



23<sup>èmes</sup> Rencontres  
Internationales  
Traverse

Toulouse  
du 11 au 31 mars 2020

*Hors-champ  
Hors-cadre : qui regarde ?*

cinéma  
expérimental  
art vidéo  
photographies  
performances  
installations

*TX-REVERSE* figure cette collision entre réalité et cinéma et entraîne le spectateur dans un tourbillon où l'ordre connu de l'espace et du temps se suspendrait.

Martin Reinhart a, dans les années 1990, inventé une technique cinématographique la *tx-transform*, qui échange le temps (t) et l'axe spatial (x) dans un film. Normalement, chaque image de film représente l'espace entier mais seulement un bref moment de temps (1/24 seconde). Dans le cas des films transformés en tx, c'est l'inverse qui se produit : chaque image de film garde tout le temps mais seulement une infime partie de l'espace – et ce, en coupant le long de l'axe spatial horizontal, la gauche de l'image devient ainsi “avant” et la partie droite “après”. »

### Vivian Ostrovsky, *Unsound* (4min02, États-Unis)



Alors que le son est le fondement de *Unsound* de Vivian Ostrovsky, il n'est pas entendu mais vu... ou entendu parce que vu.

Le premier à hurler muettement est le Tarzan, au corps athlétique de Johnny Weismuller qui, Homme-singe – selon le titre de cette première version de Van

Dyke en 1932 – n'était pas un maître de l'éloquence mais un champion de la force vocale, du cri quasi primal. De sa bouche sort un zigzag, emprunté à l'impression sonore qui figure sur le côté et tout au long de la pellicule filmique, en une étroite bande verticale et dont les variations correspondantes de courant électrique sont transformées en variations acoustiques sur la membrane du haut-parleur. Cette visibilité de la piste sonore qui, elle, appartient au hors-cadre, inaugure diverses occurrences du passage du son, le dessin en dents de scie depuis un transistor, la pellicule encadrée de ses pistes et divers appareils à plus ou moins longue portée de transmission de son, des amplis aux sirènes d'alarme haut-juchées. Machines typiques et commercialisées de l'histoire du son et du son-image de leur production, captation et diffusion maniées ou pas, mais aussi d'étranges appareils acoustiques enserrant la tête de cobayes-auditeurs,

oreilles de métal demeurées ou en formes rondes à la Mickey Mouse, toutes impliquent un son écouté.

Des réflexions scandent l'écoute du son, ainsi une citation en écriture manuscrite près d'un Morton Feldman jovial, glose notre entente d'un son comme mémoire de celui-là ; ainsi Sontag aux yeux brillants, ainsi *Notes sur le cinématographe* s'ouvre à la page où Bresson compare le rapport son-image à la rencontre de voyageurs qui ne peuvent plus se séparer. De tels propos émaillent *Unsound* hors d'une écriture posée car le champ les mêle à divers jeux de composition du plan avec une fréquente superposition des plans, signe des origines diverses de ces images sonores et iconiques. Que Bresson soit convoqué dans un film de son sans sons arrête puisqu'il fut si attentif, si précis en matière sonore du froissement des billets de banque de *L'Argent* au saccadé des pattes de l'ânon de *Au Diable Balthazar*, de Mouchette se roulant dans l'herbe ou de Lancelot frottant ses étriers et où le tracé de l'écriture sur machine à écrire mais aussi au crayon sur papier ou à la craie sur tableau est sensible, où le sang s'entend couler, où le verre éclate en bris sonores – ici repris ; que ce soit Bresson prouve que Vivian Ostrovsky ne dédaigne pas le son, ne dit pas s'en passer mais en plaisir, provoque notre attention aux composants filmiques.

Le propos de Vivian Ostrovsky est loin d'être sentencieux, il ne suit pas une chronologie précise de fabrication des appareils qu'il intègre dans le champ mais s'émaille de retours à des films guidés par un humour certain ; après l'homme-singe ayant perdu son organe et sa domination puisque son hurlement marque son territoire dans la jungle et lui rattache ses « sujets », les incursions dans le cinéma du monde optent assez souvent pour la comédie voire le burlesque ou le décalé quand elles ne se font pas citationnelles des marqueurs de genre avec le cri de la femme attaquée qu'elle soit ou non échappée de *King Kong* de Cooper et Schoedsack. La prise des sons suit aussi les flots et les ressacs en triptyque, derrière la fenêtre ou avec voilier et îlot surajoutés, avec des enfants joueuses sautant sur les vagues ; ailleurs elle surencadre dans une machine à entendre qui intègre l'image. Elle déborde les questions de lieux et de climat et le surfeur, comme le preneur de son en maillot de bain circulent près ou sur l'eau gelée d'un iceberg voire un homme nu de même taille que le bloc glacé le longe sans problème quand la bande sonore aurait eu à démêler des problèmes de cohérence pour la tonalité de l'instant filmique.

Les fragments retiennent aussi/surtout des moments où la musique est primordiale diégétiquement: les musiciens de rue avec l'homme aux pieds bots de *Vidas secas*, le numéro de music-hall de la femme 1930 en danse chaloupée ou le geste stylisé du *Sayat-Nova* de Paradjanov dont le titre éponyme cite le poète arménien Harutyun Sayatyan, dit le « roi des chansons ». Et *Unsound* monte en gros plan le visage de l'homme ne supportant plus le bruit du métro, partageant le champ du *Dernier Tango à Paris* voire se souvient de Pina Bausch qui souda la parole au corps dansant quand *The Man I Love* était énoncé par chacun de ses danseurs. Le verre brisé – même si le plan est emprunté ailleurs – évoque, par sa proximité avec le chant, les prouesses du contre-ut et de la Castafiore des *Aventures de Tintin*.

Et si le couple de danseurs de salon-hommes d'Edison qui rejoint, en une autre superposition, la danseuse de cabaret, n'avait de son que si le Kinéscope était doté de l'ancêtre des écouteurs individuels, l'ingénieur du son de *Lisbonne story* participe à la mise en abyme structurale de ce film de Wenders voire à son projet: Philip Winter invité par son ami cinéaste à Lisbonne, ne l'y trouve pas mais fait ce pour quoi il y est venu et capte du son. Il y circule armé de sa perche, comme une sorte de Buster Keaton – celui-là soutenait difficilement son trépied de caméra – pieds dans l'eau d'où émergent des haut-parleurs sur pylône, ou courant avec un acolyte devant l'emblématique tram dévalant la colline, se croisant, faisant chuter des objets d'un bord de fenêtre etc.

Le cheminement joyeux est pourtant sans manque, il n'est pas muet parce que nous n'y sommes pas sourds... le son est dans le champ par ce que nous savons d'eux et que nous avons, souvent, appris par les films eux-mêmes, ainsi la balle tirée d'un revolver ou le son d'un corps jeté dans un puits ou le chuintement pneumatique des portes type science-fiction inventé par l'ingénieur du son de *La Guerre des Étoiles* qui suffit pour *L'Empire contre-attaque* sans l'image de la porte; des sons inventés filmiquement devenus des *topoi* de genre ou plus encore des garants de crédibilité alors même qu'ils n'existent pas dans le réel ainsi d'un petit saut dont si précocement Leonardo avait noté: « Si un homme saute sur la pointe des pieds, son poids ne fait aucun bruit ».

Le champ s'avère ainsi sonore par importation de nos habitudes de voir... et d'entendre; le son ne saurait être hors-champ car il est entendu – y compris

sans être effectif CQD – ou n'est pas là, sans signe le convoquant ; c'est la source sonore qui, elle, est visible ou pas, *in* ou acousmatique. Et de rappeler à notre mémoire ces films qui s'en nourrissent pour tromper du *Magicien d'Oz* à *Mabuse*...

Vivian Ostrovsky pousse le paradoxe dans le même esprit mutin : le gong de la société *Rank* sonne l'explicit du film sans sa sonorité physique.

Elle le pousse en un second registre en scandant sa *coda* de graphisme sonore, de notation musicale hors des partitions qui, selon des portées de cinq lignes avec noires et blanches et autres symboles, gardaient la trace des morceaux de musique depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, après d'autres bien plus précoces essais, seuls archivages possibles avant les techniques d'enregistrement.

Elle convoque, dans ce seuil, Roland Kayn et Marco Fusinato. Est-ce pour le premier dont les œuvres ont été dirigées par Boulez ou Maderna, un subreptice *glissando* des plans de banquise en accord avec l'humour porté par *Unsound* puisque l'écoute de son œuvre *Tektra*, a donné « l'impression d'être plongé dans un paysage arctique, aveuglé par la glace et la neige, avec pour toute boussole le son. » Plus logiquement, ce sont les manières d'écriture de son œuvre dite « cybernétique » et qui adopte des formats des plus inhabituels jusqu'à quatorze heures qui importent.



Fusinato improvise avec guitare électrique et amplificateur en travaillant fortement les fréquences. Il rejoint dans leur manière de notation musicale, Cage, Stockhausen mais aussi le Feldman de *Projection 2* de 1951, Morton Feldman invité dans *Unsound*. Cette « transcription » excède un traçage utile des musiques composées – certes les partitions médiévales intégrées aux manuscrits prouvent un désir du beau qui déborde l'utile – mais ici, le graphisme sonore n'a pas d'intention esthétique détachée, il reconnaît la double nature sonore et plastique du son, ce qu'avaient inauguré les Futuristes, dadaïstes et Duchamp.

Ce traçage de cercles, lignes, faisceaux... a été nécessaire puisque les nouveaux champs de la musique électronique, bruitiste, concrète ne se

pouvaient « noter » avec un système lié à la gamme or les arborescences volubiles, rhizomatiques qu'il déploie s'avèrent geste artistique, intervention plastique. Stockhausen le commente très explicitement : « Dès mes débuts de compositeur, j'ai réalisé que la précision du dessin était essentielle pour une exécution sans faute de la musique. Je me suis attelé à cette tâche pour chacune des 330 œuvres créées à ce jour. Que restera-t-il de moi à la fin de cette vie ? Avant tout des partitions. Elles doivent donc être sur le plan graphique aussi limpides et belles que possible. »

De telles structures arborescentes modélisent les structures rythmiques en musique. Héritées de manipulation d'arbres, issues des mathématiques discrètes et de l'informatique, elles deviennent dessins et non plates transcriptions de sons ; elles y intègrent gestes et potentialités de jeu.

*Unsound* en écriture filmique d'association, de coalition déborde la boutade, tout en propageant cet esprit joyeux, il déborde le premier abord de reconnaissance du pouvoir sonore, entendu jusque dans son absence parce que construit dans nos successives séances de cinéma ; il entraîne bien au-delà, là où le son est image à agir. Là où le son dépasse le champ référentiel et s'envisage dans des configurations formelles à inventer, hors du cadre prévu.

Simone Dompeyre

### José Cruzio & Maia Pedro, *[SELF]INSERTIONS\_2019 The Creation Of God* (3min24, Portugal)



Cette variation – le terme musical adhère à cette dernière et courte excursion de/sur soi de José Cruzio – des *[SELF]INSERTIONS\_2019*, prend un chemin inaccoutumé par son titre qui y ajoute *The Creation Of God/La Création de Dieu*. Sans marque de religieux ni de divin, sans doute y lire que chacun est dieu de soi puisque se créant soi-même en et par sa gestuelle quotidienne ou bien le dieu créé est des plus