Document généré le 16 avr. 2024 01:13

Circuit
Musiques contemporaines

La messe de terre de Michel Chion : de la liturgie à l'autoportrait
La Messe de Terre by Michel Chion: From Liturgy to Self-Portrait

Pierre-Yves Macé

Volume 26, numéro 3, 2016

Musiques aux limites de l'image
Images at the Limits of Music

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1038516ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1038516ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)
1488-9692 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Macé, P.-Y. (2016). *La messe de terre* de Michel Chion : de la liturgie à l'autoportrait. *Circuit*, *26*(3), 43–56. https://doi.org/10.7202/1038516ar

Résumé de l'article

Renommé tant pour ses essais sur le son au cinéma que pour ses compositions de musique concrète, Michel Chion (né en 1947) produit également un travail cinématographique et vidéo qui s'inscrit dans le prolongement de son écriture musicale. Oeuvre-somme d'une durée de 2 h 30 min, *La messe de terre* est une véritable « liturgie audio-logo-visuelle » qui associe la musique concrète à une composition très sophistiquée des images. Si l'oeuvre est dominée par la césure, le clivage entre ce que l'on voit et ce que l'on entend, sa trajectoire fait peu à peu converger l'image et le son dans la constitution commune d'une « architecture de temps ». Dans les marges du genre de la messe se laissent alors deviner les traces d'un autoportrait vidéo croisant le *home movie* et le journal de travail.

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 2016

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

La messe de terre de Michel Chion : de la liturgie à l'autoportrait

Pierre-Yves Macé

Peu après la mort d'Olivier Messiaen en 1992, le compositeur et essayiste Michel Chion[1] écrit un article dans lequel il salue la puissance d'une œuvre qui, en renonçant aux grands systèmes unitaires et totalisants, s'est rapprochée de l'homme :

> Messiaen […] accepte que la musique soit cette chose imparfaite, cette addition de procédés – de même que, pour le fervent catholique qu'il s'est toujours flatté d'être, l'homme, et d'une manière générale, tout ce qui rampe ici bas, est un collage de chair et d'esprit, de matière et d'idéal[2].

Comme souvent, l'hommage en dit tout aussi long sur celui à qui il s'adresse que sur celui qui en est l'auteur. Cette dimension composite, hétérogène, que Chion célèbre chez Messiaen, se retrouve dans ses propres pièces musicales et notamment dans ses œuvres à caractère religieux[3].

Une œuvre en particulier ravive cette dimension composite par son caractère monumental. Entamée dès 1991, *La messe de terre*, op. 36 est une œuvre-somme en 14 mouvements, dont la durée dépasse les 2 h 30 min, et qui a connu plusieurs formes de présentation, depuis la version donnée lors de sa création au Festival international du film de Locarno en 1996, qui intégrait des actions vocales et symboliques du compositeur en direct, jusqu'à la version purement fixée qui a récemment fait l'objet d'une édition en DVD sur le label Motus[4]. Au sujet du genre de l'œuvre, l'auteur évoque les termes de « messe audio-logo-visuelle[5] » (sur la pochette du DVD) ou de « liturgie vidéo » (dans le générique de l'œuvre). Ces appellations ont en commun d'associer deux types de définition : l'une (« vidéo », « audio-logo-visuelle ») se rapporte au médium, l'art vidéo ; la seconde (« messe », « liturgie ») nous renvoie à l'office religieux catholique, et ainsi à la tradition musicale qui l'accompagne depuis l'an 1000 environ.

1. Pour plus d'informations sur Michel Chion, se référer au site <http://michelchion.com> (consulté le 4 octobre 2016).

2. Chion, 1993, p. 106.

3. Le catalogue de Michel Chion comprend plusieurs œuvres d'inspiration religieuse, notamment le *Requiem*, op. 10 (1973), œuvre phare du répertoire acousmatique, ou encore la *Missa Obscura*, op. 44 (2000-2014).

4. Motus, M614001. Notre travail se basera exclusivement sur cette dernière version. Cette édition DVD s'accompagne d'un documentaire de 22 min, *La messe de terre illustrée*, du vidéaste Jérôme Bloch.

5. « Audio-logo-visuel » : « Expression proposée à la place d'"audio-visuel", comme plus juste pour désigner celui-ci lorsqu'il inclut, ce qui est le cas le plus courant, du langage sous forme écrite et/ou parlée, sachant que le langage échappe à la sphère seulement visuelle ou sonore » (Michel Chion, « Glossaire », <www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>, consulté le 4 octobre 2016).

Cette rencontre entre la messe et l'art vidéo est moins étrange qu'elle ne pourrait paraître : le médium et le genre musical sont reliés par une commune disposition à accueillir des matériaux très disparates. La vidéo est sans doute, de tous les domaines artistiques, l'un des plus inclusifs : elle est cette grande « passeuse » selon le terme de Raymond Bellour, ce médium « capable d'intégrer et de transformer tous les autres[6] » (cinéma, performance, télévision, musique, etc.) et dont on peine du même coup à dresser l'histoire exacte[7]. De même, la messe musicale est un genre fondamentalement composite : à ses origines, la messe n'était pas nécessairement l'œuvre unifiée d'un compositeur unique. La musique de messe qui nous reste de la période du X^e^ au XIV^e^ siècle est constituée de morceaux épars, que l'office liturgique a réunis. La plus ancienne messe complète qui nous soit parvenue est la *Messe de Tournai* (vers 1300), mais il s'agit probablement d'une œuvre collective. La première messe intégralement écrite par un seul compositeur est la *Messe de Notre-Dame* de Guillaume de Machaut qui date de la fin du XIV^e^ siècle[8].

L'œuvre de Michel Chion s'inscrit dans cette double généalogie : elle incorpore d'une part deux œuvres antérieures du compositeur (le « Gloria » et le « Credo », toutes deux publiées en mini-CD chez Metamkine dans la collection « Cinéma pour l'oreille »), d'autre part, plusieurs œuvres préexistantes d'Olivier Messiaen (*Trois petites liturgies de la présence divine* et *Les corps glorieux*), Franz Schubert (*Le chant des esprits au-dessus des eaux* et, plus discrètement le *Wanderers Nachtlied*) et François Donato (*Stare Libra Onis*). À l'origine, le compositeur avait même envisagé de ne se servir que de musiques préexistantes, projetant la conception d'« une messe parallèle dont les musiques ne seraient pas les [s]iennes[9] ».

Ce caractère hétérogène se retrouve dans l'écriture audiovisuelle elle-même. Comme Robert Cahen[10], à qui le « Gloria » est dédié, Michel Chion pratique un art vidéo qui trouve ses origines dans les opérations de la musique concrète. Gardons-nous pourtant d'en déduire une homogénéité ou une fusion entre l'écriture de l'image et celle du son. Il serait certes tentant de relever toutes les techniques qui, dans *La messe de terre*, semblent transposer dans le domaine du visuel les procédures propres à la musique concrète : la fragmentation et la surimposition des images (dans le mouvement « Vitrail », notamment) font écho au montage et au mixage sonores, le ralenti des images renvoie bien sûr au ralentissement de la bande magnétique, les effets de traînée ou de persistance visuelle rappellent la réverbération… Plus généralement, les images et les sons de *La messe de terre* partagent le même caractère « médiatiste[11] » selon le terme de l'auteur, c'est-à-dire qu'ils ne cherchent nullement à masquer leur lien au médium, au support, allant jusqu'à exhiber

6. Bellour, 2002, p. 16.

7. Définir le propre d'un art vidéo, c'est-à-dire distinguer, dans l'immense profusion des pratiques usant du médium, celles qui relèvent ou non de l'art est un problème particulièrement épineux (voir Godon, 2008, en ligne). Il est à noter également que les perspectives sur l'art vidéo varient considérablement selon qu'elles se situent dans le champ de la critique cinématographique (Raymond Bellour, Serge Daney) ou dans celui des arts plastiques (Françoise Parfait). L'œuvre de Chion se situant résolument dans un héritage cinématographique, nous avons choisi de ne pas mobiliser les théories de la vidéo issues des arts visuels.

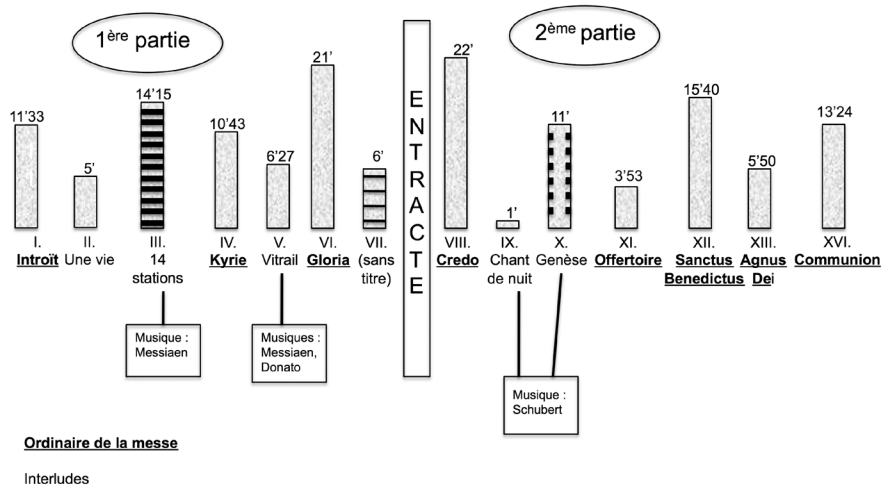
8. Voir Roche, 1989.

9. Entretien de l'auteur avec le compositeur, 17 juin 2016, Paris.

10. Compositeur et vidéaste, Robert Cahen est une figure majeure de la création vidéo en France. Dès les années 1970, il applique à l'image les expérimentations de la musique concrète, notamment les contractions et dilatations du temps et du mouvement. Pour plus d'informations se référer au site <http://robertcahen.com> (consulté le 4 octobre 2016).

11. À ce sujet, voir Chion, 2010.

FIGURE 1 Forme de *La messe de terre* (1996) de Michel Chion, d'après le tableau manuscrit de l'auteur figurant dans le documentaire *La messe de terre illustrée* de Jérôme Bloch.



les artefacts liés aux différentes manipulations concrètes (déformations de l'image sous l'effet d'un rembobinage, par exemple). Il paraît évident que, lorsque Chion décide de filmer en Super 8 la projection sur un drap blanc d'images déjà tournées en Super 8 (l'« Offertoire »), il applique à l'image un procédé récurrent dans sa production de musique concrète : la multiplication des filtres, des effets de perte de définition, qui lui permettent de trouver la juste texture et de s'abstraire de la référence. Mais la similarité des gestes et des opérations ne doit pas occulter la profonde altérité des effets[12]. Les lignes qui suivent nous montreront comment, malgré leurs croisements ponctuels, l'image animée et le son composent deux écritures nettement séparées.

Entre le clivage et la synchronie

La disjonction entre l'image et le son semble être une loi fondamentale de l'écriture audio-logo-visuelle de la *Messe*. Certains plans visuels suggèrent un mouvement auquel il manque le son : Michel Chion les nomme les « athorybes ». Symétriquement, certains sons appellent de façon immédiate leur cause générique, que nous ne voyons pas à l'image : ce sont les « acousmates ». Tout le mouvement du « Kyrie » s'appuie sur une telle disjonction. Nous y voyons des images prises dans un train : des plans sur les gens assis sur leur banquette, sur le paysage extérieur en mouvement (avec notamment les variations de la lumière à travers les arbres), des plans en plongée sur le défilement des rails ou en contre-plongée sur les caténaires… Ce sont là des

12. Michel Chion s'est montré à plusieurs reprises réticent à l'idée d'une stricte correspondance entre les manipulations vidéo et les manipulations sonores : le ralenti notamment n'altère pas fondamentalement la forme de l'objet visuel, alors qu'elle dénature l'objet sonore. Voir Chion, 2010, p. 102.

FIGURE 2 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extrait du « Kyrie ».

images-types que nous sommes habitués à voir accompagnées de la rumeur, continue et rythmique à la fois, d'un train en marche. Or, nous entendons tout autre chose : une suite d'impacts, de sonorités obéissant au schème de percussion/résonance (bols, cymbales et cloches), qui peu à peu se résolvent dans des sons tenus. Ce n'est qu'à la toute fin du mouvement qu'acousmates et atorybes se « concilient », dans une brève séquence de son synchrone où l'on entend crisser les pièces qui opèrent la jointure entre deux wagons du train. Comme si, symboliquement, c'était le rapport entre le son et l'image qui produisait un tel frottement.

Significativement, le langage, qui porte à lui seul la dimension religieuse de la pièce[13], est également le lieu privilégié de cette *schize* entre ce que l'on voit et ce que l'on entend. Nous entendons tout le long de l'œuvre des voix *off* réciter, murmurer ou crier le texte sacré de l'ordinaire de la messe ; symétriquement, nous voyons à plusieurs reprises (et notamment dans le « Kyrie » et l'« Agnus Dei ») une jeune fille réciter les yeux fermés ce qui semble être une prière, sans que nous n'en percevions un seul mot. La voix est donc toujours *off*, et le corps parlant toujours muet : nous retrouvons là une idée qui traverse les écrits théoriques de Michel Chion : celle d'un clivage irrémédiable entre la voix et le corps[14].

Cependant, le langage trouve un autre lieu d'expression dans l'image : l'écrit, grâce aux intertitres et aux sous-titres. Si l'on excepte les génériques de début et de fin de l'œuvre et les cartons annonçant les titres des mouvements,

13. L'image et le son sont volontairement dépourvus de tout signe religieux explicite, à l'exception de l'« Agnus Dei », de loin le mouvement le plus « pieux » de cette *Messe*, où l'on voit quelques images prises dans l'église Saint-Pierre à Rome, tandis que sourd une rumeur d'église, avec sa réverbération caractéristique.

14. « Ce sont deux dimensions asymptotiques ; on ne fait pas comme si l'image et le son et le texte, l'écriture, allaient fusionner. Ça se frôle tout le temps. C'est quelque chose qui m'obsède. C'est comme ma théorie de la voix et le corps au cinéma. C'est clivé. Et en même temps, c'est beau de rêver qu'ils s'unissent » (entretien de l'auteur avec le compositeur, 17 juin 2016, Paris ; voir également Chion, 1982).

FIGURE 3 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extrait de l'« Agnus Dei ».

FIGURE 4 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extrait de la « Communion ».

les intertitres sont exclusivement des citations du texte biblique. Leur rôle est très souvent de conférer une coloration religieuse à des scènes issues de la vie quotidienne. Par exemple, l'une des séquences des « Quatorze stations », filmée sur la terrasse d'un café dans un village du sud de la France, s'ouvre sur une épigraphe extraite de l'Évangile selon saint Mathieu – « le Fils de l'homme est venu, mangeant et buvant » – transformant ainsi une ordinaire

scène de café en réminiscence d'une scène biblique. Quant aux sous-titres (tapés à la machine puis banc-titrés et incrustés dans l'image, ce qui leur donne un grain particulier), leur fonction est de traduire le latin de la messe, d'attirer l'attention du spectateur sur l'importance du texte, et de faciliter sa bonne compréhension. D'abord étroitement dépendants du texte récité, ils acquièrent leur autonomie dans le tout dernier mouvement de l'œuvre. « Communion », un mouvement entièrement muet qui laisse à la voix intérieure du spectateur le loisir de réciter le texte inscrit en sous-titres, tantôt à l'endroit, tantôt à l'envers.

Pour autant, l'œuvre de Michel Chion ne renonce pas totalement à la synchronie image/son, qui est mobilisée pour figurer le quotidien le plus banal, notamment dans le troisième mouvement, les « Quatorze stations ». À y regarder de plus près, les premières minutes du mouvement mettent en regard deux régimes de synchronie bien distincts, à travers l'alternance entre deux types d'images. Le premier type est représenté par une suite d'images tournées dans la rue, avec une prise de son directe : le passage d'une voiture s'accompagne de son bruit synchrone, ce qui vient valider le régime dominant du synchronisme audiovisuel. L'autre type d'images nous emmène ailleurs : sur un arrière-plan lumineux de carreaux blancs, nous voyons en gros plan le visage d'une jeune fille à droite de l'image, qui ouvre les yeux au ralenti et dirige son regard très légèrement vers le haut, tandis que l'on entend les toutes premières mesures de la première des *Trois petites liturgies de la présence divine* d'Olivier Messiaen. Si l'on peut parler ici de synchronisme audiovisuel, c'est dans le sens où l'image et le son, apparus et repris ensemble, sont par là même soudés dans la perception. Mais il ne fait aucun doute que cette association, contrairement à l'image audiovisuelle de la rue, a été *fabriquée*,

FIGURE 5 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extraits des « Quatorze stations ».

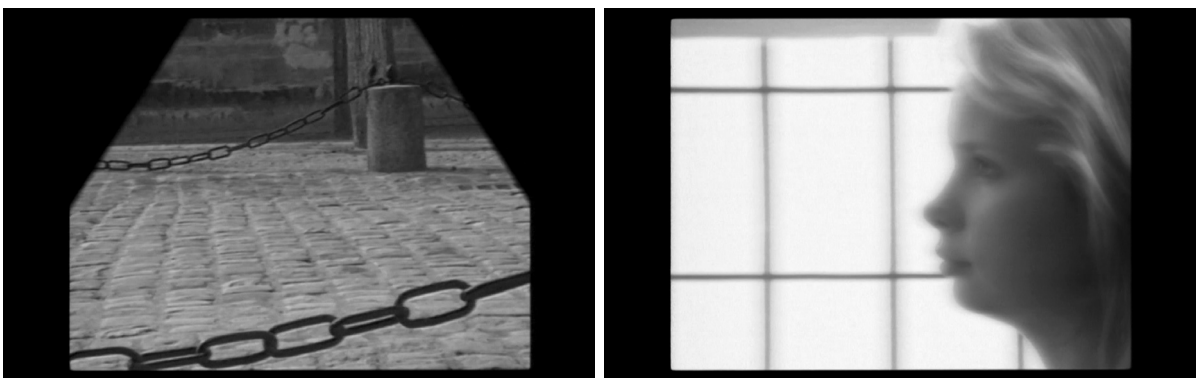


FIGURE 6 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extrait des « Quatorze stations ».

qu'elle relève d'une intention. Aussi artificielle soit-elle, cette collusion paraît, au fil des retours de cette même image légèrement variée, relever d'une trouble nécessité, conférant à cette apparition le caractère d'une épiphanie.

Un doute ne tarde pourtant pas à s'instiller quant à cette distribution stricte des régimes d'image. Dès la première vignette de rue, l'on entend très distinctement un appel (« oh oh »), qui ne trouve aucune correspondance à l'image. Quelqu'un dans la rue a-t-il émis cet « oh oh » à ce moment du tournage ? Presque aussitôt, pourtant, ce même appel retentit, cette fois superposé à la musique de Messiaen. On devine dès lors que cet élément anodin a été en réalité ajouté en postproduction. Un autre motif, d'abord discret, puis insistant, joue un semblable double jeu : une suite de coups de marteau, que l'on prend pour un élément *off*, mais que l'on retrouve, identique, dans d'autres espaces-temps. Enfin, à la toute fin des « Quatorze stations », la musique de Messiaen finira par se désolidariser de l'image épiphanique qui lui est associée ; à sa place : la première image de la rue pavée, « mappée » sous la forme d'une sphère.

Ainsi, la synchronie dans *La messe de terre* est toujours précaire : il n'est aucun couplage entre une image et un son, qu'il soit naturaliste ou artificiel, qui ne soit ultérieurement (ou antérieurement) défait. Au cours du mouvement VII (sans titre), les images d'un match de tennis retransmis à la télévision (avec le grain d'image télévisuelle des années 1980 et la sépia d'une image légèrement vieillie) viennent simuler une interruption pure et simple de la composition audiovisuelle, comme si la bande vidéo avait brûlé et cédé la

place à une banale retransmission sportive[15]. À la troisième occurrence de ce fragment, une disjonction inopinée vient rompre le synchronisme : le match se poursuit par le son, tandis que l'image nous montre en gros plan une jeune fille (toujours la même) en train de se maquiller[16]. Un peu plus tard, le souvenir de ce match de tennis revient en deux fragments très brefs, l'un purement visuel (comme un « flash »), l'autre purement sonore (le bruit du « pop » isolé). Ainsi, ce qui passait d'abord pour un accident est brièvement incorporé dans le tissu audiovisuel.

Entre la synchronie et le clivage existe un espace considérable pour un ensemble de relations « homologiques » : si le son et l'image appartiennent à des univers séparés, ces univers peuvent ponctuellement obéir à des logiques comparables et devenir commensurables. Un exemple parfait nous est fourni par le premier mouvement de la *Messe*, l'« Entrée ». Le compositeur déclare avoir écrit cette introduction en associant une séquence musicale et une séquence d'images totalement autonomes. L'image nous montre, de l'intérieur d'une voiture, des vacanciers fuyant un orage près d'une petite ville du Sud de la France. L'essuie-glace traverse périodiquement le cadre en un mouvement latéral, dévoilant furtivement l'espace extérieur sans cesse flouté par les gouttes d'eau sur le pare-brise. Du côté du son, nous entendons une composition musicale très élaborée, qui peu à peu se polarise sur deux éléments statiques : une psalmodie monocorde de l'acte de confession et une cellule rythmique qui est comme le poumon de cette séquence. Il s'agit du son obtenu par le frottement de la grille métallique d'un microphone sur les plateaux rotatifs d'un magnétophone[17]. Ce son de grincement, avec sa pédale de *si* caractéristique, entre en relation étroite avec le mouvement pendulaire de l'essuie-glace : les rythmicités distinctes de ces deux phénomènes mécaniques et répétitifs peuvent se croiser, se rencontrer, se « déphaser[18] », notamment grâce aux ralentis et accélérations du montage image[19].

Le mouvement « Gloria » se construit également sur ce genre d'« homologie cinétique ». La musique est alors très discontinue, tendue, marquée par des montages *cut* acérés, des sonorités saturées, et une vocalité oscillant entre le cri et les pleurs. En contraste, un motif très simple de valse traverse la composition de part en part, joué à l'harmonium, au synthétiseur, ou encore chanté par une voix féminine sur les paroles « *Gloria in excelsis Deo* ». Comme tout motif à trois temps, cette ritournelle obsédante convoque un imaginaire du mouvement circulaire, de la ronde. Précisément, l'image nous montre avec insistance plusieurs figures de rotation et notamment des manèges de fête foraine (très colorés, déformés et démultipliés), l'image en surimpression noir et blanc d'un couple de danseurs, empruntée à un film

15. Le tennis est un exemple parfait du « point de synchronisation » tel que le définit Michel Chion, « moment saillant de rencontre entre un moment visuel et un moment sonore concomitants » (Chion, 2003, p. 430).

16. Nous avons là un cas assez remarquable de disjonction audiovisuelle. Mais il ne provoque pas pour autant de véritable dissonance. Comme le souligne Chion à propos des exemples les plus « radicaux » de disjonction audiovisuelle (Duras, Godard, Mekas, Jarman…), la dissonance audiovisuelle est « rarissime », car « tout marche : il n'y a jamais de résistance, mais un abandon du son et de l'image à cette superposition passive, génératrice d'effets erratiques, qui éclosent ça et là pour un plaisir local » (*ibid.*, p. 205).

17. Il serait plus juste de parler de caractère ou d'identité sonore plutôt que de « son », car celui-ci se transforme considérablement en fonction des gestes qui le commandent. Ainsi, lorsque le magnétophone est enclenché en position avance ou retour rapide, cela occasionne une accélération du rythme et une montée d'intensité du son, puis lorsqu'il s'arrête, cela crée un impact. Il est à noter en outre que ce son est lui-même, en tant que phonogramme, parfois accéléré et ralenti, ce qui modifie alors également sa hauteur.

18. Ce terme vient des compositions de Steve Reich. Michel Chion l'emploie lors d'un atelier tenu à Montréal en 2009 à l'invitation de Serge Cardinal. Voir [s.a.], 2012, p. 55.

19. Le retour de cette séquence visuelle, dans la « Communion », en fin de parcours, s'accompagnera cette fois de sonorités présentant de très nettes « lignes de fuite temporelles », notamment le tout dernier son que l'on entend avant le générique final – précédant l'apparition angélique (et silencieuse) d'un enfant couvert d'une serviette blanche : il s'agit d'un son continu travaillé par un double crescendo d'intensité et de hauteur.

FIGURE 7 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extraits du « Gloria ».

de Julien Duvivier, *La fête à Henriette* (1952), ou encore l'image bleutée d'un magnétophone et d'une bande de pellicule, truquée de manière à former une spirale.

« Un peu de temps à l'état pur »

Le rythme se donne donc comme le *percept* commun qui assure la communication entre la composition des images et la composition des sons. À travers le rythme, c'est le temps qui est en jeu. Aussi la combinaison audiovisuelle a-t-elle pour effet majeur de faire percevoir le temps de façon plus intense. *La messe de terre* est avant tout une architecture de « temps structuré[20] ». Cette structuration inclut des rappels et des répétitions d'éléments tant visuels que sonores : le son du frottement du micro et du plateau de magnétophone ou l'image du manège deviennent par leur récurrence des éléments familiers, des « leitmotive » qui créent chez le spectateur une mémoire de l'œuvre. Elle repose également sur des contrastes entre un temps dilaté et un temps concentré (le « Credo », de 22 min, avoisine le « Chant de nuit », de 1 min). Mais surtout, elle permet au temps de se donner à éprouver de façon trans-sensorielle[21] : « un peu de temps à l'état pur », comme l'écrivait Proust. Un temps qui comporte ses creux et ses pointes, ses moments de relâchement et de surprise. Le compositeur insiste sur les moments d'ennui ou de monotonie qui traversent immanquablement les 2 h 30 min de cette *Messe de terre*[22] – éloge de l'ennui d'autant plus précieux qu'il prend le contre-pied de l'obsession contemporaine du changement permanent. À travers l'ennui, c'est la possibilité d'une perception renouvelée, d'un second souffle de l'écoute et du regard qui se fait jour.

20. Le compositeur rappelle que son œuvre est censée se parcourir de bout en bout et non pas de manière fragmentaire. Il mobilise pour cela la comparaison avec un château ou un édifice dont il faudrait parcourir les pièces dans un certain ordre (voir *La messe de terre illustrée*, supplément édition DVD).

21. L'auteur nomme *trans-sensorialité* « ces dimensions perceptives qui ne sont d'aucun sens en particulier, et qui peuvent nous parvenir indifféremment par un canal sensoriel ou un par un autre : notamment le rythme, que nous pouvons appréhender aussi bien par les yeux, par les oreilles, ou par le toucher » (Chion, 2003, p. 221).

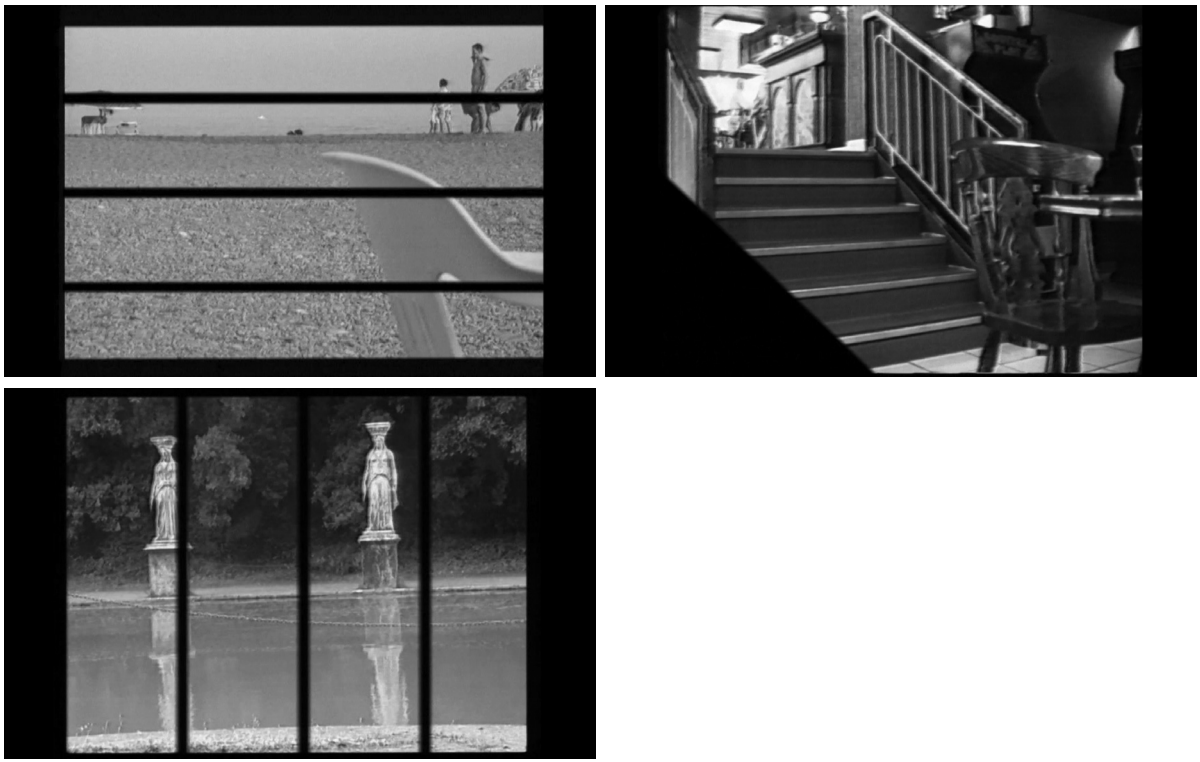
22. Entretien de l'auteur avec le compositeur, 17 juin 2016, Paris.

FIGURE 8 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extraits du « Gloria » (à gauche) et du « Credo » (à droite).

La forme bipartite de l'œuvre est significative à cet égard. Le compositeur explique que les deux parties ont été pensées en étroite correspondance, avec une répartition semblable des blocs de durée. Le principe de reprise ou de répétition se combine à une logique plus directionnelle. Les différents mouvements sont tantôt des numéros de l'ordinaire de la messe (« Kyrie », « Credo », etc.), tantôt des interludes reprenant plus librement les motifs bibliques (les stations du Christ, la Genèse, etc.). À mesure que l'œuvre avance vers sa fin, les mouvements issus de l'ordinaire de la messe sont de plus en en plus nombreux : la *Messe* se termine par la succession de l'« Offertoire », du « Sanctus Benedictus », de l'« Agnus Dei » et de la « Communion ». Parallèlement, le caractère de la composition audiovisuelle évolue vers davantage de continuité. Cela transparaît à l'examen des deux mouvements « Gloria » et « Credo », qui sont les plus longs de leurs parties (respectivement 21 et 22 min). Là où la musique du « Gloria » se caractérise par sa forme très discontinue, faite de contrastes et d'interruptions, celle du « Credo » se déploie au contraire d'un seul tenant, sans heurts notables, aplanissant peu à peu les soubresauts initiaux créés par les échantillons exogènes de musique *mambo*. Le « Gloria » nous fait voir un tumulte d'images, dont les traitements et les trucages sont poussés à saturation, tandis que le « Credo » nous montre en continu une image quasi fixe (trois personnes de dos regardant une vitrine), au mouvement extrêmement ralenti.

La même remarque s'impose si l'on met en perspective les deux mouvements les plus discontinus de chaque partie, les « Quatorze stations » pour la première et la « Genèse » pour la seconde. Les différentes vignettes des « Quatorze stations » se succèdent sans lien entre elles, images du quotidien

FIGURE 9 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extraits des « Quatorze stations ».



nous parvenant presque toutes amputées, suppliciées, à la manière du Christ sur son chemin de croix : les images de la rue pavée ont les deux coins supérieurs occultés ; celles du pont sont réduites à un format plus petit ; celles tournées à la plage sont striées de minces rayures horizontales, tandis que celles du parc sont striées à la verticale, etc.

Dans la « Genèse », en revanche, le découpage en sept séquences (les sept journées de la Création) est amorti par la présence continue de la musique de Franz Schubert et l'unité thématique de l'élément aquatique. Tout se passe donc comme si les meurtrissures de la première partie étaient pansées lors de la seconde.

Au cours de cette trajectoire, la mémoire de l'œuvre elle-même se donne à voir et à entendre sous la forme de fragments d'un journal de travail. Un carnet de notes revient de façon récurrente dans la composition visuelle, où sont consignés tantôt les titres des mouvements, tantôt des stries ou ratures illisibles. En ouverture du mouvement « Sanctus », ce carnet est disposé sur une table au milieu de feuillets volants sur lesquels sont notés les noms de

FIGURE 10 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extraits des « Quatorze stations » (à gauche) et du « Sanctus Benedictus » (à droite).

quelques mouvements de la *Messe* (« Agnus Dei », « Vitrail », « Credo », « Une vie ») accompagnés chacun d'un photogramme. En explicitant la forme, ce journal de bord fait signe vers un caractère discret mais néanmoins fondamental de la composition : sa subjectivité.

Autoportrait en creux

Dans son ouvrage *L'entre-images*, le théoricien Raymond Bellour note que le développement d'un art vidéo pratiqué en solitaire, notamment grâce à l'allègement et la démocratisation du matériel de captation, favorise l'émergence d'une expression subjective qui invite à un parallélisme avec la littérature. Citant *Miroirs d'encre* (1980), l'essai du théoricien de la littérature Michel Beaujour, Bellour propose le terme d'« autoportrait » pour qualifier la forme que prend cette expression, qui, à l'inverse de l'autobiographie, « se situe du côté de l'analogique, du métaphorique et du poétique plus que du narratif[23] ». L'autoportrait trouve son expression dans des formes composites, labyrinthiques, dont la *Messe de terre*, avec son réseau de récurrences et de retours, pourrait être un bon exemple[24] :

> [L'autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions et de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage[25].

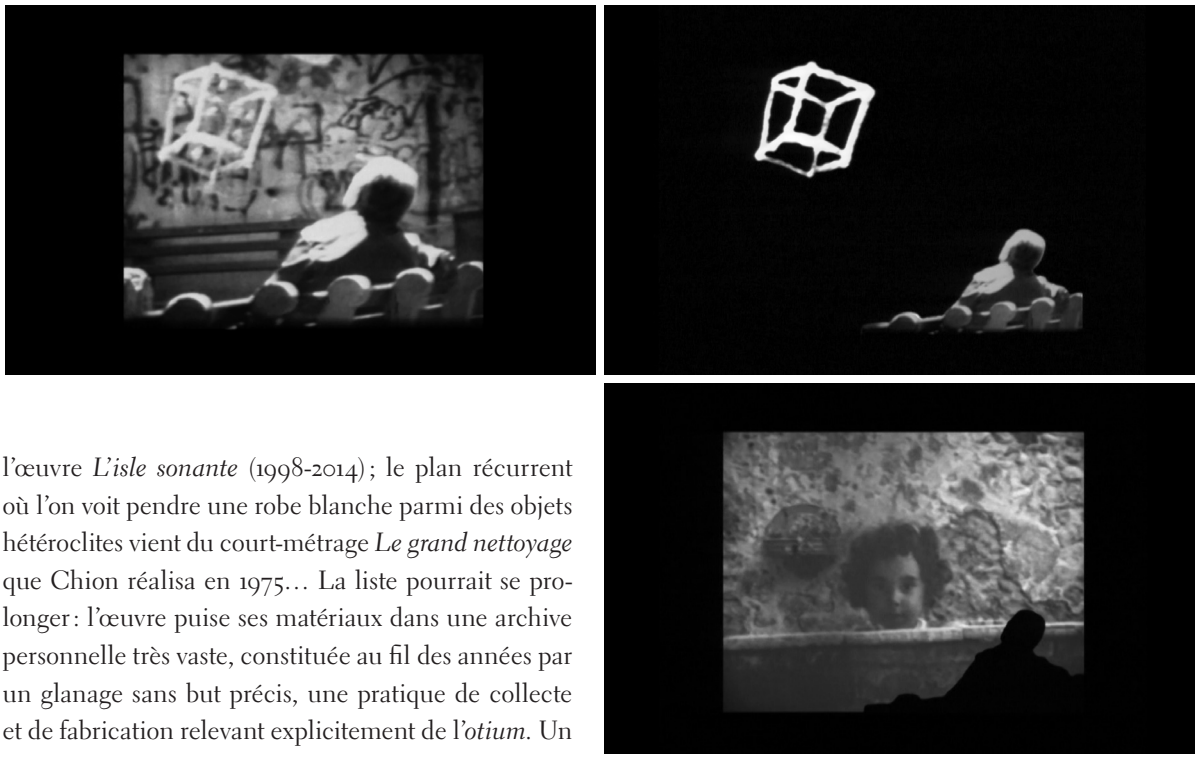
La messe de terre intègre, nous l'avons dit, des œuvres anciennes du compositeur. Elle incorpore également des fragments ou des chutes d'œuvres antérieures : le son rotatif de l'« Entrée » avait été réalisé en premier lieu pour

23. Bellour, 2002, p. 288.

24. Il ne s'agit pas de proclamer ici l'intention consciente de la part de l'auteur de réaliser un autoportrait à travers cette *Messe de terre*. Comme l'écrit Michel Beaujour, « nul autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet – sot ou admirable – de "se peindre". Ce projet (pour autant qu'il se cristallise et s'énonce dans le texte) n'est qu'un moment d'une entreprise bien plus fuyante et complexe » (Beaujour, 1980, p. 341).

25. *Ibid.*, p. 9.

FIGURE 11 Michel Chion, *La messe de terre* (1996), extraits d'« Une vie ».



l'œuvre *L'isle sonante* (1998-2014) ; le plan récurrent où l'on voit pendre une robe blanche parmi des objets hétéroclites vient du court-métrage *Le grand nettoyage* que Chion réalisa en 1975… La liste pourrait se prolonger : l'œuvre puise ses matériaux dans une archive personnelle très vaste, constituée au fil des années par un glanage sans but précis, une pratique de collecte et de fabrication relevant explicitement de l'*otium*. Un grand nombre d'images, notamment, ont été tournées en situation de vacances. L'autoportrait se nourrit abondamment de ces matières nées de « l'oisiveté, mère de […] toutes les divagations[26] », comme l'écrit Michel Beaujour.

Cette forme d'oisiveté créatrice est explicitement thématisée dans le mouvement « Une vie ». Celui-ci s'ouvre sur une suite d'images en Super 8 nous montrant un mur orné de graffitis auquel fait face un banc public. Assis sur ce banc, un homme d'un certain âge nous apparaît de dos, en position de repos, face au graffiti d'un cube. Le compositeur déclare avoir été saisi par l'abstraction graphique de ce cube et par ce qui dans cette figure de l'homme sur le banc venait symboliser sa propre aspiration au repos, à l'abandon[27]. Détourée, la silhouette de cet homme vient s'installer en bas à droite de l'image, devenant le spectateur imaginaire d'un défilement d'images Super 8 de type *home movie* : un écoulement d'eau, des enfants jouant avec une fontaine, une femme en bikini, la devanture d'un café…

« Une vie » : le titre de ce mouvement dit bien la part de subjectivité indéfinie, générique, qui entre en jeu dans l'autoportrait vidéo. Cette généricité

26. Beaujour, 1980, p. 24. Beaujour souligne au passage que Montaigne, dans ses *Essais,* élude toute référence à ses offices politiques.

27. « Je peux dire que cet homme, c'est moi : c'est celui en moi qui n'aspire qu'à une chose, c'est de se reposer, de ne rien faire et de pouvoir enfin profiter de la vie qui passe » (entretien de l'auteur avec le compositeur, 17 juin 2016, Paris).

laisse au spectateur toute sa place : il peut lui-même devenir cet anonyme contemplant le défilement de sa vie depuis son banc. De même qu'il peut s'identifier – s'identifier non pas psychologiquement, mais par le partage de la position contemplatrice –, un peu plus tard, lors du « Credo », avec les trois personnages qu'il voit de dos regarder la vitrine d'un magasin de luminaires.

Ainsi, l'autoportrait s'écarte résolument de toute tentation narcissique : « déterminé par ce qui est le plus personnel en soi, [il] devient […] le livre de l'impersonnel. Il transforme le singulier en général[28]. » En quoi cette forme impersonnelle d'autoportrait peut-elle entrer en résonance avec le genre de la messe ? Sans doute à travers la question fondamentale de la foi, question individuelle par excellence, que le « Credo », pièce maîtresse de *La messe de terre*, thématise explicitement, notamment dans son générique final. La foi dépasse ici la sphère du religieux : c'est une « foi sans contenu » et au « quotidien[29] » dans un monde privé de toute trace divine. *La messe de terre* pourrait bien être ainsi un « autoportrait en creux » tel que celui décrit par Michel Beaujour à propos du dixième livre des *Confessions* de saint Augustin :

> Un autoportrait sans Moi, sans épithètes ni prédicats, sans rien que les linéaments de la machine à produire tout autoportrait dès que Dieu s'éloigne de l'homme et que Sa mort invite l'individu à s'installer à Sa place, dans le tombeau de l'écriture, entre l'Invention et la Mémoire[30].

28. Bellour, 2002, p. 289.

29. Cf. les paroles prononcées dans le générique final du « Credo » : « Nous sommes le 10 juin 1992. C'est un… mercredi ou un jeudi, mercredi je crois. Il y a encore beaucoup de brume. Des arbres. Un jardin. Ce micro est sur un arbre [on entend alors le chant d'un coq]. Il y a du vent, on doit l'entendre. Cette pièce a été réalisée dans le studio Métamorphoses d'Orphée de Musiques & Recherches. Elle est dédiée à Annette Vande Gorne, sur le thème de la foi ; la foi, aussi, sans contenu, ou au quotidien, sans but final aussi. La foi. »

30. Beaujour, 1980, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

Beaujour, Michel (1980), *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.

Bellour, Raymond (2002), *L'entre-images*, Paris, La Différence.

Chion, Michel (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du Cinéma.

Chion, Michel (1993), *Le promeneur écoutant*, Paris, Plume.

Chion, Michel (2003), *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma.

Chion, Michel (2010), *La musique concrète, art des sons fixés*, Bron, Mömeludies.

Chion, Michel (2014), *La messe de terre*, dvd, Motus M 614001.

Godon, Norbert (2008), « Art vidéo, histoire d'une sectorisation », *International Web Journal*, <www.sens-public.org/IMG/pdf/SensPublic_NGodon_cinemavideo.pdf> (consulté le 7 juillet 2016).

Roche, Elizabeth (1989), « Messe », *in* Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, t. 2, p. 121-126.

[s.a.] (2012), « Michel Chion, théoricien, musicien et cinéaste : interview », *Intersections : Canadian Journal of Music/Intersections : revue canadienne de musique*, vol. 33, nº 1, p. 51-64.