Document generated on 06/01/2025 12:50 p.m.

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Voir des sons, entendre des images

Monique Langlois

Volume 18, Number 4, Summer 2000

URI: https://id.erudit.org/iderudit/33605ac

See table of contents

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)
1923-3221 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Langlois, M. (2000). Review of [Voir des sons, entendre des images]. *Ciné-Bulles*, *18*(4), 46–47.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Voir des sons, entendre des images

PAR MONIQUE LANGLOIS

Est musical tout acte temporel.
(Robert Ashley)

L'espace Vidéographe présentait **la ligne / line + le bruit / noise = la vidéo / video** entre le 12 et le 15 janvier 2000, programme élaboré à partir d'œuvres produites dans le cadre des projets de création DAÏMON, un centre de recherche, de production et de diffusion en photo / vidéo / nouveaux médias, établi à Hull. En raison de la musique et de la poésie qui s'en dégageait, le programme s'avéra étonnamment plaisant dans son ensemble, phénomène plutôt rare...

Le titre, accrocheur, marque la spécificité de la vidéo. Les lignes situent un ensemble de pixels à la même hauteur sur l'écran. «Numérotées de haut en bas, [les lignes] s'affichent sur l'écran de manière entrelacée, les lignes impaires s'affichant les premières. Les (...) ensembles (...) de lignes paires et impaires constituent deux trames (...) affichées successivement par le balayage de l'écran»[1]. Dès 1916, Luigi Russolo, associé au mouvement Futuriste, observait que la différence fondamentale entre le bruit et le son est que le bruit est beaucoup plus riche de sons harmoniques. Il est tentant d'établir une analogie entre la ligne et l'image, entre le bruit et la musique, en pensant que l'osmose de ces deux éléments caractérise finalement l'image vidéo.

Page blanche

Page blanche (1998) de Diane Génier et Charles Whalen est une vidéo en noir et blanc, qui met l'accent sur l'esquisse. Ici, la page blanche devient neige. Une silhouette noire court, tombe à genoux, se relève. Les pas du personnage crissent dans la neige de l'écran comme le fusain sur le papier. Le cadrage dévore l'espace environnant, souvent réduit au blanc: le graphisme pictural de l'œuvre équivaut à son graphisme sonore. Et la création de ce moment en dehors du temps, de ce lieu hors-lieu, fait état des conditions minimales d'une image temporelle.

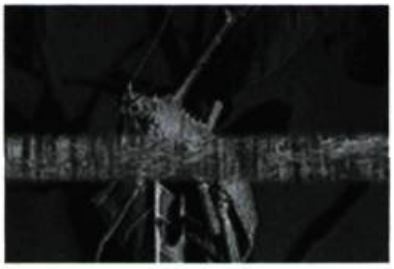
Des textes poétiques dits par des femmes de générations différentes s'ajoutent aux bruits dans **Y'a que c'est dehors partout** (1996) de Louise Lafrenière. Des paroles sont dites ou chantées par des protagonistes hors champ. Les voix, seules ou en chœur, se combinent au souffle du vent, aux chants des oiseaux. Les bruits ainsi obtenus s'entrecroisent, résonnent sur les images d'un mur, d'une fenêtre, d'un escalier ou d'un treillis métallique. Les images se répercutent en écho pour former une trame où la chronologie n'a pas d'importance.

C'est le rapport au temps, à l'espace et à la mémoire remis en question dans **Stravaig / Errance** (1998) de Nikki Forest, qui nous fait assister au retour de la vidéaste à son pays natal, l'Écosse. Ses commentaires inscrits dans les images servent de relais à ce passage dans le temps. Le flux d'images montre une foule au ralenti dans une gare, les toits d'une ville, des paysages de lacs et de montagnes. Les dernières images, elles, vacillent, car le paysage est vu à travers les yeux d'une petite fille perchée sur les épaules de son père. Son premier souvenir, dit-elle. Aussi circulons-nous dans le passé et le présent, en un temps concrétisé par des images et des bruits à l'origine d'une musique «nouvelle».

Les bruits sont ceux de la nature dans **Porcelaine neigeuse** (1998), de Michèle Rhéaume, qui décrit l'œuvre comme sa «petite mythologie personnelle de la création de l'univers». Cette vidéo aux images en noir et blanc flirte avec la photographie. Des formes concentriques aux tons de blanc à une fenêtre givrée, du vent d'hiver à la musique de l'eau qui coule, les images et les sons se transforment. On dirait que la vidéaste recherche dans la projection des sons la qualité d'une dimension où les rayonnements sonores ressemblent aux rayons de lumière traversant la surface blanchâtre des images.

Lumière et soleil servent de nouveau une analogie entre la lumière et la vie, entre l'ombre et la mort dans **Ils disent que la mort est à l'image du soleil**, de Dominique Laurent (1999). Des sons répétitifs difficilement reconnaissables ponctuent les images, parfois en négatif, qui montrent certaines parties du corps d'une jeune femme dans un lit ou dans une salle de bains. Il en est de ces fragments d'images comme du son des cloches dont, pour reprendre

les paroles de Léonard de Vinci, «chaque coup t'évoque le nom ou le vocable que tu imagines»[2]. Une évocation rendue possible par des images qui font de l'écran vidéo un espace de lumière, un «soleil» comme le titre de la bande le souligne.


L'a tribu (t)

C'est la vie qui intéresse Andrée Préfontaine dans **L'a tribu (t)** (1996). La vie comme bruit ou le bruit comme vie est ce qui ressort des images d'insectes se juxtaposant à celle d'un nouveau-né. Le bruit du souffle du vent dans les feuilles et le bourdonnement des insectes s'ajoutent à la musique d'un violoncelle, que l'artiste sait jouer. La tension résultant de l'assemblage des images et des sons de cette mélodie humaine contribue à mettre en évidence que les activités plastiques et musicales viennent d'une même source, qui est le monde environnant.

Avec Steve Burman et **Tête première** (1996), nous passons d'une mélodie humaine à une mélodie urbaine au moyen de l'imbrication de battements de cœur répétitifs et d'images de murs de ville à travers lesquelles le regardeur a l'impression de passer, percevant une modulation harmonieuse entre les images et les bruits, comme si une dialectique subtile s'installait entre des bruits qu'on voit et les images qu'on entend. À certains moments l'abstraction de la musique rejoint celle des images pour donner une musique «concrète», basée sur la manipulation de matériaux sonores et visuels préexistants.

TAG

Mélodie urbaine également avec **TAG** (1999) de Robert Chrétien, qui compose des graffitis sonores et visuels sur les murs d'une ville que longe un piéton. Par l'intermédiaire d'effets spéciaux, les murs changent de couleurs et deviennent des graffitis mobiles non figuratifs, ponctués de bruits répétitifs. Des bruits ferreux, mécaniques dont il est parfois difficile de déterminer les sources mais qu'on associe à ceux des grandes villes. On peut dire que l'abstraction des bruits sollicite une «écoute réduite» qui, selon Pierre Schaeffer, porte sur les qualités et les formes d'un son, indépendamment de sa cause ou de son sens. Des bruits combinés aux images qui rejoignent la musique concrète, comme c'était le cas dans la bande précédente.

La structure sous-jacente aux images et aux bruits rejoint la musique dans **le Relatif et l'absolu** (1996) de Marc Fournel. Des billes translucides flottent dans l'espace et s'accordent à des voix claires et limpides. L'ensemble contraste avec un jouet d'enfant motorisé, et un accident de la route symbolisé par une croix tracée sur le pavé, accompagné de bruits mécaniques et industriels associés au modernisme des métropoles d'aujourd'hui. Continuité, discontinuité, consonance, dissonance, etc., font de Marc Fournel le compositeur d'une œuvre de poésie sonore et visuelle.

Le relatif et l'absolu

En somme, les vidéos qui constituent le programme **la ligne / line + le bruit / noise = la vidéo / video** rejoignent, selon les cas, la musique concrète, la musique répétitive ou la poésie sonore. Elles montrent que composer ou décomposer revient au même: indéniablement les réalisateurs font figure de «compositeurs», car ils sont tous à l'affût de matériaux visuels et sonores. Ils font voir des bruits et entendre des images; par conséquent, le public se compose de regardeurs qui écoutent. Aucune contradiction n'apparaît entre les activités plastiques et musicales.

Chacun sait qu'en vidéo le temps régit les images et les sons: un temps fixé lors du mixage, qui fonde une écriture audiovisuelle particulière. Toutes les bandes analysées démontrent qu'une nouvelle liaison est établie entre le vu, l'entendu et le signifié, soit l'image, le son et le sens. Elles soulignent que la vidéo est l'un des espaces de création et d'invention permettant le renouvellement incessant des modèles en art et la disparition du cloisonnement des disciplines. Un espace ouvert aux expérimentations multiples qui incite à parler de la texture des résonances ou encore de bruits iconiques. Un espace qui rejoint la «musica visive» — appellation de Luciano Ori qui s'adapte bien à la vidéo car, dit-il, «il suffit de la regarder pour l'écouter et de l'écouter pour la voir»[3]. C'est justement ce comportement que les vidéastes-compositeurs de **la ligne / line + le bruit / noise = la vidéo / video** obligent les regardeurs à adopter, une nécessité somme toute fort stimulante et agréable. ■

1. Jacques Notaise, Jean Barda, Olivier Dusanter, ***Dictionnaire du multimédia***, Paris, AFNOR, 1996.

2. ***Les Carnets de Léonard de Vinci***, 2, Paris, Gallimard, TEL, 1987, p. 247.

3. Jean-Yves Bosseur, ***le Sonore et le visuel. Intersections musique/arts plastiques aujourd'hui***, Paris, Dis Voir, 1993, p. 51.