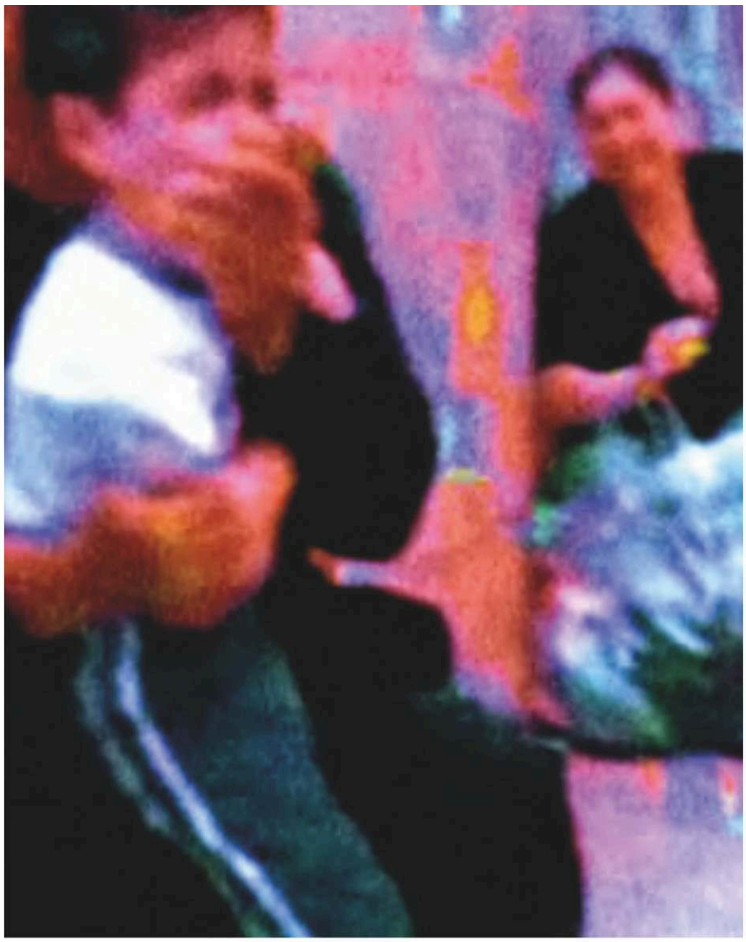


COLLECTION
interdisciplinaire

JAVIER ELIPE GIMENO (DIR.)

VIOLENCE ET SOCIÉTÉ

COMPOSITION SONORE ET FILM EXPÉRIMENTAL

EMSHA
ÉDITIONS

Violence et Société

Composition sonore et film expérimental

Javier Elipe Gimeno (dir.)

Éditeur : Éditions des maisons des sciences de l'homme associées
Lieu d'édition : La-Plaine Saint-Denis
Année d'édition : 2021
Date de mise en ligne : 15 juin 2021
Collection : Collection interdisciplinaire EMSHA
EAN électronique : 9791036577604

http://books.openedition.org

Référence électronique
ELIPE GIMENO, Javier (dir.). *Violence et Société : Composition sonore et film expérimental.* Nouvelle édition [en ligne]. La-Plaine Saint-Denis : Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, 2021 (généré le 24 juin 2021). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/emsha/1102>.
ISBN : 9791036577604.

Ce document a été généré automatiquement le 24 juin 2021.

© Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, 2021
Conditions d'utilisation :
http://www.openedition.org/6540

Miroir de notre société, le film expérimental en reflète aussi les problématiques. Cette mise en lumière du réel s'accompagne d'un travail de composition sonore dont il s'agit d'examiner la place dans la construction du sens et dans l'expression de la violence. Quel rôle joue le son dans la composition audiovisuelle ? Quelles sont les fonctions de la composition musicale ? Quels sont les moyens du traitement sonore ? Comment la composition sonore articule-t-elle la temporalité du film ? Cette publication questionne la relation entre image et son, mêlant les origines, les disciplines et les approches de cinéastes et des œuvres de tous horizons : Aldo Tambellini, Bakary Diallo, Clio Simon, Christoph Girardet, Matthias Müller, Guli Silberstein, Randa Maroufi, Philippe Rouy et Nam June Paik.

Mirror of our society, the experimental film also reflects the issues. This highlighting of the real is accompanied by a work of sound composition which is to examine the place in the construction of meaning and in the expression of violence. What role does sound play in audiovisual composition? What are the functions of music composition? What are the means of sound processing? How does the sound composition articulate the temporality of the film? This publication questions the relationship between image and sound, mixing origins, disciplines and approaches, with articles on filmmakers and works from all walks of life: Aldo Tambellini, Bakary Diallo, Clio Simon, Christoph Girardet, Matthias Müller, Guli Silberstein , Randa Maroufi, Philippe Rouy and Nam June Paik.

JAVIER ELIPE GIMENO

SOMMAIRE

Introduction
Anne Sèdes et Javier Elipe Gimeno

Black TV, *Aldo Tambellini (États-Unis, 1968, 10')*
The white noise the electronic snow
Anne Sèdes et Marc Billon
Un artiste intermédial et électromédia
Black TV
Analyse du rapport audiovisuel de Black TV
Conclusion

Articulation 1

Télévisions préparées et « musique physique » de Nam June Paik
Grégoire Quenault
Nam June Paik, de la musique à la vidéo expérimentale
La télévision, comme un problème
La vidéo, comme la musique
Nam June Paik ou l'art du « switch »

Articulation 2

Audio-Video – The Third Dimension
Le travail du son en « The Schizophrenic State Project »
Guli Silberstein

Articulation 3

Musique et violence dans Tomo *de Bakary Diallo*
Abdelaziz Amraoui

Articulation 4

La composition musicale dans Diable, écoute, *de Clio Simon*
Javier Elipe Gimeno
Construction sonore de l'idée du « dehors politique »
Orchestration et accompagnement des personnages du film

Articulation 5

Randa Maroufi, à propos du film Le Park
Randa Maroufi et Javier Elipe Gimeno (interview et transcription)
Questions du public

Articulation 6

Composition musicale et construction du sens cinématographique dans le film Kristall, *de Matthias Müller et Christoph Girardet*
Javier Elipe Gimeno
Le choix sonore, la distribution et les types d'interaction film/composition sonore
L'articulation film/musique/son

Articulation 7

À propos de Machine to Machine
François Bailly

Sources et références bibliographiques

Introduction

Anne Sèdes et Javier Elipe Gimeno

Dans la réalisation d'un film expérimental, la relation image-son est une des dimensions de *l'expérimentable*, qui réunit tous les moyens expressifs et opératoires de l'image en mouvement, image cinématographique, vidéo, audio, comme un seul médium audiovisuel. En interaction avec l'image, la création sonore et musicale contribue à articuler et à produire du sens audiovisuel, loin des usages habituels de la narration.

Depuis plusieurs années, la thématique de la violence sociale traverse dans l'interdisciplinarité les divers axes de recherche de la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord : violence verbale, violence politique, violence faite aux femmes, violence extrême, violence et ville, violence et mondialisation... Les 23 et 24 mai 2017, la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, en collaboration avec le Collège d'Espagne de la Cité universitaire internationale de Paris, a accueilli les journées « Composition sonore et film d'art expérimental : violence et société ». Ces deux journées d'étude ont proposé des projections, des communications et des tables rondes.

La thématique « violence et société » a imposé la sélection des films expérimentaux que nous avons choisis avec l'aide des équipes du Fresnoy et des maisons d'édition et de distribution *Revoir* et *Light Cone*. Ces films ont permis d'investiguer la multiplicité de la relation image-son pour servir des sujets traitant de la violence humaine et sociale. Sur ces deux journées, quatre séances ont permis d'approcher ces questions.

La séance « Composition audiovisuelle, violence et société » a été illustrée *par Black TV 1968* d'Aldo Tambellini, *Dieu me pardonne* (2001-2004), de Mounir Fatmi et *Tomo* (2012) de Bakary Diallo.

La séance « Composition musicale et construction du sens filmique » a présenté *Wet Tilles* (2003), de Lamya Gargash, *Diable écoute* (2015), de Clio Simon et *Kristall* (2006), de Christophe Girardet et Matthias Müller.

La séance consacrée à « Opérer avec le signal » s'est appuyée sur *La plaine* (2014), de Roland Edzard, *Outer Space* (1999) de Peter Tscherkassky, *Conference* (2011), de Norbert Pfaffenbichler, *Mars en guerre* (2003) et *Satyagraha* (2009), de Jacques Perconte.

La séance « Approches du traitement temporel » a présenté *Excerpt* (2008), de Guli Silberstein, *Excerpt* (2008), *Le Park* (2015), de Randa Maroufi, et *Machine to Machine* (2013), de Philippe Rouy.

Ces journées ont été une première étape pour exposer tous ces films comme autant d'objets d'études, mais aussi pour s'interroger sur les manières de faire des compositeurs et réalisateurs pour « opérer », mettre en œuvre l'expression de la violence, ou encore l'exposer en tant que telle. Comment écrit-on la violence à partir des modes de jeu d'un instrument comme la clarinette, comme c'est le cas dans *Diable, Écoute* ? Comment exprime-t-on la violence à travers le geste créateur de transgression technique d'un réalisateur comme Peter Tscherkassky, « maltraitant » manuellement la pellicule d'un film 35 mm pour produire des discontinuités audiovisuelles, qui paradoxalement tiennent autant du musical que de la narration ? Comment expose-t-on la violence à partir du medium cinématographique, comme dans *Tomo*, à partir de *found footage* produits par des instruments de surveillance comme dans *Machine to Machine*, deux films où la violence mise en œuvre a chassé toute trace d'humanité ? Comment exprime-t-on la violence d'une époque ou d'un lieu, l'Amérique des années 1960, comme pour la génération d'Aldo Tambellini ou de Nam June Paik, ou bien le monde arabe contemporain comme pour celle de Lamya Gargash, Mounir Fatmi ou encore de Randa Maroufi ?

Comment déceler, exprimer, exposer et révéler la violence du monde à partir des moyens de l'écriture de la composition audiovisuelle et de la relation image-son pour le film expérimental ?

Dans l'ouvrage qui suit, nous revenons sur l'étude de quelques-uns des films projetés lors des journées d'étude.

Anne Sèdes et Marc Billon reviennent sur *Black TV 1968*, qui montre à partir d'images tirées de l'actualité télévisuelle la violence de la société américaine au milieu des années 1960, blanche comme le bruit de la neige électronique du petit écran, dominant jusqu'à l'étouffement l'énergie de la matière noire.

Grégoire Quenault nous rappelle qu'à la même époque, Nam June Paik avait proposé une approche musicale propre au medium télévisuel tout exposant lui aussi la violence de l'actualité de l'époque.

Guli Silberstein revient sur son film *Excerpt*, pour évoquer son travail en tant que réalisateur, et son utilisation du traitement numérique du son et des images pour amener le spectateur à une réflexion sur le rôle et la fonction des médias dans notre société.

Abdelaziz Amraoui propose une analyse littéraire de *Tomo* de Bakary Diallo, qui présente un village africain ravagé par la guerre, traversé par un être blessé mortellement, dont la présence s'impose au fil la bande sonore.

Clio Simon et Javier Elipe Gimeno reviennent sur leur collaboration pour le film *Diable, écoute* et sur la façon dont la composition pour clarinette basse et électronique a pris pour point d'appui les idées conceptuelles de la réalisatrice.

Javier Elipe Gimeno publie l'entretien de Randa Maroufi à propos du film *Le Park*, qui a eu lieu à l'occasion des journées, incluant quelques questions du public ; il revient sur le processus de création de son film. Proche de l'esthétique du tableau vivant ; Randa Maroufi y aborde la violence à travers les réseaux sociaux alimentés par la jeunesse marocaine.

Javier Elipe Gimeno propose également de traiter *les* rapports de correspondances entre composition musicale et montage des images dans le film *Kristall* de Matthias Müller et Christophe Girardet. En s'appuyant sur des entretiens qu'il a réalisés auprès des auteurs, il tente de montrer comment la composition sonore s'est adaptée à la structure et à l'articulation générale du film, qui présente de façon répétitive et pour ainsi dire

musicale la violence des relations homme-femme dans les représentations cinématographiques standards.

François Bailly revient sur la temporalité immersive du film *Machine to Machine*, basée sur des images de vidéo surveillance par drones survolant le paysage industriel dévasté par la catastrophe de Fukushima. Bailly analyse le jeu entre les propriétés du son, l'identification de la source et la construction temporelle.

Tous ces textes montrent à divers niveaux comment la composition de la relation image/son articule la violence pour la surexposer, dans la temporalité de la matière filmique, là où le visuel, le sonore et le musical renvoient le narratif bien au-delà de ses limites.

Black TV, Aldo Tambellini (États-Unis, 1968, 10’)

The white noise the electronic snow

Anne Sèdes et Marc Billon

This is the news:
time is shooting from the video gun
images are bullets targeting the screen
TV the assassin of reality is a weapon pointed at your mind
the sixties have passed/recorded/obliterated
/stored/erased death/starvation/riots
/assassinations/moon landing/bombs/choppers/astronauts
familiar images stored in the videodisk of the mind
recalled
Black TV begins with the beam turning on
the white noise the electronic snow
Black TV ends with the beam going off to black.
Aldo TAMBELLINI[1]

1 Comme introduction à la thématique de la composition audiovisuelle, sonore et musicale en relation avec le thème de la violence et de la société, nous avons choisi de présenter *Black TV* d’Aldo Tambellini, comme un incontournable. C’est une matière noire, un objet rare et précieux, peut-être même angulaire de l’histoire de l’art intermédial.

2 Nous décrirons pour commencer le monde de Tambellini, sa poétique et sa poïétique, comment cet artiste intermédial enraciné dans les arts de l’abstraction étend son mode d’expression au médium télévisuel et ses manières de faire aux techniques et aux technologies de la vidéo. Nous présenterons ensuite *Black TV* dans la version de 1968 et nous tenterons une analyse du rapport audiovisuel de l’œuvre en en caractérisant les dimensions sonores, visuelles, le montage, la structure. Nous conclurons sur la singularité de cette œuvre et de son pouvoir d’expression de la violence et de la société

américaine de l'époque, et sur le travail d'Aldo Tambellini, artistiquement engagé, et dont les manières de faire, héritées de l'abstraction, sont d'autant plus proches de celles des musiciens, qu'elles évitent foncièrement les voies du récit et de la narration.

Un artiste intermédial et électromédia

3 Peintre, poète, vidéaste, plasticien, figure de la scène *underground* des arts mixtes des années 1960 à New York, Aldo Tambellini cherche à produire une énergie sensible et expressive en travaillant à partir de quelques éléments formels et matériels : la forme circulaire, le noir qu'il oppose au blanc (dont Paul Klee avait déjà souligné le potentiel dynamique et polaire[2]), le mouvement, le son. On pourrait prendre ces éléments comme des objets, comme des formes symboliques, porteuses de force énergétique, autant que de sens. Engagé avec l'abstraction, proche de Otto Piene du groupe ZERO avec lequel, en 1967, il cofonde entre Cologne et New York le *Black Gate* (programme de télévision expérimentale conçu par les artistes comme un « théâtre de l'Electromedia »[3]), Tambellini travaille le photogramme et l'image vidéo, le film expérimental et ses pratiques mixtes (peinture sur pellicule, traitements chimiques du support etc.) proche de la tradition des musiques visuelles[4]. L'image donnée à voir et à entendre est traitée, montée, bouclée, mixée en un flux complexe et polyrythmique qui « bombarde nos sens » par ses fragments multiples et discontinus.

4 Parmi les techniques qui singularisent les manières de faire d'Aldo Tambellini sur le plan visuel, on doit souligner son approche du *live,* sa façon de capturer en direct, à la caméra, l'image en mouvement provenant des écrans de télévision et de réaliser ensuite un montage complexe et dense de sources hétérogènes, ce qui n'est pas sans rappeler aux musiciens les techniques à la base de la composition électroacoustique : prises de sons, issus du bruit des appareils eux-mêmes, ou issus du flux audiovisuel de types *found foutage*, opérations de mises en boucles, réinjections, transformations, variations de vitesse et superposition de temporalités hétérogènes, filtrage, mélange de sources (mixage), traitements temporels et spatiaux (stéréo, décorrélation à diverses échelles temporelles), fragmentation/
granularisation.

5 Le traitement de signal vidéo, le magnétoscope et le banc de montage complètent ainsi l'environnement de travail de Tambellini, par ailleurs rompu aux techniques électroacoustiques du magnétophone. Rappelons que l'époque est aussi en Amérique celle de la *Tape Music,* expérimentée par les membres du San Francisco Tape Music Center. Avec les moyens du magnétophone, de la boucle, de la variation de vitesse et de l'espace stéréophonique, Steve Reich composera à sa manière une musique concrète en partant de fragments enregistrés de la violence de l'époque, dont le fameux *Come out* (1966). La tonalité esthétique des premières compositions pour bande de Reich est familière de celle de *Black TV*.

6 Sur le plan visuel, Tambellini fait un large usage du *flicker* (ou effet de scintillement) très utilisé dès la fin des années 1950, dans le cinéma expérimental[5] ou dans l'art lumino-cinétique[6]. Le *flicker* est connu pour un effet dynamogène, moteur, une réponse esthésique liée à la vitesse de perception visuelle, comparable aux seuils temporels de la perception sonore constitutifs, sur le plan cognitif, de ce qu'il est convenu d'appeler de la musique. Chez Tambellini, l'usage du *flicker* est une manifestation du jeu sur la pulsation, ses variations de vitesse et d'intensité des flux vidéo, au seuil de la

perception du continu/discontinu, si sensible et expressif en musique électronique, tel que théorisé chez Karlheinz Stockhausen, autre figure artistique de Cologne. Tambellini fait du *flicker* un usage qui manie l'intensité lumineuse et le fragment temporel de l'image (on pourrait dire son grain[7]), jusqu'aux limites du sensible. Superposé à la temporalité des flux sonores et diffusé sur plusieurs écrans, c'est ce jeu entre continuités et discontinuités multiples qui, au fil du montage audiovisuel, bombarde nos sens et notre attention.

7 Le travail d'Aldo Tambellini s'inscrit dans la tradition graphique du noir et blanc, qui a vu se développer dans d'autres sphères l'opto-cinétisme et l'op art[8]. Après le cinéma, le flux télévisuel de l'actualité impose au monde l'esthétique binaire du noir et blanc. D'abord travaillée dans l'abstraction, la matière noire devient concrète et vivante, instable dès qu'elle est télévisée, diffractée, contrastée jusqu'à la saturation, bombardée par « la neige électronique du bruit blanc télévisuel » : vue d'une fenêtre sur la violence de l'actualité aux États-Unis au milieu des années 1960.

Black TV

> *Black TV makes use of the 1960s television footage of social/political news items taped and played back on the TV monitor then shot with a 16 mm camera at various speeds. This film was edited as a split screen film.*
> *The shortest and most compact version was the one presented at the Oberhausen Film Festival. Since my interest is in multimedia and mixed-media live events and in experimental TV programs, I think of film as a material to work with, part of the communication media rather than as an ultimate in itself. In the future we will be communicating through electronically transmitted images and Black TV is about the future, the contemporary American, the media, the injustice, the witnessing of events, and the expansion of the senses*
> Aldo TAMBELLINI[9]

8 *Black TV* est un film réalisé sur quatre années (1964-1968) avec différents montages. L'analyse exposée ici concerne la version de 1968 qui prend en compte l'assassinat du sénateur Robert Kennedy. Ce film fait partie d'un grand projet intermédia pour la télévision américaine et il remportera le grand prix du festival international d'Oberhausen en 1969. Ce projet sera présenté au *Black Gate Cologne* : il s'agit du premier programme de TV Broadcast réalisé par des artistes pour la *Westdeutscher Rundfunk* (WDR) allemande en 1968 avec Tambellini et Otto Piene[10].

9 *Black TV* utilise ainsi des images enregistrées sur vidéo cassettes d'actualités socio-politiques télévisées de l'époque, ainsi que des sources vidéo expérimentales de l'artiste, rediffusées sur le téléviseur qu'il capture à différentes vitesses avec une caméra 16 mm. Le dispositif consiste en un film-installation audiovisuelle en noir et blanc de 10 minutes réalisé en 16 mm et présenté soit sur un seul écran en écran partagé, s*plit screen,* soit sur un double dispositif de 2 X 16 mm. Il a été présenté encore

récemment, lors de l'exposition Black Matters au *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) de Karlsruhe en 2017[11].

Nous allons tenter une analyse, dans une perspective audiovisuelle, en examinant la matière sonore, la matière visuelle, le montage audiovisuel et la structure globale du film.

Analyse du rapport audiovisuel de Black TV

Les sources sonores du film

10 L'univers sonore de *Black TV* est composé d'une part de sons enregistrés de façon expérimentale en sortie d'appareils (oscilloscopes, caméra, magnétoscope) avec recours à des procédés de distorsion et de réinjection, et d'autre part de sons tirés de documents d'actualité audiovisuelle. Le son des appareils produit des trames de bruit blanc, des trains d'impulsions, et des sons de signalétique sonore (alarmes, sirènes). Les sons de type *found footage* correspondent à des bruits de foule, ou exploitent l'enregistrement de la voix du reporter de la station de radio *KRKD*, Andrew West, qui était présent lors de l'assassinat de Robert Kennedy le 5 Juin 1968 à l'Ambassador Hotel de Los Angeles.

Les sources visuelles du film

11 On observe des images de type *found footage* provenant de différents médias d'information telles que les chaînes *CBS* ou *ABC*, images relatives à la violence de la société américaine (images d'infanticides, de meurtres, d'émeutes à Harlem, de brutalités policières à Chicago, de guerre du Vietnam, de scènes sportives brutales, etc.). En contrepoint, Tambellini diffuse des images abstraites issues de vidéos personnelles expérimentales (peintures, dessins et écriture-peinture sur pellicule avec traitement chimique, utilisation d'aimant sur moniteur vidéo). Les supports de ces sources sont des cassettes vidéo.

Le montage audiovisuel du film

12 Tambellini a travaillé sur différents montages de son film qui a duré plus de 4 ans. Le montage de 1968 privilégie le rythme audiovisuel qui diffuse un climat de tension permanente. C'est un montage heurté, saccadé, nerveux qui multiplie les possibilités de mouvements dans le plan. On retrouve les oppositions de type continuité/discontinuité sonores et visuelles qui concourent à l'unité esthétique du film.

– Polarité entre le son des appareils (Trame de bruit blanc à 1'10" et train d'impulsions à 1'46") et les voix humaines (2'57" et 4'35".).

– Polarité entre images abstraites et images concrètes de l'actualité de la société américaine de l'époque (7'30").

L'utilisation du *split screen* ou du dispositif à deux écrans permet des effets rythmiques dans la spatialité de l'image (1'55").

13 L'utilisation massive du *flicker* accentue l'état de nervosité suscité par l'ambiance générale du film. Elle produit au-delà du rythme, des variations à diverses échelles temporelles superposées, allant du micro-temps du nombre d'image par seconde, au

mouvement de la caméra filmant l'écran, en passant par le décalage temporel entre les deux écrans. Y est visée la saturation de nos sensations au seuil de notre perception, qui stressent en permanence notre interprétation cognitive fine des phénomènes audiovisuels perçus, superposant l'hétérogénéité de notre perception temporelle du sonore, et du visuel.

14 On saisit la nature d'un montage mélangeant la captation en direct, la captation de la télévision avec des sources de films expérimentaux et qui fait coexister une caméra film 16 mm. La captation en direct ajoute une dimension rythmique par les mouvements de caméra, et apporte ainsi une tension en adéquation avec la nature ultra-violente des images diffusées. Les différents types de mouvement à l'écran proviennent ainsi de la performance et du montage. Les mouvements se font dans l'axe horizontal (1'15"), vertical (2'18"), de la profondeur (2'35") ou circulaire (3'21"), avec accélération du geste. Le montage présente de nombreux raccords de mouvements de caméra (1'35") ainsi que des raccords sonores(4'35").

15 Tambellini décale et dissocie le son de l'événement visuel associé, créant ainsi un effet de décorrélation temporelle et sensorielle, accentuée par la diffusion sur deux écrans. Cette dissociation image/son accentue l'effet de distance et nous éloigne d'un style documentaire trop réaliste. Elle produit également de l'instabilité dans la réception sensible du flux audiovisuel.

La structure du film

On peut remarquer que le son structure et segmente l'œuvre en 6 sections : introduction, trains d'impulsion, sons concrets, climax d'intensité, signalétique sonore, variation de vitesse.

Introduction (8" – 1'45")

16 Sur un rythme pulsé on voit apparaître le portrait d'Aldo Tambellini sur les écrans droit puis gauche du *split screen*. L'image est altérée par un bruit visuel qui filtre le rendu image comme une neige électronique. Ce principe d'alternance et de modulation de l'image est récurrent tout au long du film. Tambellini fait apparaître des portraits à l'identique sur les écrans droit et gauche, utilisés comme point de convergence (ou de raccord image) qui engendre alors un changement sonore passant du bruit pulsé, à la trame continue de bruit blanc à 54".

17 L'image subit des distorsions ou saturations lumineuses qui réduisent le clivage concret/abstrait. Ainsi le portrait de Robert Kennedy va-t-il tendre, du fait de son traitement, vers une forme d'abstraction.

18 Les deux écrans vont servir de balancier rythmique entre les informations relatives à la mort du sénateur, sa couverture médiatique par *CBS News* et les abstractions picturales de Tambellini. Les séquences sont réitérées sur l'écran voisin produisant un effet d'écho visuel.

Enfin, l'artiste fait également usage de boucles visuelles, où l'on voit les ambulanciers et la police apparaître sur l'écran droit avec une seconde répétition sur l'écran gauche.

Trains d'impulsions (1'46" – 2'55")

19 Cette section se singularise par un train d'impulsions marquant le rythme sonore de façon continue et des visuels abstraits qui s'opposent à des images du sénateur Kennedy en campagne. Concernant les rythmes visuels on observe une division supplémentaire des écrans multipliant les possibilités rythmiques dans le plan. Le procédé apparaît avec un double *split screen* de l'écran droit, puis gauche à 1'48", ce qui devient ensuite récurrent sur cette section (1'55", 2'16"). La fin de cette section fait apparaître des portraits de jeunes gens au visage rachitique, témoignant d'expressions douloureuses.

Voix concrète en boucle (2'56" – 4'34")

20 Il s'agit de la voix du reporter Andrew West de la station de radio *KRKD* qui enregistre la scène dans l'Ambassador Hotel quelques minutes après les faits. La phrase est utilisée comme un leitmotiv et bouclée avec variation d'intensité pour atteindre le *climax* de la séquence qui va suivre et accroître ainsi l'effet dramatique : *« Senator Kennedy has been shot ! Senator Kennedy has been shot; is that possible? Is that possible? Is it possible ladies and gentlemen... it is possible, he has. Not only Senator Kennedy, Oh my God, Senator Kennedy has been shot, and another man...».*

21 Sur ce passage, on notera que les images ne correspondent pas directement à l'assassinat de Robert Kennedy (images d'infanticides, images abstraites). Tambellini effectue des variations d'intensité sonore conséquentes pour converger vers le *climax* de la pièce, et l'on passe pour la même phrase en boucle, de – 22 db à –12 db.

Climax d'intensité (4'35" – 5'08")

22 Tambellini imagine ici un raccord son entre la voix d'Andrew West et un enregistrement sonore de bruit et de cris de foule appartenant à une autre scène de violence urbaine. Ce passage correspond au *climax* d'intensité du film, tant la sensation d'agression sonore et visuelle est intense. Le son est lui-même porteur de violence. Le principe d'alternance gauche/droite est toujours présent mais les mouvements de captations *Live* se font plus rapides et nerveux. Les images alternent toujours entre abstraction et images de la guerre du Vietnam sur cette séquence.

Signalétique sonore (5'08" – 6'52")

Cette séquence amorce une signalétique sonore suivie par un bruit motorisé de type train d'impulsions et une reprise immédiate du signal sonore au rythme métronomique à 5'24. Ici les images abstraites en formes circulaires sont caractéristiques du style de Tambellini.
On observe des scènes de compétitions sportives : combats de boxe, de courses d'athlétisme, d'automobiles, de motos, de scènes de rodéo.

Variation de vitesse (6'52" – 10')

23 Ici, les trains impulsionnels accélèrent, les mouvements d'images suivent également cette accélération. Les visages d'hommes politiques défilent associés à des images de guerre, suivis par des visages émaciés d'enfants en alternance avec les abstractions plus

présentes dans cette dernière section. La fin de cette section s'illustre par le retour du bruit visuel présent en début de film en alternance sur les écrans gauche puis droit.

24 La fin de la pièce se caractérise par une décélération de la vitesse des trains impulsionnels à 9'20 et une variation décroissante de l'amplitude sonore jusqu'à 9'52. Tambellini propose pour terminer une image heurtée, saccadée, instable, qui s'éloigne des standards de diffusion classique de l'image télévisuelle et qui accentue d'autant son potentiel subversif.

Conclusion

25 Avec *Black TV*, Aldo Tambellini entre en coïncidence avec l'époque. En produisant du sens à partir du travail sur la matière filmique, il passe de l'abstrait au concret. Avec le médium de l'audiovisuel et son traitement par les moyens du *live* offert par les technologies du moment, il expose la violence d'une société sans la mettre en récit, sans la raconter. Cette démarche est en grande proximité avec le potentiel d'expression de la musique, spécialement avec les moyens de l'électroacoustique : exposer, traiter, transformer, faire sonner, toucher, hors de toute narration.

26 Est exposée dans cette œuvre une violence contrastée jusqu'à la saturation, rythmique, visuelle, sonore, faisant pulser l'image comme le son jusqu'à l'échelle binaire du noir et du blanc : saturation temporelle, émission de flux de matière fragmentée, urgence, sentiment de continuité à partir de discontinuités. La violence de la société américaine de l'époque est ainsi exprimée : elle est blanche comme le bruit blanc de la neige télévisuelle, en négatif de la matière noire. Du flux audiovisuel émerge l'expression : confronté au son et à l'image, on ressent, de façon sensible, la fragmentation destructive de l'agression.

27 L'engagement artistique d'Aldo Tambellini demeure jusqu'à nos jours, tout comme l'exploration expressive de la matière noire. L'exposition *Black Matters* qui eut lieu au ZKM à Karlsruhe en 2017 en atteste. Au fil de sa carrière, cet engagement est passé également par une activité éducative, sociale, et collaborative en milieu défavorisé, ainsi que par l'activité de recherche artistique accueillie par le MIT.

28 En 2005, le film *Listen* dénonce la guerre en Irak, menée par les États-Unis au nom de la liberté. La forme est narrative sur le plan sonore. Le narrateur dit un texte poétique, au contraire de *Black TV*, le film est monté dans la lenteur, alternant images de guerre et de torture, de dessins d'enfants de la guerre ; Tambellini alterne et varie noir et blanc et couleur dans la deuxième partie, monochrome, avec progression du bleu-vert au rouge sanguinaire.

29 On retrouve ses traits stylistiques : textes pris en forme circulaire, images de la réalité distordues, mouvements de profondeurs, alternances du concret/abstrait, sons de télécommunications, sons des bombes, sons de la machine à écrire sur laquelle le texte est tapé avec variations d'intensité et production rythmique. Le film expose un réel cannibalisé par l'information communiquée par les écrans. "*They are plug in our brain to virtual reality, images making dream machine*". *Listen* mériterait lui aussi une analyse audiovisuelle approfondie.

NOTES

1. *Black TV*, http://www.aldotambellini.com/blacktv.html (vu le 16/04/2018).
2. « Le clair-obscur déploie son mouvement alternatif de “montées-descentes” entre les pôles du blanc et du noir. La donnée blanche est la lumière en soi. Pour l’instant, toute résistance est morte, et l’ensemble privé de mouvement, sans la moindre vie [...] Il faudra donc faire appel au noir et l’inciter au combat ; combattre la toute-puissance amorphe de la lumière », in Paul Klee, « Esquisse d’une théorie des couleurs », *Théorie de l’art moderne*, 1964 pour la traduction française de Pierre-Henri Gonthier, Paris Folio essai, p. 63.
3. Terme utilisé par Tambellini pour désigner le *live* multimédia.
4. Expérimentées par des artistes comme Lazlo Moholy Nagy, Oskar Fischinger, Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Franciska et Stefan Themerson, Len Lye, Norman Mac Laren, Mary Ellen Bute...
5. *Arnulf Rainer* de Kubelka (1958), *The Flicker* de Tony Conrad (1966), *N:O:T:H:I:N:G* de Paul Sharits (1968).
6. *Dream Machine* de Brian Gysin (1960), *Microtemps* de Nicolas Schöffer (1962), *Boîte à flash* de François Morellet (1964), *Battimenti* (1966) et *Primo ambiente stroboscopico programmato e sonorizzato* du collectif Gruppo MID (1966), *Mouvement-surprise avec lumière pulsante* de Julio Le Parc (1967).
7. Au sens temporel du terme, inspiré du grain sonore.
8. Les travaux en noir et blanc de Victor Vasarely sur la période 1955-1968, les expérimentations de Julio Le Parc sur la surface ainsi que les premières œuvres de Bridget Riley, entre autres.
9. *Black TV*, extrait du catalogue de l’exposition « Black Matters » au ZKM de Karlsruhe 2017.
10. http://www.aldotambellini.com/video3.html (vu le 16/04/2018).
11. Une version est visible sur Youtube : https://www.youtube.com/watch?v=XDhAVAlYTIQ (vu le 16/04/2018).

AUTEURS

ANNE SÈDES

Université Paris 8, UFR Arts, philosophie et esthétique, Musidanse/CICM, MSH Paris Nord.

MARC BILLON

Université Gustave Eiffel, Marne-la-Vallée, UFR LACT.

Articulation 1

Comment la composition de la relation image/son peut-elle articuler la violence constitutive d'une société ? *Black TV 68* d'Aldo Tambellini est un exemple extraordinaire d'une expression audiovisuelle abstraite, qui prend ses racines dans la plasticité de la matière télévisuelle, contrastant le noir et le blanc pour surexposer les relations de domination de la société américaine des années 1960.
En son temps, Nam June Paik avait prophétisé que cette œuvre d'Aldo Tambellini serait un classique pour la postérité[1].
Dans le texte qui suit, Grégoire Quenault précise la contribution expérimentale de Nam June Paik dont les techniques d'utilisation de l'appareil télévisuel comme moyen d'expression aussi bien musicale que plastique ont largement contribué à penser la vidéo expérimentale comme de la musique.

NOTES

1. "*One day, Aldo's* Black TV *will be considered a classic*." (Nam June Paik, 1969), http://www.aldotambellini.com.

Télévisions préparées et « musique physique » de Nam June Paik

Grégoire Quenault

1 L'histoire du son au cinéma est, du moins du point de vue technique, relativement bien connue. On sait la place que la musique a très vite prise, avant et après l'avènement de systèmes industriellement viables à la fin des années 1920 pour la restitution des sons, et surtout des voix. Pourtant les rapports les plus fructueux entre musique et cinéma verront le jour en marge de la production classique, dans les réalisations relevant du cinéma dit alors d'avant-garde, puis expérimental. Ces démarches artistiques trouvent leur origine dans les spectacles de « musique colorée », qui commencent probablement en Europe vers 1725 avec les expériences de l'abbé Louis-Bertrand Castel, inventant à cette date le « clavecin oculaire », dans le but, déjà, de remédier aux limites statiques de la peinture. À peine deux siècles plus tard, après la mise au point d'une longue série d'appareils[1] le plus souvent munis d'un clavier permettant de jouer et de mettre en lumière des partitions musicales, on en vient à penser que le cinématographe pourrait avantageusement jouer un rôle dans ces projections. Bruno Corra et Arnaldo Ginna[2] intègrent le nouvel appareil dans leurs expériences dès 1910, et réalisent leurs premiers films en 1911-1912. Dès lors, nombreux sont les peintres, souvent par ailleurs musiciens, désireux d'animer leur peinture, selon une temporalité et des principes encore à découvrir. Ainsi, après le projet avorté de Léopold Survage, *Le Rythme coloré* (1912), et à partir de 1921, apparaissent les premiers films musicaux, non pas au sens où ils sont accompagnés de musique mais où l'animation des images repose elle-même sur des rythmes et des principes musicaux. Soit ces films rejettent la nécessité d'un accompagnement musical afin de mieux permettre la lecture de leur symphonie interne, soit ils mettent au contraire en avant les principes d'une musique audiovisuelle[3]. Pourtant, l'association de l'image et du son au cinéma n'allait pas de soi. Ces films sont le résultat d'un prodige technique qui aura vu, après bien des obstacles, le couplage de deux appareillages *a priori* distincts et, si l'on peut dire, l'adjonction d'une prothèse sonore au cinématographe.

2 L'histoire du rapport de l'image électronique à la musique est bien différente. Elle démarre pourtant du même intérêt d'un musicien plasticien pour la technologie, Nam

June Paik. Son œuvre et son approche sont à ce point emblématiques, qu'elles nous semblent expliciter l'essentiel des enjeux qui ont pu lier la vidéo expérimentale au son et à la musique. C'est du moins le parti que nous prenons ici. Tout, depuis sa formation musicale et ses rencontres, prédispose Nam June Paik finalement à envisager la « vidéo » au prisme de la musique. Il voit d'ailleurs une analogie puissante entre sa discipline d'origine et cette nouvelle technologie. Contrairement au cinéma, la réunion du son et de l'image n'y est pas un tour de force. Tous deux sont véhiculés par le même signal. Ce qui n'est pas un détail. Malheureusement, contrairement au cinéma encore, l'image électronique dans son modèle de masse, la télévision, est au carrefour d'enjeux politiques et sociaux qui rendent son accessibilité difficile, voire indésirable, quand elle n'est pas violemment prise à partie. L'apparition de la vidéo, sa déclinaison technique dite légère, dans la deuxième moitié des années 1960, ne suffit à combler ni ce problème, ni l'appétence d'images. Nam June Paik se lance, avec d'autres, à l'abordage de l'image électronique, la libère, lui procure les outils d'une émancipation. Il joue d'elle comme un musicien, lors de performance *live* ou dans des réalisations vidéographiques, dont certaines, significatives, seront étudiées ici.

Nam June Paik, de la musique à la vidéo expérimentale

3 Nam June Paik arrive en Allemagne en 1956, après avoir terminé des études d'esthétique, de musique et d'histoire de l'art à l'université de Tokyo, et une thèse sur Arnold Schönberg. Il suit, sous la direction de Wolfgang Fortner, des études de composition à l'Académie de musique de Fribourg. Fortner, dans la lettre de recommandation au studio électronique de la WDR – la radio ouest-allemande de Cologne – qu'il lui écrit précise que Paik est très intéressé par « les bruits et problèmes d'organisation du son tels que Pierre Schaeffer les aborde à Paris, et que John Cage expérimente »[4]. Spécialisé dans la musique électronique, le studio monté par Herbert Eimert était devenu l'un des centres de musique expérimentale les plus importants du monde. Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Gyorgy Ligeti, notamment, y avaient travaillé. Dans ce contexte, Paik s'oriente vers le collage sonore à partir de bandes audio ou de disques vinyles joués sur des électrophones. Il mélange généralement des morceaux de musique classique à des enregistrements d'émission de radio, de voix de femmes ou d'enfants et autres bruits. Il rencontre John Cage en 1958 à Darmstadt. En 1959, avec son premier *Hommage à John Cage*, Paik commence ses « actions musicales » (*music action*), dans lesquelles il s'attaque souvent physiquement aux instruments de musique. En 1961, sa participation à la pièce musicale de Stockhausen, *Originale*, est un moment clé. Conjointement à l'œuvre du compositeur allemand et à ses propres montages sonores enregistrés sur bandes, Paik donne à voir plusieurs performances essentiellement visuelles : *Zen for Head, Étude Platonique, Simple*[5], etc. Selon la description fameuse qu'en fait Stockhausen lui-même[6], Nam June Paik s'enroule le visage de papier en dévidant un rouleau qu'il finit par lancer dans l'auditoire, se macule les cheveux et le corps de mousse à raser, se déverse un paquet de farine ou de riz sur la tête, se jette dans une baignoire remplie d'eau, retourne au piano complètement trempé et, tout en jouant, se cogne à plusieurs reprises la tête sur le clavier. Ce type d'activités l'amène à se rapprocher de Fluxus, dont il devient membre en 1962. Il crée la même année sa pièce la plus connue, *One for Violin Solo*. Nam June Paik (ou désormais tout autre

performeur puisque la « pièce » a été régulièrement reprise non seulement par Paik mais par d'autres artistes) y saisit par le manche un violon et monte de manière très lente jusqu'à ce que ses bras, tendus, soient au-dessus de sa tête. Alors, dans un geste d'une extrême rapidité, mobilisant en lui toute l'énergie disponible, il abat les bras et fracasse l'instrument sur un meuble. Il ne s'agit plus, comme chez Cage, de libérer les sons, mais de se révolter contre la rigidité normative de la performance musicale occidentale, d'« éliminer la musique traditionnelle ». La pièce est exemplaire en ce qu'elle fait état de la double culture de Paik, orientale et occidentale, et de sa posture complexe et ludique à l'égard de toute forme de subversion et de tradition. La violence du geste doit beaucoup au contraste entre le début et la durée de la pièce empreinte de bouddhisme zen, d'une disposition quasi méditative, et sa conclusion : la destruction absolument gratuite d'un objet, précieux au regard du soin qu'il aura fallu au luthier pour le concevoir, et qui incarne à lui seul des siècles d'histoire.

4 Du 11 au 20 mars 1963, Nam June Paik que l'on tient encore alors pour un musicien, présente sa première exposition personnelle, *Exposition of Music – Electronic Television*, à la galerie Parnass de Rölf Jährling, à Wuppertal en Allemagne. Celle-ci est un hommage direct à John Cage et à la « musique indéterminée »[7]. Le Coréen associe ici le « piano préparé » à d'autres machines sonores, dispositifs de musique aléatoire, et à douze télévisions modifiées.

> Dans les diverses salles de la Villa de Rölf Jährling, on retrouve le bazar habituel des événements Fluxus [...] des objets sonores variés et avariés (« for Zen exercises ») tels que passoires, grelots, clés, casseroles, espadrilles, jerricans suspendus s'entrechoquant, etc. Dans une baignoire, il y a un mannequin de femme désarticulé [...] D'énormes brochettes de disques qu'on peut gratter à souhait, sillonner au hasard avec des bras d'électrophones pendouillant à des fils reliés à des amplis, à des enceintes. Un curieux mur zébré de filaments qu'on peut s'amuser à connecter avec un micro pour produire des couinements [...] On peut écouter de la musique jouée par la bouche, en suçant une tige caoutchoutée prolongée d'un saphir [...] L'entrée de la galerie est surmontée d'une tête de taureau fraîchement coupée[8].

5 La télévision y apparaissait comme une intrusion, même si capitale, dans la manifestation musicale. Elle était elle aussi « préparée », ce qui, selon le principe de Cage, indiquait que le dispositif télévisuel classique qui permet la « bonne » retransmission de l'image avait été modifié.

6 Deux appareils, défectueux, étaient installés de manière aberrante : l'un retourné écran face au sol, l'autre n'affichant qu'une simple ligne horizontale, posé sur le côté pour constituer *Zen for TV*. Paik reprit ce genre d'initiative « renversante » et irrespectueuse pour constituer *Sound Wave Input on Two TVs (Vertical and Horizontal)*, en plaçant sur un appareil posé au sol un autre basculé de côté. Les deux tubes étaient alimentés par des sources radiophoniques et affichaient des réseaux de lignes lumineuses horizontales, et donc verticales pour le récepteur supérieur.

7 Edith Decker-Phillips explique que, exceptés ceux-là, tous les téléviseurs étaient branchés sur la même fréquence de télévision – fréquence qui ne jouait ici qu'un rôle très secondaire destiné à impulser le bombardement des électrons –, et qu'ils faisaient tous l'objet d'un traitement particulier. Ce traitement s'effectuait selon trois types de procédés qui les divisaient en autant de groupes. Le premier rassemblait ceux qui avaient subi une manipulation interne et où l'image apparaissait alternativement positive ou négative, à l'endroit, inversée ou renversée. Ces modifications avaient lieu grâce à la manipulation d'un interrupteur. Le deuxième regroupait ceux intitulés *Point*

of Light[9]. À ceux-là, une fréquence supplémentaire était adjointe : soit celle d'une radio, soit, comme pour *Kuba TV*, celle en provenance d'un magnétophone. Dans les deux cas, la manipulation du volume des deux sources « sonores » augmentait ou diminuait la taille du point (ou du disque) blanc que formait l'amplitude modifiée du faisceau cathodique sur l'écran noir. Le dernier groupe était composé de ceux qui créaient des « feux d'artifice » de points de lumière sur l'écran, par le truchement d'un interrupteur manipulé au pied, ou connecté à un microphone (*Mixed Microphones*) ou relayé par un amplificateur[10]. La participation du spectateur était donc requise aussi bien pour la manipulation des installations sonores que télévisuelles.

8 Nam June Paik ne cessera de jouer des effets sur l'image en perturbant, notamment à l'aide d'un simple aimant, le signal électronique d'un programme télédiffusé, ou en inversant des diodes, altérant des résistances, supprimant, ajoutant ou intervertissant encore d'autres éléments du téléviseur ayant tous pour but de « martyriser » l'image, avec des résultats toujours plus probants. Ce faisant, quasiment pour la première fois, une image abstraite apparut sur l'écran de l'appareil de télévision[11]. Cette simple constatation est d'une importance considérable. Le geste de Paik suffit en effet à démarquer l'image électronique – ou ce que l'on appellera la « vidéo » – de la télévision. En montrant les coulisses de la technique, il contribuait aussi à rendre visible le simulacre de l'image télévisuelle. Comme l'explique très bien René Berger, reprenant les intuitions les plus éclairantes de McLuhan : « Tout média est une production arbitraire et complexe qui apparaît d'autant moins sous ses traits que sa topique nous est familière. »[12] Et, évoquant l'attitude similaire mais ultérieure d'autres artistes :

> En s'en prenant, comme ils le font souvent, à la nature de l'image, ils dévoilent l'un des impératifs les plus stricts de la télévision, fondement de sa topique, à savoir le réalisme [...] L'impératif réaliste a pour fonction d'identifier l'image à la réalité (en termes linguistiques, le signe au référent). Or cette coïncidence n'est jamais qu'illusoire, *pour la simple raison que l'image n'est jamais le réel*. C'est ce que révèlent nombre d'artistes vidéo en intentant un procès à l'écran[13].

9 Paik, en ruinant la représentation réaliste, pointe donc dans le même temps la nature, plus encore idéologique que technique, de la télévision.

10 Par ailleurs, en parvenant à isoler le signal de sa destination première, en proposant des figures abstraites, géométriques ou magmatiques, il met à nu sa substance, désormais pure et malléable. Les formes peuvent être permanentes ou apparaître subitement par stimulation extérieure. Elles peuvent être statiques, complètement mobiles et libres, croître ou décroître à la surface de l'écran. Elles sont générées par la simple intensité du bombardement des électrons, et doivent leur « vitalité » à l'insertion de bruits supplémentaires dans le signal. Le spectateur manipule déjà la matière électronique d'une image construite et indépendante de la télévision. Il vient d'entrer dans l'ère de la vidéo.

La télévision, comme un problème

11 En 1963, la libération de la matière électronique et son dégagement du corset de la représentation ne sont un enjeu que pour Nam June Paik. Les propositions électroniques du Coréen passent à l'époque complètement inaperçues. Certes, l'exposition est avant tout une exposition de musique et la grande majorité des salles y est consacrée ; mais elle prend surtout place dans le cadre des manifestations multiples du groupe Fluxus, l'un des regroupements d'artistes les plus représentatifs de nouvelles

pratiques artistiques contestataires. Ces pratiques s'inscrivaient dans la filiation de Dada, qui en 1916, dans ce même contexte désolant de sortie de guerre mondiale, avait voulu rompre avec l'ensemble des valeurs de la société, remettant en question la notion d'œuvre d'art et le statut de l'artiste, au point de développer la notion d'« anti-art ». Dans les années 1950-1960, la scène artistique allemande est clairement l'une des plus radicales, et Fluxus en est l'un des fers de lance. On cherche à renouer souvent par le biais de performances avec les énergies vitales de l'individu, à libérer la société de toutes les entraves morales, des jeux de pouvoirs, de toutes les formes de conditionnement et d'assujettissement. Le geste de Paik à l'endroit de la télévision incarne parfaitement l'esprit de défiance que la jeunesse européenne, et en premier lieu allemande, nourrit envers toute forme d'autorité. Cependant, à la lecture de la description du contexte qui va suivre, on comprendra qu'il ne pouvait étonner ni ne choquer personne.

12 La télévision incarne en 1960 un dispositif orwellien, l'instrument par excellence du système d'oppression sociale. La dernière manifestation honnie des mass médias est par ailleurs d'une puissance sans précédent. Elle parle désormais non seulement à l'oreille, mais à l'œil de chacun, au cœur du foyer. Wolf Vostell est l'un des tout premiers artistes à l'avoir utilisée à des fins artistiques, et d'emblée de manière extrêmement critique. Dès 1958, avec l'installation à Berlin de son environnement *Chambre noire*[14], Vostell accumule dans un triangle et dans l'obscurité divers objets et images qui rappellent les massacres de Treblinka et d'Auschwitz. Un téléviseur allumé, déréglé et entouré de barbelés doit vraisemblablement éclairer l'installation par un des côtés, connectant pour le spectateur le passé récent de l'Allemagne et son présent, et pointant le rapport destructeur qui le lie aux médias de masse. Rapidement, dans une démarche qu'il qualifiait de « dé-collages TV », Vostell se met à dessiner et à peindre sur l'écran, à le maculer, à y coller toutes sortes de choses et à dessiner à l'aide de solvants des caractères imprimés sur l'image qui devenait méconnaissable. D'autres fois, il entarte l'appareil, ou l'enterre, alors qu'il est allumé et une nouvelle fois enroulé de fils barbelés. Il est régulièrement saboté, cassé, quand il n'est pas simplement coupé en deux[15]. En septembre 1963, lors du vernissage de son exposition à la galerie Parnass, il emmène le public dans une carrière regarder une émission de télévision et fait exploser cette dernière à coups de tirs de carabine.

13 Vostell ne se contente pas d'infliger les pires traitements à la télévision. Il peut aussi prendre en compte l'ensemble du dispositif de diffusion par émission hertzienne. Il pense par exemple dès 1959, utiliser l'audience de la télévision pour un de ses *Dé-collage-TV*, décuplant ainsi l'impact de son action qui devient ainsi *Dé-Coll/age-TV, événements et actions pour des millions*. Lors de la transmission, il envisage par exemple de brouiller l'image à son départ de l'émetteur hertzien. On peut imaginer le résultat : des millions de personnes confrontées à un écran de neige manipulant désespérément les boutons de leur poste pendant toute la durée du brouillage. Utilisant le système de télétransmission télévisuel, la performance ne repose plus sur un objet de télévision unique mais sur le grand nombre de postes allumés et « branchés » sur cette fréquence. Le « décollage » ne s'exerce plus concrètement sur la surface de l'écran mais à un niveau plus psychologique.

14 À la suite de ce stratagème, Vostell imagine d'autres interventions, mêlant l'absurde et le discours critique, tentant de casser la passivité du téléspectateur, de lui faire comprendre son degré de dépendance à l'objet de transmission, par ailleurs outil de

propagande privilégié de la société de consommation. L'une d'elles est tout simplement la réalisation d'une émission de télévision dans laquelle le public doit participer activement au jeu et à l'action de l'artiste, chez lui, devant l'écran, en exécutant des actions parallèles, préfigurant ainsi nombre d'émissions et de jeux que l'on qualifie aujourd'hui de « téléréalité » (*real TV*). Et lorsque l'on parle de participation du public, le mot est faible. Il s'agit en fait de lui donner des injonctions du type : « Embrassez une personne sur l'écran – Achetez un journal et jetez-le dans un champ de blé mûr – Changez immédiatement de vêtements plusieurs fois – Courez ou rampez dans votre pièce et répétez tout ce qui est dit à la télé – Criez fort "miracle économique", etc. »[16]

15 Nous pourrions encore citer d'autres artistes allemands moins connus intervenant sur l'appareil, comme Wolf Kahlen, Ingo Günther, Günther Uecker (membre, comme Otto Piene, du groupe ZERO…), des membres du groupe Fluxus comme Dick Higgins et Eric Anderson qui participent dès 1962 aux actions de Vostell, ou encore Joseph Beuys…

16 Comparativement à la radio, la télévision semble représenter un enjeu différent pour les pouvoirs publics européens. Alors que les studios de radiodiffusion s'étaient ouverts à la réflexion, à l'innovation et à la création musicale expérimentale depuis les années 1950 – les plus célèbres étant ceux de Pierre Schaeffer à Paris et celui de la WDR de Cologne, quasiment aucune initiative similaire n'avait été envisagée ou autorisée au sein de leurs équivalents audiovisuels.

17 L'accès aux studios de télévision est extrêmement difficile, et ce, des deux côtés de l'Atlantique. Côté allemand, comme on l'a vu, peu y parviennent. Les deux projets de 1968 et 1969, respectivement du *Black Gate Cologne* d'Otto Piene et Aldo Tambellini et de la Fernsehgalerie de Gerry Schum à Berlin, demeurent des exceptions. Et, s'ils réussissent sensiblement en même temps que les Américains, les expériences de télédiffusion sont différentes dans leurs motivations et leurs conditions d'accès. Alors que, pour les Américains, elles sont synonymes d'une expérimentation technologique du médium, ce qui intéresse les Allemands, ce sont les possibilités de télétransmission, la télévision dans ses virtualités de moyen de communication[17]. Car c'est bien « virtuellement » que le médium de masse est moyen de communication. Il est en général surtout un moyen de diffusion. L'information n'y circule que dans un sens, qui suppose toujours l'adhésion, mais jamais la réaction. Très tôt dans le siècle, Bertolt Brecht avait déjà relevé cette anomalie et prônait un changement d'utilisation de l'appareil de radiodiffusion et sa transformation en un appareil de communication. Il écrivait en 1932 :

> La radio devrait être pour le public le plus grand moyen de communication que l'on puisse imaginer, un extraordinaire système de chaînes, qu'il pourrait être s'il n'était pas seulement capable de transmettre, mais aussi de recevoir, s'il ne permettait pas seulement à l'écouteur d'écouter mais aussi de parler, s'il ne l'isolait pas mais le reliait aux autres [...] La radiodiffusion devrait faire de l'écouteur un pourvoyeur[18].

18 Un problème idéologique et politique majeur se pose donc, que la télévision des années 1960 n'a en rien réglé, bien au contraire. Elle est désormais régentée par un système de grille des programmes qui « régule les représentations » selon des horaires prédéterminés. Claudine Eizykman, qui évoque « le découpage social télévisuel », pense qu'« il vise à produire entre le public et la télévision une relation, une tension à la seule fin d'établir et de maintenir un contact (que l'on peut attribuer à la possibilité de contrôler le public et de le faire adhérer à un système social) »[19].

19 En 1982, Wulf Herzogenrath explique que si les Allemands étaient à ce point irrités par les médias de masse, c'est qu'il existe, dans leur culture, un intérêt précoce pour ce moyen (qu'ils espéraient être) de communication, et surtout, un précédent traumatique. La télévision qui, ne l'oublions pas, avait été employée pour la première fois dans le cadre d'une retransmission massive lors des Jeux olympiques de Berlin en 1936, leur rappelle également les dommages irréparables du Volksempfänger. Cet appareil populaire de réception radio fabriqué par les nazis entre 1933 et 1945 ne permettait de recevoir qu'une seule et unique source d'information. Il fut l'un des instruments essentiels de la propagande nazie. Il n'est dès lors effectivement pas exclu que cette réaction épidermique à toute manipulation et contrôle du citoyen par les médias trouve ici son origine. Elle pourrait en tout cas expliquer non seulement l'acharnement contre l'objet mais encore « les détournements sonores et audiovisuels, et le caractère à forte réalité des performances »[20]. La génération allemande qui suivit la Seconde Guerre mondiale avait, quoi qu'il en soit, une conscience aiguë de la fascination que pouvait exercer ce type d'organes d'information sur les masses.

20 Les actions punitives des artistes allemands s'exercent sur les organes terminaux de la télévision, les récepteurs. S'il y a une forme d'indépendance des artistes vis-à-vis du système médiatique, le geste reste d'une portée relative, symbolique. Et s'ils sont extrêmement violents, les gestes de Fluxus sont d'une certaine manière aussi un aveu d'impuissance : en détruisant des téléviseurs, on ne détruit pas pour autant le système lui-même. On ne peut faire mieux que dénoncer les caractéristiques totalitaires de l'appareil ou tenter de libérer le spectateur passif de son emprise. Les gestes sur le récepteur de télévision sont rares à cette époque outre-Atlantique, et même plus récemment. Citons tout de même deux actions de Douglas Davis qui propose, en 1971, *Images from the Present Tense I*, où il tourne le moniteur contre un mur, et procède, en 1974, à son enterrement avec *Burying Camera* – pour le *Projekt 74* de Cologne. L'exemple le plus célèbre demeure sans conteste le *Media Burn* du groupe Ant Farm, qui envoie en 1975 une Cadillac lancée à grande vitesse s'encastrer dans un mur de cinquante téléviseurs.

21 Dans les années 1960, les artistes américains, moins virulents dans leurs pratiques, reprochaient bien entendu également à la télévision son fonctionnement unilatéral, mais ils considéraient que la technologie ne pouvait être mauvaise en elle-même, que seule son utilisation posait problème. Les jeunes Américains vivaient à cette époque dans un tout autre contexte. Baignés dans une société de consommation resplendissante, ils avaient moins de scrupules que les Européens à envisager la télévision comme un instrument culturel, même s'ils étaient bien conscients de sa prise en main économique et politique. Ils avaient simultanément cultivé, depuis longtemps déjà, un enthousiasme et une certaine fascination pour les innombrables innovations technologiques qui se déployaient abondamment autour d'eux, et notamment dans la pratique des arts.

22 Bill Viola le souligne :

> Une chose qui m'a toujours habité, aussi loin que je me souvienne, [c'est] l'excitation de la nouveauté technique. J'appartiens à la génération de l'après-guerre. J'ai été marqué par l'Exposition universelle de New York en 1964-1965 qui tendait au maximum vers l'utopie industrielle. Moi, j'y voyais surtout un ensemble de salles obscures où l'on projetait des images, toute une série d'installations, mais le tout sur le registre « la technologie est bonne et l'avenir radieux »[21].

23 Personne n'a développé industriellement, à l'échelle de masse, le cinéma comme les Américains l'ont fait[22]. Ils eurent également moins de difficulté que d'autres en Europe à admettre les possibilités artistiques de la photographie. Si bien que les musées y développèrent les premiers des départements de photographie et de cinéma, et ultérieurement de vidéo.

24 La situation de la télévision n'est par ailleurs pas la même en Europe et aux États-Unis. Il s'agit en général dans le premier cas d'une télévision d'État alors qu'elle est, dans l'autre, aux mains de grands trusts. Cela explique qu'ils ne se mobilisent pas contre la technologie, mais contre les oligopoles qui la détiennent, leurs abus de pouvoir et l'usage commercial et rétrograde qu'ils en font. Loin d'être rejeté, l'accès au médium est désiré par tous. En Allemagne, que l'on réalise des œuvres ou que l'on pratique des gestes, on agit avec ou sur le contenant : la télévision, alors qu'aux États-Unis, on est intéressé par un nouveau principe de génération des formes, par un désir d'image.

25 Là où l'on pouvait imaginer que la télévision investirait ses propres potentialités en matière de diffusion et de fabrication d'images, que sont notamment l'instantanéité et la simultanéité de la production et de la transmission, ou encore des effets spécifiques, elle diffuse bien souvent, à l'époque, des sujets préparés à l'avance ou des émissions déjà programmées. Pire encore, elle est utilisée pour redistribuer des films cinématographiques déjà largement exploités par son propre réseau de distribution. La pertinence de telles pratiques était possible à la marge, mais étant alors la règle, elles « faisaient » la télévision. Elles apportaient, dans le contexte de l'époque, de l'eau au moulin de McLuhan pour qui toute nouvelle technologie singe d'abord les pratiques de la technologie précédente, afin d'en améliorer le rendement. Dans les deux cas, le nouveau médium n'est pas exploré. Les concepteurs, ingénieurs et techniciens de la télévision passaient leur temps et leur énergie à reproduire les modalités d'agencement et les effets propres au cinématographe, si bien qu'il s'agissait finalement d'accommoder à une technologie dont les virtualités manipulatoires et combinatoires n'avaient jamais été si vastes, de vieux principes de montage, un discours uniforme et une standardisation de la présentation. Derrière la rigoureuse grille des programmes, la volonté de faire adhérer le public à un modèle social précis était déjà trop visible. La télévision, qui avait généré tant d'espoirs, confirmait la confiscation de la parole. La source d'information restait donc unique, tout comme le discours. Là où la télévision promettait un gain de liberté individuelle ou collective – pour les communautés minoritaires –, elle renforçait le pouvoir des institutions officielles, étatiques ou privées. À cette réquisition politique répondront un peu plus tard la vidéo militante, les ébauches de télévision collective et participative, une pratique intensive des productions alternatives et un slogan : « VT/TV » (pour « Videotape against TV »). L'art vidéo lui-même naît de cette rébellion, à la fois contre la confiscation sociale et la démission des instances dirigeantes et techniques envers les potentialités de création et d'innovation du médium.

La vidéo, comme la musique

26 Nam June Paik quitte l'Allemagne pour les États-Unis en 1964. Définitivement. Au-delà du point de jonction qu'il représente éminemment entre le monde oriental et occidental dans la pratique artistique, personne aussi bien que lui n'incarne à la fois le rapport allemand et américain à la technologie. L'artiste coréen va sur ce nouveau sol

poursuivre son exploration de la performance et des pratiques transdisciplinaires, et s'employer, simultanément mais également indépendamment, à développer les moyens techniques d'un contrôle plus important sur le signal électronique. On connaissait évidemment l'intérêt de Nam June Paik pour la musique, on découvre alors également celui qu'il voue à l'érotisme, et plus simplement à la sexualité. Ce nouveau paramètre étonnant va irriguer désormais toute son œuvre, au point qu'il souhaite désormais sexualiser la musique, et plus encore affronter là les tabous de la société. Selon lui toutes les disciplines artistiques s'étaient attaquées à cette question à l'exception de la musique.

27 Érotisme, musique, performance et ce que l'on ne nomme pas encore « art vidéo » vont désormais se retrouver mêlés dans l'ensemble des pratiques en direct que Nam June Paik va produire avec Charlotte Moorman. Il rencontre cette dernière en 1964. Celle qu'Edgard Varèse surnommait la « Jeanne d'Arc de la musique nouvelle » est alors titulaire d'un master de musique de l'université du Texas. Elle avait suivi des études de violoncelle à la Juilliard School of Music et était membre de l'Orchestre symphonique américain dirigé par Leopold Stokowski. Elle est également depuis 1963, fondatrice et productrice du Festival annuel des avant-gardes de New York[23]. Initialement focalisé sur la création musicale contemporaine – John Cage, Edgard Varèse, Yannis Xenakis, La Monte Young ou David Tudor par exemple y sont présents dès la première année et reviendront régulièrement –, le festival s'ouvre rapidement aux autres disciplines d'avant-garde, s'impose alors comme l'une des scènes des arts performatifs et expérimentaux les plus en vue et comme l'un des événements phares de la scène artistique contemporaine américaine. Il accueille lors de sa deuxième édition la première américaine d'*Originale,* la pièce de Karlheinz Stockhausen, à laquelle participe Paik, qui profite de l'occasion pour introduire sur scène quelques téléviseurs.

28 La première de leur collaboration a lieu au Judson Hall le 30 août 1964, lors du deuxième Festival. D'autres plus célèbres suivront en 1965 : *Sonate pour violoncelle n° 1, pour adultes seulement*, où Charlotte Moorman fait un strip-tease tout en jouant des sonates de Bach, et *Variations on a Theme by Saint-Saëns*, où on la voit interrompre subitement son solo au violoncelle pour aller plonger en robe dans une citerne d'eau, avant de reprendre son interprétation où elle l'avait laissée. D'une manière générale les performances tournent autour de celle musicale de Charlotte Moorman, exécutant telle ou telle œuvre du répertoire classique ou contemporain, ou création originale. Son corps est régulièrement partiellement ou totalement dénudé, visible ou masqué par divers éléments, enrubanné dans de la cellophane ou même, complètement recouvert de chocolat. La vidéo en circuit fermé entre généralement en interaction avec la performance, dont les images – celles de la performeuse – trouvent toujours à s'incruster dans des écrans de tailles diverses, figurant de multiples objets, mais dont le plus célèbre est le violoncelle lui-même pour *TV Cello* (1971).

29 Charlotte Moorman ne joue plus dès lors d'un instrument de lutherie traditionnelle mais d'un nouvel instrument, électronique, composé de trois écrans recomposant la forme générale du violoncelle. Les cordes qui surmontent cet assemblage, frappées par les mains de Moorman ou frottées par l'archet, produisent un bruit étrange, amplifié, lorsque celui-ci n'entre pas directement comme signal dans le circuit fermé, générant des perturbations abondantes ou des boucles imagées de *feedback* qu'elles renouvellent sans fin.

30 *TV Bra – for Living Sculpture* conçu pour l'exposition de 1969 à la galerie Howard Wise, et *TV-Eye Glasses* (1971), constituent d'autres points d'orgue des performances avec violoncelle de Charlotte Moorman et la vidéo en circuit fermé. Celle-ci devient, par l'utilisation de deux récepteurs miniatures, un soutien-gorge ou une paire de lunettes. La sexualisation de la performance étant bien sûr toujours visée, le récepteur peut aussi se muer en objet anthropomorphique, avec *TV Penis* (1972). Pour une fois un homme nu, Stuart Craig Wood, est requis pour porter la prothèse[24]. Cette dimension érotique n'est cependant ni vulgaire, ni provocatrice, elle est bien davantage innocente et joyeuse, à l'image des deux principaux protagonistes, mais incarne dans la société américaine d'alors, corsetée, patriarcale, puritaine et pudibonde, une évidente provocation. La démarche de Paik et Moorman est concomitante et accompagne la libération inévitable qui en 1967, commence sur la côte Est, à San Francisco, avec le *Summer of Love*, avant de rompre progressivement à partir de l'année suivante dans le reste du pays, avec la violence faite au corps, la répression du désir, l'omniprésence du tabou sexuel. Régulièrement mis à l'amende, les deux artistes atteignent le point ultime de la crispation avec les autorités dans un théâtre de Time Square le 9 février 1967, alors que Charlotte Moorman exécute l'*Opera Sextronique* de Paik, partiellement nue. Arrêtée et molestée par la police, elle passe la nuit au poste et fait les gros titres des journaux. Elle sera finalement poursuivie pour « exposition indécente »...[25] et gardera pour longtemps le titre de Topless Cellist.

31 Pour Nam June Paik, l'analogie entre la musique et la technologie électronique est plus générale. Il a appris, particulièrement de John Cage, à débusquer la beauté dans les moindres mouvements sonores de son environnement, à leurs simples variations ou répétitions. Alors que l'image argentique du cinéma ne connaissait que le différé et les limites statiques de son inscription sur la pellicule, l'image électronique se produit dans le flux continu de son signal, ici et maintenant, tant qu'est branchée une caméra. Son apparente analogie de ce point de vue avec le cours irrépressible du « temps réel » n'a pas manqué d'être à cette époque abondamment commentée. Que Nam June Paik soit émerveillé par le seul caractère évolutif de cette nouvelle image n'est pas anodin, il n'éprouvera jamais le besoin de justifier les mouvements de l'image par des rapports de causalité, encore moins par une trame narrative. Pour Nam June Paik, qui connaît également les principes de la théorie de l'information, la beauté de la nature est dans la « quantité ». Le rendement informatif y prime sur la forme intellectuelle, le désordre ou l'entropie sur l'ordre, l'imprévisibilité sur la prévisibilité, l'originalité sur la banalité. Quant à la notion de qualité, elle n'est pour lui ni de jugement, ni de l'ordre de l'efficacité ou du goût. Elle qualifie au pluriel l'étendue et la variété des effets. Mais par-dessus tout, ce qui est beau dans ce mouvement c'est son caractère spontané et indéterminé.

32 Il écrit, dès 1964, faisant explicitement référence à Cage : « Indéterminisme et variabilité sont des paramètres sous-développés dans l'art optique, alors qu'ils sont les problèmes centraux en musique depuis les dix dernières années (inversement le paramètre du sexe est sous-développé en musique, à l'opposé de la littérature et des arts visuels) »[26]. Outre la confirmation précoce de son intérêt d'unir sexualité et musique, Paik pointe déjà l'analogie existant entre le rendement informatif de l'image électronique, entre ce flux instantané et continu du signal – inconnu du monde de l'image intermittente jusqu'alors – et la musique.

33 L'avènement de la performance dans le monde des arts visuels n'apparaît pas sans raison à l'époque de la technologie électronique. Elle est d'une certaine manière une réponse dans la pratique artistique à cette nouvelle conception, qui rompt avec celle fragmentée du temps différé du cinéma, comme l'a théorisé Marshall McLuhan. La pratique performative de l'image par Nam June Paik reprend logiquement les principes fondateurs de la performance. Le « concert » est donc unique, et imprévisible – y compris pour lui : tout peut arriver au cours de son actualisation ou, mieux, ce qui va arriver n'est pas prévu. L'œuvre est donc bien, comme l'écrit Daniel Charles, « indéterminée quant à sa performance ».

> Une composition, dans la perspective de Cage, comprend tantôt des sons et tantôt des silences – tantôt des bruits voulus par le compositeur et tantôt des bruits non voulus [...] Il faut agir sur ce que sons et silences ont en commun, c'est-à-dire la durée, la dimension temporelle [...] Il faut laisser toute latitude aux sons et aux bruits, aux sons et aux non-sons de survenir. En ne préjugeant que de la durée de l'ensemble. Et finalement, en laissant « librement » sons et non-sons apparaître et disparaître[27].

34 Il suffit alors de remplacer sons voulus et sons non voulus, par informations voulues et informations non voulues, les bruits « sonores » de la composition musicale par les bruits du signal vidéo, pour que le geste de Paik prenne le relief désiré. Il y a donc là une grande part de hasard. Le compositeur devient auditeur. L'artiste devient spectateur. Pour Daniel Charles, « le hasard assure l'autonomie des trois instances : composer, exécuter [performing], écouter »[28]. On pourrait tout aussi bien remplacer le verbe « écouter » par « voir ». Le hasard, s'il est fondamental à la performance – et il l'est devenu pour une partie de la musique –, reste une notion très peu investie à cette époque dans le domaine des arts plastiques[29].

35 Steina est non seulement, avec Woody Vasulka, une pionnière de l'art vidéo mais elle est également violoniste de formation. On lui doit des pièces célèbres, où elle modifie les configurations de l'image électronique par le maniement de son violon, devenu outil de contrôle par son branchement au circuit fermé. Elle explique :

> un résultat de la performance en temps réel est que vous pouvez continuellement modifier la séquence, ce qui est proche du processus qui consiste à jouer d'un instrument de musique, et permet de nombreuses variations ainsi que d'immenses possibilités pour rejeter les thèmes superflus[30].

36 Elle compare par ailleurs la vidéo analogique à la pratique de l'improvisation musicale, tant la maîtrise totale de l'énergie électromagnétique semble contre-nature, et où, malgré les avancées techniques et la génération d'appareillages toujours plus sophistiqués, la répétition d'un geste n'aboutit que par d'intenses efforts techniques à la reproduction de la forme visuelle.

37 Les pionniers de la vidéo expérimentale finissent donc par prendre conscience que leur art est celui d'une maîtrise des forces électromagnétiques, qu'il s'agit de « composer », en « temps réel » – même si le terme « d'instantanéité » serait plus adéquat –, avec les fluctuations des fréquences, les modifications continues du signal. « Ma télévision n'est PAS l'expression de ma personnalité mais purement une "musique physique" »[31]. Si cette citation de Nam June Paik tend à insister sur le fait qu'il s'agit pour l'essentiel d'interagir avec un *continuum* énergétique sonore et visuel *a priori* récalcitrant par nature aux tentatives de maîtrise, les manipulations d'abord tout à fait instinctives, vont pourtant bien simultanément et progressivement tenter de se muer en gestes, cherchant la possibilité d'une répétition, d'une réitération des effets les plus

intéressants. Ils s'évanouissent dans l'infinie variabilité, d'autant que ces particularités techniques revêches sont déjà celles qui ont rendu si laborieuse la conception des appareils d'enregistrement. Il faut mettre fin au règne du hasard afin qu'adviennent non plus des effets surprenants mais des images progressivement désirées et anticipées. Les figures à la surface de l'écran ne sont autres qu'une position de la lumière dans le temps. Nam June Paik cherche très tôt, et par divers moyens, à contrôler le signal et le balayage électronique, qui détermine vingt-cinq fois par seconde (par l'enchâssement de deux demi-trames) la forme et l'emplacement de cette lumière dans la grille temporelle que représente l'image. Il s'agit enfin de pouvoir, comme il le dit, « dessiner avec les électrons » ; ce qu'il parvient à faire dès 1963-1964, avec Hideo Uchida d'abord, à la radio Uchida de Tokyo, puis surtout avec l'ingénieur Shuya Abe, avec qui il conçoit les premiers instruments qui aboutiront à la mise au point entre 1969 et 1970 de l'un des tout premiers synthétiseurs d'images, le Paik-Abe. Ces ordinateurs analogiques sont responsables entre le début des années 1970 et le début des années 1980 de toute une imagerie de l'image en mouvement, assumant pleinement leur consistance électronique. À partir de cette date, l'ensemble des praticiens vont progressivement adopter le numérique, doué justement de capacités de contrôle et de programmation nouvelles.

38 La première utilisation du synthétiseur Paik-Abe par le coréen a lieu à la WGBH-TV de Boston le 1er août 1970, lors de l'émission intitulée *Video Commune – The Beatles from Beginning to End*. À cette occasion, Nam June Paik profite de droits de la chaîne, qui l'autorise à diffuser n'importe quel morceau des Beatles. Durant quatre heures, il mixe en direct une incroyable quantité de documents, visuels et sonores, traités par le synthétiseur juste avant leur transmission. Il fait simultanément office de « Disc-jockey » et de « Video-jockey », bien que le mixage qu'il propose n'ait rien à voir avec les pratiques à peine naissantes que ces appellations sont alors censées désigner, mais bien davantage avec celles d'aujourd'hui. Il s'agissait quoi qu'il en soit d'un événement en direct comme la télévision en a peu connu.

Nam June Paik ou l'art du « switch »

39 Les « télévisions préparées » de Nam June Paik, ou tout autre de ses manipulations en direct de l'image et du son sont restées longtemps, pour tout spécialiste qui n'avait pu en être témoin, des événements artistiques très mystérieux car très peu documentés. Les gestes vidéographiques de Paik étaient le plus souvent visionnés dans les films ou dans les recollections de travaux réalisés par Jud Yalkut[32]. Les captations argentiques de ces manipulations électroniques n'ont été transférées à nouveau sur le support électronique analogique, et d'ailleurs arbitrairement, que bien des années plus tard, ne manquant pas de créer beaucoup de confusion sur la nature de ces objets. Certaines œuvres présentées comme des bandes vidéo, par exemple *Beatles Electroniques* ou *Videotape Study n° 3*, n'en sont par ailleurs pas, contrairement à ce que le dernier titre de Nam June Paik laisse insidieusement penser. Il s'agit en fait dans les deux cas d'un film de Jud Yalkut, attesté par les différents mouvements d'optique sur le récepteur, les perforations d'amorce pelliculaire de la fin sur fond de neige électronique et, pour le second, par la main de Paik venant pointer un troisième personnage (non identifié) dans l'image, et donnant à voir diverses manipulations, depuis ce qui est vraisemblablement un enregistrement vidéo.

40 Nam June Paik réalise entre 1966 et 1969 *Beatles Électroniques*. Comme nombre d'autres titres de ces œuvres : *Electronic Blues*, *Tango Electronic*, *Rondo Electronic*, *Electronic Opera*, etc., celui-ci témoigne de ce que ses exercices d'abstractions fluorescentes restent, finalement pour lui, dans la pratique de la musique visuelle. *Beatles Electroniques* mêle à la fois des images télévisées des Beatles, le plus souvent ondulantes, victimes de diverses manipulations et d'une irisation RVB, mais toujours déformées et parasitées par de nombreux autres éléments, au premier rang desquels les effets vidéographiques très reconnaissables de l'artiste coréen. Ces derniers, figures et tracés dynamiques de tous ordres, captés à la surface de l'écran cathodique par Jud Yalkut sont maintenant extrêmement élaborés et fortement colorés. Ils tournoient sur eux-mêmes, explosant et rayonnant parfois à la manière de feux de Bengale. Ken Werner[33] qui signe le son, amalgame des séries de courtes plages de sons répétitifs et électroniques, semblables à ceux que font les changements de fréquences à la radio, tissant des fragments de voix incompréhensibles, de musiques et de bruits électromagnétiques, qui finissent malgré tout par s'agencer en musique.

41 Contrairement à ses expérimentations *live* avec Charlotte Moorman, et aux installations permettant des manipulations en direct de l'image et du son par le spectateur, les films et « bandes vidéos » de Nam June Paik proposent durant quelques années, pour des raisons exclusivement techniques, des associations sonores ou musicales post-synchronisées, et de ce fait, vraisemblablement différentes dans leur contenu de celles entendues lors du traitement de l'image et de son enregistrement. Pour autant, elles diffèrent assez peu dans leur nature des expériences strictement vidéographiques pratiquées en direct, donnant simplement à voir une déclinaison différée et donc plus construite de la « musique physique » qui lui est chère. Il s'agissait lors des « concerts » en direct de « composer » en jouant avec le *continuum* énergétique composé d'images, de le détourner, de le dérouter, de le rompre par d'autres images, à même de manifester l'énergie interne, électromagnétique, qui les porte. Ce faisant Nam June Paik trouvait le geste qui donnait à la fameuse sentence de Marshall McLuhan « le message est le médium », sa forme artistique. Dans la réalisation des films avec Jud Yalkut, le Coréen a su garder ce fil directeur. Les images présentées n'ont que peu d'importance : les Beatles chantent sur divers plateaux de télévision. Il s'agit bien davantage de voir les effets dont elles sont l'objet, et la désinvolture avec laquelle elles sont assemblées, paraissant quasiment relever d'un principe aléatoire. Ici comme dans les performances en direct, l'esthétique du flux rompu prédomine.

42 Avec *Videotape Study n° 3*, Nam June Paik utilise des images autrement plus signifiantes. L'œuvre est produite entre 1967-1969, dans le contexte émotionnel et politique particulier de la double mandature de Lyndon B. Johnson commencée le 22 novembre 1963, le jour même de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy (dont il était le vice-président), et donc à l'occasion de l'une des tragédies les plus marquantes de l'histoire récente des États-Unis. L'écho médiatique de l'événement, d'une violence inouïe, n'est pas encore épuisé aujourd'hui, qui en fait une des images télévisuelles iconiques du XX^{e} siècle. Il règne par ailleurs aux États-Unis à ce moment précis un climat de tensions sociales extrêmes. Johnson venait de signer le *Civil Rights Act*, déclarant illégal la discrimination de race, couleur, religion ou sexe, qui devait mettre fin, à la ségrégation. De violentes émeutes raciales avaient alors lieu régulièrement dans tout le pays qui aboutirent aux assassinats politiques retentissants de Malcom X, Martin Luther King et

Robert Francis Kennedy. Enfin, L. B. Johnson l'année précédente, venait de faire débarquer en masse l'armée américaine au Viêt Nam...

43 Paik, toujours obsédé par la mise à mal de la télévision, mais également spectateur de ce moment de l'histoire du pays qu'il vient juste d'adopter, choisit d'intervenir sur deux séquences loin d'être anodines. L'une où Lyndon B. Johnson, en conférence de presse, doit répondre des problèmes posés par ces tensions raciales, et sur les efforts que nécessite la notion de progrès social ; et une autre où l'on voit John Lindsay, républicain libéral, s'étant fait connaître pour son soutien au mouvement des droits civiques, devant les micros lors de sa très fraîche élection à la mairie de New York.

44 Paik maltraite ces enregistrements télévisuels, souvent répétés sur de courtes séquences, en jouant sur l'alignement de l'image. La ligne de balayage est désynchronisée et s'ensuivent un défilement incessant de lignes horizontales, de zébrures et un battement irrégulièrement cadencé de l'image qui vient en perturber la vision. La très mauvaise définition de l'image noir et blanc, extrêmement contrastée, finit de la brouiller. L'image est ici le fruit d'une série de phénomènes entropiques qui vont de la répétition de l'enregistrement et de l'altération du contenu qui s'ensuit, au transfert de l'imagerie électronique et télévisuelle dans le grain de l'argentique 16 mm. Le travail du son, nécessairement différé du fait de l'enregistrement sur ce nouveau support, est visiblement réalisé à partir de montage de bandes magnétiques dont la lecture est altérée. Il est à nouveau signé Ken Werner, associé cette fois au compositeur David Behrman[34]. Les choix opérés par Paik sur les moments de ces interventions sonores sont par ailleurs très significatifs. Alors qu'il laisse les deux questions des journalistes relativement libres de dérèglements, le Coréen expose les réponses de Johnson à des phénomènes de bouclages et d'échos très perturbants, qui font du président et du maire des sortes de perroquets médiatiques dont les voix se perdent dans le bruit de la foule et du signal. Iconoclaste et complètement réfractaire à toute autorité, Nam June Paik s'en prend ici aux personnalités politiques, mais à dire vrai avec autant d'impertinence qu'aux autres images. Les images des hommes politiques appartenaient pour lui aux figures de la communication, au même titre que les Beatles ou la publicité.

45 L'image célèbre du visage déformé de Richard Nixon est apparue sur les écrans de télévision américains en 1969, lors de la diffusion sur la chaîne WGBH de Boston de *Electronic Opera #1*, dans l'émission *The Medium is the Medium (Museum for Millions)*[35]. Nixon n'est pas le seul à y subir les dévastations du jeu des aimants, c'est également le cas de John N. Mitchell[36] et Melvin Laird[37], principaux dignitaires de l'administration Nixon, qui entendaient faire revenir « la loi et l'ordre » et qui prônaient une restriction des libertés civiles. Ces attaques tout à fait ciblées viennent ponctuer de manière récurrente, comme un leitmotiv formel dans l'œuvre, une compilation d'images hétérogènes hautes en couleur, à l'intérieur de laquelle elles sont pourtant volontairement noyées. Les éléments visuels sont cette fois directement produits en studio et ne font l'objet d'aucune remédiation par la pellicule argentique. On peut y voir entre autres, outre ces dernières, les surimpressions RVB d'une danseuse nue reprises plus loin dans divers *feedbacks*, un baiser, des images solarisées, diverses manipulations graphiques électroniques et colorées, entrecoupées parfois d'images totalement noires... Le travail du son procède du même principe. La *Fugue en A mineur* de Bach, la *Sonate au Clair de lune* de Beethoven, des morceaux de la reprise électronique du *Concerto Brandebourgeois n° 3* de Bach par Wendy Carlos (l'album *Switched-on Bach*

venait de sortir) sont traités sans plus de ménagements, coupés brutalement à l'intérieur de leurs mouvements, avec lesquels interfèrent des bribes de discours des responsables politiques, comme celles de bruits électroniques, et surtout l'énonciation régulière d'adresses au téléspectateur, par différentes voix (dont celle de Paik) : « Fermez vos yeux » puis « Ouvrez vos yeux » (à deux reprises), « Je m'ennuie, merci mon dieu c'est le dernier », « Vous regardez de la télévision participative », « Svp, suivez les instructions », « Éteignez votre poste de télévision »...

46 Nam June Paik voulait, selon son expression, donner au signal électronique « la malléabilité de la peinture ». Il abusait à outrance des hauts contrastes, des variations colorimétriques, des distorsions, et investissait l'ensemble des potentialités graphiques et iconographiques inexploitées du médium, là où les techniciens de la télévision s'ingéniaient à respecter quantité de contraintes esthétiques héritées des pratiques narratives de l'image cinématographique et de transmission de la radio et de la télévision. Cette opposition de pratique n'était pas le simple fait de considérations esthétiques, elle révélait une violente crispation autour de la technologie, qui va de sa conception technique, son usage social, sa confiscation politique, à son cadenassage artistique, soit des enjeux sociétaux infiniment plus profonds. Bien que principal instigateur d'une nouvelle approche de l'image électronique, la résistance de Nam June Paik n'était pas isolée. C'était celle de toute la vidéo expérimentale et militante, de toute une minorité culturelle aspirant à une authentique démocratie, qu'il exemplifie comme personne.

47 Nam June Paik trouvait dans le flux électronique la possibilité d'aborder et de travailler le monde des arts visuels comme un musicien. Il n'a bien sûr pas donné à la technologie cette caractéristique qui est l'une de ses spécificités premières, mais il l'a sans doute comprise le premier en raison de sa formation musicale. Dans l'histoire des techniques de l'image intermittente, l'image électronique analogique se démarque de celle de l'argentique en ce qu'elle n'est plus le fruit d'une gestation de différents processus finissant par donner l'illusion de la continuité à la discontinuité. La perception mouvementée de l'image et du son argentique ne tenait qu'à la complexe et prodigieuse mobilité de la pellicule dans le projecteur (et dans la caméra) et l'illumination d'une image figée et circonscrite à son support (ce qui est également vrai pour le son). Si l'image et le son électroniques analogiques ne se sont d'une certaine manière pas défaits de la discontinuité – ils sont dans la caméra et dans le tube cathodique décomposés et recomposés par la circulation des électrons et le double balayage de leur faisceau –, ils voyagent désormais sous la forme d'un débit de fréquences électromagnétiques qui nous apparaît comme un *continuum* sans fin. L'appareillage électronique génère du signal dès qu'il est branché sur le circuit électrique. L'image n'existe plus vraiment, hésitante et scindée dans sa double trame – ce qui aura longtemps rendu complexe la mise au point d'outils pour son montage. Enfin, différence majeure, notamment pour le cas qui nous intéresse, le son et l'image sont non seulement indissociés dans ce signal mais consubstantiels, permettant à l'image de générer du son et au son de l'image. Ce sont ces spécificités que la vidéo expérimentale ne va cesser d'explorer et de mettre en avant par la conception d'outils qui permettront la manipulation et le traitement des images, donnant aux artistes de l'image intermittente la possibilité nouvelle, d'intervenir, comme les musiciens, en direct sur la matière.

48 Cette distinction fondamentale n'est bien sûr pas sans effet sur la production artistique. Les œuvres singulières de cette époque traduisent pour beaucoup cette fascination pour l'avènement des images spontanées et pour les effets produits dans le temps même de leur génération. Le cinéma argentique avait porté à son plus haut degré d'intensité le principe du collage, d'association ou de télescopage d'images et de significations. La technologie électronique en renouvelle les possibilités, lui faisant bénéficier d'autres caractéristiques qui sont les siennes comme l'instantanéité et l'ubiquité, introduisant le concept de mixage, soit la possibilité de *switcher* (commuter) non pas d'un plan à un autre, d'une spatio-temporalité à une autre, mais d'un flux à un autre, d'une image ou d'un son co-présent à un autre, dans un même studio ou sur une même fréquence hertzienne, qu'il s'agisse d'un même événement ou d'un autre se déroulant en tout autre endroit, potentiellement à l'autre bout du monde. L'esthétique de la commutation, est une nouvelle forme du rapport du continu au discontinu, qui comprend tout à la fois les notions de flux et de disruption. Le montage, comme en rêvait Dziga Vertov.

49 Aussi surprenant que cela puisse paraître, Nam June Paik n'a que très peu tenu lui-même une caméra, ce qu'il a essentiellement fait lors de ses performances. Il n'a par exemple jamais capté lui-même d'images des Beatles pour ses réalisations, alors qu'il les connaissait. Celles de *Beatles Électroniques* proviennent d'une émission d'Ed Sullivan ou d'images de leur fameux concert au Shea Stadium, lançant leur tournée américaine de 1965[38]. D'autres sources célèbres, présentes dans certaines de ses œuvres, lui ont également été attribuées. Ses enregistrements du pape Paul VI, de Fidel Castro, ou même de Kossyguine (alors Président du Conseil des ministres de l'Union Soviétique...) sont purs fantasmes. Nam June Paik n'avait aucun goût pour la captation d'images, pour le travail du cadre, le choix des angles et des focales. Il n'avait d'ailleurs pourrait-on dire qu'un intérêt modéré pour les images elles-mêmes. Il préférait toujours utiliser les images d'autres opérateurs. S'il choisissait ces dernières pour leurs qualités, il faut se rappeler que la notion de « qualité » chez lui, n'est ni de jugement, ni de goût. Il les choisissait non pas parce qu'elles étaient plus réussies que celles qu'il aurait pu tourner lui-même, mais pour les qualités qu'il pouvait leur procurer par association ou traitement. Il les choisissait surtout parce qu'elles avaient le mérite immense d'être déjà disponibles, utilisables. L'art de la commutation, c'est aussi cet art du choix, la possibilité spontanée de donner à voir ou à entendre des images et des sons immédiatement disponibles, de faire en sorte qu'ils se répètent sur les principes du larsen sonore, ou du larsen visuel qu'est le *feedback*, qu'ils interfèrent les uns avec les autres ou produisent instantanément des sens nouveaux. Ce dont Nam June Paik n'a cessé d'abuser, en pionnier et figure tutélaire du mixage, tant sonore qu'audiovisuel.

NOTES

1. Dont les plus célèbres sont peut-être le « chromola » d'Alexandre Scriabine (1915), le « piano optophonique » de Vladimir Baranoff-Rossiné (1915) ou « l'optophone » de Raoul Haussmann (1922).

2. Soit les frères Ginanni-Corradini.

3. Ils sont l'œuvre par exemple de Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Fernand Léger, Oskar Fischinger, Len Lye, Malcolm McLaren, pour ne citer que quelques-uns des artistes les plus fameux et les plus précoces.

4. Voir Edith Decker-Phillips, *Paik Video*, Barrytown Ltd, 1998, p. 24. Réédition américaine de l'ouvrage en langue allemande : *Paik Video*, Cologne, DuMont Buchverlag, 1988.

5. Biographie personnelle établie par Nam June Paik, archives de l'artiste, Fondation Rockefeller.

6. Karlheinz Stockhausen, « Texte zu eigenen Werken. Zur Kunst Anderer », *Akteuelles. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, Cologne, 1964 ; repris par Edith Decker-Phillips dans *Paik Video*, Barrytown Ltd, 1998 et par John G. Hanhardt dans *The Worlds of Nam June Paik*, Gugenheim Museum Publications, New York, 2000.

7. Ce n'est pas la première fois : Nam June Paik ne cesse, depuis 1959, d'intituler presque toutes ses créations musicales (jusqu'en 1962), « Hommage à John Cage ».

8. Jean-Paul Fargier, *Nam June Paik*, éd. Art Press, 1989, Paris, p. 27.

9. Que Wulf Herzogenrath intitule *One Point TV*. Voir « Versuche, die verdammte Kiste abzuschaffen – oder die Anfänge eines Kunst-mediums in Europa mit Fluxus », *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Ars Viva, Deutschland, 1983.

10. Voir Edith Decker-Phillips, *Paik Video*, Barrytown Ltd, 1998, p. 38.

11. *Les Variations luminodynamiques* (1961) de Nicolas Schöffer étant à notre connaissance la seule occurrence antérieure.

12. « La problématique de la vidéo dans le monde contemporain », *L'Art Vidéo 1980-1999*, Vingt ans du Videoart Festival de Locarno, Recherches – Théories – Perspectives, sous la direction de Vittorio Fagone, éd. Mazzotta, Milan, 1999, p. 57.

13. *Idem.*

14. Voir Germano Celant, *Offmedia, nuove tecniche artistiche : video disco libro*, Bari, Dedalo Libri, 1977, p. 14.

15. Par exemple en mai 1963, aux États-Unis, lors des « YAM – Festivals », ou à la Smolin Gallery de New York.

16. Wolf Vostell, *Communications*, n° 48, « Vidéo », éd. Seuil, 1988. p. 169-172.

17. De ce point de vue, le projet *Black Gate Cologne* est parfaitement à mi-chemin. L'Allemand Otto Piene travaille aux États-Unis, où il a rencontré Aldo Tambellini. Il est très au fait des pratiques technologiques américaines de l'image. Si le projet a lieu sur le sol allemand, il emprunte aux deux esthétiques.

18. C'est là un antécédent, exposé par Germano Celant dans son introduction à *Offmedia*, et qui témoigne de l'ancienneté des rapports ambivalents entre les Allemands et leurs mass médias.

19. Claudine Eizykman, « Communication – Information – Impulsion », *Opus international*, n° 54, spécial « Art vidéo », janvier 1975.

20. Wulf Herzogenrath, « Versuche, die verdammte Kiste abzuschaffen – oder die Anfänge eines Kunst-mediums in Europa mit Fluxus », *op. cit.*, p. 29.

21. Propos recueillis lors d'une interview pour le *New York Times*, 13 mai 2002. Repris par Michael Rush dans Michael Rush, *L'Art vidéo*, Londres, Thames & Hudson, 2003, p. 129.

22. « Les États-Unis qui ne comptaient pas dix salles au début de 1905, en possédaient déjà près de dix mille à la fin de 1909, et l'on sait que le nombre actuel des cinémas américains ne dépasse guère quinze mille. À cette époque, la France ne possédait pas plus de deux ou trois cents salles, et le reste du monde guère plus de deux ou trois mille », Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1972, p. 63.

23. Il se tiendra sept années consécutives.

24. La performance a lieu à la Kitchen de New York.

25. Paik devait présenter l'un de ses films communs avec Jud Yalkut, *Cinema Metaphysique* (un très rare portrait du Coréen, jouant ici dans le cadre avec Kosugi). Le cinéaste, dans l'assistance,

enregistre la performance et continue une fois celle-ci interrompue par la police. Le film devait servir la performeuse lors de son procès, mais le juge refusa qu'il soit montré.

26. « Afterlude à l'exposition Télévision expérimentale » de mars 1963 à la galerie Parnass, *Fluxus*, juin 1964.

27. Daniel Charles, « De la musique au théâtre », « Esthétiques de la performance », *Encyclopaedia Universalis*, Symposium, éd. Encyclopaedia Universalis, septembre 1985 (dépôt légal décembre 1984), p. 199.

28. *Idem.*

29. À l'exception notable de l'art cybernétique de Nicolas Schöffer qui conçoit dès 1956 *Cysp 1*. Ce qui n'est plus vrai aujourd'hui avec les développements des technologies numériques qui ont permis la réalisation d'œuvres non plus seulement indéterminées mais complètement interactives.

30. « Entretien avec Steina » par Robert A. Haller, *Steina et Woody Vasulka vidéastes, 1969-1984 : 15 années d'images électroniques*, éd. Ciné MBXA/Cinédoc, Paris, 1984, p. 24 ; interview réalisée le 28 octobre 1980 à l'Anthologie Film Archives (New York), et publiée dans *Video Texts: 1983*, New York, Anthologie Film Archives, 1983.

31. « *sic* », voir Gene Youngblood, « Synaesthetic videotapes », *Expanded Cinema*, *op. cit.*, p. 303-304.

32. Comme : *Turn, Turn, Turn* (1965-1966), *Early Color TV Manipulations by Nam June Paik* (1965-1968), *Electronic Fables* (1965-1971), *Beatles Electronic* (1966), *Electronic Moon No. 2* (1966-1972), *Electronic Moon, Parts 2 and 3* (1967-1969), *Electronic Yoga* (1966-1972), etc.

33. Kenneth Philip Werner, autrement appelé Kenny « Phil Harmonic » Werner.

34. Behrman et Paik se sont rencontrés lors de l'été 1959 à Darmstadt, avec La Monte Young. Behrman a créé le groupe « Sonic Arts Union » avec Robert Ashley, Alvin Lucier et Gordon Mumma, et a régulièrement collaboré avec Merce Cunningham.

35. Cette émission mémorable produite par Fred Barzyk était une compilation d'images réalisées par les principaux artistes qui y avaient été accueillis en résidence : Nam June Paik, James Seawright, Thomas Tadlock, Allan Kaprow, Aldo Tambellini, Otto Piene…

36. John Newton Mitchell est le conseiller électoral de Richard Nixon lors de la campagne présidentielle de 1968. Nommé procureur général des États-Unis à l'élection de ce dernier, il refusera de gérer le fameux dossier des droits civiques.

37. Melvin Robert Laird est secrétaire d'État à la Défense entre 1969 et 1972.

38. Ce concert est la plus grande manifestation rock de l'époque, accueillant un public de 50 000 personnes.

AUTEUR

GRÉGOIRE QUENAULT

Université Paris 8 Vincennes à Saint-Denis, UFR Arts, philosophie et esthétique, laboratoire ESTCA – Esthétique, sciences et technologies du cinéma et de l'audiovisuel

Articulation 2

1 Nam June Paik et Aldo Tambillini ont montré le potentiel du médium télévisuel pour une approche critique de leur temps. À l'heure de la vidéo numérique, Guli Silberstein nous expose sa version d'un monde toujours dominé par la violence, avec d'ailleurs une référence certaine au format télévisuel de l'art vidéo des premiers temps et à la qualité des images tournées en VHS. Dans *The Schizophrenic State Project* et spécialement dans *Excerpt* (2008), Guli Silberstein ralentit et transfome en les saturant des images trouvées sur internet d'une situation de guerre de rue vécue par des civils. La composition sonore basée sur des techniques de ralentissement, d'étirement temporel, et de recontextualisation de contenus, accentue et complète l'extrême sensation d'angoisse imposée par la composition visuelle.

Audio-Video – The Third Dimension

Le travail du son en « The Schizophrenic State Project »

Guli Silberstein

Nous habitons dans un monde dans lequel les images dévastatrices de guerres, de terreur et de violence sont transmises par les mass media à des milliards de spectateurs autour de la Planète 24 heures sur 24, 7 jours sur 7. En même temps, la sensibilité du destin des « autres » est érodée par son exposition continue, résultat d'une instabilité de l'action, telle qu'elle est montrée par Susan Sontag (2003) et Neil Postman (1985). Les informations changent en un flux rapide d'événements et de sujets, aussi bien dans les émissions d'actualités d'entreprise que dans les médias en ligne. Les médias de masse deviennent des divertissements, engloutis par un monde saturé d'images.

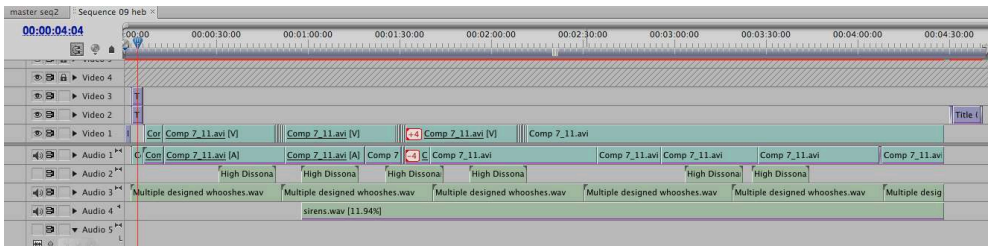
Figure 1. *Re :Commandments*, 2007

© Silberstein, 2007

À la lumière de cela, au cours de mes études au programme de maîtrise en études médiatiques de la New School University de New York, il m'est apparu clairement que je devais aborder des questions politiques dans mon travail. C'était et c'est toujours urgent. Je souhaitais travailler dans le but de défier les médias dominants, d'explorer de nouvelles perspectives et de nouvelles esthétiques et de promouvoir activement la paix et l'empathie.

Je ne suis pas un artiste sonore, mais en tant qu'artiste vidéo, je suis en fait un artiste audiovisuel, car le son représente 50 % de la chronologie. Lorsque j'édite mes œuvres vidéo, le son représente littéralement la moitié du travail.

Figure 2. *Excerpt* – FCP timeline screen captured



Pour moi le son est comme un flux parallèle à la vidéo qui interagit avec le flux visuel. La vidéo et l'audio peuvent être vus comme deux dimensions qui se fondent dans une troisième dimension, qui n'est ni son ni image, mais une expérience cinématographique ou une expérience cognitive et émotionnelle.

L'effort mental de fusion de l'image et du son dans un film produit une « dimensionnalité » que l'esprit projette sur l'image comme si elle venait de l'image. Le résultat est que nous voyons quelque chose à l'écran qui n'existe que dans nos esprits et

qui, dans ses détails les plus fins, est unique pour chaque personne du public. Cela me rappelle l'observation de John Huston : « Les vrais projecteurs sont les yeux et les oreilles du public ». Malgré toutes les apparences, nous ne voyons ni n'entendons un film, nous l'entendons/le voyons – d'où le titre du livre de Chion : *Audio-Vision*[1].

Le son pour moi fait partie des matériaux composant le travail vidéo. Il crée une émotion, une sensation de profondeur spatiale et des espaces plus riches. Comme le montre Michel Chion (1994), le son nous guide à travers les images. C'est un élément temporel, en développement, qui donne du rythme à l'espace. C'est un mariage, son et image, et lorsqu'ils se connectent, ce sont des relations complexes qui se créent.

Figure 3. The Schizophrenic State Project

© Silberstein

Ce texte se concentre sur *The Schizophrenic State Project*. Depuis 2001, *The Schizophrenic State Project*, extrait, traite et re-contextualise des images de la violence, de la souffrance et des protestations des médias, sous la forme d'une série d'œuvres vidéo que j'ai réalisées de 2001 à 2014, réparties dans les domaines de l'art vidéo et du film expérimental. Les six œuvres vidéo incluses dans *The Schizophrenic State Project* élargissent la pratique du détournement surréaliste, qui consiste à « s'approprier les médias existants pour les commentaires critiques »[2], tels que définis par Guy Debord et Gil J. Wolman. En utilisant de nouveaux outils de tournage, une réflexion contemporaine et l'accessibilité des séquences en ligne, les œuvres vidéo du projet créent de nouvelles formes de commentaires critiques, reliant les médias, l'art et la pensée théorique, transférant des séquences dans de nouveaux lieux, proposant une critique et une relecture des images dans les journaux télévisés, en en faisant ressortir les significations cachées et en créant de nouveaux formulaires vidéo. J'utilise également les sons trouvés dans le métrage, les étire et les traite pour créer de nouvelles formes sonores, en plus de la musique, et des sons issus de bibliothèques de sons gratuites en ligne.

Le concept « Schizophrenic State », titre du projet et première œuvre, s'inspire du livre de Gregory Bateson intitulé *Steps to an Ecology of Mind* (1972). Il ne fait pas référence à l'état pathologique de la schizophrénie, mais à un état d'esprit, à un état de *double bind*, « double contrainte », qui concerne des injonctions contradictoires. Et comme le souligne Paul Gibney, « l'hypothèse essentielle de la théorie de la double contrainte est que la "victime" [la personne qui devient psychotiquement malade] se trouve dans une matrice de communication dans laquelle les messages se contredisent »[3]. En utilisant les théories de Gregory Bateson sur la cybernétique, la pensée systématique et la perception écologique de l'esprit, j'ai développé un système qui consiste à voir les images et le son comme représentant des *patterns*, des « objets » comme des agrégats de différences. Les sons sont aussi souvent organisés en motifs, et superposés, comme des nappes de sons, créant des fonds de musique continus et évolutifs.

Installé à Londres au Royaume-Uni depuis 2010, je suis né en 1969 et j'ai grandi en Israël. *The Schizophrenic State Project* comprend de nombreuses images de mon lieu de naissance. L'accent est mis sur des événements politiques et d'une intense violence, impliquant souvent des éléments d'affrontements, de conflits et de paradoxes, tant par leur contenu que par leur forme, issus de ma propre expérience des guerres, des attentats à la bombe terroriste et de la résistance contre un régime oppressant. Le cœur de mon travail est l'idée de personnes prises dans des situations intermédiaires, où être passif ou actif est tout aussi dangereux. Ensuite, la manière dont le son et l'image sont composés dans les œuvres suscite souvent une expérience de stimulations contradictoires, créant une dissonance entre plaisir et horreur.

Figure 4. *Excerpt,* Guli Silberstein

© Silberstein, 2008

Le film *Excerpt*[4] est un reportage de 35 secondes sur une guerre au Liban dans laquelle des quartiers civils ont été ciblés et attaqués. Dans le clip, nous voyons, à hauteur de nos yeux, une famille qui se cache derrière un mur dans un quartier transformé en zone de guerre. Un petit garçon court vers son père et son grand-père, avec je suppose la mère au milieu. Un mur à gauche semble être la seule chose qui les sépare des tirs réels.

L'image vidéo a été ralentie et traitée avec des effets visuels. L'image passe également du plan rapproché au plan long, jusqu'à ce que nous voyions réellement le cadre de l'image dans un cadre de l'écran. Le travail commence comme ce qui semble être une scène heureuse et nous ressentons progressivement l'horreur de la famille attaquée.

Un nouveau paysage sonore, crucial pour le travail, a été ajouté, avec divers composants révélant des dimensions supplémentaires dans la scène. Le son de base provient du clip d'origine, ralenti, créant un son qui gronde. Ensuite, des effets sonores ont été ajoutés, faisant en sorte que les sons « souffle » se déplacent entre les haut-parleurs gauche et droit, créant ainsi une impression de vaste espace et de mouvement désorientés. À un point déterminant de la vidéo, un son de sirène très strident s'ajoute, mais juste suffisant pour avoir un impact seulement au niveau du subconscient. Le son de la scène passe alors à un grondement fort, ce qui correspond en fait à un tir puissant qui a commencé et la scène devient horrible. Le grondement, les cris et les sirènes accentuent l'horreur, jusqu'à ce que tout s'arrête brusquement, un écran noir et muet, soulignant l'horreur précédente et signalant que ce n'est pas fini, que le calvaire se poursuit quelque part, n'importe où. Le manque de son crée également un espace de pensée et de réflexion.

Contrairement aux médias grand public, dans lesquels un présentateur ou bien un journaliste parle des images, la voix par-dessus *Excerpt* a été supprimée. Un présentateur de nouvelles racontait la scène, lui donnant son *corporate stamp*, ce qui en faisait une autre image dans le cadre de l'émission de nouvelles. Le son de l'œuvre remplace la narration du présentateur de nouvelles et transforme la scène en une expérience plus empirique. Nous en faisons l'expérience avec notre corps, nos organes sensoriels. Nous ressentons la situation non seulement en étant témoin, mais aussi en la vivant. Le travail sonore ici accentue cela.

Comme mentionné précédemment, *Excerpt* fait partie de *The Schizophrenic State Project* (2001-2014) qui comportera des œuvres à venir.

Figure 5. *Schizophrenic State,* Guli Silberstein

© Silberstein, 2003

Le premier travail du projet était une sorte de big bang donnant naissance à d'autres œuvres. *Schizophrenic State*[5] commence par deux images : un soldat israélien en train d'être lynché à Ramallah et un garçon palestinien du nom de Muhammad al-Dura, et son père, tué par balle à Gaza. Le travail se poursuit ensuite dans une série d'images et de sons provenant à la fois de séquences trouvées et de matériel enregistré, en examinant comment l'horreur peut être déconstruite en mots et en images. De nombreuses sources sonores sont impliquées dans ce travail – films hollywoodiens, émissions de télévision, musique, enregistrements personnels. La sirène au début est la bouilloire dans mon appartement, qui a étonnamment sonné exactement comme la sirène entendue le jour du souvenir en Israël. J'ai utilisé le programme Pro Tools pour traiter, boucler et superposer les sons.

Figure 6. *Beach*, Guli Silberstein

© Silberstein, 2006

Dans *Beach*[6], nous voyons une famille heureuse sur une plage, à Tel-Aviv, alors qu'à 100 km de là, une jeune fille fuit le bombardement d'une autre plage, à Gaza. La famille est montrée dans un flux d'images fixes qui s'accélère rapidement, tandis que la jeune fille, filmée en vidéo prend progressivement de plus en plus d'importance à l'écran. Les sons aux deux endroits sont très différents, l'un évoque la tranquillité, l'autre, l'urgence et l'horreur, et les deux sont traités, ce qui leur donne un sentiment éthéré. Le son paisible de la plage tranche avec l'ambulance et les hurlements provenant de l'autre plage, à une vitesse de plus en plus rapide, créant un impact croissant de choc et d'horreur. Le travail vidéo fait référence à la ligne de démarcation entre la tranquillité et le chaos et aborde le rôle des médias dans le transfert de la réalité.

L'œuvre *Re :Commandments*[7] – une musique techno dure, des boucles répétitives d'images du film *Les Dix Commandements* de 1955, des émissions de nouvelles télévisées internationales sur la guerre entre Israël et le Hezbollah au Liban en 2006 et une documentation vidéo d'un danseur du ventre dans le désert – prend la forme d'une horrible *rave party* apocalyptique, abordant le thème de la guerre au Moyen-Orient, les représentations mythiques dans les médias occidentaux et le caractère fétichiste des images de guerre et de religion dans les médias. La combinaison de la musique techno dure et de la guerre, de la danse, des reportages, crée une atmosphère surréaliste et dévastatrice.

Figure 7. *Disturbdance*, Guli Silberstein

© Silberstein, 2012

Dans *Disturbdance*[8], une scène tirée d'un reportage télévisé montre une jeune femme empêchant deux soldats armés de tirer sur les manifestants. La puissante image est traitée et ralentie numériquement, et la bande originale est remplacée par une musique lyrique. La musique du piano est répétitive et dérangeante par elle-même. Avec cette image troublante, la troisième dimension créée est à la fois choquante et surprenante. Les soldats et la jeune fille se retrouvent pris dans une danse de type ballet presque romantique projetant à la fois suspicion et empathie, haute tension, atmosphère explosive et espoir.

Figure 8. *Cut Out,* Guli Silberstein

© Silberstein, 2014

Enfin, dans *Cut Out*[9], le travail s'appuie sur une vidéo de YouTube de la célèbre activiste palestinienne Ahed Tamimi, résistant à un soldat israélien. Il représente la jeune fille radieuse et déchaînée criant sans voix et frappant l'espace vide devant elle. Elle est

grossièrement découpée dans son environnement par un algorithme informatique qui lutte pour la contenir et ses ennemis sont effacés du cadre. Progressivement, plus de détails apparaissent. En enlevant le contexte concret de l'heure et du lieu, la scène se transforme en une image, à la fois d'un combat pour la liberté et d'un événement médiatique. Comme dans l'œuvre précédente, le son original est supprimé et remplacé par une musique lyrique. Cela rend la scène poétique, sublime. Le langage corporel de Tamimi est mis en valeur, semblant à la fois énervé, grandiose et magnifique, évoquant un beau papillon qui déploierait ses ailes dans l'espace contrôlé par l'armée, et pour tenter de se libérer.

Dans *The Schizophrenic State Project*, le traitement des images dans les œuvres vidéo implique le remaniement du son, en créant des paysages sonores à partir de nombreuses sources, en étirant les sons, en mélangeant des effets sonores, en ajoutant différents types de musique, en utilisant du silence, des défauts, du son statique. Ces paysages sonores contribuent tous à la recontextualisation des images, renforçant les émotions suscitées et nous guidant à travers des séquences en évolution. Le travail sonore associe des techniques visuelles telles que l'animation (rotoscopie), la distorsion d'image, l'édition de montage, la manipulation rapide, la capture de données, la dramatisation, le ridicule, etc. La combinaison des traitements audio et visuel crée une troisième dimension, qui permet de regarder les médias sous un nouvel angle, et de diriger l'attention sur les sujets filmés, mais aussi de promouvoir l'empathie et la réflexion.

NOTES

1. Walter Murch in Chion, 1994.

2. Debord et Wolman, 1956.

3. Gibney, 2006, p. 50.

4. Guli Silberstein (réalisateur), 2008, *Excerpt* [Vidéo HD], 04 :35, Israël, https://vimeo.com/17539684.

5. *Schizophrenic State* (2001-3, 5'25", USA-Israël), https://vimeo.com/17736663.

6. *Beach* (2006, 4 :55, Israel), https://vimeo.com/17702918.

7. *Re :Commandments* (2007, 5 :00. Israel), https://vimeo.com/31542660.

8. *Disturbdance* (2012, 3'25", UK), https://vimeo.com/36596277.

9. *Cut Out* (2014, 4'19', UK), https://vimeo.com/98203800.

AUTEUR

GULI SILBERSTEIN

Video artist and lecturer, Ravensbourne University, London.

Articulation 3

1 Héritant de la tradition de la vidéo expérimentale, l'approche de Silberstein s'appuie sur le traitement de l'image et du son avec les moyens du numérique. *Tomo* (2012), de Backary Diallo, rélève du cinéma expérimental produit avec les moyens de l'école du Fresnoy, Studio des Arts contemporaines, c'est-à-dire avec les techniques de l'industrie du Cinéma. Il relève de l'art de la narration, accentuée par le son, sans que ne soit prononcée la moindre parole. *Tomo* traite des effets mortifères de la guerre en Afrique, sur un mode surréaliste en se servant d'effets spéciaux à l'image et en mettant en avant la bande-son au sens du bruitage. Dans le texte qui suit, Abdelaziz Amraoui propose une analyse brillante de la manière dont l'image et le son construisent le sens cinématographique.

Musique et violence dans *Tomo* de Bakary Diallo

Abdelaziz Amraoui

1 *Tomo*[1], de son réalisateur feu Bakary Diallo, est un film expérimental chargé d'un certain message critique à l'égard de la société africaine et de l'espèce humaine en général, fait et produit pour déconstruire la réalité sociale. Un film expérimental, poétique, suggestif et interrogateur sur le présent et le devenir de l'Afrique, et de proche en proche, de toute l'humanité. Le réalisateur parvient à dresser le portrait d'un village déshumanisé noyé dans la lumière d'une journée ensoleillée, la vacuité de ses résidents, et le bruit de la nature. Ce faisant la bande-son sera à considérer comme un élément à la fois esthétique où musique, c'est-à-dire voix et bruit forment un tout compact, politique, métaphorique rendant compte de la situation à laquelle l'Homme, en général, et l'Africain en particulier, est arrivé dans sa course aveuglante et infernale au nom de ce qui, fondamentalement, est paix et amour : Dieu. L'heure est grave et tout a été dit, ne reste que le silence pour le redire autrement. Le silence s'installe puisque l'Homme est mort, ne restent que la nature et le peu d'un homme suffoquant et haletant pour meubler la nature (*sui generis*). Haut de son statut de film expérimental, *Tomo* prouve par l'exemple que le cinéma peut se passer de dialogues et de musique instrumentale, mais pas de la musique des ambiances et des bruits. C'est un retour aux balbutiements du cinéma, originellement muet. Bakary va faire un film en pensant au vide devant s'exprimer dans un manque initial et où les choses diront, à leur manière, leur métaphysique dans une physique du chaos. L'espace est rempli par ce que l'homme, lui-même, a fabriqué alors qu'il n'est plus, sinon, il est ce qu'il en reste.

2 La musique dans *Tomo* est l'ensemble du sonore – bruits, voix tout le temps étouffée et comme déshumanisée, et musique se rapportant au générique de la fin. C'est une construction tout à fait banale, quoique… Son traitement s'inscrit dans une vision du monde pessimiste et réaliste à la fois. Il est même tentant de parler de vision naturaliste dans le film. La nature, avec ces manifestations sonores, mais aussi paysagistiques renvoyant à un décor de désolation dû à la fois à la Nature et à l'Homme, crève l'écran. Le désert, le bruit, le vide sont autant d'éléments qui accablent le spectateur par une violence en amont et dont on ne voit que les conséquences.

3 Bakary a réussi à nous faire entrer dans ce pays, ô combien réel, pour nous faire ressentir le goût et les affres d'après la guerre, toutes les guerres. Cette vie est comprise sur deux plans : celui de l'homme dans son individualité et son égoïsme et celui du monde tel qu'il est devenu à cause de lui. La musique de *Tomo* s'insère dans les théories de la musique expérimentale : la notion de « bruit » (*noise*). John Cage la définit par son utilisation du bruit ou du son, par opposition à la musique classique[2]. Le réalisme dans ce film va passer pour une réalité esthétique donnant la belle part au bruit et à la musique naturaliste.

4 Les questions posées se rapportent à notre espèce et à la manière dont nous agissons pour évoluer dans une ère de guerre, de feu, d'aridité, de stérilité et de mort. C'est vrai, qu'en sa qualité de film adoptant une démarche expérimentale, *Tomo* est plutôt un film clinique qui ne dit pas son nom, construit à la base sur une abstraction du monde réel, frôlant le fantastique. Une ambiance de western avec une dominante sonore rappelle le désertique (paysage) et le désert (village abandonné) et ouvre la voie et la voix « aux matérialisations sonores du fantastique, qui est directement puisé dans la réalité »[3]. L'ambiance sonore dramatise le court-métrage jusqu'à en faire un actant principal. Elle est annonciatrice d'une mort à la fois concrète et abstraite, proche et lointaine. Tout y est imprégné par ce RIEN, ce NÉANT que la nature toute seule, *via* ses émanations acoustiques, est en train de remplir.

5 En effet, le point d'orgue de ce court-métrage est l'absence de musique extradiégétique et la permanence, comme si cela allait de soi, de bruit résultant de la nature et des objets : fracas, souffle de vent, halètement, respiration difficile…

6 Le film subit la dictature de la nature en ce qu'elle est non pas seulement un décor dont la perception tient à la vue, mais aussi une source sonore qui tient à l'ouïe et à cette notion de correspondance, chère à Baudelaire. Le film expérimental est poétique et esthétique quelque part. Chaque signe se branche au réel, à une réalité directe (vacuité) ou indirecte (guerre) littéralement ou au sens figuré. Et comme à la guerre, honneur au bruit avec une absence totale de la parole humaine pour rester dans l'indistinct, dans le chaos, dans ce que Beckett appelle l'innommable. Dans la tradition biblique et coranique, la parole est force, et en ce sens, elle « ordonne dans tous les sens du terme : elle nomme les choses comme elle fixe la norme, la loi qu'on applique dans les sociétés constituées »[4]. Cependant, au plan 7 à la seconde 48 un nouveau bruit vient compléter la bande sonore, et c'est un son humain, métaphorisant la fatigue, la soif et la mort. Ce son est d'autant plus intéressant, qu'il demande au spectateur d'être en plus un auditeur à la recherche de la source de l'essoufflement. Les plans 7, 10, 38, 40, 44 et 47 répondent partiellement à ce souci en laissant prendre en image une partie d'un corps humain : le bras. Le film est une suite de synecdoques. L'image devient subitement floue, un bras jonche le sol, et l'on entend un essoufflement venant du hors-cadre. La présence humaine (la partie pour le tout) vient perturber une atmosphère de vacuité. Il semble, ensuite, que ce plan soit focalisé de l'intérieur comme aurait pu dire Gérard Genette. Les six premiers plans sont présentés comme si une caméra externe était en train de nous livrer ce qu'elle cadrait, alors que le plan 7 nous est donné à voir à partir du regard de cet homme allongé par terre et qui est dans l'incapacité ni de se lever, ni de bien respirer, ni de bien voir… La même chose se reproduit au plan 24, à la 2'45, pendant une scène qui dure 3 secondes, le bruit d'un battement et de coup sec s'entendent. Le plan 25 montre d'où vient le son : il est hors champ en plan 24 et est

dans le cadre en 25. Ce bruit est d'origine humaine. Tous les autres étaient d'origine naturelle, ou naturaliste, hormis au plan 21.

7 Le spectateur ne voit que le donné-à-voir à l'intérieur d'une frontière physique : le cadre. Cependant, comme auditeur il intercepte des sons venus de n'importe où, y compris ceux qu'il ne voit pas. La sphère de l'entendu est plus grande que celle du vu. Il n'existe donc pas de hors-cadre sonore. Le spectateur-percepteur entend l'effort et voit cette main qui s'agrippe aux murs pour se déplacer dans une quête désespérée, manifestant la difficulté à exprimer au travers de mots ce qui est pensé et ressenti. Le seul rescapé d'une guerre qui ne dit pas son nom nous entraîne dans un village meurtri, où des fantômes prométhéens vaquent à des tâches ménagères quotidiennes sur un fond sonore plus proche de la nature que de la musique instrumentale. La violence n'est pas donnée à voir ! Il y a même une présomption de bienséance à ne pas montrer les affres de la guerre. La monstration porte plutôt sur les conséquences. Le traitement filmique de la guerre est singulier dans un monde où la guerre est entrée dans tous les foyers *via* la télévision et ses informations, qui, comme *Tomo*, recourent aussi à des sources sonores naturelles, sans l'aide d'une musique qui viendra s'ajouter à la bande-image. L'essoufflement de l'individu, rendant compte du désastre qu'il incarne, va de pair avec le désagrément visuel occasionné par le flou offert au spectateur. Voir rime bel et bien avec entendre.

8 Le bruit, cette musique naturelle, qui est là pour meubler ce désert, agit comme une force exprimant cette violence qu'a vécue l'espace. La musique remplace, et ce métaphoriquement, la guerre, parce que la musique, ou ce qu'il en reste (instruments de musique suspendus) est plus expressive, et qu'elle rend compte de cette situation de désolation que vit l'Afrique.

9 La violence symbolique qu'a connue et que continue de connaître cette terre va être illustrée autrement. En effet, la présence, comme par miracle, des restes de villageoises, sous une forme – le moins que l'on puisse dire – fantastique est là pour rappeler les restes d'une présence humaine, déjà marquée par les ruines et les demeures désertées. Les hommes ont cessé de parler. La nature a pris la relève en accordant au bruit le soin de représenter la musique filmique. Victime de cette violence, trois silhouettes de femmes survivent pyrolysées. L'évocation du feu n'est pas sans rappeler Prométhée le Titan, qui aida les hommes démunis jusqu'alors, à se conserver contre les dangers de la nature, par leur offrir le feu qu'il venait de subtiliser à Zeus. Aujourd'hui, cette arme redoutable se retourne contre eux. En effet, « L'aspect destructeur du feu comporte évidemment aussi un aspect négatif de *la maîtrise de ce feu* est aussi une fonction diabolique »[5].

Figure 1 : *Tomo* (Bakary Diallo)

Production : Le Fresnoy – Studio national, 2012

10 Ces trois personnages sont en feu, de feu, feu. Diallo semble répondre par l'image à Suzanne Bachelard dans l'avant-propos de *Fragments à une poétique du feu*, quand elle écrit que « la distance au feu spectaculaire s'abolit. En saisissant le surgissement du feu, l'être participe au feu, l'être lui-même surgit. Le terme de vécu a été la marque de cette intériorisation du feu dans l'expérience imaginaire de l'homme devenu feu vivant »[6]. Cette présence-absence est une façon de montrer une certaine population disparue et qui hante l'esprit des vivants, des survivants. La métaphore du feu à la base de nombreuses images lexicalisées est en train de prendre forme dans *Tomo* : les femmes prennent feu, le feu les dévore. La flamme montante, mais aussi vacillante est à la fois la chose et son contraire, elle est spiritualisation, mais aussi vacillation[7].

11 Dans *Tomo* musique, bruits, bruitages et violence sont des constantes. La violence est suggérée, les bruits et la musique sont présents par la culture dans laquelle le film s'inscrit, où la musique est de toutes les circonstances. Elle est, en ce sens, doublement extérieure au film. D'abord, parce que donnée à voir elle serait cette suite d'images sonores correspondant aux images du film – « La musique de cinéma atteint le cerveau par les yeux »[8] –, parce qu'il y a une musique avant la musique faite d'éléments de la nature : le vent et tout le bruit y afférant. Puis, parce que la musique est un fait culturel, un constant anthropologique, qui peut être générée par des ustensiles de la vie de tous les jours, tel que la marmite en terre cuite et la jarre et est relative à des activités ménagères, effectuées par des êtres féminins en flammes. Même le crépitement du feu est en soi un bruit qui donne à la bande-son un caractère cynique. (Voir figure 1)

12 Le non-recours à une musique instrumentale est une autre façon d'exprimer la primauté de la nature par rapport à un artifice qui viendrait surcharger le film. Le son autre qu'instrumental est davantage expressif, il a même un pouvoir de démonstration indéniable du moment qu'il couvre la vacuité, le désert par sa présence. La disparition de l'homme est accompagnée par l'éviction de la possibilité de la composition musicale.

13 La musique, en quelque sorte, est en train de se voir[9] plus qu'elle n'est en train de s'écouter ou de s'entendre. D'ailleurs en Afrique, musique et danse sont les expressions

du quotidien par l'adoption de mouvements, rythmes et sonorités fidèles à la nature. La danse est onomatopée, la danse est naturaliste.

14 Ces filles du feu, pour reprendre l'expression de Nerval, disent beaucoup sur cet être qui subit la guerre. La guerre est avant tout masculine, les victimes en sont de tous bords, de tous sexes et tous âges. Bakary a affirmé dans un entretien accordé à la chaîne Al Qarra que si la femme est au cœur de cette réalisation, sa présence n'est qu'un leurre puisque ce qui est donné à voir n'est que ce qu'il en reste : un fantôme.

NOTES

1. Synopsis : *Tomo* (Abandoned territory) est un récit imaginaire, il évoque la littéralité du mot bambara : un territoire déserté du fait de la guerre. Conflit par les armes et conflit par les esprits. Il est le parcours d'un personnage subjectif troublé psychologiquement par son vécu de la guerre, ce dernier est habité par les esprits de ceux qui vivaient là. Ils sont représentés par des fantômes, des ectoplasmes, des personnages en flamme et en fumée. Ils accomplissent les gestes du quotidien au plus près de la réalité.
Mentions techniques : court métrage. Genre(s) : fiction. Sous-genres : drame psychologique, étrange. Thèmes : guerre, violence, psychologie. Langue de tournage : sans paroles. Autre pays coproducteur : France. Année de production : 2012. Durée : 6 min 53 s. Formats de production : HD-CAM-Canon 7D. Cadre : 16/9. Format son : stéréo. Interdiction : aucune.
2. Cage, 1961, p. 3-6, cité in http://www.lafuriaumana.it/index.php/60-archive/lfu-27/505-emilie-verge-le-cinema-comme-art-abstrait-takashi-makino, dernière consultation le 3 juin 2019.
3. Epstein, 1955, p. 176.
4. Meurant, 2002, p. 175-188, p. 186.
5. Chevalier et Gheerbrant, 1982, p. 436.
6. Bachelard, 1988, p. 8.
7. Chevalier, *op. cit.*, p. 438.
8. Roland Simon, « Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l'image des films au cinéma », in *Photo Journal*, 1946, p. 12.
9. Selon Stravinsky, « la musique se voit », Stravinsky, 1942.

AUTEUR

ABDELAZIZ AMRAOUI

Université Cadi Ayyad, Faculté des lettres et des sciences humaines, Marrakech, laboratoire Lircam.

Articulation 4

1 *Tomo* est une forme de cinéma muet au sens de la parole, mais articulé par la bande sonore. *Diable, écoute*, de Clio Simon est également produit avec les moyens techniques cinématographiques offerts par le Fresnoy. Ici, c'est une vision plasticienne qui tente de raconter sans le dire l'errance migratoire d'êtres dominés par l'histoire. *Diable, écoute* (2015) utilise le son pour construire un « dehors politique ». Composé de trois tableaux-personnages, ce film évoque les conséquences de faits à travers le temps et travers différentes cultures. La composition musicale employant clarinette basse et électronique accentue autant que possible le contenu de sens des trois tableaux. À la suite d'un court texte de Clio Simon, Javier Elipe analyse différentes techniques de composition employées pour provoquer la recherche et l'expérimentation audiovisuelle.

La composition musicale dans *Diable, écoute*, de Clio Simon

Javier Elipe Gimeno

Chaque tableau semble convoquer un fragment de l'Histoire, celle des hommes debout. Le ralenti permet au regard du spectateur de fouiller l'image comme pour y relever des preuves enfouies dans l'obscurité écrasante et assourdissante.
Dès le départ, il m'a semblé nécessaire de travailler avec un compositeur qui s'engage dans l'écriture d'une bande sonore originale donnant corps à un personnage intrusif, à un agent révélateur qui se jouerait du clair-obscur de l'image. La composition de Javier Elipe Gimeno représente ici la violence d'un dehors politique. *Diable, écoute* ce n'est pas seulement des images ralenties à l'extrême que l'on regarde avec curiosité : ce film invite les spectateurs à réfléchir sur ce que je nomme le dehors politique, celui qui pénètre les corps des trois protagonistes. À l'écriture de ces séquences j'ai pensé aux corps des sans-abri noircis par la rue, aux corps des migrants qui brûlent à blanc leurs empreintes digitales, ou qui sont éprouvés par la traversée de zones arides, mais aussi, de manière plus large et moins visible ou moins évidente, je pense à chacun d'entre nous, dont le corps résulte d'une politique mise en place. Un dehors politique qui vient, véritablement façonner les personnages, les instrumentaliser, au sens propre comme au sens figuré, au point que surgisse un cri. C'est la loi du dehors. D'un dehors où il n'y a plus de recours. Autrement dit, l'Histoire et sa violence.
Diable, écoute nous propose une réflexion esthétique et politique se jouant des codes visuels narratifs et picturaux, il interroge sur de nombreuses dimensions de la vie et de la mort.
Ce triptyque s'intéresse moins à mettre en lumière l'action que l'acte au sens théâtral (le *gestus*) où le corps est en conflit entre sa condition historique où il fait figure et sa condition charnelle où il n'expose que sa matière. L'Homme est en prise avec l'Histoire et ses contradictions. Son cri fait retour dans cette Histoire.
Cette réflexion sur un monde pluriel invite le spectateur, le temps de trois cris sourds et figés, à tisser des liens entre les trois tableaux afin de sortir de l'anecdote pour qu'émerge un hors-champ narratif. »
Clio Simon, réalisatrice

Figure 1. *Diable, écoute*, Clio Simon

Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

Figure 2. *Diable, écoute*, Clio Simon

Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

1 La composition musicale réalisée pour le film *Diable, écoute*[1], consiste en une composition pour clarinette basse et électronique, qui met en scène trois personnages principaux (avec prologue), considérant la musique comme un quatrième personnage (dehors politique), qui sert de trait d'union pour les trois personnages.

2 L'idée de la composition sonore était celle de créer une masse sonore très présente, qui évoque l'idée de « dehors politique », et qui ait un impact sur les images du film et sur les personnages. Cette idée a été construite avec différents modes de jeu de la clarinette basse (tels que le souffle, le bruit de clés, les multiphoniques, etc.) et l'emploi de l'électronique. Cette dernière nous a permis également d'employer des sons de la « réalité », et de les mélanger avec les modes de jeu de l'instrument.

3 Pour atteindre ce but, le travail a consisté à recouvrir deux types de conceptions de la matière sonore : la construction d'une ligne instrumentale continue d'une part, et un travail d'orchestration et d'accompagnement des différents personnages d'autre part.

Construction sonore de l'idée du « dehors politique »

4 Pour construire musicalement le dehors politique, nous sommes partis sur l'idée de créer une ligne instrumentale qui simule un cri sourd. Ce cri est représenté par le mode de jeu du souffle de la clarinette basse, qui se développe et se transforme pendant toute la durée du film. Et pour construire cette ligne sonore du dehors politique, nous avons pensé à une ligne instrumentale très présente et rythmique, mais avec une vitesse différente de celle des images du film. Entre les caractéristiques sonores qui marquent cette ligne du dehors politique, nous distinguons :

5 – une ligne musicale avec un puissant contenu sonore, qui est jouée par la clarinette basse, en utilisant principalement le mode du jeu du souffle. Elle est amplifiée et renforcée par l'utilisation de l'électronique en temps réel[2] ;

6 – un contrepoint ou deuxième ligne de sons (composé principalement par des sons électroacoustiques), qui a un rythme très différent de celui de la voix principale. Cette deuxième ligne assure un rapport plus direct avec les différents tableaux du film : un de type narratif pour le premier tableau, un autre par thème dans le deuxième tableau et enfin un rapport de textures pour le dernier ;

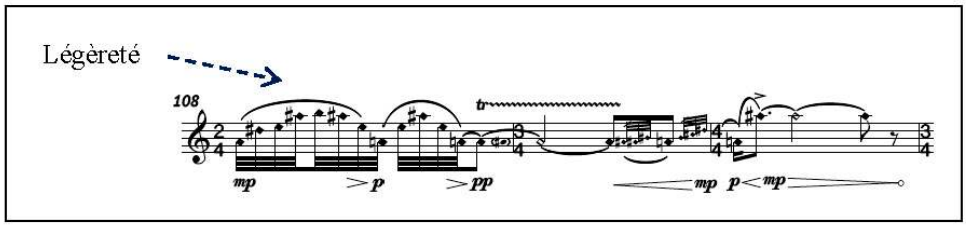
7 – le fait de n'avoir qu'un instrumentiste nous fait penser à une personne, à une seule couleur instrumentale (la clarinette basse). De cette manière, les différentes transformations de la ligne instrumentale sont associées à la même matière sonore. Cette idée est soulignée dans le générique du film, où la clarinettiste Ayumi Mori est présentée comme un personnage du film : c'est le dehors politique.

8 Pour réaliser la construction de cette ligne, nous avons également voulu « transcrire » d'une manière sonore, les concepts artistiques de la réalisatrice. Différentes citations et références poétiques ont été « traduites » musicalement d'une manière symbolique, afin d'avoir des gestes sonores proches de ces concepts. Nous avons par exemple, des concepts tels que ceux de « s'échapper », de « désir de révolte » ou bien encore de « ligne de fuite »[3] :

9 – S'échapper induit la légèreté[4], qui est représentée par des groupes de notes très rapides, des sons soufflés à l'instrument. Dans une ligne instrumentale assez agitée, avec le jeu constant de trilles et de notes répétées, le groupe de notes qui représente le

geste « s'échapper » apparaît comme quelque chose d'inattendu, comme un nouveau geste dans cette texture.

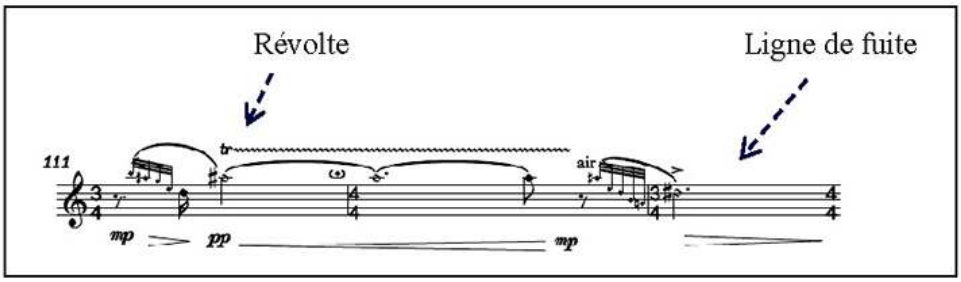
Figure 3. *Diable, écoute* : Rapport d'équivalences musique – concepts poétiques



10 – désir de révolte a été mis en parallèle par l'idée « d'élasticité sonore », que nous avons représentée par un discours musical long et flexible, basé principalement sur une texture de trilles. Ce type de jeu constituera la texture prédominante de la ligne instrumentale qui représente le dehors politique ;

11 – ligne de fuite, est un geste instrumental que nous avons traduit musicalement par le concept de « rapidité »[5]. Cette idée est construite grâce à des notes tenues en *crescendo* et en *diminuendo ad libitum*, qui contrastent avec la texture générale de trilles et de notes répétées.

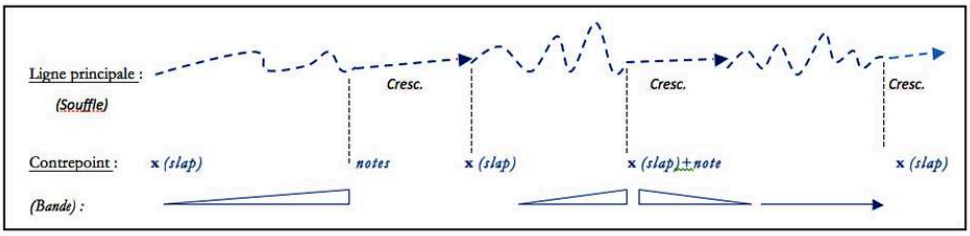
Figure 4. *Diable, écoute* : rapport d'équivalences musique /concepts poétiques



12 Après avoir construit l'identité de cette ligne sonore principale, nous avons alors pensé à l'interaction et à l'articulation de cette ligne avec l'électronique. Pour ce travail, nous avons voulu jouer sur deux niveaux ou couches sonores simultanées. D'une part, la voix principale, qui joue le rôle du « cri sourd », ou souffle. Il s'agit d'une ligne fluide et aérienne, légère avec des souffles, qui est en constant mouvement et qui constituera la voix principale de la ligne du dehors politique. Elle est jouée, d'une part, par l'instrument soliste avec l'électronique en temps réel. D'autre part, nous avons une deuxième voix, un contrepoint qui aura la fonction de « corps » humain, comme un contraste avec la ligne principale qui joue le cri sourd, un cri qui sort du corps humain. Cette deuxième ligne est jouée par l'instrument et par l'électronique préenregistrée, qui aura un rythme beaucoup plus lent, en contraste avec la ligne principale ; ce contrepoint procurera la sensation d'un certain statisme.

13 Nous pouvons bien remarquer dans la représentation graphique suivante, la matérialisation de l'idée conceptuelle dans la partition.

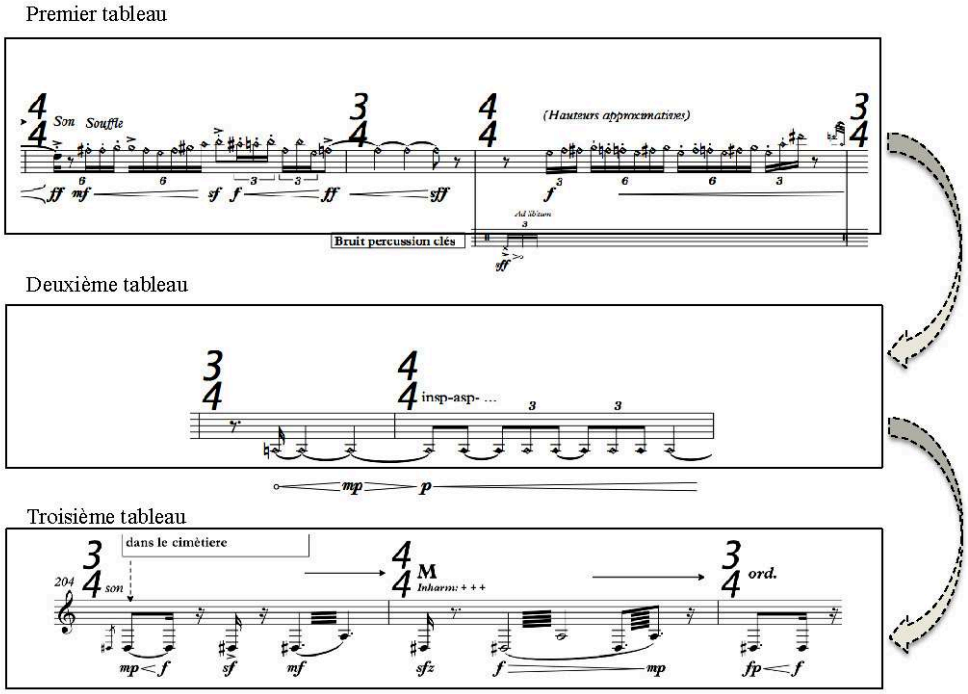
Figure 5. Représentation graphique du jeu entre la voix principale et le contrepoint



Orchestration et accompagnement des personnages du film

14 Dans la première partie de ce texte, nous avons analysé les éléments principaux pour construire cette ligne instrumentale du dehors politique. Dans cette deuxième partie, nous allons expliquer comment cette ligne a été adaptée à chaque tableau et personnage du film. Dans la figure suivante, nous pouvons voir l'évolution de la ligne principale à travers trois tableaux :

Figure 6. Évolution de la ligne du « Dehors politique » pendant les trois tableaux

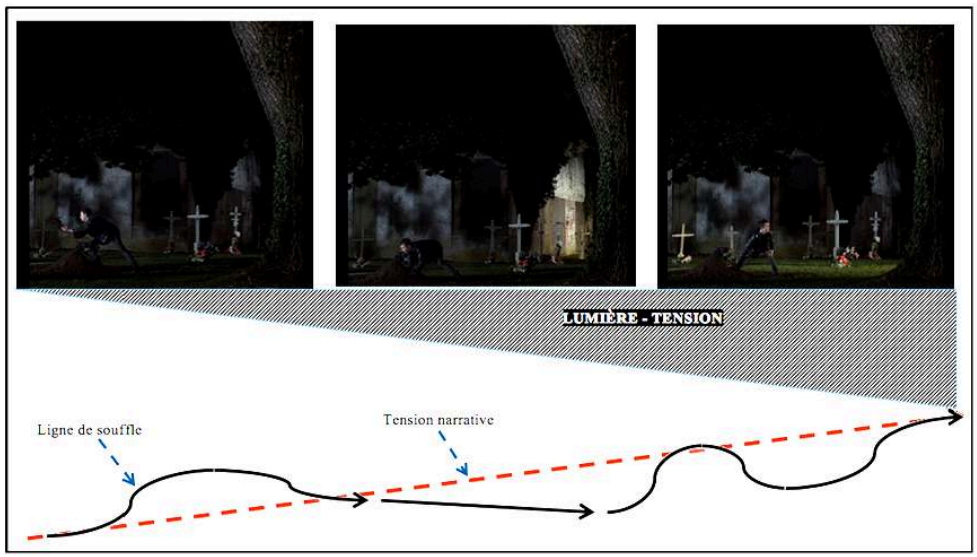


15 À part l'évolution de la ligne principale pendant toute la durée du film (très agitée et aérienne pendant le premier tableau ; plus calme dans le deuxième et agité et déjà sans souffle dans le dernier tableau), il y a également un accompagnement sonore pour chacun des trois tableaux. Cet accompagnement a été construit par des sons réels ou des sons instrumentaux qui ont des similitudes avec le monde sonore de chaque tableau. Nous avons pensé les trois tableaux du film selon trois types de contextualisations du monde sonore : une référence au monde d'Antigone dans le

premier tableau, aux cultures indigènes dans le deuxième, et à l'univers industriel dans le troisième tableau.

16 Dans le premier tableau, nous avons voulu établir un lien entre la narration du film et la narration de la musique. Celle-ci va accentuer le sentiment du personnage d'être découvert par l'arrivée d'une voiture : une femme qui est en train d'enterrer son frère et qui a peur d'être découverte par la police. La musique, dans ce cas, crée une directionnalité croissante. Même si le rythme du film et celui de la musique sont très différents, il y a une intention narrative très similaire entre les deux plans : un caractère agité et nerveux au début, plus calme vers le milieu de la séquence, et très agité à la fin. Nous avons voulu également contextualiser le monde d'Antigone (dont s'inspire cette scène) avec l'inclusion de quelques petites voix chorales, qui s'intègrent dans le discours musical, tout en restant discrètes. Tous ces sons (réels et instrumentaux) qui aideront à mieux comprendre chaque tableau auront d'une certaine manière le rôle d'« orchestrer » (ou d'accompagner d'une manière sonore) chaque personnage.

Figure 7. Relief en parallèle entre plan visuel et plan cinématographique, qui simule l'angoisse du personnage. Film : 2' 22"



17 Dans le deuxième tableau, une vieille femme qui risque sa vie pour rejoindre un nouveau territoire, est en situation de danger et essaie d'être sauvée par deux personnes. La ligne agitée et aérienne du premier tableau commence à se ralentir progressivement et à introduire des gestes d'inspiration/expiration. Cette transformation progressive apporte une nouvelle dimension au discours musical. De la même façon, différents éléments sonores (notamment, ceux qui proviennent de l'électronique) vont simuler le monde sonore de la mer et son comportement. De manière différente du premier tableau (où les éléments sonores étaient ordonnés sous un mode plus horizontal), nous pouvons apprécier ici comment les différents éléments sonores se succèdent de façon parallèle. Ces éléments sont associés avec les éléments visuels du tableau, tel que nous pouvons l'apprécier dans la figure principale. C'est-à-dire, les différents composants de l'image (l'eau, la vieille femme et l'argile rouge) ont été représentés dans le plan sonore d'une manière simultanée.

18 Entre les éléments liés à ce monde, et que nous avons pu réinterpréter avec des sons réels et instrumentaux, nous trouvons :

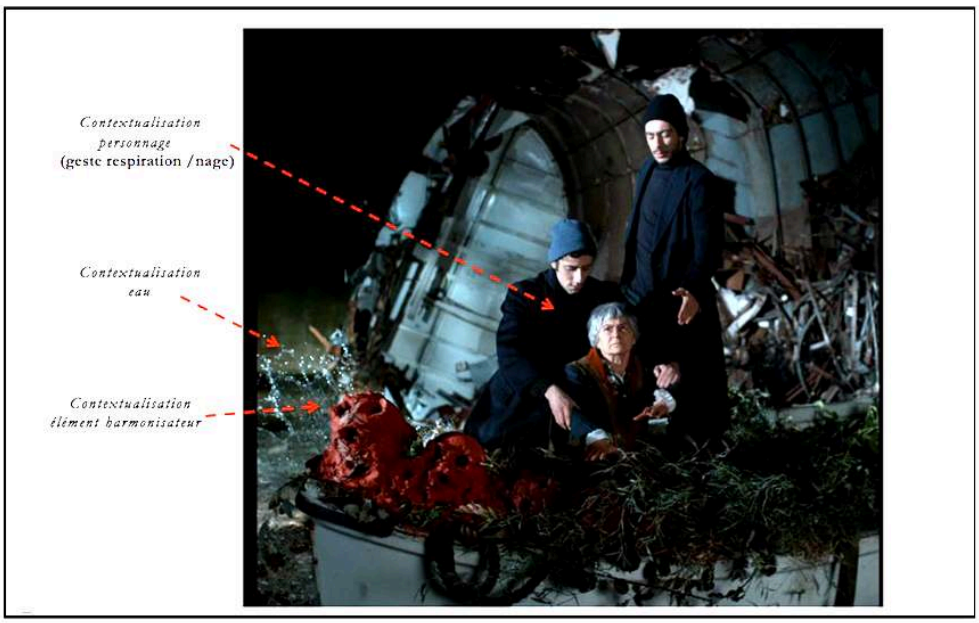
19 – une certaine rythmicité dans la ligne principale de la clarinette, qui fait également référence au geste de la nage (par exemple, dans l'océan) ;

20 – un geste d'inspiration/expiration, joué par la clarinette basse sans embouchure, qui simule l'angoisse du personnage de la vieille femme dans une situation de danger ;

21 – une sonorité qui illustre l'immensité de l'océan où l'action se passe, et qui dans ce cas, a été représentée par la spatialisation du son en 5.1 ;

22 – une sonorité plus harmonique (jouée sous la forme d'un trille) qui va produire une sonorité étrangère au reste des sonorités de ce tableau. Nous pouvons associer cette sonorité avec l'élément en argile rouge que nous voyons sur l'image, lequel est également un élément visuel étranger.

Figure 8. *Diable, écoute*, Clio Simon. Jeu d'inspiration/expiration à la clarinette, qui simule la nage d'une personne dans l'océan. Film : min. 5'25"

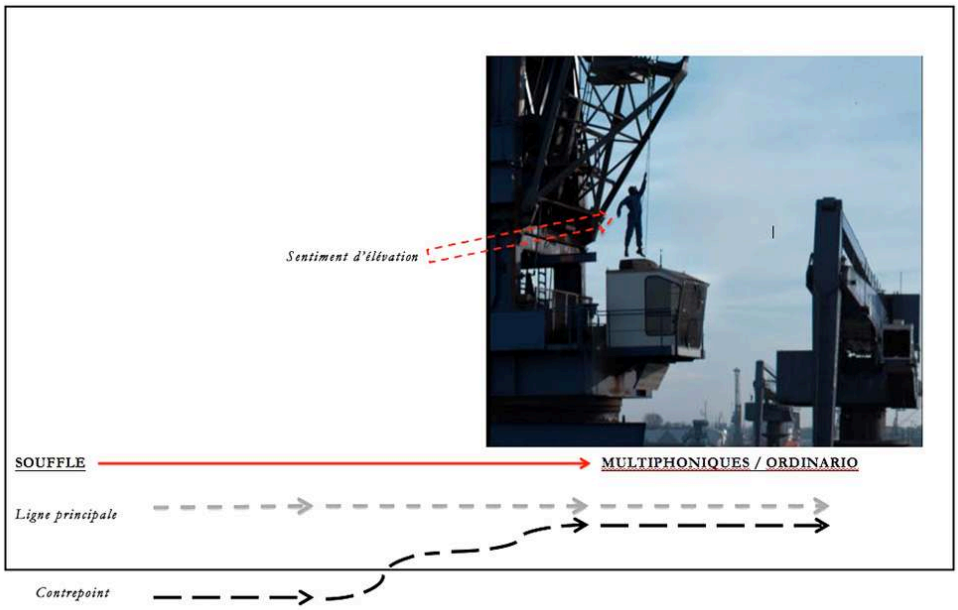


Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

23 Dans le troisième tableau, l'instrumentation est basée sur un geste rapide et agité qui a comme mode de jeu principal la succession de multiphoniques en trémolo, avec changement continu et constant des nuances comme une ligne de fuite. Ici, le tableau peut évoquer un ouvrier faisant la grève de la faim, qui est pendu à une grande grue industrielle. L'idée générale est de jouer avec la légèreté de l'air, comme si le personnage était en train de voler. Le caractère rapide de la musique va donner cette sensation de fluidité.

24 De plus, les deux mondes sonores généraux utilisés dans cette composition musicale (celui de la ligne de fuite, et celui du contrepoint) vont être ici mélangés, pour montrer de cette manière une fusion entre eux : celui qui représente le fixe (ou le corps) et celui qui représente le mobile.

Figure 9. *Diable, écoute*, Clio Simon. Relief en parallèle entre plan visuel et plan cinématographique, qui simule la fluidité du mouvement. Film : 8'05"



Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

25 Nous avons donc expliqué principalement dans ce texte, comment les différents concepts artistiques de la réalisatrice ont servi pour composer une manière sonore. D'une part, comment l'idée de « dehors politique » a été traduite d'une manière musicale, avec la construction d'une ligne musicale pour clarinette basse et électronique. Et d'autre part, comment les différents éléments sonores qui accompagnent cette ligne orchestrent et accompagnent le personnage dans chaque tableau.

26 Le travail de l'électronique a eu un rôle très important, car cela nous a aidés à donner une sonorité à l'instrument proche de l'idée de dehors politique. Elle nous a permis d'accentuer le souffle de l'instrument, d'ajouter des effets et de dénaturer le timbre original de l'instrument. Également, la partie électronique nous a permis de contextualiser les différents éléments visuels de chaque tableau avec l'inclusion de sons « concrets ».

27 Cette composition musicale réalisée pour ce film a été le résultat d'un an de travail constant avec la réalisatrice Clio Simon, ce qui m'a permis de connaître ses intentions sonores, ses références artistiques et de « traduire » d'une manière sonore les problématiques qu'elle souhaitait travailler dans son film. Ces références sonores et concepts proposés par elle m'ont permis d'explorer et d'expérimenter d'une manière symbolique, des gestes sonores et instrumentaux que je n'avais pas encore explorés. Également, l'idée de réaliser une composition sonore qui n'illustre pas les images, mais qui ait une cohérence avec les images, m'a permis de découvrir différents types de rapport entre les images du film et la composition sonore. Nous avons travaillé le parallélisme selon une perspective narrative (visuelle et sonore), avec un rapport de correspondances entre la texture visuelle et la sonore, etc.

28 Également, le fait d'ajouter à la composition musicale des références littéraires, géographiques ou poétiques, m'a permis de chercher une sonorité pour chaque

personnage. Cela nous a permis de travailler la présence de chaque personnage en utilisant un timbre propre à chacun, comme si cette sonorité était une ombre sonore.

29 L'interprétation de toutes ces références d'un point de vue symbolique m'a conduit à transcrire tous ces éléments dans mon écriture instrumentale. Enfin, l'emploi de l'électronique a été très important pour pouvoir lier l'écriture instrumentale aux différentes références artistiques et sonores proposées, car l'électronique permet d'intégrer dans un même monde sonore des sons instrumentaux et des sons qui proviennent de la réalité.

NOTES

1. Clio Simon (réalisatrice), 2015, *Diable, écoute* [Vidéo HD]. Production : Le Fresnoy, Studio national, 10 min.

2. Par électronique en temps réel, nous nous référons dans ce cas à l'emploi de modules (ou des effets) réalisés avec le logiciel Max, pour transformer de différentes séquences enregistrées par la clarinette basse en studio. Nous avons utilisé des effets, tels que Delay, granulateur, harmoniser, synthèse par modèle physique en temps réel ou le Delay spectral. https://cycling74.com/products/max-features.

3. Mots extraits des textes employés par la réalisatrice dans le dossier de présentation du projet au Fresnoy.

4. Idée de légèreté, empruntée d'Italo Calvino dans son œuvre *Leçons américaines*. Calvino, 2017.

5. *Idem.*

AUTEUR

JAVIER ELIPE GIMENO

Aix-Marseille Université, Faculté des sciences, Département SATIS, CNRS, PRISM (Perception, représentation, image, sound, music) ; Université Paris 8, UFR Arts, philosophie et esthétique, Musidanse/CICM.

Articulation 5

Comme *Diable, écoute*, *Le Park* (2015), de Randa Maroufi est produit avec les moyens cinématographiques des studios du Fresnoy. Il aborde la violence du point de vue des réseaux sociaux alimentés par la jeunesse marocaine à pâtir de la mode des selfies posant avec des armes. *Le Park* est un hybride entre fiction et documentaire. Randa Maroufi a composé elle-même la bande sonore, qui contribue à cette confusion des genres. Tout comme dans les productions de Silberstein, des jeux de variation temporelle de l'image et du son sont expérimentés. Dans l'entretien qui suit, Randa Maroufi évoque le processus de tournage et de réalisation de son film et la façon dont elle a composé le son et l'image.

Randa Maroufi, à propos du film *Le Park*

Randa Maroufi et Javier Elipe Gimeno (interview et transcription)

1 *Ce texte est la transcription d'un entretien entre Javier Elipe, Randa Maroufi et le public dans le cadre des journées d'étude « Composition sonore et film d'art expérimental, violence et société ».*

R. Maroufi – Je parlerai des images, puis du son. Dans ce film, je suis partie d'un ensemble d'images à caractère violent qui ont été partagées sur les réseaux sociaux par des jeunes qui prenaient des *selfies* avec des armes. C'était une tendance en 2014 au Maroc, mais le type de « posts » existe aussi dans d'autres pays, comme toutes les modes qui s'affichent avec Facebook.

Je collectais ces images depuis un moment et je me posais la question de leur véracité. On consomme de nombreuses images fixes, mais on ignore dans quel contexte elles ont été prises. Avec ce film, je voulais que l'on puisse circuler dans une photographie, dans un instant arrêté, qu'on puisse avoir accès à différents points de vue et points de corps.

Figure 1. *Le Park*, Randa Maroufi

Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015

Le film a été tourné dans un parc d'attractions abandonné dans le centre-ville de Casablanca. Il s'agissait du seul parc d'attractions public dans le centre de Casablanca. Les figurants sont des jeunes que j'ai rencontrés sur place, parmi eux une dizaine squattaient le parc et d'autres étaient des amis ou connaissances de passage. C'est un espace interdit d'accès au public depuis sa fermeture, mais les jeunes se le sont approprié pour se réunir, passer du temps ensemble, boire de l'alcool, fumer des joints...

Pour la partie sonore, le film a été tourné en muet. Toute la bande sonore a été créée en montage. J'avais différentes couches de sons. Des sons que j'avais collectés pendant la recherche (des sons provenant de vidéos YouTube de bagarres par exemple). Quand je collectais les images, je collectais aussi des vidéos, des interviews sur YouTube. J'avais un dossier où je mettais toute la matière qui me paraissait intéressante.

Une partie du son a été enregistrée avant que l'on commence le tournage, c'est-à-dire, au moment du casting, quand je sympathisais avec les jeunes. Pendant que je leur expliquais le projet, je leur montrais des photos pour qu'ils sachent un peu plus ce que je souhaitais faire. Pendant cette phase, que j'appelle la phase d'accroche, je leur posais des questions : leur rapport à ces images? s'ils connaissaient bien cette mode? s'ils connaissaient des gens qui se sont pris en photo avec ce type de poses et qui les ont partagées sur les réseaux sociaux ? Nous avions eu diverses discussions sur la vie, la politique, l'économie du pays, les problèmes, les études, la famille... Et au fur à mesure, on faisait des répétitions, en s'amusant. On jouait aux cartes, on cuisinait ensemble...

Au départ, j'avais des idées précises de mises en scène, mais en réalité le film a été écrit au fur et à mesure que je fréquentais le lieu et les personnes qui l'habitaient.

Cette partie de casting, interview et répétitions a été enregistrée et utilisée pour la bande sonore du film. Ensuite, après le tournage, je voulais que le son du premier plan du film soit un son plutôt réaliste. On voit les oiseaux et on les entend voler, on entend dans le hors-champ les klaxons de voitures, quelque chose qui se rapproche

plus de la réalité de ce que l'on voit. Et à partir des grilles, où d'ailleurs la caméra – est aussi une caméra virtuelle -, on rentre dans une ville. Ces images n'existent que sur les réseaux sociaux. L'intention dans le film est de créer un espace parallèle à celui d'internet, mais qu'il soit dans la vraie vie. Dès que l'on dépasse les grilles, les sons changent, on entend des nappes sonores qui sont plus graves, et qui donnent une tension. En réalité, les images elles-mêmes ne sont pas violentes, mais c'est le son qui a apporté une certaine tension et une certaine « violence » dans tout le film. Quand on entend une voix dire : « Je peux prendre une bouteille et la casser ». Plus tard on entend du verre qui se casse et en même temps le plan change, on voit un jeune qui boit de l'eau dans une bouteille en plastique.

Ensuite la dernière couche sonore a été enregistrée après le tournage, quand je suis rentrée en France et que je devais commencer la postproduction. Je trouvais que les images étaient très esthétisantes sans son. Pour échapper à cela, il fallait que je les « pourrisse » afin d'arriver à un équilibre.

Il y a quelque chose qui m'avait marqué pendant le tournage, les jeunes étaient déçus. Parce qu'après avoir fini le tournage, ils disaient que ce n'était pas un vrai film, qu'ils n'avaient pas vraiment joué, qu'ils étaient juste là en train de poser, qu'ils ne bougeaient pas, qu'ils s'attendaient plutôt à de l'action, un jeu comme dans *Mission impossible* ou *Taxi*, par exemple... Alors j'ai décidé de retourner à Casablanca, et de refaire un tournage pour eux. Faire un film ensemble, et cette fois-ci avec leurs idées de scénario et de mise en scène. J'ai eu la chance que mon chef opérateur était à Casablanca et disponible pour les filmer. On est retourné au parc, et puis je les ai suivis, ils improvisaient des scènes par exemple : la police en train de les suivre, un qui est mort, un qui va tuer l'autre. Je les ai suivis avec un enregistreur son et mon chef opérateur avec sa caméra.

Je suis rentrée par la suite en France avec cette matière, j'ai essayé de faire un petit montage avec. Je n'ai pas réussi à avoir quelque chose qui tenait la route. Du coup je leur ai envoyé des *rushs* par Whatsapp. Par contre dans cette matière, le son était intéressant. J'ai décidé d'utiliser quelques fragments de dialogue dans le montage.

Ensuite vient un son mis en scène. J'avais lu des articles de presse, dont un de *Aljazeera* qui parlait de cette tendance des *selfies* qui a eu lieu au Maroc. J'ai repris le texte en essayant de le détourner juste en supprimant parfois des mots et en le rendant plus absurde, parfois sans aucun sens, et je l'ai fait joué par une amie arabophone. C'est la voix off qu'on entend au début du film. Ensuite on a ajouté en mixage un effet radio...

J. Elipe Gimeno – En fait, on voit que le sabre est faux. Par contre, on voit aussi d'autres sabres qui sont vrais. Est-ce que la différence c'est pour une question de sécurité ?

R. Maroufi – Dans tout le film, j'ai essayé d'alterner entre le vrai et de faux. Je trouvais que cela apportait quelque chose en plus de l'ordre de l'absurdité, de la bêtise. De l'ordre du jeu finalement, parce que ce sont des objets qu'on peut trouver dans des magasins de jouets pour enfants... Je voulais utiliser les deux pour avoir une ambigüité.

J. Elipe Gimeno – Concernant les sons que tu as utilisés dans le plan sonore dont tu as parlé, est-ce que ce sont des sons que tu as enregistrés pendant le tournage ?

R. Maroufi – Il y avait différentes nappes, des sons enregistrés dans des couloirs d'hôpitaux par exemple, des sons de tuyaux ...

J. Elipe Gimeno – J'ai vu qu'il y avait des sons granulaires très aigus. Est-ce que tu les as choisis par une question d'une continuité sonore qui t'intéressait, ou est-ce qu'il y a un type de rapport précis avec les images ?

R. Maroufi – Je ne suis pas une monteuse son, et je n'ai pas du tout une « culture sonore », mais je montais au *feeling*. Par exemple, le moment où on entend quelque chose qui se casse, c'était intéressant de voir juste après une bouteille en plastique, et jouer sur ce décalage entre ce qu'on voit et ce qu'on écoute... Je l'ai fait vraiment au *feeling*, il y avait des moments où je sentais que ça devrait être plus aigu, d'autres moments où ça devait être plus grave, il y a des moments par exemple où on entend des machines, une photocopieuse, mais avec les images on est rapidement porté et manipulé. C'est la magie du son.

J. Elipe Gimeno – Oui, c'est quelque chose qui est dans des nappes sonores, mais qui a une évolution, une continuité musicale qui est intéressante et qui marche très bien. Au niveau sonore ça marche très bien, au moins pour moi. En plus, le dialogue avec les voix, une fois les voix s'arrêtent, et avec le silence, ça commence à se construire quelque chose... C'est très bien !

R. Maroufi – J'essaie aussi parfois d'avoir de petits rappels, mais pas pendant qu'on voit les images, les grincements par exemple, quand il y a le manège, on sent qu'il y a des matières un peu vieilles, il y a des grincements que je ne voulais pas à ce moment même pour ne pas avoir quelque chose de l'ordre de l'illustration.

Comment j'ai travaillé le son dans ce film ? J'avais mis toute la matière sonore sur la *timeline*, et puis, j'ai essayé de tester avec les images. Par exemple, à la fin du film, je cherchais un effet « drone », j'ai essayé d'avoir un son d'avion. Puis j'ai testé, cela me convenait et je l'ai gardé. J'ai vraiment travaillé tout le son au *feeling*.

Questions du public

Je ne connaissais pas ce phonème des selfies avec des armes au Maroc. Est-ce que c'est une mode, ou est-ce que ça fait écho à une violence qui est concrète et palpable là-bas ? D'où vient ce besoin de violence ? Par exemple, cette personne qui voulait se battre avec une autre, et le fait que les jeunes voulaient faire un autre film un peu plus course-poursuite, action, police, ce genre de choses.

R. Maroufi – Pour la première question, c'était suite à des évènements qui ont eu lieu réellement. Il y a eu beaucoup d'agressions dans différents quartiers, surtout dans la ville de Casablanca, qui est l'une des villes les plus dangereuses au Maroc, où il y a le moins de sécurité. Il y a eu une sorte de mouvement où la police arrêtait dans la rue toute personne qui avait les mêmes vêtements que les vêtements qu'on retrouvait dans les images postées dans les réseaux sociaux. Je trouvais justement intéressant, en fait, que les autorités aient essayé de faire quelque chose parce qu'il y a eu des images partagées dans les réseaux sociaux. Ils savent qu'aujourd'hui il est difficile de contrôler la diffusion d'images avec internet. Cela risque d'arriver à d'autres pays, à l'étranger. Qui dit étranger dit tourisme, et qui dit tourisme dit économie, politique... S'il y a moins de sécurité, il y aura moins de tourisme... Alors que la violence existe partout, mais parfois et c'est très connu au Maroc, quand tu appelles la police pour une plainte par exemple, mon voisin est en train de taper sa femme, ils vont te demander : Est-ce que tu as vu du sang ou pas ? S'il y a du sang, ils peuvent venir intervenir. Sinon, ils ne viennent pas. C'est donc le pouvoir des images qui m'a le plus intéressée dans cette mode. Et aussi la passivité de l'être humain face à des images

parfois. Jusqu'à quand peut-on intervenir quand il y a un acte violent devant nous par exemple ?

Pour la deuxième question, pour la plupart des jeunes, ils préfèrent les films d'action. Quand il y a de l'action, forcément il y a des armes ou des bagarres... Ils s'attendaient à ce type de films parce qu'au moment où j'ai parlé de cette mode, ils s'attendaient à quelque chose de ce genre. Ils étaient déçus, parce qu'il y avait des sabres, mais pas d'action. Je considérais ce 2e tournage comme un atelier pour eux. Et puis, finalement, ça m'a aussi servi pour la bande sonore finale du film.

Je voulais savoir comment vous avez choisi ce groupe en fait. Est-ce que vous les connaissiez, ce groupe dans le parc, leur activité ?

R. Maroufi – Je jouais dans ce parc quand j'étais jeune. Plus tard, quand j'ai imaginé l'espace du film, j'ai naturellement pensé au parc Yasmina. Je suis arrivée sur place, on m'a déconseillé de renter parce qu'il y avait des chiens sauvages et des personnes dangereuses. Comme je suis de nature très curieuse et que je me nourris beaucoup de mes angoisses, j'ai décidé de rentrer et là j'ai trouvé effectivement, des chiens qui aboyaient et puis un jeune homme qui se baladait, qui a dit bonjour de loin et qui a disparu. Ensuite, je l'ai recroisé à l'extérieur du parc et je lui ai parlé, je me suis présentée, j'ai dit que j'étais étudiante, que je préparais un film et que je voulais visiter tout le parc. Je lui ai demandé si c'était vraiment dangereux et déconseillé de se balader seul dans ce lieu.

Cette personne s'appelle Rayan, il avait travaillé dans ce parc pendant 10 ans, et quand ils ont arrêté l'activité du parc, il a squatté un espace là-bas. Il y vit pendant plus de 10 années. Il y avait tous ses amis qui squattaient aussi. On va retrouver 7 ou 8 personnes dans le film qui squattaient aussi le parc, et les autres c'était leurs amis qui venaient passer leur temps. Le casting s'est fait au fur et à mesure. J'ai juste noté le nom des personnes qui étaient intéressées, je les ai pris en photo et j'ai fait un trombinoscope. Ensuite, en les visitant tous les jours, on passait du temps ensemble, on préparait à manger, je leur montrais mon travail d'avant et des exemples de vidéos de la technique utilisée dans le film. La confiance s'est installée, ce qui m'a permis de collaborer avec eux.

Ce qui m'a frappé dans le hors-champ du son, c'était le contraste entre la caméra qui est toujours mobile et qui contraste évidemment avec l'aspect très fixé des actions des personnages. Je voulais savoir le pourquoi ce choix.

R. Maroufi – Je suis partie d'un ensemble d'images qui étaient fixes, des photographies avec un cadrage spécifique. Je voulais absolument que dans ce temps-là, cet instant-là, l'idée était qu'on pouvait circuler dans une photographie et avoir différents points de vue, et puis, pouvoir circuler dans l'espace. La seule technique qui était possible pour représenter ça c'était fixer les gens, comment dans une photo et puis tourner autour, comment si c'était une caméra.

Et du coup, le son, on n'a pas vraiment de lien entre les paroles et les fragments de paroles, l'image projetée, le thème choisi. Je voulais savoir si ça participait en fait cette temporalité en hors-champ, cette conception du son, cette abstraction du son. Est-ce que ça participait au message qu'on voulait y transmettre ?

R. Maroufi – J'avais tourné seulement les images, le montage d'images... On n'a pas le même rapport au film avec le son. Il y a les nappes sonores, il y a la conversation de presse qui peut nous approcher à la réalité, les jeunes qu'on entendait ... Les images ne sont pas du tout violentes. Je trouve que le film sans son n'aurait pas le même

rapport qu'avec. La bande sonore n'était pas écrite, il y avait des intentions. Je savais que je voulais utiliser les sons de radio, différents types de sons, mais ils n'étaient pas écrits au départ. C'est une écriture qui se réalise pendant le tournage, pendant le montage, et puis se construit le film aussi.

AUTEURS

RANDA MAROUFI

Artiste, *Le Park*, film, 2015. Production : Le Fresnoy-Studio national.

JAVIER ELIPE GIMENO (INTERVIEW ET TRANSCRIPTION)

Aix-Marseille Université, Faculté des sciences, Département SATIS, CNRS, PRISM (Perception, représentation, image, sound, music) ; Université Paris 8, UFR Arts, philosophie et esthétique, Musidanse/CICM.

Articulation 6

1 *Tomo*, *Le Park* et *Diable, écoute* ont en commun d'être des films cinématographiques expérimentaux. L'approche narrative est abordée à travers un surréalisme muet, une composition picturale, ou encore une approche presque photographique. La dimension sonore et musicale accentue chacune des propositions. *Kristall* (2006) de Christophe Girardet et Matthias Müller est construit à partir de techniques numériques de montage assimilable à du *found footage*, d'extraits de films du répertoire cinématographique mettant en scène la représentation de l'homme et de la femme dans la relation amoureuse, avec le miroir comme élément thématique. Le rythme répétitif du montage image relève déjà du musical. Il est renforcé par l'articulation de la composition musicale, produite à partir de sons de bris et de harpe de verre qui contribuent à construire une montée en tension au fil du film. En s'appuyant sur des entretiens avec les auteurs, Javier Elipe analyse l'utilisation de la bande-son dans le montage, à savoir les parallélismes entre le montage son et le montage des séquences cinématographiques.

Composition musicale et construction du sens cinématographique dans le film *Kristall*, de Matthias Müller et Christoph Girardet

Javier Elipe Gimeno

1 *Kristall*, réalisé par Matthias Müller et Christoph Girardet, est un film, rare, énigmatique. Basé sur des techniques de *found footage*, il aborde une violence sociale, « cinématographiée », mettant en scène les rapports de couple homme/femme, en présentant des scènes tirées du cinéma des années 1950-1970. La bande-son, à elle seule, donne un sens aux images, en l'absence d'une quelconque narration : la texture sonore a un rapport thématique avec les éléments visuels montrés dans le film.

2 Les deux cinéastes allemands proviennent des beaux-arts, de la vidéo et de la photographie. *Kristall* se présente comme la suite de *Home Stories* réalisé en 1990 par Müller (suspens hitchcockien) et *Phoenix Tape*, réalisé par le duo en 1999 (actrices hitchcockiennes)[1]. Il nous montre sous un angle critique une succession de scènes de couples traversant différentes crises, en ayant comme point commun la présence d'un miroir dans la même pièce. Grâce au montage cinématographique et sonore, ces différents couples peuvent être perçus comme un seul couple qui traverse différentes étapes de crise.

3 Du point de vue des deux réalisateurs, le miroir représente un observateur anonyme, qui regarde des scènes d'intimité : « Il s'agit là d'un travail sur le regard : le regard de celui qui regarde le film et le regard de celui qui regarde dans le film. Nous avons un sentiment de fragilité, de doute et de perte. C'est, en outre, un travail sur la femme, qui est le centre de ce film »[2].

4 Même avec une pensée très conceptuelle, et avec très peu de place pour les choix intuitifs[3], le film nous transmet un mélange de sensations très différentes, telles que la

fragilité, l'inquiétude, la tension, le malaise ou la suspicion. Pour les deux réalisateurs, ce film peut être considéré comme un exemple audiovisuel des études de genre, car « il aborde les problématiques de la représentation de la femme dans le cinéma hollywoodien, en opposition à la représentation de l'homme »[4].

5 La composition sonore, à la fois cohérente et indépendante par rapport aux images, renforcera différentes problématiques cinématographiques présentées dans le film, telles que la monotonie, l'inattendu ou le matériel. Par exemple, la répétition régulière de séquences d'images, qui se succèdent dans des chambres en face d'un miroir, est représentée d'un point de vue sonore par des séquences de sons de verres qui se répètent d'une manière oppressante.

6 L'analyse présentée dans ce texte étudiera d'une part, comment les deux réalisateurs ont travaillé la bande-son de ce film. Et d'autre part, comment différents éléments cinématographiques employés dans ce film (tels que la technique du *found footage*, la répétition ou l'usure du matériel cinématographique) ont été renforcés par les différentes sonorités et musiques.

Figure 1. *Kristall*

© Christoph Girardet et Matthias Müller, 2006

7 Ce film met également en avant d'autres problématiques posées par les deux réalisateurs, telles que le temps qui passe, la fragilité du matériel, la situation de la femme dans le cinéma hollywoodien classique ou la fonction du miroir dans la narration cinématographique.

8 Afin de pouvoir analyser les différents éléments du film, j'ai interviewé par mail les réalisateurs allemands, Müller et Girardet. Au début de l'interview, ils ont répondu à des questions générales sur l'enregistrement et la composition de la musique qui accompagne le film. L'idée c'était de comprendre comment la bande-son, avait été pensée, ainsi que de connaître les différents procédés employés pour sa réalisation (possibles partitions, improvisations, séances d'enregistrement...). Ensuite, j'ai posé des questions sur la sonorisation de moments ponctuels du film, ou de séquences musicales très courtes. Pour finir, nous avons parlé du rapport entre les idées conceptuelles du film et la conception sonore de la bande-son.

9 Pour cela, nous parlerons dans une première partie de la texture générale de la bande-son, de l'articulation son-film globale, des directionnalités, des contrastes, et de comment ces caractéristiques entrent en résonance avec le caractère général du film. Dans une deuxième partie, nous traiterons de l'articulation entre le montage visuel et les éléments sonores. Par exemple, l'utilisation d'un son ponctuel pendant une séquence d'un film, qui peut être interprété selon une perspective formelle ou psychologique.

Le choix sonore, la distribution et les types d'interaction film/composition sonore

Correspondance entre la texture sonore et la thématique du film

10 Cette première partie de l'analyse examinera les éléments musicaux et sonores qui vont définir l'ensemble des caractères sonores du film, tels que la structure générale, la texture, le concept artistique, les instruments employés et le type d'interaction film/son.

11 En raison de la grande variété de sons dans les nombreux segments utilisés pour ce film, les deux réalisateurs ont effacé tous les sons originaux et décidé de composer une nouvelle bande sonore. Les images originales proviennent de sources et de moments historiques très variés, certaines en couleur, d'autres en noir et blanc. L'idée des réalisateurs était de donner une continuité et une cohérence aux images[5].

12 Pour réaliser la bande-son, les deux réalisateurs ont enregistré Susanne Würmel, jouant du verillon (ou harpe de verres) : « Pendant cet enregistrement, il n'y avait pas d'images du film, ou de références visuelles. L'instrumentiste a improvisé différentes séquences, dans des tessitures et rythmes différents »[6].

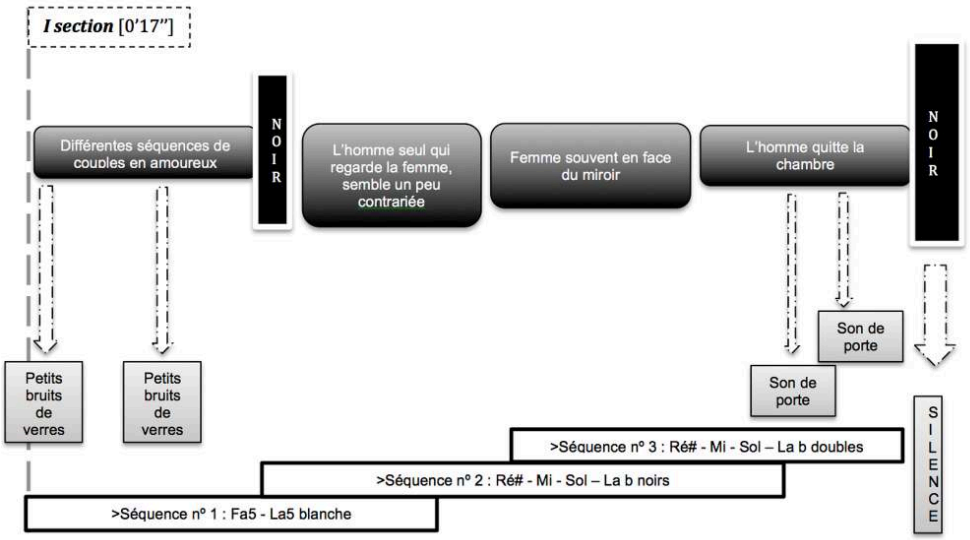
13 Après l'enregistrement, les deux réalisateurs ont ordonné et « synchronisé » les différents sons avec le film, afin de créer une composition sonore. Le choix instrumental (ainsi que la banque de sons employée) est l'un des premiers choix réalisé dans l'analyse de ces éléments de référence. La sonorité de la harpe de verres choisie pour produire la plupart des sons a un rapport direct avec la thématique du film : le miroir. De plus, ce choix sonore renforce la présence du miroir, comme s'il était le troisième personnage des scènes de couples.

Rapport entre l'articulation film/musique et les techniques de montage cinématographiques

14 « La répétition de différents sons pendant la durée du film crée une expérience de "déjà-vu", ce qui a un rapport avec la technique cinématographique du *found footage* (qui s'appuie également sur le déjà-vu visuel) »[7]. Même en ayant réalisé une longue session d'enregistrement et après avoir disposé d'une large collection de sons, les réalisateurs ont préféré conserver une collection de sons assez réduite. L'idée était que certains sons ont une fonction de prédiction ou de prémonition quand on les entend pour la deuxième fois. De ce fait, le matériel musical s'ordonne pendant la durée du film d'une manière cyclique. Dans la figure suivante, nous pouvons apprécier l'emploi de trois séquences musicales, qui seront employées plusieurs fois pendant la durée du

film : « À cette idée s'ajoute également une autre référence auditive aux images du film, qui fait souvent référence au mélodrame : l'idée d'un destin presque inexplicable. C'est l'un des éléments les plus récurrents dans les films de ce genre. »[8] Nous obtenons de cette manière un rapport de correspondances entre le minimalisme « narratif » que nous trouvons dans les images (toujours des femmes et des hommes dans une chambre avec un miroir) et la sélection réduite de sons utilisés. Nous pouvons apprécier dans la figure 2 le type d'accompagnement sonore réalisé pendant le début du film (entre les minutes 0'17'' et 2'13''). Dans ce fragment, nous n'avons que trois types d'accords joués par la harpe de verres. Ces accords, d'une durée assez longue, se superposent en créant un effet de *crescendo.* Le résultat sonore est une musique très statique, avec une certaine une tension, qui peut provoquer sensation de malaise.

Figure 2. Début du film [min. 0'17" – 2'13"]



La structure sonore/cinématographique binaire : référence aux miroirs

15 Une autre des caractéristiques du film est également le caractère fragmentaire du montage musical :

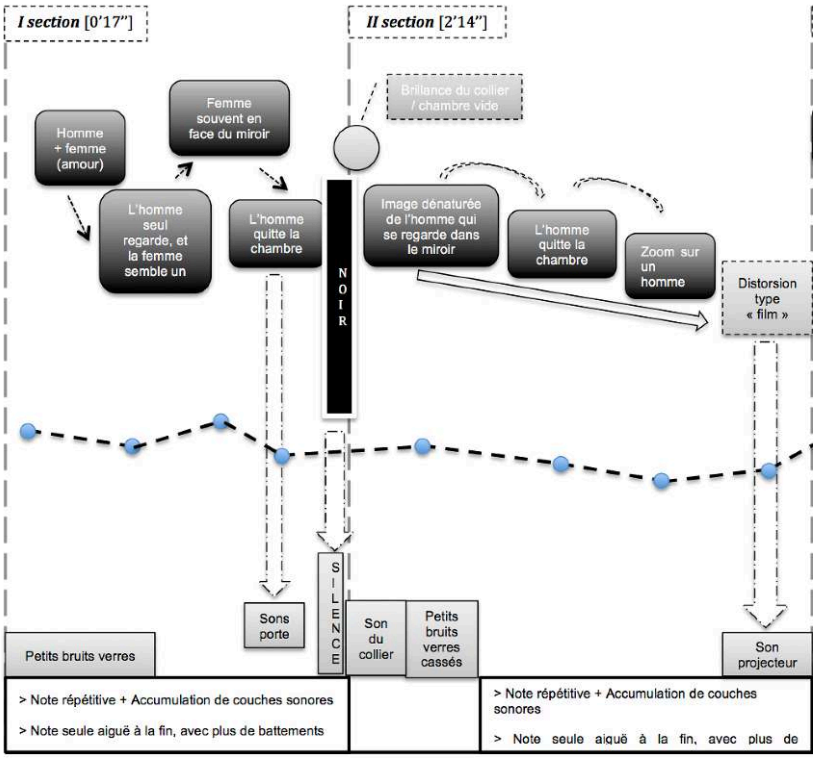
> Basée généralement sur un système de relations binaires, la réalisation du film a également un rapport conceptuel avec les deux faces d'un miroir, et l'ouverture entre les deux côtés de ce modèle. La fissure représente visuellement cette idée (ce qui correspond aux éléments du silence) ; il y a la figure humaine et celle du miroir ; il y a des femmes et des hommes, qui sont séparés entre eux à cause d'un montage séquentiel ; et il y a du son et du silence[9].
>
> Ce sont les moments de silence et les trous auditifs de la partition qui nous rappellent qu'il y a de la musique. C'est dans les moments d'absence de son que le spectateur prend davantage conscience de la présence du son[10].

16 L'emploi régulier du silence de l'écran noir peut faire référence à la structure et aux différentes sections du film afin d'articuler et de souligner les différents « moments ». De même, l'élément silence (et son équivalent côté images, matérialisé par l'écran noir) est utilisé comme un élément musical. Il joue avec la structure générale de la composition sonore, et il sert aussi à marquer ertains moments importants de la structure du film. Cette segmentation correspond d'une part à la structure des

différentes sections du film, et d'autre part à l'idée des réalisateurs de donner à l'ensemble film-musique un caractère segmenté.

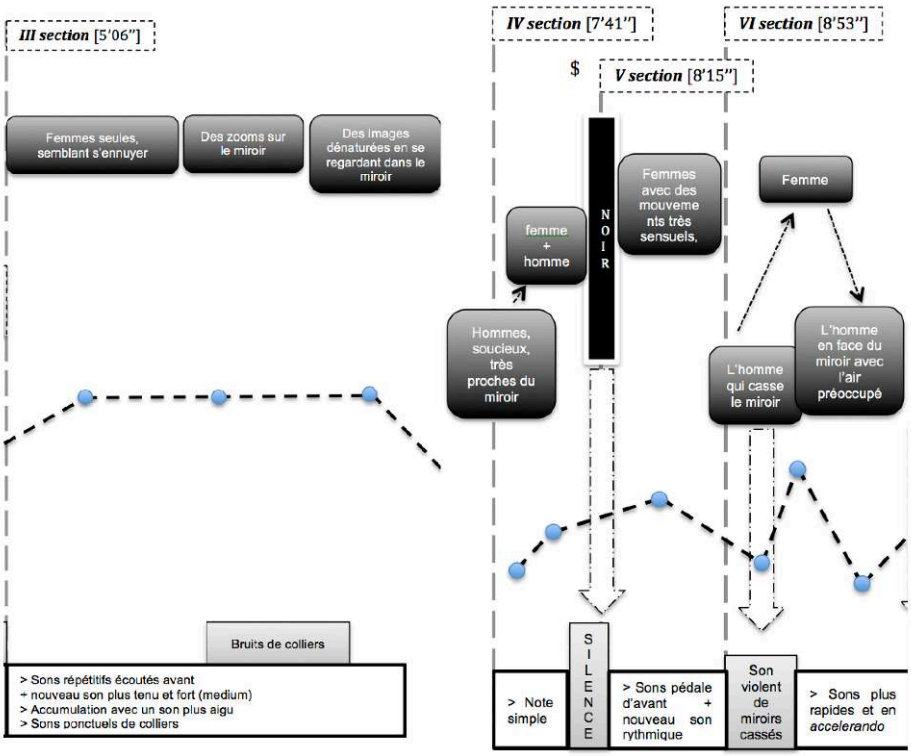
17 Les figures 2, 3 et 4 montrent une analyse générale de la structure du film et de sa composition sonore. Nous pouvons apprécier d'une part, la correspondance entre certains éléments visuels et la bande-son, et d'autre part une ligne graphique qui montre la « tension narrative », qui monte *crescendo* pendant toute la durée du film. Avec un éloignement progressif entre l'homme et la femme, cette ligne aura vers la fin du film un aspect très fragmenté :

Figure 3. Analyse du début jusqu'à la minute 5'05"



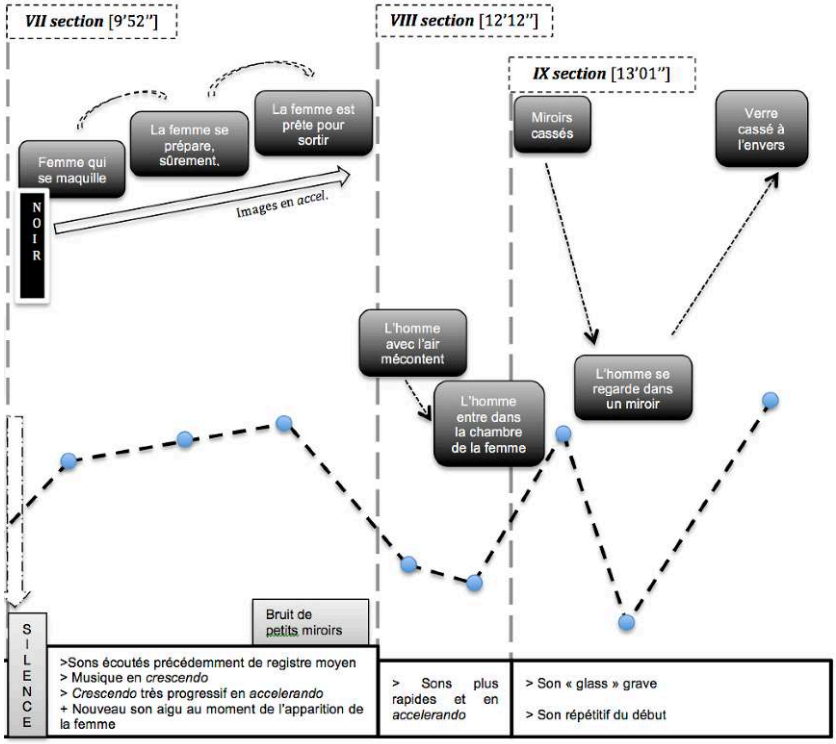
18 Pour constituer la ligne d'analyse, nous avons tenu compte des différents événements qui se succèdent tout au long du film. Ces événements montrent les postures de l'homme et de la femme pendant les différentes séquences : les points bleus qui sont sur cette ligne représentent l'éloignement entre les deux personnages.

Figure 4. Analyse dès la minute 5’06” jusqu’à la minute 9’51”



19 Dans la figure 4, à partir de la section IV, il y a une rupture de la continuité de la ligne discontinue montrée dans l’analyse graphique. Cette discontinuité sera accentuée par la succession de scènes où l’homme commence à s’inquiéter, et les séquences où la femme paraît détendue et démontre une certaine indépendance. Enfin, la différence de positions entre les deux personnages provoquera le début d’une tension croissante dans le film.

Figure 5. Analyse dès la minute 9’52” jusqu’à la fin



20 La figure 5 montre à quel point les mouvements de la ligne discontinue sont beaucoup plus marqués. Cette ligne montre l’éloignement progressif entre l’homme et la femme. Également, le montage cinématographique sera plus abrupt, et les événements qui se succèdent dans la narration du film seront caractérisés par une violence majeure. Par exemple, dans plusieurs scènes les miroirs sont cassés.

L’articulation film/musique/son

21 Cette deuxième partie de l’analyse étudie les événements cinématographiques autour desquels s’articule le film, et qui peuvent avoir une répercussion sur le plan sonore. Ces points cinématographiques peuvent être doublés d’une manière synchrone, en parallèle avec un certain décalage, ou en cherchant son contraire, par exemple.

22 Les deux réalisateurs ont utilisé pour accompagner la musique de la harpe de verres, une grande variété de sons et d’échantillons, ainsi que différents effets sonores. Ces différents matériaux sonores sont combinés avec les images du film, afin d’avoir différents types d’interaction :

23 – réaliser un remplissage sonore des images (en rapport avec la référence symbolique du « déjà vu ») ;

24 – sonoriser certains éléments visuels du film (tels que portes, colliers, etc.) ;

25 – chercher un certain décalage entre le sonore et le visuel dans certaines images (par exemple, la sonorité de verres cassés pour accompagner certaines images du film).

Figure 6. *Kristall*

© Christoph Girardet et Matthias Müller, 2006

Le rapport symbolique entre techniques d'image et sons préenregistrés

26 Le premier point correspond à des séquences du film qui ont été réalisées avec une technique où les réalisateurs ont projeté des images sur des miroirs avec des verres cassés. Ce sont donc des images empreintes d'une certaine distorsion, qui ont également un rapport symbolique avec le scénario (cela sert d'anticipation aux miroirs qui seront cassés un peu plus tard dans le film). Durant l'utilisation de cette technique employée à différents moments du film (à partir de la minute 2'36'', 6'45'' et 11'01''), nous pouvons remarquer des sons produits par des verres cassés. Ce premier point de référence se présente comme un élément symbolique qui sert à articuler une certaine texture visuelle avec des sons qui utilisent la « sonorité » du matériau employé dans les images. Afin d'avoir un rapport distancé entre l'effet visuel des images et les sons utilisés, les réalisateurs ont utilisé les sons juste avant la séquence d'images qui utilise cette technique. De cette manière, cette séquence d'images continuera juste après des séquences de sons de verres cassés (décalage sonore/visuel par anticipation). L'image de la figure 5 montre une certaine distorsion, provoquée par cette technique.

Figure 7. *Kristall*

© Christoph Girardet et Matthias Müller - 2006

Souligner une nouvelle section dans le film, préparer la séquence suivante

27 À partir de la minute 8’25, apparaît en outre une nouvelle séquence de plans, dans laquelle chacune des femmes dévoile un côté plus séduisant et intime face au miroir. C’est alors un nouveau type de sons qui participe à la composition sonore. Il correspond à un son plus aigu avec un rythme plus marqué. Dans le film, une nouvelle séquence d’images est montrée afin de souligner la « nouveauté » de ces images. Une nouvelle séquence sonore apparaît dans la partie musicale.

Figure 8. *Kristall*

© Christoph Girardet et Matthias Müller – 2006

28 En outre, pour avoir un effet de « choc » avec le début de la séquence suivante (scène très violente où les miroirs sont cassés), cette séquence musicale déploie au contraire un caractère doux et une gestualité qui rappelle un mouvement « sensuel » féminin. De cette manière, nous avons l'impression que l'intensité sonore diminue progressivement avant le début de la séquence suivante, où l'intensité sonore va monter d'une manière inattendue (afin de souligner l'idée d'une invasion agressive de l'intimité montrée dans les images).

29 Dans la section suivante, où les miroirs sont cassés, et où l'intensité sonore monte considérablement, les nappes sonores du verrillon vont presque disparaître pour laisser place à des sons de verres cassés très agressifs. Afin de mieux symboliser cette invasion, cette synchronisation exacte sera perçue comme une espèce de climax présente tout au long du film.

30 Un emploi plus psychologique du point d'articulation sera utilisé dans la séquence suivante. Ici, les images montrent des hommes à l'air soucieux. Une musique plus aiguë s'accélérant progressivement nous fait comprendre l'état d'énervement progressif des personnages masculins (vers la minute 9'10'').

Les références visuelles et sonores au matériel cinématographique

31 On trouve un autre type d'articulation à la minute 4'50'', où un son rappelle la sonorité d'un projecteur. En parallèle à la bande-son, les images sont dénaturées, et leur matière est comparable à la texture visuelle d'une pellicule qui s'est abîmée avec le temps. Cet élément n'a aucune qualité narrative, sinon qu'il fait référence à un élément du film et aux éléments du « projecteur ».

> Il montre de façon évidente que les images et les sons ont été réutilisés. Ici, nous avons le plan de Marcello Mastroianni, recouvert de petites taches et de rayures (puisque cette partie était située à la fin de la bobine, qui est la partie de la pellicule normalement la plus sujette à l'endommagement). Cela nous rappelle la qualité du film, qui est aussi fragile que le verre. Le film est comme un miroir aveugle, dysfonctionnel. Le système de représentation temporaire a ses limites[11].

32 Ce point a une référence proche de l'élément cinématographique du bruit du projecteur. Il a été doublé musicalement par les réalisateurs afin de montrer d'une manière très explicite cette référence au montage cinématographique et aux films employés.

Figure 9. *Kristall*

© Christoph Girardet et Matthias Müller - 2006

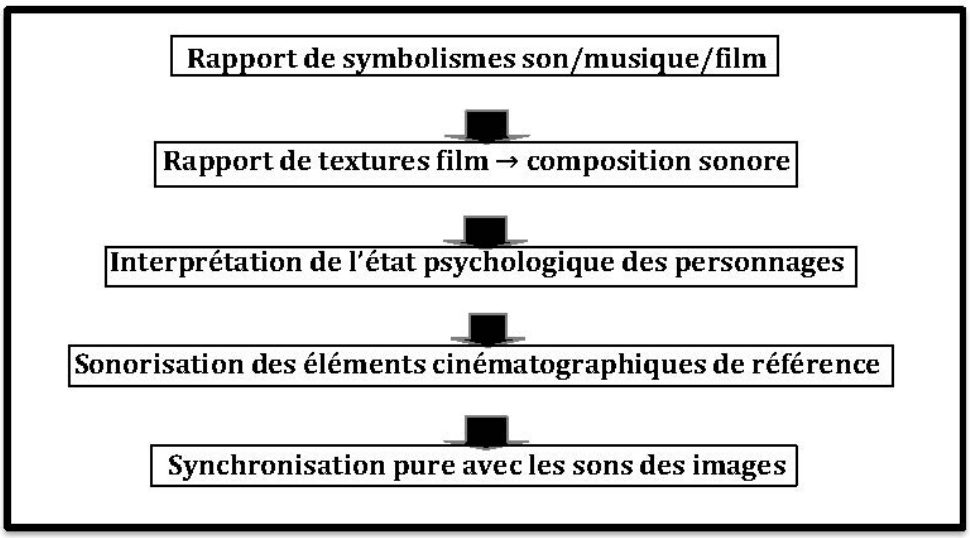
33 À la minute 11', il y a une séquence en boucle d'images qui se répètent en *accelerando.* Cette séquence est doublée musicalement par une séquence en *crescendo*, qui souligne d'une certaine manière ce qui se passe dans les images. Elle est caractérisée par une directionnalité fortement parallèle entre les deux plans. Dans la partition sonore, les réalisateurs ont décidé d'imiter musicalement le rythme des plans. Cette interprétation musicale donnera également une nouvelle couleur à la partie sonore du film, et à la totalité du film, et cela sera perçu comme une transition.

Figure 10. Tableau comparatif des éléments visuels et sonores

	Éléments visuels	Éléments sonores
1re sect. [0'17"]	> Homme + femme (amour) > L'homme seul regarde le miroir, et la femme semble un peu contrariée > Femme souvent en face du miroir > L'homme quitte la chambre	> Note répétitive + petits bruits + Accumulation de couches sonores > Note seule plus aiguë, avec plus de battements
2e sect. [2'14"]	> Brillance du collier/Chambre vide > Homme seul, méfiant > Image dénaturée de l'homme, qui se regarde dans le miroir Zoom sur un homme > Distorsion type « film »	> Son qui souligne la brillance du collier et silence > Sons ponctuels, synchro avec images > Son registre moyen, avec *ostinato* plus aigu > Point d'orgue sur la musique + son pellicule
3e sect. [5'06"]	> Femmes seules, semblant s'ennuyer > Des zooms sur le miroir > Bruits de colliers > Des images dénaturées au moment de se regarder dans le miroir	> Sons répétitifs écoutés avant + nouveau son plus ténu et fort (médium) > Accumulation avec un son plus aigu > Sons ponctuels de colliers > Apparition à nouveau du son aigu
4e sect. [7'41"]	> Hommes, soucieux, très proches du miroir > Image rapide de femme + homme > Image noire	> Note simple > Silence
5e sect. [8'15"]	> Femmes aux mouvements très sensuels, se regardant dans le miroir.	> Sons pédale d'avant + nouveau son rythmique
6e sect. [8'53"]	> L'homme casse le miroir >Apparition de la femme > L'homme en face du miroir avec l'air préoccupé	> Sons très violents > Sons plus rapides et en *accelerando*
7e sect. [9'52"]	> Femme qui se maquille > La femme se prépare, sûrement, pour sortir > La femme est prête pour sortir. >Images bouclées en *accelerando* et dénaturées	>Sons écoutés précédemment de registre moyen > Musique en *crescendo* > Bruit petits miroirs > *Crescendo* très progressif en *accelerando* + nouveau son aigu au moment de l'apparition de la femme
8e sect. [12'12"]	> L'homme affiche un air mécontent > L'homme entre dans la chambre de la femme	> Son « glass » de base > Son répétitif du début
9e sect. [13'01"]	> Miroirs cassés > L'homme se regarde dans un miroir cassé > Verre cassé à l'envers	> Son tenu + bruit de miroirs cassés > Son piano plus lent > Son final

34 Comme nous l'avons vu, nous trouvons finalement un réseau de types de rapport film/musique, qui vont de synchronismes, anticipations, reculs, doublures d'image à des sons plus évidents, « interprétations » sonores de certains éléments visuels, etc. Ces éléments nous montrent une utilisation riche et variée des éléments sonores, que nous pourrions résumer par le schéma suivant :

Figure 11. Résumé des points d'articulation analysés



35 Ce rapport entre les deux plans, avec les différentes nappes sonores qui accompagnent les images du film, constitue finalement une espèce d'orchestration audiovisuelle, où les différentes interprétations sonores créent une sorte de ligne parallèle. Ces événements produits par les différents types de rapport film/musique produisent finalement un ensemble d'interactions entre les plans visuels et sonores qui change constamment. Celui-ci donne *in fine* des rapports complexes où l'interaction entre les deux plans n'est jamais prévisible ou mécanique. De la même façon, les éléments sonores employés ont un rôle très musical et indépendant, ce qui donne davantage la sensation de complémentarité et d'interaction avec les images du film.

36 D'une manière générale, nous pouvons apprécier deux types de sons dans cette composition sonore. D'une part, il y a des sons ponctuels, tels que le son d'un verre qui se brise, qui est suivi d'un gros plan sur un collier en pierres précieuses au cou d'une femme. D'autre part, on retrouve des sons continus, avec différents rythmes qui accompagnent des situations et des moments autour du couple, mais aussi de la femme seule ou de l'homme seul (avec différents états d'humeur).

37 Bien que toutes les idées du travail de ces deux réalisateurs allemands soient fondées sur des idées conceptuelles et des décisions dramaturgiques organisées et planifiées à l'avance, certaines de leurs décisions ont été prises de manière beaucoup plus intuitive à partir de ces idées conceptuelles. En conclusion, c'est finalement ce réseau d'interactions et cette complexité de différents types de rapport (au mode d'orchestration classique) qui créent une composition sonore en concordance avec les images, avec un sens cinématographique commun entre les deux plans, visuel et sonore.

NOTES

1. Oroz, 2017, https://expcinema.org/site/en/interview-matthias-müller-and-christoph-girardet. Dernière consultation le 10/08/2018.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*
5. D'après l'interview des deux réalisateurs réalisée par mail le 26/04/2018.
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. D'après l'interview réalisée par mail aux deux réalisateurs le 26/04/2018.

AUTEUR

JAVIER ELIPE GIMENO

Aix-Marseille Université, Faculté des sciences, Département SATIS, CNRS, PRISM (Perception, représentation, image, sound, music) ; Université Paris 8, UFR Arts, philosophie et esthétique, Musidanse/CICM.

Articulation 7

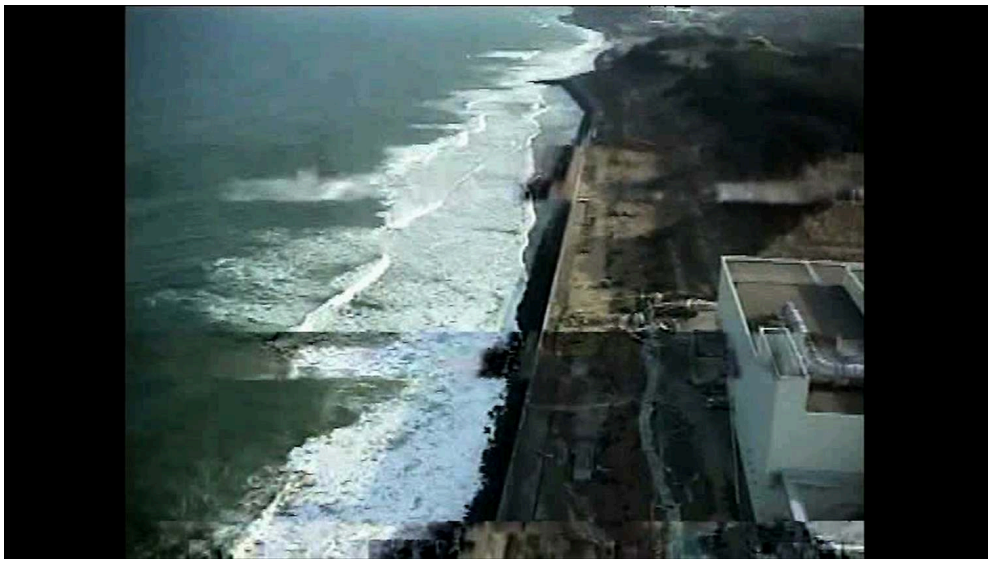
1 *Kristall* proposait une vision critique de la représentation cinématographique de la violence dans les rapports homme-femme. La composition musicale y avait fonction à la fois de raccord et d'intensification de la tension. Dans *Machine to Machine* (2013) de Philippe Rouy, c'est sur le mode documentaire sans commentaires qu'est exposée la violence industrielle faite au monde, à travers la catastrophe de Fukushima. Le film propose le parcours d'un paysage immersif à partir d'images de surveillance du site industriel dévasté. La bande sonore également composée par Philippe Rouy contribue à l'immersion et au temps suspendu. Suite à un entretien avec Philippe Rouy, François Bailly propose un commentaire du film, comme un guide accompagnant la traversée d'un monde abîmé.

À propos de *Machine to Machine*

François Bailly

1 11 mars 2011, le plus important séisme mesuré au Japon engendre l'une des plus graves catastrophes nucléaires à ce jour. Entreprise colossale à la mesure de son sujet aux pieds d'argile, Philippe Rouy collecte les images de Fukushima Daiichi que l'exploitant de la centrale diffuse. Après *4 Bâtiments face à la mer*[1] en 2012, il réalise *Machine to Machine*[2] l'année suivante. Conséquence de *rushes* muets, les deux films partagent une même attention portée au son. Sans doute le parcours du réalisateur n'y est-il pas étranger puisque Rouy a croisé par deux fois le chemin de Radio France, d'abord comme chargé de réalisation puis comme producteur quelques années plus tard. Ainsi découvrait-il dans ses premières années, au sein de l'atelier de création radiophonique de Medhi El Hadj, « la possibilité d'aller à la rencontre du monde avec un micro et restituer cette forme, malléable, de façon personnelle »[3]. Malléabilité et interprétation sont deux composantes essentielles de *Machine to Machine*.

Figure 1. ***Machine to Machine*** (Philippe Rouy, 2013)



© Philippe Rouy, 2013

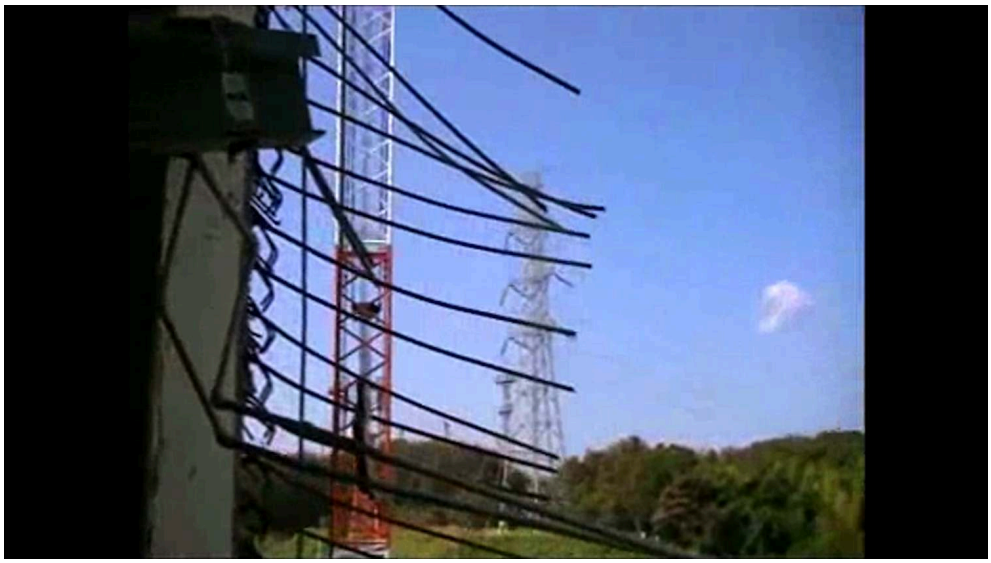
2 Le film s'ouvre sur une singulière carte postale : d'une vue aérienne de la côte, la caméra se détourne progressivement vers l'intérieur des terres, comme pour rappeler le parcours ravageur du tsunami. Une fois le désastre dévoilé, un premier zoom précise un bâtiment en ruine. Un second zoom précise une fumerolle qui s'échappe d'un amas de béton et de métal. Les plans sont muets, exposant à la fois le sujet et les *rushes* tels qu'ils furent collectés par le réalisateur.

Figure 2. ***Machine to Machine*** (Philippe Rouy, 2013)

© Philippe Rouy, 2013

3 L'avancée se poursuit au sol et la caméra semble en équilibre sur une canalisation. Cette sensation est accentuée par les à-coups imprimés au mouvement de la caméra et par l'inclinaison de son axe vers le sol. L'image évoque ainsi l'exercice périlleux du funambule. Manifestement altéré, un bruit sourd et continu d'origine industrielle donne au plan toute sa tension. De cette manière, le réalisateur rappelle au spectateur que le site est toujours en activité et plus que jamais menaçant.

Figure 3. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)



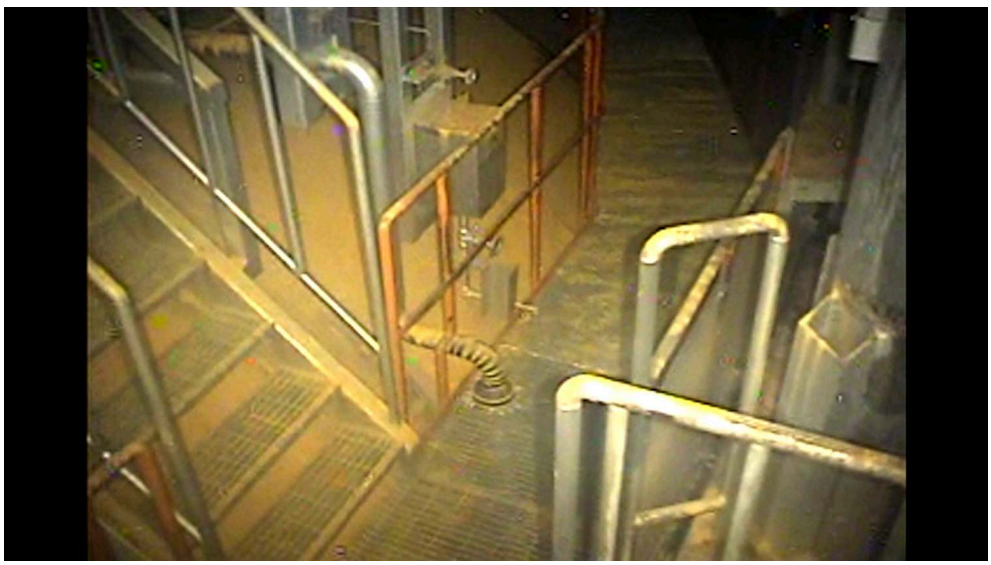
© Philippe Rouy, 2013

4 La coupe suivante tranche par un retour au silence. Montée sur une grue qui la ballote de toute part, la caméra entreprend une descente vertigineuse au sein du bâtiment désolé. Le regard s'accroche à l'horizon tremblant, partagé entre le ciel et la végétation. Si ce plan contribue à la présentation de l'environnement direct de la centrale, il formule aussi de tristes adieux au monde connu. En une certaine mesure, ce plan est à rapprocher des scènes archétypales où, montée à bord d'un train en partance, la caméra pointe sur ce qui reste à quai. Cette première partie du plan est accompagnée d'un bourdonnement électrique, on remarque d'ailleurs des lignes à haute tension au second plan. Par effet de contraste, la constance du son accentue les tremblements de l'image. Alors que la plongée se poursuit, l'horizon et le bourdonnement disparaissent au profit des décombres et d'un vrombissement accompagné de cliquetis métalliques distants. Pour la première fois, l'ambiance est crédible : si elle nous fait entrer dans le cœur du sujet, le réalisateur prend soin de nous rappeler par un *fade out* anticipé, qu'elle n'en est pas moins fictive.

Figure 4. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)

© Philippe Rouy, 2013

Figure 5. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)



© Philippe Rouy, 2013

5 Les deux plans suivants raccordent dans le mouvement, à la différence que la caméra est désormais pointée vers le bas. Nous nous sommes approchés des décombres, et en l'absence de repère visuel, il semble que c'est la matière elle-même qui s'anime autour de la caméra. La plongée toujours plus chaotique est ponctuée par de longs râles, des grincements et des cliquetis métalliques : le lieu respire, il prend vie.

6 Et quelle vie ! Après quelques instants passés à l'intérieur d'un conduit, nous pénétrons dans une apparente salle des machines. Le capteur de la caméra est parsemé de minuscules et brèves taches vives dont on comprend l'origine radioactive. La lumière extérieure ne perce plus, seule une source artificielle éclaire dans l'axe de la caméra. Cette révélation par la lumière d'une torche convoque aussi bien le cinéma d'angoisse

de type *found footage* (*Le Projet Blair Witch*[4]) que la mise en image de l'exploration sous-marine (*Titanic*). Un profond *rumble*[5] accentue le suspense et parfait l'atmosphère anxiogène de la séquence.

Figure 6. ***Machine to Machine*** (Philippe Rouy, 2013)

© Philippe Rouy, 2013

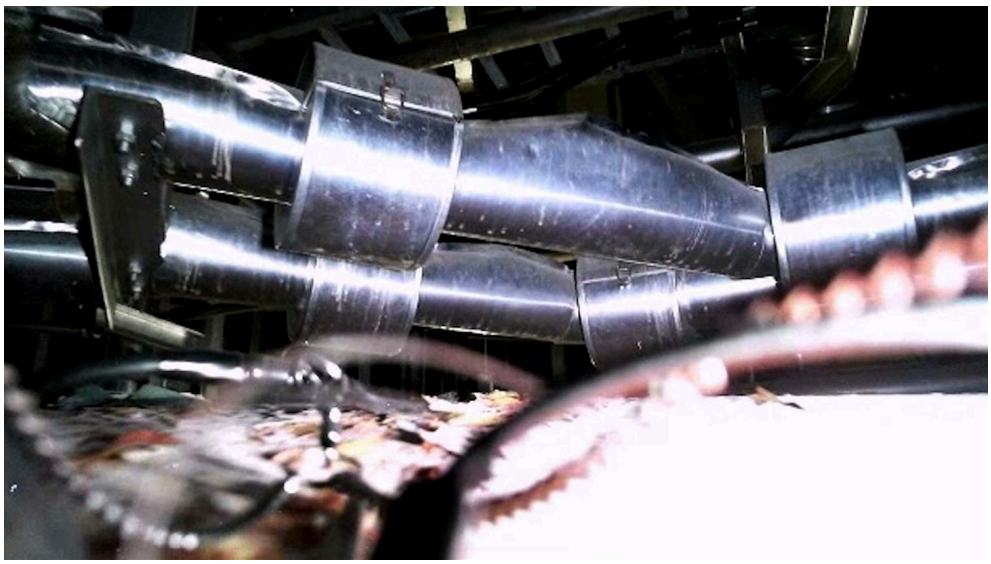
7 Plus tard, un point lumineux clignote à l'arrière-plan, au centre de l'image. Il semble établir une communication et interpelle le spectateur. Alors qu'un bruissement organique et un son d'écoulement ont peu à peu supplanté le *rumble*, la surexposition et le flou rendent l'image de plus en plus abstraite. Le point lumineux s'épaissit, s'intensifie et rayonne d'un halo qui occupe désormais l'ensemble du cadre. La mise au point bascule et la tache de lumière se dédouble en deux orbes disparaissant de part et d'autre de l'image. Cette vision convoque indéniablement l'imagerie surnaturelle, des expériences de mort imminente aux phénomènes paranormaux.

Figure 7. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)

© Philippe Rouy, 2013

8 Nous avons maintenant pénétré une brume opaque à la teinte verdâtre. Le son d'écoulement persiste, quelques formes de vie microscopiques balaient l'écran, que l'humidité « palpable » a couvert d'une fine buée. Par cette combinatoire des sens[6] (vue, ouïe, toucher), le réalisateur fait vivre au spectateur l'expérience d'un bouillon primitif, d'un retour à la vie. Enfin, la caméra émerge, haletante, aveuglée par la condensation, avant de replonger dans un silence noir constellé par la radioactivité. Cette brève respiration à la surface annonce une nouvelle plongée abyssale.

Figure 8. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)



© Philippe Rouy, 2013

9 La caméra avance désormais au ras du sol. Bien que l'appréhension de l'environnement soit rendue difficile par l'obscurité, le son nous renseigne sur la nature du lieu : les fréquences de résonance graves marquent l'empreinte acoustique d'une grotte ou d'un

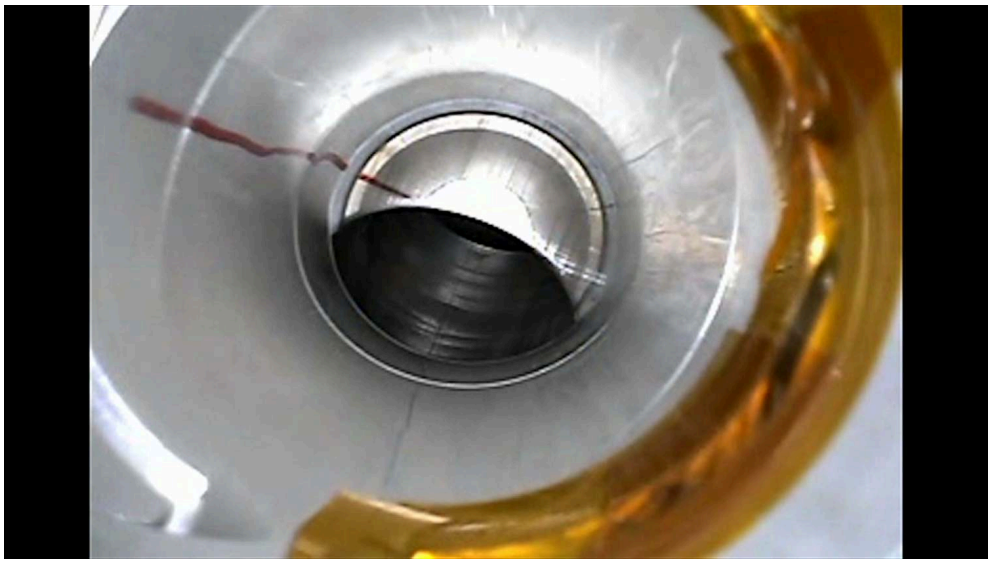
tunnel. Cette impression se confirme lorsque la lumière s'intensifie et découvre un mince boyau. Les notes basses et tenues assurent la continuité au sein de la séquence et ne sont pas sans évoquer les harmonies d'un chant liturgique. Un grouillement animal chuinte progressivement. Visibles pour la première fois, les membres du robot s'agitent au premier plan et évoquent les antennes d'un insecte. Rampante, la caméra devient blatte, rare animal résistant à la radioactivité. L'exploration de ce dédale s'achève par un panoramique vertical qui renverse l'horizon.

Figure 9. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)

© Philippe Rouy, 2013

10 S'extirpant des vapeurs, nous poursuivons l'avancée dans une brume épaisse. Des éruptions lointaines résonnent, des débris s'entrechoquent et plongent dans l'écho liquide d'un puits. Derrière une grille métallique, une vive lumière blanche vacille sur les eaux sombres. Dans la lumière crépitante du plan suivant, la caméra semble avoir rejoint ce feu follet.

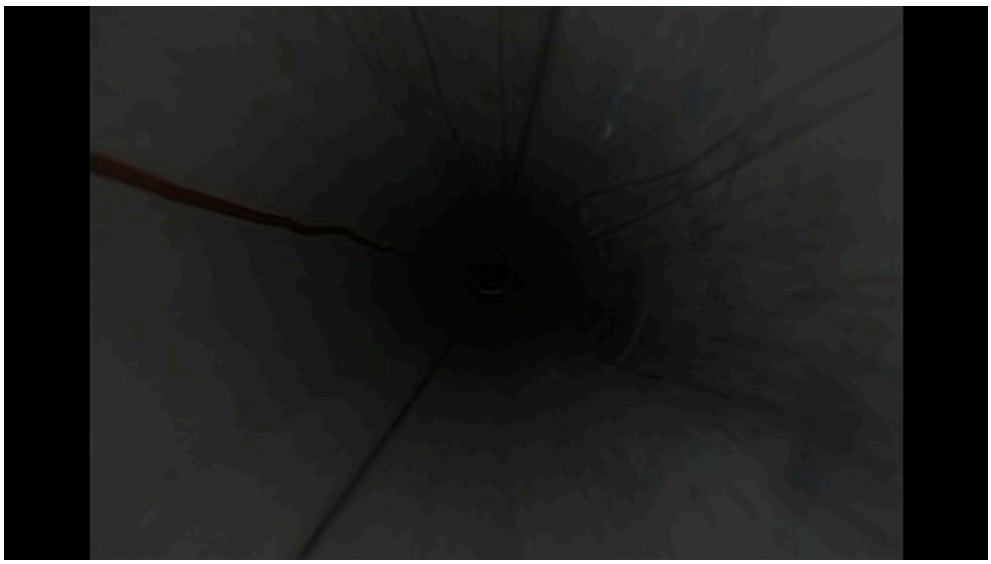
Figure 10. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)



© Philippe Rouy, 2013

11 Le plan final débute par une vision d'éclipse. Le disque de lumière central est progressivement couvert par un disque plus sombre. Maintenant rabouté, un ultime conduit se présente à nous ; les composantes du son les plus graves nous font prendre mesure de sa longueur. Quelques notes furtives plus aiguës ajoutent une part de mystère et d'angoisse à la lente progression de la caméra, avant qu'un long fondu au noir n'achève le film.

Figure 11. *Machine to Machine* (Philippe Rouy, 2013)



© Philippe Rouy, 2013

12 Les images de *Machine to Machine* sont réalisées à l'aide de drone, de grue, de robot ou de sonde. Alors que le drone évolue dans toutes les directions, la grue opère sur un plan en translation. Et tandis que le robot explore un plan fixe, la sonde avance sur un axe unique. Ces dispositifs, et les mouvements de caméra qu'ils permettent, découvrent

d'abord l'espace puis le limitent peu à peu, jusqu'à l'annuler. Au vaste espace extérieur exposé en préambule, s'oppose ainsi le mince conduit final, infini et sans retour possible. Le passage de l'un à l'autre des dispositifs marque également les étapes successives de l'enfouissement, du bref survol du site à l'exploration de ses plus profondes entrailles. À cette construction de l'espace, s'ajoute la construction du sens. En dialogue avec l'image, les différentes formes d'écoute se répondent. Le spectateur navigue entre la recherche des propriétés du son, l'identification de la source et la déduction du sens. Venus d'ailleurs, rendus autres, les sons imposent une lecture particulière de l'image. Évocation du surnaturel, de la mort et de l'incarnation animale, ces éléments contribuent à donner au lieu son caractère transcendantal, au sens où il échappe à l'expérience. L'intention réside précisément là, dans cette sensation de vertige de voir l'humanité engendrer des lieux auxquels elle se rend étrangère. Et le titre du film refait surface.

NOTES

1. Rouy, 2012.

2. Rouy, 2013.

3. Domenach, 2015, p. 117.

4. Myrick et Sánchez, 1999.

5. *Rumble* : bruit grave et continu employé en cinéma.

6. Candau et Le Gonidec, 2013.

AUTEUR

FRANÇOIS BAILLY

Opérateur du son et monteur son.

Sources et références bibliographiques

BIBLIOGRAPHIE

Sites

Nam June Paik sur Tambellini : http://www.aldotambellini.com/blacktv.html

Black TV au catalogue de Light Cone : https://lightcone.org/fr/film-7029-black-tv

The Aldo Tambellini Art Foundation: http://aldotambellini.org/

Films

DIALLO Bakary, 2012, *Tomo* [Vidéo HD], Production : Le Fresnoy, Studio national, France, 7 min.

GIRARDET Christoph et MÜLLER Matthias, 2006, *Kristall* [Vidéo HD], Allemagne, 15 min.

MAROUFI Randa, 2015, *Le Park* [Vidéo HD], Production : Le Fresnoy, Studio national, France, 14 min.

MYRICK Daniel et Eduardo SÁNCHEZ, 1999, *The Blair Witch Project* [DVD], Haxan Films, 81 min.

ROUY Philippe, 2012, *4 Bâtiments face à la mer* [Vidéo HD], JHR Films, 47 min.

ROUY Philippe, 2013, *Machine to Machine* [Vidéo HD], JHR Films, 32 min.

SILBERSTEIN Guli, 2006, *Beach* [Vidéo HD], Israël, 5 min : https://vimeo.com/17702918.

SILBERSTEIN Guli, 2014, *Cut Out* [Vidéo HD], Royaume-Uni, 4 min. : https://vimeo.com/98203800.

SILBERSTEIN Guli, 2012, *Disturbdance* [Vidéo HD], Royaume-Uni, 3 min. : https://vimeo.com/36596277.

SILBERSTEIN Guli, 2008, *Excerpt* [Vidéo HD], Israël, 4 min. : https://vimeo.com/17539684.

SILBERSTEIN Guli, 2007, *Re:Commandments* [Vidéo HD], Israël, 5 min. : https://vimeo.com/31542660.

SILBERSTEIN Guli, 2001, *Schizophrenic State* [Vidéo HD], États-Unis-Israël, 5 min : https://vimeo.com/17736663.

SIMON Clio, 2015, *Diable, écoute* [Vidéo HD], Production : Le Fresnoy, Studio national, France, 10 min.

TAMBELINI Aldo, 2012, *Cathodic Works 1966-1976*, 2 DVD, Sophie Lynch.

Ouvrages

BACHELARD Gaston, 1988, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, PUF.

BATESON Gregory, 1972, *Steps to an Ecology of Mind*, Chicago, University of Chicago Press.

BAUDRILLARD Jean, 1981, *Simulacra et Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

BLOM Ina, 2016, *The Autobiography of Video. The Life and Times of a Memory Technology,* Berlin, Sternberg Press.

CAGE John, 1961, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Middletown, Weysland University Press.

CALVINO Italo, 2017, *Leçons américaines*, Paris, Gallimard.

CANDAU Joël et Marie-Barbara LE GONIDEC, 2013, *Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, coll. « Orientations et méthodes, 26 ».

CHARLES Daniel, 1985, « De la musique au théâtre », « Esthétiques de la performance » in *Encyclopaedia Universalis*, Boulogne-Billancourt, Symposium/Encyclopaedia Universalis, septembre (dépôt légal décembre 1984).

CHEVALIER Jean et Alain GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins ».

CHION Michel, 1994, *Audio-Vision: Sound on Screen*, New York, Columbia University Press.

DEBORD Guy e Gil J. WOLMAN, 1956, "A User's Guide to *Détournement*", in *Guy Debord: The Society of the Spectacle Newly*, traduit et annoté par Ken Knabb. Bureau of Public Secrets, 2014.

DECKER-PHILLIPS Edith, 1998, *Paik Video*, Barrytown Ltd. Réédition américaine de l'ouvrage en langue allemande : *Paik Video*, Cologne, DuMont Buchverlag.

DOMENACH Élise, 2015, « Entretien avec Philippe Rouy. L'aveuglement dans les images, l'aveuglement de la société hors champ », in *Fukushima en cinéma. Voix du cinéma japonais*, Tokyo, University of Tokyo Center for Philosophy.

ELIPE GIMENO Javier, *Diable, écoute* [Partition], inédit.

EPSTEIN Jean, 1955, *Esprit de cinéma*, Paris, Jeheber.

FAGONE Vittorio (dir.), 1999, « La problématique de la vidéo dans le monde contemporain », in *L'Art Vidéo 1980-1999. Vingt ans du Videoart Festival de Locarno, Recherches - Théories*, Milan, Mazzotta.

FARGIER Jean-Paul, 1989, *Nam June Paik*, Paris, Art Press.

FLUSSER Vilem, 1985, *Into the Universe of Technical Images*, traduit par Nancy Ann Roth, Minneapolis, University of Minnesota Press.

GERMANO Celant, 1977, *Offmedia, nuove tecniche artistiche : video disco libro*, Bari, Dedalo Libri.

GIRAUD Cécile, *Kristall, de Matthias Müller et Christoph Girardet*, Objectif Cinema,

http://www.objectif-cinema.com/spip.php ?article4370 (consulté le 10/08/2018).

HAYLES Katherine, 1999, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics*, Literature and Informatics, Chicago, University of Chicago Press.

HERZOGENRATH Wulf, 1983, « Versuche, die verdammte Kiste abzuschaffen – oder die Anfänge eines Kunst-mediums in Europa mit Fluxus », in *Videokunst in Deutschland 1953-1982,* Berlin, Ars Viva Hatje Cantz Verlag.

HORWATT Eli, 2008, *Harun Farocki and the Politics of Found Footage*, The Recyled Cinema Blog.

KETNER Joseph, 2017, *Witness to Phenomenon: Group ZERO and the Development of New Media in postwar european art*, *vol.* 12, New York, International Texts in Critical Media Aesthetics, Founding Francisco J. Ricardo Bloomsbury.

MANOVICH Lev, 2001, *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press.

MEURANT Alain, 2002, « Romulus, un Cain, Romain », in Watthee-Delmotte Myriam et Augustin Paul-Deproost (dir.), *La Violence : représentations et ritualisations*, Paris, l'Harmattan, coll. « Structures et pouvoirs des imaginaires ».

MYRICK, Daniel et SÁNCHEZ, Eduardo (réalisateurs). *The Blair Witch Project* [DVD], Haxan Films, 1999, 81 minutes.

OROZ Elena, 2010, *An Interview with Matthias Müller and Christoph Girardet*, https://expcinema.org/site/en/interview-matthias-m%C3%BCller-and-christoph-girardet (consulté le 10/08/2018).

POPPER Frank, 1968, *Origins and Development of Kinetic Art*, New York, Graphic Society.

POSTMAN Neil, 1985, *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Londres, Methuen.

ROLAND Simon, 1946, « Maurice Blackburn nous explique comment on synchronise la musique et l'image des films au cinéma », *Photo Journal* (19 mai), 12, 21.

RUSH Michael, 2003, *L'Art vidéo*, Londres, Thames & Hudson.

RUSSELL Catherine, 2007, « Dialectical Film Criticism: Walter Benjamin's Historiography, Cultural and Critique and the Archive », *Transformations, Journal of Media & Culture*, n° 15, http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/01/Russell_Transformations15.pdf (consulté le 10/08/2018).

SADOUL Georges, 1972, *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion.

SIMON Clio, Notes de programme, http://www.lefresnoy.net/panorama17/artwork/590/diable-ecoute/clio-simon#artwork (consulté le 26/06/19).

SONTAG Susan, 2003, *Regarding the Pain of Others*, Farar, Strauss and Giroux.

STEYREL Hito, 2009, *In Defense of the Poor Image*, e-flux Journal #10.

SCOTONI Marco et Elisabetta GALASSO (dir.), 2016, *Politics of Memory, Documentary and Archive*, Berlin, Archive Books.

SIMON Clio, Notes de programme : http://www.lefresnoy.net/panorama17/artwork/590/diable-ecoute/clio-simon#artwork.

STOCKHAUSEN Karlheinz, 1964, « Texte zu eigenen Werken. Zur Kunst Anderer », *Akteuelles. Aufsätze 1952-1962 zur musikalischen Praxis*, Cologne, repris par Edith Decker-Phillips in *Paik Video*, Barrytown Ltd, 1998 ; et par John G. Hanhardt in *The Worlds of Nam June Paik*, New York, Gugenheim Museum Publications, 2000.

STRAVINSKY Igor, 1942, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Cambridge, Harvard University Press.

VOSTELL Wolf, 1988, *Communications*, n° 48, « Vidéo », Paris, Éditions du Seuil.

WEES William C., 2010, *Representing the Unrepresentable: Bruce Conner's Crossroads and the Nuclear Sublime*, New York, Anthology film Archives.

YOUNGBLOOD Gene, 1970, « Expanded Cinema », *Introduction by R Buckminster Fuller*, New York, P. Dutton & Co., Inc.

Catalogues

Catalogue de l'exposition *Steina & Woody Vasulka vidéastes, 1969-1984. 15 années d'images électroniques*, Paris, Éditions CINE-MBXA – CINEDOC, 1984.

Catalogue de l'exposition *Aldo Tambellini. Black Matters*, ZKM Karlsruhe, 2017.