

Filmer le Temps-sphère

« La musique comme image du temps » : la formule choisie par Michel Lorand pour désigner tout un pan de son travail peut paraître relever de l'évidence. Il serait ainsi inutile de revenir sur le rôle paradigmatique que joue la musique, l'art temporel par excellence, dans la pensée sur le temps. Quant au temps lui-même, Platon n'affirme-t-il pas, dans une définition bien connue du *Timée*, qu'il est « l'image mobile de l'éternité » ? Pourtant, à y regarder de plus près, il y a là aussi une aporie. En effet, comment faut-il comprendre ce que Lorand entend par « image » dans ce cas ? S'il est déjà difficile de se représenter le temps sous la forme d'une image, choisir la musique pour cela ne tient-il pas franchement du paradoxe ?

Certes, toute l'histoire des rapports entre le cinéma et l'art, à laquelle se rattache sans aucun doute l'œuvre de Lorand — celui-ci, il convient de le préciser, définit ses travaux comme des *films* et non comme des vidéo même si leur support est numérique —, trouve son origine dans l'idée de musique visuelle. L'abstraction austère et le montage contrapuntique de *Rythme 21* (1921) de Hans Richter, premier exemple abouti de cette approche, ne sont d'ailleurs pas totalement éloignés, si l'on veut, des préoccupations de l'artiste contemporain¹. En témoigne notamment son film *Théorème* (2019), qui porte sur un chef-d'œuvre de la musique baroque, les huit préludes de *L'Art de toucher le clavecin* (1717) de François Couperin, et dans lequel le mouvement alternant des touches noires et blanches, seuls « protagonistes » de l'œuvre avec les mains de la claveciniste, pourrait être comparé avec la pulsation des rectangles blancs et gris mis en rythme sur fond noir par Richter. En revanche, force est de constater que le modèle de la synesthésie qui a sous-tendu l'épanouissement du cinéma d'avant-garde est absent de la démarche de Lorand. En effet, ce sur quoi se construisent ses films n'est pas la correspondance entre la musique et l'image, non plus, d'ailleurs, que son avers, la discordance ou la discripance entre le sonore et le visuel, dont le cinéma expérimental a également su tirer bien des effets. La méthode que déploie l'artiste se révèle en réalité plus indirecte : « Dans mon travail, c'est le mouvement de la musique qui est mon matériau. Il me sert à produire une image, à

¹ Sur ce film, voir Philippe-Alain Michaud, « *Rythme 21* : Genèse et destin de l'abstraction filmique », dans Timothy Benson et *id.* (dir.), *Hans Richter. La traversée du siècle*, cat. exp., Metz, Centre Pompidou Metz, 2013, p. 53-63.

partir d'images en mouvement, pas une image de la musique mais bien celle d'un temps². »

Plutôt que des jeux d'association ou de dissociation, l'opération que décrit ainsi Lorand recouvre une série de transpositions par lesquelles l'artiste parvient à abstraire du mouvement de la musique une image qui n'en est pas pour autant une illustration de la composition musicale. À contre-courant de tout mimétisme ou parallélisme entre le rythme musical et celui des images dites en mouvement, Lorand s'appuie en fait sur la matière sonore pour sonder l'écart infinitésimal entre fixité et animation qui est au cœur même de la définition du cinéma.

Ainsi de *Still* (2015), long plan séquence dans lequel la détonation d'un gong, hommage à *Mikrophonie I* (1964) de Karlheinz Stockhausen, provoque contradictoirement le ralentissement des images jusqu'à l'immobilité, l'expiration du son réglant l'expiration du mouvement. L'effet de cet anti-signal de départ est d'autant plus marquant que ce que montre le film est un tunnel traversé à vive allure par des voitures et des motos. Or, ce qui est plus intéressant que cette progression vers l'arrêt sur image, qui, en quelque sorte, rejoue de façon inversée le moment d'anthologie qu'est l'animation soudaine de la photographie au milieu de *La Jetée* (1962) de Chris Marker, c'est l'irrégularité, de plus en plus sensible au cours de la séquence, avec laquelle le mouvement s'éteint. En effet, la vibration de l'onde sonore sur laquelle est calée la succession des images n'est pas elle-même continue. De surcroît, l'instant initial du film où le défilement des images s'inscrit encore *a priori* dans la durée réelle est si fugace qu'il en est quasi imperceptible. En ce sens, donc, et pour emprunter au cinéma lettriste, le film n'a jamais vraiment commencé³. Mais, réciproquement, pourrait-on dire, le film ne sera jamais vraiment terminé. Plutôt que de se figer, il reste en suspens sur « une image presque arrêtée⁴ », celle d'un tunnel dont la courbe évoque l'infini, tout comme la percussion du gong continue à résonner à notre oreille alors même qu'elle a cessé de retentir. Aussi bien, Lorand évoque-t-il à ce propos certaines théories selon lesquelles aucune onde sonore ne s'éteindrait vraiment, le monde étant en réalité empli des résonances silencieuses de toutes ces vibrations⁵. On rajoutera à cela que, dans *Still*, l'enregistrement du gong a été amplifié pour permettre d'entendre, avant même son interruption effective, des sons autrement inaudibles, imprégnant de la sorte le film d'une atmosphère proprement spectrale.

² Voir l'entretien entre Alain Franco et Michel Lorand dans ce volume, p.61

³ La référence ici est au film de Maurice Lemaître, *Le Film est déjà commencé ?* (1951).

⁴ « Entretien entre Alain Franco et Michel Lorand, juin 2024 », p.61

⁵ Notre entretien avec l'artiste, 29 septembre 2024. Cette théorie est également mentionnée par Alain Franco dans son entretien avec Michel Lorand (*ibid.*, p.61).

Lancés dans un trajet sans fin, les véhicules de *Still* semblent en effet flotter tels des fantômes ou des figures oniriques. Bien que leur progression soit artificiellement freinée par l'effet de ralenti, cette impression d'apesanteur fait qu'ils paraissent en même temps glisser sous nos yeux. Le glissement est une figure qui revient souvent dans la bouche de Lorand pour lequel « glisser est la base du mouvement⁶ ». Ce glissement se retrouve explicitement dans d'autres films avec, par exemple, l'archet que la violoniste de *Sonaten* (Claire Bourdet) fait glisser sur les cordes de son instrument, ou encore à travers des mouvements de caméra : lent va-et-vient métronomique le long de l'horizon dans *Twilight* (2018) ; cercles sans cesse recommencés autour des musiciens de *Four x Four* (2022) ; long travelling arrière de *Unfading* (2023). Tel qu'il le met en œuvre, cependant, le glissement chez Lorand n'est jamais totalement fluide ou continu car il se compose de suspensions, de respirations, de balancements. C'est le glissement de la reprise, du mouvement qui se ressaisit pour mieux repartir plutôt que celui du déplacement lisse et en surface de la ligne droite qui file sans rencontrer d'obstacle.

Une autre manière de décrire cela est fournie par *1-37* (2023), film dans lequel un musicien (Tom Pauwels) interprète *1-127* (2002) une partition pour guitare électrique du compositeur autrichien contemporain Peter Ablinger. Particulièrement exigeante, tant pour l'interprète que pour le public, l'œuvre repose sur un schéma en boucle. Lentement et méthodiquement, le guitariste descend une gamme de notes. Le son, précise le compositeur, doit être « pur, clair et précis⁷ ». Soudain, la progression de la musique est interrompue par le vacarme de sons urbains pré-enregistrés. L'interprète s'efforce alors d'accompagner sur son instrument la partition sauvage qui lui est ainsi imposée, quand, tout aussi subitement qu'elle avait surgi, la cacophonie s'arrête. Le guitariste reprend alors tranquillement la descente de la gamme, puis tout recommence : 127 fois, dans la version originale du compositeur ; 37 fois « seulement », dans la version du film de Lorand. Dans ce dernier, le caractère répétitif de la composition est encore accentué par le travail de la caméra qui effectue systématiquement le même lent balayage de la scène de gauche à droite pour chaque morceau. L'enchaînement des séquences parachève le tout en créant l'impression d'un glissement horizontal de l'image, mouvement qui semble sans fin mais qui en même temps patine, fait du sur place, à chaque fois que, sur le plan sonore, la descente régulière de la gamme se met à dérailler.

Même quand la composition dont il s'inspire n'intègre pas de façon aussi manifeste la cacophonie, Lorand démontre une prédilection pour le bruit, ou, plus

⁶ Notre entretien avec l'artiste, 29 septembre 2024.

⁷ Voir la notice de l'œuvre sur le site en ligne du compositeur, disponible sur https://ablinger.mur.at/werk2000_1-127.html (consulté le 24 décembre 2024).

justement, pour tout ce qui peut compliquer, voire contrarier la fluidité tant de l'exécution de la musique que de son écoute. Dans *Théorème*, il convainc ainsi une claveciniste (Marie-Anne Dachy) de jouer les versions rétrogrades de partitions de Couperin ; dans *Sonaten*, il met en scène une violoniste exécutant les trois sonates des *Sonates et partitas pour violon seul* (1720) de Johann Sebastian Bach en même temps qu'un disque joue l'enregistrement légendaire de ces mêmes compositions par Yehudi Menuhin, les deux sources de son se superposant sans se confondre ; dans *Unfading*, il demande à une jeune cantatrice (Sarah Defrise) d'interpréter *a capella* la seule voix de l'opéra *Neither* (1976-1977) de Morton Feldman et Samuel Beckett, exercice de haute voltige, d'autant plus ardu que la partition exige de la soprano de maintenir sa voix dans un registre extrêmement haut, à la limite de l'extinction ; dans *Twilight*, il indique à un violoniste (Philippe de Chaffoy) de jouer une série de notes de la plus aiguë à la plus basse en tenant chaque note selon une série de mesures temporelles allant decrescendo de 30 minutes à 1 minute, avec pour résultat une bande son qui, démarrant par le brouhaha de toutes les notes jouées ensemble, s'achève sur le sifflement à peine audible d'une note unique.

Il y a manifestement une dimension expérimentale, au sens fort de l'expérimentation scientifique, dans la démarche de Lorand et dans la façon dont il soumet ainsi ses interprètes, et se soumet aussi lui-même, à des protocoles contraignants. À cet égard, le film *Bal* (2019) a valeur de paradigme. Composé d'images entièrement noires, l'œuvre recrée partiellement les conditions d'une expérience d'isolation sensorielle. Fixant l'attention du public sur l'écran vide d'une manière qui n'est pas non plus sans évoquer le dispositif quelque peu autoritaire du « cinéma invisible » de Peter Kubelka (une salle de cinéma entièrement noire conçue par le cinéaste expérimental en 1970 afin que rien ne distraie le regard du film projeté), *Bal* rend ainsi le spectateur totalement disponible pour l'écoute attentive d'une création sonore conçue à partir de la série de poèmes de Hans Faverey, «-Man & dolphin / mens & dolfijn⁸ ». Dans cette œuvre, le poète néerlandais, qui par ailleurs était également chercheur en psychologie, imagine une scène où un être humain, comme dans une version absurde d'une expérience de conditionnement du comportement animal, s'évertue à faire prononcer le mot « balle » par un dauphin. Cependant, à la différence de ce qui se passe dans un test comportementaliste, la structure répétitive et cadencée du texte de Faverey vide peu à peu le langage de sa fonction de communication pour en faire naître le poème, illustrant parfaitement le principe de l'auteur selon lequel sa poésie n'était pas « de significations mais de mouvement ». À cela s'ajoute, dans le film de Lorand, la construction polyphonique de la récitation, qui tisse ensemble cinq lectures pré-enregistrées du poème en

⁸ Périodique *Raster* n°4 (1970-1971)

intégrant un savant jeu de décalages temporels entre chacune des « voix ». L'artiste nous ramène de la sorte vers ce qui serait les sources rythmiques, voire musicales du langage, avant même toute finalité discursive.

Il n'est peut-être pas anodin de rappeler aussi que les dauphins possèdent en fait un langage propre, extrêmement développé et d'autant plus passionnant à étudier que, selon certaines théories, il reconfigurerait la conception humaine du rapport entre le son et l'image. Ainsi, les dauphins auraient la capacité de « voir » avec les sons. Autrement dit, ces mammifères marins communiqueraient grâce à des images sonores, semblables aux informations recueillies par un sonar, mais qui représenterait les objets en trois dimensions. Que Lorand ait effectivement eu ce langage des dauphins en tête en réalisant son film « aveugle », plutôt que « muet », peu importe. En revanche, ce que ce rapprochement permet de mettre en exergue est l'intérêt de l'artiste pour la notion d'« image acoustique » employée par Ferdinand de Saussure afin d'expliquer la nature psychique et non matérielle du signe linguistique. « Le signe linguistique, écrit Saussure, unit non une chose et un nom mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son [...] »⁹. » L'image acoustique n'est donc pas le son littéralement entendu, mais son abstraction, un infra-son, en quelque sorte. En ce sens, il peut être comparé, dans une certaine mesure, à celui capté par l'enregistrement du gong dans *Still* ou, mieux encore, à celui qui parvient à filtrer à travers les écouteurs de la violoniste de *Sonaten* étudiant les enregistrements de Menuhin : scène quasi muette pour le spectateur invité à *voir* ce qu'il entend à peine.

Image acoustique, empreinte psychique : ce dont témoignent ces notions chez Saussure est aussi l'inscription de ses travaux dans un moment marqué par le développement des technologies d'enregistrement du son et de l'image. Cette histoire nourrit pareillement la réflexion de Lorand. *Sonaten*, en particulier, peut être décrit comme une sorte de précis filmique d'archéologie des médias. Tourné dans les studios historiques de Flagey, ancien siège de l'Institut national de radiodiffusion de Belgique au style arts déco, l'œuvre prend comme matériau de départ les tout premiers enregistrements discographiques de l'intégrale des sonates de Bach pour violon seul, gravés par Yehudi Menuhin entre 1934 et 1936. À l'ouverture du film, on voit ainsi Claire Bourdet, violoniste formée à la Menuhin Academy en Suisse, s'imprégner de la musique du maestro diffusée de façon à emplir l'espace du hall d'entrée de Flagey. Dans ce premier moment, la source du son reste invisible mais sa qualité de son enregistré, et, de surcroît, d'enregistrement ancien est bien audible. La

⁹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally et Albert Séchehaye avec la collab. de Albert Riedlinger, édition critique de Tullio de Mauro, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005 [1916], p. 98.

deuxième séquence montre Bourdet en train d'utiliser un tourne-disque pour écouter les disques 78 tours sur lesquels Lorand a refait presser les enregistrements d'origine¹⁰. Suit le moment où la jeune femme, partition à la main, se munit d'un casque pour décrypter, dans des conditions de « haute-fidélité » cette fois, le jeu de Menuhin. Cet exercice mène tout droit à la dernière séquence du film pendant laquelle Bourdet, violon en main, exécute à son tour les sonates en même temps que les disques de son illustre prédécesseur tournent sur la platine. Dans ce moment, se superposent le son « direct » et le son enregistré, tous deux médiés simultanément par la prise de son du film lui-même.

Mais s'il y a bien dans *Sonaten* une composante archéologique, la série de remédiations et de déplacements – de glissements, encore – qui constituent la trame de cette œuvre indique assez que ce qui anime Lorand n'est nullement la recherche d'une authenticité historique. De même, dans *Théorème*, où le clavecin, certes conçu d'après un modèle du XVIII^e siècle, exhibe en gros caractères, d'autant plus visibles que le cadre est resserré sur l'instrument, sa date de fabrication : 1982. Si les mouvements rétrogrades sont bien une constante chez Lorand, ce n'est pas en effet dans le but de faire retour vers un point d'origine, mais très différemment pour créer des télescopages entre des temporalités multiples. C'est ce qui explique aussi la présence que prennent, dans ses films, certains détails du monde contemporain qui pourraient autrement paraître insignifiants : iphones servant de minuteurs aux musiciens dans *Four x Four* et à la soprano dans *Unfading* ; gourde que tient nonchalamment la violiniste de *Sonaten* vêtue de « *loungewear* ».

Simultanément, ces éléments contribuent à ancrer les œuvres de Lorand dans une réalité concrète, et même corporelle. Comme évoqué plus haut à propos de *Still*, le travail de l'artiste a certes quelque chose de spectral. Lorand se réfère pour cela à la notion derridienne d'« hantologie ». Jacques Derrida, en effet, insistait sur la nature spectrographique de ce qu'il nommait les « télétechnologies » : ces dispositifs qui ont permis, pour la première fois, de garder vivant le moment de l'inscription mais toujours sous l'aspect de « simulacres de vie »¹¹. Ceci étant, les corps que filme Lorand sont aussi singulièrement incarnés. Il faut ainsi souligner l'attention avec laquelle l'artiste scrute les gestes de ses interprètes : le mouvement des mains de la claveciniste de *Théorème*, bien entendu, mais aussi le balancement de sa tête qui ne cesse d'entrer et sortir du champ de la caméra située en surplomb ; la délicatesse avec laquelle la violoniste de *Sonaten* manipule les disques de Menuhin et positionne l'aiguille du tourne-disque sur le sillon du vinyle ; le corps de la même qui oscille au rythme de la

¹⁰ Les disques originaux étant trop rares et trop fragiles pour servir au film.

¹¹ Jacques Derrida, dans *id.* et Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision. Entretiens filmés*, Paris, Galilée / INA, 1996, p. 46-47.

musique entendue au casque ; enfin, et surtout, les exercices d'échauffement auxquels se livre à plusieurs reprises la cantatrice de *Unfading* tout au long de sa performance.

En posant ainsi un regard intime sur ces corps, Lorand fait aussi affleurer dans l'image les émotions qui les traversent. Ces affects, toutefois, restent toujours contenus : larmes retenues de la femme saisie dans une attente sans cesse recommencée de *Lacrimae rerum* (2007) ; réactions de la violoniste de *Sonaten* aux enregistrements de Menuhin qui s'expriment silencieusement sur son visage et qui l'illuminent doucement. Au rebours de tout sentimentalisme, ce qui habite en effet les films de l'artiste ce sont des « tonalités affectives », c'est-à-dire, pour reprendre le terme allemand, des *Stimmungen*. Traduisible aussi par « ambiance » ou « atmosphère », le mot de *Stimmung* s'applique d'autant plus naturellement au travail de Lorand qu'il ressortit également au vocabulaire de la musique. Il désigne ainsi, entre autres, un accord, au sens où l'on accorde un instrument de musique. De ce point de vue, la stricte méthode combinatoire que l'artiste met en place pour composer ses films paraît moins relever du cinéma structurel – auquel elle doit néanmoins beaucoup – que servir à la réalisation d'accords. À cet égard également, le diapason que frappe à plusieurs reprises la cantatrice de *Unfading* pour placer sa voix – *Stimme*, en allemand – serait comme la *clef* de l'art filmique de Lorand.

Mais si, comme ce dernier l'affirme lui-même, « l'artiste est presque un chef d'orchestre¹² », il ne s'agit pas, encore une fois, de comprendre son œuvre sur le mode de la simple analogie avec la musique. En suivant la piste de la *Stimmung*, il apparaît plutôt que ce que Lorand orchestre ce sont des atmosphères telles que définies par l'« aïsthétique » de Gernot Böhme¹³. Celles-ci, nous dit ainsi le philosophe, en dépliant en même temps les harmoniques musicales de cette notion, sont des « espace[s] intoné[s]¹⁴ » (*gestimmte Räume*). Aussi bien, « le son, le bruit et la musique » sont-ils pour Böhme parmi les sources principales des atmosphères¹⁵. Mais, à l'origine, l'atmosphère est aussi bien sûr un terme météorologique.

¹² Notre entretien avec l'artiste, 29 septembre 2024.

¹³ G. Böhme, *Aïsthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible* [*Aisthesis. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*], trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker et Franck Lemonde, préface d'Emmanuel Alloa et Céline Flécheux, postface de Mildred Galland-Szymkowiak, Dijon, Les Presses du réel, 2019 [2001].

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ G. Böhme, « The Theory of Atmospheres and Its Applications », trad. de l'allemand en anglais par A.-Chr. Engels-Schwarzpaul, *Interstices: Journal of Architecture and Related Arts* [en ligne], n° 15, 2014, p. 93-100, disponible sur <https://doi.org/10.24135/ijara.v0i0.480> (consulté le 24 décembre 2024).

« [L']atmosphère menaçante d'un ciel orageux¹⁶ », tel est un des exemples choisis par le philosophe pour mieux rendre sensible son idée, et tel est semblablement le motif de *Twilight*, film réalisé par Lorand un jour de tempête sur une plage de la mer du Nord, au moment du crépuscule. Une atmosphère, ou un climat, pareillement crépusculaire pèse sur le plateau de *Unfading*, où, au fur et à mesure que la caméra s'éloigne de la cantatrice isolée sous la douche de lumière des projecteurs, les ombres envahissent l'image.

Unfading, comme indiqué plus haut, s'appuie sur l'opéra *Neither* de Morton Feldman. Avant cela, dans *Fading* (2017), Lorand avait aussi tiré de cette composition une installation-performance. Si Böhme, quant à lui, ne mentionne pas Feldman, il partage toutefois avec Lorand son admiration pour le proche collègue du compositeur, John Cage. En effet, pour le philosophe, les « paysages acoustiques » ou « environnements » créés par Cage sont des références majeures pour comprendre la façon dont la musique contemporaine aurait développé « l'esthétique des atmosphères » dans le domaine du son¹⁷. De façon comparable, Lorand, dans *Four x Four*, sa transposition filmique du quatuor à cordes *Four* de Cage, impose un dispositif circulaire qui souligne la nature « environnementale » de l'œuvre du compositeur. Rompant avec la façon dont les musiciens se placent habituellement, l'artiste leur a demandé de s'asseoir en se faisant face, comme pour former un cercle. Redoublant cette configuration, la caméra tourne lentement autour d'eux, les enveloppant, sans jamais les enfermer cependant, dans une sorte de milieu diffus ou de sphère impalpable : une atmosphère.

« Temps-sphère » : c'est avec cet énigmatique mot-valise que Saussure, de son côté, nomme, ainsi que l'analyse Herman Parret, « une *ambiance*, une (*atmo*)sphère dans laquelle le sujet parlant "se meut"¹⁸ ». Différent aussi bien du temps linéaire, qui est celui de la chaîne phonétique, que du « Temps-facteur », qui provoque le changement linguistique, le temps sphérique ou ambiant, ainsi que le précise le philosophe dans son commentaire des manuscrits du linguiste, est un cercle non pas fermé mais « en propension vers l'infini¹⁹ ». Décrit également comme le « Temps [...] de la fuite (« fugitif », « fuyant »), de la *transition*, du *furtif* »²⁰, c'est peut-être là, en fin de compte, le temps acoustique que les « glissements »

¹⁶ G. Böhme, « L'atmosphère, fondement d'une nouvelle esthétique », trad. de l'allemand par Maxime Le Calvé, *Communications*, n° 102, 2018, p. 25.

¹⁷ G. Böhme, « The Theory of Atmospheres and Its Applications », *art. cit.*

¹⁸ H. Parret, *Le Son et l'Oreille. Six essais sur les manuscrits saussuriens de Harvard*, Limoges, Lamber-Lucas, 2014, p. 76.

¹⁹ *Ibid.*, p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

orchestrés par Lorand nous donne non seulement à entendre et à voir, mais surtout à *ressentir*.

Michel Lorand. La musique comme image du temps / Music as an Image of Time
Bruxelles. Edition La Cinémathèque royale de Belgique - CINEMATEK, 2025, 208p.
Français-English & Français-Nederlands
ISBN 9789082389050