



**HAL**  
open science

**Michel Chion et l'écriture audio-logo-visuelle :  
Structuration du temps et phénomènes audio-visuels  
dans “ La Messe de terre ”**

Javier Elipe Gimeno

► **To cite this version:**

Javier Elipe Gimeno. Michel Chion et l'écriture audio-logo-visuelle: Structuration du temps et phénomènes audio-visuels dans “ La Messe de terre ”. 2022. hal-03505868

**HAL Id: hal-03505868**

**<https://hal.science/hal-03505868v1>**

Preprint submitted on 14 Mar 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Michel Chion et l'écriture audio-logo-visuelle : Structuration du temps et phénomènes audio-visuels dans « La Messe de terre »

Javier ELIPE GIMENO

Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (Perception, Représentation, Image, Sound, Music)

*La Messe de terre* est une œuvre multi-référentielle qui montre les différentes facettes artistiques de Michel Chion. Cette messe audiovisuelle, d'une durée de 152 minutes, nous plonge dans un ensemble de mouvements liturgiques, qui se juxtaposent à des scènes de la vie quotidienne du compositeur, leur donnant alors une dimension sacrée. Sous-titrée « liturgie audio-logo-visuelle en deux parties », *La Messe de terre* « superpose, sans les fondre le monde quotidien, notre “ici-bas”, celui d'une terre sillonnée ou ciblée par l'eau, et le texte latin de la messe catholique<sup>1</sup> ». L'œuvre s'appuie sur deux principes. D'une part, celui de l'écriture d'une œuvre liturgique qui associe différents mouvements de la messe à plusieurs tableaux inspirés de la vie quotidienne. D'autre part, l'utilisation d'une écriture « audio-logo-visuelle », où la dimension du *logo* (langage) s'ajoute aux dimensions audio-visuelles.

Les techniques de composition dans cette œuvre « semblent transposer dans le domaine du visuel les procédures propres à la musique concrète<sup>2</sup> ». Le compositeur utilise des éléments de la vie quotidienne comme matière pour sa composition. Des éléments dans lesquels les dimensions visuelle et sonore, mais aussi celle du langage, vont se mélanger, formant un réseau de correspondances, et une texture commune à ces trois axes. Le traitement « concret » de cette œuvre affecte différents aspects de la composition, du traitement formel jusqu'au traitement rythmique des objets visuels.

Dans l'écriture « audio-logo-visuelle », l'axe *logo* est celui qui porte la dimension sacrée de l'œuvre. Michel Chion préfère cette expression à celle d'« audiovisuel » car elle lui semble « plus appropriée pour désigner celui-ci [l'audio-visuel] lorsqu'il inclut du langage sous forme écrite et/ou parlée, sachant que le langage échappe à la sphère seulement visuelle ou sonore. Ce terme rappelle que la situation est le plus souvent triangulaire, et non duelle : ainsi un vidéo-clip combine, non de l'image et de la musique, mais des paroles, de la musique et des images<sup>3</sup> ».

---

<sup>1</sup> Texte de présentation de la pochette DVD, Chion Michel, *La Messe de terre* [DVD], Motus, 2014.

<sup>2</sup> Macé Pierre-Yves, « La Messe de terre de Michel Chion : de la liturgie à l'autoportrait », in *Musiques aux limites de l'image*, Circuit : Musiques contemporaines, vol. 26, n° 3, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2016, p. 44.

<sup>3</sup> Chion Michel, *100 Concepts pour penser et décrire le cinéma sonore* [en ligne], [www.michelchion.com](http://www.michelchion.com), 2012, p. 40 (consulté le 21 avril 2020)

Dans la *Messe de terre*, l'axe *logo* agit sur différentes manières de traiter le langage, telles que les titres sacrés des mouvements, les intertitres bibliques, la lecture de textes sacrés avec la voix de Michel Chion, des sous-titres indépendants de l'image ou le générique. Ces différentes formes de langage dialoguent entre elles, créant des interactions, des rapports de correspondance ou de non-correspondance avec les images et les sons utilisés.

Le présent texte s'attache à définir et à analyser les techniques de composition employées dans cette œuvre, et la façon dont le compositeur a réussi à introduire des techniques propres à la musique concrète dans une composition audiovisuelle.

Nous étudierons ces aspects de la composition selon trois axes d'analyse, en commençant par la conception formelle de l'œuvre. Cette structure en superposition a une importance majeure dans l'œuvre. Nous aborderons ensuite le concept de « messe figurative »<sup>4</sup>, terme employé par le compositeur, et qui s'oppose à l'écriture narrative, en jouant sur une absence volontaire d'informations sur le plan visuel, sonore et textuel. Chaque spectateur doit interpréter à sa manière les différents tableaux de cette œuvre, utilisant tantôt l'écoute causale tantôt l'écoute figurative. Pour Michel Chion, cette dernière est « une écoute qui semble identique à la précédente (causale), mais ne s'occupe pas tant de ce qui cause le son que de ce que celui-ci représente<sup>5</sup> ».

Enfin, la dernière partie sera consacrée à l'analyse du rapport entre les éléments visuels et sonores. C'est-à-dire, la façon dont les images et les sons s'articulent et dialoguent entre eux, créant de nouvelles interactions image-son et une texture audiovisuelle indissociable. Ce modèle de composition crée un aspect multi-sensoriel, avec des points d'union entre différents sens, texture et rythme<sup>6</sup>. Nous montrerons de quelle façon les gammes d'écriture employées matérialisent une évolution du flou narratif-visuel-sonore dans chaque tableau<sup>7</sup>, mais également comment le texte (sous-titres, titres de chapitres, références écrites, texte parlé, texte écrit, etc.) joue un rôle d'articulation entre les plans (visuels et sonores).

---

<sup>4</sup> Terme utilisé dans le documentaire *La Messe de terre illustrée* de Jérôme Bloch [dvd], Motus/Sonoconcept, 2014

<sup>5</sup> Chion Michel, *100 Concepts pour penser et décrire le cinéma sonore*, p. 51. PDF téléchargeable sur <http://michelchion.com/texts> (vu le 25/11/2020)

<sup>6</sup> Id.

<sup>7</sup> Id.

## Structure globale de l'œuvre

Michel Chion structure son œuvre en quatorze tableaux thématiques, eux-mêmes scindés en deux sections successives séparées par un entracte. Chaque mouvement est traité comme un élément de composition indépendant et clos sur lui-même, avec une durée et des caractéristiques propres. La messe incorpore également deux œuvres antérieures du compositeur (le « Gloria » et le « Credo »), plusieurs œuvres préexistantes d'Olivier Messiaen (*Trois petites liturgies de la présence divine* et *Les corps glorieux*), de Franz Schubert (*Le chant des esprits au-dessus des eaux* et *Wanderers Nachtlied*) et de François Donato (*Stare Libra Onis*). Ces références constituent une étape de plus dans la compréhension structurelle et temporelle de l'œuvre.

Bien que les deux segments de l'œuvre présentent, a priori, le même nombre de mouvements, la forme que prennent les échanges entre liturgie et vie quotidienne est toujours différente selon les mouvements. Comme on le voit dans l'exemple suivant, il y a plus de mouvements liturgiques dans la deuxième partie (six) que dans la première (seulement trois).

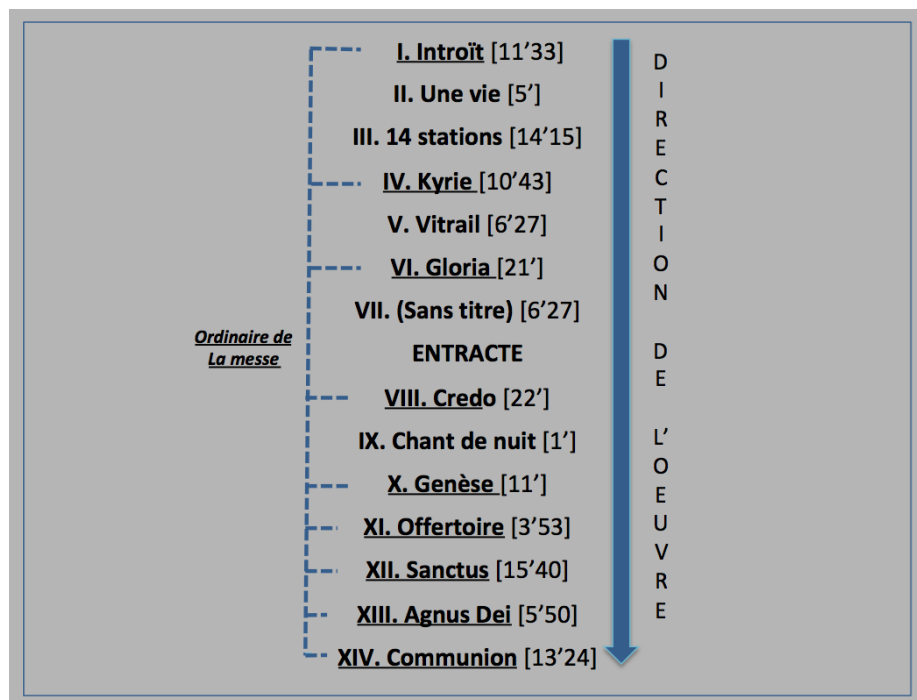


Fig. 1 : Mouvements de la *Messe de terre*

Les pièces musicales/liturgiques rencontrent des espaces et des univers sonores très différents d'une scène à l'autre. La durée très variable des tableaux crée un fort contraste et instaure un certain rythme à mesure qu'ils s'enchaînent dans la succession de tableaux. Par exemple, dans la première partie, le quatrième mouvement, *Kyrie*, d'une durée de 10'43 minutes, est suivi par *Vitrail* (6'27 minutes), lui-même suivi par le *Gloria* (21 minutes). Le septième tableau, *Sans titre*, d'une durée de 6 minutes clôturé le premier segment de la messe.

Cette structure par tableaux thématiques crée un réseau de conjonctions, de disjonctions, de discontinuités, de superpositions, de correspondances et de reprises<sup>8</sup>. Ces mouvements sont travaillés de façon circulaire : le premier et le dernier mouvement ont beaucoup de similitudes, aussi bien du point de vue des images employées que du point de vue des sons utilisés.

L'utilisation récurrente de certains éléments visuels et sonores dans plusieurs tableaux provoque un effet de répétition et met en avant les notions de mémoire et de récurrence. Dans le treizième tableau, *Agnus Dei*, les plans sont connectés entre eux du fait qu'ils font directement référence à de précédents tableaux, tels que le troisième, quatrième, cinquième, septième ou neuvième tableau.

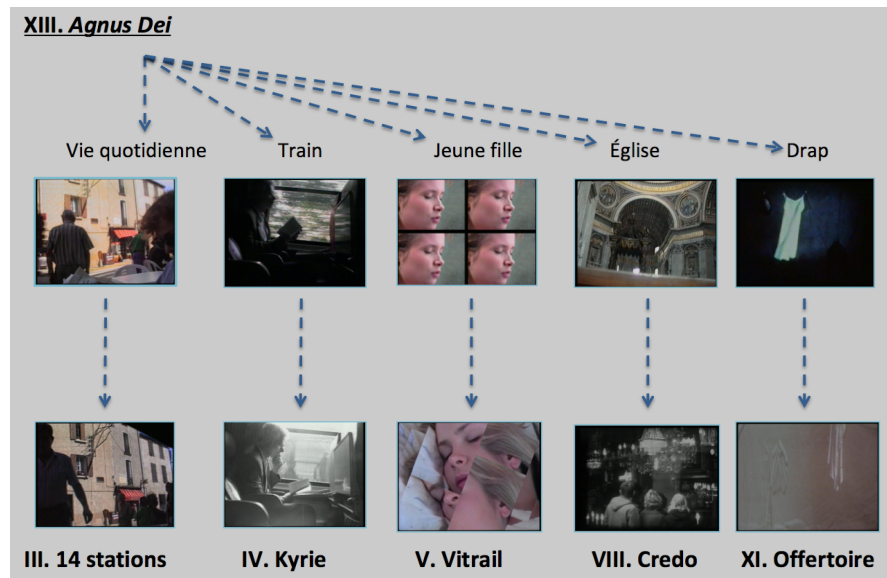


Fig. 2 : Relation entre correspondances et reprises

Les mouvements de *Messe de terre* oscillent entre des espaces physiques (ou terrestres) et sacrés (ou avec une référence religieuse plus précise). Parmi les premiers, nous trouvons une grande variété d'espaces qui peuvent rappeler le quotidien du compositeur, mais également celui du spectateur. Successivement, un lieu de vacances (I, *Introït*), une salle de cinéma (II, *Une Vie*), les endroits quotidiens d'une ville (III, *14 Stations*), un train (IV, *Kyrie*), des thermes pour se reposer (X, *Genèse*) ou une régie de travail (XI, *Offertoire*). Ces lieux sont entrecoupés d'espaces moins physiques, ou qui n'appartiennent pas au monde terrestre, parmi lesquels nous trouvons le monde des rêves (V, *Vitrail*), le monde des sons (VI, *Gloria*), le monde de la prière (VII, *Credo*), le monde des langues et de l'allemand en particulier (IX, *Chant de nuit*) et le monde de la peinture (XI, *Offertoire*). Dans le deuxième mouvement *Ma vie*, nous sommes face à la création d'un espace dans un autre espace (ou d'un film dans un autre film). À la différence d'autres tableaux, le même plan est traité simultanément d'un point de vue visuel et sonore (c'est-à-dire, il y a une concordance entre les éléments visuels et sonores utilisés), et deux

<sup>8</sup> Michel Beaujour cité par Pierre-Yves Macé, op. cit., p. 54

espaces sont affichés sur le plan visuel : une salle de cinéma et un écran. Cela correspond aux deux couches de la partie sonore : le bruit du projecteur de cinéma et les sons du film regardé.

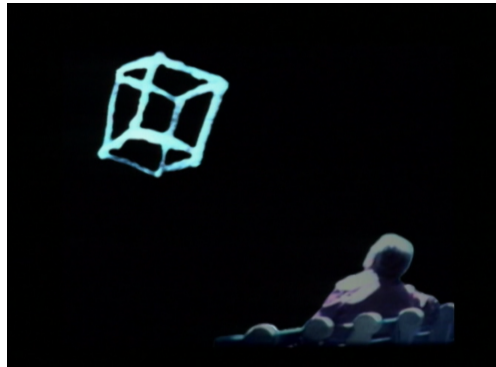


Fig. 3 : La salle de cinéma représentée dans *Une Vie*

Si dans *Une vie*, le cinéma est représenté du point de vue du spectateur (et dans notre cas, Michel Chion comme spectateur), dans le tableau XII, *Sanctus*, le cinéma est représenté sous la perspective du réalisateur Michel Chion. Cette fois, le mouvement est présenté comme un journal de travail, où la partie sonore est composée de texte parlé et de sons de voix. Les images utilisées sont extraites de la réalisation de la *Messe de terre* ; cette mise en abyme se présente comme une réflexion sur le processus de composition et d'élaboration d'une œuvre. Sur l'écran, nous pouvons apercevoir un laboratoire de travail avec les photogrammes des scènes de la vie quotidienne, et sur la partie sonore, un rythme de sons électroacoustiques avec beaucoup de résonances, des sons d'une machine à écrire et le texte « sanctus » prononcé par plusieurs voix.

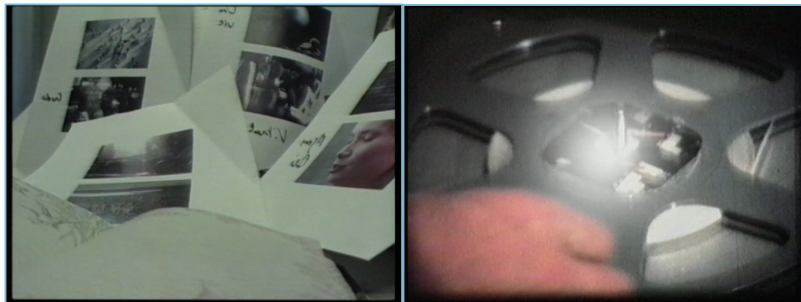


Fig. 4 : Journal de travail représenté dans *Offertoire*

Il est important de souligner l'importance des transitions entre les tableaux, ainsi que les échos et résonances créées entre eux. Ces tableaux, pourtant indépendants, et a priori sans connexion entre eux, sont traités comme si l'on voyageait d'un tableau à un autre, bien que cela s'opère d'une façon qui n'est pas toujours linéaire. Par exemple, au début du deuxième tableau, le son mécanique du projecteur de la salle de cinéma nous rappelle le frottement sur le magnétophone qu'on entend tout au long du premier tableau. Un certain écho s'installe entre les deux tableaux. D'une manière similaire, à la fin du deuxième tableau (sur un des films projetés), on entend des bruits de pas, par lesquels le troisième tableau débute également, ce qui crée une

connexion entre ces deux tableaux. Lionel Marchetti décrit la conception formelle de la pièce *24 Préludes à la vie* ainsi : « Michel Chion nous apprend qu'appréhender une forme dans sa globalité c'est découvrir, caché dans des recoins inattendus, une zone privilégiée, un lieu de focalisation. Un parcours n'avait peut-être été réalisé que pour permettre certaines rencontres, certains croisements. Il nous fait comprendre qu'un parcours n'avait peut-être été réalisé que pour permettre certaines rencontres, certains croisements<sup>9</sup>. »

Cette composition peut donner au spectateur le sentiment d'entrer dans les différents aspects de la vie du compositeur. La convergence de formes artistiques variées (photographie, littérature, cinéma, musique, etc.) peut nous faire penser à une œuvre autobiographique, puisqu'on y retrouve les différents centres d'intérêt du compositeur. En faisant référence à Bellour, Pierre-Yves Macé parle du concept d'autoportrait : « L'autoportrait trouve son expression dans des formes composites, labyrinthiques, dont la *Messe de terre*, avec son réseau de récurrences et de retours, pourrait être un bon exemple<sup>10</sup> ». Ces différentes formes dont Macé parle font référence à la structuration temporelle de l'œuvre, et à ces différentes dimensions temporelles<sup>11</sup>. Des mondes tels que les vacances, la salle de cinéma, la vie quotidienne, les voyages, l'église, les langues, les rêves, la régie du cinéma ou le laboratoire de travail vont être parcourus au cours des quatorze tableaux.

Le travail de la forme est d'une importance capitale dans cette composition, car elle est modelée à partir des principes de la musique concrète. Chaque mouvement présente un objet sonore<sup>12</sup> bien distinct, qui est traité selon différents angles, en le modifiant, le traitant à l'inverse, ou en le filtrant (avec des filtres de couleur), par exemple. C'est également ce concept de travail « électroacoustique » de la structure de l'œuvre qui va nous amener au travail figuratif (et non narratif) de cette œuvre.

### **Messe figurative, non narrative**

Dans l'écriture figurative (en opposition à celui d'écriture narrative) le personnage principal est son propre spectateur. Ce concept fait aussi référence à la notion d'autoportrait dont nous avons parlé dans le premier point). En effet, pour le compositeur, une écriture figurative consiste à se servir d'éléments visuels et sonores qui convoquent un souvenir particulier dans la pensée du compositeur, mais aussi chez le spectateur du film. Inspirée du concept d'écoute figurative, qui se concentre plus sur ce que le son représente que pour ce qu'il est par nature,

---

<sup>9</sup> Marchetti Lionel, *La Musique concrète de Michel Chion*, Metamkine, Rives, 1998, p. 108-109.

<sup>10</sup> Macé Pierre-Yves, op. cit., p. 54

<sup>11</sup> Jérôme Bloch, dvd cit.

<sup>12</sup> L'objet sonore est « tout phénomène sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification ». Définition de l'objet sonore selon Schaeffer cité dans Chion Michel, *Le Son, Ouïr, écouter, observer*, Armand Colin, Malakoff, 2018, p. 181-182.

l'écriture figurative se caractérise par des relations audio-visuelles basées sur la création de manques et d'absences, et se développe selon trois axes. Un premier composé de séquences sans sons, un deuxième caractérisé par une absence de visuels, et un dernier où une série de confusions est créée entre les sons de l'action, la musique et le texte parlé<sup>13</sup>. L'idée étant de suggérer les bases d'une histoire sans la raconter.

Ce jeu de correspondances et d'absences crée une interaction entre les images et la musique qui évolue d'une manière constante, alternant ainsi entre écoute causale et écoute figurative. Cet ensemble de relations intermédiaires entre les deux types d'écoute permet de mieux apprécier certaines absences, et libre au spectateur d'imaginer comment les compléter. Par exemple, le quatrième tableau, *Kyrie*, nous montre un voyage en train, avec une composition audio basée des sons électroacoustiques et sur un texte parlé dans toutes les tonalités. Les relations audiovisuelles fonctionnent selon une disjonction visuelle – sonore – parlée. Du point de vue visuel, nous trouvons les séquences suivantes :

- Des images prises dans un train
- Des images de l'extérieur du train enregistrées depuis l'intérieur
- Des images de différents passagers du train
- La bouche d'une femme
- Des images du ciel
- Des images des rails
- Images du train en couleur (conjonction visuelle – sonore)



Fig. 5 : Différentes images qui apparaissent dans le mouvement *Kyrie*

---

<sup>13</sup> Jérôme Bloch, op. cit.



Sur le plan sonore, un texte parlé mélangé à des sons de différents instruments de percussion (bols, cymbales, cloches), qui évolue vers des sons purement électroniques. La disjonction principale entre le plan sonore et visuel est conditionnée par le fait que les images n'ont pas de son direct. La séquence d'images d'un train (avec des images de l'intérieur et de l'extérieur du train) est accompagnée par une voix parlée qui récite le texte « Kyrie » et « Christe eleison ». Au début du tableau, elle se caractérise par un rythme relativement similaire à la sonorité typique d'un train. De ce fait, l'absence du son réel provoque chez le spectateur le besoin de le retrouver. Le texte « Kyrie », récité par la voix, est utilisé dans différentes tonalités et nuances, qui vont d'une voix chuchotée à chantée avec une nuance *forte*. Il est accompagné par des sons de percussion (au début du tableau) et des sons électroacoustiques, qui évoluent d'une manière progressive vers la fin, lorsque les images sont finalement en couleur, et au niveau sonore, apparaît le son direct de ce voyage en train. Les sonorités provenant d'une prise de son réelle apportent une dimension plus « réaliste » que ce que nous avons pu entendre avant.

L'écriture figurative utilisée pour ce voyage en train laisse place à l'imagination du spectateur, qui peut ainsi interpréter lui-même cette séquence d'images. L'absence de « vrais » sons du voyage en train permet à chacun d'interpréter à sa manière ces images. Par exemple, un rêve, une illusion, etc.

La particularité du travail de Michel Chion, dans un élan se jouant sur tous les plans, est au contraire de travailler le plus possible sur l'ambiguïté de ses images acoustiques, les nourrissant par un procédé d'identification diversement flou, oscillant ou diaphane, se détachant ainsi très volontairement d'une *néantisation* de l'image, qui dans ce cas ne lui semblerait qu'extrême ou trop abstraite<sup>14</sup>.

Continuant sur cette lancée avec un travail similaire, le septième tableau, *Sans titre*, est composé d'images très variées, et il constitue le dernier mouvement de la première partie. Placés entre deux mouvements liturgiques, le *Gloria* et le *Credo*, rappellent des sonorités déjà utilisées auparavant : les sons de grattement et de percussion apparus dans le premier mouvement (*I, Introït*). Ces deux sons apparaissent à différents moments et s'entrecroisent avec d'autres images qui ont leurs propres sons. Des séquences d'images très différentes s'enchaînent au cours de ce tableau :

- Pont (son frottement *pp* + voix parlé + son très aigu) ;
- Séquence d'un film ;
- Séquence dans un train (bruit frottement + sons ponctuels aigus) ;
- Match tennis avec des sons inhérents au plan ;
- Pellicule film ;
- Fille (avec son image) ;
- Résidus de pellicules.

---

<sup>14</sup> Marchetti Lionel, op. cit., p. 83

Sans titre et sans avoir a priori une thématique précise, ce tableau se présente comme un récapitulatif des différents éléments audio-logo-visuels apparus pendant la première partie de cette messe. De nouvelles images se mêlent à des images déjà vues dans la première partie. Un travail similaire est réalisé sur le plan sonore, de même au niveau sonore. Mais les sons et les images déjà apparues précédemment ne se combinent pas de la même manière. Michel Chion va donc créer de nouvelles interactions en élargissant le champ de signification. La rupture la plus importante de ce tableau est le match de tennis, quand les sons du match se poursuivent dans le plan de la jeune fille, provoquant une rupture dans la dernière occurrence.

Pour analyser ce processus, Lionel Marchetti fait référence au travail de la mémoire dans les œuvres électroacoustiques de Chion : « Les images sonores excitent notre imagination. Elles génèrent des réminiscences, et par là, bousculent notre unité habituelle de l'écoute<sup>15</sup> ». Par exemple, le son de grattement très caractéristique du début de la messe (qu'on voit depuis une voiture), va apparaître également dans ce tableau. Dans ce cas, nous allons les entendre sur les plans d'un train, gardant ainsi comme point commun le voyage-



Fig. 6 : Deux images qui appartiennent aux tableaux *Introït* et *Sans titre*

### Utilisation de logiques de complémentarité entre vidéo et son

L'écriture figurative évoquée précédemment fait également référence à l'utilisation d'une gamme de possibilités différentes entre la vidéo, le son et le *logo*, faisant référence au langage (titrages, sous-titres, générique, titre du mouvement, etc.). Michel Chion parle également d'une question trans-sensorielle, où les traits d'union entre différents sens vont créer des éléments communs entre son et vidéo : « Les deux grandes dimensions sont texture et rythme<sup>16</sup> ». Ces éléments complémentaires vont créer un univers polyrythmique.

Dans le premier tableau, *Introït*, l'univers polyrythmique est créé par l'interaction des plans sonores et visuels. Le traitement rythmique est réalisé sur l'ensemble des sons, images et langage (l'apparition de sous-titres dans ce premier tableau). Sur le plan sonore, le rythme d'un son produit avec le magnétophone va s'installer progressivement, et à la manière d'un fil

<sup>15</sup> Marchetti Lionel, op. cit., p. 159

<sup>16</sup> Bloch Jérôme, dvd cit.

conducteur, il va se maintenir et varier tout au long du tableau. À partir de ce son et suivant un rythme très régulier, une série de sons plus discontinus vont se succéder : des sons électroniques et des chants d'oiseaux, très irréguliers. Le son du magnétophone possède également un effet tactile (celui du grattement d'un microphone sur un magnétophone), et d'une certaine manière, visuel, en référence au travail de l'ombre du son ; Lionel Marchetti explique à ce propos que « façonner un objet sonore, c'est le donner à entendre sous ses multiples aspects, en jouissant de la plus grande diversité de ses points d'écoute afin de le rendre vivant le plus possible<sup>17</sup>. » Ces sons frottés périodiques possèdent leur propre narration, car ils vont évoluer, se transformer et jouer avec la source d'enregistrement, les différents angles et endroits où le microphone va être placé.

En plus de ces sons, d'autres vont faire leur apparition : des sons instrumentaux, des sons d'eau et de chien, des sons synthétiques et des silences (coupures). Cette pluralité de sons fait écho aux images qui contiennent également différents éléments rythmiques simultanés, et qui connaissent (comme dans la partie son) une évolution constante. Le plan visuel se comporte selon différents axes tout au long du tableau, ce qui provoque l'apparition de micro-rythmes, appelés des lignes de fuites temporelles par le compositeur. Il donne la définition suivante dans son livre « *Audio-vision* » :

Lorsqu'un certain nombre d'éléments sonores et/ou visuels évoluant chacun de son côté vers une limite (de proximité, de distance, de puissance, de silence, de vitesse, de luminosité) sont superposés d'une manière qui laisse anticiper leur rencontre ou leur collision dans un certain délai de temps plus ou moins prévisible. La l.f.t. peut apparaître aussi bien dans l'image que dans le son<sup>18</sup>.

Sur le plan visuel, les micro-rythmes sont d'une importance capitale dans ce tableau. Les lignes de fuites temporelles sont travaillées selon différents axes de positionnement entre la caméra et la route sur laquelle la voiture circule. On compte cinq types d'axes ou étapes de mouvement de caméra :

- a) Image frontale « fixe » avec l'apparition des rythmes du mouvement latéral de l'essuie-glace, des feuilles d'arbres et de la pluie.

Ce premier axe de la caméra intervient en début de séquence : sur une image frontale fixe, le mouvement latéral de l'essuie-glace apparaît comme rythme visuel principal du cadre. D'autres rythmes visuels vont intervenir au second plan, tels que le mouvement de la pluie, les feuilles des arbres ou encore le passage des piétons. Dans cette simultanéité de rythmes visuels, il y a donc un thème principal (le mouvement de la caméra qui suit la route et l'essuie-glace), et des petits mouvements secondaires, qui ont une certaine correspondance avec le plan sonore. Ainsi, le son principal généré par le magnétophone est assorti d'un ensemble de rythmes visuels,

---

<sup>17</sup> Marchetti Lionel, op. cit., p. 64

<sup>18</sup> Chion Michel, *L'Audio-vision*, Armand Colin, Malakoff, 2017, p. 248-249

principaux comme secondaires, et il évolue également en fonction des différents angles de la caméra et de la place qu'il occupe dans l'espace (d'une manière similaire aux différents mouvements de la caméra).



Fig. 7 : Trois images successives qui montrent le mouvement des différents éléments dans le plan

L'essuie-glace (figure 7) marque le rythme principal du cadre audiovisuel. Il est renforcé par un changement de la texture visuelle, à la manière d'une boucle, et caractérisé par des périodes d'éclaircies et de pluie. Sur le plan sonore, au son périodique qu'on entend depuis le début, vont s'ajouter des sons électroacoustiques plus courts et un texte biblique lu par le compositeur. La compréhension de ce texte admet également (comme c'est le cas des images), différents degrés. Ce jeu de parallélisme entre les plans sonores et visuels donne de la consistance à une texture audiovisuelle commune (où l'élément frottement est également très important).

*Gloire au Père, au Fils  
Et au Saint-Esprit  
Il a fait le ciel et la terre  
Je confesse à Dieu,  
Que j'ai beaucoup péché  
par pensées, par paroles  
par actions et par omission  
C'est ma faute  
c'est ma très grande faute.  
Que le dieu tout-puissant  
et miséricordieux  
nous accorde le pardon,  
et la rémission de nos péchés  
Ainsi soit-il*

Figure 8 : texte diffusé sous forme de sous-titres avant le générique

b) Rythme plus lent provoqué par le mouvement latéral de la caméra (de frontal à latéral).

Dans un deuxième temps, la caméra se détache de l'axe frontal pour faire des mouvements latéraux : l'essuie-glace disparaît du cadre, et nous distinguons plus clairement les personnes qui marchent sur le trottoir. Dans ce deuxième axe, on trouve également certains points de synchronisation, comme celui de la minute 05:25, où la discontinuité du mouvement de caméra est accentuée par un son électroacoustique.



Figure 9 : Mouvement latéral de caméra

Le changement d'angle de la caméra provoque également le changement de motif rythmique visuel principal. Le mouvement latéral de l'essuie-glace est remplacé par le mouvement latéral des gens qui marchent le long de la route.

c) Image latérale avec un rythme visuel (gauche droite)

Dans une troisième étape de mouvement, la caméra est positionnée, cette fois, sur le côté, nous livrant une vision latérale de la route, où l'essuie-glace n'est plus visible. Cela permet au spectateur d'avoir une vision plus claire des piétons. Les vitres étant moins mouillées par la pluie, et la caméra étant plus proche, on distingue mieux les piétons. Cet effet de « zoom » sur les passants (qui étaient difficiles à distinguer au début du tableau) crée un parallélisme avec le texte liturgique (parlé et écrit). Le texte parlé est de plus en plus reconnaissable par rapport aux précédents tableaux, et le sous-titrage de ce texte (en décalage avec l'audio) devient de plus en plus abondant.



Figure 10 : Mouvement latéral de caméra

d) Mouvement mixte entre image frontale et latérale, à l'apparition du générique

Retour à l'image frontale de la route, mais cette fois, la caméra n'est pas fixe. De plus, la vitesse de lecture des images est légèrement modifiée, tout comme le rythme de l'essuie-glace. Cette nouvelle étape de positionnement de la caméra coïncide aussi avec l'apparition du générique du film. Michel Chion donne une grande importance à ce générique. En effet, il est intégré au film comme étant la suite des sous-titres du tableau. L'affichage du titre du générique est également souligné par l'apparition d'un son de « cloches » électroacoustique inédit.

Concernant la dimension *logo*, tout au long de l'œuvre, Michel Chion utilise le texte comme un élément indépendant des images, avec, par exemple, des sous-titres qui ne correspondent pas exactement à ce qui se passe sur l'écran. Cet emploi du texte nous pousse à interpréter le générique comme la suite logique des sous-titres qui le précèdent.



Figure 11 : Mouvement latéral de caméra

e) Rythme saccadé des images et effets de lecture de l'image.

La dernière étape du traitement micro-rythmique est caractérisée par un jeu de lecture concernant la dernière image du tableau. Ce jeu de lecture est principalement fondé sur un ralentissement progressif du film jusqu'à avoir des images saccadées, puis un rembobinage des images en boucle, ainsi que d'autres effets de lecture. Ces effets font référence au matériel vidéo, et soulignent les défauts qu'il présente. De plus, la succession des images est de moins à moins continue.

Même si le traitement de chaque tableau est différent et représente des « mondes » différents, la référence « vidéo » de la fin de ce tableau s'enchaîne de façon thématique avec le tableau suivant. Ce dernier est caractérisé par le bruit d'un vidéoprojecteur et fait référence au monde des films et de la salle de cinéma.



Figure 12 : Mouvement latéral de caméra

Ces cinq axes visuels évolutifs montrent que les images se comportent de la même façon que les événements sonores du tableau. Cela crée une texture commune entre les deux plans, où les éléments visuels et sonores s'articulent et dialoguent entre eux. Les images passent d'une vitesse « réelle » à un ralentissement à partir de la moitié du mouvement. Ces images s'en retrouvent saccadées à la fin du tableau. La durée des plans varie également : les plans étant plus longs au début, et plus entrecoupés à la fin. L'évolution de la bande-son est de plus en plus dense, accentuant par là-même la sensation de densité des images. Ce jeu de parallélisme entre les trois axes (vidéo-audio-logo) introduit la messe, et anticipe bon nombre d'éléments qui vont être traités durant cette messe.

Les techniques de composition de la musique concrète amènent Michel Chion à explorer les aspects de la vie quotidienne sur les plans sonores, visuels et du langage (*logo*). Le fait d'explorer un même concept sous différentes formes de représentation lui permet de découvrir les points communs entre différents sens (la vue, l'ouïe, le toucher ...). Ce travail crée de nouvelles associations et textures entre les différents plans audiovisuels. Le traitement formel de *La Messe de terre* offre également un nouveau traitement de la musique concrète, car les différents mouvements sont inspirés par la vie quotidienne. Comme s'il s'agissait d'objets sonores, chaque mouvement est décortiqué et présenté selon différentes perspectives. Cela permet de rentrer à l'intérieur de chaque mouvement-objet et de le faire évoluer d'une manière non linéaire.

L'écriture figurative, basée sur la création d'absences sonores, visuelles ou de langage, renforce ce travail inspiré par la musique concrète. De la même façon que l'écoute figurative, la superposition d'une absence sur le plan visuel et d'une autre sur le plan sonore joue sur le concept de la représentation du son (et non pas sur la cause réelle), et donne de nouvelles significations à l'ensemble audiovisuel. Ce type d'écriture se présente comme un dialogue avec la mémoire et avec l'imagination du spectateur, en lui permettant de trouver une interprétation personnelle de chaque tableau. Le pouvoir évocateur de l'écriture figurative peut avoir sur le spectateur un impact plus important que l'écriture purement narrative, car elle permet au spectateur de compléter l'information audio-visuelle avec ses expériences personnelles.

La création de micro-rythmes visuels montre comment la position de la caméra peut créer, dans le cadre, des champs d'action et des rythmes différents. Cela montre un parallélisme similaire dans le champ sonore, où les différents placements de la source d'enregistrement (ou microphone) provoquent une évolution au niveau sonore. Ce type de travail nous amènerait à parler d'une écriture de la caméra, où les mouvements de la caméra vont créer également des rythmes.

Tous ces procédés font de *La Messe de terre* une œuvre riche, complexe, qui unifie l'univers liturgique et la vie quotidienne, et par conséquent, crée aussi un lien avec la musique concrète. Cette dernière, extrapolée dans différents paramètres d'une œuvre audiovisuelle, crée un langage riche en interactions et en possibilités, où les différents plans de l'œuvre possèdent finalement une certaine individualité et autonomie.