

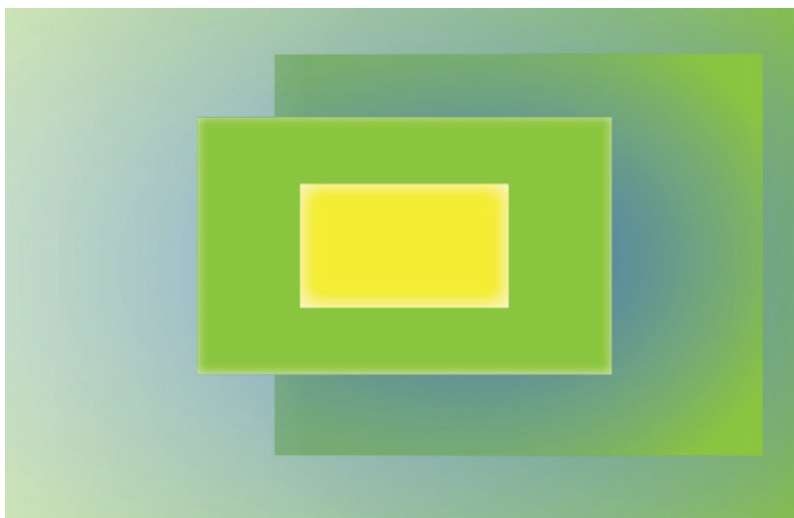
# Les années musicales : 1920-2020

Commissaire :  
Marie J. Jean

25  
A  
POST  
ERIORI

■ MARS 2020

UNE COLLECTION  
D'ESSAIS SUR  
LA PRATIQUE  
DES ARTISTES



Au siècle dernier, à la suite de l'invention du cinématographe, se sont succédé diverses technologies qui ont favorisé la synthèse du son et de l'image. Les orgues à couleurs, le théâtre optique, ou encore le sonchromatoscope, combinant projections et musiques, en sont des exemples précurseurs. Mais ce sera par l'entremise du cinéma, lorsque la musique se verra synchronisée avec l'image, que ce champ d'expérimentation se renouvellera, de façon radicale. Cette exposition permet d'observer les mutations de cette production audiovisuelle à partir d'œuvres cinématographiques et musicales, où s'exerce une tension relative entre image et musique. En effet, le plus souvent, la relation entre l'une et l'autre relève de la subordination : ou bien la production visuelle relaie la musique à un rôle secondaire, ou bien l'image est utilisée pour illustrer une composition musicale.

L'intention de cette exposition est d'offrir une expérience spatiale et musicale de ces œuvres produites depuis cent ans, tout en engageant les publics dans une réflexion sur ce processus de visualisation de la musique et de musicalisation des images. Des artistes actuels y côtoient des cinéastes de l'avant-garde, dans un parcours incluant des films muets sonorisés, du cinéma abstrait et expérimental, des vidéoclips, en plus de performances musicales. Une série de films d'animation complète ce programme, spécialement conçu pour les enfants<sup>4</sup>.

## Voir de la musique et entendre des images

Cette analogie entre la musique et l'image n'est pas étrangère aux recherches menées par les peintres de l'abstraction qui ont cherché, dès les années 1910, à traduire les impressions harmoniques, rythmiques et polyphoniques dans leurs compositions abstraites. Pourvu d'une « audition colorée », Vassily Kandinsky percevait des sensations chromatiques en entendant des sons, associant, par exemple, le jaune au grondement fort d'une trompette ou le vert à la sonorité méditative du violon. Le compositeur Alexandre Scriabine créera l'opus 60, *Prométhée ou Le poème du Feu* (1911), fondé sur de telles équivalences synesthésiques. Écrite pour un grand orchestre avec piano soliste et chœurs mixtes, l'œuvre était animée par un clavier à lumières – le *Luce* inventé pour cette occasion –, dont chacune des touches activait un faisceau de lumière colorée. Ce spectacle chromatique, pour le moins insolite à l'époque, a été élaboré à partir d'un système d'équivalence harmonie-couleur, établi par le compositeur. Informés de ces recherches, Viking Eggeling et Hans Richter imaginent, quant à eux, un « cinéma absolu », où les formes abstraites enregistrées sur la pellicule filmique fonctionnent à la manière d'une partition susceptible d'évoquer des sensations musicales. Les titres de leurs premiers films abstraits, tous deux muets, *Symphonie diagonale* (1924) et *Rhythmus 21* (1921), suggèrent ainsi la traduction en image des effets dynamiques du contrepoint,

du rythme ou des harmoniques. Tournée image par image, la symphonie d'Eggeling se décline en différents « mouvements » de formes blanches et lumineuses sur un fond noir qui, dans sa technique, s'apparente au dessin d'animation, comparable aux expérimentations menées à sa suite par Oskar Fischinger et Norman McLaren<sup>2</sup>. Dans le film abstrait *An Optical Poem* (1937), Fischinger a filmé des cartons colorés, image par image (*stop motion*), qu'il a ensuite synchronisés avec la seconde *Rhapsodie hongroise* de Franz Liszt. La présence de la musique vise à convoquer des images mentales, indique un texte en avant-propos de son film, qu'il présente d'ailleurs comme une expérimentation scientifique en vue d'offrir une traduction visuelle de ces images. Si la superposition des formes et leur mouvement dans la profondeur permettent à Fischinger de dépasser la deuxième dimension, Norman McLaren exploitera, pour sa part, une abstraction géométrique réduite à des bandes verticales aux couleurs vives, ponctuées de formes tout aussi minimalistes et, selon toute évidence, inspirées du groupe des Plasticiens québécois. McLaren innove alors dans la recherche sonore avec *Synchromie* (1971), en dessinant des sons synthétiques et en les photographiant sur la pellicule de manière à exposer un parallélisme absolu entre le son et l'image<sup>3</sup>. Le cinéma abstrait inspiré du dessin d'animation sera aussi exploré par René Jodoin, collègue de McLaren à l'Office national du film du Canada, qui réalise, en 1984, *Rectangle et rectangles*, un film optico-cinétique qui est produit avec les moyens qu'offre désormais le numérique. Au même moment, en 1983, Gaston Sarault imagine une étonnante expérimentation musicale sous la forme d'un film d'animation intitulé *Écoutez Voir*. Cet exercice didactique montre trois séquences visuelles – toujours la même –, bien que chaque fois, une nouvelle trame musicale lui est associée, transformant le caractère expressif des formes abstraites qui s'animent à l'écran. Force est d'admettre que les occurrences sonores du film *Écoutez Voir* influencent et transforment les images, produisant de nouvelles significations.

Mais revenons aux années 1920, où on observe des approches nouvelles au cinéma qui tentent de se défaire des recherches associées à la peinture abstraite. Henri Chomette, Marcel Duchamp, Ernst Lubitsch, Zdeněk Pešánek, Hans Richter et Ralph Steiner conçoivent des films abstraits, d'esthétiques parfois surréalistes ou futuristes, bien qu'ils se délestent des motifs purement autoréférentiels qui les ont jusqu'alors caractérisés. Ils intègrent des scènes captées directement du réel, lesquelles montrent aussi des formes minimales et graphiquement composées bien que, pour la plupart d'entre eux, ils cherchent à exploiter les effets visuels du cinéma. Le film *So this is Paris* (1926) d'Ernst Lubitsch – d'abord muet, puis ensuite sonorisé – culmine avec la séquence d'un bal éblouissant sur le rythme répétitif du charleston, traduisant la frénésie des années folles. Suivant le rythme de la musique, la caméra s'avance toujours plus près de la foule, s'anime dans des mouvements circulaires auxquels s'ajoutent des surimpressions vertigineuses pour constituer un ensemble abstrait. De semblables mouvements circulaires en plus des effets de dédoublement et d'inversion caractérisent le *Filmstudie* (1926) d'Hans Richter. Son montage s'apparente au collage dadaïste,

du fait de la tension qui émane de l'association des formes figuratives et abstraites, et du fait aussi que les notions de forme et de fond s'abolissent. Ralph Steiner, photographe et documentariste, radicalisera le procédé en réalisant *Mechanical Principles* (1930) où il capte en plan rapproché les mouvements rotatifs et verticaux de moteurs et de pistons. Ce ballet hypnotique, à la fois mécanique et sensuel, donne vie à des engrenages magistralement filmés par Steiner et habilement accentués par la musique d'Eric Beheim. Ce film relève du cinéma absolu ou pur, un terme privilégié par Henri Chomette qui faisait et défendait un cinéma développé à partir de composantes purement formelles.

Le cinéma abstrait semble encourager une hiérarchie entre le visuel et le sonore ; le premier domine vraisemblablement l'autre puisque, sauf rares exceptions, la musique est souvent synchronisée au film en postproduction, destinée à illustrer ou à accompagner les images. À partir des années 1960, plusieurs réalisateurs expérimentaux se détacheront de cette relation de subordination, ou sinon ils la problématiseront, de manière à élever la bande sonore à autre chose qu'à un rôle de figurant. Construit à partir d'une séquence tirée du film *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962), le court-métrage *Passage à l'acte* (1993) de Martin Arnold transfigure, à l'aide d'une tireuse optique, une scène de quelques secondes – un déjeuner en famille – en une séquence de douze minutes<sup>4</sup>. Cet acte de ralentissement ponctué par l'arrêt spasmodique sur certaines images – la porte qui s'ouvre et se referme, les personnages qui ouvrent et referment la bouche – fait subir au son le même traitement. Par conséquent, les images en suspens, tout comme l'effet de mitraillage sonore produit par la porte qui claque, la table que l'on martèle ou Gregory Peck qui bégaie, constituent une véritable opération d'abstraction.

### Exposer le film musical

La pratique du *found footage* (images trouvées) est apparue au cours des années 1970 dans le cinéma expérimental et elle se répandra encore davantage au cours des années 1990 chez les artistes contemporains. Or ce qui a rarement été souligné relativement à cette pratique, c'est la conjoncture particulière qui a mis à la disposition des artistes un matériau inépuisable, jusqu'alors difficilement appropriable : l'entrée dans le domaine public de films historiques<sup>5</sup>. Cette conjoncture est le ressort à partir duquel Michaela Grill et Sophie Trudeau ont réalisé *les marges du silence/ghosts along the way* (2020), une exploration audiovisuelle spécifiquement conçue pour la présente exposition. Elle est constituée de courtes séquences de films muets, tirées du répertoire cinématographique des années 1920 : expressionnisme allemand, burlesque américain, cinéma français, japonais, russe, etc. Ces séquences montrent en simultané, à la manière d'une typologie, des éclats de rire, des jeux de regards, des instants dramatiques, en plus de diffuser en continu une série d'intertitres. La création musicale de l'installation procède d'une méthode comparable puisqu'elle est constituée d'échantillons sonores provenant des archives

de Sophie Trudeau, où le son d'un instrument est, par exemple, isolé, puis remixé dans une nouvelle composition. En procédant ainsi à la soustraction des séquences et des sons de leur contexte d'origine, puis en les inscrivant dans une nouvelle trame visuelle et sonore, les artistes proposent un captivant trajet cinématique. D'ailleurs, dès leur origine et jusqu'à l'arrivée du cinéma sonore, les séances de films muets étaient en général accompagnées d'une trame musicale, interprétée par un pianiste, parfois exécutée par un orchestre ou encore préenregistrée. La musique visait à isoler le spectateur des bruits extérieurs – projecteurs, commentaires et autres bruits ambiants – et, au fil du temps, sa présence a davantage servi à encourager la création d'un espace qui relie l'espace de la salle, celui figuré de l'écran et l'espace mental du spectateur. C'est à un tel « espace sonore organisé » que nous convie l'installation dans *les marges du silence/ghosts along the way*, renforçant ainsi l'expérience sensible d'une époque révolue<sup>6</sup>.

En 1970, dans un entretien avec Hollis Frampton, Michael Snow se demandait si l'avènement du son, historiquement, n'était pas ce qui nous entraînait « vers des formes d'art qui demandent un engagement sensoriel de plus en plus important<sup>7</sup> ». L'expérimentation sonore a certainement contribué au développement d'une approche multisensorielle, d'abord dans des productions audiovisuelles, puis multimédias, bien qu'il nous semble tout aussi nécessaire de considérer le rôle qu'ont joué les contextes de leur exposition dans ce processus. L'histoire de l'art et du cinéma déborde d'exemples qui favorisent ainsi la sensation d'immersion sensorielle, notamment, au cours des années 1920, l'optophone de Raoul Hausmann, le *Farblichtspiele* ou le *Reflektorische Farblichtspiele* (jeux de lumière colorée ou réfléchie) de Ludwig Hirschfeld-Mack et de Kurt Schwertfeger, le sonochromatoscope d'Alexander László et d'Oskar Fischinger, le clavilux de Thomas Wilfred, le Modulateur espace-lumière de László Moholy-Nagy, jusqu'aux multiprojections de Charles et Ray Eames dans les années 1960, sans négliger les installations multimédias contemporaines<sup>8</sup>. Au début, on a privilégié une projection de lumière et d'images sur un seul écran, parfois monumental, accompagnée d'interprétations musicales bien que, peu à peu, on ait tenté de se défaire de cette frontalité en projetant simultanément sur des écrans multiples, de manière à augmenter l'effet d'immersion. Ces spectacles de lumière, de son et d'images se tenaient initialement dans des théâtres, des salles de concert ou de cinéma – prenant la forme de performances –, avant que d'être présentés en situation d'expositions. On assiste alors au tournant post-cinématographique des années 1990, offrant une expérience élargie des images musicales, dans un contexte où les institutions artistiques favoriseront désormais de nouvelles mises en scène et expérimentations.

### Un nouveau phénomène musical

En parallèle à ce croisement entre le cinéma et les arts visuels, on assiste à la naissance d'un nouveau phénomène audiovisuel, issu cette fois de l'industrie de la musique et dont les implications

seront considérables pour le film musical : le vidéoclip<sup>9</sup>. En 1981, MusicTelevision (MTV) consacra ce nouveau genre en créant la première chaîne de télévision spécialisée dans la diffusion continue du vidéoclip<sup>10</sup>. Se targuant de créer une « radio pour les yeux », MTV inaugure son programme en diffusant, non sans ironie, *Video Killed the Radio Star* par The Buggles (1979). Dès la fin des années 1990, la diffusion des vidéoclips sur Internet causera à son tour la disparition graduelle de telles chaînes spécialisées, mais en revanche, elle permettra à des groupes de musique, tel OK Go, d'atteindre la notoriété en raison du succès populaire de leurs vidéoclips. Ce faisant, l'invention de la vidéo musicale repose sur une suite logique d'expériences liant le son à l'image. Intrinsèquement associée à l'éclosion de la télévision, elle y présente initialement des concerts filmés – notamment *House of the Rising Sun* par The Animals (1964) –, qui offraient l'avantage d'être télédiffusés sans nécessiter le déplacement des musiciens. Bien que certains films abstraits ou d'animation font office de précurseurs du vidéoclip<sup>11</sup> – notamment *Dáma si do bytu* (*Passons à l'appartement*, 1958), du réalisateur tchèque Ladislav Rychman –, on reconnaît généralement la vidéo *Subterranean Homesick Blues* de Bob Dylan (D. A. Pennebaker, 1967) comme étant à l'origine du genre<sup>12</sup>. Face à la caméra, Dylan fait défiler des cartons sur lesquels sont inscrites les paroles de la chanson qu'il n'interprète pas. L'un de ses traits étonnants est l'approche textuelle et autoréflexive qu'elle préconise en nous rappelant que le genre est avant tout une chanson constituée de musique, de paroles et de mots. Le vidéoclip textuel, souvent en résonance avec l'art conceptuel, compte des innovations esthétiques étonnantes : le protagoniste de *Let Love Rule* de Lenny Kravitz, dans un remix de Justice, (par Keith Schofield, 2009) doit composer avec un générique qui défile sans fin ; les caractères d'une machine à écrire s'animent pour composer la figure de Beck dans *Black Tambourine* (par Associates in Sciences, 2005) ; le personnage de *Bachelorette* de Björk (par Michel Gondry, 1997) raconte l'histoire d'une jeune fille qui devient célèbre grâce à un livre intitulé *My Story*, dont les pages s'écrivent à mesure que progresse son récit.

Dès les débuts du vidéoclip, les réalisateurs reprennent les structures narratives du cinéma, dont *Thriller* de Michael Jackson (par John Landis, 1982) ou encore, au Québec, *On ne peut pas tous être pauvres* d'Yves Jacques (1981) et *L'Affaire Dumoutier* (*Say to Me*) du groupe The Box (par Roy Pike et The Box, 1985), en y apportant parfois des innovations troublantes (*Breezblocks* d'Alt-J par Ellis Bahl, 2012). En dépit d'expériences audiovisuelles originales, la majorité des vidéoclips met en scène la performance filmée de la « star ». Le programme élaboré pour cette exposition n'a pas considéré les vidéoclips conçus à partir d'une telle stratégie de construction iconique. Il a plutôt privilégié les approches expérimentales, plus ou moins radicales, et les innovations musicovisuelles, en favorisant les vidéoclips produits par des réalisateurs et des artistes<sup>13</sup>. Ce faisant, ce que renferme le vidéoclip, ce qu'exprime en image la musique, n'est pas toujours réjouissant. Plusieurs d'entre eux explorent des thèmes sociaux et politiques en faisant usage d'images montrant l'atrocité des guerres – *The Unknown Soldier* du groupe The Doors

(1968) ou *Sunset (Bird of Prey)* de Fatboy Slim (par Blue Source, 2000) – alors que d'autres choisiront d'exalter la violence et le racisme pour le dénoncer – *Born Free* de M.I.A. (par Romain Gavras, 2010), *This Is America* de Childish Gambino (par Hiro Murai, 2018) et *Don't Let the Man Get You Down* de Fatboy Slim (par Brian Beletic, 2002). Le vidéoclip *Rocker* du groupe Alter Ego (par Corine Stübi, 2004) exacerbe, quant à lui, et de manière autocritique, l'instrumentalisation du corps féminin, si fréquente dans l'industrie musicale. Le vidéoclip est un lieu de recherche formelle et peut aussi s'avérer une véritable prouesse technico-visuelle comme le manifeste la synesthésie rythmique employée par Michel Gondry dans *Star Guitar* (The Chemical Brothers, 2002); l'incrustation des interprètes dans des films d'archives opérée par Matt Johnson dans *Dreams Tonight* (Alvvays, 2017); l'expérience limite tentée par Jake & Dinos Chapman dans *Let's Go Fucking Mental* (The Peth, 2008) et même l'anti-clip proposé par Bill Pope et Randy Skinner pour *The Replacements* (notamment les trois vidéoclips : *Hold My Life*, *Bastards of Young* et *Left of the Dial*, 1985). Le documentaire, dans une perspective autoréflexive, est l'approche esthétique

privé par Jonathan Demme qui a capté le groupe Talking Heads en concert, incluant la fameuse séquence de *Psycho Killer* (extrait de *Stop Making Sense*, 1984). Il récidivera, en 1985, dans un vidéoclip documentaire, constitué de plans rapprochés, montrant cette fois les musiciens de New Order au travail (*The Perfect Kiss*, 1985).

Il faut de plus ajouter que la singularité du vidéoclip ne relève pas seulement de la production d'effets visuels et de significations qui lui est rattachée, mais repose tout autant sur les affects produits par l'expressivité musicale. Nous devons donc reconnaître que le vidéoclip est un art de la communication qui place l'image au service de l'industrie musicale. L'image est en quelque sorte subordonnée à la musique et, par conséquent, elle sera reçue par les spectateurs en termes musicaux. Sa réussite repose pour une large part sur sa capacité à synchroniser le corps du spectateur au rythme, à la tonalité ou à la vibration de la musique; bref, à animer le corps par la danse.

Marie J. Jean

Pour citer cet essai :  
Jean, Marie J. 2020.

*Les années musicales : 1920-2020. A posteriori* 25. Montréal : VOX, centre de l'image contemporaine.

1. Ce programme de films d'animation est réalisé en partenariat avec l'Office national du film du Canada.
2. En 1942, Norman McLaren a mis sur pied le service d'animation de l'Office national du film du Canada, où il innovera dans le cinéma d'animation en plus de former des artistes et des cinéastes.
3. Le principe d'enregistrement photographique du son sur pellicule est d'ailleurs l'invention technologique à l'origine du développement du film sonore, popularisé en 1927 avec le film *Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland. Déjà en 1931, Fischinger avait constaté que les bandes son optiques enregistrées sur la pellicule présentaient des motifs abstraits. Il parviendra alors à produire des sons synthétiques en dessinant de tels motifs, qu'il qualifie d'« ornement sonore » (*Ornament Sound*), qui seront à leur tour photographiés de manière à apparaître sur la piste sonore de ses films.
4. Une tireuse cinématographique est une machine qui permet de tirer des copies argentiques d'après le négatif original des films.
5. Un film qui tombe dans le domaine public peut être diffusé, copié ou adapté, en partie ou intégralement, sans autorisation.

Au Canada, une œuvre n'est généralement plus soumise au droit d'auteur cinquante ans après le décès de son auteur.

6. L'expression est de Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, 1993, cité par Giusy Pisano, « Sur la présence de la musique dans le cinéma dit muet », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 38, 2002. URL : <http://journals.openedition.org/1895/218>.

7. Michael Snow, « Interview with Hollis Frampton », *Film Culture*, n° 48-49, 1970, p. 10.

8. Jamais réalisé, mais reconstruit depuis, l'optophone (breveté en 1922) de Raoul Hausmann est un appareil muni d'un clavier qui transforme des formes visibles en sonorité, et vice versa, à partir d'un procédé photoélectrique; le *Farblightspiele* (1923) de Ludwig Hirschfeld-Mack ou le *Reflektorische Farblightspiele* (1922) de Kurt Schwertfeger, deux collègues du Bauhaus, utilisent un dispositif de projection produisant des couleurs qui se déplacent sur un écran transparent, accompagné par la musique; le sonochromatoscope (1926), inventé par Alexander László et Oskar Fischinger, est aussi un dispositif à clavier produisant du son et de la lumière colorée, en plus de permettre la projection de diapositives peintes; le clavilux, signifiant « lumière joué par

la touche », de Thomas Wilfred (1926) permettait de produire son et lumière dans des spectacles cinématiques qu'il nommait *Lumia*; le Modulateur espace-lumière (*Lichtrequisit*, 1922-1930) de László Moholy-Nagy est un dispositif motorisé projetant et réfléchissant des lumières colorées dans l'espace environnant; enfin, Charles et Ray Eames conçoivent un dispositif multi-écrans, notamment pour le pavillon IBM, en 1964, lors de l'Exposition universelle de New York, permettant de projeter en simultané quatorze films, accompagnés d'une trame sonore.

9. D'origine anglaise, « clip » signifie « extrait », l'expression « to clip something off » signifie « couper » de sorte que « vidéoclip » réfère à la courte durée du format, ne dépassant que rarement les cinq minutes.

10. Avant leur diffusion à la télévision, on projetait des courts-métrages musicaux, ancêtres du vidéoclip, par l'intermédiaire du scopitone : un juke-box doté d'un écran couleur.

11. Au Québec notamment, à l'Office national du film, René Jodoin produit une série de films faits en animation image par image (*pixillation*), à partir de chansons contemporaines, dont André Leduc, *Tout écartillé* (1972)

et *Chérie, ôte tes raquettes* (1976), respectivement sur les chansons de Robert Charlebois et de Monsieur Pointu; ainsi que Roland Stutz, *Taxi* (1969), sur une chanson de Claude Léveillé.

12. Il s'agit de la scène d'ouverture du film documentaire *Don't Look Back* (1967) de D. A. Pennebaker sur la tournée de 1965 du chanteur en Angleterre.

13. Parmi les réalisateurs, mentionnons Chris Cunningham, Romain Gavras, Michel Gondry, Spike Jonze, Stéphane Sednaoui, Mark Romanek, Jan Švankmajer, en plus de la présence d'artistes incluant Laurie Anderson, Jake & Dinos Chapman, Martin Creed, Laibach, Robert Longo, Tony Oursler, William Wegman, etc. Pour réaliser ce programme, plus de 600 vidéoclips ont été visionnés, puis 80 d'entre eux ont été sélectionnés, ce qui ne représente qu'un échantillonnage de son histoire prolifique.