

De Anaël Lejeune

L'art même n°97, 2025

Michel Lorand. *La musique comme image du temps*

Au printemps dernier, la Cinémathèque royale de Belgique faisait paraître un ouvrage consacré au travail du plasticien belge Michel Lorand (1961-). Cette parution accompagnait un cycle de projections organisé conjointement avec le Wiels. Double occasion donc de se replonger dans le travail mené ces quinze dernières années par l'artiste.

Le titre de l'ouvrage, à la justesse aphoristique, *La musique comme image du temps*, le dit assez : l'œuvre de Michel Lorand a pour sujet le temps que l'artiste rend sensible à partir d'un travail sur le matériau musical. Empruntées à la tradition occidentale savante, classique ou d'avant-garde (Jean-Sébastien Bach, François Couperin, John Cage, Morton Feldman, Karlheinz Stockhausen, Giacinto Scelsi ou encore Peter Ablinger), les pièces musicales choisies par Lorand comme matière de travail font l'objet de développements filmiques dans lesquels les déploiements mélodiques et les mouvements rythmiques sont proprement donnés à sentir selon des modalités singulières d'entrecroisement de l'image et du son.

La grammaire cinématographique des *films* de Lorand (l'artiste y insiste, en dépit de leur support numérique) repose avant tout sur de longs plans séquences, de lents travellings ou panoramiques, aux cadrages épurés et patients. Ces films se situent aux antipodes de la traditionnelle captation musicale qui donne à voir des musiciennes et musiciens en train d'interpréter quelque partition et dont le montage, souvent frénétique, cherche (vainement) à rendre compte de tout ce qui se joue techniquement et émotionnellement dans l'exécution. « Dans mon travail, déclare avec lucidité l'artiste, c'est le mouvement de la musique qui est mon matériau. Il me sert à produire une image, à partir d'images en mouvement, pas une image de la musique mais bien celle d'un temps. » (p. 79). On ne saurait mieux dire en effet. Les mouvements de caméra dont ils sont faits, leurs trajectoires, la rapidité ou la lenteur des déplacements ou leurs interruptions tantôt épousent, tantôt insinuent un contrepoint par rapport au rythme et aux variations de la musique même. En ce sens pourrait-on dire, les films constituent une interprétation du mouvement de la musique dans l'ordre de l'image cinématographique. Mieux, ce qui se donne à percevoir ou à intuitionner à la vue du mouvement filmique est une certaine modalité particulière d'expérience de l'écoulement du temps tel qu'il est infléchi ou, osons le mot, déformé par l'écoute

musicale. Soit un temps à l'écoulement non linéaire et régulier, mais un temps vécu, fait tour à tour d'intensités et de relâchements, de moments d'impétuosité et de lenteur, d'extase et d'ennui (les réflexions de Bergson ne sont pas loin...)¹

Ne citons qu'un exemple, celui de *Still* (2015), basé sur la pièce *Mikrophonie 1* de Stockhausen, où l'ajustement de l'image (un travelling à l'intérieur d'un tunnel autoroutier) sur le son (la résonance d'un gong) nous fait percevoir plus finement comment un événement sonore se déploie dans la durée par un phénomène de renforcement mutuel des expériences d'écoute et de vision.

Dans la publication de la Cinematek, cette réflexion filmique sur le temps est décrite et analysée au fil d'un entretien entre l'artiste et le pianiste et musicologue belge Alain Franco, et de deux essais. Le premier, dû à l'historienne de l'art française Larisa Dryansky, propose une analyse formelle générale des films de Lorand. Le deuxième, dû au chercheur américain en musique contemporaine et expérimentale, G Douglas Barrett, offre une belle étude de cas en l'espèce de *Four x Four* (2011). Soit l'interprétation cinématographique de la pièce pour quatuor à cordes *Four* créé en 1989 par Cage, dont l'auteur suggère que la construction informe sur le processus compositionnel (et singulièrement l'automatisation des procédures de hasard à l'aide de programmes informatiques) mis au point par le compositeur à la fin de sa vie. L'ouvrage se complète d'une seconde partie dans laquelle sont présentés les onze films réalisés depuis 2008 par l'artiste.

Belle introduction aux enjeux soulevés par la pratique de Michel Lorand et à sa cohérence interne, la publication est également l'occasion d'effleurer certains aspects peut-être moins intuitifs du travail. Dryansky a ainsi raison d'insister (p. 21) sur la manière dont les dispositifs filmiques serrés et épurés dans lesquels Lorand saisit les interprètes, permettent de dévoiler avec poésie certains de leurs mouvements : la délicatesse d'un geste, les discrets moments de relâchement des corps entre deux mouvements, ou les nécessaires exercices d'échauffement. La chose est particulièrement sensible dans le très beau *Unfading* (2023) qui porte à l'image la soprano Sarah Defrise interprétant *a capella* l'opéra *Neither* (Morton Feldman et Samuel Beckett, 1976-77) dans un travelling arrière ininterrompu de 55 minutes où se dévoile progressivement le dispositif de tournage. Évoquons aussi l'importance que revêt, pour Lorand, la réminiscence mémorielle, soit le fait que la conscience est, au moment d'un acte ou d'une expérience de perception, travaillée par d'invisibles éléments enfouis ou oubliés de la mémoire qui se trouvent convoqués et réactivés. Un

¹ Pour mieux souligner, par contraste, la nature du temps au travail dans ses films, Lorand thématise ponctuellement le temps physique à l'intérieur de l'image sous la forme de chronomètres de smartphones, de bouteilles d'eau qui se vident semblables à des sabliers, de rails de travelling à la régularité métrique, etc.

phénomène de réminiscence dont le jeu vient épaissir ou complexifier encore la compréhension du temps comme une chose « [non] pas simplement linéaire mais plurielle et fragmentée » (p. 89), pour le dire dans les mots de l'artiste.

Michel Lorand. La musique comme image du temps / Music as an Image of Time, Bruxelles, La Cinémathèque royale de Belgique, 2025, 208 p. Édition bilingue Français-Anglais.