

Université de Picardie Jules Verne  
UFR Arts  
MASTER 2 Théories et Pratiques Artistiques  
Arts et Nouveaux Médias

## De l'atlas *Mnemosyne* à *Lignes de temps* Images - Pratiques - Imagination



Mémoire soutenu par Delphine CHAIX  
sous la direction de Françoise PARFAIT,  
Professeur à l'Université de Picardie Jules Verne

12 septembre 2011

# SOMMAIRE

<b>Remerciements</b>	p.4
<b>Préambule</b>	p.5
<b>Introduction</b>	p.9
<b>Partie 1 - Aby Warburg une méthode en mouvement</b>	p.21
<i>Un historien moderne</i>	p.22
<b>1.A. Le dispositif de l'atlas <i>Mnemosyne</i> comme <i>praxis</i>, enjeux et méthode</b>	p.26
<i>Images</i>	p.27
<i>Montage</i>	p.29
<i>Intervalle</i>	p.31
<i>Expérience</i>	p.35
<i>Imagination</i>	p.37
<b>1.B. Une pensée de type cinématographique</b>	p.39
<i>Jean-Luc Godard et Chris Marker, des praticiens warburgiens</i>	p.41
<i>Nouvelle modalité de construction du récit</i>	p.57
<b>Partie 2 - Lignes de temps, un outil warburgien</b>	p.61
<i>Présentation du logiciel Lignes de temps</i>	p.62
<b>2.A. Enjeux politiques et éthiques</b>	p.68
<i>Narcissisme primordial</i>	p.68
<i>Figure de l'amateur</i>	p.70
<b>2.B. Méthodologie de Lignes de temps</b>	p.73
<i>Juxtaposition</i>	p.73
<i>Répétition</i>	p.77
<i>Détail</i>	p.78
<i>Langage</i>	p.80
<i>Relier</i>	p.83
<b>Partie 3 - Mise en pratique à partir de trois films de plasticiens</b>	p.86
<b>3.A. Préambule concernant la méthode appliquée et le corpus</b>	p.87
<i>Rencontre avec les œuvres</i>	p.88
<i>De la pellicule et son aura</i>	p.89
<b>3.B. Expérimentation</b>	p.96
<i>Promenade 1 : Sept intellectuels dans une forêt de bambous de Yang Fudong</i>	p.97
<i>Promenade 2 : Blissfully yours de Apichatpong Weerasethakul</i>	p.106
<i>Promenade 3 : Le droit chemin de Peter Fischli et David Weiss</i>	p.110

<b>Partie 4 - Dénouement</b> .....	p.118
<b>4.A. Analyses thématiques</b> .....	p.122
<i>Décor</i> .....	p.122
<i>Figure</i> .....	p.125
<i>Marche</i> .....	p.128
<i>Réel</i> .....	p.133
<i>Narration</i> .....	p.137
<b>4.B. « Histoires de fantômes pour les grandes personnes »</b> .....	p.140
« <i>Réminiscences</i> » .....	p.140
<i>Où l'on re-vient à Aby Warburg</i> .....	p.148
<i>Du cinéma et des arts plastiques</i> .....	p.154
<b>Conclusion</b> .....	p.165
<b>Table des illustrations</b> .....	p.172
<b>Bibliographie</b> .....	p.175
<b>Annexe</b> .....	p.182
Aristote, <i>De l'âme</i> - Extraits .....	p.183
Note d'intention pour <i>De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps</i>	
<i>Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire</i> .....	p.185
Présentation sélective de Yang Fudong.....	p.187
Présentation sélective de Apichatpong Weerasethakul .....	p.190
Présentation sélective de Peter Fischli et David Weiss .....	p.192

## Remerciements

Françoise Parfait, qui a su à maintes reprises, avec ses remarques sensibles et pertinentes, m'aider à trouver mon *droit chemin* dans cette longue marche.

Geroges Didi-Huberman, véritable *intercesseur* de ce travail.

L'Institut de Recherche et d'Innovation, et plus particulièrement Bernard Stiegler et Vincent Puig.

Thibaut Cavalié et Johann Holland, ingénieur-chercheurs à l'Institut de Recherche et d'Innovation, pour leur qualité de *passeur* et leur disponibilité.

L'École Supérieure d'Art des Rocailles et toute son équipe, pour notre belle aventure.

Mes étudiants, pour leur vivacité et leur fraîcheur. Leur présence me permet de rester en éveil et de réactualiser sans cesse mes questionnements.

Mes amies, et plus particulièrement Sandra, pour leur attention, nos discussions fécondes et riches.

Philippe, Ismaël et Zelda, pour leurs encouragements et leur patience quant à mon incapacité à ne pas être au *travail*.

30 juillet 1925

A l'attention de mes collaborateurs,

L'horrible spectacle des livres de travers doit cesser car il donne à la bibliothèque la tournure d'une roulotte de bohémiens.

Que chacun s'impose pour tâche de redresser les livres où ils sont chancelants.

Warburg

*à ma bibliothèque et ses livres chancelants*



# Préambule

*Quelques extraits de mon journal au sujet de  
" Cosmos "*

*1962 – Qu'est-ce qu'un roman policier ? Un essai  
d'organiser le chaos. C'est pourquoi mon Cosmos,  
que j'aime appeler " un roman sur la formation de la  
réalité ", sera une sorte de récit policier.<sup>1</sup>*

Tags<sup>2</sup> : aventure, image en mouvement, émotion,  
histoire, chemin, *Danse de la pensée*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Éditions Denoël 1966, p. 7.

<sup>2</sup> Bien qu'il soit également usité dans le domaine de la médecine, pour désigner un Trouble Anxieux Généralisé, nous ne l'utiliserons ici que circonscrit au domaine informatique, soit comme marqueur sémantique ou lexical.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2*, Éditions de Minuit, 2010,

L'origine de cette recherche se trouve à la croisée de plusieurs chemins.

Un premier chemin pourrait-être la prolongation de mon travail de recherche réalisé en 1992, dans le cadre d'une maîtrise de Hautes Études Cinématographiques à Paris 8. Il portait sur des questionnements liés à l'activité du spectateur de cinéma.<sup>4</sup>

Un second chemin provient très certainement de la place de passeur que j'occupe avec joie dans une école supérieure d'art. Depuis ce lieu, où mes paysages d'images en mouvement se sont très largement multipliés et où je me confronte quotidiennement avec des nouvelles générations, je ne cesse de re-mettre en questionnements et en jeu ces enjeux. Les cartes ne sont plus les mêmes, la donne change sans relâche à l'ère du numérique et de l'accès à Internet ; pour n'en nommer que quelques-unes : l'accès aux œuvres (DVD, Médiathèque, téléchargement...), la démocratisation des outils (ordinateur, caméra, logiciel...), les pratiques (prise de vue (de vie), création, diffusion, réseaux sociaux...), les comportements (communication, transmission, zapping, interactivité, place de soi, de l'auteur...), etc. Bref, le spectateur de cinéma de 2011 n'est plus le spectateur de 1960, voire même de 1992...

Un troisième chemin vient de la rencontre avec deux philosophes qui se questionnent sur les images : Georges Didi-Huberman et Bernard Stiegler. Leurs paroles, leurs ouvrages ont très largement provoqué mon désir de me remettre au travail et en route. Ils seront ici prédominants.

D'autres chemins de traverses comptent évidemment. Certains sont consignés chronologiquement depuis août 2007 dans un blog : *Still Life*,<sup>5</sup> avec tout le paradoxe que peut contenir ce *mot*.

Il est assez remarquable, soit dit en passant, que du moins dans le domaine de la peinture, les Anglais appellent *Still life* (" toujours en vie ") ce que nous appelons *nature morte*. Peut-être faut-il comprendre ici que l'objet inerte ou devenu inerte (cruche, fleurs, gibier, poisson) peint dans la nature morte échappe en un certain sens à la mort puisqu'il échappe, de par son immobilisation même sur la toile, au processus de décomposition et de néantisation. Il est ainsi, à sa manière " toujours vivant ".<sup>6</sup>

Ainsi, je propose de marcher un peu, de parcourir un chemin possible parmi ces croisements infinis. Ici, il sera donc question d'une quête, plus spécifiquement

---

p. 145.

<sup>4</sup> *La place du spectateur de cinéma " acteur-auteur " depuis Rossellini*, Mémoire de maîtrise effectué sous la direction de Messieurs Alain Philippon et Jean Narboni.

<sup>5</sup> <http://dchaix.bab-art.fr/blog/>

<sup>6</sup> Clément Rosset, *Fantasmagories*, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 34.

axée sur l'image en mouvement. L'objet de cette recherche est de montrer qu'avec la pratique d'outils récents une nouvelle pédagogie est envisageable. Dans un contexte où nous sommes consommateurs d'images, une position plus active est peut-être nécessaire pour les amateurs d'images. Qu'aujourd'hui, cette tâche peut être ailleurs et plus seulement du côté de la réalisation d'un film. Pour autant, elle nous donne l'occasion d'être dans le processus dynamique de l'imagination essentiel à la prise de connaissance des images.

L'imagination n'est pas abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances : voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjectiviste, elle fait partie intégrante de la connaissance en son mouvement le plus fécond quoique – parce que – le plus risqué.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 151.

Que de fois j'ai vu, j'ai désiré imiter quand je serais libre de vivre à ma guise, un rameur, qui, ayant lâché l'aviron, s'était couché à plat sur le dos, la tête en bas, au fond de sa barque, et la laissant flotter à la dérive, ne pouvant voir que le ciel qui filait lentement au-dessus de lui, portait sur son visage l'avant goût du bonheur et de la paix !<sup>8</sup>

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu - Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, 1954, p. 200.

Ce sentiment de la position est un des éléments essentiels de notre existence, bien qu'il passe inaperçu comme la révolution de la terre ou la part personnelle que nous prenons à nos perceptions.<sup>9</sup>

Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Tome 1, Éditions du Seuil, 1956 pour la traduction française, p. 273.

Un nuage commença à couvrir le soleil, lentement, complètement. Gris. Loin.<sup>10</sup>

James Joyce, *Ulysse*, Éditions Gallimard, 2004 pour la traduction française, p. 81.

---

<sup>8</sup> Été 2009

<sup>9</sup> Été 2010

<sup>10</sup> Été 2011

# Introduction

Je regardais aux alentours et vis ce qu'il y avait à voir, et que je ne voulais pas voir parce que je l'avais vu si souvent : des pins et des haies, des sapins et des maisons, du gazon et de la mauvaise herbe, un fossé, des sentiers et des plates-bandes, des champs et une cheminée... l'air... et tout brillait au soleil, mais en noir, le noir des arbres, le noir de la terre, le noir des plantes, le tout était plutôt noir. Un chien aboya. Fuchs obliqua vers des buissons.<sup>11</sup>

Tags : position, images, promenade, sensible, intelligible, connaissance, méthodologie, essai

---

<sup>11</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Éditions Denoël 1966, p. 10.

## **Avertissement**

Nous souhaitons signaler au lecteur que dans le corps du texte, nous avons opté pour une police de caractères de taille 12, avec un interligne de 1,5.

Bien que nous n'ayons pas mis de guillemets, tous les textes en retrait, avec une police de caractères de taille 11 et sans interligne, sont des citations. Leurs sources sont désignées en note de bas de page.

Ce choix favorise une juxtaposition entre le corps du texte et des fragments-citations. Il permet également de les distinguer des autres citations intégrées au corps du texte (pour lesquelles nous avons préservé les guillemets).

La théorie de ce travail est en corrélation très étroite avec celle du montage.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du 19<sup>e</sup> siècle – le livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989, édition 2009, p. 474.

Aujourd'hui encore, en 2011, interroger ce qui se joue lorsque nous *regardons des images* induit de prendre position et de choisir entre deux philosophies grecques anciennes. Pour aller vite, il y a la position platonicienne, illustrée par la célèbre "Allégorie de la Caverne"<sup>13</sup>. Elle oppose les apparences à la réalité, ou encore, le monde sensible au monde des Idées. Ce serait un certain discours ambiant toujours d'actualité. Il nous dit que les images nous manipulent et qu'elles ne sont que le reflet du *réel*. Nous sommes dans le simulacre et pour être du côté de la connaissance il faut se débarrasser de leur apparence, donc du monde sensible. Ce que nous voyons avec nos sens ne serait qu'une reproduction, de l'ordre de l'erreur.

Et puis il y a la position aristotélicienne. Elle nous dit que nous ne pouvons penser sans images. Qu'au contraire nous ne pouvons séparer le monde sensible du monde intelligible : « Quant à l'âme dianoétique, les images remplacent pour elle les sensations, et quand elle affirme ou nie le bon ou le mauvais, elle fuit ou poursuit. C'est pourquoi jamais l'âme ne pense sans image. »<sup>14</sup> Nous lisons encore : « Mais puisqu'il n'y a, semble-t-il, aucune chose qui existe séparément en dehors des grandeurs sensibles, c'est dans les formes sensibles que les intelligibles existent, tant les abstractions ainsi appelées que toutes les qualités et affections des sensibles. Et c'est pourquoi, d'une part, en l'absence de toute sensation, on ne pourrait apprendre ou comprendre quoi que ce fût et, d'autre part, l'exercice même de l'intellect doit être accompagné d'une image, car les images sont semblables à des sensations sauf qu'elles sont immatérielles. »<sup>15</sup> Aussi, ici, nous prendrons position auprès d'Aristote et nous partons de ce postulat que sensible et pensée sont consubstantiels. Non seulement nous pouvons nous appuyer sur *les images* pour penser mais celles-ci nous sont essentielles.

Nous soulignons cette notion d' "images", au pluriel. En effet, nous nous positionnerons également du côté de ce que Georges Didi-Huberman a largement développé entre autre dans son ouvrage *Images malgré tout*, où il sort de la question ontologique " Qu'est-ce que l'image ? " pour affirmer la nécessité d'utiliser ce mot au pluriel.

Il faut répondre à cette brutalité conceptuelle que l'image n'est ni rien, ni une, ni toute, précisément parce qu'elle offre des singularités multiples toujours

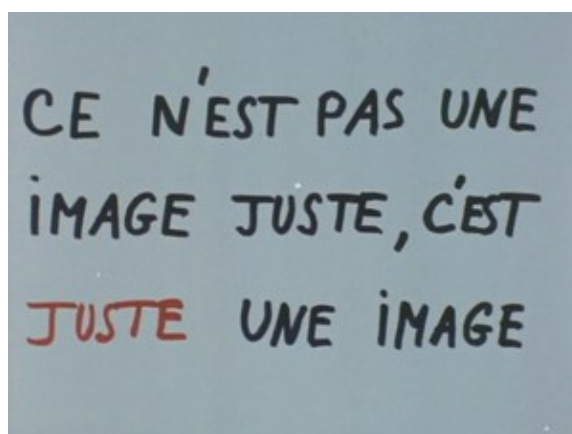
<sup>13</sup> Platon, *La République*, Livre VII, Garnier-Flammarion, 1966, p. 273.

<sup>14</sup> Aristote, *De l'âme*, Livre III, chapitre 7, Librairie philosophique J. Vrin, traduction par J. Tricot, 1988, p. 190. - Ce chapitre ainsi que le suivant étant essentiel dans ce travail de recherche, l'intégralité de ces deux chapitres est reprise en Annexe 1.

<sup>15</sup> *Ibid* p. 197.

susceptibles de différences, ou de "différences". Il faudrait concevoir, par-delà le modèle du procédé graphique ou cinématographique en tant que tel, une notion du montage qui serait au champ des images ce que la différentiation signifiante fut au champ du langage dans la conception post-saussurienne.<sup>16</sup>

Jean-Luc Godard aussi insiste sur ce même point. Lors d'un entretien filmé et diffusé sur Arte le 14 octobre 1995, il s'entretenait avec Régis Debray : « Il n'y a pas d'image, il n'y a que des images. Et il y a une certaine forme d'assemblage des images : dès qu'il y a deux, il y a trois. C'est le fondement de l'arithmétique, le fondement du cinéma. [...] Il n'y a pas d'image, il n'y a que des rapports d'images. »<sup>17</sup> Une manière de prolonger son mot d'ordre depuis *Vent d'est*, signé en 1969 par le groupe *Dziga Vertov* :



1- Photogramme de *Vent d'est*, 1969, film réalisé par le groupe Dziga Vertov

Et c'est dans cette continuité, que nous nous situons. En effet, à partir d'un champ théorique et d'un champ pratique, il sera question ici d'expérimenter les images depuis un dispositif de manipulation d'images. Proposer une pratique qui produirait un *objet*. Il mettrait à jour une nouvelle pédagogie de l'image en mouvement. Il s'agit par cette méthodologie de travail de stimuler et d'incarner la sensibilité du spectateur de cinéma et de son activité, de confirmer son activité imaginaire. Nous interrogeons non pas l'image mais l'activité qui consiste à en prendre connaissance. Nous souhaitons démontrer que cette pratique est une forme d'activité créatrice. Celle-ci est indissociable d'une certaine théorie de l'image dans laquelle nous prenons position. L'hypothèse de cette recherche est donc que le choix de cette méthodologie de travail est en totale cohérence avec celle de l'activité de spectateur, entre savoir

<sup>16</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 152.

<sup>17</sup> Cet entretien est repris dans l'ouvrage : *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, Éditions les Cahiers du cinéma, 1998, p. 430.



et imagination, entre théorie et pratique.



2- Francisco Goya, *Le songe de la raison produit des monstres* - Caprice n°43 -1798

L'imagination privée de raison, produit des monstres impossibles ; unie avec elle, elle est la mère des arts et l'origine de leurs merveilles.<sup>18</sup>

Concernant le champ théorique, dans une première partie, nous débuterons avec l'historien de l'art Aby Warburg. « Il faudrait relire Warburg, désormais, comme Lacan a relu Freud, Foucault a relu Binswanger ou comme Deleuze a relu Nietzsche. C'est-à-dire comme une plateforme, une table de travail pour de nouvelles formes de savoir. Warburg le permet mieux que quiconque, puisque sa pensée n'a jamais rien de dogmatique ni de clos. »<sup>19</sup> Ce père de l'histoire de l'art moderne a expérimenté, dans son atlas d'images *Mnemosyne*, une nouvelle manière de comprendre les images à partir de leur juxtaposition. « Avec *Mnemosyne*, Warburg fonde " une iconologie des intervalles " qui ne porte plus sur des objets, mais sur des tensions, des analogies, contrastes ou contradictions. »<sup>20</sup> Cet atlas moderne juxtapose, monte ensemble, des éléments hétérogènes afin de provoquer une pensée. Cette méthode

<sup>18</sup> Francisco Goya, *El sueño de la razón produce monstruos* - los caprichos n°43 -1798

<sup>19</sup> Georges Didi-Huberman, « L'histoire de l'art a l'âge des fantômes », *Art Press* n°277, Mars 2002, p. 22.

<sup>20</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Édition Macula, 1998, p. 238.

permet, à partir d'un *désordre*, de voir les rapports évidents entre les choses et de mettre l'imagination au travail. Une sorte de procédé heuristique du montage où la juxtaposition d'éléments provoque de multiples possibles souvent inattendus. Au regard de ce qui occupe cette recherche, nous verrons ce que cette méthode propose et produit comme forme et comme enjeux. Nous en dégagerons alors les principes fondamentaux. Nous examinerons dans le champ de l'image en mouvement quelques objets qui mettent la méthodologie de l'atlas de Warburg au travail. Il s'agira également de voir comment cette méthodologie est aussi un modèle et sous quel critère nous pouvons en voir apparaître des traces dans le cinéma contemporain.

La pensée de Warburg n'a pas fini de mettre l'histoire de l'art en mouvement, En *mouvements*, devrait-on plutôt écrire, tant cette pensée a ouvert et multiplié objets d'analyses, voies d'interprétations, exigences de méthode, enjeux philosophiques. Mettre en mouvement, ouvrir et multiplier : la pensée de Warburg ne simplifie pas la vie des historiens de l'art.<sup>21</sup>

Dans une seconde partie, nous prolongerons ces réflexions autour des enjeux méthodologiques proposés par Warburg avec un outil développé récemment : le logiciel *Ligne de temps* (LDT) développé par l'Institut de Recherche et d'Innovation (l'IRI)<sup>22</sup>.

Le logiciel *Lignes de temps* met à profit les possibilités d'analyse et de synthèse offertes par le support numérique. Inspirées par les "timelines" ordinairement utilisées sur les bancs de montage numérique, *Lignes de temps* propose une représentation graphique d'un film, révélant d'emblée, et in extenso, son découpage. *Lignes de temps* offre en cela un accès inédit au film, en substituant à la logique du défilement contraint qui constitue l'expérience de tout spectateur de cinéma, et pour les besoins de l'analyse, la "cartographie" d'un objet temporel. Aussi, en sélectionnant un segment d'une ligne de temps, l'utilisateur a-t-il accès directement au plan ou à la séquence correspondante dans le film, séquence qui peut être décrite et analysée par des commentaires textuels, audio, vidéo, ou documentée par des images ou des liens Internet.<sup>23</sup>

Tout d'abord, nous nous attacherons à en dégager les enjeux politiques et éthiques autour de la pensée de Bernard Stiegler. Ensuite, à partir de la description de l'outil et de ses fonctions, nous essaierons de voir quels processus langagiers et subjectifs cet outil produit et en quoi, pour nous, cela en fait un outil warburgien. Nous

---

<sup>21</sup> Georges Didi-Huberman, préface de *Aby Warburg et l'image en mouvement* de Philippe-Alain Michaud, Édition Macula, 1998, p. 7.

<sup>22</sup> Cet Institut de recherche a été créé sous l'impulsion du philosophe Bernard Stiegler en 2006.

<sup>23</sup> [http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/lignes-de-temps/?lang=fr\\_fr](http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/lignes-de-temps/?lang=fr_fr)

souhaitons vérifier que LDT nous permet bien de prolonger et de pratiquer, pour partie, les enjeux que proposent Aby Warburg et son atlas *Mnemosyne*. Interroger les images, en prendre connaissance, cet outil nous permettra de voir combien il y a nécessité à manipuler les images aujourd'hui. Une troisième partie fera l'objet de la description méthodique d'une expérimentation de ce logiciel. Nous avons fait le choix de pratiquer des films réalisés par des plasticiens et non par des cinéastes. Concrétiser les possibilités de l'outil, en dégager les potentialités, même si comme nous le verrons, chaque objet induit des propositions différentes. Ces remarques ne valent qu'à titre d'exemples et elles sont non exhaustives. Aussi nous n'allons pas faire à proprement parler des analyses de films. Cette approche est forcément singulière et pourrait couvrir une infinité de champs, alors nous proposons de l'objectiver à partir d'une pratique centrée autour de trois films : trois auteurs, trois rencontres, trois expériences de spectateur(s). Nous n'avons pas souhaité en chercher de plus pertinents voire de plus notoires dans cette histoire de l'image en mouvement. Nous n'avons pas voulu non plus les regarder de plus près avant de nous engager dans cette marche. Nous avons désiré garder cette forme d'intuition très subjective qui fait partie de la méthodologie même de cette recherche. Nous prenons le risque de ne rien *trouver* voire de nous perdre.

*Sept intellectuels dans une forêt de bambous*, Partie 1, 2003. Film 35 mm, noir et blanc, sonore. 29 minutes de Yang Fudong (YF) - (1971).

*Blissfully yours*, 2002, Film 35 mm, couleur, sonore. 125 minutes de Apichatpong Weerasethakul (AW) - (1970).

*Le droit chemin*, (*Die rechte weg*) 1982-1983. Film 16 mm, couleur, sonore. 55 minutes de Peter Fischli et David Weiss (F/W) - (1952 et 1946).

YF – F/W – WA<sup>24</sup> nous soumettent déjà une ronde pleine de promesses.

Le lien évident entre ces trois œuvres est qu'elles sont réalisées par des plasticiens qui ont utilisé le médium pellicule. Évidemment, ce point fera l'objet d'un développement mais il ne sera pas l'objet de cette recherche. En tant que spectateur, ces trois films nous ont mis face à des *inquiétantes étrangetés*<sup>25</sup> qui nous semblent

<sup>24</sup> Voir en Annexe 3, 4 et 5, une présentation sélective des artistes et de leurs œuvres.

<sup>25</sup> Nous nous approprions le concept freudien (*Das Unheimliche*) dans un sens large (nous ne sommes pas ici dans sa proposition de complexes refoulés). Dans cette recherche, ce que nous entendons par " inquiétante étrangeté " c'est ce sentiment ressenti lorsque face à une représentation que l'on reconnaît, elle nous propose en même temps quelque chose d'indicible qui vient troubler nos

similaires. Nous souhaitons partir de cette intuition et l'interroger ; nous appuyer sur notre désir de chercheur-spectateur pour la vérifier voire la contredire. Aller fouiller, chercher les analogies, les correspondances, les rencontres et par cette méthodologie de travail faire surgir des pistes qui nous permettront d'argumenter ce sentiment. Inventer une nouvelle pratique de l'image va nous permettre, en décuplant leurs lectures, interprétations, rapprochements, potentiel d'imaginaire et de signification, voire de poétique, d'approcher autrement ces objets pour voir des potentiels inédits que seul un dispositif réellement pratique peut produire. Dans ce corpus prétexte, la figure de la marche est un motif récurrent. Cette métaphore permettra au lecteur-spectateur de sentir à quel point cette activité à la fois de " chercheur " et de " spectateur " est de l'ordre du chemin à parcourir, parcouru, des dérives ou traverses possibles. L'exercice de la pensée est historiquement lié à l'accomplissement de la marche. Être en marche va si souvent de pair avec le mouvement même de la pensée. Aristote, Dante, Rousseau, Kierkegaard, Nietzsche, Wittgenstein ont révélé l'existence de ce lien.<sup>26</sup>

Pour ces motifs convaincants, monsieur, je sollicite de votre haute bienveillance qu'il soit gracieusement renoncé à toute augmentation d'impôts du genre de celle que vous m'avez annoncée et que, pour l'amour de Dieu, vous consentiez à situer ma solvabilité au niveau le plus bas possible.

Le directeur ou taxateur déclara :

- Mais on vous voit toujours en train de vous promener !  
 - La promenade, répliquai-je, m'est indispensable pour me donner de la vivacité et maintenir mes liens avec le monde, sans l'expérience sensible duquel je ne pourrais ni écrire la moitié de la première lettre d'une ligne, ni rédiger un poème, en vers ou en prose. Sans la promenade, je serais mort et j'aurais été contraint depuis longtemps d'abandonner mon métier, que j'aime passionnément. Sans promenade et collecte de faits, je serais incapable d'écrire le moindre compte rendu, ni d'avantage un article, sans parler d'écrire une nouvelle. Sans promenade, je ne pourrais recueillir ni études ni observations. Un homme aussi subtil et éclairé que vous comprendra cela immédiatement.<sup>27</sup>

Nous exposerons dans un premier temps, pour chaque film, des propositions de pistes d'analyses qui sont apparues lors des manipulations croisées<sup>28</sup> que permet l'utilisation de cet outil. Une quatrième partie permettra de tirer des conclusions au regard d'une promenade commune qui résulte de la rencontre des trois films. Nous verrons alors ce que cet outil a provoqué dans cette pratique de l'analyse mais

codes familiers et nous fait perdre nos repères.

<sup>26</sup> Thierry Davila, « *Errare humanum est* (remarques sur quelques marcheurs de la fin du 20<sup>e</sup> siècle) », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 304.

<sup>27</sup> Robert Walser, *La promenade*, Gallimard, 2000, p. 121.

<sup>28</sup> L'interface permet de juxtaposer plusieurs lignes de temps pour lesquelles l'utilisateur va spécifier ses intentions, qu'elles soient formelles, techniques, subjectives. Il peut ainsi croiser divers paramètres. Cette procédure est inédite dans l'analyse de film. Elle sera explicitée en Partie 2.

surtout ce dont elle nous aura permis de *prendre connaissance* : de l'œuvre, des œuvres, d'autres œuvres, de soi ? La place que laisse l'outil à notre subjectivité ne va-t-elle pas construire quelque chose, mettre notre imagination au travail et produire de la pensée ? Nous pourrions alors aussi préciser en quoi il est une proposition inédite dans le champ de l'analyse des images en mouvement. Cette méthode est intuitive et expérimentale. C'est pourquoi nous essaierons d'être le plus précis possible dans la description de cette marche et de ces *résultats*. Elle n'est pas sans risque. Mais c'est justement dans ce risque que nous voulons prendre position car nous avons la conviction que c'est dans cette disposition instable et fragile que les conditions sont réunies pour laisser surgir nos images les plus intimes et les plus fécondes, pour mettre la pensée au travail.

Il n'y a pas d'essai qui ne soit en quelque sorte l'expérience de sa propre aventure, qui ne soit en même temps qu'une recherche une investigation ou une enquête à propos de ou à l'occasion, l'occasion d'une invention, invention de sa propre méthode et de son propre parcours. Il n'y a pas d'essai qui n'inclue en lui le vagabondage de la pensée, qui ne se risque aux oscillations périlleuses et aux rapprochements déconcertants, il n'y a pas d'essai qui ne soit accompagné de sa propre incertitude et de la possibilité d'une embardée ou d'une dérive – ce qu'ailleurs, on appelle digression, et qui n'est jamais que le régime premier et dernier de la pensée – une fois admis le principe que l'exercice libre de la pensée réclame parfois que celle-ci, la pensée, " se libère " de son objet, ou reconnaisse qu'il puisse être contourné, oublié, négligé pour un autre, plus attractif ou plus énigmatique.<sup>29</sup>

Concernant le champ pratique, nous poursuivrons l'investigation à partir du postulat développé en Partie 1 et 2, où savoir et imagination sont consubstantiels. Indissociable du champ théorique, il concerne cette recherche dès la Partie 3. Nous partons des images, du sensible, avec la pratique de LDT, qui nous permettra de dégager un nouveau champ théorique. Mais dans une sorte de contre-champ, nous reviendrons à notre table de travail que permet LDT afin d'affirmer ces pistes, de les *fabriquer*, re-trouver nos images. Nous serons axés sur deux activités principales. Il s'agira d'une part de pratiquer le logiciel LDT dans cet aller retour et d'autre part de produire un *objet* qui permettra de compléter sensiblement la partie théorique (même si celui-ci sera autonome). Une sorte d'essai qui documenterait l'expérience vécue avec ces trois films. Le dépositaire d'une quête des signes nés de la manipulation de ces images. « Mais surtout, à l'intérieur d'une zone comme d'une zone à l'autre grâce

---

<sup>29</sup> Alain Ménil, « Entre utopie et hérésie, quelques remarques à propos de la notion d'essai », *L'essai et le cinéma*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, Champ Vallon, 2004, p. 101.

aux bifurcations possibles, *le passage d'une image à une autre* permet de sentir que, sans secret ni centre, c'est par le transport d'une chose qui fait battre le cœur à une autre, d'un souvenir à l'autre, que sans cesse et sans fin *de la mémoire* se construit, comme un réseau. »<sup>30</sup> Cet *objet* est créé par un *amateur*<sup>31</sup>. Son enjeu est d'ordre analytique, sensible voire poétique mais nous ne nous positionnons pas dans une posture d'artiste. Nous n'utilisons pas LDT afin de réaliser une œuvre qui pourrait se situer dans la lignée de certains plasticiens comme par exemple Douglas Gordon et Pierre Huyghe avec la pratique du *remake* ou Candice Breitz qui utilise le sampling, le cut up, le détournement, le piratage d'images comme autant de nouveaux médiums de création. Plus circonscrites aux *amateurs*, nous ne serons pas non plus dans la pratique du *Mashup*<sup>32</sup>, qui se développe actuellement sur Internet. Mais à partir de ce processus pratique qui nous aura permis de *prendre connaissance* des images, il s'agira de nouveau, avec d'autres logiciels, de manipuler les images. Dans ce laboratoire, nous *produirons* en retour des fragments composés d'images fixes et d'images en mouvement. Ils proviendront de deux types d'activités. Le premier permettra de les réaliser depuis les pistes analytiques dégagées par l'expérimentation de ces trois films. Ils *représenteront* ce que ces manipulations d'images ont pu révéler au spectateur. Il s'agit de rendre sensible et du coup aussi intelligible ce qui aura été vécu comme expériences. Pour partie, c'est le contre-champ en images des trois promenades (Partie 3.B) ainsi que de leurs analyses thématiques (Partie 4.A). Le second sera celui des « réminiscences » du spectateur (elles sont explicitées au début de la Partie 4.B). Les conditions cognitives du spectateur face aux images crée une tension dans sa mémoire. Nous *exposerons* quelques « instantanés de la mémoire » du spectateur-chercheur qui ont surgi dans ce même temps. Cette activité est très féconde sur la table de travail de LDT. Il s'agit de soumettre une forme qui donne à voir des images avec leur mouvement et leur

<sup>30</sup> Raymond Bellour, « Le livre, aller, retour », *Qu'est-ce qu'une madeleine – à propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Yves Gevaert Éditeur – Centre Georges Pompidou, 1997, p. 83.

<sup>31</sup> Ce que nous entendons par " amateur " sera développé en Partie 2.A à partir de la pensée de Bernard Stiegler.

<sup>32</sup> Le *Mash Up Film Festival* organisé pour la première fois cette année par le *Forum des images* est une officialisation de cette pratique comme discipline artistique : <http://mashupfilmfestival.fr/> Quant aux procédés ces auteurs sont dans la lignée de pratiques existantes que ce soit dans le champ du cinéma expérimental ou celui des arts plastiques ( travailler un film (ou plusieurs)), en prélever des détails, transformer un ou plusieurs éléments (montage, bande son, image) pour finalement écrire à partir d'une matière préexistante une nouvelle *fiction*). Pour autant ces *amateurs* passionnés et très actifs ne cherchent pas à révéler les propriétés formelles du médium cinématographique. Ils ne sont pas non plus dans une démarche de critique de films ou de théoriciens du cinéma. « Nous voulons juste rêver à des histoires parallèles : et si Kim Novak avait joué dans *Le Mépris* ? Et si Jeff Bridges avait tourné pour Tarantino ? Bref, nous passons notre temps à fantasmer une autre Histoire du cinéma. » Luc Lagier dans une interview dans le cadre du *Mash Up Film Festival*.

durée. Cette proposition est encore très souvent absente dans ce champ de l'analyse de l'image en mouvement, malgré la multitude d'outils à notre disposition aujourd'hui. Cet *objet* est ce qu'on appelle un site internet, l'héritier du CD-Rom. *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire*<sup>33</sup> est consultable sur le site : [www.delphinechaix.fr](http://www.delphinechaix.fr). Il a une double fonction relative à cette recherche. Il permet d'une part d'importer une multitude de formats différents et d'autre part, il produit avec l'interactivité la non linéarité du propos, essentiel dans ce travail de recherche. Cette forme doit permettre un grand nombre de " promenades " possibles pour l'utilisateur. Cet objet se situe dans la continuité méthodologique de Aby Warburg. Il est rendu possible par l'utilisation du logiciel LDT. « Bien avant l'informatique, Aby Warburg avait-il inventé les fenêtres multiples ouvertes simultanément et les liens hypertextes ? »<sup>34</sup>

*De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination* et *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire* sont, certes, deux objets distincts mais ils proposent un tout pour affirmer cette consubstantialité entre théorie et pratique. Ils composent une sorte d'atlas qui rassemble nos expériences depuis un corpus théorique et depuis des images. Ici, dans un premier temps nous allons démontrer l'importance de la pratique dans le domaine de la théorie, mais *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire* permet en retour, de rendre sensible et de concrétiser les enjeux posés par cette pédagogie de l'imagination. Il affirme par cette forme, le potentiel imaginatif et créatif du spectateur-promeneur. Regarder des images met vraiment en jeu à la fois du sensible et de l'intelligible, et nous emporte bien, sans relâche, dans un mouvement de pensée et de sensibilité perpétuel et ouvert.

Pour cette partie écrite nous avons voulu garder, dans sa forme même, une posture qui pourrait rejoindre celle de la pensée de Aby Warburg. Cette recherche juxtapose un corps de texte et des fragments-citations qui parfois pourront sembler disparates. L'idée n'est pas de singer cette méthode mais de l'expérimenter dans le cadre de notre réflexion. C'est celle qui nous semble féconde. Elle préserve pour le lecteur des intervalles dans lesquels il pourra s'immiscer et vivre sa propre expérience à partir de cette sorte de plateforme. Nous sommes dans le champ de

---

<sup>33</sup> Une note d'intention en Annexe 2 viendra compléter ces remarques.

<sup>34</sup> Catherine Millet, « Georges Didi-Huberman – atlas : comment remonter le monde », *Artpress* n°373, Décembre 2010, p. 48.

l'écriture mais nous avons pratiqué la technique du montage. Nous avons utilisé indistinctement le geste du " copier – coller " dans le champ des images et dans celui des mots (grandement facilité aujourd'hui par les logiciels de *traitement* de texte). Les raccords seront tantôt évidents tantôt brusques. En effet, nous avons également laissé surgir des « réminiscences » qui quelquefois appartiennent au champ de la littérature. Ces « instantanés de la mémoire » permettent d'ouvrir le champ de notre recherche avec des auteurs qui expérimentent nos problématiques. Ainsi, ce montage peut être pour le lecteur le début d'une table de travail à explorer et à poursuivre.

Trébucher n'est rien ; le mal est de divaguer, de sortir de sa route, de ne plus faire attention à ce qu'on dit, d'oublier ce qu'on est. Va donc *ton* chemin.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987, réédition 10/18 Poche, 2004, p. 98.



# Partie 1

## Aby Warburg une méthode en mouvement

A cela s'ajoutait une distraction croissante. Rien d'étonnant : une concentration excessive sur un seul objet provoque la distraction ; cet unique objet masque tout le reste, en fixant un point de la carte nous savons que tous les autres nous échappent. Moi, l'esprit fixé sur le jardin, sur le ciel, sur la dualité des bouches, je savais, je savais que quelque chose m'échappait, quelque chose d'important...<sup>36</sup>

Dans l'après-midi, nous nous rendîmes en ville, en autobus, pour faire quelques achats. Puis ce fut l'heure du dîner que j'attendais avec impatience parce que je voulais voir Léna et Catherette, Catherette avec Léna, après cette fameuse nuit. Dans cette attente, je m'abstenais de toute pensée à leur sujet : d'abord voir encore une fois, ensuite seulement penser.<sup>37</sup>

Tags : iconologie, pédagogie, atlas, montage, intervalle, mémoire, dialectique, expérience, imagination

---

<sup>36</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Éditions Denoël 1966, p. 21.

<sup>37</sup> *Ibid*, p. 23.

## Un historien moderne

Aby Warburg (1868-1929) est inscrit dans l'histoire de l'art comme fondateur de l'iconologie. Même si malheureusement, « celle-ci a été réduite par ses propres disciples – avant tout Saxl et Panofsky - au pur travail d'un déchiffrement d'allégories figuratives. Ce qu'un historien de l'art entend aujourd'hui par " iconologie ", c'est la discipline magistralement constituée par Erwin Panofsky comme explication des symboles visuels de l'Occident. Mais ce qu'entendait Warburg (qui n'a rien " constitué " magistralement, qui a seulement lancé des pistes, mais génialement) était bien différent : le *déchiffrement symbolique* n'était pour lui qu'une étape, ce qu'il visait était une *interprétation symptomale* de la culture à travers ses images, ses croyances, ses continents noirs, ses résidus, ses déplacements d'origine, ses retours du refoulé... Quelque chose en somme, d'assez proche de la psychanalyse freudienne.»<sup>38</sup> Ou encore, comme le créateur d'une « science sans nom », comme la nomme Giorgio Agamben dans son célèbre article : « Aby Warburg et la science sans nom ».<sup>39</sup> Aussi, ici pour nous appuyer sur ce *personnage*, nous retiendrons d'une part que cet historien du début du 20<sup>e</sup> siècle pratiquait les images pour penser et d'autre part, que sa discipline est encore trop *moderne* pour être nommée.

Son activité s'est principalement manifestée dans sa bibliothèque pour la science de la culture de Hambourg - qui deviendra plus tard l'Institut Warburg - où il « classait ses livres non pas selon l'ordre alphabétique ou arithmétique utilisé dans les plus grandes bibliothèques, mais selon ses intérêts et son système de pensée, au point d'en changer l'ordre à chaque variation de ses méthodes de recherche. La loi qui le guidait était celle du " bon voisin ", selon laquelle la solution de son problème était contenue non pas dans le livre qu'il cherchait, mais dans celui qui était à côté. De cette manière, il fit de la bibliothèque une sorte d'image labyrinthique de lui-même, dont le pouvoir de fascination était énorme.»<sup>40</sup> C'était de cette méthode, celle de son classement toujours en mouvement, de ses rapprochements singuliers, que Warburg sentait qu'un nouvel entendement pouvait survenir. Il fallait *imaginer* pour prendre connaissance, renouveler et reconfigurer le regard porté sur le monde. Warburg dans sa conférence sur le palais Schifanoia, en 1912 :

<sup>38</sup> Georges Didi-Huberman, « L'histoire de l'art a l'âge des fantômes », Art Press n°277, Mars 2002, p. 18.

<sup>39</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, 2004, p. 9. Agamben relève en note de bas de page que « La boutade sur Warburg créateur d'une discipline « qui, à l'inverse de tant d'autres, existe, mais n'a pas de nom » est de Robert Klein (dans *La forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 224.).

<sup>40</sup> *Ibid*, Note de bas de page n°8, p. 13.

« Jusqu'ici, l'insuffisance de catégories universelles pour penser l'évolution a empêché l'histoire de l'art de mettre ses matériaux à la disposition d'une " psychologie historique de l'expression humaine " qui d'ailleurs reste encore à écrire. » (Schifanoia, Essais, p.215)<sup>41</sup> « La Bibliothèque de Warburg comme " espace de pensée ", " laboratoire ", " tourelle blindée d'observation et de réflexion ", " centre névralgique pour la restauration de la civilisation européenne " (Rapport, 29 décembre 1927). »<sup>42</sup> Aby Warburg consacra ses dernières années à son projet : *Mnemosyne* (ce nom est celui de la devise inscrite à l'entrée de sa bibliothèque). Ce projet inachevé est constitué d'une quarantaine d'écrans de toiles noires où sont disposées presque un millier de photographies d'œuvres maintenues par des pinces afin de préserver leur mobilité. « Warburg avait compris qu'il devait renoncer à fixer les images, comme un philosophe doit savoir renoncer à fixer ses opinions. La pensée est affaire de plasticité, de mobilité, de métamorphose. »<sup>43</sup> « Il essayait sans cesse de nouvelles reproductions, de nouvelles associations... [...] ...il cherchait aussi à détecter et à mettre en lumière les combinaisons dans lesquelles les pensées et les images communiquent leur contenu le plus lointain, le plus insaisissable, le plus secret. »<sup>44</sup>

Aby Warburg rénove complètement notre manière de comprendre les images. Il représente pour l'histoire de l'art ce que Freud, son contemporain, fut pour la psychologie : il a ouvert la compréhension de l'art à des questions radicalement neuves, spécialement la question de la mémoire inconsciente. Son atlas *Mnemosyne* compilé entre 1924 et 1929, année de sa mort, reste inachevé. Œuvre majeure paradoxale et testament méthodologique, compile tous les objets de son investigation en un dispositif de panneaux mobiles continuellement montés, démontés, remontés. Il apparaît pareillement comme une réaction à des expériences fondamentales : la folie, la guerre. Il porte les images du monde comme Atlas, titan de la mythologie grecque, porte le monde des étoiles : avec puissance et *pathos* à la fois. Cela peut être comme une histoire documentée de l'imagination occidentale (hérité des *Disparates* et des *Caprices* de Goya) et comme un outil pour comprendre la violence politique des images de l'histoire (comparable en cela à un recueil de *Désastres*).<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Repris dans l'article : Helmut Farber, « Une forme qui pense », P.O.L, Trafic n°45, Automne 2003, p. 105.

<sup>42</sup> Helmut Farber, « Une forme qui pense », Trafic n°45, Automne 2003, p. 118.

<sup>43</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante— Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, 2002, p. 460.

<sup>44</sup> Helmut Farber, « Une forme qui pense », Trafic n°45, Automne 2003, p. 114.

<sup>45</sup> Georges Didi-Huberman, « *I. Savoir par les images* », catalogue de l'exposition *Atlas, Comment remonter le monde ?*, Musée Reina Sofia à Madrid, novembre 2010, p. 244. - Traduction amateur approximative de l'espagnol.



3 - Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*  
1927-1929, planche 19

Aby Warburg est une figure magistrale dans l'histoire de l'art, il a provoqué un réel bouleversement dans notre approche des images. Beaucoup d'aspects ne seront pas abordés ici, bien qu'intéressants, mais cela nécessiterait que nous nous y attardions<sup>46</sup> et ce n'est pas l'objet de cette recherche. C'est plus exactement le processus pratique que l'atlas *Mnemosyne* permet, forme rhizomique avant l'heure, dont il sera question.

Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter-être, *intermezzo*. L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance. L'arbre impose le verbe " être ", mais le rhizome a pour tissu la conjonction " et...et...et... ". Il y a dans cette conjonction assez de force pour secouer et déraciner le verbe être. Où allez-vous ? d'où partez-vous ? où voulez-vous en venir ? Sont des questions bien inutiles. Faire table rase, partir ou repartir à zéro, chercher un commencement, ou un fondement, impliquent une fausse conception du voyage et du mouvement (méthodique, pédagogique, initiatique, symbolique...). Mais Kleist, Lenz ou Büchner ont une autre manière de voyager comme de se mouvoir, partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir. Plus encore, c'est la littérature américaine, et déjà anglaise, qui ont manifesté ce sens rhizomatique, ont su se mouvoir entre les choses, instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie, destituer le fondement, annuler fin et recommencement. Ils ont su faire une pragmatique. C'est que le milieu n'est pas du tout une moyenne, c'est au contraire l'endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l'une à l'autre et réciproquement, mais une direction perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l'une *et* l'autre,

<sup>46</sup> Pour un portrait très complet et passionnant de Aby Warburg et sa méthode, se référer au livre remarquable de Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002.

ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.<sup>47</sup>

Nous allons donc examiner ce que la pratique de l'atlas *Mnemosyne* propose comme enjeux et suscite comme méthode. Nous en dégagerons quelques principes fondamentaux, exemplaires de cette pratique warburgienne. Nous resterons axés sur ce qui concerne cette recherche.

---

<sup>47</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 36.

## 1.A – Le dispositif de l'atlas *Mnemosyne* comme *praxis*, enjeux et méthode

« L'heuristique (du grec ancien εὐρίσκω, *eurisko*, "je trouve"), parfois orthographiée euristique, est un terme de didactique qui signifie "l'art d'inventer, de faire des découvertes". »<sup>48</sup> La méthode heuristique est une attitude empirique où ce que l'on cherche doit passer par l'invention. On essaye, on expérimente, on éprouve, on construit. C'est un apprentissage par la découverte. Dans la *biographie philosophique* du célèbre révolutionnaire exilé Joseph Jacotot (1770-1840) Jacques Rancière raconte comment il a répandu l'affolement dans l'Europe savante avec sa pédagogie :

L'élève doit tout voir par lui-même, comparer sans cesse et toujours répondre à la triple question : que vois-tu ? qu'en penses-tu ? qu'en fais-tu ? Et ainsi à l'infini. Mais cet infini, ce n'est plus le secret du maître, c'est la marche de l'élève.<sup>49</sup>

L'acte de l'intelligence est de voir et de comparer ce qu'elle voit. Elle voit d'abord au hasard. Il lui faut chercher à répéter, à créer les conditions pour voir à nouveau ce qu'elle a vu, pour voir des faits semblables, pour voir des faits qui pourraient être la cause de ce qu'elle a vu. Il lui faut former des mots, des phrases, des figures, pour dire aux autres ce qu'elle a vu. Bref, n'en déplaise aux génies, le mode le plus fréquent d'exercice de l'intelligence, c'est la répétition.<sup>50</sup>

...un homme de *progrès*, c'est un homme qui *marche*, qui va voir, expérimente, change sa pratique, vérifie son savoir, et ainsi sans fin.<sup>51</sup>

"Je", "comparer sans cesse", "regarder", "penser", "produire", "infini", "promenade", "chercher", "hasard", "créer les conditions", "former des mots", "transmettre", "répétition", "*progrès*", "marcher", "expérimenter", "déplacer sa pratique", "savoir", "sans fin"... pourrait-être pour partie le cahier des charges que s'est donné Aby Warburg dans sa pratique de l'atlas *Mnemosyne*. Il sera également celui que nous allons expérimenter tout au long de cette recherche, et cela indistinctement, que ce soit dans le champ théorique ou dans le champ pratique.

Le dispositif de l'atlas *Mnemosyne* comme forme, avec toute sa portée politique, applique une pédagogie à partir des images. Elle crée les conditions nécessaires pour produire une expérience qui met le processus dynamique de

<sup>48</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Heuristique>

<sup>49</sup> Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987, réédition 10/18 Poche, 2004, p. 42.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 94.

<sup>51</sup> *Ibid*, p.194.

l'imagination au travail afin de faire surgir de la connaissance.

Ensuite, supposons que ce soit une troisième période où il s'agit pour moi de peinture et de cinéma, d'images en apparence. Mais ce sont des livres de philosophie. C'est que le concept, je crois comporte deux autres dimensions, celles du percept et de l'affect. C'est cela qui m'intéresse, et non les images. Les percepts ne sont pas des perceptions, ce sont des paquets de sensations et de relations qui survivent à celui qui les éprouvent. Les affects ne sont pas des sentiments, ce sont des devenirs qui débordent celui qui passe par eux (il devient autre). Les grands romanciers anglais ou américains écrivent souvent par percepts, et Kleist, Kafka, par affects. L'affect, le percept et le concept sont trois puissances inséparables, elles vont de l'art à la philosophie et l'inverse.<sup>52</sup>

Nous pourrions tenter de conceptualiser, non pas « la science sans nom », mais tout du moins le geste qui nous importe ici, celui qu'implique la pratique de ce dispositif. Nous préférons juste le désigner comme une *praxis* de l'atlas *Mnemosyne*. Nous en dégageons cinq "mots d'ordre" :

images – montage – intervalle – expérience – imagination. Ils permettront d'en expliciter les notions fondamentales.

### *Images*

Nous avons déjà précédemment signalé pourquoi il nous importait d'utiliser ce mot au pluriel. Ici aussi, la mise en place d'une planche de l'atlas *Mnemosyne* implique la pluralité d'images. Partir *des images* est constitutif de cette forme. Pour chercher, prendre connaissance, nous avons besoin de rassembler un corpus d'images, afin qu'elles puissent dialoguer car l'image seule ne peut pas grand chose.

Voilà ce à quoi il faut renoncer : que l'image soit "une", ou bien qu'elle soit "toute". Reconnaissons plutôt la puissance de l'image comme ce qui la voue à n'être jamais l'"une-image", l'"image-toute". Comme ce qui la voue aux multiplicités, aux écarts, aux différences, aux connexions, aux relations, aux bifurcations, aux altérations, aux constellations, aux métamorphoses.<sup>53</sup>

Pour autant, une sélection est forcément nécessaire nous dit Georges Didi-Huberman.

L'atlas est une forme visuelle de la connaissance, un mode visuel pour recueillir le morcellement du monde. A ce titre, bien sûr, il n'est pas sans rapports avec l'archive ou le souci encyclopédique. Mais il y a une différence à mes yeux

<sup>52</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 187.

<sup>53</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 256.

capitale : l'atlas procède par coupes, par choix tranchants, par montages et remontages successifs. J'ai été frappé, en travaillant sur l'atlas *Mnemosyne*, de constater que toutes les nouvelles problématiques formulées par Aby Warburg s'y dégagent sur la base d'un millier d'images environ, ce qui est fort peu, si l'on y pense, en comparaison de ce qu'un historien de l'art est capable de manipuler dans sa vie de chercheur. L'atlas de Warburg fut un choix drastique dans l'immense photothèque que Fritz Saxl s'occupait de mettre en place à Hambourg. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire que l'atlas n'est opératoire ni comme systématisme (encyclopédique) ni comme exhaustivité (archiviste).<sup>54</sup>

En effet, il est bon de notifier que l'atlas *Mnemosyne* n'est ni un dictionnaire, ni des archives mais également qu'il est important pour que ce dispositif fonctionne qu'un corpus précis soit désigné qui n'implique ni la « systématisme » ni l'« exhaustivité ». Le *work in progress* étant aussi une donnée majeure, ce corpus doit rester en mouvement.

La disposition de ces images est également importante. Elle est fidèle aux enjeux de ce dispositif et elle produit une forme. Comme nous l'avons dit précédemment, les images sont positionnées les unes à côtés des autres sur des panneaux recouverts de toile noire dans une logique de distance et de promiscuité. Cet assemblage pourrait faire penser à la technique de création artistique qu'ont expérimentée les surréalistes. La combinaison d'éléments hétérogènes par le collage permettait d'abolir la différence entre les natures d'images. Si nous relevons la valeur plastique des planches de l'atlas *Mnemosyne*, nous souhaitons surtout constater la possibilité pour le spectateur de regarder plusieurs images ensemble. « L'Atlas warburgien fait surtout " tableau " dans le sens *combinatoire* – " une série de séries ", comme l'a si bien défini Michel Foucault -, puisqu'il crée des ensembles d'images qu'il place, ensuite, en relation les uns avec les autres ». <sup>55</sup> Et c'est de cette relation que nous allons parler maintenant.

Il fallait donc inventer une forme nouvelle de collection et de monstration. Une forme qui ne fût *ni rangement* (qui consiste à mettre ensemble les choses les moins différentes possibles, sous l'autorité d'un principe de raison totalitaire) *ni bric-à-brac* (qui consiste à mettre ensemble les choses les plus différentes possibles, sous la non-autorité de l'arbitraire). Il fallait montrer que les flux ne sont faits que de tensions, que les gerbes amassées finissent par exploser, mais aussi que les différences dessinent des configurations et que les dissemblances créent, ensemble, des ordres inaperçus de cohérence. Nommons cette forme un *montage*.

<sup>54</sup> Georges Didi-Huberman, « Georges Didi-Huberman – atlas : comment remonter le monde », Artpress n°373, Décembre 2010, p. 49.

<sup>55</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 454.



Le montage – du moins au sens qui nous intéresse ici – n'est pas la création factice d'une continuité temporelle à partir de " plans " discontinus agencés en séquences. C'est au contraire, une façon de *déplier visuellement les discontinuités du temps* à l'œuvre dans toute séquence de l'histoire.<sup>56</sup>

## Montage

Nous savons qu'à plusieurs reprises, Warburg a utilisé des formes cinématographiques mais pour un usage méthodologique dans son analyse des œuvres d'art<sup>57</sup>, ce qui nous intéresse plutôt ici c'est qu'il «pense l'image comme une structure cinématique, dans une problématique du mouvement, c'est-à-dire du montage»<sup>58</sup>. C'est pourquoi cette notion de montage est ici à entendre de cette manière, comme possibilité de construire un savoir dans ce mouvement de la juxtaposition, « cette possibilité vertigineuse du " montage des attractions ", possibilité dangereuse autant que féconde»<sup>59</sup>. « " Monter des images ", ici, ne relève donc jamais d'un artifice narratif pour unifier les phénomènes épars mais, au contraire, un outil dialectique où se scinde l'unité apparente des traditions figuratives en occident. »<sup>60</sup> Les images restent donc autonomes, en aucun cas elles ne devront s'harmoniser, mais nous prenons connaissance de ces rapprochements sans cesse renouvelés et déplacés. Warburg cherchait par ce procédé les combinaisons qui permettaient aux images de transmettre leur contenu le plus enfoui, le plus secret, le plus insaisissable dans l'entendement de son temps. Nous rappelons que les images étaient maintenues par des pinces afin d'en préserver la mobilité. A aucun moment Warburg ne fixait définitivement ses images. « Comment recueillir le mouvement du monde ? Faire un atlas signifie renoncer au cadre synthétique. Ne serait-il pas préférable de disposer les choses comme sur une table ou un panneau, et de les observer à partir d'une certaine qualité particulière, modifiant à l'envi les recompositions toujours possibles, de ces rencontres ? »<sup>61</sup> D'offrir la possibilité pour chacune d'avoir son propre dialogue et sa propre histoire, laisser surgir ce qu'on

---

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 474.

<sup>57</sup> Philippe-Alain Michaud, Voir l'article « Lettres, par Franz Pospilis et Aby Warburg », *Trafic* n°45, Printemps 2003, p.136.

<sup>58</sup> Philippe-Alain Michaud, « Passages des frontières », *Revue Trafic* n°45, Printemps 2003, p. 91.

<sup>59</sup> Georges Didi-Huberman, préface du livre de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Édition Macula, 1998, p.14.

<sup>60</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 474.

<sup>61</sup> Georges Didi-Huberman, « 2. Recomposer l'ordre des choses », catalogue de l'exposition *Atlas, Comment remonter le monde ?*, Musée Reina Sofia à Madrid, novembre 2010, p. 314.- Traduction amateur approximative de l'espagnol.

n'attendait pas. En effet, cette méthode doit contrarier le prévisible que tout *chercheur* anticipe naturellement car trop souvent on ne trouve que ce que l'on cherche et ce n'est que par *hasard*, par accident que les plus grandes découvertes ont pu advenir.

Il fallait donc « organiser une interdisciplinarité »<sup>62</sup> car « la conséquence – ou l'enjeu – d'un "élargissement méthodique des frontières" n'est autre qu'une déterritorialisation de l'image et du temps qui en exprime l'historicité »<sup>63</sup>, et être dans « une attitude *heuristique* – c'est-à-dire une expérience de pensée non précédée par l'axiome de son résultat »<sup>64</sup>.

Georges Didi-Huberman nous éclaire encore sur ce point, suite à ce propos de Aby Warburg en 1912 :

" Chers collègues ! Résoudre un rébus - et surtout si on ne peut même pas l'éclairer tranquillement, mais seulement donner des coups de projecteur cinématographiques – tel n'était évidemment pas le propos de mon exposé. "

*Mnemosyne* éclaire parfaitement ce " non-propos " de Warburg : son travail ne consiste pas à tenter le déchiffrement mais la *production du rébus* lui-même. C'est cela, un montage : une interprétation qui ne cherche pas à réduire la complexité, mais à la montrer, à l'exposer, à la déplier selon une complexité au deuxième degré. Ce qui suppose de la construire... par " coups de projecteur cinématographiques " fatalement discontinus.<sup>65</sup>

L'auteur du montage n'usurpe pas le sens, mais le révèle, il désigne ce qui n'avait pas été vu, comme un ancien attire l'attention d'un plus jeune sur un nid caché aux creux d'un arbre, un terrier sur les feuilles, la chrysalide d'un papillon entre des branches : il transmet l'expérience, l'ouvre au désir, à l'attente, à la parole d'un autre.<sup>66</sup>

Cette méthode du montage n'est bien entendu pas propre à Aby Warburg. Elle a été aussi celle de André Malraux, qui dès 1922, l'a formulé comme l'un des thèmes majeurs de sa pensée : « Nous ne pouvons sentir que par comparaison. Quiconque connaît *Andromaque* ou *Phèdre* sentira mieux ce qu'est le génie français en lisant *Le songe d'une nuit d'été* plutôt qu'en lisant toutes les autres tragédies de Racine. Le génie grec sera mieux compris par l'opposition d'une statue grecque à une statue égyptienne ou asiatique, que par la connaissance de cent statues grecques. »<sup>67</sup> Mais

<sup>62</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 42.

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>64</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 494.

<sup>66</sup> Muriel Pic, « Littérature et « connaissance par le montage » », *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 153.

<sup>67</sup> André Malraux, « La peinture de Galanis » - 1922, dans *Écrits sur l'art, I (Œuvres complètes, IV)*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2004, p. 1169-1172.

ici nous sommes dans un geste qui se rapprocherait plutôt de la notion de comparaison, celle de Warburg va bien au-delà. Par contre, ce que Walter Benjamin a pratiqué dans le champ de l'écriture, dans l'entreprise de son ouvrage colossal, et également inachevé, *Paris, capitale du 19<sup>e</sup> siècle – Le livre des passages*, est indéniablement aussi de l'ordre de cette méthodologie warburgienne (notre propos n'est pas de dire que Benjamin s'est inspiré de l'atlas *Mnemosyne* pour construire son ouvrage mais de noter leur parenté méthodologique et de citer un exemple qui n'est pas dans le champ de l'image). Nous pouvons lire dans la partie *Notes et matériaux*, dans un des 36 dossiers nommé *Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès* :

Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de ce travail est en corrélation très étroite avec celle du montage.<sup>68</sup>

La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approcher des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant<sup>69</sup>

Nous allons maintenant aborder le troisième "mot d'ordre".

### *Intervalle*

Ce lieu est conséquent de la forme de l'atlas *Mnemosyne*. Il est possible grâce à la multiplicité des images et de leur juxtaposition.

Enfin, le "milieu" peut être entendu comme l'*intervalle* qui a lieu *entre les images*, ces "détails" ou "monades" de chaque planche. L'intervalle s'y manifeste d'abord dans les bordures qui séparent les tirages photographiques : elles forment souvent de grandes zones vacantes de toile noire. Cette dernière acception du "milieu", que l'on doit nommer en allemand *Zwischenraum* - "l'espace entre" - est essentielle pour comprendre tout ce que *Mnemosyne* invente et met en œuvre dans sa manipulation d'images et dans ses effets de connaissance. Parce que les zones noires agencées par Warburg donnent un "fond", un "médium", et même un "passage" entre les photographies, on comprendra qu'elles sont bien autre chose qu'un simple arrière-plan ménagé pour disposer les divers éléments d'un puzzle. Elles sont parties prenantes du puzzle lui-même. Elles offrent au montage son *espace de travail* lui-même, ce que Dziga Vertov – sous d'autres horizons, bien sûr – avait énoncé dès 1922 :

"Les *intervalles* (passage d'un mouvement à un autre) et nullement les mouvements eux-mêmes, constituent le matériau (éléments de l'art du

<sup>68</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du 19<sup>e</sup> siècle – le livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989, édition 2009, p. 474.

<sup>69</sup> *Ibid*, p. 476.

mouvement), [...] L'organisation du mouvement, c'est l'organisation de ses éléments, c'est-à-dire des intervalles."

Doit-on, alors, s'étonner que Warburg ait défini la particularité – l'objet même – de son iconologie comme une " iconologie de l'intervalle " ? Cette expression est apparue fort énigmatique à beaucoup d'exégètes. Elle semble avoir défini, en 1929, le projet même de son atlas comme réunion d'un " matériel " d'images formant le corpus visuel de son hypothétique " psychologie de l'évolution dans la détermination des causes ", expression où il faut reconnaître l'une des innombrables dénominations cherchées par Warburg pour le sous-titre de *Mnemosyme*.<sup>70</sup>

Ce qui nous intéresse dans cette notion nommée ici " intervalle ", c'est ce lieu, certes matériel, proposé par la toile, du noir, qui permet de créer une distance entre les images mais il permet aussi de créer, comme le relève Georges Didi-Huberman, la possibilité d'un passage. La dimension subjective souvent assignée à l'image même se loge désormais entre les images. Ce passage est alors « une espèce de *no man's land* au centre de l'humain, et de même que la création et la jouissance de l'art requièrent la fusion de deux attitudes psychiques qui d'habitude s'excluent mutuellement (" un abandon de soi passionné et une froide et distante sérénité dans la contemplation ordonnatrice " ), la " science sans nom " recherchée par Warburg, est comme le dit une note de 1929, " une iconologie de l'intervalle ", ou une psychologie du " mouvement pendulaire entre la position des causes comme images et leur position comme signes " »<sup>71</sup>. Il ne nous aura pas échappé que « la fusion de deux attitudes psychiques [qui] d'habitude s'excluent mutuellement » n'est pas sans rappeler le caprice de Goya cité précédemment : « L'imagination privée de raison, produit des monstres impossibles ; unie avec elle, elle est la mère des arts et l'origine de leurs merveilles », cette fusion entre *imagination* ET *savoir*. « Cette fonction polaire », dès l'introduction de son atlas, Aby Warburg nous en parle aussi :

L'inaliénable patrimoine héréditaire se trouve mobilisé sur le mode mnémonique, non pas cependant comme une force essentiellement protectrice : la violence déchaînée des passions et des terreurs du croyant bouleversé par l'expérience du mystère religieux se répercute dans l'œuvre d'art et en marque le style, de même que, de son côté, la science comptabilisante conserve et transmet la structure rythmique dans laquelle les monstres de l'imagination deviennent des maîtres de vie et des architectes de l'avenir. Pour éclairer les phases critiques de ce processus, il y aurait encore beaucoup à tirer de la connaissance de la fonction polaire qui fait osciller la création artistique entre l'imagination et la raison ; on n'a pas pleinement exploité, en particulier, l'immense matériau

<sup>70</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 496.

<sup>71</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, 2004, p. 20.

documentaire qu'offrent à cet égard les images formées par l'homme.<sup>72</sup>

Et cette notion de mémoire est essentielle dans la compréhension du travail de Aby Warburg, qui se joue donc aussi dans cet espace que propose l'intervalle. L'image est un « organe de la mémoire sociale et *engramme* des tensions spirituelles d'une culture »<sup>73</sup> et, nous dit Georges Didi-Huberman, « la " fonction mémorative des images " ? C'est la question même à quoi, depuis le début, répondait le concept warburgien de *survivance*. C'est la façon dont les images *surviennent* et *reviennent* dans un même mouvement, qui est le mouvement – le temps dialectique – du symptôme. »<sup>74</sup> « Le modèle du *Nachleben* ne concerne donc pas seulement une quête des disparitions : il cherche plutôt l'élément fécond des disparitions, ce qui en elles fait trace et, dès lors, se rend capable d'une mémoire, d'un retour voire d'une " renaissance ". »<sup>75</sup> « De Warburg à Panofsky, donc, un mot tombe et s'oublie : le mot *Nachleben*, " survie " et tombe avec lui – avec son impureté foncière – un deuxième mot contenu en lui : *Leben*, la " vie ". Panofsky, ce n'est pas douteux, aura voulu comprendre la seule " signification " (*meaning*) des images. Warburg, lui, voulait aussi comprendre leur " vie ", cette " force " ou " puissance " (*Kraft, Macht*) impersonnelle dont il parle quelquefois mais qu'il renonce régulièrement à définir. [...] L'histoire des images fut donc pour Warburg ce qu'elle avait été, déjà pour Burckhardt (mais qu'elle n'est plus depuis Panofsky) : une " question de vie " et – puisque en cette " vie " la mort est omniprésente – de " survies ", de survivances. »<sup>76</sup>

Les images de rêves – Warburg eût dit : les images survivantes en général – ont ceci d'extraordinaire qu'elles font du " rebroussement " temporel, comme dit Freud dans la même page, un vecteur de protension ; et de l' " indestructibilité " des matériaux refoulés un vecteur d'immédiateté, de fugacité. Dans toute image survivante, donc, *les fossiles dansent*. Et Freud de préciser que la cheville de ce paradoxe tient dans la fameuse " prise en considération de figurabilité ", cette capacité d'échange entre mots et images dont Warburg cherchait explicitement l'archive, et dont notre usage rhétorique des " tropes " n'offre qu'une bien faible approximation. [...] En sorte que regarder une image – comprise comme *Leitfossil* – reviendrait à *voir danser tous les temps ensemble*.<sup>77</sup>

<sup>72</sup> Aby Warburg, « *Mnemosyne (introduction) par Aby Warburg* », P.O.L, Revue Trafic n°9, Hiver 1994, p. 38.

<sup>73</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, 2004, p. 22.

<sup>74</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 461.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 89.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 103.

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 352. et p. 354. - Nous souhaitons rappeler aussi ici, que le projet *Mnemosyne* aurait dû s'étendre à deux mille images et être complété de deux volumes écrits et aussi « que la *disposition visuelle* de l'atlas – tout à tour chaotique et ordonnée, compacte et centrifuge, saturée et dispersée –

Pour revenir à cette notion d'intervalle, nous intéresse également la référence à Dziga Vertov. Dans les années 20, il avait élaboré cette théorie des intervalles. L'école du "ciné-œil" exigeait que le film soit bâti sur les "intervalles" et ce concept restera dominant dans la culture du montage au 20<sup>e</sup> siècle. Ceci nous permet de relier cette notion d'intervalle à un autre exemple dans le cinéma plus contemporain proposé par Gilles Deleuze et qui rejoint ce concept.

Ce qui compte chez lui, ce n'est pas 2 ou 3, ou n'importe combien, c'est ET, la conjonction ET. L'usage du ET chez Godard, c'est l'essentiel. [...] Ni élément ni ensemble, qu'est-ce que c'est le ET ? Je crois que c'est la force de Godard, de vivre et de penser, et de montrer le ET d'une manière très nouvelle, et de le faire opérer activement. Le ET, ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est toujours entre les deux, c'est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu'elle est le moins perceptible. Et c'est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s'esquissent. [...] Le but de Godard : " voir les frontières ", c'est-à-dire faire voir l'imperceptible. Le condamné *et* sa femme. La mère *et* son enfant. Mais aussi les images *et* les sons.<sup>78</sup>

En effet, c'est bien de la dialectique dont il est question aussi dans la méthodologie de Aby Warburg, c'est cette possibilité de faire surgir des *idées*. Car comme nous le dit de nouveau Gilles Deleuze dans un autre contexte, à propos là plus précisément du montage dialectique chez Eisenstein : « C'est l'opposition des mouvements dans l'espace qui va rapporter l'ensemble du mouvement à un Tout c'est à dire à une Idée. Pourquoi est-ce qu'on appellera ça dialectique ? Parce qu'il est connu que dans la dialectique les choses n'avancent que par opposition c'est-à-dire quelque chose de nouveau et ce quelque chose de nouveau - alors appelons la de ce point de vue, quitte à tout le temps changer de point de vue - appelons le l'Idée. »<sup>79</sup>

L'iconologie warburgienne vise effectivement à produire quelque chose comme *une image dialectique des rapports entre des images*, elle travaille par démontage du continuum figuratif, par " fusées " de détails saccadés, et par remontage de ce matériel en rythmes visuels inédits.<sup>80</sup>

La dialectique est cet art qui désigne un mouvement de la pensée qui se produit de

---

correspond exactement à la *disposition textuelle* des nombreux manuscrits rédigés en même temps que s'élaborait la collection d'images. » *Ibid* p. 464.

<sup>78</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 64-65-66.

<sup>79</sup> Gilles Deleuze, Cinéma cours 3 du 24/11/81 - transcription : Marc Ledannois – « La voix de Gilles Deleuze en ligne » - [http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=75](http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=75),

<sup>80</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 495.

manière discontinue, par l'opposition, la confrontation ou la multiplicité de ce qui est en mouvement. Cette dialectique entre *imagination* ET *savoir* est un des enjeux fondamentaux de la *praxis* de l'atlas *Mnemosyne*.

C'était aussi une connaissance capable de chercher une *stylistique* par-delà sa propre dimension *sémiotique*, dans une zone où les " rébus " iconologiques du rêve et de l'œuvre d'art – qui supposent le discernement analytique, l'acte d'*interpréter* – se confondent, s'incorporent en " tas de serpents vivants " pour ne plus se laisser désormais que *comprendre*.<sup>81</sup>

Mais bien entendu, au-delà d'un atlas ou d'un film (même si ces derniers nous permettent aussi de nous relier au monde), « notre rapport au monde [tout court] s'élabore à partir du *et*, le plus souvent nous pensons une chose *et* une autre, nous sommes ici *et* déjà ailleurs. [...] Cette réflexion insistante sur l'intervalle n'a pas vocation à marquer la séparation, l'intervalle est pour nous l'espace de la réunion plus précisément de l'enjeu de la rencontre. C'est le lieu du lien, le *et* du montage, ce qui relie au lieu de délier »<sup>82</sup>.

### *Expérience*

Nous venons de voir que le dispositif de l'atlas *Mnemosyne* propose un espace où la subjectivité est au travail. Nous avons vu également que de nombreuses actions telles que : choisir, sélectionner, juxtaposer, déplacer, regarder, etc. étaient nécessaires. C'est pourquoi, par sa *praxis*, l'atlas *Mnemosyne* induit de fait une activité impliquée et distanciée, qui se situe dans une « singulière dialectique où jouent les trois verbes " éprouver ", " comprendre " et " interpréter " »<sup>83</sup>.

Ce fut ainsi, pour Warburg, un autre bienfait de son séjour à Kreuzlingen que d'avoir pu dialoguer d'égal à égal avec un savant qui, comme lui, pratiquait une *connaissance par intrication*, je veux dire une *connaissance impliquée*, maniant ensemble, sans autoritarisme et sans académisme, le savoir et le non-savoir, le sens et le non-sens, la construction et la destruction.<sup>84</sup>

Nous relevons donc également comme enjeu fondamental de cette méthodologie l'*expérience*.

Dans une autre direction, nous souhaitons poursuivre sur un nouvel aspect qui

<sup>81</sup> *Ibid*, p. 398.

<sup>82</sup> Thierry Roche, *Blow up, un regard anthropologique*, Edition Yellow Now – Côté cinéma, 2010, p.121.

<sup>83</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 397.

<sup>84</sup> *Ibid*, p. 398. Le " savant " dont il est question est le psychiatre suisse Ludwig Binswanger qui a soigné Aby Warburg lors de ses séjours en hôpital psychiatrique à Kreuzlingen.

rejoint à la fois la question de l'expérience et celle des images. En effet, nous trouvons intéressant de faire résonner ici cette réflexion de Walter Benjamin qui, à propos de Marcel Proust, nous dit que l'image photographique peut élargir le champ de notre *mémoire involontaire*, celle-ci étant inconciliable avec l'« expérience vécue ».

Pour le dire en termes proustiens : ne pourra faire partie de la *mémoire involontaire* que ce qui n'a pas été " vécu " expressément et en conscience, ce que le sujet n'a pas rencontré comme " expérience vécue " Thésauriser des traces durables comme fondement de la mémoire " à partir de processus d'excitation, est, d'après Freud, réservé à " d'autres systèmes ", qu'il faut penser comme différents de la conscience. Selon Freud la conscience en tant que telle n'accepterait aucune trace mnésique. En revanche elle aurait une autre fonction importante. Elle aurait à fonctionner comme protection envers les excitations.<sup>85</sup>

Si l'on appelle " aura " les représentations hébergées par la *mémoire involontaire* qui cherchent à rassembler autour d'un objet de l'intuition, alors l'aura correspond précisément à l'objet de l'intuition de l'expérience vécue, qui se déploie en s'exerçant à partir d'un objet d'usage. Les procédures impliquées par l'appareil photographique et par les équipements ultérieurs élargissent le champ de la mémoire involontaire, ils permettent à tout moment de fixer grâce à l'appareil un événement par l'image et le son.<sup>86</sup>

Aussi, nous avançons l'hypothèse que la *praxis* de l'atlas *Mnemosyne* nous permet d'ouvrir notre champ d'*image-mémoire involontaire* pour une découverte d'un *temps retrouvé*. Tout en précisant comme Gilles Deleuze, toujours à propos de Marcel Proust, que : « Volontaire et involontaire ne désigne pas des facultés différentes, mais plutôt un exercice différent des mêmes facultés. La perception, la mémoire, l'imagination, l'intelligence, la pensée elle-même n'ont qu'un exercice contingent tant qu'elles s'exercent volontairement ; alors, ce que nous percevons, nous pourrions aussi bien nous le rappeler, l'imaginer, le concevoir ; et inversement. La perception ne nous donne aucune vérité profonde, ni la mémoire volontaire, ni la pensée volontaire : rien que des vérités possibles »<sup>87</sup>.

Nous venons de voir que " éprouver ", " comprendre ", " interpréter " est un *engagement* impératif mais comme nous le dit Jacques Rancière : « les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur

---

<sup>85</sup> Walter Benjamin, « Fragments proustiens dans « sur quelques thèmes baudelairiens » », *Benjamin sur Proust*, NOUS, 2010, p. 113.

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 121.

<sup>87</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF / Perspectives Critiques, Paris 1964, p. 120.



propre poème».<sup>88</sup> Aussi, « composer son propre poème » nous permet d'aborder le dernier "mot d'ordre" " imagination ".

### *Imagination*

Dans la notion d'intervalle, nous avons déjà évoqué la dialectique de l'imagination et du savoir. Nous souhaitons la prolonger pour bien comprendre ce que cette faculté qu'est l'imagination permet véritablement.

Face à l'atlas *Mnemosyne*, « on se trouve donc, bien souvent, aux prises avec une immense et rhizomatique *archive d'images hétérogènes* qu'il demeure difficile de maîtriser, d'organiser et de comprendre, précisément parce que son labyrinthe est fait d'intervalles et de lacunes autant que de choses observables. Tenter une archéologie, c'est toujours prendre le risque de mettre, les uns à côté des autres, des bouts de choses survivantes, nécessairement hétérogènes et anachroniques puisque venant de lieux séparés et de temps disjoints par les lacunes. Or, ce risque a pour nom *imagination* et *montage* »<sup>89</sup>. En effet, comme Georges Didi-Huberman l'affirme depuis cette réflexion « de Baudelaire, dans ses notes nouvelles sur Edgar Poe (1867), qui énonce clairement en quoi l'imagination est une *puissance de la pensée* commune au poète et au savant : " L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies " »<sup>90</sup>. En effet, les images sont des opérateurs de connaissance seulement si nous sommes capables d'être dans ce processus de l'imagination qui permet de créer ces analogies, ces correspondances, afin de laisser advenir tous leur *sens*.

Je crois que tout mon travail est guidé par une intuition fondamentale sur l'image comme acte et comme processus et non comme un simple objet. C'est pourquoi j'ai tant insisté dans les années passées sur la question du regard, d'où mon usage de descriptions phénoménologiques " ouvertes ", contre la seule lecture structuraliste et contre le déchiffrement d'une supposée " substance " de l'image,

<sup>88</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Éditions la fabrique, 2008, p. 19.

<sup>89</sup> Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 24.

<sup>90</sup> Georges Didi-Huberman, « Georges Didi-Huberman – atlas : comment remonter le monde », *Artpress* n°373, Décembre 2010, p. 52.

que pratiquent beaucoup d'historiens de l'art.

Devant les images nous devons convoquer des verbes pour dire ce qu'elles *font*, ce qu'elles *nous* font, et pas seulement des adjectifs et des noms pour croire dire ce qu'elles sont... il faut envisager l'image comme imagination, c'est-à-dire comme processus de formation des images.<sup>91</sup>

Notre regard qui s'inscrit dans et entre les images, permet à cette *puissance de la pensée* qu'est l'imagination d'être au travail, de les mettre en lien, et par ce mouvement, d'être dans une forme de connaissance sensible. Cette dialectique entre *intelligible* ET *sensible* est encore présente, un des enjeux fondamentaux que produit la *praxis* de l'atlas *Mnemosyne*.

Mais peut-être est-ce ailleurs, dans l'histoire du cinéma contemporain, que l'on trouverait l'équivalent le plus juste de la mise en tension des images et de la mise en mouvement des surfaces que Warburg produit dans *Mnemosyne* : Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* cherchant à " rapprocher les choses qui ne sont pas disposées à l'être ",<sup>92</sup> travaille le matériau filmique comme Warburg celui de l'histoire de l'art, faisant surgir le sens de l'actualisation des images par révélation réciproque que seule permet la technique du montage.<sup>93</sup>

Nous venons de poser ce que l'atlas *Mnemosyne* propose et produit comme forme et comme enjeux dans le cadre de notre recherche. Nous allons maintenant examiner dans le champ de l'image en mouvement quelques objets qui mettent la méthodologie de l'atlas de Warburg au travail. Il s'agira également de voir comment cette méthodologie est aussi un modèle dans un autre territoire que celui des images *fixes*.

---

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 52.

<sup>92</sup> Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard/Gaumont, 1999.

<sup>93</sup> Philippe-Alain Michaud, *Sketches – Histoire de l'art, cinéma*, Kargo et L'éclat, 2006, p. 22.

## 1.B – Une pensée de type cinématographique

Comme nous l'avons dit précédemment brièvement, la méthodologie de Warburg n'est pas circonscrite aux images, elle se situe dans plusieurs champs. Elle est fréquemment désignée également dans celui de l'écriture, Georges Didi-Huberman nous en indique ici quelques modèles :

J'ai travaillé sur l'idée du montage comme " paradigme " et comme forme de connaissance chez certains contemporains de Warburg, (Bataille dans la revue *Documents*, Walter Benjamin dans *Le livre des passages*). Il est clair que *Mnemosyne* participe d'une reformulation complète des modèles de temporalité au début du 20<sup>e</sup> siècle. Proust, Musil et Joyce sont aussi les contemporains de Warburg. Il est donc notre contemporain. La " table de travail " dont j'ai parlé est d'abord une table de montage capable de *montrer* le temps *autre* de l'histoire.<sup>94</sup>

Ces auteurs ont trouvé d'une part dans *le montage* une méthodologie et un mode de connaissance et d'autre part, dans la forme même de l'écriture une possibilité de juxtaposition de formes hétérogènes, ce qui ne sera pas sans rappeler la forme de l'atlas *Mnemosyne*.

Que le montage puisse participer d'une écriture dont la vocation est de transmettre l'expérience de bouche à oreille, c'est ce que Benjamin analysait déjà en 1930, à propos de *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, en termes de " nouvelles possibilités très épiques " : " Le principe stylistique de ce livre est le montage. Dans ce texte, on voit arriver à l'improviste des imprimés petits-bourgeois, des histoires à scandales, des faits-divers d'accidents, des événements sensationnels de 1928, des chansons populaires, des petites annonces. Le montage fait éclater le roman, aussi bien du point de vue structurel que stylistique, créant de nouvelles possibilités très épiques, notamment au plan formel. En effet, n'importe quel matériau de montage ne fait pas l'affaire. Le montage véritable part du document ".<sup>95</sup>

Il est intéressant de noter que le *Ulysse* de Joyce ainsi que le *Berlin Alexanderplatz* de Döblin ont (au moins en France) nécessité des nouvelles traductions très récemment (respectivement 2004 et 2009). Sans pour autant juger les traducteurs des premières versions, il nous semble plutôt important de relever que ce qui

---

<sup>94</sup> Georges Didi-Huberman, « L'histoire de l'art à l'âge des fantômes », *Art Press* n°277, Mars 2002, p. 22.

<sup>95</sup> Muriel Pic, « Littérature et « connaissance par le montage » », *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Éditions Cécile Defaut, 2006, p. 153.

manquait à ces premières traductions, ce qu'elles n'ont pas su rendre, était de l'ordre de cette juxtaposition des formes hétérogènes d'écritures. Il manquait l'écriture polyphonique. La langue avait été lissée et simplifiée afin d'uniformiser le tout de l'œuvre. Alors que l'enjeu de ces livres est bien ce montage possible de formes disparates malgré l'utilisation d'un seul médium. Sans doute, comme Aby Warburg, ces auteurs étaient trop *modernes*. Ils ne pouvaient dans leur temps être entendus car comme le relève dans un autre contexte Georges Didi-Huberman : « ...Walter Benjamin a raison d'affirmer que " la marque historique des images [les mots] n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée [mais] indique aussi qu'elles ne parviennent à leur lisibilité qu'à une époque déterminée" »<sup>96</sup>. Bien qu'après avoir évoqué ces modèles passionnants dans le champ de l'écriture, pour cette recherche, nous nous limiterons au champ des images en mouvement, même si comme le montre cette réflexion de Jacques Aubert, qui nous parle d'*Ulysse comme* d'un livre " cinématographique ", il est toujours frustrant et sans doute insatisfaisant de limiter des territoires.

Familiers de la " caméra stylo ", nous percevons d'emblée combien non seulement dans les passages descriptifs mais encore dans le balayage effectué par la sensibilité des personnages, la primauté est donnée à la sensation, aux alertes que font au sens les formes, les couleurs, les sons. Les mots dans la phrase de Joyce s'ordonnent alors selon une sorte de " phénoménologie de la perception ", ils y sont malmenés parfois pour lui être fidèles et aboutissent à une floraison de mots-valises. Une traduction contemporaine de l'*Ulysse* se devait de respecter autant que faire se pouvait l'ordre des mots dans la phrase de Joyce et les divers malaxages auxquels il les soumet pour être toujours plus près de ces effets de sensation " en direct " qu'il recherchait, à rapprocher de " l'effet de réalité " caractéristique du cinéma.<sup>97</sup>

Mais nous partons plutôt de cette proposition de Philippe-Alain Michaud qui désigne *Mnemosyne* comme « portée par une pensée de type cinématographique »<sup>98</sup>, ce qui nous permettra de la prolonger avec l'outil *Lignes de temps* et de l'usage que nous en ferons.

Aussi, « l'art des images mobiles » permet en quelque sorte de « résoudre la grande querelle de la pensée et du sensible » :

---

<sup>96</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi - L'œil de l'histoire*, 2 , Les Éditions de Minuit, 2010, p. 21.

<sup>97</sup> Jacques Aubert avec l'ensemble des traducteurs, postface de *Ulysse* de James Joyce, Éditions Gallimard 2004 pour la nouvelle traduction française, p. 973.

<sup>98</sup> Philippe-Alain Michaud, « Passages des frontières », *Revue Trafic* n°45, Printemps 2003, p. 88.

C'est pourquoi l'art des images mobiles peut renverser la vieille hiérarchie aristotélicienne qui privilégiait le *muthos* – la rationalité de l'intrigue – et dévalorisait l'*opsis* – l'effet sensible du spectacle. Il n'est pas simplement l'art du visible qui aurait annexé, grâce au mouvement, la capacité du récit. Il n'est pas non plus une technique de la visibilité qui aurait remplacé l'art d'imiter les formes visibles. Il est l'accès ouvert à une vérité intérieure du sensible qui règle les querelles de priorité entre les arts et le sens parce qu'il règle d'abord la grande querelle de la pensée et du sensible. Si le cinéma révoque le vieil ordre mimétique c'est qu'il résout la question de la *mimesis* à sa racine : la dénonciation platonicienne des images, l'opposition de la copie sensible et du monde intelligible. Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Epstein, c'est une manière égale à l'esprit, une manière sensible immatérielle, faites d'ondes et de corpuscules.<sup>99</sup>

Dans le prolongement de l'atlas *Mnemosyne*, l'art des images mobiles doit être entendu alors comme un vaste champ d'expérimentation de la pensée mais réciproquement comme une forme extraordinaire de pensée. Nous allons donc reprendre la méthodologie warburgienne et voir comment elle peut s'appliquer dans ce champ précis. Beaucoup d'auteurs sont incontournables mais nous nous appuierons seulement sur deux cas qui sont exemplaires : Jean-Luc Godard et Chris Marker. Il ne s'agit en aucune manière d'analyser toute leur œuvre de ce point de vue (ce qui serait tout à fait envisageable mais pas le propos), mais de restituer à partir de quelques exemples certains enjeux de Warburg développés précédemment.

#### *Jean-Luc Godard et Chris Marker, des praticiens warburgiens*

Jean-Luc Godard est un exemple inévitable comme prolongement de cette "méthode". Pour autant, à la question posée de nombreuses fois sur ses références dans le domaine de l'histoire de l'art, il revient fréquemment à Élie Faure et à Malraux et son *musée imaginaire*, mais jamais directement, à notre connaissance, à Aby Warburg. Cependant, de nombreux théoriciens et critiques, eux, n'ont pas manqué de faire ce rapprochement évident et exemplaire.

Mais c'est probablement dans le champ du cinéma que l'on trouverait avec l'entreprise de Warburg les résonances les plus profondes : dans l'œuvre de Yervant et Gianikian et Angela Ricci-Lucchi et surtout dans *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, histoire spectrale où le cinéma vient se confondre avec la reconnaissance de son propre passé : comme dans *Mnemosyne*, que Warburg nommait "une histoire de fantômes pour les grandes personnes", Godard cherche en utilisant l'image elle-même comme un révélateur descriptif et critique : les surimpressions et les juxtapositions que la vidéo permet ont la même fonction que la dislocation du plan dans *Mnemosyne*. A six reprises, dans *Passion, Grandeur et décadence, King Lear, On s'est tous défilés* (une publicité pour les Girbaud), *JLG/JLG, Histoire(s) du cinéma 4b : les signes parmi nous*, Godard cite

<sup>99</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, p. 8.

un texte de Pierre Reverdy intitulé "L'Image" :  
 " L'image est une création pure de l'esprit.  
 Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.  
 Plus les rapports de deux réalités rapprochées sont lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.  
 Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas de création d'image.  
 Deux réalités construites ne se rapprochent pas. Elles s'opposent.  
 On obtient rarement une force de cette opposition.  
 Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale *ou* fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine et juste. "  
 C'est ainsi que Godard décrit le cinéma, cela pourrait être aussi la description de *Mnemosyne*.<sup>100</sup>

Aussi, nous allons dans le geste warburgien et godardien du " copier-coller ", juxtaposer des fragments au détour de quelques mots clés qui désignent la méthode de Warburg ( issus soit de paroles de Godard, soit de celles de critiques ou par le biais de ses réalisations ).

## Images

L'image est un rapport... Une image, c'est soit deux choses éloignées qu'on rapproche, soit deux choses rapprochées qu'on éloigne... " Mince comme un cheveu, ample comme l'aurore " : voilà une image, un cheveu n'est pas une image, l'aurore n'est pas une image, c'est leur rapport qui fait image.<sup>101</sup>

Godard / Histoire(s). Examine, cherche trouve ces liens, raconte à travers lui-même l'histoire des images [...] C'est pourquoi " *faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le travail de l'historien* " 2(a), de sorte que c'est seulement une fois dégagées des contextes dans lesquels elles ont été trouvées, et transposées dans d'autres associations, chacune " *lointaine et juste* " (4b, à nouveau), que toutes les images peuvent raconter leur histoire, communiquer leur contenu le plus insaisissable, le plus secret.<sup>102</sup>

## Image et Mouvement

Les Américains disent *pictures* pour les images et pour les photographies, alors que pour les films, ils disent *movie*. Ils ont gardé la notion de mouvement, ils sont plus justes. Et pour la télévision, ils disent *network*, c'est la toile d'araignée...<sup>103</sup>

## Légende de l'image

Je pense qu'il y a eu une réaction inconsciente de peur, consciente au niveau des fabricants, des industries, l'inconscient industriel, et le parlant est né, l'embryon

<sup>100</sup> Philippe-Alain Michaud, « Passages des frontières », Revue Trafic n°45, Printemps 2003, p. 95-96.

<sup>101</sup> Jean-Luc Godard cité par Jean-Louis Comolli, *Voir et pouvoir – L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier 2004, p. 314.

<sup>102</sup> Helmut Farber, « Une forme qui pense », P.O.L, Trafic n°45, Automne 2003, p. 117.

<sup>103</sup> Jean-Luc Godard, « Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney », retranscription par Pauline Le Diset et Alain Bergala, Cahiers du cinéma n°513, mai 1997, p. 52.

de la télévision, où il fallait mettre – enfin, cela est ma thèse - une légende sous l'image. Le parlant comme par hasard est venu à une époque très précise. Il a été inventé par les deux frères industriels Amérique-Allemagne, par la RCA et la Tobis. Et Tobis, c'est Hitler. Le cinéma a parlé, et Hitler a pris le pouvoir à la radio. Le cinéma parlant est venu à ce moment là, alors qu'il aurait pu être inventé avant. J'ai retrouvé dans je ne sais quel livre de Mitry ou de Sadoul que Edison était venu présenter son cinéma parlant un ou deux ans après la projection du grand café. Techniquement ce n'était pas parfait, mais pas plus mauvais que l'image. Le public n'en a pas voulu.<sup>104</sup>

## Corpus / Atlas

Pour les Histoire(s) du cinéma, un corpus *limité*

J'ai accumulé les documents, en repiquant des films qui me plaisaient et des documentaires dont je pensais avoir besoin, en découpant beaucoup de photos. Et puis je les ai classés par sujet, un classement assez simple : femmes, hommes, couples, enfants, guerres. Il y avait une douzaine de chemises, pas énormes, de manière à pouvoir retrouver les documents. Finalement, ça s'est fait avec relativement peu de choses, mais ce peu donne l'impression de beaucoup.<sup>105</sup>

Pour le dire simplement je n'ai pas un discours encyclopédique qui résumerait en disant j'ai voulu faire ceci ou j'ai fait cela, Pas du tout... C'est huit chapitres d'un film qui pourrait en comporter des centaines de plus et surtout des annexes, comme des notes en bas de page qui sont souvent plus intéressantes à lire que le texte lui-même...<sup>106</sup>

Pour *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, à la recherche d'un théorème perdu*,<sup>107</sup> il est intéressant de relever que le dépliant proposé aux visiteurs (certainement plus nombreux au final que tous les spectateurs en salle réunis pour l'ensemble de ses films...) a préféré, plutôt qu'une explication en donner « quelques clefs » : « " Voyage(s) en utopie " n'est pas une exposition " sur " Godard mais " de " Godard. Les " godardiens " reconnaîtront son univers très singulier mais pour le visiteur qui découvre l'œuvre de l'artiste, voici quelques clefs afin d'accompagner sa visite. »<sup>108</sup> Ils se sont appuyés sans commentaire sur son corpus, celui de cet atlas. Il passe de films (*Au hasard Balthazar*, 1966 de Robert Bresson, *Bob le flambeur*, 1955, de Jean-Pierre Melville, *Les dernières vacances*, 1947, de Roger Leenherdt, *Les*

<sup>104</sup> Jean-Luc Godard, « Le montage, la solitude et la liberté », conférence du 26 avril 1989, Transcrit par Emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault – J'ai téléchargé ce texte depuis Internet en 2001, mais il n'est plus en ligne.

<sup>105</sup> Jean-Luc Godard, « Cinéma de notre temps », *Les Inrockuptibles* Hors Série Godard, juillet 2006, Entretien paru dans *Les Inrockuptibles* en octobre 1998, p. 45.

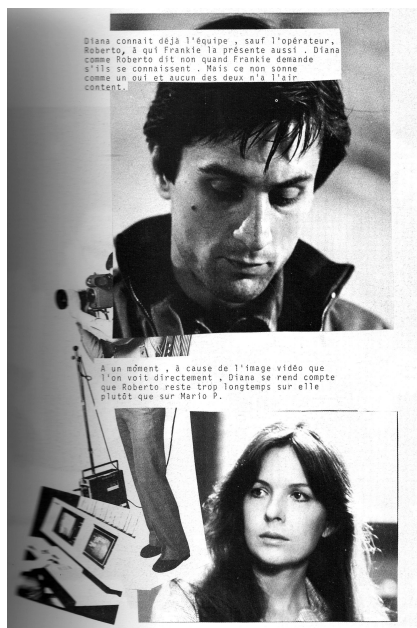
<sup>106</sup> Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, (avec Youssef Ishaghpour), Farrago, 2000, p. 9.

<sup>107</sup> Cette exposition, aux nombreuses polémiques, a eu lieu au Centre Georges Pompidou à Paris du 11 mai au 14 Août 2006.

<sup>108</sup> Dépliant édité par le Centre Georges Pompidou pour l'exposition *Voyage(s) en utopie, JLG, 1946-2006, à la recherche d'un théorème perdu*.

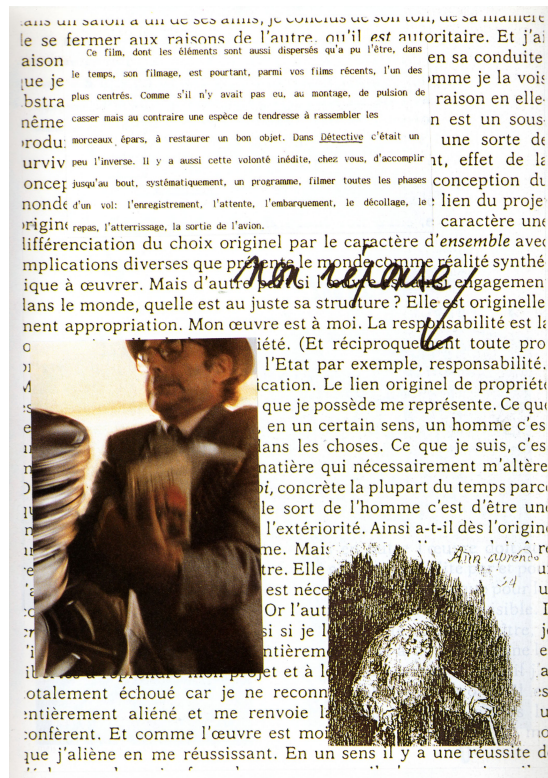
*hommes le dimanche*, 1931 de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, *Johnny Guitar*, 1953, de Nicholas Ray, *On the town*, 1949, de Stanley Donen et Gene Kelly, *Touchez pas au grisbi*, 1954, de Jacques Becker, *Les trois font la paire*, 1957, de Sacha Guitry), aux *personnages* (Jean Cocteau, Don Quichotte, Francisco Goya, Fritz Lang, Lemmy Caution, Henri Matisse, Anne-Marie Miéville, Amedeo Modigliani, Sergueï Paradjanov, Jean Renoir, Roberto Rossellini, Nicolas de Staël), aux thématique (" Collage(s) de France ", " Sarajevo ", " Télévision "), avec pour seule hiérarchie l'ordre alphabétique.

## Collages



4- Document extrait du scénario *The Story*, 1979





5 - Composition pour une non-réponse, 1987<sup>109</sup>

*Collage(s) de France, archéologie du cinéma*, était le titre prévu à l'origine de l'exposition du centre Georges Pompidou.

### Copier

En redoublant le tableau de Fragonard, Godard souligne les possibilités de montage et de pensée que permet la reproductibilité des œuvres (on ne verra, sauf exception, dans cette exposition, que des reproductions). La reproductibilité, on s'en rappellera, est la condition de possibilité du *musée imaginaire* de Malraux, et c'est elle qui permet à Aby Warburg de composer les planches de son *Atlas Mnemosyne*. Godard en tirera profit, à sa manière, au cœur d'un musée voué normalement à préserver l'aura unique des œuvres, en produisant, grâce à elle, de surprenantes assonances formelles et des jeux métaphoriques, filant comme ici une de ses questions de longue date sur la relation entre le visible et le dicible, le texte et l'image, le silence et le secret, le caché et le non-dit.<sup>110</sup>

Que ce soit dans l'utilisation de la citation (jamais désignée) ou dans sa pratique du médium vidéo pour "copier" le cinéma et la peinture, cet usage de la "copie" Godard en fait son *modus operandi*. La mise entre parenthèse de la force auratique des supports "originaux" et le plaisir d'un "copier-coller" insouciant des frontières

<sup>109</sup> Cette composition fait partie d'une série de six non-réponses aux questions posées par Alain Bergala à Jean-Luc Godard lors de la sortie de *Soigne ta droite* (1987).

<sup>110</sup> André Habib, « Invitation au voyage », 27-07-2006 <http://www.horschamp.qc.ca/INVITATION-AU-VOYAGE.html>

du temps et de l'espace<sup>111</sup> désignent indistinctement la méthode de Godard et celle de Warburg. Nous rappelons qu'une des polémiques pour cette exposition, portait sur cette question des " copies ". En effet, ce musée d'art moderne était bien embarrassé avec la notion et l'utilisation de la reproduction (il était question ici de tableaux), tant sur le plan esthétique que moral. Le monde des musées, reste encore dans cette vocation d'exposer les originaux non reproductibles comme le bien fondé de l'authenticité et de l'inaliénabilité.

## Montage

L'idée que je défends dans l'histoire du cinéma que je prépare, *Quelques histoires à propos du cinéma*, c'est que le montage fait la spécificité du cinéma, et sa différence par rapport à la peinture et au roman.<sup>112</sup>

Serge Daney à propos des *Histoire(s)* de Godard [...] : " le cinéma cherchait une chose, le montage, et c'est de cette chose que l'homme du 20<sup>e</sup> siècle avait terriblement besoin. " C'est ce que montre Godard dans *Les Histoire(s) du cinéma*.

Le caractère le plus propre du cinéma est le montage, ou plutôt, quelles sont les conditions de possibilité du montage ? En philosophie, depuis Kant on appelle les conditions de possibilité de quelque chose les transcendantaux. Quels sont donc les transcendantaux du montage ? Il y a deux conditions transcendantales du montage, la répétition et l'arrêt.<sup>113</sup>

Au montage, on se sent enfin en sécurité. C'est le moment qui me semble unique au monde, que je ne retrouve pas dans la vidéo parce que là, on ne peut pas couper. Au montage, on a physiquement un moment, comme un objet, comme ce cendrier. On a le présent et le futur.<sup>114</sup>

## Intervalle

Car dans la méthode de Godard, il ne s'agit pas d'association. Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice *entre* les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparition, comme disent les physiciens...<sup>115</sup>

## Table de travail

---

<sup>111</sup> Karl Sierek, « Programme de travail », *Trafic* n°45, printemps 2003, p. 125.

<sup>112</sup> Jean-Luc Godard, « Le montage, la solitude et la liberté », conférence du 26 avril 1989, Transcrit par Emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault – Nous avons téléchargé ce texte depuis Internet en 2001, mais il n'est plus en ligne.

<sup>113</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, 2004, p. 90.

<sup>114</sup> Jean-Luc Godard, « Le montage, la solitude et la liberté », conférence du 26 avril 1989, Transcrit par Emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault

<sup>115</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les Éditions de minuit, 1985, p. 234.

Mais j'aimerais choisir plus lentement et être accompagné à ce moment-là. Pour ne pas choisir si vite, pour avoir le temps. Ce qui m'effraie quand je vois des gens monter, c'est la vitesse, que personne ne leur demande, mais personne... Ré-enrouler à toute allure, coller avec une violence absolument infernale. Alors que le montage c'est quelque chose de plus doux. Avoir le temps de respirer. Tout est là. Si ça pouvait rester à l'état de rushes [d'atlas...] et que les gens puissent venir voir le film comme ça.<sup>116</sup>

### *Histoire de l'art*

Le *musée imaginaire* de Malraux fut pour Godard une méthode et certainement une source d'inspiration, où les œuvres d'art, rapprochées grâce à la reproduction avec le médium de la photographie, peuvent être comparées, c'est-à-dire tout simplement vues. Il a certainement prolongé cette méthode dans ces *Histoire(s) du cinéma* avec la vidéo comme possibilité d'archiver le cinéma, comme la photographie avait pu le faire avec l'histoire de l'art du temps de Malraux.

*The Old Place*, est un film réalisé en 1999 avec Anne-Marie Miéville, commandé par le musée d'Art Moderne de la ville de New-York. Outre le sujet centré sur l'univers muséal et sa relation avec Malraux maintes fois cités, il y sera beaucoup question de Benjamin et de ses réflexions directement liées à la méthode warburgienne. Pour exemple, une séquence centrale dans ce film où la méthode *warburgo-godardienne* est très explicite.



6- Vidéogrammes de *The Old Place* à 25'30

AMM On n'a pas fait grand chose encore.

JLG On a visité quelques étoiles

Cette image que tu es, que je suis, Benjamin en parle, où le passé entre en résonance le temps d'un éclair avec le présent pour former une constellation.

AMM L'œuvre d'art, dit-il, est l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Mais je ne suis pas sûre de comprendre : proche égal de lointain...

JLG On dit souvent : à l'origine, il y avait..., c'est à la fois ce qui se découvre

<sup>116</sup> Jean-Luc Godard, « Le montage, la solitude et la liberté », conférence du 26 avril 1989, Transcrit par Emmanuelle Sardou et Fabrice Puchault.

comme absolument nouveau et ce qui se reconnaît comme ayant existé de tout temps. L'ensemble des idées, d'après Benjamin, constitue un paysage premier, toujours présent.

AMM Même lorsque les hommes l'ont oublié, et auquel il s'agit de revenir.

JLG Il y a les étoiles, qui sont aux constellations ce que les choses sont aux idées. On aurait pu dire " leçon de choses " au lieu " d'exercice ".

AMM Exercices de pensée artistique, on a dit.

JLG L'idée, c'est le rapprochement... De même que les étoiles se rapprochent, même en s'éloignant les unes des autres, tenues par des lois physiques, par exemple, pour former une constellation, de même, certaines choses pensées, se rapprochent pour former des images.<sup>117</sup>

## A propos du découpage des épisodes de *Histoire(s) du cinéma*

Oui, huit constellations ou quatre fois deux..., le visible et l'invisible, et puis à l'intérieur de cela, il s'est agi de retrouver, par les traces qui en existent, d'autres constellations..., pour reprendre la phrase de Benjamin qui dit que les étoiles, à un moment donné, forment des constellations et que le présent et le passé entrent en résonance.<sup>118</sup>

## Mémoire

Dans *Pierrot le fou*, Godard a largement recouru à ses réserves de cinéphiles et à sa mémoire du cinéma. Il a puisé, et sans doute souvent de façon consciente, dans un stock d'images en réserve. Mais déjà – et c'est pourquoi le film m'intéresse par rapport au Godard d'aujourd'hui – quelque chose commence à travailler la création godardienne, qui est d'un ordre autre que celui de la citation, et que j'ai baptisé ici la " réminiscence ", dont relèvent les traces d'un film qui est à la fois un peu partout et nulle part, dans *Pierrot le fou : Monika* .<sup>119</sup>

## Dispositif de monstration

On m'avait proposé de donner des leçons à Vincennes. J'ai répondu en indiquant de quel matériel j'avais besoin, afin de pouvoir passer plusieurs films en même temps. Cela n'a jamais été possible. Nous devions le faire à la Fémis, mais au fond personne ne le souhaitait : ni Gajos – paix à sa mémoire -, ni les profs, ni les élèves.<sup>120</sup>

## Fantôme

Et les formules de Céline, à propos du cinéma, sont très funèbres. C'est " caveau

---

<sup>117</sup> Jean-Luc Godard et Anne Marie Miéville, transcription du texte de *The Old Place* , Coffret livre DVD, Jean-Luc Godard/ECM Records GmbH, 2006, p. 32-33.

<sup>118</sup> Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, (avec Youssef Ishaghpour), Farrago, 2000, p. 11.

<sup>119</sup> Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Éditions Cahiers du cinéma, collection Essais, 1999, p. 183.

<sup>120</sup> Jean-Luc Godard, « Entretien avec Jean-Luc Godard – avenir(s) du cinéma », Les cahiers du cinéma, Hors série Aux frontières du cinéma, avril 2000, p. 13.

d'illusions ", " il y a des fantômes pleins l'écran... " Et cette phrase terrible, à savoir qu'il s'agit de " mettre tout ce miroitement fantomatique, dans une fosse commune, capitonée, féérique et moite."<sup>121</sup>

Et pour passer le relais entre ces deux auteurs, cette dernière *citation* :



7 – Photogramme de *Alphaville* et capture d'écran de l'émission Cinéma Cinémas

### *Forme à venir*

Si vous voulez, il y aurait une autre manière de fonctionner sur les CD-Roms qui est plus la possibilité de feuilleter, de trouver, de mettre un titre..., **c'est comme un couloir avec des portes qui s'ouvrent**<sup>122</sup>, beaucoup de jeux se font de cette manière... Entre le jeu vidéo et le CD-Rom, il y aurait une façon de faire des films, qui seraient beaucoup plus près de Borges ou d'autres gens comme lui. Mais cela ne se fera jamais, on peut être tranquille... Peut-être il y aura un jour un individu, un Chris ou un Van der Keuken, qui fera ce genre de film...<sup>123</sup>

Chris Marker est né en 1921, il a aujourd'hui 90 ans. On ne compte plus ses films, ses installations, ses photographies, voire ses interventions virtuelles. Parcourir les œuvres de Chris Marker pourrait revenir à regarder, autant d'un point de vue idéologique, politique, artistique que technique (photographie, cinéma, vidéo, télévision, image virtuelle...) notre seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle et en *live* le début de notre 21<sup>e</sup>. Il a exploré toutes les formes d'images et inventé ses propres enjeux formels dans une grande singularité toujours novatrice et avant-gardiste. Afin de préciser en quoi cet auteur est pour nous un artiste warburgien, nous partons de *Sans Soleil* (1982). En effet, ce n'est pas tant à partir de ce film que cette

<sup>121</sup> Philippe Sollers, « Il y a des fantômes pleins l'écran... », entretien réalisé le 8 avril 1997, Cahiers du cinéma n°513, Mai 1997, p. 39.

<sup>122</sup> Je souligne car il nous renvoie immédiatement à cette scène de *Alphaville*, reprise comme leitmotiv de l'émission mythique *Cinéma Cinémas*. Ces portes qui s'ouvriraient, fonctionnaient telles des intervalles dans cet atlas fondamental qu'a été pour nous cette émission télévisée de 1982 à 1992. « J'aime bien relier les films à ce que je vis, à ce que je vois autour, à ce qui est l'état du monde, l'état des lieux. Je ne suis pas un cinéphile pur. Je m'intéresse à la forme des films mais aussi à leur résonance par rapport à ce qu'on vit. » Michel Boujut

<sup>123</sup> Jean-Luc Godard, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, (avec Youssef Ishaghpour), Farrago, 2000, p. 32.

méthodologie pour Marker s'est mise en place, mais il fait partie de nos premiers souvenirs de cinéphiles *secoués*, des *films qui ont regardé notre enfance*.<sup>124</sup>

La première image dont il m'a parlé, c'est celle de trois enfants sur une route, en Islande, en 1965. Il me disait que c'était pour lui l'image du bonheur, et aussi qu'il avait essayé plusieurs fois de l'associer à d'autres images - mais ça n'avait jamais marché.

Il aimait la fragilité de ces instants suspendus, ces souvenirs qui n'avaient servi à rien qu'à laisser, justement, des souvenirs.

Il m'écrivait: " J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire. Comment se souvenir de la soif ? "

Mon copain Hayao Yameko a trouvé une solution : si les images du présent ne changent pas, changer les images du passé...

Hayao Yarianeko invente des jeux vidéo avec sa machine. Pour me faire plaisir, il y laisse entrer mes animaux familiers, le chat et la chouette.

Il prétend que la matière électronique est la seule qui puisse traiter le sentiment, la mémoire et l'imagination.

J'envie Hayao et sa Zone. Il joue avec les signes de sa mémoire, il les épingle et les décore comme des insectes qui se seraient envolés du Temps et qu'il pourrait contempler d'un point situé à l'extérieur du Temps - la seule éternité qui nous reste. Je regarde ses machines, je pense à un monde où chaque mémoire pourrait créer sa propre légende.

Il m'écrivait qu'un seul film avait su dire la mémoire impossible, la mémoire folle. Un film d'Hitchcock : *Vertigo*. Dans la spirale du générique, il voyait le Temps qui couvre un champ de plus en plus large à mesure qu'il s'éloigne, un cyclone dont l'instant présent contient, immobile, l'œil...<sup>125</sup>

Ce film composé et monté<sup>126</sup> par Chris Marker *réalisé* par un cameraman fictif Sandor Krasna (déjà un avatar...) contient au-delà de sa forme, toutes les problématiques de cet auteur : les images, leurs légendes, leur montage et juxtaposition, la mémoire et leurs signes, le souvenir, l'imagination, le temps... nous y reconnaitrons aussi celles de Warburg.

Les démarches herméneutiques d'Aby Warburg dans *Mnemosyne* et de Chris Marker dans ses films de compilation *Le Tombeau d'Alexandre* et *Le fond de l'air est rouge*, peuvent être rapprochées et étudiées conjointement afin d'envisager

<sup>124</sup> Cette expression est de Jean Louis Schefer, dans *L'Homme ordinaire du cinéma*, il parle des "films qui ont regardé notre enfance". Elle a fasciné Serge Daney avec cette idée d'accepter le fait qu'on est autant regardé par un film qu'on ne le regarde.

<sup>125</sup> Ce sont des fragments épars de la voix off du film. Cette transcription est reprise dans la revue *Trafic* n°6, printemps 1993, pp. 79-97.

<sup>126</sup> C'est ce qui est stipulé en générique de fin.

ce qui, dans ces travaux historiographiques, permet de mettre en œuvre une nouvelle forme de construction mémorielle. La fragmentation, le montage des images et la réflexion sur les récurrences plastiques dans le montage cinématographique de Marker comme dans la démarche plasticienne de Warburg créent une vision du temps labile, délinéarisée, anachronique qui permet d'aborder l'Histoire comme une forme " intempestive ", faite de résurgences, de rémanences, de " survivances ". Les deux démarches tendent finalement à une réflexion sur les différents modes de réception des avatars de l'Histoire.<sup>127</sup>

Cette démarche warburgienne est consubstantielle de tout son travail (nous pouvons notamment nous référer à l'article de Barbara Laborde cité précédemment). Nous ne nous y attarderons pas plus ici. Nous proposons plutôt à partir de quatre œuvres récentes, non filmiques, de continuer cette réflexion. Elles nous permettront de prolonger cette pensée à partir d'outils plus contemporains et d'en aborder les possibilités techniques.

*Staring Back* (dont la traduction pourrait être : " regarder fixement en arrière ") est une série de tirages numériques en noir et blanc présenté de février à avril 2008 dans une galerie parisienne. L'exposition complète est composée d'environ deux cents images sélectionnées par Chris Marker dans ses archives personnelles.<sup>128</sup>



8- Photographie de la série *Staring Back*

---

<sup>127</sup> Barbara Laborde, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker », *Image & Narrative*, Vol 10, N° 3, 2009, disponible sur : <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/30>

<sup>128</sup> Elle a été produite en 2007 par le Wexner Center for the Arts de Columbus, Ohio. Elle a été reprise chez Peter Blum à New York en septembre 2007 et à Zurich en mars 2008 sous le titre : *A Farewell to Movies*, " un adieu aux images mobiles ", " un adieu aux films ".



9 - Photographie de la série *Staring Back*  
*Demo anti Le Pen 3 (Paris, 2004)*



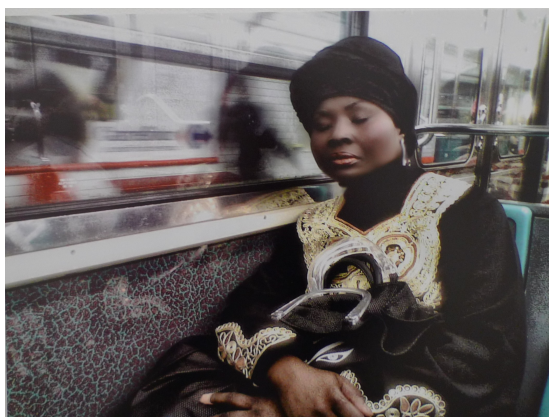
10 - Photographie de la série *Staring Back*  
*Untitled (Téhéran, 1950)*

Ces trois exemples montrent bien que Marker là encore mélange, sans hiérarchie, sans chronologie, ses réminiscences personnelles, intimes, politiques, historiques... Dans ces trois photographies ci-dessus, nous pouvons re-trouver une figure mythique de *Sans Soleil* ( elle correspond à un de ses films mais aussi à un voyage personnel ), une figure *enregistrée* lors de manifestation politique parisienne et une figure *étrangère* ( une autre culture, un voyage personnel encore et ancien ). Trois temps sont également réunis : 1950 - 1983 – 2004. Ce qui nous intéresse aussi c'est comment, grâce à la technique numérique au fond il a permis à tous ces signes qui composent cet atlas, de s'uniformiser afin de faciliter leur rapprochement, comme Malraux a pu le faire aussi grâce à la photographie, Godard avec la vidéo. Il a également privilégié un traitement de l'image qui permet à ces figures de sortir du décor. Leur netteté juxtaposée au fond devenu flou leur donne un caractère *irréel* et



fantomatique. Le noir et blanc également unifie cette série. Nous connaissons bien la figure de *Sans Soleil* mais en couleur.

*Passengers* est une autre série de photographies numériques, composées également de plus de deux cents images mais cette fois-ci en couleur, réalisées entre 2008 et 2010 dans le métro parisien.<sup>129</sup>



11 - Photographie de la série *Passengers*

Ici, Marker vole des portraits « comme un paparazzo bien intentionné », selon ses propres termes mais pour y déceler des figures, (pas des figurants<sup>130</sup>), symptômes des temps.

Inspiré par le court mais inoubliable poème d'Ezra Pound (" L'apparition de ces visages dans la foule / Des pétales sur une branche noire humide "), il se met à prendre des photographies dans le métro parisien. En collectionnant ces « pétales », son intention est de restituer ses sujets sous leur meilleur jour, souvent imperceptible dans le flux du temps, afin qu'ils soient en accord avec eux-mêmes et leur vraie nature. Il commence l'expérience avec un appareil dissimulé dans une montre, d'où le titre. [Cette première série *Quelle heure est-elle ?* a été réalisée en 2004-2008.] S'il passe ensuite à d'autres appareils, le titre reste inchangé, pour nous rappeler que l'instant volé du visage d'une femme révèle quelque chose du temps lui-même [...] Il développe la même idée avec la série *Passengers* (2008-2010). " Cocteau disait que, la nuit, les statues s'échappent des musées pour se promener dans la rue ", explique Marker, qui affirme tomber parfois sur les modèles de grands maîtres de la peinture dans le métro parisien, des figures fantomatiques, s'effaçant dans un hors-temps.<sup>131</sup>

Dans *Passengers* nous intéresse plus particulièrement une série d'images (elles se distinguent des autres par leur taille plus grande) que Marker nomme «Un quatuor

<sup>129</sup> Elles ont été exposées à la galerie Peter Blum à Soho d'avril à juin cette année, ainsi qu'aux rencontres de Arles.

<sup>130</sup> Cette notion de " figurant " sera développée à partir de notre corpus dans la partie 4.A.

<sup>131</sup> Dossier de Presse des Rencontres d'Arles Juillet-Septembre 2011.

de métro».



12- « Un quatuor de métro », Photographies de la série *Passengers*

Ici, toujours grâce aux possibilités du numérique, dans un même cadre, il fait dialoguer ses figures avec l'histoire de l'art. Ce *Musée imaginaire* lui permet encore une fois d'affirmer, au-delà des temps, au-delà des formes, son imagination certaine, sa « faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. »

C'est en 1997, qu'il réalise son CD-Rom<sup>132</sup> *Immemory* produit par le Centre Georges Pompidou. Ces nouvelles possibilités techniques qu'offrent l'arborescence d'un objet de ce type lui ont permis d'explorer un nouveau territoire, celui du réseau, certainement le plus adapté à ses réalisations à ce jour. Avec cette forme qui se déploie à l'infini, cette forme rhizomique, toujours ouverte et en mouvement, il a exploré son champ de prédilection, sa mémoire. La structure du disque est divisée en sept " zones " principales, non hiérarchisées évidemment : Voyage, Mémoire, Musée, Photo, Guerre, Poésie, Cinéma.

Mon hypothèse de travail était que toute mémoire un peu longue est plus structurée qu'il ne semble. Que de photos prises apparemment par hasard, des

<sup>132</sup> Il sera bientôt en ligne sur le site [Gorgomancy](http://Gorgomancy.com). Ce support aura eu une bien courte histoire, en moins de 10 ans, il est devenu totalement obsolète.

cartes postales choisies selon l'humeur du moment, à partir d'une certaine quantité commencent à dessiner un itinéraire, à cartographier le pays imaginaire qui s'étend au dedans de nous. En le parcourant systématiquement j'étais sûr de découvrir que l'apparent désordre de mon imagerie dissimulée cachait un *plan*, comme dans les histoires de pirates. Et l'objet de ce disque serait de présenter la "visite guidée" d'une mémoire, en même temps que de proposer au visiteur sa propre navigation aléatoire. Bienvenue donc dans "Mémoire, terre de contrastes" - ou plutôt, comme je l'ai choisi de l'appeler, Immémoire : *Immemory*.<sup>133</sup>

Ainsi, comme le dit Raymond Bellour : « Il n'y a pas de point d'arrivée. La mémoire n'a ni commencement ni fin. Elle est toujours revenant du passé, plongeant dans son propre avenir, ramassée dans un présent qu'elle fuit. Hooke,<sup>134</sup> qui conçoit la Mémoire comme "un Reposoir d'Idées", qualifie ainsi "la dernière Idée formée, qui n'est autre que le moment présent". »<sup>135</sup> Comme l'atlas *Mnemosyne* la narration n'est que de l'ordre de l'accumulation de fragments disparates, de signes, qu'il faut agencer pour créer son parcours multiple et ouvert.

La quatrième œuvre ou plutôt le quatrième lieu dont nous voulons parler est celui de *Second Life*. En effet, Chris Marker y est *propriétaire* d'une île qu'il a appelée *Ouvroir* (coordonnées 189, 70, 39) en référence à l'Oulipo, l'Ouvroir de littérature potentielle. Des artistes viennois ont délocalisé son exposition de photographies *A Farewell to Movies* qui s'est tenue au musée du Design de Zurich de mars à juin 2008.<sup>136</sup>



13 - Capture d'écran du film *Ouvroir*

<sup>133</sup> Chris Marker, jaquette du CD-Rom. Nous avons repris intentionnellement les mots surlignés par Marker.

<sup>134</sup> Robert Hooke est un scientifique expérimental anglais du 17<sup>e</sup> siècle, Chris marker le cite comme référence dans un texte en 1997 à propos de son CD-Rom.

<sup>135</sup> Raymond Bellour, « Le livre, aller, retour », *Qu'est-ce qu'une madeleine – à propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Yves Gevaert Éditeur – Centre Georges Pompidou, 1997, p. 84.

<sup>136</sup> Un film de 30 min nous permet d'avoir une visite guidée de cette exposition virtuelle, avec la complicité de Guillaume-en-Egypte, sur le lien <http://www.chrismarker.org/ouvroir-the-movie-by-chris-marker/>

*Iggy Atlas* – Le cinéma appartient-il donc au passé ?

*Sergei Murasaki* – On peut jouer avec l'idée. Godard le fait très bien. Mais lui, il est cinéaste

*Iggy Atlas* – Vous êtes-vous jamais considéré vous-même comme cinéaste ?

*Sergei Murasaki* – Ja-mais.

*Iggy Atlas* – Quelle étiquette préférez-vous en ce cas ? Bricoleur multimédia ?

*Sergei Murasaki* – Bricoleur sûrement. Multimédia... Bon, ça appartient au jargon contemporain.

*Iggy Atlas* – Les nouvelles technologies ont-elles modifié en quelque chose votre rapport aux images, aux sons, ce que vous en faites ?

*Sergei Murasaki* – Forcément. Pouvoir faire tout un film, *Chats perchés* (2004), avec mes dix doigts, sans aucun appui ni intervention extérieurs... Et ensuite aller vendre moi-même le DVD que j'ai enregistré à la braderie de Saint-Blaise... Là j'avoue que j'ai eu un sentiment de triomphe : du producteur au consommateur, direct. Pas de plus-value. J'avais accompli le rêve de Marx.<sup>137</sup>

Cet extrait d'interview permet de voir à quel point cet artiste de 87 ans (en 2008) a su s'approprier ces nouveaux outils et leurs possibilités sans pour autant perdre le fil qui l'anime et tient toute son œuvre depuis ses débuts.

L'avatar Serguei Murasaki – dont l'onomastique suggère une forme syncrétique de Marker et des amis cinéastes qui ont croisé sa vie, Kurosawa, Medvedkine, Tarkovski et d'autres sans doute – est peut-être le point d'aboutissement de cette recherche formelle qui, de *Mnemosyne* à *Second Life* en passant par *Immemory*, permet une incarnation virtuelle de la mémoire, entre présence et absence, sources et simulacres. Un avatar qui peut même, au choix, prétendre être ou n'être pas Chris Marker, doté de cette puissance d'altération qui est aussi un mode de proximité, et qui complète sans l'achever le portrait sans mise au net que ce cinéaste, inlassablement, dissémine dans ses films.<sup>138</sup>

Pour conclure, cette citation de Raymond Bellour qui nous permet de relier ces deux auteurs.

Proust devient pour Godard la métaphore d'un temps perdu que seul le cinéma peut permettre de retrouver encore : il reste pour Marker celui qui ouvre, en lui-même, à travers un "petit morceau de madeleine", et à jamais "l'édifice immense du souvenir".<sup>139</sup>

Proust fascine nos deux auteurs voire ils en font un des foyers de leur pensée

---

<sup>137</sup> Une rencontre/Interview via *Second Life* a été réalisée par *Les Inrockuptibles* - n° 647, 22 au 28 avril 2008.

<sup>138</sup> Barbara Laborde, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker », *Image & Narrative*, Vol 10, N° 3, 2009.

<sup>139</sup> Raymond Bellour, « Le livre, aller, retour », *Qu'est-ce qu'une madeleine – à propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Yves Gevaert Éditeur – Centre Georges Pompidou, 1997, p. 102.

( comme nombres d'artistes qui s'intéressent à l'*image* ) mais ce que Bellour nous dit aussi c'est que Godard et Marker ont un rapport avec le cinéma et la mémoire bien différent. Pour Godard c'est celui d'un *temps perdu*, immémorial, et pour Marker un territoire à parcourir au présent. Pour autant, nous pouvons encore les rassembler autour de leur manière d'envisager leur récit.

### Nouvelles modalités de construction du récit



14- Capture d'écran du site de Chris Marker – Article *The Essay as Form* by T.W. Adorno

Il ne nous aura pas échappé cet article sur le site<sup>140</sup> de Chris Marker : *The Essay as Form* by T.W. Adorno.<sup>141</sup> Cet article écrit entre 1954 et 1958 par Théodor Adorno a suscité et suscite encore beaucoup de réflexions voire de polémiques que nous ne développerons pas ici. Cependant, pour terminer cette première partie, il nous apparaît essentiel d'aborder, certes brièvement, cette notion d'« essai comme forme ». Même si les remarques d'Adorno sont circonscrites à la littérature, certains de ses enjeux ont à voir avec la méthodologie de Aby Warburg. Plus tard, dans cette recherche, nous allons revenir à cette notion d'essai lorsqu'il s'agira de comprendre certaines problématiques liées à la forme des films de notre corpus.

On ne peut cependant assigner un domaine particulier à l'essai. Au lieu de produire des résultats scientifiques ou de créer de l'art, ses efforts même reflètent le loisir propre à l'enfance, qui n'a aucun scrupule à s'enflammer pour ce que les

<sup>140</sup> <http://www.chrismarker.org/> Ce site (Chris marker - Notes from the Era of Imperfect Memory) tient la chronique de l'actualité "Chris Marker" dans le monde et rassemble toutes sortes de documents, notes bibliographiques, textes critiques, etc. Il reprend pour partie, avec les commodités web.2, le contenu du site antérieur sur [vajramedia.com/passagen](http://vajramedia.com/passagen), récemment déserté.

<sup>141</sup> <http://www.chrismarker.org/the-essay-as-form-1-by-tw-adorno/>

autres ont fait avant elle. Il réfléchit sur ce qu'il aime et ce qu'il hait, au lieu de présenter l'esprit comme une création *ex nihilo*, sur le modèle de la morale du travail illimité. Le bonheur et le jeu lui sont essentiels.<sup>142</sup>

Nous retiendrons qu'il n'est assigné à aucun domaine particulier, nous pouvons alors déplacer tous ses enjeux dans le champ de nos images (voire de notre méthodologie de recherche). Nous retrouvons la position aristotélicienne puisqu'il se situe dans un espace dialectique entre *intelligible* ET *sensible*. L'enthousiasme liée à la *citation* en est une qualité immanente et que c'est un *amateur*. Il réfléchit sur ce qu'il aime mais aussi sur ce qu'il hait. Le processus dialectique est encore un de ses enjeux, il lui permet de penser, d'avancer encore et toujours. BONHEUR et JEU sont essentiels. « Car il s'agit de s'aventurer et non pas d'apprendre plus ou moins bien ou plus ou moins vite. »<sup>143</sup>

Ce qui pourrait le mieux se comparer avec la manière dont l'essai s'approprie les concepts, c'est le comportement de quelqu'un qui se trouverait en pays étranger, obligé de parler la langue de ce pays, au lieu de se débrouiller pour la reconstituer de manière scolaire à partir d'éléments. Il va lire sans dictionnaire. Quand il aura vu trente fois le même mot, dans un contexte à chaque fois différent, il se sera mieux assuré de son sens que s'il l'avait vérifié dans la liste de ses différentes significations, qui en général sont trop étroites en regard des variations dues au contexte, et trop vagues en regard des nuances singulières que le contexte fonde dans chaque cas particulier. Certes, tout comme cet apprentissage, l'essai comme forme s'expose à l'erreur ; le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude que la norme de la pensée établie craint comme la mort. L'essai néglige moins la certitude qu'il ne renonce à son idéal.<sup>144</sup>

Aussi nous pourrions avancer que la *praxis* de l'essai, est pour les *mots*, ce que l'atlas *Mnemosyne* est pour les images. L'essai est une sorte de nouveau langage innovant. Il pratique une expérience intellectuelle ouverte. Il permet la marche, l'expérimentation, le déplacement, le montage, la création, etc. et ce avec tous les risques que cela comporte. « L'essai déploie, contre ces règles, une *forme ouverte* de la pensée imaginative où jamais n'advient la " totalité " en tant que telle. Comme dans l'image dialectique chez Benjamin, " la discontinuité est essentielle à l'essai [qui] fait toujours son affaire d'un conflit immobilisé ". »<sup>145</sup> Une forme qui s'oppose à la

<sup>142</sup> Théodor Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris, 1984, Collection Champs essais, 2009, p. 6.

<sup>143</sup> Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987, réédition 10/18 Poche, 2004, p. 48.

<sup>144</sup> Théodor Adorno, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris, 1984, Collection Champs essais, 2009, p. 17.

<sup>145</sup> T.W. Adorno, « L'essai comme forme » (1954-1958), trad. S. Muller, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984 (éd.2009), p. 27.

convention de la chronologie et de la continuité, une forme ouverte et infinie, une forme qui cherche, une forme qui souvent pose plus de questions qu'elle ne propose de réponses car comme l'atlas *Mnemosyne*, l'essai est une démarche et une méthode. Elle produit une forme qui pense.

Essayer, c'est essayer encore. C'est expérimenter par d'autres voies, d'autres correspondances, d'autres montages. L'essai comme geste de toujours tout reprendre. Cela me remet en mémoire la façon dont Aby Warburg avait conclu l'une de ses fameuses conférences (prononcée à Florence en 1927) : « On continue – courage ! - recommençons la lecture ! » Voilà bien ce que suppose tout essai qui se respecte : il n'y aura pas de dernier mot.<sup>146</sup>

Cette méthode et aussi cette forme, expérimentales, ont été celles de Jean-Luc Godard et Chris Marker dans le champ des images en mouvement. " L'essai et le cinéma " est un territoire passionnant qui compte beaucoup d'auteurs, il a été exploré par de brillants théoriciens.<sup>147</sup>

Pour conclure cette première partie qui nous aura permis de poser, à partir d'un corpus hétérogène, tous les enjeux nécessaires pour la continuité de cette recherche, une dernière citation de Robert Musil. Cet auteur, contemporain de Warburg, travaillera de façon magistrale la question de l'essai dans son roman inachevé : *L'homme sans qualités*. Ce livre fondateur du 20<sup>e</sup> siècle est aussi pour nous un objet incontestablement " cinématographique ".

C'était cela qui commandait son attitude, de sorte que, perpétuellement requis de réfléchir par ce qu'il voyait, il était toujours retenu par une certaine crainte de penser trop. Mais un autre élément déterminait son attitude : il y avait quelque chose, dans la nature d'Ulrich, qui agissait d'une manière distraite, paralysante, contre la systématisation logique, contre la volonté univoque, contre les poussées trop nettement orientées de l'ambition, et ce quelque chose se rattachait aussi à ce mot d'essayisme choisi naguère, bien que cela confînt précisément les éléments qu'il avait exclus peu à peu, avec un soin inconscient de cette notion. La traduction du mot français " essai " par le mot allemand *Versuch*, telle qu'on l'admet généralement, ne respecte pas suffisamment l'allusion essentielle au modèle littéraire ; un essai n'est pas l'expression provisoire ou accessoire d'une conviction qu'une meilleure occasion permettrait d'élever au rang de vérité, mais qui pourrait tout aussi bien se révéler erreur ( à

---

<sup>146</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi - L'œil de l'histoire*, 2 , Les Éditions de Minuit, 2010, p. 100.

<sup>147</sup> Voir le très riche ouvrage collectif *L'essai et le cinéma*, coll. Or d'Atalante, Éditions Champ-vallon sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebien ainsi que la partie proposée autour de ce concept avec le cinéaste Haroun Farocki dans le livre de Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi - L'œil de l'histoire*, 2. à partir de la page 92.

cette espèce n'appartient que les articles et traités dont les doctes nous favorisent comme des " déchets de leur atelier "); un essai est la forme unique et inaltérable qu'une pensée décisive fait prendre à la vie intérieure d'un homme. Rien n'est plus étranger à l'essai que l'irresponsabilité et l'inachèvement des inspirations qui relèvent de la subjectivité : pourtant les notions de « vérité » et d'« erreur », d' " intelligence " et de " sottise " ne sont pas applicables à ces pensées soumises à des lois non moins strictes qu'apparemment subtiles et ineffables. Assez nombreux furent ces essayistes-là, ces maîtres du flottement intérieur de la vie ; il n'y aurait aucun intérêt à les nommer ; leur domaine se situe entre la religion et le savoir, entre l'exemple et la doctrine, entre l'*amor intellectualis* et le poème ; ce sont des saints avec ou sans religion et parfois aussi, simplement, des hommes égarés dans telle ou telle aventure.

..., Ulrich ne se la posait pas seulement sous la forme de pressentiments, mais aussi, tout à fait prosaïquement, sous la forme suivante : un homme qui cherche la vérité se fait savant ; un homme qui veut laisser sa subjectivité s'épanouir devient, peut-être écrivain, mais que doit faire un homme qui cherche quelque chose entre deux ?<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Robert Musil, *L'homme sans qualités*, Tome 1, Éditions du Seuil, 1956 pour la traduction française, pp. 304-305.



## Partie 2

### ***Lignes de temps, un outil warburgien***

Combien de phrases peut-on créer avec les vingt-six lettres de l'alphabet ? Combien de significations pouvait-on tirer de ces centaines d'herbes, de mottes, et autres détails ? Le mur et les planches de la cabane déversaient également des combinaisons infinies. J'en eu assez. Je me redressai pour regarder la maison et le jardin. Ces grandes formes synthétiques, ces mastodontes de l'univers des objets reconstituaient un ordre, et je me reposai.<sup>149</sup>

... j'éprouvai même un choc, car en définitive ce bout de bois qui se référait au moineau dans les buissons était le premier signe (oh, faible, vague) qui, dans le monde objectif, confirmait en quelque sorte mes rêveries sur la bouche de Léna " se référant " à celle de Catherette : analogie mince, fantasque, mais il s'agissait en fait " d'un rapport " en lui-même, base d'un certain ordre.<sup>150</sup>

Tags : outil, table de travail, narcissisme primordial, amateur, juxtaposition, répétition, détail, signe, langage, lien

---

<sup>149</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Éditions Denoël 1966, p.39

<sup>150</sup> *Ibid*, p.42

Nous avons découvert Le logiciel *Lignes de temps* (LDT) en 2007, dans le cadre des Rencontres organisées chaque année par l'association *Les enfants de cinéma*.<sup>151</sup> Cet outil a été notamment utilisé dans des milieux scolaires et il est un enjeu de la scolarisation de l'art dans les écoles et les collèges, et plus spécifiquement du cinéma.<sup>152</sup> Très vite, il nous a semblé qu'il était l'outil qui nous manquait pour *pratiquer* sous une forme inédite l'analyse. Cette dialectique théorie-pratique nous est toujours apparue comme essentielle. Dans notre pratique personnelle et dans nos expériences de *passeurs*, il nous a été possible, maintes fois, de vérifier que l'analyse doit aussi passer par les sens et que sa pratique en est un enjeu essentiel et indissociable.

Et puis sur une autre ligne de temps, ce *hasard* de la rencontre avec le philosophe, historien de l'art, Georges Didi-Huberman, qui lors de trois séminaires destinés aux étudiants de l'École Supérieure d'Art des Rocailles,<sup>153</sup> nous a transmis (entre autres), avec beaucoup d'enthousiasme et de générosité, les enjeux que proposait l'atlas *Mnemosyne*. Il ne nous a fallu que très peu d'imagination... pour comprendre que ce serait notre *modus operandi* pour LDT. Tout ce que Georges Didi-Huberman a pu développer alors, et bien entendu dans ses ouvrages (voir Partie 1), confirmait notre première intuition quant aux possibilités de ce nouvel outil. C'est pour nous la possibilité d'expérimenter d'une nouvelle manière, les enjeux posés par la pédagogie de l'imagination.

Le hasard a des intuitions qu'il ne faut pas prendre pour des coïncidences.  
Chris Marker

### *Présentation du logiciel Lignes de temps*

Un logiciel est une interface ouverte et multiple dont la prise en main peut être très différente selon l'utilisateur. Cette utilisation est celle que nous avons pratiquée, elle doit être prise comme telle. En introduction, afin de comprendre l'outil dans ses principes généraux nous avons transcrit la parole de témoins, à partir de quelques

---

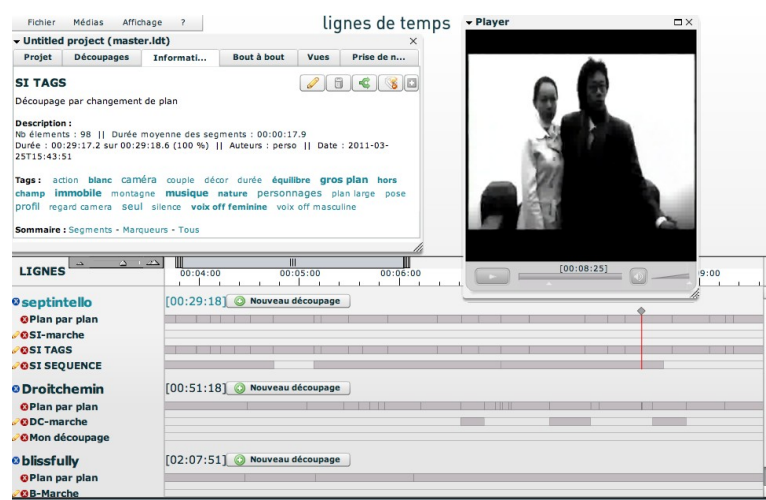
<sup>151</sup> Créée en 1994, l'association *Les enfants de cinéma* est, depuis son origine, un lieu de réflexion et de débat sur les images, les enfants et le cinéma, et une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma. Pour plus d'informations : <http://www.enfants-de-cinema.com/>

<sup>152</sup> Voir à ce sujet les travaux réalisés par Caroline Archat : *Ce que fait l'école avec le cinéma. Enjeux de la scolarisation de l'art à l'école primaire et au collège*, publication de sa thèse aux Presses Universitaires de Rennes, Collection « Paideia – Education, savoir, société », à paraître en 2011. *Que fait l'école avec des œuvres ? Apprentissages dans les confrontations scolaires au cinéma à l'école primaire et au collège*. Éducation et didactique, à paraître en 2011.

<sup>153</sup> Organisés sur une semaine, ces séminaires se sont déroulés en novembre 2008, novembre 2009 et février 2011.

extraits de séquences filmées proposées sur le site de l'IRI.<sup>154</sup> Nous avons tenu à en garder tout leur caractère d'oralité.

Bernard Stiegler : « LDT c'est ce qui permet de passer d'une expérience temporelle du cinéma à une expérience spatiale du cinéma. Dans une salle de cinéma, je suis dans le temps du film. Avec LDT, je suis devant le temps du film, c'est-à-dire devant l'espace. LDT en spatialisant le temps, permet de le scruter, de le manier, de le varier, et un petit peu comme une partition de musique où on aurait écouté la performance musicale et qu'ensuite on va regarder la partition, et on voit ce que d'abord on entendait et qu'on ne voyait pas. »



15 – Interface de *Lignes de temps*

L'interface de LDT représentée ci-dessus nous soumet une "cartographie" du film. Nous sommes « devant le temps du film ». Elle révèle à la manière d'une partition musicale une vue globale qui laisse apparaître la structure de l'objet importé, celle dont nous ne sommes pas conscients dans le temps de la projection. C'est une "vision" inédite d'un film. LDT nous propose donc une *table de travail* d'un genre nouveau qui va nous permettre de *manipuler* des images.

Xavier Sirven : « Des outils sont fournis à l'utilisateur pour questionner le film. Des outils d'analyses ou de statistiques. Des outils de prises de notes, de signets, qui permettent de créer des lignes de temps personnelles. Mais le logiciel fournit également des outils de mise en forme, comme l'outil de "bout à bout", qui permet de réaliser des parcours temporels ; parcours où on peut assembler des images, des textes, des extraits sonores, un commentaire audio par exemple, sur un ou deux écrans simultanément. [...] Le projet LDT c'est donc à la fois, un outil de lecture et de navigation enrichie, dans des vidéos et des musiques, un outil de travail et d'analyse et un outil de mise en forme qui permet de présenter son

<sup>154</sup> Pour voir toutes les séquences en entier : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

Le premier geste lorsque nous ouvrons un projet est d'importer l'objet que nous voulons expérimenter. L'interface nous permet d'en importer plusieurs. Automatiquement, grâce à un algorithme de reconnaissance, le logiciel nous propose de fait une première ligne de temps qu'il nomme " plan par plan ", c'est le découpage du film plan par plan, représenté par des segments. Ce processus fonctionne essentiellement sur la prise en compte des ruptures de luminosité, aussi pour un découpage précis il est parfois nécessaire d'y revenir, mais une reprise de l'utilisateur est possible. Lors d'une première prise en main, nous avons symboliquement importé le film des frères Lumière, *l'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat*. Ce plan séquence a été découpé malgré lui... Le logiciel s'est très certainement basé sur les effets stroboscopiques créés par les intermittences des fenêtres du train sortant du cadre. Cette première ligne de temps est également automatiquement renseignée, pour exemple ici, les trois films de notre corpus :

Sept intellectuels

Description :

Nb éléments : 97 || Durée moyenne des segments : 00:00:18.1

Durée : 00:29:18.6 sur 00:29:18.6 (100 %) || Auteurs : DDC - IRI || Date : 2011-05-06T10:10:25

Le droit chemin

Description :

Nb éléments : 201 || Durée moyenne des segments : 00:00:15.3

Durée : 00:51:18.5 sur 00:51:18.5 (100 %) || Auteurs : DDC - IRI || Date : 2011-05-06T10:10:25

Blissfully

Description :

Nb éléments : 228 || Durée moyenne des segments : 00:00:33.6

Durée : 02:07:51.2 sur 02:07:51.2 (100 %) || Auteurs : DDC - IRI || Date : 2011-05-06T10:10:25

Ces informations de type scientifique sont très précises. Elles nous donnent la durée du film, le nombre de plans (" éléments ") et leur durée moyenne. Pour nos trois films, le nombre de plans ne nous dit pas grand chose puisque leur durée diffère. Par contre, même si c'est une moyenne, nous pouvons voir que les plans de Apichatpong Weerasethakul sont bien plus longs. Pour autant nous ne nous sommes jamais appuyés sur ces informations. Elles sont très générales.

---

<sup>155</sup> Cette séquence est une démonstration du logiciel. Ces propos sont une voix off, aussi il est sans doute nécessaire de se référer également aux images proposées.

L'utilisateur peut désormais saisir directement un plan au milieu de cette ligne et le lire dans le lecteur. C'est à partir de cette étape que l'utilisateur *prend en main* son analyse. L'usage que nous ferons de LDT sera de cet ordre pour autant, il a aussi été pensé pour des publics plus larges que ceux des théoriciens. LDT peut être utilisé comme un dispositif critique qui permette à son utilisateur d'approfondir ce qui l'affect. Qui lui permette de solliciter et en même temps de soutenir son discernement.<sup>156</sup> L'utilisateur peut alors marquer son plan, le taguer, l'annoter, écrire *devant les images* (toutes ces annotations sont mobiles, elles peuvent être exportées dans un fichier texte, ou transmises en fichier spécifique (.ldt) et réimportées dans un nouveau projet, ou pour un autre utilisateur par exemple). Et surtout, il peut créer d'autres lignes de temps pour lesquelles il va spécifier ses intentions, qu'elles soient formelles (plan large, équilibre...),<sup>157</sup> techniques (caméra, musique...) narratives (marche, ensemble, sept...) voire tout cela ensemble (blanc, hors-champ, son off, réel...). Il lui suffira de faire glisser sur cette nouvelle ligne, le plan ou la partie du plan qui l'intéresse, il gardera sa chronologie dans le temps du film. Ces béances laissées alors dans la ligne sont souvent le lieu des questionnements. En effet, sur cette nouvelle ligne n'apparaîtront donc que les plans concernés par cette intention aussi de grands espaces vides ressortent puisque la ligne garde la chronologie du film. D'autres fonctions sont possibles mais nous en resterons là pour cette présentation générale.

Jean-Louis Comolli<sup>158</sup> : « Le premier contact avec LDT a été un peu étrange, je me suis senti littéralement exilé de la pratique ordinaire de spectateur de cinéma, que j'ai depuis longtemps, et que j'identifie, cette pratique, comme étant celle d'un débordement du sujet spectateur par le film. Le spectateur n'a pas la possibilité de maîtriser, d'arrêter de revenir en arrière et moins encore de mémoriser ce qu'il est en train de voir, donc l'oubli, le souvenir involontaire, une récurrence non programmable, font partie au fond de la place du spectateur et éventuellement de sa jouissance. Et là on avait exactement le contraire. On a un logiciel qui permet de poser le film devant soi, de le fixer, et qui demande donc de sortir de cette place de spectateur qui est celle de beaucoup d'amateurs de cinéma, pour occuper une nouvelle place que l'on pourrait définir de manière provisoire comme une place critique ou une place d'expérimentateur, le spectateur devient expérimentateur.

On peut en attendre disons des choses contradictoires d'une certaine manière

<sup>156</sup> Bernard Stiegler, Séquence filmée sur le site de l'IRI.

<sup>157</sup> Ces exemples correspondent aux tags utilisés lors de notre expérimentation. Dans l'usage que nous avons fait du logiciel, nous sommes partis des tags pour spécifier nos intentions, créer de nouvelles lignes de temps, ils seront explicités dans la Partie 3.

<sup>158</sup> Nous tenons à rappeler que Jean-Louis Comolli est réalisateur et écrivain. Il a notamment écrit de nombreux textes passionnants sur la place du spectateur de cinéma. Ces textes sont rassemblés principalement dans deux ouvrages *Voir et pouvoir* (2004) et *Cinéma contre spectacle* (2009), édités chez Verdier.

puisqu'on peut en attendre un rapport plus précis aux œuvres, une meilleure connaissance, une connaissance plus détaillée, plus articulée, mais c'est seulement un des pans. Mais il y a un autre volet qui m'intéresse beaucoup plus, c'est au contraire de considérer que LDT est un programme qui stimule l'inventivité, la créativité du spectateur. Qui invite le spectateur à aller dans ce sens d'une analyse qui serait la sienne. Qui ne serait plus celle objective que l'on pourrait faire du film avec le même outil. C'est ça qui est intéressant, c'est cette dualité. [...] Au fond, j'ai toujours pensé que être spectateur c'était refaire le film d'une manière ou d'une autre, consciemment et inconsciemment. [...] ...ce film imaginaire qui serait celui de chaque spectateur pendant la séance, LDT permet de l'objectiver. [...] ... on ouvre un nouveau champ de commentaires qui à sa façon est une nouvelle aventure et fait perdre à l'intérieur même du processus de maîtrise quelque chose de la maîtrise. [...] Au bout de cette maîtrise, il y avait de nouveau un horizon, difficile à comprendre, difficile à tenir, difficile à rassembler, donc on pourrait dire que ce logiciel creuse finalement l'œuvre. »

Ces propos de Jean-Louis Comolli croisent exactement ce que fut notre appropriation de l'outil. Cet enjeu de rompre avec notre pratique de spectateur de cinéma est essentiel. Ce n'est qu'à ce prix que l'on peut aborder sereinement cette *prise en main*. Aujourd'hui encore, il fait partie des réticences de cinéphiles qui se refusent à essayer l'outil ; cette *manipulation* d'un film peut être bien souvent perçue comme une déloyauté, une malversation envers l'œuvre et son auteur. Pourtant, ce processus qui est de *prendre connaissance des images* est relié à un profond sentiment de désir et de rencontre. C'est une démarche bienveillante.

L'amateurisme est aussi une position théorique et politique, celle qui récusé l'autorité des spécialistes en réexaminant la manière dont les frontières de leurs domaines se tracent à la croisée des expériences et des savoirs. La politique de l'amateur affirme que le cinéma appartient à tous ceux qui ont, d'une manière ou d'une autre, voyagé à l'intérieur du système d'écarts que son nom dispose et que chacun peut s'autoriser à tracer, entre tel ou tel point de cette topographie, un itinéraire singulier qui ajoute au cinéma comme monde et à sa connaissance.<sup>159</sup>

Mais ce qui nous intéresse aussi ici c'est les possibles de cette *table de travail*, cette dualité dont parle Comolli. Cette dialectique entre la maîtrise du film et la créativité de ce nouveau spectateur inédit, cette dialectique entre théorie ET pratique, entre *savoir* ET *imagination*. Elle permet sans aucun doute de laisser surgir de nouveaux horizons.

Avant de commencer à prolonger plus précisément la méthodologie de Aby Warburg appliquée à LDT, nous souhaitons préciser, à partir de quelques *fragments*, certains enjeux développés par Bernard Stiegler. Ils sont essentiels dans le cadre de cette recherche. Ils nous permettront d'une part de comprendre certains enjeux de

---

<sup>159</sup> Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, 2011, p. 14.

LDT et d'autre part, de prolonger la pensée de Warburg dans un contexte plus contemporain.

## 2.A - Enjeux politiques et éthiques

Bernard Stiegler<sup>160</sup> dirige depuis 2006 l'Institut de Recherche et d'Innovation. Il axe sa réflexion sur les enjeux des mutations actuelles (sociales, politiques, économiques, psychologiques) portées par le développement technologique et notamment les technologies numériques. Il compte sur le cinéma pour jouer un rôle déterminant dans ce contexte hégémonique des industries culturelles. Toujours dans les séquences filmées proposées sur le site de l'IRI,<sup>161</sup> il précise que : LDT a été « produit dans le contexte d'un programme de recherche qui s'appelle " l'adresse au public " et qui a pour but de développer des appareils critiques, d'appareiller le public, et qui soutient une hypothèse selon laquelle le public dans les institutions culturelles a de plus en plus tendance à devenir un public de consommateur. Autrement, les publics deviennent de plus en plus des audiences pour une raison très simple qui est que les industries culturelles ont un poids considérable dans la société contemporaine et elles induisent des attitudes spectatoriennes qui sont configurées par la télévision. [...] Et c'est pour cela que nous pensons qu'il faut instrumentaliser le public, l'appareiller, il faut lui donner des dispositifs critiques qui lui permettent d'approfondir ce qui l'affecte. Le comment de ce qui l'affecte. Qui lui permette de solliciter et en même temps de soutenir son discernement. »<sup>162</sup>

Et c'est dans ce contexte en pleine mutation et aux nombreux enjeux que l'IRI a développé LDT. Nous allons revenir sur quelques grands préceptes défendus et développés par Bernard Stiegler dans ses ouvrages. Ils sont essentiels dans le cadre de cette recherche car ils nous permettent de préciser le contexte technologique et politique dans lequel nous sommes. De voir combien il y a nécessité aujourd'hui à manipuler les images et à se confronter aux œuvres.

### *Narcissisme primordial*

Le premier précepte qu'il nous semble important de rappeler est celui de *narcissisme primordial*. Il a été développé notamment dans son ouvrage *Aimer, s'aimer, nous aimer* écrit après le drame de Richard Durn qui a assassiné le 26 mars 2002 huit membres du conseil municipal de la ville de Nanterre. Cet homme « assassin d'un

<sup>160</sup> Il est également le président du groupe de réflexion philosophique, créé à son initiative en avril 2006, Ars Industrialis (« Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit »).

<sup>161</sup> Pour voir la séquence en entier : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

<sup>162</sup> Bernard Stiegler, dans la séquence filmée de présentation de LDT : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html)



*nous* » souffrait terriblement de ne pas exister, de ne pas avoir disait-il, le « sentiment d'exister ».<sup>163</sup> A partir de là, Bernard Stiegler nous rappelle les dangers d'une société qui vise notre *je* comme consommateur, alors que le consommateur n'a pas le droit de dire *je*.

L'organisation de la consommation – qui consiste à synchroniser les *je* au point de nier leur différences, parce que *je* est une diachronie, parce que je ne peux dire *je* que dans la mesure où mon temps n'est pas *votre* temps – est ce qui tend à annuler l'amour de soi, l'amour propre. En effet, si ma singularité est annulée par la synchronisation *de mon comportement c'est-à-dire de ma consommation*, avec le comportement des autres, c'est-à-dire avec la consommation des autres, ce qui permet la réalisation des économies d'échelle industrielle, *je* suis progressivement annulé, et, dans cette annulation progressive de mon *je*, je ne m'aime plus. Or, si je ne m'aime plus, je n'aime plus les autres, puisque les autres ne sont jamais autre chose que le miroir de mon amour propre ; c'est en cela que consiste le narcissisme primordial. Dès lors que je ne m'aime plus, et que donc je n'aime plus les autres, toute transgression devient possible : il n'y a plus aucune limite à mon action, ce qui signifie que mon action peut devenir passage à l'acte de la folie pure.<sup>164</sup>

Ce narcissisme primordial est donc nécessaire à notre épanouissement et « la misère symbolique » que produisent ces industries culturelles massives et de plus en plus puissantes nous privent de notre capacité d'attachement esthétique à des singularités, à des objets singuliers, à une expérience esthétique. En effet, ce conditionnement esthétique vient se substituer à notre propre expérience esthétique.<sup>165</sup>

Mon passé étant de moins en moins différent de celui des autres parce que mon passé se constitue de plus en plus dans les images et les sons que les médias déversent dans ma conscience, mais aussi dans les objets et les rapports aux objets que ces images me conduisent à consommer, il perd sa singularité, c'est-à-dire que je me perds comme singularité. Dès lors que je n'ai plus de singularité, je ne m'aime plus : on ne peut s'aimer soi-même qu'à partir du savoir intime que l'on a de sa propre singularité. Si notre singularité est détruite, notre amour de nous-même est détruit. Quant à l'art, il est l'expérience et le soutien de cette singularité sensible comme invitation à l'activité symbolique, à la production et à la rencontre de traces dans le temps collectif.<sup>166</sup>

Cette expérience sensible ouvre ce que Bernard Stiegler appelle le circuit d'un désir, c'est-à-dire que nous devons donner à connaître et à vivre l'expérience que nous

---

<sup>163</sup> Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer, Du 11 septembre au 21 avril*, Éditions Galilée 2003, p. 13.

<sup>164</sup> *Ibid*, pp. 17-18.

<sup>165</sup> Tous ces aspects sont développés dans deux autres ouvrages : *De la misère symbolique – 1 L'époque hyperindustrielle*, Galilée, 2004 et *De la misère symbolique – 2 La catastrophe du sensible*, Galilée, 2005

<sup>166</sup> Bernard Stiegler, « De la misère symbolique », *Le Monde* 10.10.2003

avons vécu aux autres pour la vivre vraiment. La proposer, la faire circuler et à partir de là créer un échange symbolique. Il précise que *symbole* vient du grec *sumbolon* qui veut dire " partage ".<sup>167</sup> Notre apprentissage passe donc par une expérience du sensible, l'art (entre autre) peut en être l'expérience. Nous avons besoin de nous construire à partir d'objets qui ont la faculté de transmettre du symbolique afin de nous figurer, nous relier à des *objets*, à nous, aux autres, au monde. Pour autant dans un autre ouvrage, Bernard Stiegler nous explique que le propos n'est pas de dénoncer ces industries mais d'en trouver de nouvelles formes, « de prendre acte de l'impossibilité pour l'industrie, dans l'état actuel de son organisation, de produire de la *sociation*, et de se constituer, via le marketing, en processus d'individuation psychique et collective de référence, et de surmonter cette situation d'échec par l'invention et l'individuation d'un nouveau modèle industriel – industriel signifiant à la fois technique, économique et social – qui soit apte à produire une économie politique des milieux associés, développant elle-même un secteur marchand et dynamique des échanges produit par et dans ces milieux associés. »<sup>168</sup> Dans le cadre de cette politique, Bernard Stiegler nous dit : « Je crois en particulier qu'il est possible d'inventer un système de relations sociales et symboliques, appuyé sur des instruments, des appareils et des objets, qui soutiennent des pratiques, des cultes, et en cela une culture de ce que j'appellerai l'*amatorat*. Le mot amateur est très injustement dévalorisé : sans amateurs, il n'y a plus ni publics ni professionnels. »<sup>169</sup>

### *Figure de l'amateur*

Pour cela, l'IRI a organisé sur 2008-2009 un séminaire de recherche intitulé : *Politiques et technologies de l'amateur*, sous la direction de Laurence Allard<sup>170</sup>. Ci-après sa présentation qui nous permettra d'en comprendre les pistes et les enjeux :

Ce séminaire de recherche souhaite reprendre à nouveaux frais la réflexion sur la figure de l'amateur sur le terrain des pratiques culturelles, scientifiques ou politiques s'expérimentant sur Internet ou avec le mobile (impensable l'un sans l'autre désormais). [...] ... un " amateur " se définit, jusqu'à présent, par rapport à un " professionnel ". A l'aune des pratiques transformatives des natifs digitaux, ces virtuoses de la remixabilité généralisée de la culture contemporaine (Photoshop Contest, parodies sur YouTube...) ou à la lumière des

<sup>167</sup> Propos de Bernard Stiegler dans une interview par Frédéric Bonnaud lors de la sortie de son livre *De la misère symbolique*, émission Charivari, France Inter, 9 avril 2004

<sup>168</sup> Bernard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie*, Flammarion, 2006 p. 180.

<sup>169</sup> Bernard Stiegler, *Constituer l'Europe*, tome 1 : *Dans un monde sans vergogne*, Édition Galilée, 2005, p. 76.

<sup>170</sup> <http://web.iri.centrepompidou.fr/fonds/seminaires/seminaire/detail/9#content>

expérimentations de transplantation de la culture du *hack* et du *Do-It-Yourself* dans le domaine des techno-sciences (*hackbio*), il semble opportun de se demander si la figure de l'amateur ne renvoie pas à une « catégorie zombie » (Ulrich Beck). [...] Enfin, à l'heure du développement d'un capitalisme cognitif, les politiques de l'amateur touchent crucialement à la question d'un droit des publics ainsi qu'à l'économie du *crowdsourcing*, c'est-à-dire l'utilisation de la créativité, l'intelligence et le savoir-faire des internautes au moindre coût.

En effet, ce nouveau terrain de l'Internet, de la culture et des pratiques du numériques, nous invitent à repenser, reconsidérer, utiliser tous ses possibles. Ce peut être aussi le lieu pour tout un chacun de la pratique et de l'émancipation, celui où l'amateur peut cultiver son narcissisme primordial car comme nous le dit Vincent Puig : « si les œuvres d'art procèdent irréductiblement d'un affect, l'amateur est celui qui, en cultivant de tels affects, prend soin de son désir et en élabore une économie. L'amateur est sans doute la figure la plus sublimée de ce que Freud décrivait sous le nom d'économie libidinale comme la condition fondamentale de tout lien social ». <sup>171</sup> Et dans cette *histoire*, les images ont un statut très délicat, mais elles sont très certainement une des cartes politiques fondamentales à jouer. En effet, c'est elles qui sont le principal médium de ces industries culturelles donc c'est avec elles qu'il faut jouer mais, comme nous l'avons évoqué en introduction, l'image reste encore pour beaucoup l'ennemie de la pensée puisqu'elle n'est pas objective, et que nombreux sont ceux qui passent plus de temps à essayer de la déconstruire plutôt que de la pratiquer, alors qu'elle peut être un " remède ".

Dans ce contexte précis, ce que j'appellerai " l'image poison " peut devenir une " image remède ", ou curative : une image-soin. Je convoque ici le mot grec de *pharmakon* - ce concept avec lequel Platon condamne la pratique que les sophistes ont de l'écriture, comme pratique toxique et empoisonnante qui détruit la cité. Il ira même très loin dans ce discours, car pratiquant lui-même l'écriture comme écrivain, il essaiera d'inventer une thérapeutique avec ce *pharmakon* (qui n'est pas intrinsèquement un poison) pour en faire ce avec quoi il faut faire, et ce avec quoi il faut prendre soin de soi et des autres. <sup>172</sup>

Et c'est pourquoi LDT peut être une de ces cartes. Ce logiciel est un dispositif qui permet à ceux qui aiment les images, ceux qui pensent qu'elles nous sont nécessaires pour construire du sensible, de les pratiquer. Comme nous le dit Bernard

<sup>171</sup> Vincent Puig, « Les amateurs du 21e siècle », Un extrait de cet article a été publié dans le numéro 118-119 de *Culture et recherche* (automne-hiver 2008-2009) il est téléchargeable sur [http://www.iri.centrepompidou.fr/res/media/ArticleAmateurs\\_V.Puig-nov08.pdf](http://www.iri.centrepompidou.fr/res/media/ArticleAmateurs_V.Puig-nov08.pdf)

<sup>172</sup> Bernard Stiegler, « L'amour du cinéma ou la construction et la destruction de l'attention par les images animées à l'aune du film d'Abbas Kiarostami, *Close-up* », Actes de la rencontre nationale École et cinéma, octobre 2010, p. 66. Ces actes sont téléchargeables sur : <http://www.enfants-de-cinema.com/2011/ecole-et-cinema/actes.html>

Stiegler il faut « ... poser la question de l'imaginaire comme une question d'économie politique car aujourd'hui, l'imaginaire est la principale préoccupation du capitalisme ». <sup>173</sup>.

Il y a toutes sortes d'amateurs, mais l'amatorat suppose une pratique. Pas forcément celle d'un instrument de musique, du pinceau ou de la caméra. La cinéphilie est une pratique, elle suppose une rencontre assez forte pour mobiliser ensuite du désir, de l'énergie, de l'argent, du temps, etc. La récurrence est décisive : être amateur c'est adhérer, vouloir creuser. C'est du travail et de la passion. [...] L'amateur juge dans le discernement, or le discernement est forcément une mise à distance de l'objet, grâce aux dispositifs. <sup>174</sup>

Mais il ne s'agit pas de faire des grands peintres, il s'agit de faire des émancipés, des hommes capables de dire *et moi aussi je suis peintre*, formule où il n'entre nul orgueil mais au contraire le juste sentiment du pouvoir de tout être raisonnable. " Il n'y a pas d'orgueil à dire tout haut : *Et moi aussi je suis peintre !* L'orgueil consiste à dire tout bas des autres : Et vous non plus, nous n'êtes pas peintres. " *Et moi aussi je suis peintre* signifie : et moi aussi j'ai une âme, j'ai des sentiments à communiquer à mes semblables. [...] Bien plus l'homme sait qu'il y a d'autres êtres qui lui ressemblent et auxquels il pourra communiquer les sentiments qu'il éprouve, pourvu qu'il les place dans les circonstances auxquelles il doit ses peines et ses plaisirs. Dès qu'il connaît ce qui l'a ému, il peut exercer à émouvoir les autres s'il étudie le choix et l'emploi des moyens de communication. C'est une langue qu'il doit apprendre. <sup>175</sup>

Ainsi, en dehors de tout rapport théorique avec les images, nous insistons sur l'importance qu'il y a aujourd'hui à les manipuler. Elles peuvent être les intercesseurs qui nous permettent d'expérimenter du sensible, développer notre narcissisme primordial, nous émanciper. Au regard de ces enjeux, nous allons maintenant préciser les processus langagiers et subjectifs que ce nouveau logiciel produit et en quoi, pour nous, cela en fait un outil warburgien. Nous souhaitons vérifier que LDT nous permet bien de prolonger et de pratiquer, pour partie, les enjeux que proposent Aby Warburg et son atlas *Mnemosyne*.

---

<sup>173</sup> *Ibid*, p. 72.

<sup>174</sup> Bernard Stiegler, propos recueillis le 7 mars 2006 par Jean-Michel Frodon. « Stratégies exposées », Cahiers du Cinéma n°611, avril 2006, p. 20.

<sup>175</sup> Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987, réédition 10/18 Poche, 2004 pp. 113-114.

## 2.B- Méthodologie de *Lignes de temps*

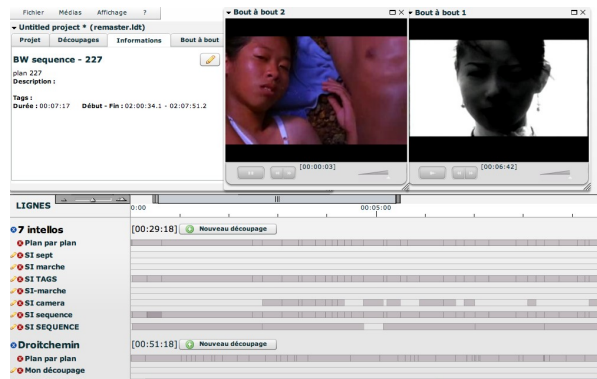
Cette mise en rapport entre l'atlas *Mnemosyne* et le logiciel LDT pourrait, à bien des égards, présenter également de vraies différences. Les plus fondamentales sont très probablement que Warburg a inventé sa méthode pour sa propre recherche et qu'au fond *Bilderatlas Mnemosyne* (avec sa notion de *Nachleben*) serait avec sa bibliothèque sa seule table de travail alors que LDT est un outil qui permet à nombre d'utilisateurs de pratiquer un corpus sans cesse renouvelé. D'un côté nous avons à faire à des images fixes, de l'autre à des images en mouvement. Nous allons reprendre des critères qui définissent la méthodologie warburgienne exposés dans la Partie 1 et voir où ils peuvent s'appliquer dans le logiciel LDT. Nous partirons de l'hypothèse que Warburg « a mis l'histoire de l'art en mouvement »<sup>176</sup> et que LDT met l'analyse des films *en mouvement*. Pour cela nous avons dégagé un nouveau champ de "mots d'ordre" : Juxtaposition – Répétition – Détail – Langage – Relier. Ils pourraient compléter ceux précédemment utilisés pour désigner la *praxis* de l'atlas *Mnemosyne* : Images – Montage – Intervalle – Expérience – Imagination car indistinctement ces deux listes concernent nos deux méthodologies. Ainsi, nous allons explorer plus spécifiquement celle de LDT à partir de nos cinq nouveaux mots.

### *Juxtaposition*

Nous commencerons par la forme des *tables de travail*. Ci-dessous une photographie d'une préfiguration de *Mnemosyne* dans la salle de lecture et une capture d'écran de LDT qui nous montrent leur réelle parenté formelle essentielle pour ces méthodologies.

---

<sup>176</sup> Georges Didi-Huberman, préface du livre de Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Édition Macula, 1998, p. 11.



16 - Préfiguration de *Mnemosyne* installée dans la salle de lecture de la bibliothèque et interface de *Lignes de temps*

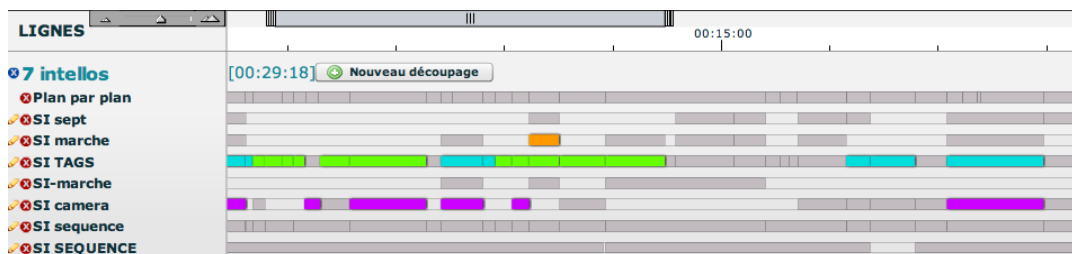
Ces deux tables nous proposent des lignes où se juxtaposent des images (plus spécifiquement avec LDT des segments constitués d'images en mouvement), aussi, pour ces deux tables, le corpus de départ est désigné et limité. Ce qui n'empêchera pas, en tous les cas dans l'utilisation que nous avons eu de LDT, d'en convoquer d'autres et d'en laisser surgir d'inattendues, au fil de la pratique. Même si l'utilisateur de LDT ne peut avoir une vision globale de cette juxtaposition, il a celle de la structure temporelle du film. Il peut retrouver les plans très facilement et les regarder en parallèle dans le player. Il peut également avec la fonction " bout à bout ", en juxtaposer au moins deux, qui peuvent provenir d'objets distincts.

Dys-poser les choses serait donc une façon de les comprendre dialectiquement. Mais surgit la question de savoir ce qu'il faut entendre ici par " dialectique ". L'ancien verbe grec *dialegesthai* signifie contester, introduire une différence (*dia*) dans le discours (*logos*).<sup>177</sup>

Ces images sont mobiles, nous pouvons à l'envi les disposer sur ces deux lignes possibles de la fonction " bout à bout ". Elles perdent alors la chronologie inhérente

<sup>177</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 90.

au film. Nous pouvons également importer et juxtaposer d'autres éléments : montage, démontage, remontage font partie de la *praxis* de LDT. Nous pouvons ainsi en juxtaposant plusieurs lignes de temps que nous avons informées, croiser différents type d'informations.



Ici, nous pouvons convoquer à nouveau notre notion d'intervalle. Elle est multiple. Elle fonctionne de fait comme dans la *praxis* de l'atlas Mnemosyne, dans le ET deleuzien, ce *no man's land* entre les images propre aux images en mouvement. Elle est visible également dans le découpage segmenté des plans. Elle est aussi très présente dans ces béances produites dans la construction de lignes de temps personnelles, dans leur juxtaposition. Cette tension supplémentaire est une vraie niche dans le parcours de l'utilisateur.

Ainsi, cette table de travail rhizomique produit un processus de pensée de type heuristique. En tous les cas, dans ce cadre de l'analyse de films, Alain Bergala affirme que LDT nous incite à penser autrement.

La question que nous nous sommes tous posés au départ c'est : " Est-ce que cet outil va simplement permettre de mettre en forme une pensée préexistante ou bien est-ce que cet outil peut, à un moment, fonctionner comme quelque chose qui peut aider à penser un peu autrement ? " Voir des choses que l'on n'aurait pas vues avec les moyens classiques qui aujourd'hui sont quand même souples, le DVD par exemple, et là-dessus j'avais quelque doute. J'imaginai que LDT comme tout outil finalement de description d'analyse ne pouvait générer que ce qui était inscrit dans l'hypothèse. Et là cela a été pour moi une vraie expérience, c'est-à-dire que j'ai découvert à cause de la précision et de la facilité à convoquer des plans, des séquences, et de les comparer, j'ai découvert que c'était quand même un adjuvant possible à une façon de penser l'analyse.<sup>178</sup>

Cette *table de travail* nous permet d'être ouvert à autre chose que ce qui serait inscrit dans une hypothèse pré-établie, de se laisser surprendre par la pensée, de se laisser dépasser et être, comme nous l'avons évoqué précédemment avec la *praxis*

<sup>178</sup> Alain Bergala, autre témoin des séquences filmées proposées sur le site de l'IRI. Nous avons également gardé son caractère d'oralité. Pour voir la séquence « Alain Bergala : Lignes de temps et les correspondances » (9'40) en entier : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

de l'atlas *Mnemosyne*, dans «une expérience de pensée non précédée par l'axiome de son résultat». <sup>179</sup> On juxtapose, on déplace, on essaie, on expérimente, on éprouve, on construit dans un processus du *Work in progress*.

Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent. <sup>180</sup>

Cette procédure est inédite dans l'analyse de film. En effet, jusqu'alors, celle-ci se faisait couramment de manière linéaire. Certes, l'arrivée du DVD avait pu permettre un peu plus de souplesse (qu'au temps pas si lointain des seules projections en salle, ou de la VHS à la navigation du film plus que laborieuse) car comme nous le dit Alain Bergala « le linéaire induit un type de discours didactique et un rapport au savoir ». <sup>181</sup> Elle permet surtout une autre faculté essentielle que relève également Alain Bergala, celle d'une pédagogie de la mise en rapport : « le vrai travail intelligent de l'analyse des films passe par les mises en rapport. » <sup>182</sup> Nous affirmons alors que LDT invite à une pédagogie de l'imagination. En effet, nous avons déjà évoqué le postulat que l'imagination c'est la faculté de percevoir « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies ». <sup>183</sup>

Une image sans imagination, c'est tout simplement une image sur laquelle on ne s'est pas donné le temps de travailler. Car l'imagination est travail, *ce temps de travail des images* sans cesse agissant les unes sur les autres par collisions ou par fusions, par ruptures ou par métamorphoses... Tout cela agissant sur notre propre activité de savoir et de pensée. Pour savoir, il faut donc bien s'imaginer : la *table de travail* spéculative ne va pas sans une *table de montage* imaginative. <sup>184</sup>

La *praxis* de LDT permet, produit ce temps. Il faut prendre ce temps pour regarder les images, les pratiquer régulièrement, si nous voulons véritablement en *prendre connaissance*.

---

<sup>179</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 42.

<sup>180</sup> Guy Debord, « Théorie de la dérive », *Les Lèvres nues*, novembre 1956, p. 251.

<sup>181</sup> Alain Bergala dans la séquence « Alain Bergala : Lignes de temps et les correspondances » : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

<sup>182</sup> *Ibid*

<sup>183</sup> Georges Didi-Huberman, « Georges Didi-Huberman – atlas : comment remonter le monde », *Artpress* n°373, Décembre 2010, p. 52.

<sup>184</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 149.



Quand on entre dans cette pièce et qu'on a la chance, comme je l'ai eue, d'y passer des heures, on a au bout d'un moment la sensation d'être enveloppé par la peinture et pénétré par elle, et l'on éprouve des sensations extraordinaires. Un autre exemple qui continue de me bouleverser, c'est la chapelle de Piero della Francesca à Arezzo, où j'ai passé des journées à regarder et à prendre des notes, revenant le lendemain pour tenter de voir ce que je n'avais pas vu la veille, et c'est vrai que, comme le disent les Goncourt à propos d'un tableau de Chardin, à un certain moment " la peinture se lève ", et suscite alors une véritable émotion.<sup>185</sup>

Cette pratique des images permet d'être dans un processus maïeutique où l'utilisateur, à force de gestes renouvelés et répétés, pourra accoucher de ses vérités sensibles, se mettre à jour. Et ce temps passé, cette fréquentation des œuvres, cette " expérience de la répétition " pourtant fondamentale, est de nos jours trop rare. Bernard Stiegler évoque ces fameuses statistiques qui diraient qu'aujourd'hui les visiteurs au musée du Louvre passent en moyenne 42 secondes face à un tableau, alors que Daniel Arasse a mis 20 ans à aimer [ à *comprendre*] la Joconde.<sup>186</sup> Même si ses exigences d'historien de l'art ne le mette pas dans la même posture, nous pouvons relever une forme de comportement proche de la consommation et du zapping pour ces visiteurs qui ne permet certainement pas une rencontre avec les œuvres.

### *Répétition*

Une œuvre d'art " ouvre " comme son nom l'indique. Une œuvre d'art est intempestive, même quand elle est très socialisée, sinon elle n'ouvrirait rien. L'œuvre d'art est intempestive en ce sens qu'elle demande du temps. Or, le temps de la fréquentation des œuvres a fondamentalement changé. Jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle, le " peuple " accédait à l'art à l'Église, dans des lieux de culte. Les gens voyait chaque semaine des tableaux, et le rapport à cet art n'était pas de consommation mais de répétition.

Il y a deux formes de la répétition : celle de la compulsion de répétition qui recherche pulsionnellement le même, et celle qui donne de la différence comme altérité du singulier. L'expérience de l'art commence par l'expérience de la répétition. Ce qui qualifie un artiste, c'est sa capacité à refaire quelque chose et à rencontrer un public qui revient et à qui son désir revient comme une différence – et qu'il est essentiel de noter ici en passant que les mnémotechnologies sont des appareils de répétition. Re-garder, et non seulement voir, c'est déjà être dans la répétition. Aujourd'hui la répétition en tant qu'elle produit de la différence est empêchée, et la répétition compulsive qui reconduit toujours le même type de comportement est renforcée. C'est le fait d'une guerre esthétique, et c'est pourquoi la question artistique est comme jamais une question politique.<sup>187</sup>

<sup>185</sup> Daniel Arasse, *histoires de peintures*, France Culture Denoël, Paris 2004, p. 18.

<sup>186</sup> Bernard Stiegler, dans les séquences filmées proposées par l'IRI : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

<sup>187</sup> Bernard Stiegler, *Constituer l'Europe*, tome 1 : *Dans un monde sans vergogne*, Édition Galilée,

Cette notion de répétition est essentielle pour regarder les images. C'est un véritable enjeu pour nos sociétés qui privilégient la jetabilité. En danse ou au théâtre, on est *en répétition*, on refait, on rejoue sans cesse le même pour s'approprier, expérimenter, comprendre, construire sa pièce. C'est dans la répétition de ce geste du regard, dans cette accumulation, que le spectateur produit toujours de fait du nouveau et peut ainsi construire de la *connaissance*, sa pensée.

Qu'est-ce qu'une répétition ? Il y a dans la Modernité quatre grands penseurs de la répétition : Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger et Gilles Deleuze. Tous les quatre ont montré que la répétition n'est pas le retour de l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire. Car la mémoire ne peut pas non plus nous rendre tel quel ce qui a été.<sup>188</sup>

La répétition du regard est essentielle aussi pour être dans ce geste fondamental, que nous décrit Georges Didi-Huberman, qui est celui de *déplier l'image*. Nous pourrions alors en voir apparaître *les détails*.

C'est que l'image fonctionne toujours – du moins dans l'expérience que j'en ai et qui répond, naturellement à un choix, à une propension pour un certain type d'images – de façon double, dialectique ou duplice. La même image nous montre quelque chose et nous cache quelque chose en même temps. Ici elle révèle et là elle replie. Elle pose une certaine vérité et elle apporte une certaine fiction. Elle a donc elle-même la structure d'un pli, motif qui m'intéresse depuis longtemps... Il faut donc soigneusement, constamment, plier et déplier les images. Chiffrer comme l'a fait Hantaï – pour mettre en contact certaines parties de l'image qui s'ignoraient encore – puis ouvrir grand.<sup>189</sup>

### *Détail*

Scruter les images, les *déplier*, nous permet d'isoler les *détails*. Daniel Arasse a aussi examiné dans le champ de la peinture ce temps fondamental *devant les images*, qu'il relie dès son introduction à la méthodologie de l'atlas *Mnemosyne* : « C'est sans doute Aby Warburg qui, dans son propre contexte, a formulé de la façon la plus imagée la fonction essentielle du détail au sein de la discipline. Pour l'historien de

---

2005, p. 53.

<sup>188</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, 2004, p. 91.

<sup>189</sup> Georges Didi-Huberman, « La condition des images », *Médiamorphoses*, Édition INA, n°22, 2008, p. 16.

l'art, " le bon Dieu niche dans les détails" ». <sup>190</sup>

Que se passe-t-il dans ces moments privilégiés où un détail se voit ? De quelle surprise ces moments sont-ils porteurs ? Que fait celui qui regarde " de près " et quelle " récompense " imprévue cherche-t-il ?

Identifiés et isolés, ces détails donnent à voir au lecteur les " récompenses " promises à lui qui " scrute patiemment " la peinture. Ces " récompenses " ne sont pas sans effet sur le rapport du spectateur au tableau et sur la compréhension qu'il peut en avoir : " L'impression totale d'une œuvre d'art est construite d'une foule de sensations, d'analogies, de souvenirs et de pensées diverses – certaines sont manifestes, beaucoup cachées, quelques-unes analysables, la plupart au-delà de l'analyse. " » <sup>191</sup>

En effet, une fois « identifiés et isolés, ils donnent à voir ». Mais plus loin Arasse nous dit encore une chose essentielle, c'est par le détail aussi que le spectateur peut « sortir de sa place ; il [le détail] est en effet, pour reprendre le mot d'Ingres un " petit important " qui résiste à la " raison ", qui fait écart et, loin de se soumettre à l'unité du tout, la disloque pour susciter ce que Baudelaire appelle " une émeute des détails ", ce qu'Alberti appelait déjà d'un terme aux connotations alors politiques, un " tumulte ". » <sup>192</sup> C'est certes le lieu d'un conflit entre sensible et intelligible mais il est indispensable car il permet de « disloquer aussi le tableau, non seulement en ce qu'il en isole un élément où se noie le tout, mais surtout en ce qu'il défait le dispositif spatial réglé qui doit, tout au long de l'histoire de la mimésis en peinture, gérer la relation physique du spectateur au tableau, de façon que ce dernier fasse tout son " effet " de la distance convenable. » <sup>193</sup> Cette distance permet non seulement au spectateur de *penser* mais aux images de rester, face à tout nouveau regard, ouvertes et multiples. Et c'est dans cette méthodologie que la *connaissance des images* peut se faire, à la lumière de notre propre culture, notre propre temps de la réception, afin de laisser toujours le processus de la subjectivité et des questionnements au travail. Encore une fois, « le motto de Warburg <sup>194</sup> est d'abord une prescription de méthode qui signifie que l'œuvre n'est pas une totalité close, mais une juxtaposition d'éléments en tension que l'interprétation ne doit pas estomper et peut même prétendre révéler. » <sup>195</sup> Mais Georges Didi-Huberman nous

<sup>190</sup> Daniel Arasse, *Le Détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Éditions Flammarion, Champsarts, 1996, p. 10.

<sup>191</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>192</sup> *Ibid*, p. 225.

<sup>193</sup> *Ibid*, p. 225.

<sup>194</sup> « le bon Dieu niche dans les détails ».

<sup>195</sup> Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Édition Macula, 1998, p. 77.

rappelle que cette célèbre formule « fut écrite par Warburg juste à côté d'une autre qui concerne, justement, le non-savoir : " Nous sommes à la recherche de notre propre ignorance, et là où nous la trouvons, nous la combattons" »<sup>196</sup>, aussi nous en reviendrons encore ici à la pédagogie de Jacotot qui s'appuie sur l'opposition de la science et de l'ignorance, ce processus qui permet de trouver ce que nous ne cherchons pas. Et c'est dans cet éveil, dans cette attention aux signes, comme le dit Gilles Deleuze, que le spectateur devra rester, afin de laisser l'imagination faire son travail.

Ce qui force à penser, c'est le signe. Le signe est l'objet d'une rencontre ; mais c'est précisément la contingence de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qu'elle donne à penser. L'acte de penser ne découle pas d'une simple possibilité naturelle. Il est au contraire, la seule création véritable. La création, c'est la genèse de l'acte de penser dans la pensée elle-même. Or, cette genèse implique quelque chose qui fait violence à la pensée, qui l'arrache à sa stupeur naturelle, à ses possibilités seulement abstraites. Penser, c'est toujours interpréter, c'est-à-dire expliquer, développer, déchiffrer, traduire un signe.<sup>197</sup>

Car, dans le plus grand des *hasards*, Gilles Deleuze nous dit encore à propos de l'œuvre de Marcel Proust : « Temps qu'on perd, temps perdu, mais aussi temps qu'on retrouve et temps retrouvé. A chaque espèce de signes correspond sans doute une ligne de temps privilégiée »<sup>198</sup>. Aussi, le dispositif de LDT permet par la création des lignes de temps, d'identifier et d'isoler ces différents ordres de réalités hétérogènes (ces signes, ces détails, qu'ils soient plastiques, formels, subjectifs, etc.), tout en les laissant monter ensemble sur cette *table de travail* afin que l'amateur puisse en *prendre connaissance* avec toute sa singularité. Notre expérimentation dans la prochaine partie nous permettra de l'explicitier plus concrètement.

### *Langage*

Un autre facteur essentiel que permet le dispositif LDT, c'est l'importance laissée au *langage*. Nous rappelons que le projet *Mnemosyne* aurait dû être complété par un texte en deux volumes. Aby Warburg, dans la méthodologie qu'il faisait des *images*,

---

<sup>196</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 492.

<sup>197</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF / Perspectives Critiques, Paris 1964, p. 118.

<sup>198</sup> *Ibid*, p. 34.

était bien dans ce double processus que décrit Georges Didi-Huberman :

Warburg, toute sa vie, tenta de fonder une discipline dans laquelle, en particulier, nul n'aurait plus à se reposer sempiternellement la question – que Bergson eût appelée un " faux problème " par excellence - de savoir qui est " premier ", de l'image ou du langage... En tant même qu' " iconologie des intervalles ", la discipline inventée par Warburg se donnait comme l'exploration de problèmes formels, historiques et anthropologiques où, disait-il, on pourra finir par " reconstituer le lien de connaturalité [ou de coalescence naturelle] entre le mot et l'image".<sup>199</sup>

En effet, d'emblée la *table de travail* de LDT nous permet d'être dans cette indissociabilité du mot et de l'image. Que ce soit dans l'encart systématique dédié à la description du plan ou la fonction des Tags, ce logiciel induit ce double geste (largement théorisé<sup>200</sup>) comme opération de prise de connaissance. L'utilisateur est devant les images et il décrit ce qu'il voit. Les traces de son expérimentation des images passent par les mots. Nous verrons également dans la prochaine partie plus concrètement ces procédures.

Il n'y a pas de paradis de l'image, ni en amont, ni en aval de la connaissance. Il n'y a pas d'innocence du regard qui préexisterait à ce regard-là que je pose sur cette image-ci. Ce qui se passe est un peu plus compliqué, plus dialectique en réalité. Il y a un savoir qui préexiste à toute approche, à toute réception des images. Mais il se passe quelque chose d'intéressant lorsque notre savoir préalable, pétri de catégories toutes faites, est mis en pièces pour un moment – qui commence avec l'instant même où l'image apparaît. L'apparition d'une image, pour autant qu'elle soit " puissante ", efficace, nous " saisit ", donc nous dessaisit. C'est tout notre langage qui est alors, non pas supprimé par la dimension visuelle de l'image, mais remis en question, interloqué, suspendu. Il faut ensuite de la pensée, et même du savoir – beaucoup de savoir -, pour que cette remise en question devienne remise en jeu : pour que devant l'étrangeté de l'image, notre langage s'enrichisse de nouvelles combinaisons, et notre pensée de nouvelles catégories. Être devant l'image, c'est à la fois remettre le savoir en question et remettre du savoir en jeu. [...] Il y a aussi, devant les images les plus familières, des pans entiers qui, tout à coup, surgissent et nous montrent à quel point notre regard est orienté, focalisé, limité, toujours à mettre en question.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> Georges Didi-Huberman, « L'image brûle », *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Editions Cécile Defaut, 2006, p. 14.

<sup>200</sup> « Toute la réflexion française de ce demi-siècle aura été ainsi attirée dans cette tenaille du mot et de l'image, de la figure et du discours : de Lacan restaurant au revers de Freud un privilège du verbe, à Lyotard essayant de réinverser et de déplacer la donne ; de Barthes en mal de mots tournant autour de l'ineffable de l'image, à Foucault et Deleuze affinant des stratégies nouvelles (chez Foucault le " visible " et l' " énonçable " si bien mis en vue par Deleuze) pour tenter de dépasser les antinomies, les autonomies et les dépendances d'une longue histoire. » - Raymond Bellour, « La double hélice », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L., 1999 p. 40.

<sup>201</sup> Georges Didi-Huberman, « La condition des images », *Médiamorphoses*, Édition INA, n°22, 2008, p. 6.

Aussi, le logiciel LDT prend aussi position pour l'image comme imagination, c'est-à-dire comme processus de formation des images, car comme nous le dit Georges Didi-Huberman : « Devant les images nous devons convoquer des verbes pour dire ce qu'elles font, ce qu'elles nous font, et pas seulement des adjectifs et des noms pour croire dire ce qu'elles sont... ».<sup>202</sup> « L'image ne vaut que pour autant qu'elle est capable de modifier notre pensée, c'est-à-dire de renouveler notre propre langage et notre connaissance du monde. [...] On regarde bien avec des mots, à condition que ces mots composent une poétique, une possibilité d'approcher avec des mots ce territoire de l'image qui échappe au discours. »<sup>203</sup> Et dans un contexte où les industries culturelles demandent encore plus de vigilance face aux images, nous pourrions reprendre cet avertissement de László Moholy-Nagy, repris par Bertolt Brecht et Walter Benjamin, qu'il avait nommé en son temps : « analphabétisme de l'image ».

Comment ouvrir nos yeux, comment réapprendre les images ? On pourrait esquisser une double hypothèse. Premièrement, il faut *désarmer les yeux* : faire tomber les remparts que l'idée préalable – le préjugé – interpose entre l'œil et la chose. Mettre en pièce le sentiment de familiarité avec toute image, l'impression que " c'est tout vu " et que, par conséquent, ce n'est même pas la peine de regarder. László Moholy-Nagy, Bertolt Brecht et Walter Benjamin appelait cela un " analphabétisme de l'image " : lorsque les clichés photographiques – ou cinématographiques – ne suscitent chez leur spectateur que " clichés linguistiques ", c'est-à-dire lorsque les idées préconçues – *les représentations* – nous empêchent tout simplement de regarder *ce qui se présente* sous nos yeux. Il en va ici d'un usage critique, donc politique, de l'approche phénoménologique bien entendue : celle qui respecte, en toute chose la qualité et la complexité de son apparition.

Mais il faut deuxièmement, *réarmer les yeux*. [...] Réarmer les yeux pour voir, pour s'essayer à voir, pour réapprendre à voir. [...] Il faut en somme fabriquer, contre les appareils d'images, d'autres appareils qui leur feront la guerre par le simple fait qu'ils existent, qu'ils fonctionnent et qu'ils transmettent du sens.<sup>204</sup>

Et ce sera également dans ce processus du langage que nous pourrions tenter un « élargissement méthodique des frontières », ouvrir les images à leurs différents territoires voire d'autres plus éloignés. Ne pourrait-on pas renouveler notre rapport aux images en déplaçant notre lexique pour ouvrir vers d'autres champs que celui de l'image en mouvement et ses grammaires. La nomination de ces *signes* les donne à

<sup>202</sup> Georges Didi-Huberman, « Georges Didi-Huberman – atlas : comment remonter le monde », Artpress n°373, Décembre 2010, p. 52.

<sup>203</sup> Georges Didi-Huberman, « La condition des images », Médiamorphoses, Édition INA, n°22, 2008, p. 7.

<sup>204</sup> Georges Didi-huberman, *Remontages du temps subi - L'œil de l'histoire, 2*, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 106.

voir, elle questionne alors sur ce que l'on veut *donner à voir* et comment ce *donner à voir*, ces descriptions, peuvent (doivent) bouleverser notre regard porté sur ces objets.

**Tags :** action blanc caméra couple décor durée équilibre gros plan hors champ immobile marche montagne musique nature personnages plan large pose profil reel regard camera sept seul silence voix off féminine voix off masculine

### *Relier*

LDT permet donc à notre amateur d'être dans une connaissance impliquée. Il peut alors construire une expérience sensible et singulière. Mais comme nous le dit Gilles Deleuze, « seule la sensibilité reçoit le signe en tant que tel ; seules l'intelligence, la mémoire ou l'imagination expliquent le sens, chacune d'après telle espèce de signes »<sup>205</sup>, aussi « être sensible aux signes, considérer le monde comme chose à déchiffrer, c'est sans doute un don. Mais ce don risquerait de rester enfoui en nous-mêmes si nous ne faisons pas les rencontres nécessaires »<sup>206</sup>. C'est une capacité que donne l'imagination : de mettre en lien, trouver les correspondances et les analogies les plus intimes. Mais nous pouvons entendre aussi ici le mot " rencontre " au sens où Deleuze le décrit ailleurs :

Je pense alors à cette histoire, d'être aux aguets. Je ne crois pas à la culture d'une certaine manière, mais ce que je crois c'est aux rencontres. Et les rencontres ça ne se fait pas avec des gens. Les gens, ils croient toujours que cela se fait avec des gens, les rencontres, là ça fait partie de la culture, les gens ils se rencontrent entre eux, cette saleté de colloque, cette infamie... Mais les rencontres ça ne se fait pas avec les gens, ça se fait avec des choses. Ça se fait avec des œuvres, je rencontre un tableau, je rencontre un air de musique, ça oui, je comprends ce que ça veut dire une rencontre. Quand les gens ils veulent y joindre en plus une rencontre avec eux-mêmes, avec les gens, là ça va plus du tout... mais quand je vais le dimanche au cinéma, je ne suis pas sûr de faire une rencontre, mais je pars, je suis aux aguets, est-ce qu'il n'y a pas matière à rencontre, un tableau, un film...<sup>207</sup>

Ces *rencontres avec les œuvres*, avec nous-mêmes sont fondamentales, elles bâtissent notre narcissisme primordial, et plus nos *rencontres* auront été

---

<sup>205</sup> Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF / Perspectives Critiques, Paris 1964, p. 120.

<sup>206</sup> *Ibid*, p. 37.

<sup>207</sup> Gilles Deleuze, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, DVD, Éditions Montparnasse à 41' 30 : « Chapitre C comme culture ».

nombreuses, plus nous serons capables de mettre en lien ces images avec les nôtres, plus la connaissance que nous avons d'elles, du monde, des autres sera riche. Aussi notre passé vécu à travers ces œuvres ne sera pas le même que celui de nos voisins, et nous ne perdrons pas notre singularité - c'est-à-dire notre liberté, qui est toujours notre liberté *de penser*.<sup>208</sup> Et nous pouvons conclure avec cette dernière remarque de Alain Bergala à propos de LDT :

A l'université, pour aller vite, aujourd'hui la méthode dominante en analyse de films est la méthode interne. Où s'il y a mise en rapport elle est mise en rapport de plusieurs œuvres du même cinéaste. [...] J'ai toujours été persuadé que pendant la traversée du film ça n'est pas comme cela que ça s'opère parce que la traversée du film elle est toujours culturelle c'est jamais le face en face entre un sujet et un objet. C'est clair que le sujet qui traverse les plans du film il les traverse avec toute sa mémoire culturelle et quand il arrive sur un plan, c'est clair qu'il y a le fantôme d'un plan qu'il connaît bien qui arrive d'un tout autre cinéma. C'est effectivement pour moi très important l'idée qu'on pouvait convoquer rapidement des mises en rapport non plus à l'intérieur du film ou avec le même cinéaste mais avec la culture. La dimension culturelle finalement c'est celle-là. C'est que on ne regarde les films qu'avec notre mémoire. [...] Et si on rate cette dimension, pour moi on rate 50 % du film, de ce que c'est que voir un film.<sup>209</sup>

Cette expérience singulière de la *table de travail* sera donc aussi le lieu où l'amateur peut re-trouver ses fantômes, ses *visions*, essentiels pour se relier car comme nous le rappelle Serge Daney : « Si la culture est une promesse, elle est celle de faire l'expérience des œuvres, pas seulement l'apprentissage d'un savoir »<sup>210</sup>; la promesse d'une « histoire de fantômes pour les grandes personnes ».

La culture ce n'est pas autre chose que cette capacité de relier le tableau ou le film que l'on est en train de voir, le livre que l'on est en train de lire, à d'autres tableaux, à d'autres films, à d'autres livres. Et ceci, s'il s'agit d'une culture véritable, pour le plaisir de se repérer dans le réseau hasardeux des œuvres telles qu'elles nous arrivent, le plus souvent dans le désordre, et de comprendre comment toute œuvre est habitée par ce qui l'a précédé ou qui lui est contemporain dans l'art où elle a surgi, et dans les arts voisins, même lorsque son auteur n'en sait rien ou s'en défend... Le critère de la seule émotion ou du plaisir " à l'unité " (j'ai été ému par tel film, et cela me suffit) est toujours une façon de réduire le rapport à l'art à une consommation sans restes. Appartenir à l'humanité à travers une œuvre d'art, c'est se relier soi-même à cette chaîne dans laquelle l'œuvre est prise. Cela n'empêche pas de se faire plaisir " à l'unité ", mais le plaisir du lien nous donne accès à quelque chose de plus

---

<sup>208</sup> Bernard Stiegler, *Aimer, s'aimer, nous aimer, Du 11 septembre au 21 avril*, Éditions Galilée 2003, p. 42.

<sup>209</sup> Alain Bergala dans la séquence « Alain Bergala : Lignes de temps et les correspondances » : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

<sup>210</sup> Serge Daney, *Persévérance*, P.O.L., 1994, p. 134.



Certes, nous pourrions déplorer que la pratique de LDT ne permette plus la *vision de plans hallucinés* dont parle Raymond Bellour dans ses *entre-images*, au moins nous pouvons le vérifier et d'une manière paradoxale les révéler aussi. Mais le temps de l'expérience unique des films en salle est bien loin de nous de toutes façons. Et la pratique des films par LDT nous permet bien de re-trouver *leur réalité* qui n'appartient qu'à *nous*, pour laisser apparaître nos *fantôme-involontaires*, qui parfois n'arrivent qu'après-coup, dans ce temps du *dépliage* et de la *répétition*.

Une heure n'est pas une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément – rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui – rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style ; même ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore.<sup>212</sup>

Nous pouvons maintenant poser comme postulat que la pratique de LDT permet bien de prolonger la méthodologie de l'atlas *Mnemosyne*. LDT prend aussi position pour l'image comme imagination, c'est-à-dire comme processus de formation des images. Afin d'argumenter cet enjeu essentiel nous allons nous appuyer précisément sur une expérimentation. Celle-ci nous permettra également d'explicitier les possibilités inédites de ce récent outil. Il est aussi un des axes de cette recherche. Cette expérience suivra les cheminements de son utilisateur et de ses constellations.

---

<sup>211</sup> Alain Bergala, *L'hypothèse cinéma*, Cahiers du cinéma, Coll. essais, 2002, p. 45.

<sup>212</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu – Le temps retrouvé*, Éditions Gallimard, 1954, p. 250.

## Partie 3

### Mise en pratique à partir de trois films de plasticiens

Dans le calme des ténèbres, la grenouille, qui était avec nous se manifesta. Non qu'elle eût coassé, mais son existence, réveillée par celle du moineau, ne pouvait plus passer inaperçue. Nous étions avec la grenouille... elle était ici, avec nous, en face du moineau, cousinant avec lui dans le règne des batracho-moineaux, et cela m'évoquait ce glissement, cette déviation labiale... : le brelan moineau-grenouille-Catherette me poussait vers cet orifice buccal et transformait l'obscurité des buissons en bouche, agrémentée de cette coquetterie à la lèvre... de travers.<sup>213</sup>

Tags : rencontre, pellicule, pratique, marche, montagne, profil, pause, monde parallèle, errance, question cartographie, sentiment

---

<sup>213</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Éditions Denoël 1966, p. 66.

### 3.A Préambule concernant la méthode appliquée et le corpus

Pour cette expérimentation, nous avons voulu appliquer la technique de la " mise en rapport ". D'une part, elle apparaît, comme nous l'a démontré la *praxis* de l'atlas *Mnemosyne*, comme une méthodologie féconde et d'autre part, LDT permet d'une manière très souple cette pratique inédite dans le champ de l'analyse des films, avec cette *promesse* possible de nouvelles *histoires*. Aussi, nous avons choisi de manière *instinctive*, mais très certainement pas par *hasard* trois objets. " Trois " pour cette *table de travail*, nous permet à la fois de ne pas trop *encombrer* les pistes afin d'essayer d'être le plus circonscrit, (même si nous savons que de fait, comme nous l'avons évoqué précédemment, cette méthodologie ne permet pas d'être exhaustif), mais d'aller au-delà de la comparaison simple entre seulement deux objets, de donner plus de matériaux à notre imagination, afin d'être plus proche de la *praxis* de l'atlas *Mnemosyne*. Cependant, nous pouvons, avant de développer comment nous les avons pratiqués dans LDT, dégager quelques chemins qui permettront de discerner ce qu'inconsciemment nous voulions trouver, vérifier, *comprendre* dans cette attention commune aux signes, cette rencontre singulière entre ces trois objets.

" Comprendre " quelqu'un, ce n'est pas accumuler, voire synthétiser, le plus d'informations à son sujet – bien que cette archive " historique " soit, évidemment, nécessaire. C'est accéder dans l'inattendu, par " infulguration " dit Binswanger, à une " connexion de motivation " où le sujet, d'un coup, s'ouvre et libère ainsi l'inimitable dimension de son *Dasein*.<sup>214</sup>

Trois œuvres ont été soumises à l'exercice :

*Sept intellectuels dans une forêt de bambous*, Partie 1, 2003. Film 35 mm, noir et blanc, sonore. 29 minutes de Yang Fudong (YF).

*Le droit chemin*, (*Die rechte weg*) 1982-1983. Film 16 mm, couleur, sonore. 55 minutes de Peter Fischli et David Weiss (F/W).

*Blissfully yours*, 2002, Film 35 mm, couleur, sonore. 125 minutes de Apichatpong Weerasethakul (AW).

Malgré le fait que ces trois auteurs appartiennent à notre mémoire de spectateur, *notre culture*, ils pourraient ne rien avoir à faire ensemble. Il ne nous semble pas non

---

<sup>214</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 397.

plus qu'à ce jour, des critiques ou des penseurs les aient rapprochés. Cependant, nous pouvons tout de même considérer dans un premier temps que ces trois objets ne sont pas disparates quant à leur statut. D'une part ce sont ce que nous pouvons appeler sans conteste trois films, d'autre part, ils ont été réalisés par trois auteurs dont le champ d'action est celui de l'art contemporain (concernant AW, malgré aussi une place dans le champ *classique* de la production/diffusion cinématographique, nous le désignons dans cette recherche comme un plasticien). Ces artistes sont vivants. Ils pratiquent les images.

### *Rencontre avec les œuvres*

Le préalable quant au choix du corpus pour pratiquer LDT est d'*être sûr* de ses objets, du vrai désir de rencontre. Nous sommes conscients (certes comme dans toute méthode d'analyse de films) que LDT peut *user* le film. Il faut donc choisir des objets qui sachent résister, des objets inépuisables quant au scénario, à la mise en scène, aux auteurs. Nous avons donc choisi des films dont la première rencontre a été forte et évidente. Des films qui posent des questions. Ces trois films sont apparus simultanément et le fait qu'ils soient réalisés par des plasticiens nous a conforté dans ce choix de les rencontrer ensemble ainsi que d'expérimenter LDT avec d'autres formes que celles des films *classiques*. Pourtant, ces objets ont une continuité narrative classique et leur condition de monstration pourrait être identique à celle d'une salle de cinéma. « Les conditions de réception de ce[s] film[s]<sup>215</sup> [sont] celles du dispositif cinématographique ordinaire, c'est-à-dire que le spectateur est assis dans le noir, le regard et l'écoute focalisé sur l'écran ; il est situé au point de vue de la caméra, sa place est assignée comme elle l'a toujours été dans la perspective centrale classique. »<sup>216</sup> Aussi il ne nous est pas apparu aberrant de les analyser dans ce type de condition. En outre, lors de la première rencontre, ces trois films nous avaient aidé à comprendre qu'il ne fallait pas considérer " ces nouvelles images " comme une continuité, un prolongement du cinéma mais comme tout autre chose. Elles nous sont apparues comme un autre pays, avec sa langue, ses codes, ses habitants, ses pratiques, sa culture. Ces œuvres pouvaient nous aider à penser le cinéma, à approcher certains films plus résistants. Et de ce va-et-vient entre ces deux pays, ces deux cultures, nous pourrions peut-être bâtir un nouveau territoire. Il

---

<sup>215</sup> Bien entendu, pour ce qui concerne *Blissfully Yours* de AW, ce film a toujours été diffusé et projeté dans une salle de cinéma.

<sup>216</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 66.

s'agit très certainement pour nous alors de *sortir du cinéma par le cinéma*<sup>217</sup> car « le cinéma est [encore] un langage qu'il faut secouer »<sup>218</sup>.

### *De la pellicule et son aura*

Un autre paramètre, qui retient toute notre attention, est qu'ils utilisent tous trois le médium pellicule. Celui-ci peut paraître évident dans la fabrication d'un film mais dans notre contexte contemporain et dans le champ des arts plastiques, le numérique (la vidéo peut-être plus précisément pour F/W dont le film date de 1982) est aujourd'hui plus couramment de rigueur. Sans rentrer dans une querelle des supports, nous pourrions avancer dans un premier temps, comme nous le dit Jacques Rancière, que ces auteurs ont choisi une « écriture du mouvement par la lumière [qui] ramène la matière fictionnelle à la matière sensible »<sup>219</sup>. Ils ont pratiqué la *camera obscura* avec « la lumière comme préalable à la formation des images »<sup>220</sup>. Cette question de " la lumière " et de " la matière sensible " est très certainement un enjeu caractéristique pour ces auteurs, mais il nous semble plus pertinent d'insister sur le fait que ces artistes ont surtout privilégié une impression de leurs images sur le support le plus pérenne qui soit aujourd'hui dans le champ des images mobiles. Qu'ils aient voulu imprimer leurs traces de manière indélébile sur de la pellicule ne nous semble pas anodin car toutes les images produites doivent être vues dans un temps le plus lointain possible puisqu'elles ont cette faculté de *Nachleben*. Dans un second temps, nous pouvons observer ce qu'engendre l'utilisation du numérique, ce qui nous éclairera sur le choix de ce médium. Techniquement un signal numérique est une suite de 0 et de 1 représentant des données, des sons ou des images.

L'image est formée par une série de codes qui sont compressés et extrêmement mobiles. Avec la numérisation, l'image n'est plus une copie du monde mais une chose hybride et manipulable à l'infini. [...] La caméra capture le monde et le transforme en image. Quand l'image est introduite dans l'ordinateur elle passe de l'état d'empreinte à celui de signe. Une fois digitalisée, la machine ne distingue plus si l'image a été capturée dans la réalité ou si en revanche elle a été élaborée par un programme informatique. L'image peut même être créée sans référence claire au monde.<sup>221</sup>

<sup>217</sup> Nous soulignons car cette phrase fait référence à Gilles Deleuze qui disait dans son *Abécédaire*, dans le chapitre « C comme Culture » : « Je veux sortir de la philosophie par la philosophie » à 47'50, même si c'est dans un tout autre contexte qu'il faut entendre sa phrase, nous ne pouvons pas ne pas les relier.

<sup>218</sup> Roland Barthes, cité par Raymond Bellour, « Le cinéma et... », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999 p. 91.

<sup>219</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, p. 9.

<sup>220</sup> Raymond Bellour, « La double hélice », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999 p. 25.

<sup>221</sup> Angel Quintana, *Virtuel ? A l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*,

Le numérique ne nous permet donc plus de *copier* le monde. Nous perdons l'empreinte pour rejoindre l'ère du signe (le mot signe est ici à entendre dans le contexte des mathématiques quand il qualifie la position d'un nombre réel par rapport à zéro et non au sens où nous l'avons évoqué précédemment avec Gilles Deleuze). Cette nouvelle technique a de grands enjeux démocratiques, que ce soit en production ou en diffusion. Elle a permis notamment à de nombreux plasticiens de sortir du dispositif cinématographique très lourd. Cependant, même si ces deux techniques enregistrent des images en mouvement, il est important de relever une vraie différence quant à notre perception.

Si grande que soit sa place dans la société, la technique cependant n'est pas un facteur déterminant dans le champ artistique. La technique prédispose mais ne détermine pas, il faut le dire et le répéter. Une nouvelle technique figurative n'entraîne pas forcément un nouvel art, mais elle fait surgir les conditions de son apparition. Elle modèle la perception, elle agit sur l'imaginaire, elle impose une logique figurative, une vision du monde.<sup>222</sup>

Même si nous avons toujours à faire à des images, une nouvelle technique produit une nouvelle forme de réception et nous tenons à souligner ces enjeux fondamentaux : « Elle modèle la perception », « Elle agit sur l'imaginaire », « Elle impose une logique figurative », « une vision du monde ». Comme l'a démontré Daniel Arasse, à propos d'une histoire plus ancienne, celle de la construction de la perspective, mais dans laquelle nous naviguons encore :

La perspective a un sens, pas seulement le sens toscan que lui donne Côme l'Ancien, mais un sens proprement philosophique. La perspective, comme l'a dit très bien Hubert Damisch, ça ne montre pas seulement, ça pense. [...] Plus simplement, la perspective est la forme symbolique d'un monde d'où Dieu se serait absenté, et qui devient un monde cartésien, celui de la matière infinie. [...] Pierre Francastel a proposé une autre interprétation dans son livre *Peinture et société*. Il dit qu'en fait, avec la perspective, les hommes du temps construisent une représentation du monde ouvert à leur action et leurs intérêts. C'est très intéressant car le point de fuite est la projection de l'œil du spectateur dans la représentation, et le monde s'organise dès lors en fonction de la position du spectateur. Il est construit pour le regard du spectateur qui ensuite doit bien sûr y prendre sa place. [...] ... je dirais que la perspective n'est pas une forme symbolique<sup>223</sup> puisqu'elle changera de fonction, mais au 15<sup>e</sup> siècle en tout cas,

Cahiers du cinéma, 2008, p. 47.

<sup>222</sup> Edmond Couchot, *La technologie dans l'art – De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon 1998, p. 11.

<sup>223</sup> Daniel Arasse fait référence au texte publié en 1927 de Erwin Panofsky « La perspective comme forme symbolique », *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Les Éditions de

elle signifie effectivement une vision du monde qu'elle construit.<sup>224</sup>

Les techniques, les formes qu'elles produisent pensent (nous font penser aussi), et c'est par leur intermédiaire que nous proposons dans notre temps une représentation du monde ouverte à nos intérêts. Elles soumettent une vision du monde qu'elles construisent. Nous prolongeons ces réflexions avec un article qu'a écrit Cyril Neyrat, « La HD, après l'aura ». Il part de la notion d' " *aura* " de Walter Benjamin. « Parler de nouveau régime visuel, c'est faire l'hypothèse d'une adéquation entre les nouvelles caractéristiques de l'image et le régime de sensibilité contemporain. A quoi ressemble le monde filmé en HD ? En quoi cette image du monde est-elle contemporaine de notre expérience sensible ? »<sup>225</sup>

Rappelons sa définition de l'aura : " *Une trame singulière d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il.* " [...] L'histoire du Septième Art semble donner tort à Benjamin : loin d'avoir détruit l'aura, le cinéma, parce qu'il imprime la lumière dans l'espace et le temps, l'a manifesté comme aucun art avant lui.[...] Dans le plus désenchanté des films 35mm il restera toujours un peu d'aura autour des choses, le sentiment d'un monde commun. *Be with me, The world, Miami Vice*<sup>226</sup> font voir à quel point le cinéma n'avait jusqu'ici qu'amorcé l'exécution du programme de Benjamin. La HD a donné aux cinéastes la qualité d'image capable de traduire en termes sensibles l'état du monde dans lequel tout aura est détruite. [...] Reprenons les termes de Benjamin : ce que supprime la haute définition, c'est la trame, le continuum lumineux, " le grain de l'image ". Paradoxalement, l'image HD est moins définie que l'argentique. On a tendance à confondre la netteté, effectivement accentuée et la définition. Or si la netteté est accrue, c'est justement que l'image manque de matière, et que cette netteté lisse et homogène est le produit d'une schématisation qui fait perdre les anciennes nuances de matière. Car c'est la modulation du net et du flou qui donne aux choses leur épaisseur et à l'image sa profondeur. Sans cela chaque objet apparaît comme sur-dessiné, isolé dans des contours trop précis. La HD tronçonne le visible, substitue à la continuité des formes dans la profondeur des juxtapositions de surface. [...] ... en citant Élie Faure à propos de Vélasquez dans le prologue de *Pierrot le fou*, Godard énonçait le programme moderne : filmer non plus les choses, mais entre les choses, l'espace et le temps de leur relation. Avec la HD, ce programme devient irréalisable faute d'espace commun dans l'image. Entre les choses, il n'y a plus rien, plus d'air, plus de lumière, plus d'espace.<sup>227</sup>

Au-delà de la pertinence de pouvoir remettre en question, *actualiser* une notion aussi célèbre, ces remarques nous intéressent car elles montrent bien notre difficulté en tous temps de recevoir ce que l'on ne connaît pas encore. Bien souvent nous

---

Minuit, 1976

<sup>224</sup> Daniel Arasse, *histoires de peintures*, France Culture Denoël, Paris 2004, pp. 44-46.

<sup>225</sup> Cyril Neyrat, « La HD, après l'aura », *Cahiers du cinéma* n°617, novembre 2006

<sup>226</sup> Respectivement réalisés par Jia Zhang-Ke (2004), Eric Khoo (2005) et Michael Mann (2006).

<sup>227</sup> Cyril Neyrat, « La HD, après l'aura », *Cahiers du cinéma* n°617, novembre 2006

croyons garder les mêmes perceptions surtout lorsque ces techniques paraissent si proches. Nombreux sont ceux qui face à un écran ne *voient* pas la différence entre ces deux techniques d'enregistrement. Désormais aussi, le système utilisé pour projeter les images en salle est le numérique. Malgré la taille d'un écran dans une salle de cinéma, le bord tranchant que constitue désormais le cadre de l'image en projection propose autre chose que ce à quoi nous sommes habitués avec un projecteur argentique, qui est beaucoup plus évanescent entre la salle et le film. Cette frontière est moins brusque et sans doute permet plus de contamination entre l'espace du film et de son spectateur. Ceux qui ignorent la différence entre ces deux techniques pensent que leur ancienne culture de l'image, avec tout ce qu'elle proposait comme perception et vision du monde, peut se déplacer vers cette nouvelle proposition. Ce qu'il y avait de tactile dans l'image photographique a disparu, le phénomène des cavernes n'existe plus et à notre sens on s'éloigne de nôtre, certes peu récente, histoire de la perspective. Nous ne sommes pas en train de dire que cette technique n'est pas valable. En l'occurrence ici, Cyril Neyrat montre bien à quel point certains auteurs ont compris ce qu'elle produit et l'utilisent avec une grande pertinence puisque ce qu'ils ont à dire sur le monde et la nature de leurs images sont en totale cohérence, ces films cités sont à nos yeux des grands films. Mais, il est primordial de *savoir* que ce n'est pas la même chose. Il convient juste d'être conscient de cette nouvelle proposition dans le champ des images mobiles. Celle-ci « modèle notre perception, agit sur notre imaginaire, impose une logique figurative, une vision du monde ». Et comme le souligne Angel Quintana : « Dans son long essai *Mimésis*, Erich Auerbach nous rappelait que le problème de la représentation de la réalité réside dans le fait qu'elle est toujours exposée à la vision du monde que propose chaque culture et chaque période de l'histoire. Le facteur clé n'est pas le désir de recherche de la vérité mais plutôt les conventions en usage de chaque période».<sup>228</sup> Cet exemple dans le champ de la littérature montre deux choses. D'une part cette situation n'est ni récente, ni nouvelle. Nous la retrouvons régulièrement au fil des siècles et ce dans de nombreux champs, même si nous avons tendance à l'*oublier*. D'autre part, c'est bien notre société qui propose une vision du monde pour chaque période de l'histoire. Ce long détour nous permet d'insister sur le fait que ces plasticiens, malgré d'autres techniques possibles, ont choisi un médium qui privilégie le continuum lumineux. Ils ont enregistré ce qui se passe « entre les choses, l'espace et le temps de leur relation ». Contrairement à ce

<sup>228</sup> Raymond Bellour, « La double hélice », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999 p. 25.



que pouvait encore le médium vidéo, malgré ses différences technologiques avec le cinéma, l'image numérique ne propose plus les mêmes lois optiques, et nous insistons plus particulièrement sur la profondeur de champ, ainsi que la netteté et le flou. Ces paramètres sont essentiels pour des artistes qui filment principalement en plan large, en lumière naturelle et dans des décors extérieurs. Nous soulignons cependant en ce qui concerne les films de YF et F/W que malgré un enregistrement des images sur support 35 mm, la diffusion se fait en numérique. Mais en dépit de la compression des images les atouts du support pellicule sont préservés. Par ailleurs ces films sont projetés dans les conditions de salles d'exposition (film projeté en boucle, pas de séance, ni d'horaire proposé, ce qui peut être le cas pour des films de longue durée). En ce qui concerne la réception du spectateur, son attention et son esprit le paralysent momentanément de la même manière que face à un film en salle. Cet effort requiert toute l'attention de son corps, en quelque sorte tétanisé pendant le temps de l'observation.<sup>229</sup> Il n'est pas dans des conditions de mobilité comme par exemple le dispositif multi-écrans où le spectateur doit se déplacer, se retourner pour regarder séparément les différentes séquences qui constituent l'œuvre. Il est intéressant de noter que ces dernières conditions, YF et AW les ont déjà largement expérimentées et les expérimentent encore, voir récemment pour YF<sup>230</sup>, sa dernière installation à Paris à la galerie Marian Goodman, *Fifth Night*, en mars 2011 :

*Fifth Night* est une installation vidéo composée de sept projections synchronisées, montrant les rues du vieux Shanghai de nuit. Au milieu du décor, une scène a été montée, un tramway est en réparation et différents personnages apparaissent, sans qu'il y ait de lien entre eux. L'artiste a utilisé la technique qu'il nomme du "film à vues multiples", qui complète notre vision habituelle, puisqu'il utilise sept caméras filmant la même scène depuis sept angles différents, avec des variations d'échelles, de profondeur et de mouvements. Toute l'attention du spectateur se concentre sur l'expression des personnages, dont les plus simples actions paraissent monumentales. Ce qui intéresse l'artiste c'est la beauté qui émane du hasard, qu'il capte grâce aux ajustements des caméras et aux réactions subtiles des acteurs face aux multiples objectifs. L'œuvre incite à un questionnement sur la réalité, la perception et la sensation du temps<sup>231</sup>.

A la question posée : quelles seraient pour lui les différences entre ses deux modes d'expressions privilégiées, à savoir les films et les installations, Yang Fudong répond : « Chaque mode d'expression artistique arrive à la même conclusion. Ils sont

<sup>229</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 73.

<sup>230</sup> Il a également réalisé en 2010 un film pour *Prada*, *A first spring*, visible sur *You tube* ou *Dailymotion*.

<sup>231</sup> [http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2011-02-26\\_yang-fudong/](http://www.mariangoodman.com/exhibitions/2011-02-26_yang-fudong/)

comme des filets jetés dans la mer d'un bleu profond, dans l'attente que les poissons viennent. »<sup>232</sup> Quant à AW, son installation *Primitive*<sup>233</sup> est un projet multi-plateforme, où sont rassemblés huit projections, des photographies, des dessins et des accessoires utilisés par les adolescents lors du tournage de *An Evening Shoot*.

Il y a quelques années, en visitant un temple non loin de chez moi, j'ai rencontré un moine qui m'a offert un petit livre intitulé *A Man Who Can Recall His Past Lives*, dont il était l'auteur. Il racontait l'histoire de Boonmee, un homme vivant dans les villes du Nord-Est de la Thaïlande, capable de se rappeler ses nombreuses vies antérieures. En 2008, ce livre m'a inspiré un scénario et j'ai décidé de voyager dans cette région à la recherche des descendants et des parents de Boonmee. [...] Comme dans les long-métrages, ces bribes de films sont des impressions de lumière : celles naturelles, du soleil et du feu ; celles qui s'infiltrant à travers les portes et les fenêtres, et brûlent les rizières ; celles, artificielles, des tubes fluorescents et des diodes, qui forment des petits points, comme des présences ; celles qui simulent des éclairs, perturbent le paysage paisible, exhument les esprits. Comme le livre *A Man Who Can Recall His Past Lives*, *Primitive*, parle de réincarnation et de transformation. C'est un hommage aux forces destructrices, celles de la nature, celles qui sont en nous, celles qui brûlent pour renaître, se réincarner et se transformer.<sup>234</sup>

A travers ces propos nous entendons bien à quel point pour beaucoup de cette génération, peu importe le lieu, la forme (même s'il nous semble que c'est plus vérifiable pour les artistes étrangers). Ici, même une inspiration (le livre *A Man Who Can Recall His Past Lives*) peut donner lieu à une installation et à un long-métrage (*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*, Palme d'or à Cannes en 2010). Pour lui, de plus, « l'espace du musée peut se comparer à un cinéma très particulier, dans lequel on est soi-même un personnage. [Il] ne conçoit pas [ses] films courts comme des pièces autonomes, mais plutôt comme la documentation d'une performance. Ils ont besoin du public ; c'est lui qui achève leur " post-production ". Le public imagine différents scénarios, comme si chacun était un personnage et qu'il pouvait se souvenir de ses différentes vies. Le cinéma est une autre expérience qui s'inscrit dans un thème plus linéaire. »<sup>235</sup>

Mais c'est justement parce que ces artistes vivent dans une époque où toutes ces pratiques et ces techniques sont possibles, qu'ils les expérimentent indifféremment,

---

<sup>232</sup> *Dawn Mist, Separation Faith, Yang Fudong's Solo Exhibition*, Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2009, p. 109. Traduction approximative de l'anglais.

<sup>233</sup> Elle s'est déroulée de octobre 2009 à janvier 2010, au Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris.

<sup>234</sup> Apichatpong Weerasethakul, janvier 2009. Petit Catalogue gratuit distribué dans le cadre de l'installation *Primitive*.

<sup>235</sup> Apichatpong Weerasethakul, lors d'un entretien avec Angeline Scherf, août 2009. Petit Catalogue gratuit distribué dans le cadre de l'installation *Primitive*.

et les choisissent, que nous pouvons nous appuyer sur ces paramètres pour notre corpus afin de questionner ces images. Les visions du monde que propose le médium pellicule, assez singulières aujourd'hui pour des artistes contemporains, ont provoqué en nous ce désir de les rencontrer, de les mettre en relation à partir du dispositif LDT. Nous pouvons insister sur ce point de notre démarche.

### 3.B Expérimentations

Dans un premier temps, nous nous sommes efforcé de les aborder séparément, même si nous sommes conscients que certains *détails* que nous relèverons, dans le premier objet pratiqué, seront autant de *signes* hypothétiques exploitables pour les autres films. Nous serons forcément influencés, portés par ces signes. Et dès qu'il s'agira de regarder la matière du film suivant, cela ne pourra se faire qu'au regard de ce qui aura été *vu* (même si évidemment d'autres détails distincts apparaîtront). Ce dialogue est certes un des atouts de cette pratique mais il est important de relever que ce nous allons proposer ensuite dans ces *promenades* auraient pu être toute autre chose. Dans un second temps, en Partie 4, il s'agira, une fois les descriptions pour les trois films développées ci-après, de *rapprocher* ces trois objets, les mettre en rapport, d'essayer de proposer des pistes qui permettront foncièrement de discerner de quoi LDT nous aura permis de *prendre connaissance*, d'*imaginer*.

Or, le marcheur est simultanément celui qui donne un profil à son chemin, ouvre ou trace une voie, et celui qui adapte ce trajet à un contexte, le construit en fonction des accidents et des contraintes du parcours, des événements scandant la progression de ses déplacements, et qui invente un rythme au gré des vicissitudes de la flânerie. [...] Un entre-deux semblable à cette "aire intermédiaire d'*expérience*" mise en valeur par Winnicott, fondatrice dans la vie du sujet, qui se situe entre le subjectif et l'objectivement perçu et qui a à voir avec le jeu, c'est-à-dire, selon le psychanalyste, avec cette pratique qui n'est pas *au-dedans* de l'expérience culturelle mais qui ne se situe pas non plus *au-dehors*, et qui délimite un espace dans lequel quelque chose de l'individu se construit, une entremise. Un intervalle où se joue et s'accomplit, où s'élabore structurellement le psychisme même de la personne. Ainsi va le marcheur : il est tout autant aux prises avec une géographie physique qu'avec une cartographie psychique.<sup>236</sup>

Nous proposons donc dans un premier temps de raconter ces trois promenades séparément. Pour ne pas trop surcharger cette partie, voire nous éloigner de cette recherche, nous avons dû circonscrire nos remarques. Nous allons essayer d'être le plus précis possible quant à l'aspect qui concernerait plus directement le dispositif LDT. L'objet de cette recherche n'est pas de démontrer que LDT est un outil qui peut produire des analyses de films remarquables mais qu'il propose *une table de travail* qui offre une pédagogie de l'imagination. Nous le démontrerons en détaillant des exemples extraits de ce corpus.

---

<sup>236</sup> Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Regard, 2002, p. 22.

### *Promenade 1 : Sept intellectuels dans une forêt de bambous de Yang Fudong*

Pour commencer cette pratique il a fallu choisir l'*ordre de passage* pour ces trois films. Encore une fois assez instinctivement nous avons commencé par YF, puis AW et enfin F/W. Cette première promenade sera plus détaillée car elle nous permettra de bien poser ce que ce dispositif permet.

*Sept intellectuels dans une forêt de bambous*, a été réalisé en 2003 par YF, artiste chinois né en 1971. Il constitue la première partie d'un film, qui en contiendra cinq, qu'il réalisera jusqu'en 2007. YF cherche de cinq manières différentes les valeurs d'une génération qui a perdu ses racines. Cinq décors, cinq ans, cinq lieux de contemplations : la montagne jaune, les dédales d'un appartement, le village au milieu des rizières, l'île déserte, la métropole moderne.<sup>237</sup> « La première partie est un peu comme une préface, je voulais construire cette œuvre comme un livre, le premier chapitre s'intitule " voyage à travers les montagnes jaunes " », <sup>238</sup> sept jeunes gens se promènent dans une des plus belles régions montagneuses de Chine. Ce film a été filmé en 35 mm, en noir et blanc et dure 29 minutes. Il est sonore. Il a été *projeté* (transféré sur DVD, donc compressé en numérique...) dans des Black box entre autre à La Biennale de Venise en 2003 puis la série entière en 2007.<sup>239</sup> Ce titre est emprunté à un conte de l'époque de Confucius où sept sages penseurs, écrivains, poètes et musiciens, en rébellion contre la corruption du pouvoir, se retirèrent dans la nature pour élaborer par le dialogue, dans la plus pure tradition taoïste, un nouvel idéal social. Dans son film, sept jeunes chinois (cinq garçons et deux filles, des amis à lui, tous amateurs et qui le suivront tout au long des quatre autres tournages) errent dans ce décor privilégié et symbolique des monts Huang, dont les sinogrammes simplifiés signifient littéralement " la montagne jaune ". La région est connue pour sa beauté, qui repose sur la forme des pics de granite, avec ses conifères, et ses nuages qui entourent fréquemment le massif. Ces montagnes sont un sujet privilégié pour la peinture et la littérature chinoises traditionnelles. Ce lieu (ce décor) mythique change sans cesse de visage au gré des vents et des bruines ce qui tend à lui donner son caractère mélancolique. Une bande sonore composée par Zhou Qing ne fera qu'en amplifier l'aspect. Visages

<sup>237</sup> Voir en Annexe 3 une présentation sélective de Yang Fudong, ainsi qu'une description des quatre autres parties.

<sup>238</sup> Yang Fudong, « Yang Fudong, cinéaste expérimental » documentaire issue de la Série « Artiste chinois d'avant-garde, Arte 2007, diffusé le 18/08/2008

<sup>239</sup> YF a privilégié cinq black box distinctes qui se succédaient dans le premier bâtiment de l'arsenal.

impassibles, regards perdus hors-champ, ils se croisent sans se voir, se parlent par l'intermédiaire de voix off, tour-à-tour féminine ou masculine, sans s'entendre ; étrangers aux autres, à la nature qui les entoure, étrangers à eux-mêmes. Ces sept intellectuels symbolisent la génération future avec ses rêves. Ils s'interrogent sur leur devenir.

Notre première prise en main a été de décrire et taguer les plans. Cette première opération reste somme toute classique pour une première approche d'un film à analyser mais LDT le permet très facilement. Elle se fait simultanément dans la même interface que celle où l'utilisateur regarde les images. Elle est dédiée à un plan ou segment. Nous avons réalisé cette étape dans la chronologie du film. Conjointement nous avons extrait des photogrammes-repères qui nous permettent de garder une trace en image. Cela s'est fait avec un autre logiciel car LDT ne permet pas d'exporter autre chose que le texte des descriptions. Ce geste est très rapide puisque nous avons dans la fenêtre descriptive le Timecode exact. Nous n'allons pas décrire toute cette marche mais en choisir quelques paliers représentatifs. Donc, c'est à partir de trois sources issues de LDT que nous pouvons développer : notre fenêtre de tags (représentée ci-dessous), nos 81 photogrammes<sup>240</sup> et un fichier texte (13 pages) qui reprend en intégralité par plan, les descriptions effectuées sur le logiciel. Nous précisons ces détails car il sera intéressant de voir comment avec les autres prises en main, ce dispositif ne génère pas la même attitude.

**Tags :** action blanc caméra couple décor durée équilibre gros plan hors  
champ immobile marche montagne musique nature personnages plan large  
pose profil reel regard camera sept seul silence voix off féminine voix off  
masculine

Nous avons essayé de regarder les images et d'écrire, de décrire, de laisser surgir les mots le plus sincèrement possible. Nous n'avons aucune hypothèse au préalable, juste celle d'*entrer* dans les images, de faire dialoguer trois objets et de voir justement si cette attitude pouvait faire surgir de la pensée, provoquer des rencontres à partir du disparate. Ces mots surgissent tout d'abord dans la description. Nous avons surtout cherché à *éprouver* ces images, pour dépasser nos *clichés linguistiques*, laisser notre regard le plus disponible possible. Pour exemple, la description pour les trois premiers plans :

<sup>240</sup> Nous avons fait un diaporama de ces photogrammes-repères pour les trois films, ils permettent de rendre compte de *nos* traversés, ils sont proposés dans *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire*.

#### plan 1

ouverture, une image noir et blanc, équilibre, plastique, de la fumée ou des nuages, la caméra est fixe, le son est présent, tambours, on pense au lavis, l'image est "traditionnelle", on voit du réel mais qui nous renvoie à de la peinture d'un autre temps, passé et présent sont intriqués d'emblée. ce plan laisse le temps au spectateur de voir, il a une vraie durée

#### plan 2

l'équilibre se déplace, le blanc est très présent, continuité de la séquence via la musique, la fumée/nuage a l'air de se déplacer, sentiment d'un mouvement, d'une aspiration, mais très fragile, léger, roulement de tambours comme une annonce, ce sont sans doute deux plans d'ouverture, sans personnages, ils sont égaux en durée. On voit un décor d'abord. La montagne imposante. La nature.

#### plan 3

plan large, caméra fixe, on voit des corps, ces corps sont d'abord un décor, ils se fondent à celui-ci, ils sont immobiles. Leurs positions ne sont pas naturelles. Construction évidente du plan, dans un cadre, c'est d'abord un cadre que nous voyons. Ils sont nus. Ce qui rend plus fort la présence du corps. La pose ne se posait pas avec le décor seul, ici elle s'impose. Les tambours continuent leurs roulements, un homme se déplace à gauche, se rhabille, les autres sont immobiles. La présence de la nature est évidente, rocher, arbres. Je relève que la caméra est fixe, mais je ne le note pas en Tag car il me semble que c'est une récurrence constante du film. Inconsciemment je vois sept corps, pour sept intellectuels, le titre. Action 2, le couple à droite se rhabille aussi, puis très vite, l'homme au premier plan. Cet homme a la tête tournée vers la gauche, Questionner cette histoire de hors champ oblique mais qui n'appellerait aucun hors champ. calme et lenteur. Une nature morte ou Still Life. Sentiment de voir un passé/présent, une survivance ? Voir Benjamin, Warburg, Huberman, le plan "s'agite", tous se rhabillent. Se rhabiller, à quoi ça renvoie. Retour. Entrer dans une civilité, l'état "animal" du nu, sortir de cet état pour aller vers le vêtement. Ils prennent le temps de se rhabiller, le spectateur a compris l'action mais Fudong nous la donne à voir en entier. Les chemises sont blanches. La question du "costume". On sent un choix précis et pensé du costume. Voir les trois costumes entre ces trois films. Ces personnages forment un groupe, une forme. Leurs regards ouvrent ce cercle vers les bords du cadre. Ce plan dure 1'51, les gestes sont en temps réel, le temps qu'il faut pour des gestes quotidiens, classiques pour se rhabiller. SE RHABILLER

Cette matière que constitue la description des 97 plans (ce nombre reste une moyenne, sans doute très proche du découpage, mais LDT n'est pas toujours d'une grande précision) est une traversée féconde qui oscille entre l'objectif et le subjectif, une attention aux *signes, nos signes*, sur laquelle nous nous sommes bien entendu appuyée dans nos réflexions. Elle pourrait en soi être un vrai objet d'analyse passionnant pour questionner tous les paramètres qui se jouent conjointement dans cette *prise de connaissance* des images. Comment ils évoluent, dialoguent, se contaminent tout au long de cette traversée, voire dans les traversées suivantes. Cependant, elle est très dense et pour en faire une analyse pertinente, il faudrait la

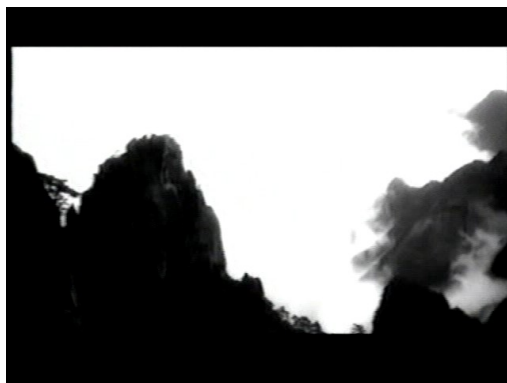
prendre dans son (leur) ensemble, prendre le temps de la (les) *déplier*. Aussi nous allons ici nous limiter à ce qui s'est joué dans la nomination des tags, fonction inédite que propose LDT.

" marche " est le seul tag préalablement pensé avant cette pratique, il sera utilisé pour les trois films. Ce motif faisait partie de notre désir initial de rencontre. Au regard de cette fenêtre de tags (elle correspond au film entier - voir illustration précédente), nous pouvons déjà voir qu'ils sont assez nombreux pour un film de 29 min, très certainement énigmatiques pour certains, voire abscons. Les tags seraient donc peut-être quelque chose d'intime et de secret qui pourraient ne regarder que l'utilisateur. Mais il nous semble aussi, malgré tout, que ce nuage pourrait être en soi pour quiconque une *photographie* sensible du film. Cette juxtaposition, ces mises en rapport, peuvent permettre déjà d'*imaginer un* film. Car ces mots, chargés de leur tension sémantique, leurs significations multiples, ouvrent sur autre chose que le film. Nous nous sommes d'emblée confrontés à cette indissociabilité du mot et de l'image, ce geste nécessaire qui permet de prendre *connaissance des images*, de se distancier. Nous pouvons voir également que nous n'avons privilégié aucune piste (plastique, sonore, décor, personnages, grammaire...). Cependant, nous notons qu'elles restent encore peut-être trop circonscrites à un lexique qui appartiendrait à leur propre territoire. Aussi nous pouvons peut-être relever comme écueil notre grande difficulté à sortir du champ lexical, voire phénoménologique, dans lequel nous cataloguons *a priori* l'objet analysé (somme toute, ici, LDT nous a permis d'analyser comme tel cet objet qui appartiendrait à un champ plus large que le cinéma). Pour autant, rien dans ce dispositif ne nous empêche de reprendre ce point déceptif et de s'astreindre à le travailler précisément.

Dans ce nuage, les tags (bien entendu un seul plan peut comporter plusieurs tags ou pas du tout) sont classés alphabétiquement et leur « taille » correspond à leur récurrence. Nous avons donc une sorte de cartographie, une *image* inédite de la traversée du film.

Le premier tag écrit a été « équilibre », il correspond au premier plan du film.





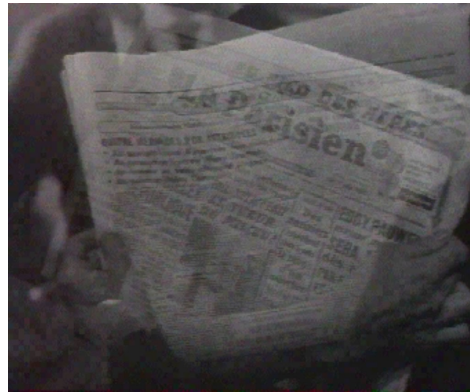
Ce tag est d'ordre plastique. Il est intéressant de noter que nous ne pouvions anticiper que ce serait une récurrence formelle du film et nous l'avons utilisé tout au long de la traversée. Il nous permet de relever pour YF, une grande attention picturale dans ses images, qui nous relie à une technique picturale traditionnelle chinoise, le lavis. Face à ce premier tag, nous pourrions en faire correspondre un autre : " caméra ". Ce tag ici désigne les plans où la caméra est *vivante*, présente. Sa " taille " permet de voir que ce geste d'enregistrement est récurrent dans le film. Une fonction du logiciel permet de mettre en surbrillance un tag et de l'exporter ainsi sur une nouvelle ligne de temps. Cette fonction du tag nous permet non seulement de nommer un plan mais également de fabriquer une nouvelle ligne de temps instantanément (Voir capture de l'interface partie 2.A). Mais nous pouvons également importer cette ligne dans la fonction " bout à bout ", qui permet de perdre la chronologie du film et de juxtaposer les uns à côté des autres les plans désignés par le tag. Aussi, nous avons exporté cette ligne " caméra " afin de voir ensemble, dans une continuité, ce que produisait cette caméra. Regarder tous ces plans où la caméra est présente nous a mieux permis de percevoir qu'elle pouvait nous renvoyer au cinéma direct des années 60. Dans ce mouvement de l'histoire du cinéma, qui a d'abord œuvré du côté du documentaire, mais qui a ensuite largement contaminé la fiction, les cinéastes privilégiaient, grâce à la caméra portée,<sup>241</sup> un traitement de l'image, politique, esthétique qui était au plus proche du réel. Ce mouvement proposait aussi une nouvelle place au spectateur plus instable et moins reposante, où il a profondément le sentiment que ce qui se déroule sous ses yeux est en train de se produire. Ces images nous renverraient à un film voué au présent (nous verrons dans la Partie 4 que ce geste se retrouve pour les trois films de notre corpus,

---

<sup>241</sup> Entre autre, car le son synchrone possible désormais techniquement avec l'arrivée des Nagras est un facteur essentiel également.

ils produisent aussi à partir de cette donnée une forme de paradoxe). Par ailleurs pour approfondir cette piste, nous pouvons également lâcher notre histoire du cinéma, nos repères, et ressentir plutôt cette caméra comme un animal qui traquerait le réel, instinctivement sans aucun découpage préconçu. Mettons-nous dans le contexte de YF qui n'a fait aucune étude de cinéma voire même de vidéo. Il est à noter que pendant très longtemps, les films occidentaux n'ont pas été visibles en Chine. Cet artiste écrit son *récit* au fur et à mesure du tournage. Et c'est de ces deux lignes de temps "équilibre" et "caméra" que l'on peut *comprendre* que plastiquement et formellement, Yang Fudong nous propose des images dialectiques, entre tradition et modernisme, symptomatique de cette schizophrénie de la société chinoise actuelle qui l'occupe et le tire.

Très vite, parallèlement, nous nous sommes intéressés au montage. Nous n'avons rien tagué de spécifique quant à cette notion mais la table de travail de LDT permet d'être très attentif à la question du raccord puisque visuellement nous voyons les ruptures entre deux plans et pouvons ainsi, regarder ces *intervalles* dans le player. En cohérence avec ce qui a été relevé concernant une caméra instinctive et *a priori* une absence de découpage au préalable (ces remarques ne sont que des supputations de notre part), nous ne pouvons à proprement parler de raccord dans ce film, ni de faux d'ailleurs, car la continuité des plans se fait dans une grande liberté, de manière très aléatoire, encore quelque chose qui relèverait de l'intuition, de l'évidence de l'enregistrement d'un présent continu syncopé de brèches. Une sensation de progression narrative persiste malgré tout. Nous sommes paradoxalement *au cinéma* c'est certain, pour autant nous ne sommes absolument pas dans quelque chose *d'abstrait* qui pourrait ressembler à du *collage* (voir les exemples que nous avons évoqués avec les formes singulières de Godard et Marker en Partie 1, nous aborderons cette question de la narration dans la Partie 4). Ces raccords, ou plutôt ces passages d'un plan à l'autre, régulièrement, nous ont renvoyé à un grand cinéaste : Robert Bresson (1901 - 1999).



17 – Capture du passage entre le plan 6 et 7 et photogramme de *Pickpocket* (1959)

Cette séquence de *Pickpocket* est celle où Michel fait ses exercices chez lui avec le journal et dans un fondu enchaîné (ce qui n'est pas le cas chez YF, ce passage n'est pas visible dans le temps du film mais sur la table de travail). S'appuyant sur la forme picturale du journal, le personnage (modèle...) se retrouve *directement* dans un autre espace, le métro. Nous pouvons préciser également que chez YF, la caméra s'est rapprochée physiquement (pas en zoom) du visage féminin. Ainsi, la taille des deux visages est identique, ce qui facilite leur *affinité* dans ce temps de la superposition. Nous nous sommes alors demandé si cela s'est joué dans le temps du tournage, une anticipation aux *raccords*, ou sur la table de montage ? Loin de nous l'idée que Fudong se soit inspiré de Robert Bresson (pas certaine qu'en 2003, il ait vu ses films). Ce n'est pas Fudong que nous relions à Bresson, mais Bresson à Fudong, que ces *passages*, nous permettent de vérifier que Bresson était bien aussi un grand plasticien de l'image. Par ailleurs, en restant attentif à ces bords, nous nous sommes rendus compte que nous pouvons retrouver cette notion d' "équilibre". A l'intérieur même des plans, dans ce temps du mouvement que permet la durée. Pour exemple le début et la fin du plan n°5.



Nous pouvons préciser que certains de ces tags seraient des sortes de doublons. Étant donné que cette étape s'est faite dans la continuité du film, certains ont été délaissés pour d'autres qui nous semblaient plus justes, par exemple " décor " pour " nature ". L'autre exemple est celui de " hors-champ ", un des autres premiers tags écrits si nous reprenons chronologiquement la traversé du film. Mais très vite, il nous est apparu que cette nomination certes juste au regard d'une grammaire cinématographique, n'avait pas ici son sens, aussi nous l'avons remplacé par " profil ". Cette notion de " profil " nous paraissait plus intéressante à questionner. Très vite nous comprenons que ces personnages regardent toujours à l'extérieur du cadre, pas pour créer une tension avec un hors-champ mais plutôt pour ne pas croiser leurs regards respectifs. Très rares sont les moments où leurs regards sont tournés vers l'espace centripète du cadre. Ils sont toujours portés vers l'immensité de ce décor et l'abîme qu'il provoque. Plastiquement, ce sont des profils que nous voyons avant tout, pas un concept de hors-champ. Nous pouvons *déplier* ce mot. Le profil, c'est la moitié d'un visage, l'absence de l'autre côté, telle l'absence des contrechamps dans ce film. En sculpture ou peinture, un profil perdu (nous soulignons le mot " perdu ") est la représentation d'une personne de dos, le visage légèrement tourné sur le côté, se cachant ainsi. Mais aujourd'hui résonne aussi le réseau social *Facebook* et tous ses *profils*. Certes le profil *Facebook* permet de s'identifier, mais pour être perdu au milieu de 500 millions de membres actifs. YF nous parle bien de l'effondrement de l'espace public entre les individus qui nous pousse non pas à la promiscuité, mais à l'isolement, qui produit ce mal-être de la jeunesse chinoise écartelée entre tradition et individualisme occidental. Cette piste est sûrement perceptible sans l'utilisation de LDT mais avoir à nommer ce tag, à réitérer ce choix, à répéter notre regard nous a conduit à préciser tous ces enjeux. Un dernier exemple pour illustrer combien encore une fois reconstituer « le lien de coalescence naturelle entre le mot et l'image » est fondamental pour *prendre*

*connaissance* des images. Dès la première scène du film où ils apparaissent, nos sept intellectuels sont affalés, nus sur des roches. Un seul personnage se déplace, les autres sont immobiles. L'immobilité peu naturelle du personnage du premier plan, contraste avec la mobilité de l'autre qui se déplace. Soudain, le fait qu'ils se rhabillent donc les uns après les autres, nous a poussé à taguer le mot " pose ". Et ce sera effectivement une récurrence du film.



Cependant, très vite il nous est apparu que ces personnages n'étaient pas en train de prendre la pose, mais " sur pause " (même si nous l'avons laissé orthographié comme tel). Ils s'interrompent, ils sont dans une suspension, dans un intervalle entre deux temps (le passé et le moderne) ou encore en position pause, comme sur un player avec toute cette impression de vivant que peut procurer le photogramme. Cette pause dans l'image « exprime la puissance de la captation par l'immobile, si cette expérience est si forte, c'est évidemment qu'elle joue avec l'*arrêt de mort* – son point de fuite et en un sens le seul réel (nous savons tous qu'un mort devient une statue de cire, un fragment d'immobile) »<sup>242</sup>. Le spectateur est alors pris dans un *vertige esthétique, vertige de la tache*, comme les nomme Raymond Bellour,<sup>243</sup> cette brusque interruption de mouvement sans justification narrative *directe* (même si nous ne sommes pas face à une image figée). YF raconte avoir découvert *La Notte* d'Antonioni et *8 ½* de Fellini à travers les livres. « Je les ai imaginés, très différents, avant de les voir. Cela explique peut-être le rythme de mes films qui s'arrêtent et qui reprennent. ». Cette piste prometteuse d'un sentiment d'arrêt dans l'image sera

<sup>242</sup> Raymond Bellour, « L'entre-Images », *L'entre-Images – photo-cinéma-vidéo*, Éditions de la Différence, Collection Les essais, 2002, p. 13.

<sup>243</sup> Raymond Bellour, « La double hélice », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999 p. 19.

également développée en Partie 4.

D'autres enjeux notamment liés au son (" musique ", " silence ", " voix off féminine " et " voix off masculine ") ont été tagués. Mais nous ne les avons pas particulièrement privilégiés comme piste d'analyse. Aussi, nous pouvons dire que désigner un tag n'induit pas une piste inéluctable voire pertinente. Pour autant, si nous avons à analyser plus profondément cet objet, nous essaierions cependant de les sonder.

Une fois ce film tagué, nous nous sommes posés la question de savoir à quel moment nous sommes-nous arrêtés de créer des tags ? Il nous a semblé, que pour ce film en tous les cas, ces tags se sont imposés dès le début. Peut-être qu'une fois *pris* par une série, nous avons eu des difficultés à en faire advenir de nouveaux ? Peut-être serait-il nécessaire de rependre le film plusieurs fois ? ou alors nous pouvons nous dire que ce premier jet est *notre* film et qu'il suffit.

#### *Promenade 2 : Blissfully yours de Apichatpong Weerasethakul*

*Blissfully yours*, 2002, Film 35 mm, couleur, sonore. 125 minutes de Apichatpong Weerasethakul.

Ce film est contemporain de notre précédente promenade (2003). Nous pouvons également noter que ces deux réalisateurs habitent le même continent (Chine et Thaïlande), sont de la même génération (1971 et 1970) et réalisent tous deux, comme nous l'avons précédemment dit, aussi bien des films que des installations. Pour autant, ces *coïncidences* n'ont rien à voir avec notre désir de les *approcher*.

*Blissfully yours* est le premier volet d'une trilogie de films-diptyques<sup>244</sup> complété en 2004 par *Tropical Malady* et en 2006 par *Syndromes and a Century*. Il a été produit, réalisé et diffusé dans le cadre classique de l'industrie du cinéma. Cela étant dit, nous avons toujours eu le profond sentiment que ce film proposait pour son spectateur d'autres conditions spectatorielles.

L'installation-vidéo emplit cet écart entre la scène-écran et la salle en suscitant chez le spectateur-promeneur une folie qui prend le relais de la « vision bloquée » du spectateur de cinéma : elle invente ainsi chaque fois sa propre chambre obscure ; elle engage plus directement son sujet dans une expérience individuée du corps et dans une contrainte de pensée. [...]... en liant ainsi ces deux espaces de sorte que le visiteur, tournant dans la pièce pour aller d'une image à l'autre faute de pouvoir les saisir ensemble, ne cesse d'effectuer un travail à la fois de remémoration concrète et de mise en rapport des

---

<sup>244</sup> Ces trois films sont constitués de deux parties qui pourraient être distinctes.

En effet, la structure de ces films assigne une place à son spectateur qui paradoxalement le ramène à d'autres territoires que ceux de la salle de cinéma. A propos de *Tropical Malady*, AW dit que : « Ce film c'est deux champs magnétiques de même signe que je fais tenir ensemble. »<sup>246</sup> Ces films en plusieurs parties fonctionnent « comme les souvenirs, comme lorsque le cerveau est assailli de souvenirs qui arrivent au hasard, sans ordre. »<sup>247</sup> En effet, ce film diptyque propose de fait au spectateur une tension entre deux éléments disparates.

*Blissfully yours*, raconte dans une première partie, l'histoire amoureuse entre Roong, une jeune Thaïlandaise, et Min, un immigré clandestin Birman. Min a une maladie mystérieuse, une sorte d'urticaire qui le fait se desquamer tel un serpent en train de muer. Dans une seconde partie, ils partent pique-niquer, s'enfoncent dans la jungle. Pour AW, la jungle, fréquentée dans son enfance, constitue un vrai paysage mental. Mais ce n'est que le prétexte pour cet artiste, certain de l'existence de mondes parallèles et d'une coexistence non linéaire de différentes sphères de réalité et de perceptions, de se servir du cinéma pour les exprimer, expérimenter aussi un de ses thèmes de prédilection : le souvenir, la mémoire.

Ce que je veux dire par là, c'est que le cerveau fonctionne de manière analogue au cinéma. Par exemple, je regarde à cet instant un objet pendant une minute. Pourtant, si dans un mois je repense à aujourd'hui, le temps sera complètement différent, dans ma tête je visualiserais l'objet pendant une seconde peut-être. *Blissfully Yours* parle de cela, les personnages, et moi-même font l'expérience de ces changements de durée : dans le film, il y a une certaine durée suffisante à mon avis pour évoquer un sentiment, un souvenir.<sup>248</sup>

Quand on me demande " comment décidez-vous à quel moment il faut couper une prise ? ", je réponds toujours : " quand c'est trop long, tout bêtement ! " C'est une affaire de perception, mon temps n'est pas votre temps, chacun le perçoit différemment. J'ai commencé à penser cela avec *Blissfully yours*, à l'idée d'un temps personnel et d'un temps de la mémoire.<sup>249</sup>

Tout est conservé dans notre mémoire, mais la vie ne permet pas de recréer cette mémoire avec exactitude. L'esprit ne fonctionne pas comme une caméra. Le plaisir pour moi ne consiste pas à me souvenir exactement mais à retrouver le sentiment de la mémoire et à le cheviller au présent.<sup>250</sup>

<sup>245</sup> Raymond Bellour à propos d'une installation de Bill Viola, « La chambre », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999 p. 290.

<sup>246</sup> Apichatpong Weerasethakul, « L'amour est souffrance », Cahiers du cinéma n°595, Novembre 2004, p. 14.

<sup>247</sup> Apichatpong Weerasethakul, « Différentes réalités », Cahiers du cinéma n°657, juin 2010, p. 10.

<sup>248</sup> Apichatpong Weerasethakul, « L'écran des sommeils », Cahiers du cinéma n°659, septembre 2010, p. 12.

<sup>249</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>250</sup> Apichatpong Weerasethakul, « Syndromes and a century », Carnet de cinéaste, supplément au Cahier du cinéma n°618

Nous ne nous attacherons qu'à deux passages de la seconde partie du film. Les 32 premières minutes, ainsi qu'à la fin. Plus précisément depuis LDT : du Plan 68 à 39 min 07 au plan 118 à 1h 11min 06 (50 plans pour une durée de 32 minutes) et du Plan 222 à 1h 55 min 30 au Plan 227 à 2h 07 min 50 (5 plans pour une durée de 12 minutes), soit 44 minutes qui ne pourraient être que l'enregistrement d'une *partie de campagne* vécue en temps réel, le temps nécessaire pour re-trouver le sentiment du souvenir.

Pour ces 44 minutes nous avons récolté : 103 photogrammes, 8 pages de descriptions et très peu voire pas de Tags... qui n'ont pas vraiment de pertinence.

**Tags :** dialogue eux marche

Nous avons été très déstabilisés lors de cette seconde prise en main. Nous avons pensé commencer par le film qui nous inspirait le plus de doute quant à la pertinence de l'analyser dans ce logiciel. Avec ce film plus *classique*, aucun mot ne venait. Ces images nous ont littéralement pétrifiés dans notre désir de taguer. Aucune prise sur la narration dans ce film. Aussi nous avons tenté plusieurs pistes formelles, en vain. Elles ne disaient rien, ne racontaient rien. Les plans se ressemblent, reviennent, comme dans la vie, chaque plan n'a pas de nouveauté évidente. Nous sommes également très gênés par cette ligne de temps qui découpe et syncope cette promenade. En effet, un peu comme dans le cinéma de Cassavetes,<sup>251</sup> même si l'on n'est pas dans une proposition de filmage de l'ordre du plan séquence, ces images « donne[nt] souvent l'impression d'être un décalque du présent des personnages. Le spectateur semble être là parce que le temps n'y semble pas manipulé par les effets de montage : ellipses et changement de point de vue. Le plan-séquence pourrait aussi se contenter de constater, d'être un témoin objectif de la situation filmée. »<sup>252</sup> Et puis nous avons décidé d'abandonner. Ce film requiert des conditions cognitives d'un autre ordre et qu'il semble préférable de capituler. Nous avons créé un nouveau segment unique qui contenait tous ces plans et nous sommes partis quand même en promenade. Cette seconde expérience, nous a permis de nous rendre compte que c'est le film qui induit une forme d'attitude et non LDT. Ce film, qui résistait, avait encore bien des choses à nous dire. En effet, nous avons eu beaucoup de plaisir à décrire ses plans, à raconter ce que nous voyons, ressentons, et malgré tout, ces

<sup>251</sup> Nous pensons surtout à *Husbands* et à *Une femme sous influence*, à chaque nouvelle *vision*, nous sommes toujours surpris de réaliser à quel point ce cinéma est découpé alors qu'il donne le sentiment d'être l'enregistrement continu d'une trace d'une performance.

<sup>252</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 78.



images nous reliaient à notre précédente promenade. De nombreux *détails* nous sont apparus. Le motif de la marche bien sûr, puis le décor montagneux, ses roches, les vues de l'altitude, une présence forte et centrale de la nature, véritable personnage pour ces deux films. La jungle comme antre qui permet aux personnages de s'isoler du monde, de se re-trouver. Nous nous sommes rendus compte avec jubilation que LDT, dans ce moment éminent (plan n°100) où justement notre couple s'engouffre dans cette jungle, n'a pas vu le raccord, l'intervalle entre les deux plans. Le cinéaste a contrarié le logiciel, comme il a réussi à faire passer imperceptiblement ses personnages dans un autre espace temps.



Nous avons également relevé, la scène de pique-nique, la lumière qui nous donne à voir ce continuum lumineux, qui permet d'enregistrer ce qui se passe « entre les choses, l'espace et le temps de leur relation ». On retrouve aussi cette caméra instinctive, qui ne devance rien, avec aucun règle de filmage apparente exceptée celle d'enregistrer au plus près le réel qui coule, avance, comme *pour de vrai* (nous avons tout de même noté une sorte de leitmotiv du volte-face (un espace aux raccords à 180°) propre encore à Bresson). Comme nous le dit Raymond Bellour reprenant Deleuze : « les actions ne sont plus déterminées en fonction d'un système de stimulus-réponse, mais soumises à un phénomène général d'immobilisation et de voyance qui ménage un accès direct au temps, à une image directe du temps»,<sup>253</sup> l'exposé d'une situation optique et sonore pure, coupée de son prolongement moteur. Ces deux artistes ne font pas semblant de reproduire le monde, il est là, malgré ce paradoxe, qui nous donne le sentiment mystérieux d'être ailleurs, dans un autre espace, un autre temps.

<sup>253</sup> Raymond Bellour , « Penser, raconter, Le cinéma de Gilles Deleuze », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999 p. 141

### *Promenade 3 : Le droit chemin de Peter Fischli et David Weiss*

*Le droit chemin*, 1982-1983. Film 16 mm, couleur, sonore. 55 minutes de Peter Fischli et David Weiss.

Ces artistes ne sont pas de la même génération que Yang Fudong et Apichatpong Weerasethakul, d'une autre culture aussi, certainement plus proche de la nôtre. Les vingt années qui séparent la réalisation de ce film de nos deux autres nécessite que nous précisions que pour eux le choix de l'enregistrement avec la pellicule est assujéti au médium disponible dans les années 80. Ils auraient aussi pu le réaliser en vidéo. Ces artistes ont une pratique protéiforme qui va au-delà de l'enregistrement d'images. Ils ont une pratique photographique, filmique, vidéographique. Ils sont également sculpteurs. L'image n'est pas leur domaine de prédilection. L'œuvre de Fischli et Weiss compte plus d'une centaines de pièces que nous pourrions classer non pas chronologiquement mais dans des ensembles voire des séries. « Observateurs avisés du monde qui les entoure, les deux artistes collectionnent objets et impressions, les transformant dans leur travail pour proposer une vision altérée de la réalité. Comme œuvrant dans un laboratoire du visible, ils mettent à l'épreuve et questionnent les rôles respectifs du spectateur et de l'artiste».<sup>254</sup> Ces flâneurs, qui pourraient bien reprendre pour leur propre compte ce motif de la marche, glanent le monde, tels *Bouvard et Pécuchet*,<sup>255</sup> « ce drôle de couple du 19<sup>e</sup> siècle qui tenta de représenter le monde dans son ensemble »,<sup>256</sup> en recueillent les traces visibles pour constituer leur atlas sensible.

---

<sup>254</sup> Préface du catalogue *Fischli Weiss, Fleurs et Questions*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2007, p. 6.

<sup>255</sup> C'est le 18 aout 1872 que Flaubert confie à Mme Roger des Genettes sa résolution : « Je vais commencer un livre qui va m'occuper pendant plusieurs années (...) « C'est l'histoire de deux bonshommes qui copient une espèce d'encyclopédie critique en farce » (...) « Mais il faut être fou et triplement frénétique pour entreprendre un pareil bouquin » (...)« Bouvard et Pécuchet m'emplissent à tel point que je suis devenu eux ! Leur bêtise est mienne, et j'en crève! ».

Un second volume est prévu presque entièrement composé de citations, il meurt le 8 mai 1880 d'une hémorragie cérébrale. Préface de *Bouvard et Pécuchet*, Œuvres complètes tome 2, Éditions du seuil, 1964

<sup>256</sup> Nancy Spector, *Fischli Weiss, Fleurs et Questions*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2007, p. 124.



18 – Peter Fischli et David Weiss  
Sculpture en argile non cuite, 1981  
*Opposés populaires : théorie et pratique*  
série *Soudain cette vue d'ensemble*

Le monde ne se donne que sous la forme du sensible et la chair est le chemin de l'ouverture au monde : " Sentir, c'est à la fois se déployer comme sujet et accueillir la profusion de l'extérieur. " (David Le Breton, 2006.) Le corps est ce qui rend le monde intelligible, il est une intelligence du monde, " Mon corps, écrit Merleau-Ponty (1945), est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument de compréhension ", il est " projet sur le monde " (*ibid*).<sup>257</sup>

« Ils s'y mettent. »<sup>258</sup> Avec leur propre corps, F/W partent, affublés de costumes d'ours et de rat, arpenter le monde. Ils commenceront par Hollywood comme décor, et par le super 8 comme format, dans *La moindre résistance*, (1980-1981, couleur et sonore, 30 minutes).

Dès 1981, le désir était déjà là. La phrase " soudain cette vue d'ensemble ",<sup>259</sup> lorsqu'elle est proférée par le rat dans le film *La moindre résistance*, de Peter Fischli et David Weiss décrit une révélation, un moment d'extrême clarté lorsque l'univers semble s'harmoniser selon des schémas prévisibles. Du moins c'est ce que pensent à cet instant le rat et son compère l'ours. Frustrés et découragés par leur incapacité à faire fortune grâce à de grotesques combines, ne parvenant pas à devenir les célébrités de l'art qu'ils s'imaginent être, le duo s'enfoncent dans le désespoir, avant de réaliser " qu'il y a une explication à chaque chose. " Cette révélation survient alors qu'ils regardent un coucher de soleil et qu'ils comprennent instinctivement qu'il existe sans doute quelque chose de plus grand que leurs petits désirs insignifiants. [...] Cette découverte les catapulte dans

<sup>257</sup> Thierry Roche, *Blow up, un regard anthropologique*, Édition Yellow Now – Côté cinéma, 2010, p. 142-143.

<sup>258</sup> Gustave Flaubert, dernière phrase qui conclue ses notes pour le plan et la conclusion de l'ouvrage *Bouvard et Pécuchet*, Œuvres complètes tome 2, Éditions du seuil, 1964, p. 301.

<sup>259</sup> C'est le titre également d'une œuvre réalisée en 1981 composée de 250 sculptures en argile cuite de petites tailles qui propose encore une fois une histoire encyclopédique du monde bien singulière. On y trouvera entre autre : *Le premier poisson décidant d'aller sur la terre ferme*, un *Lotissement moderne*, *Mr et Mme Einstein au lit* mais également leurs *Opposés populaires : Homme/Animal*, *spirituel/stupide*, *avant/arrière*, *Théorie/Pratique*....

l'action. Le rat et l'ours entreprennent de cartographier leur monde afin " d'apporter la lumière à l'obscurité "...<sup>260</sup>

Ils reprendront donc leur route en 1982, en 16 mm, mais cette fois-ci avec la nature et non plus la ville et ses musées comme paysage. Mais lorsque nous les retrouvons dans *Le droit chemin*, ce sont eux mais plus les mêmes *personnages*. Le concept de *survivance* (via ces costumes) cher à Warburg, n'est pas bien loin, ou peut-être se souviennent-ils de leurs vies antérieures (voire postérieures...) ? Dans une forme d'errance, ces philosophes-amateurs vont traverser toutes sortes d'épreuves et d'émotions, qui pourraient être tout sauf un *droit chemin*. Ce sera une énième tentative pour ces artistes d'ordonner le monde, avec une chute aux allures d'échec quant à cette quête d'absolue.

Nous voulons préciser qu'il ne nous a pas été permis de rencontrer cette œuvre projetée en pellicule mais transférée sur support numérique. Cette première rencontre s'est faite au MNAM du Centre Pompidou. C'était dans le cadre d'un accrochage collectif qui exposait les acquisitions récentes d'œuvres contemporaines, en 2004. Cette fois-là, <sup>261</sup> le dispositif de monstration consistait en un écran assez grand, contre un mur, surélevé du sol comme un écran de cinéma. Des fauteuils, type canapé d'appartement, plutôt bas, larges et mous, nous permettaient littéralement de nous affaler. L'espace était ouvert, sans pour autant être un lieu de passage, il y faisait sombre. Il proposait à côté sur un moniteur l'œuvre d'un autre artiste. Malgré tout, nous étions au calme, disponible à une réception intime et privilégiée, certainement grâce à l'accès au son qui était possible par l'intermédiaire de gros casques bien isolants. Dans l'espace du musée, nos peluches étaient muettes et nous pouvons nous souvenir encore de notre liesse lorsqu'une fois installés, nous les avons entendus parler (leur costume ne permettent pas de voir leurs bouches s'ouvrir). Nous sommes entrés par la scène de la grotte, la *caverne* (Platon n'est pas bien loin non plus...), qui reste pour nous la scène la plus forte, la plus émouvante. Mais malgré la durée du film (nous n'étions pas venus voir spécifiquement ce film de 52 min que nous ne connaissions absolument pas, pas plus que leurs auteurs), nous sommes repartis pour un tour entier, trop subjugués par ces deux peluches à échelle 1, traversant ces décors naturels insensés, dignes des plus belles boîtes de chocolats suisses. Cela pour dire que les premières

---

<sup>260</sup> *Fischli Weiss - Fleurs et Questions – une rétrospective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées 2007, p. 123.

<sup>261</sup> Pas certaine que FW aient un cahier des charges bien précis pour cette œuvre qui n'est pas une installation, aussi bien d'autres conditions sont possibles.

rencontres sont fondamentales, et nous pourrions aussi, sans peur, nous relier ici au concept stendhalien de la cristallisation. Malheureusement, parfois, la réception des œuvres dans les galeries ou les musées n'est pas toujours favorable à une bonne rencontre, ce qui est tout de même moins le cas avec les films projetés en salle. L'image était de grande qualité, et même si ces artistes n'avaient peut-être pas initié une réception sonore de ce type, elle était idéale. Elle nous projetait littéralement dans leur espace, nous étions ensemble. Ainsi, lorsqu'il a fallu partir avec LDT pour un autre long voyage, nous n'avions aucun doute quant à ce choix, car cette rencontre, préalable fondamentale, a été forte et intime. Pour ces 52 minutes nous avons récolté : 190 photogrammes, 20 pages de descriptions (le film est plus long aussi) et 11 Tags.

Tags : animaux in animaux off caméra dialogue marche musique panda plan  
large rat voix

Nous pouvons tout d'abord relever les *détails* qui nous ont reliés à nos deux précédentes promenades. Au-delà du motif de la marche, dont nous avons déjà connaissance, nous est apparu après ces deux autres expériences, que très certainement ce *détail* induit des films tournés en extérieur et laisse la part grande au décor. Évidemment, il est bien difficile de se promener en intérieur, mais pour ces trois objets nous pouvons noter une présence forte de la nature. Là encore, véritable personnage du film, ce décor qui ici varie ( forêt, grotte, roche, montagne enneigée, cascade, lac, etc. ) nous donne à sentir l'espace, le monde, la terre. Une autre récurrence très singulière est qu'il n'y a que des personnages principaux présents dans l'image, aucun autre corps. Nous réalisons que seuls nos personnages habitent le monde. Pas de figurants, pas de personnages secondaires ; certes les *vrais* animaux chez F/W ( nous les avons tagués et en " in " et en " off " ) constituent des personnages secondaires et nous avons pratiqué qu'une partie du film pour AW ; d'autres personnages sont présents dans les autres séquences, mais au regard des images manipulées, c'est un sentiment très profond qui reste. Cependant, même si nous n'avions pas anticipé cette piste nous avons tagués, par *hasard*, mais de manière différente cette question des corps/personnages dans l'image. Pour YF, les tags : " seul ", " couple ", " sept ", pourraient rejoindre cette piste mais nous cherchions alors à voir quels choix YF privilégiait ou comment ils étaient traités et

évoluaient dans le film. Chez AW, le tag " eux " était là pour voir si nombreux étaient les plans où ils étaient ensemble dans le cadre. Pourtant, avec cet autre couple que forme notre rat et notre ours, c'est l'inverse que nous avons fait, nous les avons dissociés en deux tags : " rat " et " panda"<sup>262</sup> pour relever les plans où les personnages sont *séparés* par les cadres, dans les séquences, et si une importance plus distinctive est donnée à l'un ou à l'autre. Pour autant, nous ne sommes pas allés plus loin avec ces tags pour chaque film (mais c'est une piste que nous pourrions explorer). Il nous semble que ce qui pourrait être intéressant maintenant c'est de regarder de plus près ce que ces nominations différentes et instinctives nous disent des relations entre ces personnages, pour chaque film, voire les trois. Mais c'est plutôt cette piste de la " solitude ", qui les concerne les trois au regard d'autres *détails*, que nous privilégierons. Pour revenir à F/W, avec cette nouvelle piste, nous sommes à même de relier un autre Tag " plan large ", un autre détail auquel nous nous étions attachés. Il induit ce même sentiment, il permet donc de l'affirmer. Pour nos trois films, les auteurs ont filmé ces corps dans les décors, leur juxtaposition, aussi, rares sont les gros plans, mais nous avons relevé de nombreux plans extrêmement larges dans *ce droit chemin*, où nos personnages sont bien *perdus* et bien seuls dans ces espaces, seuls au monde. (Cette ligne de temps donnera lieu à une nouvelle *manipulation* dans *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire*.) Cette nouvelle promenade, nous aura également permis de *comprendre* alors (mais nous pouvons encore ici relier les deux autres), que comme le dit Gilles Deleuze, « on n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant ».

Le roman s'est souvent élevé au percept : non pas la perception de la lande, mais la lande comme percept chez Hardy ; les percepts océaniques de Melville ; les percepts urbains, ou ceux du miroir chez Virginia Woolf. Le paysage *voit*. En général, quel grand écrivain n'a su créer ces êtres de sensation qui conservent en soi l'heure d'une journée, le degré de chaleur d'un moment (les collines de Faulkner, la steppe de Tolstoï ou celle d'un Tchekhov) ? Le percept, c'est le paysage d'avant l'homme, en l'absence de l'homme. Mais dans tous ces cas, pourquoi dire cela, puisque le paysage n'est pas indépendant des perceptions supposées des personnages, et, par leur intermédiaire, des perceptions et souvenirs de l'auteur ? Et comment la ville pourrait-elle être sans homme ou avant lui, le miroir sans la vieille femme qui s'y reflète même si elle ne s'y regarde pas ? C'est l'énigme (souvent commentée) de Cézanne : " l'homme absent, mais tout entier dans le paysage. " Les personnages ne peuvent exister, et l'auteur ne peut les créer, que parce qu'ils ne perçoivent pas, mais sont passés dans le paysage et font eux-mêmes partie du composé de sensations. C'est bien Achab

<sup>262</sup> Bien que tout le monde le nomme « ours » ou « bear », nous voyons plus précisément un panda !

qui a les perceptions de la mer, mais il ne les a que parce qu'il est passé dans un rapport avec Moby Dick qui le fait devenir-baleine, et forme un composé de sensations qui n'a plus besoin de personne : Océan. C'est Mrs. Dalloway qui perçoit la ville, mais parce qu'elle est passée dans la ville, comme " une lame à travers toutes choses ", et devient elle-même imperceptible. *Les affects sont précisément ces devenirs non humains de l'homme*, comme les percepts (y compris la ville) sont *les paysages non humains de la nature*. " Il y a une minute du monde qui passe ", dit Cézanne. On n'est pas dans le monde, on devient avec le monde, on devient en le contemplant. Tout est vision, devenir. On devient univers.<sup>263</sup>

Évidemment cette troisième promenade a été très contaminée par les deux autres. Maintenant nous pensons que cet objet en dernier choix tenait au fait qu'inconsciemment nous pensions que ce serait lui qui résisterait le mieux, qu'une troisième promenade en leur compagnie ne ferait que nous réjouir. Pour autant, nous pouvons déceler que cette troisième expérience nous a quand même permis d'être ouvert à une nouvelle attitude avec le logiciel. Il est assez souple pour permettre à son utilisateur de s'en emparer, à chaque fois, de la manière la plus adaptée à son objet. Comme nous l'avons évoqué, leurs paroles, les dialogues nous ont captivés. Ils sont essentiels dans ce film et dès le premier plan, dans les descriptions, nous les avons intégralement retranscrits (geste que nous n'avons pas fait pour les deux autres films). Ces personnages passent leur temps à se poser des questions dans un dessein encyclopédique de l'existence, des relations humaines, et malgré leur physionomie, nous oublions rarement que ce sont nos deux artistes qui nous parlent. La *question* a toujours préoccupée Fischli et Weiss, elle a donné lieu dès les années 80 et encore récemment à de nombreuses réalisations sous forme de schémas, de sculpture en polyuréthane, de projections... toujours portée, comme à leur habitude, dans une dialectique entre l'absurde et l'existentiel : Le bonheur va-t-il me trouver ? Pourquoi tout est si loin ? Où est mon lit ? A quoi sert la lune ? Dois-je envisager l'univers comme écume ? Dois-je épouser ma mère ? Dois-je laisser la réalité tranquille ? Ai-je jamais été totalement réveillé ? « Où sont les réponses ? Peter Fischli sourit et parle d'une " schizophrénie des sentiments ". »<sup>264</sup> Aussi, nous avons récolté depuis notre description dans LDT les dialogues, quelques exemples :

Le rat : "Personne ne sait d'où je viens" (plan 25), Le rat "Il ne faut pas avoir peur, il faut tout essayer et se contenter de ce qu'on obtient." (Plan 28); le panda : "Tu penses qu'on peut atteindre le bonheur par la production et la distribution de

<sup>263</sup> Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit, 1991, p. 159.

<sup>264</sup> Marc-Olivier Wahler, « Peter Fischli David Weiss, en attendant dimanche », Art press n°244, mars 1999, p. 18.

marchandise ? (Plan 100 ) ; "Je suis content d'avoir de nouveau trouvé un endroit où l'on est bien, où le temps passe lentement." (plan 109) ; le panda : "Il est bizarre ton monde" (plan 121) ; "Il faudrait peut être prendre son temps, voyager un peu moins, il se passe trop de choses, jamais il ne se passe rien. » (plan 134) ; le panda : "Je l'ai observée [La lune], elle est comme moi, elle vient, elle part, elle est toujours en route" "Elle regarde tout" "Elle fait ce qu'elle veut" (plan 142)...

Afin de mieux mettre à jour cette piste, nous avons eu besoin d'imaginer une nouvelle ligne de temps, dans laquelle nous avons créé des segments plus importants et de circonscrire le film dans seulement 9 séquences, recentrer le film sur une sorte de cartographie de leurs sentiments et de leur relation :

#### Séquence 1

Rencontre - histoire de racines – apprivoiser - raconter son univers – partager - se dévoiler

#### Séquence 2

Racine - caverne – confession – intimité - expulsion

#### Séquence 3

Repos – déception – trahison - nouvelle amitié

#### Séquence 4

Séparation - solitude de l'un et de l'autre

#### Séquence 5

Retrouvailles - soirée festive - les rois du monde sous psychotrope

#### Séquence

Dispute - réconciliation

#### Séquence 7

Mélancolie – lune – construction - pouvoir aider

#### Séquence 8

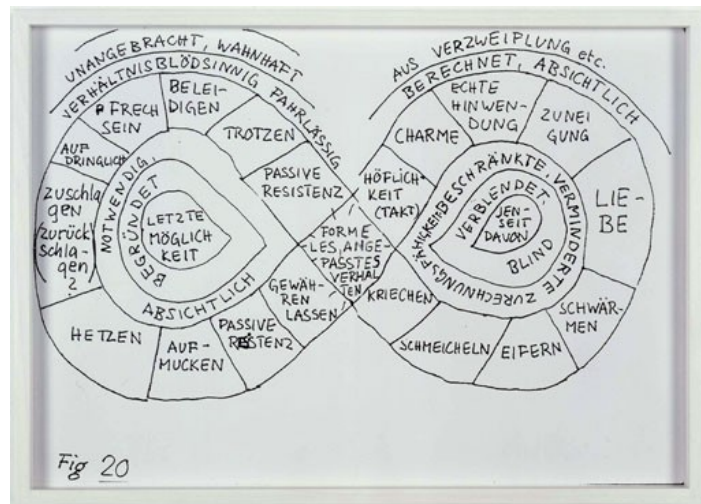
La neige - pouvoir mourir

#### Séquence 9

La fin – musique – joie – jubilation - ensemble

Ce pourrait être le début d'une nouvelle *table de travail*, elle pourrait susciter la fabrication d'un dessin, d'un schéma. Elle nous permet d'imaginer une autre forme.





19 - Fischli et Weiss - *Ordre et Propreté* – 1981- 300 x 420 mm

Après ces trois promenades *distinctes*,<sup>265</sup> nous allons maintenant développer des pistes, provoquées grâce à la mise en rapport des trois objets analysés ; juxtaposer tous ces détails, les mettre en correspondance, trouver les analogies, leur différence, continuer à *imaginer*...

<sup>265</sup> Même si comme nous l'avons relevé et dans la partie 2 et ici, qu'il est manifeste que nous ne pouvons pas nous empêcher sans cesse de nous *relier* (car nous la posons de fait comme conduite de vie).

# Partie 4

## Dénouement

La vallée, avec ses panaches d'arbres, ses manteaux de forêts, ses bosses montagneuses, me frappait, mais plutôt de dos, comme une rumeur, comme le bruit d'une cascade lointaine, comme un épisode de l'Ancien Testament, ou la lueur d'une étoile. Devant moi, une herbe innombrable.<sup>266</sup>

Tags : décor, figure, marche, réel, narration, fantôme, réminiscence, survivance, territoire

---

<sup>266</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Éditions Denoël 1966, p. 149.

Ici, il sera donc question de s'attacher à la mise en rapport des trois films de notre corpus. Qu'est ce qu'a permis LDT comme outil de connaissance et comme possibilité subjective ? Difficile à la fois de dissocier ces deux notions. L'analyse est subjective et dépend forcément de notre bagage culturel. Notre subjectivité est portée par l'intelligible. Mais nous allons essayer de dégager des pistes plus analytiques et des pistes plus personnelles et intimes. Nous ne pourrons les nommer toutes. Encore du travail serait à faire pour en développer d'autres. Elles resteront pour le moment en suspens. Travailler sur ces trois films nous a permis par contraste, comparaison, juxtaposition, de faire apparaître ce que Michel Foucault nous décrit :

Sont " convenantes " les choses qui, approchant l'une de l'autre, viennent à se jouxter ; elles se touchent du bord, leurs franges se mêlent, l'extrémité de l'une désigne le début de l'autre. Par là, le mouvement se communique, les influences et les passions, les propriétés aussi. De sorte qu'en cette charnière des choses une ressemblance apparaît. Double dès qu'on essaie de la démêler : ressemblance du lieu, du site où la nature a placé les deux choses, donc similitude des propriétés ; car en ce contenant naturel qu'est le monde, le voisinage n'est pas une relation extérieure entre les choses mais le signe d'une parenté au moins obscure. Et puis de ce contact naissent par échange de nouvelles ressemblances qui est l'effet visible de la proximité.<sup>267</sup>

Enfin la quatrième forme de ressemblance est assurée par le jeu des sympathies. Là nul chemin n'est déterminé à l'avance, nulle distance n'est supposée, nul enchaînement prescrit. La sympathie joue à l'état libre dans les profondeurs du monde. Elle parcourt en un instant les espaces les plus vastes : de la planète à l'homme qu'elle régit, la sympathie tombe de loin comme la foudre ; elle peut naître au contraire d'un seul contact, - comme ces " roses de deuil et desquelles on se sera servi aux obsèques ", qui par le seul voisinage de la mort, rendront toute personne qui en respire le parfum " triste et mourante ".<sup>268</sup>

action animaux in animaux off blanc **caméra** couple décor  
**dialogue** durée ensemble équilibre eux **gros plan** hors champ  
 immobile **marche** montagne **musique** nature ours **panda**  
**personnages** **plan large** pose **profil** quelques **rat** reel  
 regard camera **sept** **seul** **silence** tous voix voix off feminine voix  
 off masculine

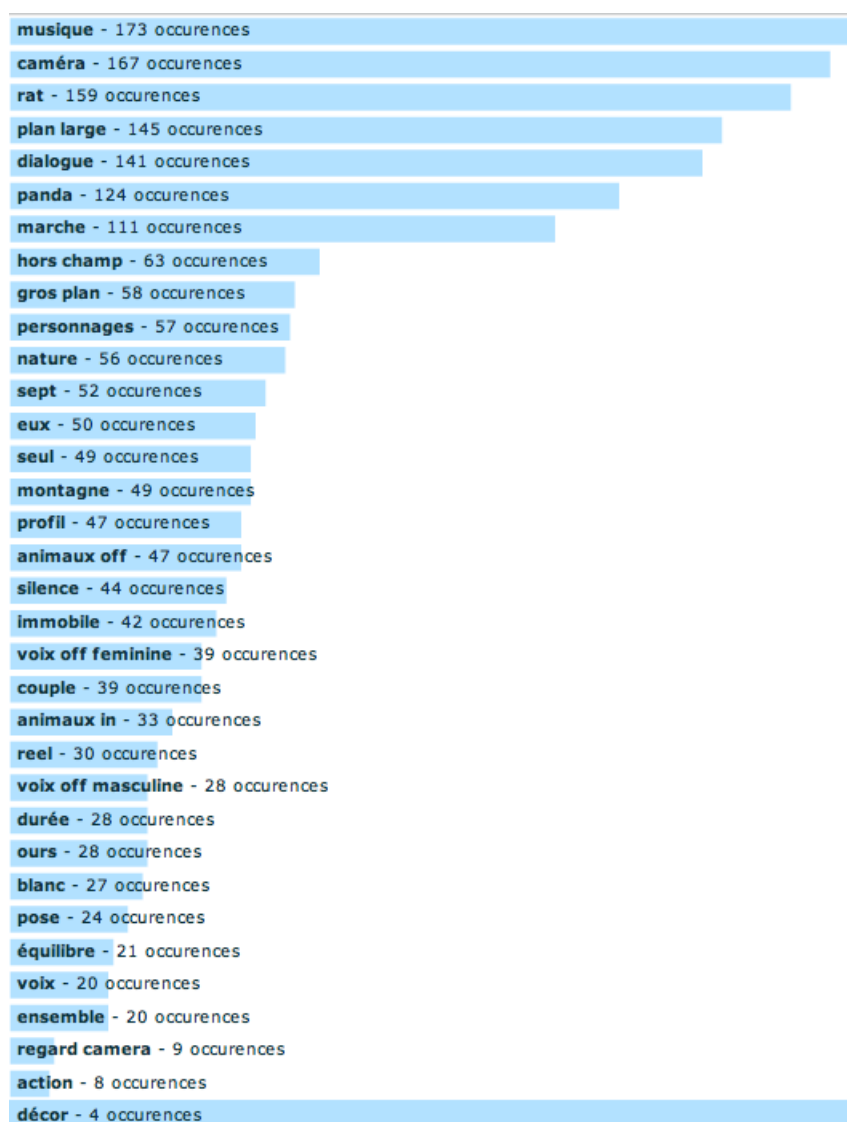
LDT permet de créer un nuage qui rassemble les tags pour les trois films importés. Ils sont ici classés par ordre alphabétique. La taille des mots correspond à leur répétition. Mais nous pouvons aussi créer un nuage qui va les ordonner par le nombre d'occurrences.

<sup>267</sup> Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Collection TEL, 1966, p. 33.

<sup>268</sup> *Ibid*, p. 38.

**musique** **caméra** **rat** **plan large** **dialogue** **panda**  
**marche** **hors champ** **gros plan** **personnages** **nature** **sept** **eux**  
**seul** **montagne** **profil** **animaux off** **silence** **immobile** **voix off**  
 féminine couple animaux in reel voix off masculine durée ours blanc  
 pose équilibre voix ensemble regard camera action décor tous  
 quelques

Voire même de les calculer.



Mais c'est le premier nuage que nous préférons. Il ne nous a rien révélé quant aux films mais c'est une trace de nos traversées et cette *image* propose une impression de disparate et de juxtaposition. Quant à ces données scientifiques, nous ne les avons pas utilisées. Ce dispositif permet nombre d'éléments de ce type mais nous

avons toujours privilégié une approche plus expérimentale.

#### 4.A Analyses thématiques

Elles sont nombreuses et de tous ordres. Nous en proposons quelques-unes que nous déploierons à partir de cinq notions : décor, figure, marche, réel, narration. Nous les avons circonscrites afin d'aborder des notions formelles et narratives. Elles permettront de toucher ensemble un grand nombre de *détails* et aussi d'explicitier ce que cette technique de la " mise en rapport " produit.

##### *Décor*

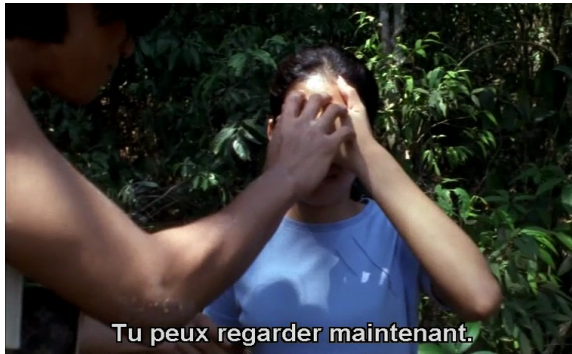
Le décor est la première notion que nous aborderons. Pour ces trois films, nous pouvons déjà relever qu'il n'y a qu'un seul décor (pour une seule histoire). Véritable personnage comme nous l'avons évoqué, il donne à sentir au spectateur plusieurs impressions qui se recoupent. Tout d'abord son *poids*. En effet, ce décor pèse sans cesse sur nous. De part son amplitude : ces montagnes, l'étendue de la jungle, mais aussi par son hostilité. Même si la jungle de AW est relativement accueillante dans ce film,<sup>269</sup> nous sommes tendus. Nous avons également le sentiment qu'indiscutablement ces décors sont réels. Ils sont trop immenses et trop physiques pour avoir été construits. Ce *détail* est fondamental car, pour partie, il contribue à donner à ces images leur portée dialectique : entre document et fiction, entre *réel* et *irréel*. En effet, nous oscillons sans cesse dans ce double mouvement de réception de ces images. Ce décor *réel* qui porte sept intellectuels en pause, deux peluches à échelle 1 qui (nous) parlent, et un couple qui n'en finit pas de se promener, sans aucune *progression* dans la narration, sont autant de situations qui nous rapprochent de ce que nous nommons une *inquiétante étrangeté*. Nous sommes toujours ailleurs mais jamais dans l'exotisme. Ces films ne nous donnent pas à voir des décors pittoresques malgré leur charme. Ils nous placent face à un monde *réel* que pourtant nous ressentons comme étrange, un " ailleurs " d'une nature inconnue. Ce paysage permet aussi la récurrence d'une scène de pique-nique, motif des *parties de campagne*.

---

<sup>269</sup> Dans son film suivant : *Tropical Malady*, il dépeindra l'inverse. Il dit s'être vraiment réconcilié avec la jungle dans *Uncle Boonmee*, même si c'est une jungle d'une autre nature qu'il a créé : une « jungle de cinéma ». Apichatpong Weerasethakul, entretien réalisé par Stéphane Delorme, le 23 mai 2010, Cahiers du Cinéma, n°657, juin 2010, p. 12.



Et lorsque Min et Roong sortent de la jungle pour leur pique-nique, AW prend le soin de faire une pause qui s'adresse à Roong mais aussi au spectateur. *Nous pouvons regarder maintenant !*



Et dans un contrechamp, à notre plus grande surprise, c'est l'altitude et ses gouffres que nous regardons. La première fois que nous avons rencontré le film, cette scène nous a fait *chuter*. Ce paysage abyssal auquel nous ne nous attendions absolument pas a généré un profond vertige. Cependant, sur la table de travail de LDT, nous avons re-chuté lorsque nous avons re-trouvé ce leitmotiv (*Leitfossil...*) d'un paysage abyssal commun à ces trois films.

Le dernier aspect que nous voudrions évoquer quant à ces paysages est celui d'intemporalité. Ces décors sont intemporels. Nous n'avons aucun repère qui nous permettrait de les dater. A priori ils renvoient le spectateur vers un temps préhistorique, de l'ordre du passé, et pourtant nous sommes sans cesse tiraillés par le sentiment d'un possible temps futur. Ce qui contribue également à cette *inquiétante étrangeté*. En effet, malgré des images au *présent*, nous sommes continuellement projetés dans ces trois temps : passé, présent, futur. Peut-être est-

ce à cause de la scène de *Blissfully Yours*,<sup>270</sup> qui nous a donné un profond sentiment de science-fiction, avec la voiture comme vaisseau spatial. Aurait-elle contaminé les deux autres films ?



Roong au volant ne semble pas conduire mais être projetée malgré elle dans un trajet. Cette scène a une vraie durée : 10 min, le temps d'un *passage*. Nous savons que ce décor qui défile n'est pas un arrière plan rétroprojeté.<sup>271</sup> Elle devrait être concentrée sur sa route, mais son attention est ailleurs. Elle passe son temps à regarder Min. Elle interpelle aussi le spectateur avec son regard très proche d'un regard caméra. Cette conduite au volant à droite induit une image renversée. Ne seraient-ils pas passés *De l'autre côté du miroir* ? ; dans ce temps du générique qui arrive de manière impromptue et incongrue à 39 min du *film* largement commencé. Encore une fois, imperceptiblement AW nous expulse bien dans un monde parallèle. Il peut être celui des personnages qui reviennent d'une autre vie. Il peut être celui d'un autre temps. Car dans les films de AW « les questions de l'enregistrement et du réel sont subordonnées aux principes de la projection et de la fabulation ».<sup>272</sup>

<sup>270</sup> Cette scène précède le *passage* dans la jungle.

<sup>271</sup> Cet effet est très facile techniquement aujourd'hui et très réaliste. Il est fréquemment utilisé également par les plasticiens, nous pensons notamment aux œuvres de Mark Lewis.

<sup>272</sup> Christa Blümlinger , « La mémoire, moteur des images. Les variations d'Oncle Boonmee chez Apichatpong Weerasethakul » Trafic n°76, P.O.L, Hiver 2010



## Figure

Prendre les gens en flagrant délit de légender, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple. Les peuples ne préexistent pas.<sup>273</sup>

Nous souhaitons nous attarder sur ce *détail* car il est aussi une récurrence pour ces trois films. Les sept intellectuels (qui ne sont désignés que par le titre du film), notre rat et notre ours (qui ne portent pas de prénom), ainsi que Min et Roong, ne sont pas pour nous des personnages mais des figures. Ces artistes, chacun avec leur préoccupation, représentent à travers ces figures bien plus que des personnages (malgré le casting improbable que pourrait être nos deux peluches). Même si justement pour ces trois films, il y a une absence totale de figurant<sup>274</sup> (situation assez singulière *au cinéma*), nous relions ce que relève Georges Didi-Huberman dans son article « Peuples exposés, Peuples figurant » où il parle de ce statut spécifique de ces corps à l'écran.

"Le cinéma", écrivait Edgar Morin, " nous donne à voir le processus de pénétration de l'homme dans le monde et le processus inséparable de pénétration du monde dans l'homme » en un point précis, en un plan de charnière dialectique qui fait office d'opérateur de conversion. Or, ce plan n'est autre que l'image même, l'image en tant qu'elle « n'est pas seulement la plaque tournante entre le réel et l'imaginaire, [mais encore] l'acte constitutif radical et simultané du réel et de l'imaginaire. "

On sait que la figuration des peuples représenta un enjeu crucial pour tout le cinéma " primitif " et " moderne " au-delà – ou à partir – de *La Sortie des usines Lumière*. Cela va de Griffith à Eisenstein, d'Abel Gance à King Vidor. Sans oublier Fritz Lang, qui s'inquiéta des foules manipulées dans *Métropolis* avant que Leni Riefenstahl ne les glorifie, quelques années et un véritable dictateur plus tard, dans *Le Triomphe de la volonté*. On comprend bien, dans ces conditions, l'urgence politique – et la difficulté conceptuelle – d'une analyse de ces phénomènes " médiatiques " à l'âge des totalitarismes vainqueurs, chez des penseurs tels que Kracauer, Brecht, Benjamin ou Adorno. Il ne suffit donc pas que les peuples soient exposés en général : il faut encore se demander dans chaque cas si la forme d'une telle exposition – cadre, montage, rythme, narration, etc. – les enferme (c'est-à-dire les aliène et, en fin de compte, les expose à disparaître) ou bien les désenclave (les libère en les exposant à comparaître, les gratifiant ainsi d'une puissance propre d'apparition).<sup>275</sup>

Cela nous permet d'aborder cette question fondamentale qui est celle d'*exposer son*

<sup>273</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 171.

<sup>274</sup> « Le cinéma n'expose d'abord les peuples, semble-t-il, que selon le statut ambigu des " figurants ". Figurants : mot banal, mot pour les " hommes sans qualité " d'une mise en scène, d'une industrie, d'une gestion spectaculaire des " ressources humaines " ; mais, aussi, mot abyssal, mot des labyrinthes que recèle toute figure. » Georges Didi-Huberman, « Peuples exposés, Peuples figurant » disponible sur internet : <http://www.editionhuguet.com/livres/desgeneration/des9-didi.pdf>

<sup>275</sup> Georges Didi-Huberman, « Peuples exposés, Peuples figurant » disponible sur internet : <http://www.editionhuguet.com/livres/desgeneration/des9-didi.pdf>

*peuple* avec toute la portée que cela induit : « Entendons ici qu'un film n'aurait de justesse politique qu'à rendre leur place et leur visage aux sans-noms, aux sans-part de la représentation sociale habituelle. »<sup>276</sup> Nous sommes bien ici dans cette vraie question politique de choisir ses *corps*. Chez F/W (même si cela ne peut être que d'un autre ordre) il n'est pas anodin que ces figures soient portées par eux-même, soit des artistes. Chez YF, ces figures sont portées par les corps de ses amis. Ils sont des amateurs. Ils le suivront tout au long des cinq années que nécessitera le tournage de sa série. Ils représentent en *live* et en temps réel le passage à l'âge adulte. Ces films portent les traces de l'évolution de ces corps. « Dans mes films, les années de jeunesse entre 20 et 30 ans sont au centre de mes préoccupations parce que tout ce que pensent et ressentent ces jeunes gens tournent autour de leur avenir. »<sup>277</sup> Chez AW, depuis que nous rencontrons ses images, nous ne cessons de le relier au cinéma de Pasolini ; cela bien au-delà de sa fascination pour les corps masculins et au-delà de son attention aux lueurs, aux lucioles et aux infra-sons.

Les lucioles n'ont disparu qu'à la vue de ceux qui ne sont plus à la bonne place pour les voir émettre leurs signaux lumineux.<sup>278</sup>



20 - Photographies de l'installation Primitive

Composer un poème des peuples modernes serait donc, pour Pasolini comme pour Baudelaire - selon qui, on s'en souvient, il fallait " que toute modernité soit digne de devenir antiquité " et que, pour cela, " la beauté mystérieuse que la vie humaine y met en ait été extraite ", fût-elle extraite de la fange - , regarder dans l'enfer social le point, la zone, le regard, le corps, le geste où survit la beauté. Cette beauté malgré tout qu'il faut savoir rencontrer là où, spontanément (ou plutôt culturellement) on l'attendait le moins.<sup>279</sup>

<sup>276</sup> *Ibid*

<sup>277</sup> Yang Fudong, « Yang Fudong, cinéaste expérimentale » documentaire issue de la Série « Artiste chinois d'avant-garde », Arte 2007, diffusé le 18/08/2008

<sup>278</sup> Le livre de Georges Didi-Huberman *Survivance des lucioles* traite directement de Pier Paolo Pasolini et cette question des lucioles, Éditions de Minuit, 2009, 4ème de couverture

<sup>279</sup> Georges Didi-Huberman, « Pasolini ou la recherche des peuples perdus », Les Cahiers du Mnam, n°108, été 2009, p. 104.

Cet artiste aussi fait porter ses figures par des amateurs. « Je tourne avec certains acteurs depuis suffisamment longtemps pour que l'on remarque combien ils ont changé. Ils mènent leur vie et parfois leur vie est simulée dans les films. C'est aussi une forme de réincarnation. »<sup>280</sup> Ces fantômes qu'il fait naviguer de film en film pour mieux les *envisager*. Et c'est très certainement pour cela que nous avons ressentis une grande émotion à retrouver Roong (Kanokporn Tongaram) dans la dernière scène de *Uncle Boonmee*. Cette émotion nous ne la vivons pas lorsque d'un film à l'autre un acteur se déplace. C'est bien parce que ce corps représente beaucoup plus qu'un personnage. Ce corps incarne *un peuple*.

Dans ces épopées lyriques, ces artistes nous donnent à sentir des héros documentaires. Ils portent aussi cette dialectique entre *réel* et *virtuel*.

L'une des grandes vertus politiques du cinéma d'archives remontées, tel que le pratiquent Artavazd Pelechian, Basilio Martín Patino, Jean-Luc Godard ou bien Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, consiste à remonter l'histoire à la recherche des visages perdus, je veux dire les visages qui ont peut-être aujourd'hui perdu leur nom, qui s'offrent à nous dans l'impouvoir et la mutité, mais qui n'ont rien perdu de leur force lorsqu'on les regarde se mouvoir dans la lumière tremblante de pellicules abîmées par le temps. Façon de retrouver une vertu essentielle au cinéma "primitif" qu'André S. Labarthe a su contempler dans l'unique visage de Falconetti filmé par Dreyer autant que dans celui des innombrables sans-nom filmés par Eisenstein, ces "héros documentaires", comme il les appelle.<sup>281</sup>

Nous pouvons également relier un dernier aspect déjà évoqué : ces figures sont *seules au monde*. Ce sentiment est très renforcé par : l'absence de figurants chez YF (malgré le lieu touristique que propose le site de la montagne jaune), l'espace isolé que compose la jungle de AW (malgré l'immensité de la nature), les silhouettes si minuscules dans ce *droit chemin* (au regard du décor et des plans très larges). Encore une fois, d'avoir pu *produire* une séquence qui ne donne à voir que ces plans (grâce à la fonction "bout à bout"), nous a permis de re-trouver précisément ce détail.

---

<sup>280</sup> Apichatpong Weerasethakul, entretien réalisé par Stéphane Delorme, le 23 mai 2010, Cahiers du Cinéma, n°657, juin 2010, p. 12.

<sup>281</sup> Georges Didi-Huberman, « Peuples exposés, Peuples figurant »



Ils sont dans une grande solitude. Mais nous pouvons aussi nous dire que le monde leur appartient.

### *Marche*

Pourtant, quelques déceptions inévitables qu'elle doive apporter, cette démarche vers ce qu'on n'a qu'entrevu, ce qu'on a eu le loisir d'imaginer, cette démarche est la seule qui soit saine pour les sens, qui y entretienne l'appétit. De quel morne ennui est empreinte la vie des gens qui, par paresse ou timidité, se rendent directement en voiture chez des amis qu'ils ont connus sans avoir d'abord rêvé d'eux, sans jamais oser sur le parcours s'arrêter auprès de ce qu'ils désirent ! <sup>282</sup>

Beaucoup d'artistes du 20<sup>e</sup> siècle font de la marche le fondement premier de leurs œuvres, pour n'en citer que quelques-uns : Alberto Giacometti, Antoni Tàpies, Kazuo Shiraga, Richard Long, Hamish Fulton...

On sait que Walter Benjamin, analysant l'œuvre de Baudelaire, a donné de cette figure, à travers le type du flâneur, une description complète qui, [...] rejoint certaines pratiques artistiques contemporaines. Comme pour Benjamin chez lequel " la ville est le terrain véritablement sacré de la flânerie", les marches les plus récentes, se démarquant par là très nettement des " mouvements " apparus à la fin des années 60 et au début des années 70 (Land art, Earth art), sont essentiellement urbaines (André Cadere, Jimmie Durham, Gabril Orozco, Franci Alÿs, etc.).<sup>283</sup>

Ces artistes ont appréhendé la marche d'un point de vue phénoménologique, comme un processus à partir duquel faire œuvre<sup>284</sup> et Thierry Davila complète cette liste avec

<sup>282</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu - A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Éditions Gallimard, 1954, p. 538.

<sup>283</sup> Thierry Davila, « *Errare humanum est* (remarques sur quelques marcheurs de la fin du 20<sup>e</sup> siècle) », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 254.

<sup>284</sup> *Ibid*, p. 308.

d'autres qui ont exposé l'action du piéton : Jeff Wall, Sam Taylor Wood, Pierre Huyghe... Il mentionne également que pas ou peu de place est accordée à la déambulation dans la campagne ou dans le paysage,<sup>285</sup> celle-ci se déroule plutôt dans un espace urbain.

C'est là que j'ai compris, en pleine conscience, ce qu'il pouvait y avoir pour moi de commun entre la marche, les voyages et le cinéma. Par moments, j'ai préféré marcher, c'est-à-dire parler avec mes jambes, plutôt que parler, c'est-à-dire marcher avec ma bouche – mais c'est au fond la même chose.<sup>286</sup>

Pour en revenir à notre corpus, les paysages comme décor nous permettent de garder le caractère d'intemporalité mentionné précédemment. Nous pouvons aussi relever que nos artistes n'utilisent pas leur propre corps pour faire œuvre. Pour autant leurs figures sont leurs *intercesseurs*.

Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvres. Ça peut être des gens – pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes – mais aussi des choses, des plantes, des animaux même, comme dans Castaneda. Fictifs ou réels, animés ou animés, il faut fabriquer ses intercesseurs.<sup>287</sup>

La figure de l'homme qui marche est une image fondatrice et « comme souvent dans les périodes de crise, on revient aux définitions simples et fondamentales des mouvements et des fonctions. »<sup>288</sup> Le motif de la marche pourrait être aussi un moyen pour nos artistes de nous ramener plus en arrière. Dans un temps passé mais au début d'une histoire qui les regarde. Dans « une modernité digne de devenir antiquité ».

Il revient à Michel Frizot d'avoir montré que le paradigme de la marche aura joué un rôle déterminant dans l'invention du cinématographe. Plus encore, que le cinéma en son principe accomplit la fusion de la marche, de la machine et du défilement des images : une bande de celluloïd cheminant par saccades, au fil d'un déplacement linéaire intermittent, l'image surgissant au temps d'appui des pieds. Et qu'en effet un expert, en fait de cinématique animale était particulièrement apte à imaginer cette synthèse : " C'est un physiologiste qui conçoit le mécanisme qui conjugue arrêt/déplacement du support, et le schéma continu/discontinu, constitué d'images-arrêts stockées en série linéaire sur un support déroulant ".<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> *Ibid*, p. 254.

<sup>286</sup> Serge Daney, *Persévérance*, P.O.L, 1994, p. 121.

<sup>287</sup> Gilles Deleuze, « Les intercesseurs », *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 171.

<sup>288</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 180.

<sup>289</sup> Patricia Falguières, « Mécanique de la marche - Pour une pathétique des images animées », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 99.

Et il ne nous aura pas échappé non plus ce que relève Gilles Deleuze : « L'introduction du mouvement dans le concept se fait exactement à la même époque que l'introduction du mouvement dans l'image. Bergson, c'est l'un des premiers cas d'auto-mouvement de la pensée. Parce qu'il ne suffit pas de dire : les concepts capables de mouvement intellectuels. De même, il ne suffit pas de faire des ombres chinoises. Il faut construire des images capables d'auto-mouvement. »<sup>290</sup>

Comme dit Benjamin, le flâneur colporte l'espace avec lui, et dans cette spatialité qui commence pour lui très bas, il crée les particularités d'une démarche, il se singularise [...] l'homme qui marche renvoie au modernisme la silhouette d'un *corps* qui se dresse parce qu'il a *les pieds au sol* et qu'il est aussi capable de mouvement, d'un déplacement à l'horizontale.<sup>291</sup>

L'homme qui marche c'est aussi l'homme qui œuvre. F/W en font une conduite de vie. Ces flâneurs se promènent longtemps dans le monde entier pour recueillir toutes ces traces constitutives de leurs œuvres. Seulement âgé d'une trentaine d'années, YF s'est projeté sur cinq années pour construire son récit.

Et si au début du 20<sup>e</sup> siècle, Taylor déclare la guerre à la flânerie, si Henri Ford considère que " la marche à pied n'est pas rémunératrice ", les déambulations contemporaines, comme les flâneries du 19<sup>e</sup> siècle, font de ce défi au rendement la ressource même de leur impact : elles sont des moments de *vacance* dans lesquels les logiques utilitaires et quantitatives sont suspendues ou mises en péril pour dégager un espace et un temps polysémiques aptes à relancer la relation du corps à la spatialité tout comme au contexte dans lequel les déplacements du flâneur ont lieu.<sup>292</sup>

Le motif de la marche propose aussi une mesure du temps. « Le rythme ne s'identifie pas à la continuité du flux, à la fluidité pure du temps. Il est une articulation singulière de l'espace et du temps. Le rythme n'est pas absence de forme. Il est schème ou syntaxe. En tout cas, empreinte, sceau, incision, type, graphe... »<sup>293</sup> Dans notre corpus, ce tempo est plutôt de l'ordre de la déambulation et de la promenade. Pourtant, ces artistes sont synchroniques d'un temps où la vitesse, la rapidité, l'efficacité des moyens de déplacement sont de rigueur. Dans ce contexte social

---

<sup>290</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 167.

<sup>291</sup> Thierry Davila, « *Errare humanum est* (remarques sur quelques marcheurs de la fin du 20<sup>e</sup> siècle) », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 258.

<sup>292</sup> *Ibid*, p. 255.

<sup>293</sup> Patricia Falguières, « Mécanique de la marche - Pour une pathétique des images animées », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 100.

contemporain mais aussi celui des images déversées par les industries culturelles (voire même par certains cinéastes), nos auteurs semblent vouloir nous ralentir. Cette expérience nous a renvoyé à une autre œuvre de F/W : *Sichtbare Welt* (*Monde visible* – 1987-2001). Elle est issue d'archives diapositives que F/W ont prises lors de voyages effectués durant quinze années... , à leur rythme, en flânant. Elle est constituée de trois formes distinctes (selon les circonstances le spectateur pourra n'en croiser qu'une) : une vidéo de 8 heures composée de 2800 images en fondus enchaînés réparties sur trois moniteurs, 15 tables lumineuses qui contiennent 3000 images et un livre (accessible au grand public). Nous parlerons ici de notre rencontre<sup>294</sup> avec la première forme. F/W propose à leurs spectateurs une œuvre dont la durée ne pourra-t-elle être vécue dans son entier. «...Fischli/Weiss " prennent tout leur temps ", chose que leurs spectateurs ont rarement le loisir de faire. »<sup>295</sup>

Vue – Plan d'ensemble – Décor – Lumière naturelle – Fondu enchaîné – tout un lexique cinématographique. Nous voyons bien que ce sont des photographies mais nous ne pouvons nous empêcher de voir des photogrammes. Car comme dans la continuité d'un plan, avec sa succession arbitraire de photogrammes, il ne semble y avoir eu aucun montage, aucune sélection, ni décision. Le spectateur a le sentiment d'être paradoxalement face à un long plan séquence du *monde visible*, dans une mécanique cinématographique : une authentique vue Lumière au ralenti. Ils nous font revenir aux origines du cinématographe, à un " temps passé ".

Le cinématographe est né sous les auspices du plan-séquence : les films Lumière sont enregistrés en une seule prise et durent le temps de la bobine, quelques dizaines de secondes. La caméra est fixe au début et filme ce qu'on appelle alors des " vues " cinématographiques. Ce dispositif, encore très proche de la photographie animée, précède la mise au point des codes et diverses " syntaxes " et lois qui vont constituer les normes de la prise de vues et du montage du cinéma industriel. Pourtant, c'est déjà une tranche de temps qui est enregistrée par la caméra, une tranche de réel...<sup>296</sup>

Aussi, peut-être, c'est ce rythme et ce silence qui nous ont également renvoyé à l'expérience de Douglas Gordon avec *24 Hour Psycho* (1993), les mêmes années. Cet artiste a étiré le film mythique *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock sur 24 heures.

<sup>294</sup> C'était dans le cadre de l'exposition de Georges Didi-Huberman au Musée Reina Sofia à Madrid (novembre 2010). Cette œuvre était située dans la partie 2 « Recomposer l'ordre des choses » et plus spécifiquement dans le catalogue elle est *disposée* dans la partie « Feuille-Panneau, Tableau-Table », catalogue de l'exposition *Atlas, Comment remonter le monde ?*, Musée Reina Sofia à Madrid, novembre 2010, p. 314.

<sup>295</sup> Mark Godfrey, Catalogue *Fischli Weiss, Fleurs et Questions*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2007, p. 278.

<sup>296</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, éditions du Regard 2001, pp. 77-78.

Cette œuvre emblématique de la pratique du *remake* chez les plasticiens propose également à ses spectateurs une nouvelle pulsation possible et sans doute nécessaire pour *sentir* le monde.

Plus jamais il ne pourrait revoir le vrai film, l'autre *Psychose*. C'était celui-là le vrai film. C'était ici qu'il voyait tout, pour la première fois. Il se passait tant de choses en une seconde donnée, au bout de six jours, douze jours, cent douze, et qu'il voyait pour la première fois.

Elle dit : " Comment ce serait, de vivre au ralenti ? "

Si nous vivions au ralenti, le film ne serait qu'un film parmi d'autres. Mais il ne le dit pas.

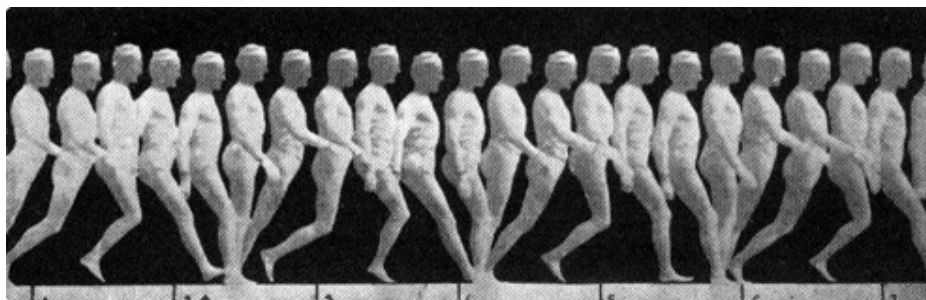
Il dit : " Je suppose que c'est votre première fois. "

Elle dit : " Tout est ma première fois. " [...]

Elle lui dit qu'elle se trouvait à des millions de kilomètres de ce qui se passait sur l'écran. Et qu'elle aimait ça. Elle lui dit qu'elle aimait l'idée de lenteur en général. Tant de choses vont si vite, dit-elle. Nous avons besoin de temps pour nous désintéresser des choses.<sup>297</sup>

Ces plasticiens nous mettent face à des images d'un autre rythme (cette question de la plasticité du temps sera également développée dans la Partie 4.B). Ils nous proposent un *contretemps*.

Passer du temps à sonder les promenades de nos figures nous a renvoyé à un autre territoire, celui de la danse. Nous avons aussi songé à cartographier leur cadence. Nous aurions pu, tels les chorégraphes tenter à leur manière de « noter le rythme des battues et la successions des appuis et des relevés, des " tables mnémotechniques " et d'autres " machines " de chiffres et de lettres destinées à suppléer une perception défaillante par le travail de la mémoire »<sup>298</sup>.



21 – Étienne-Jules Marey, *Homme qui marche en costume blanc avec jambe peinte en noir*  
1886 – Chronophotographie sur plaque fixe

Ce qu'il [Étienne-Jules Marey] cherche à capter, à transmettre et à noter par des

<sup>297</sup> Don DeLillo, *point oméga*, Acte Sud 2010, p. 128.

<sup>298</sup> Patricia Falguières, « Mécanique de la marche - Pour une pathétique des images animées », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 97.



inflexions de courbes ce sont des trajectoires, des rythmes, des fréquences, des amplitudes ; il lui faut mesurer des tensions, des forces, des déplacements, chronométrer des durées et des vitesses. Soit évaluer différences, intervalles et périodicité : recourir, contre Bergson, contre les vitalistes attachés à la continuité du mouvement, à une temporalité discontinue.<sup>299</sup>

" Tension ", " déplacement ", " évaluer des différences ", " intervalle ", " périodicité "... tout un lexique qui nous permet de convoquer à nouveau l'atlas *Mnemosyne*.

L'acte de marcher propose du temps. Le cinéma peut être le lieu d'un *laboratoire* qui permet de l'explorer. Et Deleuze de dire à propos de ce qu'il nomme dans *L'image-Temps* comme le cinéma moderne : « lorsque se fait un cinéma fondé sur le temps et non plus sur le mouvement, c'est évident qu'il y a changement de nature par rapport à la première époque. Et seul le cinéma peut être le laboratoire qui nous rend sensible cela, dans la mesure où, précisément, le mouvement et le temps sont devenus des constituants de l'image elle-même. »<sup>300</sup>

### *Réel*

Ce mot est bien vaste et couvre une infinité de champ que nous ne déplierons pas ici. Cependant, il va nous permettre de relier d'autres *détails*. Dans la continuité de ce que nous venons d'aborder, nous pourrions revenir à ce que proposent ces artistes quant à cette notion de *temps réel*.

C'est dire que le temps réel, envisagé comme un flux ou, en d'autres termes, comme la mobilité même de l'être, échappe ici aux prises de la connaissance scientifique.<sup>301</sup>

AW dit dans un entretien avoir songé à un film tourné en temps réel et qui durerait 48 heures,<sup>302</sup> il cite *Empire* de Andy Warhol et *Satantango* de Béla Tarr<sup>303</sup> comme des références. C'est aussi en temps réel que YF a enregistré la modification des corps des sept intellectuels au fil des ans. Toujours pour ce film, dans nos descriptions nous avons relevé " des actions réalistes " filmées en temps réel : " se rhabiller ", " marcher ", " manger ", " toucher ", " pleurer "... Nous les avons pointées car malgré leur réalisme, elles nous paraissaient incongrues. En effet, dans cet espace du film

---

<sup>299</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>300</sup> Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 167.

<sup>301</sup> Henri Bergson, *Évolution Créatrice*, Édition critique, Paris Puf quadrige, 2009, p. 335.

<sup>302</sup> Christa Blümlinger, « La mémoire, moteur des images. Les variations d'Oncle Boonmee chez Apichatpong Weerasethakul » *Trafic* n°76, P.O.L, Hiver 2010

<sup>303</sup> *Ibid*

elles nous mettaient dans un *vertige esthétique*,<sup>304</sup> pour autant YF nous propose aussi des scènes réalistes. Nous pourrions encore préciser la sensation que ces images font ressentir à leurs spectateurs avec ce que propose Alain Bergala comme du pur présent,<sup>305</sup> le présent du cinéma pour Jean-Luc Godard (à propos de *Monika* de Bergman).

Là, tout à coup, Bergman risque quelque chose de totalement inattendu, change littéralement de cinéma, oublie son scénario, renonce à la maîtrise ordinaire, se jette dans le vide, l'ouvert : le cinéma et le monde comme purs présents. Pendant quelques minutes, le film va être somptueusement abandonné à ce que Godard appelle le " présent du cinéma ".

Monika se réveille dans le bateau, sort, prépare le café, va se cacher derrière un arbre pour faire pipi à l'abri du regard de la caméra, va faire trempette puis finit par réveiller Harry. Ils s'embrassent en fumant. Un orage passe. Le soleil revient, avec un arc-en-ciel. Elle se déshabille sur les rochers et se baigne nue sous le regard de Harry. [...]

Pendant toute cette séquence, il n'y a plus rien à inventer. Même pas les mots puisque c'est à peu près muet. Même pas le scénario : il s'arrête. C'est le moment d'insularité, où le temps de l'histoire est suspendu, où il n'y a plus à l'écran que du pur présent.<sup>306</sup>

Nous avons déjà évoqué cette notion mais dans le cadre précis de la manière dont se *comportait* la caméra, en lien avec le courant du cinéma direct et également avec ce sentiment de plan-séquence. Cependant, nous tenons ici à préciser que ces cinéastes n'ont aucun *a priori* quant à un découpage possible du réel. Leurs films sont très découpés, même si une attention particulière est donnée à la *réalité* et à la durée. Et comme le relève Pier Paolo Pasolini : « Si on tient compte ensuite, que dans les films de fiction on peut donner l'illusion du plan-séquence même à travers le montage, alors la valeur du plan-séquence devient encore plus idéale : elle devient le choix véritable d'un monde ».<sup>307</sup> Ils sont pour partie dans une forme de posture rossellinienne, « filmer les choses telles qu'elles sont ». Ils ont confiance en la capacité de la caméra à les enregistrer. Ils n'ont pas non plus choisi la technique du numérique qui rompt définitivement avec le *réel*, en tous les cas en propose un nouveau régime. Ces artistes contemporains ne se leurrent pas pour autant sur la technique d'enregistrement que permet la prise de vue. Ils sont plutôt dans cette

<sup>304</sup> Raymond Bellour, « La double hélice », 1990, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999 p. 19.

<sup>305</sup> Nous verrons cependant dans la partie *Où l'on re-vient à Aby Warburg* que cette proposition nous met encore face à un paradoxe.

<sup>306</sup> Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Éditions Cahiers du cinéma, collection Essais, 1999, p. 188.

<sup>307</sup> Pier Paolo Pasolini, « Être est-il naturel », *L'expérience hérétique*, Éditions Payot, Ramsay Poche Cinéma, 1976, p. 97.

posture que décrit Jacques Rancière : « L'automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l'art en changeant le statut même du " réel ". Il ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objets, personnes ou événements identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives. »<sup>308</sup> « ...Fischli/Weiss suggèrent (et soulignent par leur titre<sup>309</sup>), le fait que la photographie ne peut guère présenter que le monde superficiel tel qu'il se donne à voir. " Nous nous intéressons à la couche supérieure de la réalité, en cela qu'elle ne nous présente que le visible, la surface ", disait Fischli dans un moment particulièrement warholien. Weiss d'ajouter, " sur la couverture du livre, on peut voir un hippopotame dont la tête dépasse à peine de l'eau, mais le reste de cet animal énorme et magnifique est invisible, sous la surface " ». <sup>310</sup> D'une autre manière, lorsque AW fait surgir de film en film non pas des personnages mais des corps, c'est qu'il se relie *au réel* et non aux codes dans lesquels le cinéma nous tient encore. « C'est la même idée que la fiction, mentir à propos de la vie de quelqu'un. La jeune fille sur le lit de l'hôtel est l'actrice la plus jeune de *Blissfully Yours*. C'est comme une autre vie qui revient, comme le moine qui revient de *Syndrome and a Century*... La manière dont Sakda enlève son habit de moine suggère que l'on a plusieurs identités dans une vie. »<sup>311</sup> Il ré-affirme profondément, avec sa vision du monde, ce que Pasolini revendiquait en son temps : « La définition du film pourrait être : " parole sans langue " ; en effet, pour être compris, les différents films ne renvoient pas au cinéma, mais à la réalité même. Je réaffirme ici mon postulat de l'identification du cinéma à la réalité et l'idée que la Sémiologie du cinéma ne devrait être qu'un chapitre de la Sémiologie Générale de la réalité. »<sup>312</sup>

La mise en scène privilégie en permanence la quête de ce matériau vivant. YF, AW et F/W en font la matière première de leur film. Ils sont attentifs à la puissance *naturelle* du paysage et de la lumière. Ils la donnent pleinement à ressentir à leurs spectateurs. Rarement nous pouvons éprouver à ce point la nature et ses saisons.

<sup>308</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, p. 8.

<sup>309</sup> Il est ici de nouveau question de leur œuvre *Sichtbare Welt* (1987 – 2001).

<sup>310</sup> Fischli Weiss - *Fleurs et Questions – une rétrospective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées 2007, p. 279.

<sup>311</sup> Apichatpong Weerasethakul, entretien réalisé par Stéphane Delorme, le 23 mai 2010, Cahiers du Cinéma, n°657, juin 2010, p. 12.

<sup>312</sup> Pier Paolo Pasolini, « Être est-il naturel », *L'expérience hérétique*, Éditions Payot, Ramsay Poche Cinéma, 1976, p. 93.

Ils se les partagent : l'été pour AW, l'automne pour F/W, l'hiver pour YF.<sup>313</sup> Une grande attention est donnée également au son. Chez YF, les arrivées intempestives en off du chant d'un oiseau ou du bruissement de l'eau, parce qu'elles sont rares, les feront ressentir davantage à son spectateur. Pour AW :

L'écran, le cadre, c'est aussi une limite. C'est pour cela que je me concentre beaucoup sur le son, qui se répand partout, sans limite. Parfois, l'image se continue par le son. J'aimerais que l'on ressente devant mes films qu'il n'y a pas uniquement ce qui apparaît à l'écran. Il y a plus, il y a d'autres choses, en dehors de l'écran, qui appartiennent au film. J'essaie de faire passer en images ce que j'éprouve sur le tournage, mais ce que je vois avec mes yeux ou ce que je ressens est trop grand pour être contenu sur un écran avec des bords. Le son permet de faire sentir cela, et de faire perdre la conscience et la sensation de l'écran au public.<sup>314</sup>

Et, malgré les apparences de la narration qu'ils privilégient (pour partie *classique* : montage des plans, décors réels, personnages *réels*, continuité du récit... ) ces films ne sont pas là *pour nous raconter d'histoires*. Ces auteurs se donnent plutôt comme charge de nous interpeller sur le monde *réel* qu'ils habitent.

C'est la " fable " au sens aristotélicien, l'agencement d'actions nécessaires ou vraisemblables qui, par la construction ordonnée du nœud et du dénouement, fait passer les personnages du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur. Cette logique des actions agencées définissait non seulement le poème tragique mais l'idée même de l'expressivité de l'art. Or, cette logique est illogique, nous dit le jeune homme. Elle contredit la vie qu'elle prétend imiter. La vie ne connaît pas d'histoires. Elle ne connaît pas d'actions orientées vers des fins, mais seulement des situations ouvertes dans toutes les directions. Elle ne connaît pas de progressions dramatiques mais un mouvement long, continu, fait d'une infinité de micro-mouvements.<sup>315</sup>

Mais c'est dans une tension avec une forme d'irréalité que ces auteurs enregistrent ce réel. Nous avons déjà évoqué ces *inquiétantes étrangetés*. Dans ce même espace, ces auteurs nous proposent aussi des mondes imaginaires : les pauses, les peluches, AW dans la continuité de ses réflexions précédemment citées sur le son : « En même temps et paradoxalement, j'aime insister sur l'artificialité du cinéma, l'illusion, et c'est l'écran qui permet de pointer cela. Je désigne l'écran comme le signe de cette artificialité, et en même temps j'essaie d'en effacer l'aspect limité, incomplet. »<sup>316</sup> C'est donc avec ces images dialectiques, ces images hybrides, que

<sup>313</sup> Ce détail sera proposé dans *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination* / Laboratoire.

<sup>314</sup> Apichatpong Weerasethakul, entretien réalisé par Stéphane Delorme, le 23 mai 2010, dans le contexte de *Oncle Boonmee*, *Cahiers du Cinéma*, n°657, juin 2010, p. 12.

<sup>315</sup> Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001, p. 8.

<sup>316</sup> Apichatpong Weerasethakul, entretien réalisé par Stéphane Delorme, le 23 mai 2010, dans le

ces auteurs nous proposent autant de réel qu'ils cherchent à le dé-créer.

Deleuze a dit un jour, à propos du cinéma, que tout acte de création est toujours un acte de résistance. Mais que signifier résister ? C'est avant tout avoir la force de d  -créer ce qui existe, d  -créer le réel, être plus fort que le fait qui est là. Tout acte de création est aussi un acte de pensée, et un acte de pensée est un acte créatif, car la pensée se définit avant tout par sa capacité de d  -créer le réel.<sup>317</sup>

### *Narration*

Nous sommes partis du postulat que ces trois auteurs sont des plasticiens. Pour aller vite, nous pouvons dire que la notion de narration dans ce contexte est bien plus libre et expérimentale que dans celui du cadre que propose le cinéma. La narration proprement dite n'est pas l'enjeu des plasticiens. Les narrations qu'ils soumettent à leurs spectateurs sont plus souvent formelles et expressives que narratives. Pourtant, comme nous l'avons d  j  voqu   sur de nombreux aspects, nous pourrions dire que le spectateur de notre corpus est en premier lieu au cinéma. Il nous semble que ce sentiment est très lié au fait que malgré tout, ces films placent le spectateur dans « une conception du temps dont nous sommes l'otage, le temps " réel ", scandé par le rythme des machines de la production industrielle, que le cinéma avant la télévision, véritable double négatif du temps social obligé, n'a fait que reproduire en astreignant le spectateur à l'ordre du récit ».<sup>318</sup> Alors que, même *au cinéma*, de nombreux cinéastes ont expérimenté des formes singulières pour casser ce « double négatif du temps social ». Pour illustrer cela, nous convoquons à nouveau nos deux cinéastes exemplaires de ces explorations, Jean-Luc Godard et Chris Marker, ainsi que l'essai comme forme au cinéma.   bien des égards nous pouvons rapprocher toutes ces images. L'essai comme forme au cinéma et les films de notre corpus sont des expériences du monde. Ces auteurs laissent le spectateur subjectiver l'œuvre et ils ne forcent pas le regard à l'adhésion affective. Le spectateur décide du sujet à l'intérieur des limites tracées par l'œuvre. Il est renvoyé à son propre point de vue sur le monde voire aux images qu'ils regardent. Tous ces auteurs s'inscrivent dans une filiation de la modernité, celle des formes qui pensent.<sup>319</sup> Ces

---

contexte de *Oncl   Boonmee*, Cahiers du Cinéma, n  657, juin 2010, p. 12.

<sup>317</sup> Giorgio Agamben, « Le cinéma de Guy Debord », *Image et mémoire :  crits sur l'image, la danse et le cinéma*,  ditions Desclée de Brouwer, 2004, p. 94.

<sup>318</sup> Jean-Christophe Royoux, « cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », Art Press n  262, novembre 2000, p. 37.

<sup>319</sup> José Moure, « Essai de définition de l'essai au cinéma », *L'essai et le cinéma*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, Champ Vallon, 2004, p. 32.

formes prennent des risques et elles sont expérimentales. Elles se situent dans un espace dialectique entre *intelligible* ET *sensible*. Mais YF, AW et F/W tout en appartenant à cette lignée, nous soumettent autre chose. En premier lieu, nos artistes ne s'opposent pas à la convention de la chronologie et de la continuité. Même si nous ne considérons pas qu'ils en sont otages, ils sont dans une forme de temps réel. Nous retrouvons une certaine continuité du récit qui nous rapproche paradoxalement du cinéma *classique*. Ensuite ils ne sont pas dans la citation,<sup>320</sup> exceptée celle du *réel* peut-être. Mais surtout, ce qu'il y avait d'hétérogène dans les essais au cinéma se jouait principalement dans le montage : dans une juxtaposition de régime d'images disparates. Ici, c'est au sein même du cadre que cela se joue, plus dans la juxtaposition des plans. Le régime soumis au spectateur dès la première image ne se modifiera plus. Les intervalles proposés au spectateur se situent à l'intérieur même du photogramme. C'est plus indicible. Il est parfois difficile dans le temps de la réception de cerner ces images car le spectateur est pris (s'il les accepte) dans ces propositions troublantes du monde. Malgré leurs apparences, elles sont beaucoup moins distantes à notre référent du réel que ce que nous proposent les cinéastes de l'essai. Et elles produisent cette *inquiétante étrangeté* que nous avons déjà évoquée. Pourtant, malgré ces propositions insensées ces trois artistes nous donnent *une sismographie des temps mouvants*.<sup>321</sup>

L'attitude des artistes face aux images héritées de la tradition n'était donc pas pensable, pour lui [Aby Warburg], en terme de choix esthétique, ni de réception neutre : il s'agissait plutôt d'une confrontation, mortelle ou vitale selon les cas, avec les terribles énergies que contenaient ces images, et qui avaient en soi la possibilité de faire régresser l'homme dans une sujétion stérile ou d'orienter son chemin vers le salut et la connaissance. Cela était vrai selon lui non seulement pour les artistes qui, comme Dürer, avait humanisé la crainte superstitieuse de Saturne en la polarisant dans l'emblème de la contemplation intellectuelle, mais aussi pour l'historien et le savant. Warburg les concevait comme des sismographes hypersensibles qui répondent au tremblement de lointaines agitations, ou comme des " nécromants " qui en pleine conscience, évoquent les spectres qui les menacent. [...] Si l'on considère la fonction qu'il assignait à l'image comme organe de la mémoire sociale et *engramme* des tensions spirituelles d'une culture, on comprend ce qu'il voulait dire par là : son " atlas " était une sorte de gigantesque condensateur recueillant tous les courants énergétiques qui avaient animé et animaient encore la mémoire de l'Europe en

<sup>320</sup> Nous avons relevé précédemment " la citation " comme une qualité immanente de l'essai comme forme au cinéma. Mais cette notion est ici à entendre au sens où par exemple Godard l'utilise. Nous savons au moins pour YF et AW qu'ils sont des cinéphiles et bien souvent dans leurs films ils se réfèrent à cette histoire, pour autant ils sont dans l'hommage pas dans la citation.

<sup>321</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 117.

Après ce premier dénouement nous sommes à même de poser des questions. Au regard de toutes ces remarques il nous apparaît que nous avons, malgré nous, cherché à rapprocher ces films. Nous avons scruté les *détails* afin de trouver les récurrences et les correspondances. Réunir est certainement plus facile que différencier. Cependant, nous pouvons nous interroger : est-ce l'interface de LDT qui nous a poussé dans cette posture ? Ou ces détails ne sont-ils pas profondément des résurgences propres à ces artistes ? Ou encore, est-ce notre intuition qui a induit ce désir de rencontre ? Nous n'y répondrons pas ici. Pour finir, nous allons aborder d'autres pistes produites avec cette technique de la " mise en rapport " mais qui seront plus liées à l'*histoire* de l'utilisateur et de ses constellations.

---

<sup>322</sup> Giorgio Agamben, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Éditions Desclée de Brouwer, 2004, pp. 19 et 22.

#### 4.B : « Histoires de fantômes pour les grandes personnes »

L'une des formules les plus frappantes de Warburg – elle date de 1928, une année avant sa mort – aura été de définir l'histoire des images qu'il pratiquait comme une " histoire de fantômes pour grandes personnes ".

Ici, les fantômes ne seront pas tout à fait du même ordre que ceux de Aby Warburg. Mais nous reprenons sa formule pour préciser que nous entendons " fantôme " au sens où, malgré nous, notre mémoire fait surgir des images-fantômes. Souvent, disparates, elles nous permettent par le rapprochement d'ouvrir notre pensée à de nouvelles *histoires*. Dans cette dernière partie, nous allons être attentifs aux pistes liées à nos constellations. LDT offre cette possibilité. Aussi nous conviendrons que tous ces " fantômes " restent subjectifs. En aucune manière nous n'avançons que ces auteurs ce sont inspirés ou dialoguent avec ces *citations*. Dans un premier temps, nous exposerons quelques « réminiscences ». Puis nous retrouverons Aby Warburg. Enfin, nous explorerons le territoire des arts plastiques au regard des films de notre corpus.

##### « Réminiscences »

Les poètes prétendent que nous retrouvons un moment ce que nous avons jadis été en rentrant dans telle maison, dans tel jardin où nous avons vécu jeunes. [...] Les lieux fixes, contemporains d'années différentes, c'est en nous-même qu'il vaut mieux les trouver. C'est à quoi peuvent, dans une certaine mesure, nous servir une grande fatigue que suit une bonne nuit. Celles-là, pour nous faire descendre dans les galeries les plus souterraines du sommeil, où aucun reflet de la veille, aucune lueur de mémoire n'éclairent plus le monologue intérieur, si tant est que lui-même n'y cesse pas, retournent si bien le sol et le tuf de notre corps qu'elles nous font retrouver, là où nos muscles plongent et tordent leurs ramifications et aspirent la vie nouvelle, le jardin où nous avons été enfant. Il n'y a pas besoin de voyager pour le revoir, il faut descendre pour le retrouver.<sup>323</sup>

Nous allons présenter des *images involontaires*. Celles qui sont apparues non pas lors des premières rencontres mais lors de la pratique de LDT. Dans son article « Quand s'écrit la photo du cinéma », Raymond Bellour évoque la proposition de Jean-François Chevrier : « *A la recherche du temps perdu* raconterait une vocation de la photographie autant qu'une vocation d'écrivain. [...] Chevrier souligne ainsi combien " les instantanés de la mémoire " (dont la photographie constitue une sorte

---

<sup>323</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu – Le côté de Guermantes 1*, Éditions Gallimard, 1954, p. 110.



d'essence) contribuent tout comme les données de l'observation, à la formation de la mémoire involontaire». <sup>324</sup>

Il [Jean-François Chevrier] a fait en ce sens une découverte frappante : un carnet rédigé par Proust en vue de la *Recherche* montre que c'est à partir d'une photo du baptistère de Saint-Marc qu'il a retrouvé la fameuse " inégalité des dalles " que sa fiction situe plus tard dans la cour de l'hôtel de Guermantes. Au visuel, trop lié selon lui à l'intelligence, à la mémoire volontaire, Proust préfère des chocs tactiles et auditifs, plus aptes à précipiter les vrais retours du passé. <sup>325</sup>

Nous allons essayer d'exposer quelques « instantanés de notre mémoire » qui ont surgi dans le temps de nos *chocs tactiles et auditifs*. Cette activité est très féconde sur la table de travail de LDT. Nous les nommons « réminiscences » dans la lignée de la proposition de Alain Bergala. « Sa définition pourrait en être : " Ce qui revient sous une autre forme après être passé par l'oubli. " Le mode en est le surgissement ou l'apparition ». <sup>326</sup> Dans ce très bel article, il circonscrit ces réminiscences dans le champ de la réalisation d'un film. Nous nous approprions cette définition. Son mode et son enjeu sont comparables à ce qui nous occupe ici.

Au début de *Pierrot le fou*, Belmondo lit à sa fille, dans la baignoire, un très beau texte d'Elie Faure sur Vélasquez " peintre des soirs ". Le texte continue ainsi, après le passage retenu dans le film : " *Quand l'apparition a disparu, nous ne cessons pas de chercher dans nos cœurs ces belles ombres fugitives. Ce sont des sœurs évanouies, que nous avons vues avant de les voir, et que nous reverrons sans chercher à les revoir.* " Cette fin de phrase définit – de façon à la fois lyrique et platonicienne – la réminiscence au cinéma : des images passées par l'oubli, qui vont revenir hanter le cinéaste, et ressurgir dans des formes nouvelles, prises dans des constellations différentes, rendues méconnaissables par des raccords imprévus. <sup>327</sup>

Nous en avons circonscrites quelques-unes dans le champ de notre mémoire des images en mouvement. Même si elles surgissent *involontairement*, elles sont autant de pistes à analyser ; d'autres objets à importer dans notre *table de travail*.

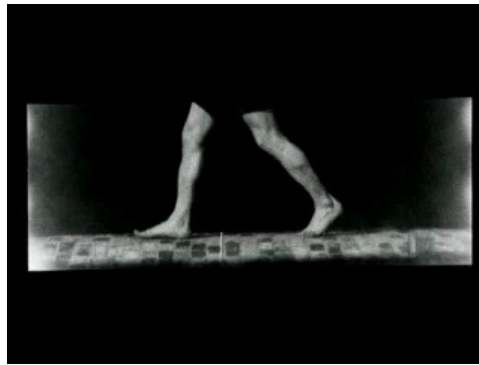
---

<sup>324</sup> Raymond Bellour, « Quand s'écrit la photo du cinéma », *L'entre-Images – photo-cinéma-vidéo*, Éditions de la Différence, Collection Les essais, 2002, pp. 67 et 68.

<sup>325</sup> *Ibid*, pp. 68-69.

<sup>326</sup> Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Éditions Cahiers du cinéma, collection Essais, 1999, p. 184.

<sup>327</sup> *Ibid*, pp. 201-202.



22 - Etienne-Jules Marey, *Marche de l'homme* (1890)



23- *Allemagne année zéro* (1948) et *Satantango* (1994)

Nous nous sommes demandé si nous avons rapproché ces scènes pour le motif de la marche ou pour leurs situations optiques et sonores pures ? Au-delà de cette question, il est intéressant de convoquer les enjeux du cinéma de Roberto Rossellini (1906 – 1977) et de Béla Tarr (1955). Ces cinéastes, bien que issus de contextes différents de celui issu de notre corpus (historique, politique, esthétique...), nous proposent de nombreux autres chemins qu'il serait pertinent de réunir.



24 – *Le droit chemin* (1983) et *Uccellacci e uccellini* (1966)

Nous avons évoqué Robert Bresson avec YF. Il nous a étonné de convoquer à nouveau le cinéma moderne dans notre marche avec F/W. Au début de leur rencontre, le rat et l'ours observent des sculptures improbables de la nature où des énormes cailloux sont perchés sur des pics. Le rat initie l'ours à une étonnante *performance*. « Autrefois, j'étais souvent ici pour leur tenir compagnie. Il faut rester extrêmement tranquille. Pas bavarder, attendre. Alors, on devient comme eux. » dit le rat à l'ours. Pasolini (1922 – 1975) a surgi avec cette scène magnifique de *Uccellacci e uccellini* (1966) où Frère Cicillo tente d'apprendre le langage des oiseaux et qu'il s'immobilise pendant plusieurs saisons. Nous avons évoqué Bouvard et Pécuchet, mais le couple que forme ces deux Frères italiens pourrait bien compléter cette ronde et nous emmener danser sur d'autres chemins.

Toujours avec F/W, à force d'écouter leur parole le personnage de Johannes de *Ordet* de Dreyer (1955 - son titre français est *La Parole*.) est re-venu. Ce rapprochement par le titre pourrait paraître anecdotique mais ces paroles proférées par le rat et l'ours mêlées à celles de Johannes pourraient résonner autrement. Nous emmener sur d'autres chemins, ceux de la *croyance*.

Voilà comme je comprends l'importance du metteur en scène et sa responsabilité.

" ...Montrer qu'il existe un monde au-delà du naturalisme terne et ennuyeux, le monde de l'imagination. Il est certain que la transformation doit se faire sans que le metteur en scène perde son contrôle sur le monde de la réalité. Sa réalité remodelée doit toujours rester quelque chose que le public puisse reconnaître et à laquelle il puisse croire. Il importe que les premières étapes vers l'abstraction soit franchies avec tact et discrétion. On ne doit pas choquer les gens, mais les guider doucement vers de nouvelles routes. "<sup>328</sup>

Seule la croyance au monde peut relier l'homme à ce qu'il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien. On s'est souvent interrogé sur la nature de l'illusion cinématographique. Nous redonner croyance au monde tel est le pouvoir du cinéma moderne (quand il cesse d'être mauvais). Chrétiens ou athées, dans notre universelle schizophrénie nous avons besoin de raisons de croire en ce monde.<sup>329</sup>

F/W nous ont également emmené dans leurs autres chemins, ceux de *Sichtbare Welt* et des *Flowers, Mushrooms*<sup>330</sup>.

<sup>328</sup> Jean-Marie Straub citant Carl Théodore Dreyer, « Féroce », Les Cahiers du Cinéma, numéro spécial Carl Th. Dreyer, numéro 207 décembre 1968, p. 35.

<sup>329</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Les Éditions de minuit, 1985, p. 223.

<sup>330</sup> Les images de cette série sont exposées deux fois. Depuis un seul appareil, à tour de rôle, chaque artiste enregistrait sur la même pellicule ses images. Ainsi, par la superposition, cette œuvre nous



25 - *Le droit chemin* (1983) et *Sichtbare Welt* (2001)



26 - *Le droit chemin* (1983) et *Flowers, Mushrooms* – (2001) - 740 x 1070 mm

Le regard-caméra n'est plus un tabou au cinéma. Il est même utilisé dans des fictions de type classique. Pour autant, il est toujours un moment fort pour le spectateur qui se sent interpellé par les personnages.



27 – *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) – *Monika* (1953)

---

propose une prise de vue aléatoire mais commune.



28 - *Blissfully Yours* (2004) – *Sans Soleil* (1983)

Le film de YF se termine sur un regard-caméra. Ce film en contient bien d'autres mais ce dernier plan nous a renvoyé aux *origines*. Ce plan de *Monika* de Ingmar Bergman (1918 - 2007) est considéré comme le premier regard-caméra de l'histoire du cinéma (même si ce n'est très certainement pas le cas). Lors de la sortie du film en 1953, *les jeunes turcs* ont trouvé le film anecdotique voire pervers. Quatre ans plus tard, Jean-Luc Godard a compris ce qu'il y a de moderne dans le cinéma de Bergman qu'il n'avait su voir.

A l'instant précis. En effet, Ingmar Bergman est le cinéaste de l'instant. Chacun de ses films naît dans une réflexion des héros sur le moment présent, approfondit cette réflexion par une sorte d'écartèlement de la durée, un peu à la manière de Proust, mais avec plus de puissance, comme si l'on avait multiplié Proust à la fois par Joyce et Rousseau, et devient finalement une gigantesque et démesurée *méditation à partir d'un instantané*. Un film d'Ingmar Bergman, c'est, si l'on veut, un vingt-quatrième de seconde qui se métamorphose et s'étire pendant une heure et demie. C'est le monde, entre deux battements de paupières, la tristesse entre deux battements de cœur, la joie de vivre entre deux battements de mains.<sup>331</sup>

*Blissfully yours* aussi s'achève sur un regard-caméra. Dans une sorte d'intuition c'est *Sans Soleil* qui est re-venu. En effet, nous avons pu lire après-coup que pour AW : « *Blissfully* s'achève sur une jeune femme découvrant la présence de la caméra.»<sup>332</sup> AW et Chris Marker n'ont pas cherché avec ces images à provoquer une distanciation avec leur spectateur de type brechtien. Ils ont tous deux enregistré le regard d'une femme qui les regarde. Pour autant, la conscience critique du spectateur est renforcée.

<sup>331</sup> Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », Cahiers du cinéma n°85, janvier 1958, p. 3.

<sup>332</sup> Apichatpong Weerasethakul, « L'amour est souffrance », Cahiers du cinéma n°595, Novembre 2004, p. 15.



Franchement, a-t-on jamais rien inventé de plus bête que de dire aux gens, comme on l'enseigne dans les écoles de cinéma, de ne pas regarder la caméra ?

Mon problème personnel était plus circonscrit : comment filmer les dames de Bissau ? Apparemment la fonction magique de l'œil jouait là contre moi. C'est sur les marchés de Bissau et du Cap-Vert que j'ai retrouvé l'égalité du regard, et cette suite de figures si proches du rituel de la séduction : je la vois - elle m'a vu - elle sait que je la vois - elle m'offre son regard, mais juste à l'angle où il est encore possible de faire comme s'il ne s'adressait pas à moi - et pour finir le vrai regard, tout droit, qui a duré 1/25 de seconde, le temps d'une image.<sup>333</sup>



29 - *Le droit chemin* (1983) et *Oncle Boonmee* (2010)

AW a intégré dans son film *Oncle Boonmee* des clichés extraits de son installation *Primitive*<sup>334</sup>. Pour lui c'est un hommage aux premiers films du cinéma, avant que les images ne soient animées. Il cite également Chris Marker qui a utilisé des photos pour évoquer l'avenir dans *La Jetée* (1962). Ce personnage du singe pourrait être effrayant voire grotesque. Il nous a été difficile de ne pas le relier à nos figures sympathiques du rat et de l'ours.

<sup>333</sup> Ce sont des fragments épars de la voix off du film. Cette transcription est reprise dans la revue *Trafic* n°6, printemps 1993, pp. 79-97.

<sup>334</sup> Pour cette même séquence, AW a utilisé sa propre voix en off. Il lit des extraits du récit d'*Oncle Boonmee* (le livre qui a inspiré son film). Il explique avoir voulu, par cette forme, se rassembler avec Oncle Boonmee en une seule personne.



30 - *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) et *Oncle Boonmee* (2010)

Le générique de fin de YF propose un dessin de Wu Youru qui représente un animal cervidé. Dans une sorte de passage de relais *Oncle Boonmee* s'ouvre sur une longue séquence avec un buffle pour seul *personnage*. AW, de croyance animiste, pense que nos âmes peuvent se transférer d'un univers à l'autre (humain, animal, plante). Nos sept intellectuels ne seraient-ils pas passés dans cet animal ? Ce buffle nous a également renvoyé à une séquence assez violente dans la Partie 3 des *sept intellectuels dans une forêt de bambous*. Ils assistent (le spectateur aussi), très certainement pour de *vrai*, à la mise à mort d'une vache.



31 - *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) et *Transmission* (2007)

Lors d'un des séminaires proposé par Georges Didi-Huberman à l'ESA des Rocailles, nous avons pu découvrir le film de Haroun Farocki (1944) *Transmission* (2007 – 43 min). Dans son film, Haroun Farocki explore les lieux de mémoire : le Mémorial du Vietnam à Washington (où sont gravés sur un mur de granit noir les noms de tous les Américains, 58249, tués dans la guerre du Vietnam), le pied de la statue de l'apôtre

Saint-Pierre et la *Bocca della Verità* à Rome, l'empreinte du diable dans la Frauenkirche de Munich et le monument dans le camp de concentration de Buchenwald. Ils filment les pèlerins et les touristes qui tentent d'établir un lien entre leur propre vie et le passé. Le spectateur les regarde se coller à ces pierres. Farocki nous fait comprendre dans ce film que la pierre est le matériau dans lequel la mémoire collective d'une vie ou un événement dans le passé sont immortalisés et deviennent un objet de culte. Georges Didi-Huberman nous a transmis ce film dans un contexte benjaminien et warburgien. Lorsque nous nous sommes promenés avec YF avec LDT, il nous est apparu comme une évidence que nos sept intellectuels étaient aussi dans cette recherche, se coller à la roche pour rassembler l'*Autrefois* et le *Maintenant*. Cette proposition benjaminienne a certainement contaminé notre regard et notre *compréhension* de ces images.

#### *Où l'on re-vient à Aby Warburg*

La figure de Aby Warburg hante ces trois films sans que nous l'ayons prémédité. Nous les avons rencontrés avant de connaître cet historien et nous n'avons pas *imaginé* le re-trouver dans ce corpus. Nous sommes conscient que ce fantôme est désormais bien vivant dans notre paysage et que ce pourrait être un mauvais chemin. Toutefois, nous allons le suivre. Pouvons-nous retrouver des thèmes chers à Warburg dans les problématiques de nos artistes ? Aujourd'hui ces thèmes ont-ils encore une pertinence pour des artistes contemporains ? Le motif de la marche n'invite-t-il pas à une promenade dans le temps de la survivance ? Notre constellation n'a-t-elle pas contaminé ces films ? Inconsciemment n'est-ce pas cela que nous avons *essayé d'imaginer* ?

YF est un jeune artiste. Malgré une formation de peintre (technique traditionnelle), il a choisi pour médium l'image en mouvement. Ses nombreuses œuvres sont exposées dans des lieux d'art contemporain. Il reste tiraillé par la question de la tradition et il l'explore dans son travail.<sup>335</sup> Précédemment, nous avons notamment évoqué cette dialectique dans ses images. Il s'inspire d'un conte de l'époque de Confucius. Il prend pour décor un sujet privilégié pour la peinture et la littérature chinoises traditionnelles. Cependant, il filme des corps contemporains avec une

---

<sup>335</sup> Nous avons pu voir nombreux de ses films mais jamais ses installations, aussi ces remarques ne peuvent concerner que sa filmographie.



grammaire cinématographique moderne. Toute la série des *sept intellectuels dans une forêt de bambou* est hantée par la question du souvenir. YF explore de cinq manières différentes les valeurs d'une génération qui a perdu ses racines. Ces sept intellectuels recherchent des traces dans le passé pour se projeter dans le futur.

Trace et aura. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque chose que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous.<sup>336</sup>

Nous sommes bien dans des préoccupations warburgiennes. «Ils cherchent, dit YF, la liberté qu'avaient les sages de l'Antiquité ; cela peut ressembler à un rêve.» Cette question du rêve est très puissante aussi. Excepté dans la seconde partie de la série des cinq films, ces figures ne parlent pas.<sup>337</sup> Elles semblent souvent flotter. Leur rythme est lent. La texture des images nous renvoie au cinéma des années 40. La lumière est vaporeuse. Le montage à la chronologie aléatoire propose un assemblage de plans qui se heurtent, reviennent, disparaissent. Tous ces éléments plongent le spectateur dans une perception qui le rapproche du rêve.

Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l' " Autrefois de toujours ". Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves.<sup>338</sup>

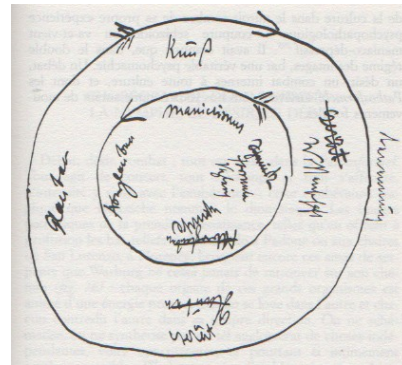
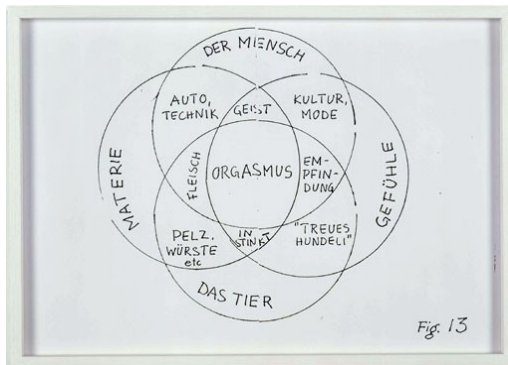
Malgré une forme de narration et une continuité dans le temps du film, sur la table de travail, nous avons eu le sentiment d'une composition de plans désordonnés. Nous avons déjà précisé que nous ne désignerons pas ces ruptures comme des faux raccords. Ce sont des fragments juxtaposés. Ce film laisse la part grande aux intervalles dans lesquels le spectateur peut s'immiscer. Ce film est lui-même constitué de cinq parties distinctes et disparates au moins quant au décor et quant aux choix formels.

Nous pourrions déplier toute l'œuvre de F/W autour de la question de l'atlas.

<sup>336</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du 19<sup>e</sup> siècle – le livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989, édition 2009, p. 464.

<sup>337</sup> Dans la première partie explorée, ce ne sont que des voix off.

<sup>338</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du 19<sup>e</sup> siècle – le livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989, édition 2009, p. 481.



32 - Fischli et Weiss - *Ordre et Propreté* - 1981- 300 x 420 mm  
 Aby Warburg - Schéma dynamique des rapports entre outil, croyance, art et connaissances -1899

Un livre intitulé *Ordre et Propreté* (1981) expose les idées du rat et de l'ours sous forme de dessins et de schémas. Ils cherchent à ordonner le monde, à le catégoriser dans des diagrammes tentaculaires. Ce pourrait être pour F/W le début de leur projet encyclopédique. Tout comme *Sichtbare Welt* décrit le monde par une série de voyages, les uns à la suite des autres. « Le projet lui-même n'est pas un terminus, mais bel et bien une station sur la ligne de production photographique des artistes. »<sup>339</sup>

Un après-midi, à New york, alors que je m'avançais dans l'espace obscur de la galerie Matthew Marks, je découvris, s'étirant devant moi, la table la plus longue que j'ai jamais vue. Elle ressemblait à une lame lumineuse et multicolore fendant l'espace, et en m'approchant, je me rendis compte qu'elle était recouverte d'une grille de diapositives. Elles étaient si petites que je devais me pencher sur la table pour les voir clairement. La toute première photo avait été prise dans une voiture, par une belle journée, et, bien que l'appareil ait capté les reflets de la fenêtre du passager, on pouvait nettement apercevoir un champ très ordinaire le long de la route. Cette photo ayant introduit le thème du mouvement, le voyage pouvait alors commencer.<sup>340</sup>



<sup>339</sup> Mark Godfrey, Fischli Weiss - *Fleurs et Questions* – une rétrospective, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées 2007, p. 278.

<sup>340</sup> *Ibid*, p. 275.

Il ne nous aura pas échappé leurs initiales communes : Apichatpong Weerasethakul/Aby Warburg. Plus nous avons marché avec AW plus nous *imaginons qu'il se souvient de sa vie antérieure*. Au-delà de sa passion pour les fantômes (même si nous sommes conscient que AW est d'une autre culture), toutes les préoccupations de Apichatpong Weerasethakul pourraient, sur de nombreuses pistes, re-joindre celles de Aby Warburg. AW sonde la mémoire et le souvenir. Il utilise les possibilités du cinéma pour contextualiser dans un présent l'exploration du *lointain*.

*La mémoire est la pulsion centrale qui vous pousse à filmer ?*

C'est peut-être la seule pulsion ! Tout est stocké dans notre mémoire, et c'est la nature même des films de préserver les choses. Mais je n'ai jamais souhaité recréer exactement mes souvenirs. L'esprit ne fonctionne pas comme une caméra. Le plaisir pour moi n'est pas de me souvenir avec précisions, mais de réussir à capturer le feeling de ces souvenirs et de les inclure dans le présent. Cela s'est révélé particulièrement vrai avec ce film.<sup>341</sup>

L'esprit ne fonctionne pas comme une caméra. Le plaisir pour moi ne consiste pas à me souvenir exactement mais à retrouver le sentiment de la mémoire et à le cheviller au présent.<sup>342</sup>

Pour lui le cinéma est un moyen de transport. « *Primitive* est sur la réincarnation et la transformation. Il s'agit d'une réincarnation de présence (et d'absence). C'est aussi une réincarnation du cinéma comme un moyen de transport comme il était à l'époque de Méliès : le "cinéma" nous transporte à partir de notre propre monde. »<sup>343</sup> Le procédé qui lui permet aussi, avec ses images dialectiques, de rassembler l'*Autrefois* et le *Maintenant*.

Si Walter Benjamin pense l'image dans une concordance remarquable avec les intuitions de Warburg, c'est parce que, lui aussi, pense l'image comme un symptôme ou comme "l'éclair" produit par la conjonction soudaine d'un présent (événement, rupture, nouveauté absolue) et d'une mémoire enchevêtrée, complexe, de longue durée. Benjamin, lui, était parti de Marcel Proust et de la fameuse "mémoire involontaire" : quand le pur présent d'un simple geste (se baisser pour nouer les lacets de sa chaussure) fait littéralement *lever une*

<sup>341</sup> Apichatpong Weerasethakul « Syndromes and a Century » traverse(s) n°45 juillet 2007, Acap Pôle image picardie.

<sup>342</sup> Apichatpong Weerasethakul, « Syndromes and a Century », Carnet de cinéaste, supplément au Cahier du cinéma n°618.

<sup>343</sup> Apichatpong Weerasethakul en septembre 2008

[http://www.animateprojects.org/films/by\\_project/primitive/primitive](http://www.animateprojects.org/films/by_project/primitive/primitive)

C'est par la juxtaposition qu'il tente d'ouvrir les frontières entre les images. Il rassemble des formes disparates au sein d'un même film. Nous avons évoqué sa trilogie mais *Oncle Boonmee* contient six parties dans lesquelles il s'est soumis à sa propre règle ludique et formelle, une bobine égale un style. « Je continue à découvrir et à m'hybrider dans l'univers du cinéma »<sup>345</sup>

Nous convoquons à nouveau le motif de la marche, commun à ces trois films. Nous avons évoqué cette notion de temps réel qu'induisent ces promenades. Nos figures marchent. Elles traversent un espace dans un présent. Pourtant, le spectateur ressent paradoxalement un profond sentiment d'immobilité. Celle-ci n'est pas spatiale mais temporelle. Leurs images figurent ce sentiment d'*arrêt*.

Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissable déterminée. [...] Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques.<sup>346</sup>

Ces films voués au présent ne cessent de nous projeter dans un temps incertain. Nous avons remarqué que le décor, la lumière et les costumes ne permettent pas de dater ses *histoires*. Mais le spectateur ne regarde pas des images intemporelles, il regarde des images qui ont la faculté d'être traversées par *tous les temps* (d'un plan à l'autre, voire dans le même cadre). Nos promeneurs marchent dans trois temps : passé, présent et futur. Et en fonction des enjeux qui les préoccupent, c'est par cette *inquiétante étrangeté* que ces auteurs explorent la tension entre l'*Autrefois* et le *Maintenant* (voire pour AW, le futur ou encore d'autres espaces parallèles). Qu'ils font

---

<sup>344</sup> Georges Didi-Huberman, « La condition des images », *Médiamorphoses*, Édition INA, n°22, 2008, p. 14.

<sup>345</sup> Apichatpong Weerasethakul, « Oncle Apichatpong », Bonus du DVD *Oncle Boonmee*, Pyramide vidéo.

<sup>346</sup> Walter Benjamin, *Paris capitale du 19<sup>e</sup> siècle – le livre des passages*, Les éditions du Cerf, 1989, édition 2009, p. 479.

*danser tous les temps ensemble.*<sup>347</sup>

Si tous les films se passent aujourd'hui, ils sont nourris par la mémoire, qui fait advenir le nouveau : le passé fabrique l'avenir ; l'avenir fait revenir le passé – fantômes, retour du fils métamorphosé, retrouvailles avec l'amant devenu tigre. Avancer vers la mort, se préparer à l'après, c'est, pour Boonmee, se souvenir de ses vies antérieures. Les personnages sont des voyants qui avancent à reculons, ils sont après le présent. D'où le sentiment qu'ils nous précèdent, qu'il faut les suivre avec confiance. Les films sont tournés depuis le futur, et se retournent vers le passé : voici le temps précieux du présent.<sup>348</sup>



Dans son générique de fin (voir photogramme ci-dessus), AW situe dans le présent du temps du tournage cette histoire. Le calendrier bouddhiste commence 543 ans avant le calendrier grégorien (il commence le jour de la mort de Bouddha). Ainsi en 2001 en Thaïlande, ils étaient en 2544. Pour autant cette *image* nous propose encore une dialectique entre deux temps.

Nous venons à nouveau à notre *contretemps*.

La mise à disposition immédiate des désirs matériels, la profusion des marchandises, même si on ne peut pas se les offrir, la possibilité de se déplacer rapidement et loin, ont quelque chose de rassurant. Savoir que, potentiellement, on ne manquera de rien, sauf, peut-être de l'essentiel, du temps. Ainsi les distances entre le proche et le lointain tendent-elles à s'annihiler, tout comme les intervalles entre passé, présent et futur tendent à se réduire pour un éternel présent qui ni ne cristallise le passé, ni ne s'interroge sur le devenir. La vitesse donne cette illusion de maîtrise du temps et des flux, de possession de l'espace.

<sup>347</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 354.

<sup>348</sup> Apichatpong Weerasethakul, dans le contexte de *Oncle Boonmee*, entretien réalisé par Jean-Philippe Tessé, juin 2010, Cahiers du cinéma n° 659, septembre 2010, p. 12.

Le corps devient une entité que l'on peut accélérer et l'espace-temps est optimisable.<sup>349</sup>

Non seulement YF, AW et F/W nous proposent de sentir le *temps* dans un contretemps, dans un rythme dissonant avec leur époque mais ils travaillent les « distances entre le proche et le lointain » pour ne pas qu'elles soient rompues. Tout comme Aby Warburg en son temps, Yang Fudong, Fischli et Weiss et Apichatpong Weerasethakul savent que c'est un enjeu essentiel.

La chronophotographie offrait au regard le spectacle de cette éclipse : la lente spectralisation du marcheur " dans son habit de disparition ".[...] L'inversion du modèle platonicien de la Caverne : une spectralisation des corps en *plein soleil*, où les vivants échangent leurs propriétés. Deux rythmes s'y superposent. Celui du ruban mobile, de la pellicule sensible aux passages rythmés qu'imagina Marey. Celui du fantôme blanc, de la séquence purement gestuelle et silencieuse du mime, pure écriture corporelle. Leur temps commun, cette " image à la fois multiple et unique " dont parle Marey, ne connaît ni futur, ni présent, ni passé, ni présent, il ignore la distinction de la puissance et de l'acte – y règne la temporalité des limbes de l'entre-deux, " la traversée rêvée d'un intervalle ".<sup>350</sup>

Est-ce alors le ruban mobile de la pellicule ou le motif de la marche qui nous invitent à une promenade dans le temps de la *survivance* ? ou plus simplement les préoccupations warburgiennes de nos artistes ?

La survivance selon Warburg ne nous offre aucune possibilité de simplifier l'histoire : elle impose une désorientation redoutable pour toute velléité de périodisation. Elle est une notion transversale à tout découpage chronologique. Elle décrit *un autre temps*. Elle désoriente donc l'histoire, l'ouvre, le complexifie. Pour tout dire, elle l'*anachronise*.<sup>351</sup>

### *Du cinéma et des arts plastiques*

Un des enjeux posé par l'atlas *Mnemosyne* est d'ouvrir les territoires. A partir du champ lexical, nous avons tenté d'être attentif à cet enjeu. Notre expérimentation ne nous permet pas de constater que nous y sommes parvenu. Cependant, nos constellations nous ont emmenés sur un autre territoire. Celui-ci est le terrain *naturel* des plasticiens. Dans une sorte de paradoxe, nous avons posé comme postulat que

<sup>349</sup> Frédérique Seyral, « Figures de la marche dans l'art contemporain : De l'hypermobilité au suspens », Synergies, Pays riverains de la Baltique, n°4 - 2007, p. 119.

<sup>350</sup> Patricia Falguières, « Mécanique de la marche - Pour une pathétique des images animées », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 101 et 102.

<sup>351</sup> Georges Didi-Huberman, *L'image survivante- Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Editions de Minuit, 2002, p. 85.

nos auteurs sont des plasticiens mais que leurs spectateurs sont en premier lieu au cinéma. Nous terminerons cette promenade par quelques pistes qui nous permettront d'explorer cette contradiction. Nous allons continuer à déplier nos trois films en les reliant maintenant aux enjeux proposés par des œuvres du champ des arts plastiques. Notre intention n'est pas d'essayer de les *territorialiser* mais de voir combien ils nous rapprochent de cet autre lieu situé pas bien loin sur une carte de géographie des images. Et nous ne pouvons ignorer que ces films sont également contemporains d'un temps « où il s'est avéré qu'on était entré, par la vidéo et tout ce qu'elle entraîne, dans un autre temps de l'image ».<sup>352</sup>

C'est le théoricien du cinéma Ricciotto Canudo qui lança en 1921 le terme de «7<sup>e</sup> art» (après l'architecture, la musique, la peinture, la sculpture, la poésie et la danse). Le cinéma était enfin considéré comme un des beaux-arts. Il apparaît ainsi comme l'art de la modernité, associé aux avant-gardes artistiques du 20<sup>e</sup> siècle. Le cinéma expérimental est apparu très tôt dans ce contexte. Il est encore exploré par des artistes contemporains. Cette pratique à mi-chemin entre le cinéma et les arts plastiques est-elle le territoire de notre corpus ? Bien qu'un peu catégorique nous nous appuierons sur cette définition.

Pour qualifier le cinéma " dominant ", les cinéastes expérimentaux utilisent trois adjectifs : narratif, représentatif, industriel, abrégés en N.R.I. On se pose en s'opposant : le simple ajout d'une négation permet de définir le film expérimental comme non narratif (il se refuse à raconter d'histoire), non représentatif (il rejette la figuration naturaliste), non industriel (il ne relève pas de l'économie du spectacle de masse).<sup>353</sup>

Nous avons précédemment vu que nos films sont narratifs et qu'ils représentent la figuration d'un monde naturaliste. AW diffuse ces films dans un contexte industriel. F/W et YF diffusent leurs œuvres dans un autre champ économique mais il peut être assimilable. AW désigne ces narrations comme " expérimentales "<sup>354</sup> mais il ne se situe pas dans le champ du cinéma expérimental. Le documentaire consacré à YF issu de la série « Artistes chinois d'avant-garde » a pour titre « Yang Fudong, cinéaste expérimental », mais cela nous semble peu pertinent et bien paresseux comme qualificatif. Ce champ bien spécifique est encore vivant mais il ne concerne

---

<sup>352</sup> Raymond Bellour, « L'entre-Images », *L'entre-Images – photo-cinéma-vidéo*, Éditions de la Différence, Collection Les essais, 2002, p. 15.

<sup>353</sup> Vincent Pinel, Définition du film expérimental, *Écoles genres et mouvements au cinéma*, Larousse-Bordas/HER, 2000, p. 98.

<sup>354</sup> Apichatpong Weerasethakul, « Oncle Apichatpong », Bonus du DVD *Oncle Boonmee*, Pyramide vidéo.

pas nos auteurs. Certes leurs films sont des expérimentations mais nous ne les considérons pas comme des films expérimentaux d'un point de vue historique.

Les années 1960 sont avides d'exploration de médiums, de dispositifs et de modes de pensées nouveaux : le temps, le corps, le réel, le processus, le paysage, la terre, l'optique... vont définir des aires de compétences en dehors de tout style, techniques, physiques ou conceptuels qui n'ont plus rien à voir avec les styles qui avaient permis d'opérer des classements dans l'art antérieur (le temps des – *ismes* issus du 19<sup>e</sup> siècle).<sup>355</sup>

Dans ces mêmes années, la dérive situationniste et la glorification de l'instant présent et de la présence aux choses ajouteront des arguments pour un art résolument lié à la vie.<sup>356</sup> C'est aussi dans ce contexte que, avec l'apparition de la vidéo, ont émergé de nouvelles expérimentations dans le champ de l'image en mouvement. Nos films se situent dans cette continuité. La vidéo est arrivée après le cinéma. Elle « est un cheveu sur la langue du cinéma » disait Serge Daney. Mais il est incontestable que de nombreuses œuvres inscrites dans l'histoire de l'art ont été réalisées avec des conditions techniques que ne permettait pas la technique du cinéma (image en direct et en continu, longueur de bande, coût moindre...). Par exemple, Bruce Nauman et Vito Acconci réalisent des bandes dans leurs ateliers, le plus souvent seuls dans le champ de la caméra vidéo. Ils ont pu ainsi expérimenter la durée d'une action.<sup>357</sup>

La vidéo [...] s'affirme par rapport à une frontalité et à une opacité. Pas d'illusion de profondeur et peu de fiction. L'image vidéo n'est pas traversée par un faisceau de lumière, elle est bombardée par un faisceau d'électrons sur une surface phosphorescente : elle n'ouvre sur rien d'autre qu'elle-même mais recouvre toujours une autre image qui est derrière elle et non hors-champ. Le regard glisse sur la surface d'une image qui ne " s'efface pas pour faire passer la vision de l'artiste [...] au contraire, elle ingère, absorbe les catégories métaphysiques de la profondeur [...] ". De la structure à l'apparence, de la phénoménologie aux catégories métaphysiques, on voit bien que les enjeux de la représentation ne sont pas les mêmes dans le cinéma et la vidéo, malgré leur ressemblance très forte.<sup>358</sup>

Aussi nous pouvons avancer que nos films sont encore dans une autre histoire que celle de la vidéo. Ils ne sont pas " vidéographiques ", ils n'explorent pas l'esthétique de la vidéo.<sup>359</sup> Sans pour autant évoquer toute cette histoire nous pourrions continuer

---

<sup>355</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 61.

<sup>356</sup> *Ibid*, p. 61.

<sup>357</sup> *Ibid*, p. 129.

<sup>358</sup> *Ibid*, p. 74.

<sup>359</sup> Bien que filmés en pellicule ces films pourraient être malgré tout plus « vidéographiques » que



avec cette période des années 90 où les plasticiens de l'image en mouvement réfléchissent le cinéma.<sup>360</sup> Plastiquement, ces artistes (Pierre Huyghe, Douglas Gordon, Mark Lewis, Martin Arnold, Dominique Gonzalez-Foerster, Stan Douglas...) traitent la question de l'image et ses grammaires.

Le cinéma, dont l'histoire, au sens moderne, est peut-être terminée, n'a pas dit son dernier mot sur ses effets et l'impact qu'il a pu avoir sur un siècle d'imaginaires et de représentations et qu'il continue à avoir, à la fois en tant que mythe et mode de pensée ; à partir des années 90, les artistes se sont particulièrement chargés de l'aider à révéler tout ce qui s'était tramé à cause ou grâce à lui dans l'imaginaire collectif et individuel, dont tout ce qui fonde aussi le leur.<sup>361</sup>

AW n'hésite pas à désigner la mécanique cinéma et à la mettre en scène dans *Mysterious Object at Noon* ou dans ses deux court-métrages *Wordly Desires*, *Phantoms of Nabua*. Toute sa filmographie parle des possibilités du cinéma à travers différentes perspectives narratives et diverses stratégies de production. Mais AW et YF ne sont pas de cette génération, qui dans les années 70 et début 80 a été nourrie de théorie. Quant à F/W, nous savons qu'ils ont eu dès le début des années 80 une position très critique quant au monde de l'art qui « était imprégné de théorie - ou tout au moins l'écriture critique qui y était associée -, de pensée déconstructiviste, post-structuraliste ou postmoderne qui influençait la production et l'interprétation de tout un genre d'art. Ce n'est pas tant que les artistes soient clairement opposés à la théorie – ils ont simplement refusé de suivre le mouvement, résistant à la fois notamment au *Sturm und Drang* viscéral du néo-expressionisme des années 1980 et aux machinations de la pensée française. F/W se sont eux-mêmes façonnés comme des anti-héros, créant, une forme d'art faussement simple et terre-à-terre, qui explore les aspects les plus profonds de la vie de tous les jours avec un humour subtil. »<sup>362</sup> Nos films ne sont pas non plus dans cette lignée. Cependant, certaines pistes nous permettent de les relier à ce territoire et nous pourrions rapprocher nos trois films de trois artistes contemporains : Mark Lewis (1957), Aernout Mik (1962) et Bill Viola (1951). Tous trois expérimentent l'image en mouvement dans le champ des arts plastiques.

---

cinématographiques « c'est-à-dire qu'ils poussent les possibilités techniques du cinéma vers ce qui peut se rapprocher au plus près de l'esthétique vidéo », voir pour exemple les œuvres de Steve Mc Queen, *Ibid*, p. 59.

<sup>360</sup> *Ibid*, p. 292.

<sup>361</sup> *Ibid*, p. 290.

<sup>362</sup> Nancy Spector, *Fischli Weiss, Fleurs et Questions*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2007, p. 128.

Mark Lewis<sup>363</sup> est né à Hamilton au Canada, il vit à Londres.

À partir d'une analyse des composantes historiques du cinéma, Mark Lewis s'intéresse aux aspects "cinématographiques" du monde où nous vivons et dans lequel les technologies de l'image en mouvement ont radicalement transformé la perception et l'expérience du temps. Il n'en pratique pas moins une forme de cinéma renouvelée, qu'il projette sur les cimaises du musée ou de la galerie. Ses installations d'images en boucle étirent ou font basculer des prises de vues d'architectures, de lieux délaissés de l'urbanisme contemporain, de paysages intemporels marqués par le passage de la lumière. Le traitement du temps, le contexte où il opère et la situation de contemplation qui en découle, renvoient à la tradition de la peinture et de la photographie.<sup>364</sup>

Cet artiste est dans la lignée de ceux qui réfléchissent le cinéma. « Il dresse l'inventaire des techniques et des inventions visuelles proprement cinématographiques [...] Se met ainsi en place le projet d'un nouveau cinéma qui essaie de dégager, entre les pratiques du cinéma dominant et celles du cinéma d'avant-garde, une troisième voie, et que l'artiste nomme " *part cinema* ". " J'essaie de sauvegarder [...] quelque chose des meilleurs ou des plus intéressants morceaux du moment cinéma. " »<sup>365</sup> Mais Mark Lewis sort de la simple logique d'un art autoreflexif en replaçant le spectateur dans une expérience de l'observation picturale. Ce « peintre de la vie moderne » compose des « tableaux mouvants ». « Les films de l'artiste génèrent une temporalité dilatée qu'accompagne la lenteur des mouvements d'appareils. L'image qui dure gagne en présence et le spectateur est convié à une contemplation active et critique. Si action il y a, elle est celle de l'image qui, comme disent les Goncourt, " se lève " en temps réel sous nos yeux. Cette expérience perceptive suppose un lâcher prise, une rupture avec nos repères et nos attentes. »<sup>366</sup> Et c'est avec cette expérience perceptive que nous rapprochons les enjeux des films de Mark Lewis à ceux de notre corpus.

Aernout Mik est un artiste plasticien néerlandais. Son travail se situe entre

<sup>363</sup> Tous ses films sont disponibles sur son site : <http://www.marklewisstudio.com/>

<sup>364</sup> Petit journal du musée du Jeu de Paume, Exposition hors les murs, Mark Lewis, À la Maison d'art Bernard Anthonioz, Nogent-sur-Marne, du 25 mars au 17 mai 2009.

<sup>365</sup> Les mouvements de la caméra et de l'objectif – travelling, panoramique, zoom – (*Spadina : Reverse Doily, Zoom, Nude*, 2006), la rotation de l'axe (*Harper Road*, 2003), le retournement de l'image (*Rush Hour, Morning and Evening, Cheapside*, 2005), le passage graduel du noir et blanc à la couleur (*5262 Washington Boulevard*, 2008), les truquages tels que le split-screen (*Prater Hauptallee, Dawn and Dusk*, 2008) ou la transparence également appelée rétroprojection (*Rear Projection : Molly Parker*, 2006, *The Fight*, 2008), etc.

Evence Verdier, « Mark Lewis – l'art de « se faire une toile », *Artpress* n°357, juin 2009, p. 64.

<sup>366</sup> Evence Verdier, « Mark Lewis – l'art de « se faire une toile », *Artpress* n°357, juin 2009, p. 66.

vidéo, performance, sculpture et architecture. Il a été présenté en Europe et aux États-Unis, notamment à la Biennale de Venise (Pavillon Néerlandais) en 2007, et au MoMA à New York, en 2009. Sa récente exposition en mars 2011 au musée du Jeu de Paume a réuni sous forme d'une rétrospective, une dizaine d'installations réalisées au cours des dix dernières années. A bien des égards (que ce soit d'ordre thématique ou formel), les enjeux proposés par les œuvres d'Aernout Mik, rejoignent notre corpus, l'ouvrent sur ses potentialités plastiques. Concernant les enjeux thématiques : « Ce sont des espaces sans qualité, théâtres d'activités elles-mêmes indéterminées. Il n'y a pas de combats, ni même de grandes manœuvres ; pas de lignes de front, mais de longs plans d'attente, et une sourde rumeur de préparatifs. C'est la meilleure image qu'on puisse donner d'un processus de désintégration de la " communauté "... ».<sup>367</sup> Tout comme nos artistes, Mik nous rapproche au plus près d'interprétations contemporaines du monde sans pour autant les déterminer précisément. Cela tend à leur donner une forme d'universalité et d'intemporalité qui permettent au spectateur de se projeter. Quant à cette question de la " communauté ", nous avons pu voir qu'elle travaille aussi nos auteurs.

Le montage est essentiel, mais il a lieu à plusieurs niveaux : non seulement dans l'image ou entre les images, mais encore entre les projections, à travers l'agencement physique des écrans. C'est très clair dans *Shifting Sitting*, mais déjà dans *Schoolyard*, avec l'ajointement des projections de deux vues prises selon des perspectives légèrement décalées. C'est une espèce de faux raccord continu qui interrompt tout effet de panorama et accentue en ce sens le sentiment de déconnexion, tout en permettant à la scène de se déployer sur l'espace de deux écrans.<sup>368</sup>

Concernant les enjeux formels et plastiques, même si chez Mik, les œuvres peuvent se déployer sur plusieurs écrans, nous pouvons retrouver ce « sentiment de déconnexion » identifié dans les films que nous avons soumis à LDT. Nous l'avons évoqué par une *inquiétante étrangeté*. Dans notre corpus, cela est plus imperceptible pour le spectateur mais au regard des pièces de Mik, nous sommes plus à même de les ressentir et de les *comprendre*.

...le sentiment de "déjà-vu" qui vous gagne, à l'improviste, lorsqu'il vous semble qu'une scène que vous vivez se donne immédiatement comme un "replay" de ce que vous êtes pourtant en train de vivre au présent. L'installation centrale de l'exposition, *Shifting Sitting*, avec le sosie de Berlusconi, nous installe peut-être

<sup>367</sup> Elie During, « Communitas / L'analyse d'Elie During », Le magazine, musée du Jeu de Paume, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/04/aernout-mik-communitas-lanalyse-dalie-during/>

<sup>368</sup> *Ibid*

dans une expérience de ce genre – un “souvenir du présent”, comme disait Bergson. En réalité, le rapport qu’elle instaure avec “l’actualité” est même plus compliqué. Je dirais qu’elle tient à la fois du sentiment de fausse reconnaissance et de la précognition. Il y a comme un recouvrement insensible du présent et d’un passé (ou d’un futur) immédiat. C’est une espèce de bougé de la conscience du temps historique.<sup>369</sup>

Ainsi, nous retrouvons un des enjeux thématiques cher à nos artistes. Et ce que nous révèle aussi les œuvres de Mik c’est que cet enjeu, pour être travaillé, se doit de proposer une forme plastique. Celle-ci est indissociable et nécessaire.



34 - Aernout Mik, *Middlemen*, 2001

Deux des personnages de *Middlemen* présentent une ressemblance troublante. En réalité, l’un d’eux est un automate, qui double les gestes et expressions de l’autre. Il est significatif que ce phénomène de double projection, de double réalité se retrouve dans l’œuvre la plus ancienne de l’exposition tout comme dans la plus récente : dans *Shifting Sitting*, cet effet de miroir se retrouve dans la présence même d’un sosie de Berlusconi, tout comme dans les masques à son effigie revêtus par la foule qui envahit le tribunal.<sup>370</sup>

L’espace fait coexister dans un seul plan des niveaux d’images différents soit plusieurs réalités, comme nous l’avons déjà mentionné pour nos films. « Le rapport du spectateur à l’image en mouvement se situe toujours sur le fil qui sépare mobilité et immobilité ; les recherches des avant-gardes des années 1960 ont fait leurs fonds de la plasticité du temps et de cette figure paradoxale du mouvement immobile et de l’arrêt en mouvement.<sup>371</sup> Et c’est cette plasticité du temps que pour finir nous allons aborder avec notre troisième artiste.

<sup>369</sup> *Ibid*

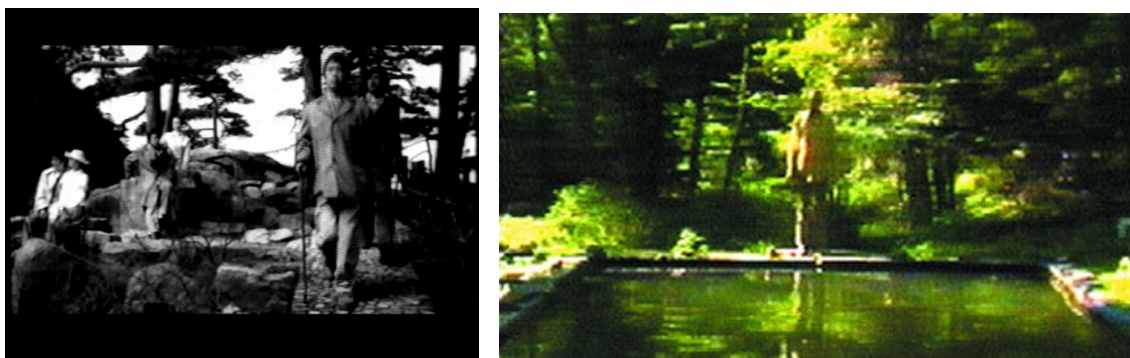
<sup>370</sup> Sabine Maria Schmidt (Museum Folkwang d’Essen), commissaire de l’exposition “Aernout Mik, *Communitas*”, présentation de *Middlemen* (2001) <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&sousmenu=13&idArt=1368&lieu=1>

<sup>371</sup> Françoise Parfait, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001, p. 73.

Bill Viola est un artiste américain reconnu internationalement. Pionnier de l'art vidéo, il a été précurseur dans bien des domaines. Très diffusées, ses œuvres ont permis au grand public de rencontrer l'art vidéo. Nous ne déplierons pas toute son œuvre. Nous allons seulement relier notre corpus à une de ses œuvres majeures : *The Reflecting Pool* (1979).

C'est à mes yeux l'une des dix, non, des cinq œuvres les plus fondamentales de ce que l'on nomme l'art vidéo. Elle en condense les buts et les moyens en un temps record, avec une élégance grisante. Elle accomplit tout ce qui a été trouvé avant elle par les pionniers de cet art : elle annonce ce qui sera par la suite développé dans ce champ, y compris par son auteur.<sup>372</sup>

Nous venons à nouveau à nos " pauses " chez Yang Fudong.



35 - *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) et *The Reflecting Pool* (1979)

Dans de nombreuses séquences nos figures sont en "pause". Dans le plan n°48, YF propose au spectateur un plan d'une autre nature. Dans un même cadre, certains personnages sont en pause mais d'autres marchent et ils avancent vers nous. Nous avons alors ressenti le même sentiment d'*inquiétante étrangeté* que face à la proposition de Bill Viola. L'image de YF n'est pas à l'arrêt mais elle produit le même effet, en tous les cas nous y renvoie. « Rien n'est plus intangible que la reconnaissance froide du corps à l'arrêt. »<sup>373</sup>

Pourquoi Robert Franck écrit-il qu'il aimerait tant faire un film (son " vrai film " ?, qui mêlerait sa vie (privée) et son travail, " un photo-film ", afin d' " établir un dialogue entre le mouvement de la caméra et le gel de l'image fixe, entre le présent et le passé, l'intérieur et l'extérieur, le devant et le derrière ? " La chose

<sup>372</sup> Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Yellow Now, Côté films # 2, 2005, p. 7.

<sup>373</sup> Raymond Bellour, « L'entre-Images », *L'entre-Images – photo-cinéma-vidéo*, Éditions de la Différence, Collection Les essais, 2002, p. 11.

remarquable, ici, tient aux trois derniers " entre ". Ils affectent le temps, l'âme-corps et la position du corps-regard pour se trouver ensemble rapportés à la force qui pourrait les produire, ou attester au moins leur visibilité : l'entre-temps de l'image fixe et de l'image-mouvement. »<sup>374</sup>

Comme le fait remarquer Garrett Stewart, l'arrêt sur image est, au cinéma, un moyen efficace d'autoréflexion. La suspension du déroulement s'oppose au principe même du médium qui est art du mouvement. Par conséquent, notre perception contemplative se transforme en reconnaissance réflexive.<sup>375</sup> Et dans le champ des arts plastiques, « les exemples abondent de ces formes d'espacement de la durée, de réversion du mobile dans l'immobile, véritable geste fondateur du cinéma d'exposition. »<sup>376</sup> Et, « Ce n'est pas un hasard si le développement de l'arrêt sur image et de toutes les formes du photographique, qui envahit le cinéma au tournant des années 60, a coïncidé avec les transformations qui se sont précisées depuis grâce au traitement de l'image électronique. »<sup>377</sup>

On doit à Bill Viola d'avoir isolé, avec *The Reflecting Pool*, l'ADN de la vidéo. Sa molécule de base y est exhibée dans sa forme la plus élémentaire : un écran coupé en deux parties égales; [...] Il y avait une image pleine et entière, en voici deux pleines et entières également mais aussi différentes que possible – l'une bouge l'autre non. Mais celle qui ne bouge pas n'est pas moins vivante que celle qui bouge. Chacune vit selon ses lois, évolue en toute autonomie. Sans pouvoir pour autant s'éloigner, se séparer l'une de l'autre complètement assignées qu'elles sont à partager la même résidence : un cadre commun ; une seule adresse génétique, hors de laquelle elles n'ont pas lieu d'être. [...] Le degré zéro virgule cinq de l'image multiple.  $0.5 + 0.5 = 1$   
On n'avait jamais vu ça. Comme ça.<sup>378</sup>

Nous pourrions convoquer également le célèbre film *Tango* (1981) réalisé par Zbigniew Rybczynski (1949). Même s'il l'a tourné en cinéma ce sont des effets de type " vidéographique " qu'il explore. Il propose également un seul cadre qui représente une chambre où, tour à tour et en boucle, vont entrer et sortir une multitude de personnages, jusqu'à former un vrai chaos. Il utilise le système d'incrustation qui lui permet de tourner séparément tous ses *plans*. Ainsi, il propose également au spectateur, dans un seul cadre, des temps différents qui se

---

<sup>374</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>375</sup> Alexander Streitberger, « Le rébus médiatique dans l'art contemporain », Presses Universitaires de Rennes, Pratiques Réflexions sur l'art n°20, Automne 2009, p. 12.

<sup>376</sup> Jean-Christophe Royoux, « cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », Art Press n°262, novembre 2000, p. 37.

<sup>377</sup> Raymond Bellour, « L'entre-Images », *L'entre-Images – photo-cinéma-vidéo*, Éditions de la Différence, Collection Les essais, 2002, p. 13.

<sup>378</sup> Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Yellow Now, Côté films # 2, 2005, p. 16.

superposent et se répètent. Chez Rybczynski nous pouvons cependant relever qu'il n'y a pas dans ses *plans* de modes narratifs différents. Cet aspect est exploré par Bill Viola et Yang Fudong.

C'est à l'instant où l'écran se divise en deux que le film de Viola bascule dans l'art vidéo. Le moment crucial n'est pas celui de l'arrêt sur image : celui-ci appartient au cinéma. L'action de ce volet *incrutable*, où vient miroiter la fluctuation des heures tandis que ailleurs elle est figée, greffe le récit en cours sur le sujet privilégié de la vidéo : elle-même. Son étant, son potentiel, ses limites. Jusqu'à l'arrêt du corps en plein vol, c'est une aventure du corps qui est le sujet du récit ; et un *film film* pourrait le continuer. A partir de l'ouverture sous ce corps d'une béance qui échappe à ce coup du sort, débutent ce qu'on pourrait appeler les aventures de l'image. Un tout autre sujet. Un sujet d'une autre nature. En passant abruptement du corps (réel) au corpus (technique), on passe du récit au manifeste. On est en présence non d'une histoire mais d'une démonstration. Regardez bien de quoi est capable un *film vidéo*.<sup>379</sup>

Dans son film, YF nous donne à ressentir deux espaces temps distincts : celui du mouvement et celui de la pause, mais également deux espaces aux codes narratifs différents : celui du cinéma et celui des arts plastiques. En effet, les pauses de YF ne sont pas de l'ordre de l'image à l'arrêt, qui comme le souligne Fargier, appartient au cinéma. Notre perception nous renvoie plutôt à du temps dilaté, du temps en suspension, que les plasticiens ont exploré de manière remarquable (nous pouvons nous référer entre autre à deux artistes exemplaires : Douglas Gordon et James Coleman). Nos sept intellectuels sont bien suspendus entre trois temps : passé, présent et futur. Et les images que le spectateur regarde sont dans un entre-deux : le cinéma et les arts plastiques.

Car si *The Reflecting Pool* ne contient pas de symboles, il véhicule de la pensée. De la pensée en acte, de la pensée en écho, de la pensée ramassée. Et nous transporte dans la pensée. La pensée du moment, la pensée de l'étant, la pensée du temps.<sup>380</sup>

C'est avec ces images hybrides que nos trois films nous proposent autant de réel qu'ils ne cherchent à le dé-crée. Notre intrusion avec LDT dans la matière même de ces images (leur *raccord*, leur temporalité, leur nature) nous ont permis de *comprendre* cela. Bien que ni abstraites, ni virtuelles, nous pouvons reprendre la définition de Raymond Bellour de *l'entre-images*.

*L'entre-images* est ainsi (virtuellement) l'espace de tous ces passages. Un lieu

<sup>379</sup> Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Yellow Now, Côté films # 2, 2005, p. 14.

<sup>380</sup> Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Yellow Now, Côté films # 2, 2005, p. 60.

physique et mental, multiple. A la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles propositions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. C'est ainsi que les images que désormais les images nous parviennent, l'espace dans lequel il faut décider qu'elles sont les vraies images. C'est-à-dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde possible.<sup>381</sup>

Cette dernière partie nous a permis de vérifier que la *table de travail* de LDT est aussi le lieu où l'amateur peut re-trouver ses fantômes, ses *visions*, faire l'expérience des œuvres. Cette activité est fondamentale pour se *relier* car comme nous l'avons relevé précédemment avec Alain Bergala nous ne regardons les films qu'avec notre mémoire. Et si nous ratons cette dimension, nous ratons ce que c'est que voir un film.<sup>382</sup> « Le plaisir du lien nous donne accès à quelque chose de plus universel que la satisfaction fugitive de notre petit moi, ici et aujourd'hui. »<sup>383</sup> Nous avons pu également *comprendre* à quel point le processus de l'imagination est essentiel pour *penser* les images. Notre activité ici n'a pas consisté à déchiffrer les images mais à construire d'autres images qui nous ont permises de révéler ce qu'elles nous racontaient.

---

<sup>381</sup> Raymond Bellour, « L'entre-Images », *L'entre-Images – photo-cinéma-vidéo*, Éditions de la Différence, Collection Les essais, 2002, p. 14.

<sup>382</sup> Alain Bergala dans la séquence « Alain Bergala : Lignes de temps et les correspondances » : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

<sup>383</sup> Alain Bergala, *L'hypothèse cinéma*, Cahiers du cinéma, Coll. essais, 2002, p. 45.



# Conclusion

Il me sera difficile de raconter la suite de cette histoire. D'ailleurs je ne sais pas si c'est bien une histoire. On hésite à appeler " histoire " une telle... accumulation et dissolution... continuelle... d'éléments...<sup>384</sup>

Je dus même en rire. J'allai à leur rencontre à travers champs. Le moineau pend et moi j'avance. Le bout de bois pend et moi j'avance. Le chat, je l'ai pendu et j'avance. Lucien pend et j'avance.<sup>385</sup>

Tags : images, pratiques, imagination, marcher, danser, laboratoire

---

<sup>384</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Editions Denoël 1966, p. 171.

<sup>385</sup> *Ibid*, p. 180.

Avant de conclure plus précisément sur l'objet initial de cette recherche, nous souhaitons revenir aux enjeux essentiels concernant le contexte de création et d'utilisation de *Lignes de temps*. Ceux que nous avons posés autour de la pensée de Bernard Stiegler. « La misère symbolique », que produisent les industries culturelles, nous prive de toute expérience esthétique. Mais nous avons vu que les images peuvent être le territoire qui nous permet d'expérimenter du sensible, de développer notre narcissisme primordial et de nous émanciper. En dehors de tout contexte théorique, nous insistons dans cette conclusion, sur l'importance qu'il y a aujourd'hui à manipuler les images.

Nous avons évoqué la réticence de certains cinéphiles à pratiquer les films dans LDT. Cette réserve est aussi sans doute due au respect du copyright souvent mis à mal à notre époque. La question du droit d'auteur est un enjeu éminent et respectable, mais il est à adapter à ce nouvel environnement que propose le numérique et ses nouvelles pratiques. Certes sensible, il faut aussi le considérer corrélativement à la « question de l'imaginaire comme une question d'économie politique »<sup>386</sup>. Les auteurs de ce nouvel environnement sont des *amateurs* passionnés et très actifs. Nous rappelons que « l'amateur est celui qui cultive ses affects, prend soin de son désir et en élabore une économie. L'amateur est sans doute la figure la plus sublimée de ce que Freud décrivait sous le nom d'économie libidinale comme la condition fondamentale de tout lien social »<sup>387</sup>. Il ne faudrait pas que cette question soit un prétexte pour éliminer l'économie du *crowdsourcing*, c'est-à-dire l'utilisation de la créativité, l'intelligence et le savoir-faire des internautes au moindre coût.<sup>388</sup> En effet, ces pratiques sont à encourager et les amateurs ne sont pas dans la posture privilégiée de l'artiste reconnu, pour qui toutes ces questions de droits d'auteurs se résolvent souvent malgré tout.

Nous sommes un *amateur* mais la posture de cette recherche était plus axée sur celle du *chercheur*. Nous aurions pu nous contenter de manipuler les images parce que nous les *aimons* mais nous étions avant tout dans une démarche de "théoricien des images". Il nous a semblé qu'une expérimentation ciblée était nécessaire pour mieux révéler et argumenter les possibilités inédites de LDT. Après

<sup>386</sup> Bernard Stiegler, « L'amour du cinéma ou la construction et la destruction de l'attention par les images animées à l'aune du film d'Abbas Kiarostami, *Close-up* », Actes de la rencontre nationale École et cinéma, octobre 2010, p. 72.

<sup>387</sup> Vincent Puig, « Les amateurs du 21<sup>e</sup> siècle », Un extrait de cet article a été publié dans le numéro 118-119 de *Culture et recherche* (automne-hiver 2008-2009).

<sup>388</sup> Laurence Allard, "Politiques et technologies de l'amateur" séminaire organisé par l'IRI.

toutes ces promenades nous sommes à même de poser quelques conclusions.

Dans une sorte d'intuition nous avons *imaginé* que nous pouvions rapprocher l'atlas *Mnemosyne* et *Lignes de temps*. Nous avons alors *déplié* ensemble un outil développé, au début du 20<sup>e</sup> siècle, par un historien de l'art et un outil développé, au début du 21<sup>e</sup> siècle, par des chercheurs sous l'impulsion d'un philosophe. Depuis l'atlas *Mnemosyne* nous avons démontré la consubstantialité du savoir et de l'imagination, de la théorie et de la pratique, essentielle dans toute approche des images. Nous avons circonscrit cinq "mots d'ordre" pour sa *praxis* : Images – Montage – Intervalle – Expérience – Imagination. Dans cette continuité, lorsque nous avons exploré les possibilités de LDT nous en avons dégagés cinq autres : Juxtaposition – Répétition – Détail – Langage – Relier. Après notre expérimentation, nous pouvons constater que ce cahier des charges a été pleinement pratiqué. Nous pouvons maintenant poser comme postulat que la pratique de LDT permet bien de prolonger les enjeux que nous avons désignés pour la *praxis* de l'atlas *Mnemosyne*. Leurs méthodologies sont analogues. LDT prend aussi position pour l'image comme imagination. Afin d'argumenter cet enjeu essentiel, nous allons nous appuyer précisément sur notre expérimentation. Celle-ci nous permettra également d'explicitier les possibilités inédites de ce récent outil. Il était aussi un des axes de cette recherche.

Nous désirions vérifier que la pratique de LDT nous permettrait d'expérimenter une nouvelle pédagogie dans le champ des images en mouvement. A partir de nos trois promenades effectuées séparément ainsi que de leur mise en rapport, nous avons pris le temps de *déplier* ces images ensemble (bien entendu ce temps peut être infini et n'est pas pour autant fini). Avant de détailler ce que LDT nous aura réellement permis de *comprendre* nous souhaitons relever un enjeu important. Un logiciel est une interface aux possibilités multiples mais il nous met face à une réalité indéniable : il induit forcément par ses propositions un type de comportement. Un des dangers avec LDT aurait pu être que son interface détermine nos gestes (leur fréquence, leur ordre) voire notre regard sur les films. Même si nous sommes conscients que l'outil nous met dans une forme de contrainte, il nous semble que nous avons pu garder une grande liberté. Cette position nous était chère. Elle se devait de privilégier une expérience sensible et singulière. C'est celle que nous avons pu tenir, en tous les cas dans l'utilisation que nous en avons eu, celle qui nous importait. Et nous pensons (malgré les écueils relevés mais que nous avons pu

dépasser), que LDT reste ouvert et disponible à différentes *prises en main* (que ce soit celle de l'utilisateur ou celle proposée par l'objet analysé). Il convient de garder une grande vigilance quant au danger de se laisser guider par une utilisation qui normaliserait le regard et l'appréhension de l'œuvre.<sup>389</sup>

Concernant plus directement son interface, son ergonomie propose indéniablement des possibilités inédites dans ce champ de l'analyse des images en mouvement. Il rassemble dans un même espace les descriptions écrites et les images en mouvement. Il permet aussi avec une grande facilité de convoquer les plans et les séquences. Au-delà de ces aspects très pratiques, l'interface de LDT propose surtout de passer d'une expérience temporelle du film à une expérience spatiale du film. Notre rapport au film change de nature. Cette faculté est essentielle car elle nous engage à sortir d'un rapport au film de type chronologique car comme nous l'avons relevé précédemment avec Alain Bergala, « le linéaire induit un type de discours didactique et un rapport au savoir ».<sup>390</sup> Ainsi, cette *table de travail* nous propose bien d'être dans un processus de pensée heuristique. Et c'est grâce à cette faculté que nous avons pu partir avec plus de facilité dans cette recherche sans hypothèse pré-établie. En introduction nous avons signalé que nous avons rapproché ces trois films dans une sorte d'intuition. En effet, ils nous ont mis face à des *inquiétantes étrangetés* qui nous semblaient similaires. Nous sommes partis en quête des signes qui nous permettraient de vérifier ou de contredire notre sentiment. Mais seule cette méthodologie pouvait les révéler puisqu'il fallait partir sans savoir ce que nous pouvions trouver. Ces *inquiétantes étrangetés* nous semblaient comparables, nous devions dégager des pistes analytiques communes. Il était donc indispensable de les regarder *ensemble*. LDT nous donne la possibilité de pouvoir convoquer et juxtaposer un corpus multiple. Nous pouvons la relever de manière inédite dans le champ de l'analyse des images en mouvement. Mais c'est aussi grâce à ces juxtapositions que LDT permet à son utilisateur d'être dans le processus de l'imagination, faculté nécessaire pour la prise de connaissance des images. Elle est fondamentale au regard de la méthodologie de Aby Warburg. Là encore le spectateur-chercheur n'a pas besoin d'anticiper une hypothèse. Il peut faire confiance aux images et les pratiquer pour laisser surgir une pensée. Il s'appuie sur

---

<sup>389</sup> Nous pouvons cependant déplacer cette remarque pour toute pratique d'outil, même traditionnel. Le peintre, le sculpteur doivent aussi dans leur expression artistique les remettre continuellement en question.

<sup>390</sup> Alain Bergala dans la séquence « Alain Bergala : Lignes de temps et les correspondances » : [http://web.iri.centrepompidou.fr/demo\\_entretiens\\_lignesdetemps.html](http://web.iri.centrepompidou.fr/demo_entretiens_lignesdetemps.html).

son potentiel imaginaire et créatif qui produira un nouveau champ d'images intimes et singulières. Cet horizon imaginaire tout à fait inédit mérite d'être creusé car il lui permettra de mieux *comprendre* le corpus analysé.

Par exemple, si nous repartons de notre première analyse thématique circonscrite au décor, si nous avons pu *comprendre* que nos figures sont seules au monde c'est parce que nous avons au préalable désigné plusieurs analogies : la présence forte et physique de la nature, sa *réalité*, son immensité, ses abysses... ces arguments sont indéniables et visibles. C'est par la création de nombreux " bouts à bouts " que nous avons pu juxtaposer ces récurrences et les croiser avec une autre développée dans la notion de " figure " ( l'absence de figurants dans ces films ). A force de regarder encore et encore les images, de *désarmer nos yeux*, puis de *réarmer nos yeux* nous avons pu *ouvrir nos yeux*. Et c'est également par cette méthode que nous avons pu déceler le fantôme de Aby Warburg qui hante nos trois films, leurs marches à *contretemps* (qui font *danser tous les temps ensemble*) et aussi mieux *comprendre* la nature de ces images : des images hybrides entre le cinéma et les arts plastiques, des images de *l'entre-images*. Ces parentés sont enfouies mais LDT et sa méthode warburgienne nous aide à les révéler. Il fallait un dispositif qui puisse créer les conditions qui nous permettent de *recomposer notre imagination* car comme le dit Georges Didi-Huberman : « L'étrange comme l'étrangeté ont pour effet de jeter un doute sur une réalité familière. Il s'agit, à partir de cette mise en question, de *recomposer l'imagination d'autres rapports possibles* dans l'immanence même de cette réalité. C'est encore cela, distancier : faire apparaître toute chose comme étrange, comme étrangère, puis tirer de cela un champ de possibilités inouïes. »<sup>391</sup>

Pour finir sur les possibilités inédites que LDT propose, nous souhaitons revenir sur l'utilisation des tags. Nous avons signalé qu'ils nous permettent de pratiquer la *coalescence naturelle entre le mot et l'image*. C'est un enjeu important pour s'élever contre l'*analphabétisme de l'image*. Ils nous ont permis de déceler de nombreuses pistes passionnantes. Après cette expérimentation, le tag reste néanmoins pour nous une sorte d'écueil et nous avons le sentiment que nous ne l'avons pas dépassé. En effet, nous avons relevé que cette liste de mots se proposait très tôt, au début de la manipulation du film. Même si nous étions capables de les questionner et de les préciser, nous n'avons pas amplifié cette liste plus tard. Aussi nous pensons que d'une certaine manière, nous avons eu trop tôt tendance à figer

<sup>391</sup> Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 72.

les images. Prendre le temps d'une seconde prise en main nous permettrait peut-être de dépasser cet écueil. Il faudrait *regarder* à nouveau ces images dans de nouvelles dispositions, la nôtre mais aussi celles des images, leur proposer de nouvelles juxtapositions. Et pour conclure sur LDT nous pouvons convoquer à nouveau Joseph Jacotot.

L'acte de l'intelligence est de voir et de comparer ce qu'elle voit. Elle voit d'abord au hasard. Il lui faut chercher à répéter, à créer les conditions pour voir à nouveau ce qu'elle a vu, pour voir des faits semblables, pour voir des faits qui pourraient être la cause de ce qu'elle a vu. Il lui faut former des mots, des phrases, des figures, pour dire aux autres ce qu'elle a vu. Bref, n'en déplaise aux génies, le mode le plus fréquent d'exercice de l'intelligence, c'est la répétition.<sup>392</sup>

Après toutes ces remarques, nous souhaitons dire également que cette recherche nous aura permis de *comprendre* à quel point nous pouvons aussi nous appuyer sur l'imagination dans le champ de la pensée. Dans un procédé heuristique du montage, nous avons bien juxtaposer des éléments qui dans un mouvement ont multiplié des possibles inattendus : la figure de Joseph Jacotot, les "réminiscences" chez Godard, "les chocs tactiles et auditifs" de Marcel Proust... Maintes fois nous avons pu vérifier que ce sentiment d'*avoir une idée*, réelle jubilation, provient toujours d'une mise en rapport. Nous évoquons aussi à nouveau ce geste du "copier-coller" sans qui nous n'aurions pu monter ni même *penser* cette recherche. Et nous ré-affirmons notre position auprès d'Aristote.

Et c'est pourquoi, d'une part, en l'absence de toute sensation, on ne pourrait apprendre ou comprendre quoi que ce fût et, d'autre part, l'exercice même de l'intellect doit être accompagné d'une image, car les images sont semblables à des sensations sauf qu'elles sont immatérielles.<sup>393</sup>

LDT n'a pas *usé* nos films. Sa table de travail nous a même donné envie d'aller au-delà, de continuer à manipuler les images et de concrétiser toutes ces pistes sensibles évoquées. Nous pouvons dès maintenant nous atteler à notre laboratoire. Nous allons retrouver nos images et *fabriquer* des "promenades" pour d'autres spectateurs-promeneurs. Ils pourront dans une interface interactive *regarder*

---

<sup>392</sup> Jacques Rancière, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987, réédition 10/18 Poche, 2004, p. 94.

<sup>393</sup> Aristote, *De l'âme, Livre III, chapitre 7*, Librairie philosophique J. Vrin, traduction par J. Tricot, 1988, p. 197.

à l'envi des images sonores ou silencieuses, de la durée, du mouvement. Cette forme se situe dans la continuité méthodologique de Aby Warburg. Elle est rendu possible par l'utilisation du logiciel *Lignes de temps*.

Comment le perpétuel réagencement des informations visuelles et des champs textuels, des informations textuelles et des champs visuels, n'évoquerait-il pas la circulation de l'information numérique et des champs html ? La mise entre parenthèse de la force auratique des supports " originaux ", le plaisir d'un " copier-coller " insouciant des frontières du temps et de l'espace ; ces libres déplacements dans l'espace virtuel, Warburg les a pratiqué, il y a presque cent ans sur ses panneaux.<sup>394</sup>

Et dans une forme de « renoncement à ce que Flaubert appelle " la rage de vouloir conclure " » nous souhaitons « laisser parler la chose même ou, pour citer à nouveau Flaubert, " exprimer une chose comme elle est " ». <sup>395</sup>

Aby Warbug nous touche. Les sept intellectuels, le rat et l'ours, Min et Roong, nous touchent. Dans ces *lignes de temps*, ils nous ont fait marcher mais *danser*<sup>396</sup> aussi. Ils nous ont permis d'amplifier notre narcissisme primordial, de nous connaître, nous re-connaître, d'être au monde.

*Aimer, s'aimer, nous aimer.*

---

<sup>394</sup> Karl Sierek, « Programme de travail », P.O.L, Trafic n°45, printemps 2003, p. 125.

<sup>395</sup> Nous nous sommes approprié cette remarque de Pierre Fédida citée par Georges Didi-Huberman, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 399.

<sup>396</sup> Nous revenons de nouveau à cette *danse de la pensée*, taguée en préambule. Elle est proposée par Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, L'œil de l'histoire, 2, Éditions de Minuit, 2010, p. 145.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 1- Photogramme de *Vent d'est*, 1969, réalisé par le groupe Dziga Vertov
- 2- Goya Francisco, *El sueño de la razon produce monstruos* - Los caprichos n°43 -1798
- 3- Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, planche 19. Londres, Warburg Archive. Photo The Warburg Institute
- 4- Document extrait du scénario *The Story*, 1979, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 1, Cahiers du cinéma, 1985, p.422
- 5- Cette composition fait partie d'une série de six non-réponses aux questions posées par Alain Bergala à Jean-Luc Godard lors de la sortie de *Soigne ta droite*. « Colles et ciseaux », Les Cahiers du cinéma n°402, Décembre 1987, p.15
- 6- Vidéogrammes de *The Old Place*, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, 1999, Coffret livre DVD, Jean-Luc Godard/ECM Records GmbH, 2006
- 7 – Photogramme de *Alphaville*, 1965, Jean-Luc Godard et capture d'écran de l'émission de télévision *Cinéma Cinémas* réalisé par Claude Ventura, Michel Boujut et Anne Andreu (1982 à 1992 )
- 8- Photographie de l'exposition *Staring Back* de Chris Marker, nous pouvons y reconnaître une figure centrale de *Sans Soleil*
- 9 - *Demo anti Le Pen 3 (Paris, 2004)*. Photographie de la série *Staring Back* (2007) de Chris Marker
- 10 - *Untitled* (Téhéran, 1950). Photographie de la série *Staring Back* (2007) de Chris Marker
- 11- Photographie de la série *Passengers* (2008-2010) de Chris Marker
- 12- « Un quatuor de métro », Photographies de la série *Passengers* (2008-2010) de Chris Marker
- 13 - Capture d'écran du film *Ouvroir* de Chris Marker, 2008
- 14 - Capture d'écran du site de Chris Marker – Article *The Essay as Form by T.W. Adorno*
- 15 - Interface de *Lignes de temps*



16 - Préfiguration de *Mnemosyne*, *panneaux pour une conférence sur Rembrandt* (1926), installée dans la salle de lecture de la bibliothèque. Londres, Warburg Archive. Photo The Warburg Institute et Interface de *Lignes de temps*

17 – Capture du passage entre le plan 6 et 7 et photogramme de *Pickpocket*, Robert Bresson, 1959

18 – Peter Fischli et David Weiss - Sculpture en argile non cuite, *Opposés populaires : théorie et pratique*, série *Soudain cette vue d'ensemble*, 1981

19- Fischli et Weiss - *Ordre et Propreté* – 1981- 300 x 420 mm, Goetz Collection, Munich

20- Photographies extraites de l'installation *Primitive* de Apichatpong Weerasethakul, Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris, de octobre 2009 à janvier 2010

21 – Étienne-Jules Marey, *Homme qui marche en costume blanc avec jambe peinte en noir*, 1886 – Chronophotographie sur plaque fixe – Musée Marey, Beaune

22 -Etienne-Jules Marey, *Marche de l'homme* (1890) – Chronophotographie sur pellicule mobile – Musée Marey, Beaune

23 – *Allemagne année zéro* – Rossellini et *Satantango* – Béla Tarr

24 – *Le droit chemin* (1983) – Fischli et Weiss et *Uccellacci e uccellini* (1966) – Pier Paolo Pasolini

25 - *Le droit chemin* (1983) et *Sichtbare Welt* (2001) - Fischli et Weiss

26 - *Le droit chemin* (1983) et *Flowers, Mushrooms* – (2001) 740 x 1070 mm  
Courtesy Matthew Marks Gallery, New York & Galerie Eva Presenhuber, Zürich & Monika Sprüth Philomene Magers, Cologne/Munich/London

27 – *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) Yang Fudong – *Monika* (1953) Ingmar Bergman

28- *Blissfully Yours* (2004) – Apichatpong Weerasethakul – *Sans Soleil* (1983) – Chris Marker

29 - *Le droit chemin* (1983) – Fischli et Weiss et *Oncle Boonmee* (2010) Apichatpong Weerasethakul

30 - *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) Yang Fudong et *Oncle Boonmee*

(2010) Apichatpong Weerasethakul

31 - *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) Yang Fudong et Transmission (2007) Haroun Farocki

32 - Fischli et Weiss - *Ordre et Propreté* – 1981- 300 x 420 mm Goetz Collection, Munich et Aby Warburg, Schéma dynamique des rapports entre outil, croyance, art et connaissances, 1899. Dessin à l'encre extrait des *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, II, p.59. Londres, Warburg Institute Archive. Photo The Warburg Institute.

33 - Fischli et Weiss, *Sichtbare Welt*, 15 tables lumineuses avec 3000 images, 2805 x 69 x - Installation, Matthew Marks Gallery, New-York

34 - Aernout Mik, *Middlemen*, 2001, Courtesy of MoMA

35 - *Sept intellectuels dans une forêt de Bambou* (2003) Yang Fudong et *The Reflecting Pool* (1979) Bill Viola

## BIBLIOGRAPHIE

### Livres

AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire : Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Editions Desclée de Brouwer, 2004

ARASSE Daniel, *Le Détail – Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Éditions Flammarion, Champsarts, 1996

ARASSE Daniel, *histoires de peintures*, France Culture Denoël, Paris 2004

ARISTOTE, *De l'âme*, Librairie philosophique J. Vrin, traduction par J. Tricot, 1988

BELLOUR Raymond, « Le livre, aller, retour », *Qu'est-ce qu'une madeleine – à propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Yves Gevaert Éditeur – Centre Georges Pompidou, 1997

BELLOUR Raymond, *L'entre-images 2 – Mots, Images*, P.O.L, 1999

BELLOUR Raymond, *L'entre-Images – photo-cinéma-vidéo*, Éditions de la Différence, Collection Les essais, 2002

BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Éditions Gallimard 2000, Folio essais, p.306

BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle – le livre des passages*, Les Éditions du Cerf, 1989, édition 2009

BENJAMIN Walter, *Benjamin sur Proust*, NOUS, 2010

BERGALA Alain, *Nul mieux que Godard*, Éditions Cahiers du cinéma, collection Essais, 1999

BERGALA Alain, *L'hypothèse cinéma*, Cahiers du cinéma, Collection essais, 2002

BERGSON Henri, *Évolution Créatrice*, Édition critique, Paris Puf quadrige, 2009

CHEVRIER Jean-François, *Proust et la photographie*, Cahiers du cinéma, Édition de l'Étoile, coll. « Écrits sur l'image », 1982

COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir – L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Éditions Verdier 2004

COUCHOT Edmond, *La technologie dans l'art – De la photographie à la réalité virtuelle*, Éditions Jacqueline Chambon, 1998

DAVILA Thierry, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20<sup>e</sup> siècle*, Éditions du Regard, 2002

DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, PUF / Perspectives Critiques, Paris 1964

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 - Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, 1980

- DELEUZE Gilles, *L'image-temps*, Les Éditions de minuit, 1985
- DELEUZE Gilles, *Pourparlers*, Les Éditions de Minuit, 1990
- DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les Éditions de Minuit, 1991
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image survivante – Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, 2002
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, 2003
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Éditions de Minuit, 2009
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Quand les images prennent position – L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, 2009
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi - L'œil de l'histoire, 2*, Les Éditions de Minuit, 2010
- DELILLO Don, *point oméga*, Acte Sud 2010
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Éditions L'Harmattan, Collection Logiques sociales, 2001
- FARGIER Jean-Paul, *The Reflecting Pool de Bill Viola*, Yellow Now, Côté films # 2, 2005
- FLAUBERT Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Œuvres complètes tome 2 Éditions du seuil 1964
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Éditions Gallimard, Collection TEL, 1966
- GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 1, Cahiers du cinéma, 1985
- GODARD Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome 2, Cahiers du cinéma, 1998
- GODARD Jean-Luc, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, (avec Youssef Ishaghpour), Farrago, 2000
- GOMBROWICZ Witold, *Cosmos*, Éditions Denoël 1966
- JOYCE James, *Ulysse*, Éditions Gallimard, 2004, pour la nouvelle traduction française
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne et GAGNEBIN Murielle, (sous la direction de), *L'essai et le cinéma*, Champ Vallon, 2004
- MICHAUD Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Édition Macula, 1998
- MICHAUD Philippe-Alain, *Sketches – Histoire de l'art, cinéma*, Kargo et L'éclat, 2006
- MUSIL Robert, *L'homme sans qualités*, Tome 1, Éditions du Seuil, 1956 pour la traduction française
- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Les Éditions de Minuit, 1976

- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Éditions du Regard, 2001
- PLATON, *La République*, Livre VII, Garnier-Flammarion, 1966, p.273
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu - Du côté de chez Swann*, Éditions Gallimard, 1954
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu – Le côté de Guermantes 1*, Éditions Gallimard, 1954
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu - A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Éditions Gallimard, 1954
- PROUST Marcel, *A la recherche du temps perdu – Le temps retrouvé*, Éditions Gallimard, 1954
- QUINTANA Angel, *Virtuel ? A l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Cahiers du cinéma, 2008
- RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Éditions du Seuil, 2001
- RANCIERE Jacques, *Le maître ignorant, Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Fayard 1987, réédition 10/18 Poche, 2004
- RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Éditions la fabrique, 2008
- RANCIERE Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, 2011
- ROCHE Thierry, *Blow up, un regard anthropologique*, Édition Yellow Now – Côté cinéma, 2010
- ROYOUX Jean-Christophe, « cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », Art Press n°262, novembre 2000
- ROSSET Clément, *Fantasmagories*, Les Éditions de Minuit, 2006
- SCHEFER Jean Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Cahiers du cinéma Gallimard, 1980
- STIEGLER Bernard, *Aimer, s'aimer, nous aimer, Du 11 septembre au 21 avril*, Éditions Galilée 2003
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique – 1 L'époque hyperindustrielle*, Édition Galilée, 2004
- STIEGLER Bernard, *Constituer l'Europe*, tome 1 : *Dans un monde sans vergogne*, Édition Galilée, 2005
- STIEGLER Bernard, *De la misère symbolique – 2 La catastrophe du sensible*, Galilée, 2005
- STIEGLER Bernard, *La télécratie contre la démocratie*, Flammarion, 2006
- TARKOVSKI Andréï, *Andréï Tarkovski – Journal 1970 – 1986*, Éditions Cahiers du cinéma, 2004, p. 75.
- WALSER Robert, *La promenade*, Gallimard, 2000

## **Autre**

*Fischli Weiss - Fleurs et Questions – une rétrospective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris Musées 2007

*Dawn Mist, Separation Faith, Yang Fudong's Solo Exhibition*, Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2009

*Écoles genres et mouvements au cinéma*, Larousse-Bordas/HER, 2000

Catalogue de l'exposition *Atlas, Comment remonter le monde ?*, Musée Reina Sofia à Madrid, novembre 2010

*Monter/Sampler : L'échantillonnage généralisé*, Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Éditions du centre Pompidou et Scracht Projection, 2000

## **Article**

ADORNO Théodor, « L'essai comme forme », *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris, 1984, Collection Champs essais, 2009

AGAMBEN Giorgio, « Notes sur le geste », P.O.L, Revue Trafic n°1, Hiver 1991

BELLOUR Raymond, « Le livre, aller, retour », *Qu'est-ce qu'une madeleine – à propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Yves Gevaert Éditeur – Centre Georges Pompidou, 1997

BLÜMLINGER Christa, « La mémoire, moteur des images. Les variations d'Oncle Boonmee chez Apichatpong Weerasethakul » Trafic n°76, P.O.L, Hiver 2010

DAVILA Thierry, « *Errare humanum est* (remarques sur quelques marcheurs de la fin du 20<sup>e</sup> siècle) », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000, p.254

DEBORD Guy, « Théorie de la dérive », Les Lèvres nues, novembre 1956

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'histoire de l'art a l'âge des fantômes », Art Press n°277, Mars 2002

DIDI-HUBERMAN Georges, « La condition des images », Médiamorphoses, Édition INA, n°22, 2008,

DIDI-HUBERMAN Georges, « L'image brûle », *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Editions Cécile Defaut, 2006

DIDI-HUBERMAN Georges, « Georges Didi-Huberman – atlas : comment remonter le monde », Revue Artpress n°373, Décembre 2010

DURING Elie, « Communitas / L'analyse d'Elie During », Le magazine, musée du Jeu de

Paume, <http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/04/aernout-mik-communitas-lanalyse-delie-during/>

FALGUIÈRES Patricia, « Mécanique de la marche - Pour une pathétique des images animées », *Les figures de la marche*, Réunion des musées nationaux, 2000

FARBER Helmut, « Une forme qui pense », P.O.L, Revue Trafic n°45, Printemps 2003

FUDONG Yang, « Les films oniriques de Yang Fudong », Art Press n°290, Mai 2003

GODARD Jean-Luc, « Bergmanorama », Cahiers du cinéma n°85, janvier 1958

LABORDE Barbara, « Avatars de l'Histoire, Warburg et Marker », Image & Narrative, Vol 10, N° 3, 2009

LEPASTIER Joachim, « Copier-crée », Les Cahiers du cinéma n°669, Juillet-Août 2011

MALRAUX André, « La peinture de Galanis » - 1922, *Écrits sur l'art, I (Œuvres complètes, IV)*, Bibliothèque de la Pleiade, Gallimard, 2004

MARKER Chris, transcription de la voix off de *Sans Soleil*, P.O.L, Revue Trafic n°6, Printemps 1993

MÉNIL Alain, « Entre utopie et hérésie, quelques remarques à propos de la notion d'essai », *L'essai et le cinéma*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, Champ Vallon, 2004,

MICHAUD Philippe Alain, « Passages des frontières », P.O.L, Revue Trafic n°45, Printemps 2003

MOURE José, « Essai de définition de l'essai au cinéma », *L'essai et le cinéma*, sous la direction de Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin, Champ Vallon, 2004

NEYRAT Cyril, « La HD, après l'aura », Cahiers du cinéma n°617, novembre 2006

PASOLINI Pier Paolo, « Être est-il naturel », L'expérience hérétique, Éditions Payot, Ramsay Poche Cinéma, 1976

PIC Muriel, « Littérature et « connaissance par le montage » », *Penser par les images, autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, textes réunis par Laurent Zimmermann, Editions Cécile Defaut, 2006

PUIG Vincent, « Les amateurs du 21<sup>e</sup> siècle », Un extrait de cet article a été publié dans le

numéro 118 -119 de *Culture et Recherche* (automne-hiver 2008-2009)

SCHEFER Jean Louis, « De la vie des mutants », P.O.L, Revue Trafic n°1, Hiver 1991

SEYRAL Frédérique, « Figures de la marche dans l'art contemporain : De l'hypermobilité au suspens », Synergies, Pays riverains de la Baltique, n°4 - 2007

SIEREK Karl, « Programme de travail », P.O.L, Revue Trafic n°45, Printemps 2003

STIEGLER Bernard, « De la misère symbolique », Le Monde 10.10.2003

STIEGLER Bernard, propos recueillis le 7 mars 2006 par Jean-Michel Frodon. « Stratégies exposées », Cahiers du Cinéma n°611, avril 2006

STIEGLER Bernard, « L'amour du cinéma ou la construction et la destruction de l'attention par les images animées à l'aune du film d'Abbas Kiarostami, *Close-up* », Actes de la rencontre nationale *École et cinéma*, octobre 2010

STREITBERGER Alexander, « Le rébus médiatique dans l'art contemporain », Presses Universitaires de Rennes, Pratiques Réflexions sur l'art n°20, Automne 2009

VERDIER Evence, « Mark Lewis – l'art de « se faire une toile », Artpress n°357, juin 2009

WAHLER Marc-Olivier, « Peter Fischli David Weiss, en attendant dimanche », Artpress n°244, mars 1999

WARBURG Aby, « *Mnémosyne (introduction) par Aby Warburg* » P.O.L, Revue Trafic n°9, Hiver 1994

WEERASETHAKUL Apichatpong , « L 'amour est souffrance », Cahiers du cinéma n°595, Novembre 2004

WEERASETHAKUL Apichatpong, « Syndromes and a century » *traverse(s)* n°45 juillet 2007, Acap Pôle image picardie

WEERASETHAKUL Apichatpong, « Esprit dans l'obscurité » Trafic n°76, P.O.L, Hiver 2010, p.12

WEERASETHAKUL Apichatpong, « Différentes réalités », Cahiers du cinéma n°657, juin 2010

WEERASETHAKUL Apichatpong, « L'écran des sommeils », Cahiers du cinéma n°659,



septembre 2010

### **Sites Internet**

<http://dchaix.bab-art.fr/blog/>

[www.delphinechaix.fr](http://www.delphinechaix.fr)

<http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>

<http://mashupfilmfestival.fr>

<http://www.horschamp.qc.ca/>

<http://www.iri.centrepompidou.fr/>

<http://www.imageandnarrative.be>

<http://www.chrismarker.org/>

<http://www.enfants-de-cinema.com/>

<http://www.yangfudong.com.cn/>

<http://www.kickthemachine.com/>

[http://www.animateprojects.org/films/by\\_project/primitive/primitive](http://www.animateprojects.org/films/by_project/primitive/primitive)

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/fischliandweiss/>

<http://www.marklewisstudio.com/>

<http://www.jeudepaume.org/>

## **ANNEXE SOMMAIRE**

**Annexe 1 – Aristote, *De l'âme* - extraits**

**Annexe 2 – Note d'intention pour *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination* / Laboratoire**

**Annexe 3 – Présentation sélective de Yang Fudong**

**Annexe 4 – Présentation sélective de Apichatpong Weerasethakul**

**Annexe 5 – Présentation sélective de Peter Fischli et David Weiss**

## ANNEXE 1

### Aristote, De l'âme

Livre III chapitre 7 et 8

#### **Chapitre 7 : L'intellect pratique.**

La science en acte est identique à son objet. Mais la science en puissance est antérieure, selon le temps, dans l'individu, bien que, absolument, elle ne soit pas antérieure, même selon le temps car c'est de l'être en entéléchie que procède tout ce qui devient. Et il apparaît, en fait, que le sensible fait seulement passer la faculté sensitive, qui était en puissance, à l'acte, car le sens ni ne pâtit, ni n'est altéré, Aussi est-ce là une autre espèce de mouvement. En effet, le mouvement est, disions-nous, acte de ce qui est inachevé, tandis que l'acte au sens absolu, l'acte de ce qui a atteint son plein développement, est tout différent.

Ainsi donc la sensation est semblable à la simple énonciation et à la simple conception ; mais quand l'objet sensible est agréable ou pénible, l'esprit, émettant une sorte d'affirmation ou de négation, le poursuit ou l'évite ; et éprouver le plaisir et la douleur, c'est agir par la faculté sensible prise comme médium et en relation avec le bon ou le mauvais, en tant que tels. Et l'aversion et le désir sont donc les actes de la même faculté, autrement dit : la faculté de désir et la faculté d'aversion ne sont distinctes ni l'une de l'autre, ni de la faculté sensitive, bien que leur essence soit différente. Quant à l'âme dianoétique, les images remplacent pour elle les sensations, et quand elle affirme ou nie le bon ou le mauvais, elle fuit ou poursuit. C'est pourquoi jamais l'âme ne pense sans image. C'est ainsi, pour prendre un exemple, qu'il arrive que l'air rend la pupille de telle qualité ; la pupille, à son tour, agit sur une autre chose (et l'ouïe fait de même), tandis que le dernier terme est un, et constitue une médium unique, bien que multiple dans son essence. Quant au principe par lequel l'âme juge que le doux diffère du chaud, nous l'avons indiqué plus haut mais il faut le redire ici : ce principe est une chose une, et une au sens où la limite est une. Et ces sensibles, le sens commun, qui est un par analogie et par le nombre, les possède en lui dans le même rapport l'un à l'égard de l'autre que ceux-ci se trouvent, en réalité, vis-à-vis l'un de l'autre : car quelle différence y a-t-il entre la difficulté de savoir comment il juge les sensibles ne rentrant pas dans le même genre, et celle de savoir comment il juge les contraires, par exemple le blanc et le noir ? Soit donc que ce que A, le blanc, est à B, le noir, F le soit à D. Il s'ensuit qu'on peut renverser la proportion et dire que A est à F comme B est à D. Si donc FD sont attribués d'un seul sujet, ils se comporteront, aussi bien que AB, comme une chose identique et une, bien que distincte par l'essence ; et il en sera de même des autres couples. Le raisonnement serait identique si A était le doux, et B le blanc.

La faculté noétique pense donc les formes dans les images. Et de même que c'est dans les sensibles que se détermine pour elle ce qu'il faut poursuivre et éviter, ainsi quand, même en dehors de la sensation, elle s'applique aux images, elle se meut. Par exemple, en percevant que la torche est du feu, on connaît, par le sens commun, en la voyant remuer, qu'elle signale l'approche d'un ennemi. D'autres fois, au contraire, c'est par les images qui sont dans l'âme, ou plutôt par les concepts, qu'on calcule et qu'on délibère, comme dans une vision les événements futurs d'après les événements présents. Et quand on a déclaré que là est l'agréable ou le pénible, alors on évite ou on poursuit ; et il en est ainsi dans l'action en général. Et, en outre, ce qui est indépendant de l'action, savoir le vrai et le faux, appartient

au même genre que le bon et le mauvais, mais avec cette différence, du moins, que le vrai et le faux existent absolument, et le bon et le mauvais, pour une personne déterminée.

Quant à ce qu'on appelle les abstractions, l'intellect les pense comme on penserait le camus : en tant que camus, on ne le penserait pas à l'état séparé, mais, en tant que concave, si on le pensait en actes on le penserait sans la chair dans laquelle le concave est réalisé : c'est ainsi que, quand l'intellect pense les termes abstraits, il pense les choses mathématiques, qui pourtant ne sont pas séparées, comme séparées.

Et, d'une manière générale, l'intellect en acte est identique à ses objets mêmes. Quant à la question de savoir s'il est possible que l'intellect pense une chose séparée sans qu'il soit lui-même séparé de l'étendue, ou si c'est impossible, nous aurons à l'examiner ultérieurement

### ***Chapitre 8 : Intelligence, sensation et imagination.***

Et maintenant, récapitulons ce que nous avons dit au sujet de l'âme, et répétons que l'âme est, en un sens, les êtres mêmes. Tous les êtres, en effet, sont ou sensibles ou intelligibles, et la science est, en un sens, identique à son objet, comme la sensation, identique au sensible. Mais de quelle façon, c'est ce qu'il faut rechercher.

La science et la sensation se divisent donc de la même façon que leurs objets, la science et la sensation en puissance correspondant aux choses en puissance, la science et la sensation en entéléchie correspondant aux choses en entéléchie.

Dans l'âme, à son tour, la faculté sensitive et la faculté cognitive sont en puissance leurs objets mêmes, dont l'un est intelligible et l'autre, sensible en puissance. Et il est nécessaire que ces facultés soient identiques aux objets mêmes, ou, tout au moins à leurs formes. Qu'elles soient les objets mêmes, ce n'est pas possible, car ce n'est pas la pierre qui est dans l'âme, mais sa forme. Il s'ensuit que l'âme est analogue à la main : de même, en effet, que la main est un instrument d'instruments, ainsi l'intellect est forme des formes, et le sens, forme des sensibles. Mais puisqu'il n'y a, semble-t-il, aucune chose qui existe séparément en dehors des grandeurs sensibles, c'est dans les formes sensibles que les intelligibles existent, tant les abstractions ainsi appelées que toutes les qualités et affections des sensibles. Et c'est pourquoi, d'une part, en l'absence de toute sensation, on ne pourrait apprendre ou comprendre quoi que ce fût et, d'autre part, l'exercice même de l'intellect doit être accompagné d'une image, car les images sont semblables à des sensations sauf qu'elles sont immatérielles. L'imagination, cependant, est distincte de l'assertion et de la négation, car il faut une combinaison de notions pour constituer le vrai ou le faux. Mais demandera-t-on, en quoi les notions premières différeront-elles alors des images ? Ne serait-ce pas que ces autres notions ne sont pas non plus des images, bien qu'elles ne peuvent exister sans images.

## ANNEXE 2

### **Note d'intention pour : De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps - Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire**

Il est consultable sur Internet : [delphinechaix.fr](http://delphinechaix.fr)

Le choix de ce nom de domaine est lié à notre incompetence. Nous aurions préféré choisir un autre *titre*.

Pour plus de facilité quant à sa consultation, nous avons fait le choix de le poster sur Internet. La possibilité qu'un internaute bienveillant tombe par *hasard* sur cet *objet improbable* nous plaît aussi.

*De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination* et *De l'atlas Mnemosyne à Lignes de temps – Images – Pratiques – Imagination / Laboratoire* sont deux objets distincts mais ils proposent un tout pour affirmer cette consubstantialité entre théorie et pratique. Ici, cette sorte d'atlas rassemble nos expériences depuis des images. Cette forme est à prendre comme un essai qui documente l'expérience et la pratique de trois objets soumis à la table de travail que propose *Lignes de temps*. Il s'agira d'en recueillir les traces et de re-monter les images pour proposer de nouvelles traversées. Le choix de l'interface interactive privilégie pour le spectateur-promeneur une pratique multiple et ouverte de cet objet.

Mais comment se toucher soi-même plus directement, afin de coïncider cette fois, enfin, sinon avec l'image absolue de sa mémoire personnelle, au moins avec une forme qui permette de mieux la connaître en la sauvegardant, jusqu'au dernier instant, vivante ?<sup>397</sup>

Évidemment pour la *fabrication* de cet objet, nous n'aurons pas cessé de revenir à la *table de travail* de LDT. D'une part elle nous permet, dans une grande facilité, de retrouver très précisément nos extraits. D'autre part la fonction du " bout à bout ", qui juxtapose dans un montage les plans que nous désignons, nous a aidé à *imaginer* de nombreuses séquences.

Concernant les aspects techniques, nous avons fait avec nos moyens, ceux d'un amateur. C'est la première fois que nous fabriquons un objet de ce type. Nous avons

---

<sup>397</sup> Raymond Bellour, « Le livre, aller, retour », *Qu'est-ce qu'une madeleine – à propos du CD-Rom Immemory de Chris Marker*, Yves Gevaert Éditeur – Centre Georges Pompidou, 1997, p. 70.

tenu à le réaliser seul. Des *professionnels* auraient certainement fait autrement. De nombreux aspects quant à son arborescence ou à sa lecture seraient à améliorer. Mais il nous importait d'être autonome dans ce laboratoire, d'être à la même place que celle que nous avons occupée dans le champ théorique. Il a été assez réjouissant de voir que nous pouvions nous débrouiller seule, que notre désir d'expérience a pu être assouvi et accompli. Internet nous a permis grâce aux nombreux forums de discussions de trouver nos solutions (beaucoup plus compréhensibles (malgré leur prose et leurs fautes d'orthographe) que les tutoriaux des logiciels eux-mêmes). Il est assez jouissif également de se battre avec la technique. Et encore une fois, c'est bien grâce à beaucoup d'imagination que nous avons pu y arriver. Pour autant, des soucis techniques nous ont souvent obligé à faire des concessions. Notamment dans la juxtaposition de plusieurs séquences à lire ensemble, nous avons dû réduire les tailles des *images* ainsi que leur durée. Le logiciel amateur que nous avons utilisé pour la construction de l'interface nous a contraint également à ne pas trop alourdir son contenu, aussi nous avons dû limiter nos propositions. Cet objet serait très certainement à améliorer et à continuer.

Concernant nos *outils*, excepté *Lignes de temps*, nous avons utilisé :

Quick Time pour circonscrire nos extraits,

des logiciels de compression pour réduire le poids de nos extraits,

Final cut pour les monter,

iWeb pour construire l'interface du site.

Maintenant, reste à *voir* si cet objet peut *regarder* quelqu'un d'autre que *nous*.

## ANNEXE 3

### Présentation sélective de Yang Fudong

Site Internet : <http://www.yangfudong.com.cn/>

Ce site n'est pas mis à jour depuis 2004.

#### Biographie

Né à Beijing en 1971, Yang Fudong a une formation de peintre et a été diplômé de l'Académie des Beaux-arts de Hangzhou. En 1998, il s'établit à Shanghai où il s'initie à la photographie et au cinéma. En Chine, la vidéo s'apprend en autodidacte, elle n'est pas encore dispensée dans les écoles d'art. De 1993 à 2008, il a réalisé 37 installations et films<sup>398</sup>. Il a présenté la première partie de *Sept intellectuels dans une forêt de bambous* à la Biennale de Venise en 2003 et a terminé les quatre parties suivantes pour la Biennale de 2007. Il a participé à de nombreuses expositions collectives et a fait l'objet d'expositions au MOMA à New York, à la KunstHalle de Vienne, au Castello di Rivoli à Turin, au Stedelijk Museum à Amsterdam. Il est représenté en France et à New York par la galerie Marian Goodman.

Sur le site de sa galerie une biographie complète peut être téléchargée

<http://www.mariangoodman.com/artists/yang-fudong/>

**Présentation** des cinq parties que composent son oeuvre *Sept intellectuels dans une forêt de bambous*



Partie 1- Les sept intellectuels sont partis en voyage à la Montagne Jaune. Ils sont fortement touchés par la beauté des paysages. Toutes sortes de pensées sur la vie viennent à eux.

35mm noir et blanc transféré sur DVD, 29min, 2003

---

<sup>398</sup> Nombre donné dans le catalogue *Dawn Mist, Separation Faith, Yang Fudong's Solo Exhibition*, Shanghai Zendai Museum of Modern Art, 2009.



Partie 2 - Nos sept intellectuels se retrouvent dans un appartement dans une métropole bruyante, comme Shanghai. Ils relatent, exposent la vie. Ils ne sortiront pas de l'appartement et donnent le sentiment d'avoir peu de rapport avec la ville. Seule cette partie sera dialoguée. Sa femme écrivain a écrit les dialogues féminins. Ils se sont tous deux inspirés du *réel*. Ils ont réalisé de nombreux interviews pour écrire leurs dialogues. " Dans la seconde partie les jeunes gens reviennent à la ville. Le film traite alors de la vie dans une métropole moderne, une vie coupée du monde extérieur. Ils vivent seulement à l'intérieur d'un appartement. Ça exprime une idée très simple, ces gens connaissent à peine la ville qui s'étend autour d'eux. C'est le replie sur la sphère privé qui sera illustré dans cette partie."<sup>399</sup>

35mm noir et blanc transféré sur DVD, 46 min, 2004



Partie 3 - Les sept intellectuels veulent avoir une vie différente. Ils choisissent de vivre dans des villages du sud-ouest de la Chine, au coeur des rizières, où ils peuvent se rapprocher de la nature, et de leur sentiment.

"La troisième partie est très différente. Ils vivent à la campagne. C'est un mode de vie qui leur est devenu totalement étranger. Les images de la révolution culturelle arrivent incidemment dans le film. Ils font une expérience analogue à celle de ces intellectuels qui à cette époque avaient été envoyés en rééducation à la campagne."<sup>400</sup>

35mm noir et blanc transféré sur DVD, 53 min, 2006

<sup>399</sup> Yang Fudong, « Yang Fudong, cinéaste expérimental » documentaire issue de la série « Artiste chinois d'avant-garde, Arte 2007, diffusé le 18/08/2008.

<sup>400</sup> *Ibid*





Partie 4 – Les sept intellectuels partent vivre sur une île, seuls, afin d'éviter l'agitation de la métropole. Dans la légende chinoise, il est une île de Peach Blossoms - l'endroit même idéal pour vivre, où les pensées peuvent voler librement. "Les sept personnages vivent sur une île comme dans un monde utopique ; ils croient pouvoir mener une vie idéale. Les lieux de tournage sont des choix personnels. Pour l'île je me suis posé beaucoup de questions quant à la couleur de la mer. A Shangai la mer est gris jaune, quand on filme en noir et blanc le rendu n'est pas terrible. On a préparé les décors et les acteurs sont arrivés, se sont promenés. On n'aurait pas dit que l'on tournait un film. Juste ce que j'ai pensé à ce moment là, c'est qu'il y avait sept personnes au bord de l'eau. Que le vent soufflait de la mer, et qu'ils se promenaient. C'est précisément cette sensation qui m'a intéressé. On était dans le vrai, le réel et j'avais l'impression de vivre un rêve. C'est une sensation très émouvante, dans un moment comme celui là, j'oublie complètement que c'est du cinéma ou de l'art."<sup>401</sup>

35mm noir et blanc transféré sur DVD, 75 min, 2007



Partie 5 - De retour à la ville, ils seront dans cette partie : cuisiniers, barmen, danseurs et noceurs... Les situations, se télescopent, se répètent, disparaissent, reviennent : on y verra des parties de base-ball sur le toit d'un building, des séances de bain collectif dans des piscines aquariums, des ruines, des pas de cha-cha-cha dans le décor froid d'un hall d'hôtel. " Dans la cinquième partie, ils reviennent à la ville qui est leur cadre familier, mais là encore beaucoup de lieux leur paraissent totalement étrangers. Désemparés, ils déambulent à travers la ville, ils constatent une fois de plus qu'ils ne trouvent pas la sérénité."<sup>402</sup>

35mm noir et blanc transféré sur DVD, 91 min, 2007

<sup>401</sup> *Ibid*

<sup>402</sup> *Ibid*

## ANNEXE 4

### Présentation sélective de Apichatpong Weerasethakul

#### Site Internet

<http://www.kickthemachine.com/>

Ce site permet de voir en détail tous les projets de Apichatpong Weerasethakul. C'est celui de la société *Kick the machine* qu'il a créé en 1999 avec quatre autres membres.

[http://www.animateprojects.org/films/by\\_project/primitive/primitive](http://www.animateprojects.org/films/by_project/primitive/primitive)

Ce site permet de voir en détail le projet de son installation *Primitive*.

Son court-métrage *Une lettre à Oncle Boonmee* (2009), prémisses à son dernier long métrage, y est également disponible.

Ses films sont disponibles en France en DVD (souvent présents dans les médiathèques), excepté *The Adventure of Iron Pussy*.

#### Filmographie

2000 : *Mysterious Object at Noon* (ดอกฟ้าในมือมาร, Dokfa nai meuman)

2002 : *Blissfully Yours* (สุดเสน่หา, Sud sanaeha)

2003 : *The Adventure of Iron Pussy* (หัวใจทรง, Hua jai tor ra nong)

2004 : *Tropical Malady* (สัตว์ประหลาด, Sud pralad)

2006 : *Syndromes and a Century* (แสงศตวรรษ, Sang sattawat)

2010 : *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (ลุงบุญมีระลึกชาติ, Lung Boonmee raluek chat)

#### Biographie<sup>403</sup>

Il grandit à Khon Kaen dans le nord-est de la Thaïlande, où ses parents sont médecins dans un hôpital. Il étudie à l'Université de Khon Kaen et obtient un Master en Architecture en 1994, ce qu'il dit l'avoir influencé par la suite. Il va ensuite étudier aux États-Unis et obtient un Master en Beaux-Arts de l'Art Institute de Chicago en 1997.

Il a commencé à réaliser des courts métrages dès 1993. Depuis le début des années 1990, il tourne des films documentaires ou expérimentaux centrés principalement sur des habitants et des régions modestes de la Thaïlande.

En 1999, Weerasethakul fonde *Kick the Machine* pour développer et promouvoir ses propres projets et ceux d'autres réalisateurs thaïlandais indépendants.

En 2000, son premier long métrage *Dokfa nai meuman* (*Mysterious Object at Noon*) mêle des images documentaires et des passages narratifs improvisés. Le film est basé sur le principe du cadavre exquis inventé par les surréalistes.

Entre 2002 et 2006, il réalise trois longs métrages formant une trilogie sur ce qui lui tient à cœur : *Blissfully Yours* sur sa passion pour le cinéma, *Tropical Malady* sur sa sexualité et ses peurs, et *Syndromes and a Century* sur ses parents médecins. Les deux premiers sont présentés au Festival de Cannes en 2002 et 2004, et le troisième à la Mostra de Venise en 2006.

En plus de ses projets en tant que cinéaste, Apichatpong travaille également sur des courts métrages, des projets vidéo et des installations. Pour le Festival international du film de Jeonju, il a été commissionné dans le projet *Three Digital Short Films*, qu'il a partagé avec deux autres réalisateurs asiatiques. Son film était intitulé *Wordly Desires*. Shinya Tsukamoto

<sup>403</sup> Cette biographie est celle que propose Wikipedia, elle nous semble pertinente et complète.  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/Apichatpong\\_Weerasethakul](http://fr.wikipedia.org/wiki/Apichatpong_Weerasethakul)

du Japon a réalisé Haze et Song Il-gon de Corée du Sud a créé Magicien(s).

En 2005, Apichatpong a été consultant pour le projet Tsunami Digital Short Films, 13 films commissionnés par le Bureau pour l'Art contemporain et la Culture du Ministère de la Culture Thaïlandais. Ces films devaient rendre hommage aux victimes du tsunami et permettre aux artistes de réinterpréter ce tragique événement. Le film d'Apichatpong s'intitulait *Ghost of Asia*, réalisé en collaboration avec l'artiste cinéaste française Christelle Lheureux.

En 2009, *Primitive Project* présentée parallèlement au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris et à Liverpool se remémore les affrontements sanglants à Nabua qui ont opposé civils et forces de l'ordre lors de la Guerre Froide, quand on tentait d'éradiquer toute trace de communisme chez les villageois.

Dans les années 2000, il milite également contre la censure du cinéma en Thaïlande.

Apichatpong Weerasethakul est considéré comme un réalisateur majeur du début du 21<sup>e</sup> siècle : les Cahiers du Cinéma classent *Tropical Malady* troisième film le plus important des années 2000-2009, la cinémathèque de Toronto considère que *Syndromes and a Century* est le meilleur film de la décennie (*Tropical Malady* et *Blissfully Yours* obtenant respectivement les sixième et treizième places).

En 2008, il fait partie du jury cannois présidé par Sean Penn.

Après avoir reçu le Prix Un Certain Regard en 2002 pour *Blissfully Yours* et le Prix du Jury pour *Tropical Malady* en 2004, le cinéaste obtient la Palme d'or du Festival de Cannes 2010 pour son film *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*.

## ANNEXE 5

### Présentation sélective de Peter Fischli et David Weiss

#### Site Internet

Ils n'ont pas de site Internet mais la *Tate Modern* a gardé en ligne leur site dédié à la rétrospective *Fleurs et Questions*, qui s'est tenue à Paris, à Hambourg, à Zurich et à Londres en 2007. Il permet de voir rassemblé une grande partie de leurs œuvres.

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/fischliandweiss/>

#### Biographie

Peter Fischli, est né en 1952 et David Weiss en 1946, ils vivent à Zurich.

Peter Fischli a étudié à l'Académie des Beaux-Arts d'Urbino puis de Bologne de 1975 à 1977. David Weiss a fréquenté l'école d'arts appliqués de Zurich, puis s'est intéressé à la sculpture à Bâle. Il a alors travaillé comme sculpteur avec Alfred Gruder et Jacqueline Stieger.

Ils ont commencé leur collaboration en 1979. Ils élaborent depuis une œuvre commune et protéiforme : sculpture, installation, photographie, film, vidéo, livres... Dans la lignée de l'esprit Dada, ils portent un regard distancié sur notre société en créant de légers décalages, des détournements imperceptibles propres à révéler la dimension incongrue et poétique du réel. « Les deux artistes ont libéré dans les années 1980 l'art vidéo de la gravité révérencieuse qu'il avait suscité à son origine, pour inspirer par le truchement de la curiosité, du rire, et, dans des œuvres ultérieures, l'utilisation aussi intelligente que festive de la science, un intérêt plus généralisé envers cette forme d'art ». <sup>404</sup> Internationalement reconnus, leur dernière rétrospective en 2007 à Paris, a permis au grand public de découvrir grand nombre de leurs œuvres.

#### Filmographie

1981 : *Der Geringste Widerstand* (La moindre résistance), super 8

1983 : *Der Rechte Weg* (Le droit chemin), 16 mm

1987 : *Der Lauf der Dinge*, (Le cours des choses) vidéo (initialement tourné en 16mm)

#### Principales expositions

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2007

Biennale de Venise, Venise, 2003

Guggenheim Museum, New York, 2002

Biennale de Yokohama, Yokohama, 2001

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2000

Castello di Rivoli, Turin, 2000

Biennale de Sydney, Sydney, 1998

Biennale de Paris, Paris, 1985

#### Autres

Leurs films sont disponibles en DVD.

Nombreux de leurs travaux photographiques ont également permis la publication de livres accessibles au grand public.

De nombreuses monographies ont été également publiées mais pas en français. Cependant, le catalogue de leur rétrospective *Fleurs et Questions* est bien plus qu'un catalogue. Il rassemble autour de leurs productions nombres de voix qui chacune s'exprime de manière singulière et riche sur ces artistes.

---

<sup>404</sup> Préface du catalogue *Fischli Weiss, Fleurs et Questions*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2007, p. 6.

