

ETC



## L'Écran des *mimésis*

Andrée Préfontaine, *Oscillations*, installation vidéographique,  
Axe Néo-7, Hull. Du 30 avril au 18 juin 1995

Jean-Pierre Latour

Number 32, December 1995, January–February 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35840ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Latour, J.-P. (1995). Review of [L'Écran des *mimésis* / Andrée Préfontaine, *Oscillations*, installation vidéographique, Axe Néo-7, Hull. Du 30 avril au 18 juin 1995]. *ETC*, (32), 21–25.

## HULL L'ÉCRAN DES MIMÉSIS

Andrée Préfontaine, *Oscillations*, installation vidéographique, Axe Néo-7, Hull.  
Du 30 avril au 18 juin 1995



Andrée Préfontaine, installation vidéographique, 1995. Moniteur de 30 cm et projection vidéographique.

**D**’abord le cinéma puis la télévision nous ont habitués peu à peu à la présence simultanée et relationnelle du son et de l’image. Voir une image sonorisée ou une sonorité imagée est chose quotidienne, normale, parfaitement intégrée à nos habitudes perceptuelles. Il serait maintenant étonnant de s’en étonner. La présence simultanée de la musique et de l’image a été amplifiée, exaltée et massivement répandue par le développement du *video clip*, qui se fonde précisément sur une volonté d’imager une musique et ses paroles. Entre l’image et la musique divers rapports sont alors établis, plus ou moins illustratifs ou oppositionnels, ou encore marquant simplement une différence. Mais bien sûr, dans le *video clip*, l’image sert d’abord et avant tout de véhicule promotionnel au matériel musical. C’est l’invention sonore qui induit et conduit la production visuelle. Chose certaine, la célébration continue de ce nouveau mariage technologique

de la note et de l’icône consolide fortement notre habitude de les lier.

Ce que présente l’installation vidéographique d’Andrée Préfontaine pose la même question mais, on s’en doute, tout autrement. Car musique et image n’y sont pas données dans une simple relation d’accompagnement, elles ne sont pas simplement posées côte à côte, l’une ayant mission de soutenir et d’illustrer l’autre. Leur relation devient beaucoup plus intime et paradoxalement plus réflexive. Car si le musical et le visuel s’êtreignent et s’interpénètrent, du même coup visualité et musicalité se prennent mutuellement comme sujet, dans une action réciproque d’interprétation. La musique joue à faire image et l’image joue à devenir musique. Bref, le son se fait icône et l’icône se fait musique.

Ayant d’abord reçu une formation musicale, plus précisément celle de violoncelliste, on comprendra aisé-

ment Andrée Préfontaine en tant qu'artiste visuelle se soit orientée vers la vidéographie, à cette confluence de l'œil et de l'oreille. Ce sont les expériences et musicale et plasticienne qui sont réunies ici, dans un dispositif où image et musique s'observent mutuellement, se regardent et se positionnent dans une relation de réflexion réciproque. Ce rapport réflexif possède la vivifiante vertu de ranimer et de rappeler l'étrangeté des synesthésies s'opérant entre l'œil et l'oreille. À lier si intimement le son et l'image, ce qui les sépare se fait encore mieux sentir.

### L'installation vidéographique

Avant même d'atteindre la petite salle où elle est située, c'est par l'oreille que l'œuvre nous rejoint. Les notes plaintives du violoncelle (ou la simple vibration d'une corde) sont perçues bien avant que la partie visible de l'œuvre ne soit rejointe. Avant de devenir spectateurs, nous sommes donc auditeurs. La note vient au-devant de nous, devançant l'image. C'est ainsi que la musique dilate l'espace de l'installation et déplace le seuil d'où l'œuvre peut être perçue. L'effet dilatant et fluide de la matière sonore se pose en contrepoint de la condensation spatiale qui résulte de la partie visuelle de l'installation. Car la musique ne reste pas dans un lieu; elle circule et s'évapore - elle s'épuise. La relation du son à l'espace est ainsi questionnée. Car s'il est difficile d'assigner au son une portion précise d'espace, son origine, elle, est toujours un lieu précis, un point, un instrument, une source. Ainsi le signal sonore nous mène-t-il à la source de cette sonorité qui devient aussi et alors lieu de visibilité. Ce phénomène perceptuel semble modeler le langage, car poser la question « où est cette musique ? » n'a pas de sens; Mais demander « d'où vient cette musique ? » ou « d'où vient ce bruit ? », par contre, en a un. Rester, partir; condenser, dilater; visible, audible : les deux pôles de l'installation se fixent.

Quand on pénètre ensuite dans la pièce, on aperçoit sur le mur du fond une projection vidéographique. Cette projection relativement de grand format est accompagnée d'un petit moniteur de 30 centimètres, posé sur un socle à quelque trois mètres du mur animé. Le petit écran montre une succession de plans fixes, sans son, où, tour à tour, deux violoncellistes (Andrée Préfontaine et Pierre Laurin) jouent face à la caméra puis dos à dos, alternativement. L'espacement des plans fixes (près de 45 secondes) donne à l'écran vidéographique une lenteur toute picturale et constitue une suite de tableaux<sup>1</sup>, déroulant une galerie de représentations des deux instrumentistes. Pourtant cette visibilité est, par la présence du moniteur, la plus vidéographique des deux.

L'autre, puisque portée au mur, de format pictural et l'instrument de sa projection étant caché derrière la paroi qui lui fait face, possède davantage les attributs d'un tableau. Quoi qu'il en soit, ce qui semble être en jeu ici, c'est d'abord et avant tout une contraction ou une condensation de l'espace, marquée deux fois : une première fois par la petitesse de l'écran du moniteur et la lenteur de l'image et, une seconde fois, en contraste, par la présence du son et de ses propriétés expansives. Plus l'œuvre quitte le territoire de l'audible pour gagner celui du visuel, plus le temps ralentit et se fige, plus l'espace se condense. C'est donc sur le mur de projection que l'image est animée à un rythme plus proprement vidéographique. C'est là aussi que le son fait image d'une





Andrée Préfontaine, installation vidéographique, 1995. Moniteur de 30 cm et projection vidéographique.

foule de manières. Mais mieux vaut raconter cette bande, décrire le défilement des séquences d'images et de notes. D'abord sur le mur deux lignes, deux cordes de violoncelle qui vibrent; puis le tracé animé d'un oscilloscope apparaît et les remplace. En deux temps, deux manières de donner visibilité au son. Comme les cordes, le tracé de l'oscilloscope traduit exactement ce qui s'entend. Il y a là totale correspondance et absolue simultanéité. Les cordes de l'instrument produisent le son et font une première image du son. Puis, l'oscilloscope se substituant à l'oreille, et comme instrument de réception, opère une espèce de déplacement synesthésique en rendant le son visible. La modulation temporelle se transforme en déplacement spatial, en

tortillements de lignes oscillantes. L'image se fonde donc sur l'emploi de deux instruments : un premier qui produit le son, un second qui le perçoit et le traduit *ipso facto* en images.

Plus loin, apparaît, couché au sol, l'étui d'un violoncelle. Lentement, il s'ouvre. Lentement une enfant soulève le couvercle, montre la tête, se redresse, cherche un point d'équilibre, pour ensuite sauter hors l'enceinte et disparaître hors champ, vers la gauche<sup>2</sup>. Cette image est saisissante : le corps de l'enfant est musique; comme elle, il apparaît pour disparaître; il se déplace, il court, il s'enfuit. Il se dissipe. Le tempo de l'image, le ralenti, est pour beaucoup dans l'effet de cette séquence où l'enfant se

déplie lentement avant de se dresser et de sauter hors l'écran. L'inmanquable analogie formelle entre l'instrument et son étui et le corps féminin cède place volontiers à l'idée d'enfantement<sup>3</sup>. Et certes ce corps d'enfant qui se moule dans l'étui peut fortement suggérer un monde utérin et évoquer une naissance. Mais il incarne aussi, à sa manière, la musique dans son apparition et sa disparition même. Car, chacun le sait, la musique est matériellement constituée de successions, de superpositions, de croisements et surtout de déplacements d'ondes qui cessent dès que la source d'émission s'éteint. Cette enfant serait comme la musique, le hors-champ étant un hors-temps, mais aussi comme un redoublement de l'image animée, cinématographique ou vidéographique, qui apparaît et disparaît, mimant elle aussi, du même coup, l'éphémérité musicale.

Après le saut de l'enfant, les séquences qui suivent montrent encore deux cordes et le tracé oscilloscopique de leurs vibrations. Puis, succédant à ces images, surgissent, en plan rapproché sur les instruments, les deux instrumentistes qui exécutent côte à côte, à vitesse réelle, une courte pièce qui a pour caractéristique majeure une totale dissonance. La sonorité est grincheuse, rampante. Une tension s'installe alors que deux corps, chacun accouplé à son propre instrument, se chamaillent et s'agacent par frottements répétés d'archet. Le son produit fait justement penser aux notes d'essai, à des tentatives d'ajustement, aux notes qui seraient jouées par une formation en train d'accorder les instruments avant d'attaquer une pièce musicale. Le pouvoir expressif de ces notes tâtonnantes, de ces gémissements irritants et chaotiques est ici éloquemment souligné. Un tracé d'oscilloscope, cette fois-ci vertical comme l'éclair qui accompagne l'orage, sépare les deux exécutants.

Pour fermer le cycle, l'enfant revient, se couche à nouveau au cœur de l'étui puis abaisse le couvercle. Comme la musique qui paraît s'engloutir dans l'instrument qui s'est tu, l'enfant retourne d'où elle vient. Et les instruments se taisent.

Les cordes vibrantes, les tracés oscilloscopiques, l'instrument et son étui, l'enfant qui sort et qui saute, les instrumentistes unis à leurs violoncelles, toute cette iconographie, par métonymie et par métaphore, voire par allégorie, réfléchit l'audible dans le visible. En contrepartie, l'image adopte divers rythmes temporels, diverses cadences : elle devient séquence ou durée; elle est fixe, elle est lente ou elle s'accélère. L'image s'insère dans la logique articulante du tempo. Ainsi, également, le visible est réfléchi dans l'audible.

Dans ce que nous nommons maintenant les arts visuels, on a maintes fois voulu définir les rapports, établir les coïncidences, mesurer les écarts entre musicalité et visualité.

Chacun se souviendra d'ailleurs comment et pourquoi Kandinsky comparait la peinture à la musique, comment cette comparaison lui procurait un argument visant à légitimer l'affranchissement à l'endroit de la peinture des servitudes de la *mimésis*. Parce qu'elle ne comptait que sur des moyens qui lui étaient propres pour construire des séquences sonores structurées et expressives, la musique se présentait à lui comme une forme d'art hautement « spirituelle ». On comprend conséquemment pourquoi Kandinsky s'efforçait de mettre en relief le caractère musical des qualités formelles de la peinture; l'accomplissement de la peinture résidait pour lui, on le sait, dans le jaillissement de la musicalité potentielle des éléments picturaux. Mais l'immatérialité même de la musique n'était peut-être pas étrangère à cette séduction « spirituelle » qu'elle exerçait sur lui.

Bien sûr, dans l'installation d'Andrée Préfontaine, la question de la musicalité et de la visualité n'est pas articulée de la même façon. En fait, cette articulation s'avère en partie inverse et, en raison même de cette inversion, la comparaison devient utile et intéressante. Car dans cette installation, entre le visuel et le musical, un double mouvement s'observe : d'une part l'image devient relativement et partiellement éphémère et temporelle, et ainsi, jouant de façon importante avec les règles du temps, elle se déplace vers la musique; d'autre part, la note se spatialise et s'incarne, pour ainsi dire, en tant qu'image et installation, ainsi elle tend vers une matérialité et une spatialité toute picto-sculpturale. En outre, alors que les réflexions de Kandinsky, attentif aux *résonances* des événements picturaux, voulaient évacuer l'objet figuratif de l'œuvre peinte, la présente installation pose le problème de la *mimésis* d'une façon bien inusitée. Car en fait, ici, la *mimésis* est établie sur deux plans superposés : quand, premièrement, l'image vidéographique s'ancre de plein-pied dans la figuration, bien sûr; mais plus que cela, c'est le jeu d'imitation réciproque et d'échange entre l'audible et le visible, entre le musical et le visuel qui étonne et devient un second plan d'imitation.

Il faudrait aussi ajouter une remarque concernant le fait que non seulement l'image y joue avec les règles du temps, de la persistance et de l'évanouissement, mais qu'elle oscille aussi, allègrement, entre la figuration et les *apparences de l'abstraction*. Car qu'est-ce au juste, par exemple, que ces cordes vibrantes en très gros plan, qui se présentent comme de simples lignes jaunes ou vertes plus ou moins épaisses, ou encore les croisements sinueux des lignes de l'oscilloscope, tantôt vertes et tantôt bleues, si ce ne sont des imitations d'abstractions ? Elles alternent avec les séquences dont la nature figurative s'énonce dans l'im-





Andrée Préfontaine, installation vidéographique, 1995. Moniteur de 30 cm et projection vidéographique.

médiat (les deux scènes de l'enfant, la scène des deux instrumentistes) et se présentent ainsi comme contrepoint de la lecture figurative immédiate, comme décélérateur de la reconnaissance, pur passage de l'audible au visible.

Mais chose qu'il faut dire aussi, c'est la somptueuse expérience esthétique que procure cette œuvre. La couleur y joue un rôle important, la lumière y devient théâtrale, opulente. On voit et on revoit avec plaisir la succession des séquences vidéographiques, leur ordonnance et les multiples modalités du contraste (contraste de grandeur, contraste entre la sonorisation et la bande muette, entre le caractère narratif de la bande projetée au mur et le processus d'iconisation que réalise le petit moniteur, entre l'audible et le visible, entre l'effet de condensation et d'expansion de l'espace), contraste qui structure matériellement et conceptuellement l'installation. Et d'ailleurs, les concepts y sont induits par ce que l'œil et l'oreille recueillent peu à peu, à partir de ce que nos déambulations dans la pièce mesurent et constatent. Le jeu d'interréflexivité qu'on y découvre (qu'on y construit) peu à peu est foncièrement ancré dans le donné sensible, dans l'expérience sensorielle qui le déploie; il ne l'oblitére nullement, il ne la recouvre jamais. Car c'est elle qui le dévoile.

Par son caractère polysensoriel (et l'installation se prête volontiers à ce genre de mises en scène), cette instal-

lation rejoint une préoccupation de l'art actuel : créer des œuvres qui mobilisent délibérément une part plus grande de nos dispositions sensorielles. Et la conséquence heureuse de cela est l'étonnant enrichissement conceptuel qui peut en résulter. Mais, soyons clairs, il n'y a là aucun paradoxe. Percepts et concepts ne sont plus compris dans un rapport d'opposition mais bien de contiguïté. Et de transition.

JEAN-PIERRE LATOUR

#### NOTES

- <sup>1</sup> Il faut ici préciser que l'image du moniteur vidéo n'est pas liée aux sons qui s'entendent dans l'installation. Les notes jouées sont liées à la bande projetée au mur. Le mutisme de cette image vidéographique faite d'une succession de plans fixes la rapproche encore davantage du tableau, précisément, dans le contexte, comme poésie muette.
- <sup>2</sup> Sans oublier, bien sûr, que Kandinsky dans « Point-ligne-plan », cherchant à sonder la charge sémantique des structures picturales, énonçait que « sortir » (ou « au loin ») se dit par l'indication d'un mouvement de la gauche vers la droite.
- <sup>3</sup> L'enfant se nomme Marianne et elle est la fille de l'artiste.