NAIMA

Térésa Faucon

Gestes contemporains du montage

Entre médium et performance

Térésa Faucon

Gestes contemporains du montage

Entre médium et performance

NAIMA

Image de couverture : Laurent Fiévet, *States of Grace 1 - L'Annonciation* (2015), vidéogramme.

Pour Hadrien (cut&scotch)

Présentation

Le concept de montage est introuvable. Même Eisenstein, l'un des premiers théoriciens, n'a cessé de revenir sur ce geste si multiple, ce « procédé artistique transmédial et transhistorique[1] ». La proposition théorique de cet ouvrage n'est pas de réfléchir au montage à partir d'une thèse qui se développerait linéairement, mais d'« ouvrir » le montage en autant de gestes qui le constituent dans les œuvres contemporaines, que ceux-ci héritent de la pratique et de la théorie du cinéma ou qu'ils empruntent aux pratiques du collage et du montage d'autres arts visuels et sonores, comme littéraires. Si le montage a fini par être rattaché au cinéma jusqu'à le définir, sa conception dépasse largement le septième art comme en témoigne ses théories et ses pratiques. Il pourrait être considéré comme un médium par sa force à traverser la peinture, la sculpture, la composition musicale, littéraire… En le pensant comme médium, il s'agit aussi de le libérer de son *Apparat*[2], de ses opérations techniques même si elles sont fondatrices comme la coupe et la collure, en le considérant dans toutes ses puissances, dans toute sa virtualité (le terme désignant ici moins « une forme de déréalisation [qu'une] potentialité de réalisation[3] »). Le montage serait donc avant tout performatif, interprétatif et sa réalisation dépendrait autant des gestes du créateur que du spectateur.

Ces deux principaux axes de réflexion (montage-médium et montage-performance) seront exposés et argumentés selon une forme rhizomatique permettant une lecture variable d'un geste monteur à l'autre (voir le diagramme des gestes). La présentation des trente-cinq entrées échappe à la logique de l'abécédaire. En outre, chacune des entrées entrelace le plus souvent les deux hypothèses, par des jeux d'emboîtement des verbes d'action et leurs déclinaisons : dé-couper, r-accorder, im-mobiliser (incluant être debout/assis), dé-jouer, dé-re-monter, dé-composer, superposer/juxtaposer, répéter (incluant insister-interroger, accumuler-dilater, collectionner). Par ailleurs, le lecteur pourra frayer des lignes non tracées, selon un ordre intuitif à partir des renvois signalés en cours de texte, proposés en hyperliens à la fin de chaque entrée. Cette variabilité de la lecture, cette circulation d'un geste à l'autre sera guidée par des associations spontanées (alterner/associer) ou des glissements plus singuliers selon les différents intérêts ou attentes du lecteur sur la question du montage (composer/architecturer ou marcher/danser). Ouvrir le montage, c'est en déployer les gestes[4] : ceux qui semblent en être constitutifs (dé-couper, associer, raccorder, dé-composer), ceux que l'histoire

du cinéma ou de la théorie du cinéma lui a attachés (alterner, enchaîner/ré-enchaîner, ferrailler, superposer/juxtaposer, dé-re-monter, opposer/contraster, rythmer, répéter, converser…), ceux qui dépassent le champ cinématographique du montage tout en l'incluant (regarder, agencer, inventer l'espace, interpréter, architecturer l'espace, expérimenter le seuil…), ceux qu'on a choisi de lui associer pour développer la réflexion (réaliser, marcher/monter, flâner, danser/vibrer, brancher, innerver, électrifier, jouer-déjouer, observer/oublier, écouter, répliquer, accorder…). Ce programme de gestes monteurs permet aussi d'apprécier combien ils se démultiplient, se réactualisent autant qu'ils se réinventent en étant partagés par le spectateur. Il permet encore d'appréhender des œuvres de périodes diverses – autant rattachées à la spécificité d'un art que définies par l'intermédialité. Postuler le montage comme médium, « puisque l'image s'affranchit [de plus en plus] de son conditionnement médial » (Hans Belting[5]), c'est analyser, dans une autre perspective, l'inflation des dispositifs polyvisuels contemporains.

Une théorie du montage sous cette forme plurielle n'a rien de l'éparpillement, de la dilution, de la dispersion ou de l'idée de voir du montage partout mais bien de considérer le montage *dans tous ses états*.

> « Ces états sont virtuellement infinis, le montage n'est ni un geste unique (l'assemblage, qu'il soit "syntagmatique" ou autre), ni un principe stable (la recherche de la composition), il n'a pas de lieu assigné (et certainement pas la seule transition entre plans), il n'en existe pas de répertoire formel (les catalogues traditionnels des lexiques, avec leurs "raccords dans l'axe" mis sur le même pied que les "raccords de regard", sont comiques), le domaine du montable est quasi illimité, comme est inarrêtable l'invention potentielle de figures[6]. »

Ce constat, fait il y a plus de vingt ans par Jacques Aumont à propos du montage cinématographique[7], peut être encore aujourd'hui un point de départ. Il doit sans doute son « actualité » à l'inflation des images-mouvement sur la scène artistique contemporaine, notamment avec les installations vidéo qui ne cessent de repenser l'espace des images en sortant de la *black box* pour inventer des dispositifs de monstration, des « espaces-images » (Bellour[8]), pour s'ouvrir à la ville-images en passant par la scène des spectacles vivants (théâtre, opéra, danse, cirque).

Cette lecture variable jouant des connexions multiples entre les gestes du montage a été choisie pour la dynamique de l'intervalle, enjeu d'une théorie émancipatrice puisque cette forme interactive est aussi le résultat d'une

question que se pose tout théoricien : comment transmettre une théorie, comment la partager ? Quelle terminologie proposer, adopter, adapter, inventer ? Comment donner cohérence à la théorie sans la figer puisque celle-ci doit avant tout stimuler la pensée, essaimer, se transformer ? Inviter à une lecture non linéaire est l'enjeu de cette théorie du montage élargi, écrite pour le support numérique dépassant la bidimensionnalité de l'œuvre imprimée, comme pour expérimenter la « méthode sphérique » imaginée par Eisenstein pour écrire ses *Mémoires*. « Ses premiers modèles de livre et de théorie sont des propositions radicales de créer un système qui n'en soit pas un, une totalité qui n'en soit pas une[9]. » Son exigence est double :

> « D'une part, le recueil de ces essais ne doit absolument pas être reçu linéairement : je souhaite une réception simultanée de tous en même temps, parce qu'à la fin, ils sont tous différents secteurs de différents domaines rassemblés autour d'un seul point central qui les définit tous – par la méthode. D'autre part j'aimerais établir, d'un point de vue purement spatial, la possibilité que chaque texte entre en contact immédiat avec le texte voisin. [...] Seul un livre en forme de... sphère pourrait correspondre à une telle synchronie et une telle interpénétration des textes[10]. »

Le modèle sphérique, ouvert au feuilletage, impliquerait ni début ni fin. Ici, une introduction aux gestes monteurs est nécessaire pour présenter plus longuement les deux hypothèses (montage comme médium et comme performance) qui seront remises sur le métier à chaque geste exploré et justifier le choix de s'intéresser aux gestes plus qu'aux formes du montage. Par contre, la théorie n'étant pas démonstrative mais exploratoire, l'exercice de la conclusion, rassemblant les différentes pistes, semble moins pertinent après une lecture non-linéaire. Sans doute y a-t-il aussi la conviction de n'en avoir jamais terminé avec le montage. Ouvrir le montage, le penser comme médium et comme performance, c'est aussi inviter à une lecture braconnante, rendue propice par l'édition numérique, qui se déploie au-delà de ce livre.

Cette forme ouverte qui fait du lecteur un monteur peut paraître *ad hoc* mais s'est imposée par rapport à la plasticité de la théorie et à la dimension épistémique du montage. Penser c'est monter, toute activité de la conscience est basée sur le montage, comme observer, comparer, associer, relier, opposer, se souvenir, oublier... L'homme monte naturellement. Et cette pensée, ce montage, est avant tout fait de tremblements comme la pensée archipélique d'Édouard Glissant

> « qui ne s'élance pas d'une seule et impétueuse volée dans une seule et

impérieuse direction, elle éclate sur tous les horizons, *dans tous les sens*, ce qui est l'argument topique du tremblement. Elle distrait et dérive les impositions des pensées de système[11]. »

1 Voir Antonio Somaini qui rappelle les principales propositions théoriques d'Eisenstein : montage des attractions, montage métrique, rythmique, tonal, harmonique, intellectuel, conflictuel, dialectique, vertical, chromatique, montage-pathos/extase… A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turin, 2011.

2 Voir sur cette distinction entre le médium et les *Apparate* structurant la théorie des médias de Benjamin*, A. Somaini* : « les *Apparate*, c'est-à-dire les "appareils techniques" entendus au sens large, configureraient le Médium, c'est-à-dire l'espace dans lequel l'expérience sensorielle a lieu. Dans "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique" (1935), le "médium" est "médium de la perception". » A. Somaini, « Walter Benjamin's Media Theory: The *Medium* and the *Apparat* », *Grey Room* 62, Winter 2016, MIT Press Journals, p. 6-41.

3 M. Joly, O. Laügt, M. Versel, « ALCESTE et Le Monde. Image(s) Virtuel(les), in F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc, *Cinéma et dernières technologies,* INA-DeBoeck Université, Paris-Bruxelles, 1998, p. 129-152.

4 Réfléchir au montage à partir de ses gestes est le point de départ de mon travail notamment dans l'enseignement théorique et pratique du montage depuis 1998, dont une partie a été publiée dans *Penser et expérimenter le montage* (PSN, Paris, 2009). « Pour cet essai de définition du montage, cinq propositions [étaient] faites par des couples de mots-clés afin de saisir l'essence duelle du montage à la base de toute réflexion et de toute expérimentation » : organiser/déconstruire ; couper/coller ; raccorder/fragmenter ; faire apparaître ou disparaître, transformer ; inventer l'espace ; sculpter le temps. Systématiser ce principe et déplacer la réflexion théorique des formes du montage à ses gestes doit aussi beaucoup à un autre livre, *Histoire de gestes,* coordonné par Isabelle Launay et Marie Glon (Actes sud, Arles, 2012).

5 Voir H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, trad. fr. Jean Torrent, coll. « Le Temps des images », Gallimard, Paris, 2004, p. 284-285.

6 J. Aumont, *Le Montage dans tous ses états*, introduction non paginée, Cinémathèque française, 1995.

7 Pour ouvrir un cycle de conférences au Collège d'histoire de l'art cinématographique à la cinémathèque française

8 R. Bellour, « La chambre » in *Trafic* n° 9, Paris, P.O.L., hiver 1993, p. 52.

9 Voir « Comment éditer Eisenstein? Problème de Méthode (extraits inédits) ». O. Boulgakova in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 11, nos 2-3, 2001, p. 27 – 67.

10 Cf. RGALI f. 1923, op. 1, éd. chr. 1030. En allemand dans: S. Eisenstein, *Das dynamische Quadrat. Schrifien zum Film,* Reklam, Leipzig, 1988, p. 344 ; en français dans : F. Albera, *Eisenstein et le constructivisme,* L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990, p. 17.

11 É. Glissant, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV,* « collection blanche », Gallimard, Paris, 1997.

Diagramme des gestes

ferrailler

programmer

escamoter

dé-re-monter

observer/oublier

défiler/arrêter

superposer/juxtaposer

disposer

déjouer

dé-couper

fatiguer

répéter

inventer l'espace

expérimenter le seuil

dé-plier

démonter le spectateur

architecturer l'espace

agencer

r-accorder

dé-phaser

attendre

associer

interpréter l'espace

pratiquer l'espace

opposer/contraster

feuilleter

arriver/partir

dé-composer

marcher/monter

alterner

im-mobiliser

danser/vibrer

répliquer/converser

réaliser

Introduction aux gestes monteurs

À l'origine technique du montage cinématographique, deux gestes complémentaires, couper et coller, que la pratique du montage virtuel n'a pas modifié en gardant les termes. Deux gestes fondamentaux qui ne suffisent cependant pas à saisir les formes et les effets du montage, au cinéma comme dans les autres arts puisque ce mot-mana, montage, excède le domaine cinématographique même s'il peut y renvoyer directement[1] jusqu'à s'y confondre, voire le définir comme pour Eisenstein. Les ouvrages le considèrent comme un processus intellectuel et/ou un moyen d'expérimentation en cinéma ou au-delà. « Certes le cinéma a donné [au montage] une efficacité et une visibilité particulières, il l'a effectivement transformé : le montage n'en demeure pas moins inscrit dans une conjoncture qui à la fois le dépasse et l'explique[2]. » Le montage a suscité l'intérêt de « chercheurs dans de nombreux domaines artistiques : arts plastiques, cinéma, musique, danse, théâtre, littérature, poésie… Bien que le mot montage ne soit pas toujours d'usage courant dans ces disciplines, les procédures qui lui sont relatives se sont révélées familières à toutes, et ont ouvert un horizon théorique que ne laissait pas présumer la référence technique du terme[3]. » Il ne s'agira pas ici d'explorer les différentes formes du montage en regard de la nature des différents éléments, ce qui reviendrait à reconnaître par exemple des formes de montage littéraires en cinéma (le principe d'alternance de Dickens à Griffith), filmiques en littérature (le saut, l'ellipse, le *jump cut* de Flaubert à Quignard), à tracer des migrations de formes (réflexion passionnante et déjà riche de plusieurs contributions). Cela a déjà été fait et l'épistémographie du montage insiste sur son intermédialité et son interdisciplinarité. En outre, si la « querelle des dispositifs » (Bellour) anime la théorie contemporaine avec d'un côté le cinéma seul, de l'autre les possibles du cinéma, son expansion, son élargissement, il n'est pas question ici de déplacer le débat sur les formes du montage, celles du cinéma en regard de celles des dispositifs en général, de polyvision[4] en particulier (les installations vidéo comme les écrans sur les scènes de spectacles vivants). Repartir des formes de montage instituées par les historiens et théoriciens du cinéma et poursuivre une entreprise terminologique et définitoire avec les formes contemporaines d'un montage élargi par l'inflation des dispositifs de polyvision pose plusieurs problèmes. D'une part, la périodisation distinguant, par exemple, des formes modernes, classiques, primitives, postmodernes est

sans doute moins stimulante qu'une politique des formes dominantes, inédites, marginales voire extravagantes... D'autre part, l'histoire des noms de formes peut laisser regretter que la taxinomie des formes tend à les isoler plutôt qu'à les considérer dans leur synergie et à les fixer plutôt qu'à garantir leur variabilité et leur protéiformité[5]. Notons cependant que l'ouvrage de Doug Aitken, *Broken Screen*[6], constitué de vingt-six conversations avec des créateurs (aussi différents que des plasticiens, des cinéastes, des architectes, des musiciens…) propose à la fin deux diagrammes qui constituent aussi une base de réflexion pour l'histoire des formes narratives non linéaires. Le premier étoile cinq possibilités de dépassement du cinéma :

- la narration non-linéaire et toutes ses manipulations (entrelacements d'histoires et de temporalités)
- la manipulation temporelle,
- l'expérimentation figurative
- l'écran divisé ou augmenté
- le film immergé dans d'autres œuvres plastiques, scéniques ou musicales.

Le second est un répertoire d'œuvres qui se superpose au premier. On regrette que cette cartographie formelle n'intègre pas plus les formes plastiques et rythmiques de ces œuvres et leurs effets sensibles, par ailleurs discutés dans les entretiens.

Ces réserves sur la méthodologie des formes filmiques ont incité à centrer notre attention plutôt sur les gestes. Si on s'autorisera des comparaisons, c'est moins pour modéliser certaines formes par d'autres que pour nourrir la réflexion par un fort héritage théorique et ainsi appréhender plus précisément, mettre en perspective les gestes monteurs à l'œuvre dans les créations contemporaines.

La pluralité de ces gestes sera pensée au niveau de la conception de l'œuvre comme de sa perception/réception. Vertov déjà ne réduisait pas le montage à l'opération technique de postproduction. « Le montage est ininterrompu, depuis la première observation jusqu'au film définitif[7] ». L'action (*gesta*) de monter s'étend à toutes les étapes de réalisation d'un film. Si cette idée d'un montage continu chez Vertov a pour horizon le « calcul chiffré des groupements de montage[8] », « l'association (addition, soustraction, multiplication, division, exclusion) des éléments reliés[9] », la réduction « de cette multitude d'intervalles à la simple équation visuelle, à la formule visuelle qui exprime le mieux le sujet du film[10] », elle peut aussi s'articuler avec

l'activité du regard du spectateur, les jeux mémoriels du montage à distance, des formes de la répétition, avec l'idée d'inachèvement chère à Jean Renoir, d'un film qui doit être terminé par le public. Les formes contemporaines du montage, la polyvision en particulier, n'ont certes pas inventé le montage variable mais l'ont généralisé. Si bien que dans l'espace-images, le spectateur fait l'expérience des opérations virtuelles du Kinok : un « montage au moment de l'observation : orientation de l'œil désarmé dans n'importe quel lieu, à n'importe quel moment[11]. » Cette opération est souvent complétée dans les dispositifs de polyvision avec la seconde étape : « Le montage après l'observation : organisation mentale de ce qui a été vu en fonction de tels ou tels indices caractéristiques[12]. » Mais sans doute est-ce le « coup d'œil (chasse aux fragments de montage) » qui correspond le mieux à la position du spectateur immergé dans un espace-images : « orientation instantanée dans n'importe quel milieu visuel pour saisir les liaisons essentielles des images. Faculté d'attention exceptionnelle. Une règle de guerre : coup d'œil, vitesse, attaque[13] ». Ici guetteur, le spectateur deviendra mélancolique pour Thierry Kuntzel d'après Apollinaire. Délaissant l'idée du montage comme d'un bout à bout fixant un ordre aux plans, nous retenons sa virtualité, « originaire » plus que contingente pour Érik Bullot[14], l'envisageons d'emblée comme une opération intellectuelle : « L'idée directrice, le défilé silencieux des images, concrètes, déterminées, valorisées dans l'espace et le temps ; en un mot, le film a été projeté pour la première fois dans le cerveau du cinéaste[15]. » Nous postulons donc un montage non définitif, variable voire inachevable, avant tout interprétatif et performatif. Le montage est alors pensé moins comme une *praxis* ou encore une *poesis* que comme une *gesta*.

> « Ce geste soutiendrait l'idée d'un moyen libéré de toute relation à une fin, d'une médialité pure qui n'est plus astreinte ni à être à soi-même sa propre fin (comme l'agir/*praxis*) ni à être au service d'autre chose qu'elle-même (comme l'est le faire/*poesis*). Ce geste s'exposerait comme tel – comme "médialité" – donc entendue sous l'acception de Giorgio Agamben : "Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel[16]."[17] »

Penser la médialité du montage c'est aussi réfléchir aux sens en se gardant d'opposer les sens de la distance et du contact (la vue, l'écoute, le toucher, le mouvement). Ne serait-ce que parce qu'on a bien souvent associé la main à l'œil dans la pratique du montage, dans « une condensation du voir et du toucher[18] » qui révèle « *la part aveugle* du montage » comme Godard l'a mis en scène dans *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, avec la monteuse aveugle qui manipule la pellicule, compte les photogrammes pour opérer les coupes et

« voit le film dans sa tête »[19]. En outre, les gestes monteurs nouent l'optique à l'haptique (la connexion entre l'œil et la main a été très commentée) et au kinesthésique (l'insistance de Vertov sur le mouvement de l'intervalle entre les images y participe fondamentalement). Héritée des théories de Laban résonnant chez Vertov, la kinesthésie est à réfléchir dans les dispositifs contemporains liant inséparablement l'action et la perception[20]. Elle est particulièrement pertinente pour saisir la mobilisation du spectateur dans un environnement d'images et de sons. « La kinesthésie fait coopérer entre eux la vision, l'audition, le toucher, le goût et l'olfaction [grâce à] différents capteurs. » Edmond Couchot la définit comme

> « une perception unique et cohérente des relations de notre corps et de l'espace (…). Le sens du mouvement joue un rôle capital dans la résonance empathique en lui donnant le maximum d'amplitude. Il nous permet de changer de point de vue, c'est-à-dire de référentiel spatial, de perspective et d'occuper le point de vue de l'autre en substituant notre propre regard à celui de l'autre[21]. »

Ce déplacement vers la médialité du montage est devenu l'enjeu de cet ouvrage : faire l'hypothèse du montage comme médium et le constituer par ses gestes, que ceux-ci soient récurrents, dominants, considérés comme fondateurs ou plus marginaux.

De l'intermédialité au montage comme médium

À partir de la variété des formes de montage repérées dans le corpus, il est apparu que la comparaison (qu'elle tisse des liens ou en exclut) par exemple entre le dispositif cinématographique relativement fixé (dans les mises au point théoriques récentes[22]) et celui si labile de l'installation, limitait la réflexion plus qu'elle ne la cadrait. Sans doute parce que notre objet, le montage, renvoie à ces espaces d'expérimentation tout en les débordant. C'est de cette prédisposition du montage à l'intermédialité que nous souhaiterions repartir[23].

Les formes d'emblée fragmentaires des œuvres qui nous occuperont (films sortis en salle, dispositifs de polyvision des installations vidéo, des écrans sur la scène ou encore d'œuvres graphiques) et un certain goût pour les techniques obsolètes[24] dans l'art contemporain invitent à revenir aux premières pratiques du montage cinématographique, voire en considérant trois cents ans de cinéma. Il est alors intéressant de rappeler les glissements des plaques de lanternes magiques qui entraînaient le passage d'une image à

une autre (ou les fondus enchaînés pour les spectacles à double lanterne), d'un moment à un autre d'une action ou d'une scène à l'autre pour les plaques narratives. Mise en mouvement des images et montage sont ici presque conjoints. Dan Graham rappelle ce principe dans « Photographs of Motion » :

> « La lanterne magique utilisait des plaques de verre que l'on introduisait par le côté et faisait glisser, et de ce geste une technique se développa : disposer une séquence de plusieurs images sur la même plaque et les montrer dans la succession d'un mouvement continué (donnant l'impression de voir le monde à travers la vitre d'une voiture en marche)[25]. »

À l'origine de la représentation du mouvement, Dan Graham rappelle l'autre exemple fondateur du cinéma, les expériences de Marey et Muybridge, et insiste sur la séparation entre les différents points de vue (des différentes caméras) pour l'étude d'un même mouvement.

> « Comme il n'y a pas un unique point de vue fixe, mais des changements de position qui impliquent le mouvement de l'œil du lecteur. (…) Chaque image est toujours présente. (…) Chaque plan – où moment – est vu sans relation avec l'image précédente ou suivante comme elles ne sont pas liées[26]. »

Glissement d'un côté, saltation de l'autre, effet de succession ou de discontinuité, cette ambivalence du montage se retrouvera dans le dialogue entre narration et attraction dans les premières décennies du cinéma et encore dans le cinéma contemporain comme le rappelle André Gaudreault. « Attraction », terme fort s'il en est du montage, est aussi attaché au cinéma par les expérimentations d'Eisenstein et hérité des formes de spectacles de la fin du XIXe et du début du XXe siècles.

> « L'attraction eisensteinienne et l'attraction des premiers temps semblent dériver toutes deux, directement, du même fonds commun de la culture du spectacle ayant cours en ce début de vingtième siècle[27]. »

Gaudreault étaye sa thèse en rappelant l'intermédialité de la création de cette période et resitue la cinématographie selon un paradigme culturel, celui du spectacle de scène de la fin du XIXe siècle : le café-concert, le théâtre d'ombres, les sketches magiques, la féerie, les arts du cirque, le théâtre de variétés, la pantomime, etc. Cette définition intermédiale de la cinématographie-attraction n'est pas sans résonance avec, plus généralement, une certaine hybridité, « une sorte d'impureté propre au cinéma muet », reconnue par Raymond Bellour :

« Le triple écran du *Napoléon* d'Abel Gance pourrait en être un signe, d'autant plus symptomatique que sa "polyvision" fera retour dans les années 1950 avec l'expansion de la télévision. Avec ses intertitres hérités du livre, son orchestre ou son piano et parfois son récitant ou bonimenteur ou benshi issu du théâtre et de formes diverses de spectacle, le cinéma muet est demeuré pour une part une sorte d'installation, malgré la magie immédiate et absolument spécifique de son dispositif de projection que le cinéma parlant fixera sous la forme du "cinéma seul"[28]. »

Cette impureté ou hybridité du cinéma n'est pas propre à cet art qu'Alain Badiou définit comme « le plus-un des six autres arts[29] », elle se manifeste aussi dans les arts de la scène. Ainsi, « le théâtre de Piscator et de Brecht englobe le film, les photos, la radio et d'autres moyens d'information sur l'avant-scène, créant ainsi un montage de ces éléments[30]. » Ce geste englobant de Piscator nommé montage nous remet sur la piste du montage comme médium. Dan Graham le décrit avec précisions :

« Piscator mécanisait le dispositif théâtral afin de mimer les flux d'informations entrecroisés dont était fait le nouveau paysage urbain. Pour ce faire, il utilisait plusieurs scènes tournantes, des ascenseurs, des murs-images et des écrans de cinéma dans des positions variables, des bandes sonores, des actualités filmées et d'autres appareils véhiculant les médias. Son but était de déconstruire les aspects divertissants de ces formes de média et d'en faire un appareil lisible et didactique[31]. »

Cette remarque est particulièrement intéressante pour l'articulation média/médium. Ici le dispositif de Piscator est envisagé comme un médium, le montage des différents médias comme un milieu (Benjamin). Dan Graham insiste sur la capacité du médium à analyser les médias qu'il sollicite. Les qualités didactiques du montage sont à reverser sur le compte de celles du médium et sont à articuler avec sa dimension structurelle et réflexive « qui se consacre à élucider quelque chose de son propre fonctionnement et donc participe d'une description, voire d'une définition du [médium][32] ». Cette proposition résonne avec celle de Rosalind Krauss pour laquelle la photographie dans les années 1960 « se fait l'instrument majeur d'une critique de la spécificité et de l'autonomie des médiums, en même temps (et par là-même) que celui d'une réinvention du concept même de médium[33] ». Postulons alors que dans les années 1990 la vidéo a poursuivi ce que la photo avait initié selon Krauss, et qu'aujourd'hui, on garde de la vidéo son principe fondamental accueillant toute sortes d'images et de sons – comme Godard l'a magnifié dans les *Histoire(s) du cinéma* notamment. Ainsi le montage même

en tant qu'agencement, mode d'exposition devient un « médium inédit » « actualisant simultanément les caractéristiques de plusieurs médiums établis mais sans être strictement rapportable à tel ou tel d'entre eux – sauf à rabattre la définition du médium sur le seul support de l'image[34] ».

À la période déjà considérée (fin XIXe/début XXe), comme pour les décennies suivantes, le montage trouve aussi à se définir par rapport à la pratique de l'assemblage et du collage (tout en s'en distinguant). Citons pêle-mêle pour l'hétérogénéité des éléments associés, rapprochés, confrontés : les assemblages de Rodin pour la sculpture, les papiers collés et les photomontages pour les arts plastiques (en rappelant que le premier titre choisi par Godard pour son exposition à Beaubourg était *Collage(s) de France*), les mots en liberté de Marinetti, les *cut-ups* pour la littérature, les *samples* en musique auxquels font écho les pratiques du *found footage*, du *vampling*[35], du *film-mix*[36]… Cette généalogie rappelle, un peu contre la *doxa* qui voudrait réduire le montage aux opérations de liaison et d'articulation, que le montage est aussi affaire de fragments et d'intervalles. Cela, sans que ces deux dimensions du montage (suture et disruption) ne s'excluent et ne puissent coexister, sans qu'il soit nécessaire de reconnaître le passage de l'une à l'autre à partir d'un moment-fracture (tel le passage deleuzien de l'image-mouvement à l'image-temps) comme le laisse entendre Jean-Christophe Royoux citant Peter Sloterdijk[37] :

> « La fin de la nécessité de lier les choses pour un fil conducteur désigne le point de jonction entre les formes post-historiques de l'expérience et la modalité interne propre à l'économie capitaliste. L'expérience propre à l'époque post-historique est en effet celle de la déliaison, d'où l'obsolescence de la forme du montage, son caractère dérisoire et artificiel, dans un espace tout entier régi par le principe d'accumulation[38]. »

On préférera, on l'aura compris, reconnaître la diversité des formes du montage et la vivacité, impliquant endurance et actualité, des gestes monteurs qui nous permettent de postuler un médium montage et un spectateur-monteur.

Pour explorer ces deux hypothèses, les œuvres analysées ne proposeront pas un panorama de la création contemporaine et seront plutôt choisies pour leur exemplarité mais aussi leur représentativité. Le parti pris est donc de ne pas multiplier les exemples mais de déployer les gestes contemporains du montage afin de donner des pistes pour l'analyse d'autres œuvres. Par ailleurs, devant la complexité de certaines et la difficulté à décrire le texte mouvant de

la polyvision, plusieurs œuvres reviendront régulièrement en cours de discussion et permettront de penser l'interaction entre les différents gestes.

1 Voir par exemple : S. Coëllier (dir.), *Le montage dans les arts aux* XXe *et* XXIe *siècles*, PUP, Aix-Marseille, 2008.

2 F. Albera, « Épistémographie du montage : préalables » in *Limite(s) du montage, Cinémas,* vol. 13, nos 1-2, automne 2002.

3 S. Coëllier (dir.), *op. cit.,* p. 5.

4 Le terme « Polyvision » introduit par Abel Gance pour déduire la démultiplication des écrans dans *Napoléon* (voir Dé-plier) sera le plus souvent utilisé ici pour désigner les dispositifs multiécrans écrit sans majuscule.

5 Les premières tentatives d'histoire par exemple des formes alternantes au cinéma entreprises par A. Gaudreault et Ph. Gauthier nous laissent constater cet appauvrissement d'une forme nommée « montage alterné » contre le montage en « conversation » proposé par Vachel Lindsay, celui de « fugue visuelle » par Bélà Balazs pour n'en citer que deux et sans parler de la terminologie anglo-saxonne des années 1910 entrelaçant *cut-back*, *flash-back* et pratique de l'insert et du flash qui seront ensuite fortement distingués par Ch. Metz.

6 D. Aitken, *Broken Screen*. *Expanding the image. Breaking the narrative,* D.A.P., New York, 2006.

7 D. Vertov, « Instructions provisoires aux cercles "Ciné-Œil" », in *Articles, Journaux, Projets,* UGE, p. 103. Les différents stades du montage sont encore développés p. 141-142.

8 D. Vertov, *Articles, journaux, projets,* « 10/18 », UGE, Paris, 1972, p. 130.

9 D. Vertov, *Kino Eye*, The Writings of Dziga Vertov, trad. Kevin O'Brien, University of California Press, 1984, p. 90, je traduis.

10 D. Vertov, *Articles, Journaux, Projets, op. cit.,* p. 132.

11 D. Vertov, *op. cit.,* p. 102.

12 *Ibidem*.

13 D. Vertov, *Kino Eye*, *op. cit.*, p. 72. Je traduis.

14 É. Bullot, « Virtualité du montage », in *Cinéma* 06, Léo Scheer, Paris, printemps 2003, p. 54.

15 « Découpage ou segmentation cinégraphique » in *La Gaceta Literaria*, no 43, 1er octobre 1928 repris dans L. Buñuel, *Le Cinéma à cran d'arrêt, Œuvres littéraires*, trad. J.-M. Saint-Lu, Plon, Paris, 1995, p. 156.

16 G. Agamben, *Moyens sans fins, Notes sur le politique*, Rivages, Paris, 1995, p. 69.

17 Voir « Le geste comme médialité », Le laboratoire du geste : http://laboratoiredugeste.com/spip.php?article3.

18 É. Bullot, *op. cit.,* p. 54.

19 Voir l'analyse de cette scène par É. Bullot, *op. cit.,* p. 66-68.

20 Voir entre autres Francisco J. Varela, E. Thompson, E. Rosch et al, *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine,* Seuil, Paris, 1993, p. 234.

21 E. Couchot, « La boucle action-perception-action dans la réception esthétique interactive » in Revue *Proteus* n °6, *Le spectateur face à l'art interactif*, Cahiers des théories de l'art, p. 28.

22 Par les travaux de R. Bellour, J. Aumont et avant ceux de Baudry et Metz, par exemple.

23 Je renvoie aux travaux de François Albera et Elena Dagrada notamment dans *Limite(s) du montage, Cinémas,* vol. 13, n°s 1-2, automne 2002.

24 Citons, parmi les exemples sur lesquels nous reviendrons, les appareils dont la fabrication a été arrêtée comme le projecteur de diapositives avec chargeurs à carrousel Kodak ou les formats abandonnés comme le super 8 et 70 mm.

25 D. Graham, *Nuggets*, *New and Old Writing on Art, Architecture and Culture*, JRP Ringier/Presses du réel, Zurich/Dijon, 2013, p. 47. Je traduis.

26 D. Graham, « Photographs of Motion » (1969), in *Nuggets*, *op. cit.,* p. 50.

27 A. Gaudreault, *Cinéma et attraction*, *Pour une nouvelle histoire du cinéma,* Paris, CNRS, 2008, p. 89-90.

28 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris, 2013, p. 22.

29 A. Badiou, « Les faux mouvements du cinéma » [1994], dans *Cinéma*, textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque, Paris, Nova, 2010, p. 148.

30 D. Graham, *op. cit.,* p. 31.

31 M. Tafuri, « The Theater as a Virtual City », Lotus International 1, cité par D. Graham, « Théâtre, cinéma, pouvoir » in D. Graham, *Pavilions*, Kunsthalle, Bern, 1983, p. 27.

32 N. Brenez, « Physique du cinéma » in *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention de la figure humaine au cinéma*, De Boeck, Bruxelles, 1998, p. 390.

33 B. Le Maître, « Jeff Wall, beyond the borders of the medium. Photography, history, painting and the cinema of the living-dead », in L. Farinelli, B. Grespi, B. Le Maître (dir.), *Overlapping Images. Between Cinema and Photography* , *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, n° 25, Carocci, Rome, 2016.

34 *Ibid.*

35 Contrairement au VJ qui privilégie l'image des fragments remontés sur une nouvelle bande son, le vampler performe en direct un montage vidéo en gardant le son attaché aux images. http://vampler.net

36 Terme donné par F. Ozon pour son film *Quand la peur dévore l'âme*, montage mixant *Tout ce que le ciel permet* de Sirk et sa reprise par Fassbinder :*Tous les autres s'appellent Ali.*

37 *Le Palais de Cristal*, Maren Sell, 2006.

38 J.-C. Royoux in M. Fraser (dir.), *Explorations narratives/Replaying narrative,* Mois de la photo à Montréal, 2007, p. 223-224.

Inventer l’espace

Le montage invente l’espace. On le dit au cinéma de l’espace filmique essentiellement découpé et fragmentaire donc construit et articulé par la mise en scène et le montage[1]. L’installation participe pleinement de cette organisation de la vision. Un espace singulier y est composé, un « espace-images » selon Raymond Bellour[2], « lieu omni-visuel (et omni-sonore) fait [de tous types] d’écrans, articulés ou juxtaposés qui enveloppent le spectateur invité à le parcourir[3] ». Cet espace virtuel des images est donc complexifié dans les dispositifs de polyvision par l’espace physique, entre-écrans où le spectateur se tient (debout ou assis) ou marche. L’expérience de cet espace diffère de celui codifié de la salle de cinéma (à moins qu’une installation ne soit la réplique d’une salle de cinéma avec des rangées de sièges et des séances par exemple comme pour *Trailer for a Remake of Gore Vidal’s Caligula* de Franceso Vezzoli à la Biennale de Venise 2005).

> « En dépit de tous les empiètements imaginables, le contraste est net entre le film-cinéma comme tel et l’installation : l’un ressort d’un dispositif a priori unique (même s’il se décline désormais selon bien des modalités de lecture) ; l’autre invente en chacune de ses occurrences son dispositif propre (qui peut aussi varier notablement selon les contextes et les lieux). Ce dispositif doit ainsi, avant tout, être chaque fois spécifié, dans la mesure où il induit une expérience toujours inattendue, comparable à nulle autre, ouvrant par là à de nouvelles conduites[4]. »

Cependant, la comparaison est dans un premier temps commode, pour mieux définir les variables de *l’espace*-images par rapport au *lieu*-cinéma. La distinction opérée par Michel De Certeau est ici pertinente.

> « Est un *lieu* l’ordre (quel qu’il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S’y trouve donc exclue la possibilité, pour deux choses, d’être à la même place. La loi du propre y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit “propre” et distinct qu’il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité[5]. »

Dans la salle de cinéma, la place du spectateur immobile est en effet définie entre le projecteur et l’écran, sans que celui-ci puisse interférer avec le

faisceau lumineux. Le déroulement du film est en outre réglé sur des horaires donc le principe d'un visionnage du film du début à la fin (depuis que l'époque du *cinéma permanent* a été révolue). Toute installation est susceptible de faire plus ou moins varier ces paramètres et relève donc des qualités de l'espace.

> « Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable de temps. L'espace est un croisement de mobiles. Il est en quelque sorte animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient. Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent. (…) À la différence du lieu, il n'a donc ni l'univocité ni la stabilité d'un "propre". En somme *l'espace est un lieu pratiqué*[6]. »

Bien sûr le cinéma est tout autant un lieu pratiqué, mais cette définition de l'espace permet de pointer des éléments essentiels de l'expérience singulière de l'installation-projection. Mobilité, rythme, vitesse, direction y sont démultipliés en autant d'écrans animés par les images en mouvement que de spectateurs eux-mêmes en mouvement. À la variabilité de l'espace s'ajoute l'interaction temporelle, ici entre la sensation pour le spectateur du présent de la projection (comme de sa présence dans l'espace) et la temporalité des images mobiles alors qu'au cinéma on s'accorde souvent à dire qu'il adopte le flux temporel du film.

Avec les dispositifs de polyvision s'actualise aussi l'invention par le montage d'un *espace pour le spectateur* selon le mot de Daney[7]. Celui-ci résonne encore avec « les interstices où se fourrer, caché ou accueilli par le déroulé du film[8] ». Dans l'installation, ces interstices peuvent s'apparenter à l'entre-écran, directement et physiquement appréhendable par le spectateur. On retrouve ici l'hypothèse du montage comme médium ou milieu. L'installation a d'ailleurs été un temps appelée environnement, terme choisi par Steina et Woody Vasulka pour leurs dispositifs composés de moniteurs et de caméras multiples. Ainsi, *Machine Vision* (1976) fait prendre conscience du point de vue, d'une reconfiguration de l'espace comme « une "machine visuelle", une machine qui donne à voir en même temps qu'elle produit les conditions structurelles de nouvelles visibilités[9] ». Le montage-médium architecture l'espace et donne à voir ; le montage comme expérience et performance produit, même virtuellement, une vision.

Entrer dans cet environnement, comme en sortir, induit une expérience singulière de l'espace et du temps, quel que soit le dispositif, qui a sans doute inviter à penser l'installation comme un *espace autre*, comme une

hétérotopie[10]. La description qu'en donne Michel Foucault résonne avec celle de la polyvision, et plus généralement une conception moderne de l'espace : « Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé[11]. » Outre que l'hétérotopie induit un système d'ouverture et de fermeture, donc suppose d'arriver et de partir, elle implique aussi de devoir s'accorder à cet espace constitué d'hétérogénéité, de tensions puisque « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles[12] » et d'adopter ses différents flux temporels puisque « les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel[13]. » Cette expérience du temps est d'autant plus inédite que le spectateur peut appréhender différentes images du temps : linéaire et sans direction, ou encore variable, mutable, successif et simultané… Les sept écrans juxtaposés de *Seven Minutes Before*[14] (Melik Ohanian, 2004), ne se donnent pas comme une frise temporelle, ils jouent sur l'éclatement des lieux, plus ou moins déterminés, selon que la caméra s'y est installée ou laisse défiler le paysage et la diffraction du temps correspondante. Pourtant, le parcours des sept caméras convergent vers un point unique et un instant décisif : l'explosion d'un camping-car sur une route du Vercors. L'une d'elle accomplit un panoramique à 360° (caméra 6 sur le plan de tournage) qui boucle son parcours au moment de l'événement, même si elle reste légèrement à distance. Une autre est un mouvement aérien arrivant de l'autre côté de la vallée (caméra 7) par rapport aux cinq restantes qui rejoignent (alors embarquées dans une voiture) plus ou moins tardivement la route serpentine, « décor générique de montagne » qui mène à l'accident après une exploration de l'environnement ponctuée de rencontres qui nous renvoient ailleurs, la polyphonie accentuant l'éclatement de la polyvision :

> « En Arménie avec un joueur de kamantcha, au Japon avec une joueuse de koto, auprès d'une enfant jouant au bord de la rivière Kwanza en Angola..., du côté de chez Robert Smithson ou Gordon Matta-Clark avec des répliques de *Spiral Jetty* et *Splitting*[15] ».

D'un écran à l'autre, les tensions se multiplient, selon la vitesse et les directions des mouvements de caméra, les échelles de plan, les variations de luminosité sans que l'on puisse reconnaître, dans cette forme inédite dépliée, les jeux de contrastes de l'alternance du montage cinématographique et

prévoir sa résolution par une convergence spatio-temporelle.

alterner **architecturer l'espace** **arriver/partir** **dé-plier** **superposer/juxtaposer** **opposer/contraster** **r-accorder**

1 Voir sur cette question de l'invention de l'espace, T. Faucon, *Penser et expérimenter le montage*, PSN, Paris, 2009, p. 29 à 42.

2 R. Bellour, « La chambre » in *Trafic* n° 9, Paris, P.O.L., hiver 1993, p. 52.

3 J.-P. Trias, « La nouvelle peau du cinéma (*New Skin*, installation vidéo de Doug Aitken, 2002) » in M. Scheinfeigel (dir.), *Le cinéma, et après ?*, PUR, Rennes, 2010.

4 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris, 2012, p. 49.

5 M. De Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire. 1,* Folio, Gallimard, 1990, p. 172-173.

6 M. De Certeau, *op. cit.*, p. 173.

7 Voir S. Daney, *Itinéraire d'un ciné-fils,* Océaniques FR3, mai 1992 : « le montage permet la construction d'un lieu du spectateur » (cité par J.-C. Royoux in M. Fraser (dir.), *Explorations narratives/Replaying narrative,* catalogue du Mois de la photo à Montréal, p. 230.

8 S. Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., 1993, p. 32-33.

9 E. Giannouri, « D'architecture et de montage. Le nouveau musée de l'Acropole » in B. Le Maître et J. Verraes, *Cinéma muséum, Le musée d'après le cinéma*, PUV, Vincennes, 2013, p. 41.

10 Voir entre autres, C. Palmiéri « Gouffre et vertige ; l'installation vidéo multiscreen *Néant Compulsif II* » in M. Sobeszczanki (dir.), *Du Split-screen au multi-screen. La narration vidéo-filmique spatialement distribuée*, Peter Lang, Bern, 2010, p. 73-88.

11 M. Foucault, « Des espaces autres » (1967-1984), repris dans *Dits et écrits, 1954-1988,* tome 4, Gallimard, Paris, 1994, p. 752.

12 M. Foucault, *op. cit.,* p. 758.

13 M. Foucault, *op. cit.,* p. 759.

14 Voir le plan de tournage http://melikohanian.com/mmx/archive/archive.php?work=42

15 C. Schönwald in C. Schönwald, E. During (dir.), *Melik Ohanian : From The Voice To The Hand*, Archibooks, Paris, 2009.

Dé-couper

Très tôt dans l'histoire du cinéma, opérations de découpage de l'espace et de coupe du montage sont devenues interdépendantes, entrelaçant mise en scène et montage. On a déjà beaucoup écrit sur la « friction » de ces deux gestes dans le contexte du « cinéma seul ». Retenons un exemple qui s'attarde sur cette opération de découpe : Buñuel dans « "Découpage" ou segmentation cinégraphique » (1928) « insiste sur la segmentation comme qualité majeure de la mise en scène. "L'intuition du film, l'embryon photogénique, palpite déjà dans cette opération appelée *découpage* (…) Segmentation. Création. Scission d'une chose pour qu'elle en devienne une autre"[1]. » Fragmenter pour transformer résume cet exercice d'un regard tranchant qui imagine le film monté. Découpage pour Buñuel, « coup d'œil (chasse aux fragments de montage) » pour Vertov, disent la virtualité de la coupe dont Érik Bullot a fait l'archéologie à partir des pratiques des premiers cinéastes-monteurs (Chaplin et Eisenstein notamment), c'est-à-dire du passage de la salle de montage (où l'on coupait et collait physiquement les photogrammes seulement regardés à la loupe ou par transparence) à la salle de projection (où l'on voyait les enchaînements, les effets) et des allers-retours entre l'une et l'autre.

Couper, projeter

Les liens dynamiques entre salles de montage et de projection, de même que les opérations mentales et physiques du montage, coupe et collure essentiellement ont pris de nombreuses formes dans le site même du film projeté : *split-screen* (comme dans *Time Code* de Mike Figgis ou *New Book* de Zbig Rybzynski en passant par les expérimentations de Brian De Palma) ; décalage de la pellicule dans le défilement pour composer (comme Miles Mc Kane ou Cécile Fontaine) le cadre avec la barre de l'interimage et le rythme de son décalage (d'une, deux ou trois perforations). Même à l'ère du numérique, certaines œuvres contemporaines interrogent encore ces opérations fondamentales de découpe du montage, ce lien essentiel entre découpage et montage. L'œuvre de Camille Henrot, au titre programmatique, *Coupé/décalé* (2010), part de là. Tourné en 35 mm (transféré sur *betanum*, 5 min 36), l'ouverture du film rejoue celle de la fenêtre du projecteur : une bande verticale de lumière instable apparaît au centre, disparaît réapparaît plus à droite et plus étroite, moins une image qu'un interimage qui laisserait exceptionnellement

passer la lumière. Avant toute image d'un représenté, renvoyant au film ethnographique, déjà une faille, comme un zip de Barnett Newman qui à la fois sépare et unit, initiant le glissement de la salle de montage à la salle de projection/exposition. Avant l'image, ou faisant comme si le film n'était pas déjà commencé, « une barre lumineuse (un intervalle) tranche perpendiculairement l'écran. (…) Il y a quelque chose, quelque chose comme un "il y a". » Jean-Louis Leutrat commente ici un autre « zip » ou intervalle mais sa réflexion résonne avec celui du film de Camille Henrot.

> « L'intervalle (…) provoque la surprise : que du seul dispositif qu'il supporte (…) émerge ce qu'il faut bien appeler le sentiment du sublime, c'est-à-dire de quelque chose qui nous manque et que nous ne pourrons jamais ajouter à nous-mêmes de nous-mêmes" (Jean-Louis Schefer)[2]. »

Le film naît du manque essentiel de l'image qui « nous met toujours au défit de la *monter* avec une autre [montrée ou mentale], avec *de l'autre*. Parce que dans l'image, il y a "du jeu" et de l'inachevé, une entame ou une béance[3]. » D'ailleurs, quand une image survient à gauche, on pressent qu'il ne peut s'agir que d'un fragment, d'une image partielle, tronquée. N'est-ce pas une récurrence contemporaine héritée de la modernité ? Partir de l'image comme manque, d'une image qui représente moins qu'elle n'interroge les moyens même de sa production et de sa représentation[4], ici celles du film ethnographique puisque l'artiste a filmé aux antipodes en 35 mm un rituel sur l'île de Pentecôte dans l'archipel de Vanuatu « organisé à l'intention des touristes et supposé être un rite de passage à l'âge adulte » : un saut dans le vide le pied attaché à une liane. L'apparition consécutive du complément de cette image à droite de la césure ne restaure bien sûr pas son unité mais en active toute la tension : outre le buste d'un homme, le visage tendu vers les hauteurs, directement affecté par cette coupe, le plan est composé en opposant mouvement et fixité : dans l'arrière-plan à gauche, le vent agite les feuillages, tandis que tous les éléments du premier plan sont immobiles (deux troncs dressés côte à côte cachant à demi l'homme et les feuillages dans la partie droite) ; si le plan est fixe à gauche de la césure, il est très instable à droite. Ce contraste introduit du *jeu* dans l'image, une certaine élasticité du cadre et du corps, la variabilité du cadrage à droite donnant des effets d'étirement, de dilatation par rapport au cadre gauche. Le décalage commence donc par le décadrage. Il s'affirme au plan suivant avec un changement radical d'échelle et de composition, par la segmentation du regard tranchant chère à Buñuel : de la végétation touffue sans profondeur à une large bande de ciel où se découpent les cimes d'arbres et le quadrillage d'une construction de bambous sur lequel un homme debout se maintient en équilibre. La faille s'est

déplacée plus à droite, comme pour suivre le corps. Ce décalage/décadrage affecte avant tout l'espace représenté. La saute la plus marquée ayant lieu lors de la marche cadencée et balancée en aller-retour des indigènes regardant en contrebas, l'un d'eux est coupé verticalement et décalé horizontalement. Dans d'autres mouvements de danse, la césure semble provoquer un changement d'échelle : à gauche, les hommes se déplacent en pied, à droite, un seul, cadré à la taille, accomplit les mêmes pas. Le même homme sans doute apparaît à gauche et à droite, à deux échelles différentes, provoquant une répétition ou un chevauchement temporel. Ce décalage joue aussi sur l'élasticité du temps rendue visible par la reconfiguration de l'anatomie des corps sautant, tantôt comme étirés par la césure (comme si leur abdomen était doublé) tantôt contractés (corps incomplet), ou encore dédoublés. Le décalage s'affirme avec le raccourcissement de la durée des plans et l'apparition d'un nouveau fragment d'image vis-à-vis du précédent, donc la simultanéité de deux éléments fortement hétérogènes. Le film expose la coupe mais aussi ses effets : apparition, disparition, variation d'échelle et de rythme…

Camille Henrot performe le médium cinématographique par ce travail de découpe de l'image, du montage à la projection, en simulant une interaction entre le champ et la fenêtre du projecteur, en introduisant de l'altérité dans cette image qui ne sera jamais projetée sans fêlure. Elle inscrit au cœur de l'image ce risque de la déchirure, évoquant ce manque essentiel dont parle Daney qui invite toujours à monter une image avec une autre, avec de l'autre, rappelant le mythe de la découverte du montage par un accident de pellicule générant apparition et disparition méliésienne. Monter-escamoter.

De l'espace filmique à l'espace de projection

Si l'espace de l'installation vidéo est devenu pour le spectateur un milieu où faire l'expérience du montage c'est parce qu'il tient de la salle de montage (présentant les fragments dans une composition d'écrans toujours différente) et de la salle de projection (rendant visible ces fragments sous forme montée quand on considère un seul écran et selon un montage ouvert à la variabilité et à la virtualité lorsque l'on passe d'un écran à l'autre).

Les opérations de découpe spatiale sont d'autant plus sensibles dans la polyvision que les bords du cadre dialoguent avec l'espace environnant et les autres écrans plus ou moins distants. Les bords tranchants du champ ne sont-ils pas mis instinctivement en relation avec un hypothétique hors-champ qui pourrait trouver à s'actualiser sur les autres écrans ? Certaines installations jouent d'ailleurs de cette ambivalence entre indépendance et interdépendance

des écrans (*The Ground Is Moving*, Oertli). La distinction entre champ et hors-champ s'en trouve complexifiée et fortement intensifiée. La possibilité d'une actualisation de ce qui n'a pas encore été vu ou la possibilité d'une réapparition de ce qui était momentanément hors de la vue avec tous les jeux permettant de rythmer l'attente de ce retour (du retard dilaté au simple battement ou à l'alternance entre champ et contre-champ) ont été réinterprétées.

Champ-contre-champ

Tantôt, il s'agit de permettre au spectateur de faire l'expérience de la découpe, par exemple d'un espace divisé en deux portions de 180°, champ et contre-champ de chaque côté d'un écran suspendu comme dans *Two Sides to Every Story* de Snow (1974) ; de faire aussi l'expérience physique de ce retournement. Ici, on constate comme une isométrie entre l'espace de tournage et l'espace de projection. Dans le premier, deux caméras sont placées de part et d'autre de l'action : une jeune femme au centre donne corps à la limite virtuelle de ce retournement de l'espace en traçant des cercles concentriques, avec un aérosol de peinture, sur un écran transparent suspendu. Dans l'installation, deux projecteurs sont placés dans le même axe de part et d'autre d'un écran suspendu sur lequel sont projetés respectivement le champ et le contre-champ de cette action. Déjà pour le montage d'un film, Noël Burch évoquait ce mouvement opéré par un raccord à 180° :

> « Lorsque les images cessent de s'enchaîner "avec naturel", lorsqu'elles renvoient à un usage systématique du faux raccord ou du raccord à 180°, on dirait que les plans tournent eux-mêmes ou se retournent et leur appréhension requiert un effort considérable de mémoire et d'imagination, autrement dit une lecture. Il va alors s'agir de lire l'image visuelle. Lire c'est ré-enchaîner au lieu d'enchaîner, c'est tourner et retourner au lieu de suivre à l'endroit[5]. »

Ici le geste s'éprouve d'un côté à l'autre de l'écran et l'effort de ré-enchaînement s'accompagne d'un effort physique. En passant du recto au verso, le spectateur saisit ce renversement de l'espace et appréhende la collure, la tranche de l'écran, par la marche[6], tandis que l'un des caméraman et la jeune femme réunifient l'espace en fendant l'écran peint de haut en bas et en passant à travers chacun dans un sens.

Le champ-contre-champ renvoie aussi au face à face entre l'écran, la scène et le spectateur. Caroline Renard décrit avec précision ce montage entre vivant

et animé, espaces scénique, filmique et spectatoriel dans le dispositif imaginé par Kiarostami qui

> « réalise pour la scène italienne un spectacle [rituel iranien], avec cavaliers, costumes, chevaux et combats. Il ajoute à ces éléments traditionnels des écrans géants sur lesquels sont projetés en noir et blanc des visages de spectateurs iraniens du Tazieh[7] ; six grands écrans placés en hexagone autour de la scène et des gradins présentent simultanément le spectacle interprété dans diverses régions d'Iran et des spectateurs iraniens. (…) Le cinéaste propose un assemblage de matériaux scéniques dans lequel ce qui se passe sur scène s'articule très précisément à ce qui se passe sur les écrans mais qui a pourtant été filmé ailleurs, dans un autre pays, face à d'autres acteurs, à un autre moment. Les visages sont ainsi montés en contre-champ du spectacle vivant dans un raccord spatio-temporel impossible[8]. »

Une autre version épurée de l'installation joue encore plus sur les variations de formats et d'échelles :

> « L'action est fragmentée sur trois écrans placés en triptyque. (…) Le spectacle épique est présenté en couleur sur un petit écran entouré par deux grands écrans où sont projetés en noir et blanc les visages des spectateurs en gros plans. (…) Placer les gros plans sur les grands écrans et le plan très large sur le petit écran, donner à voir en grand ce qui est regardé de près et en petit ce qu'on voit de loin, mettre face au spectateur les spectateurs d'un autre spectacle est une forme d'assemblage qui ne convoque finalement ni la rupture ni la fusion, mais qui théorise et démontre la fragilité du raccord en champ-contre-champ et englobe de façon décisive le regard du spectateur dans le dispositif du montage[9]. »

Chevauchements

Les lignes de partage entre champ et hors-champ seront ailleurs troublées, la tension entre deux champs moins créée par la sensation des bords tranchants que par des effets de chevauchements ou de fausse continuité. L'installation tirée de *A 21st Century Portrait* de Douglas Gordon et Philippe Parreno présente les images des dix-sept caméras respectivement sur dix-sept écrans disposés dans tous les sens du sous-sol du Palais de Tokyo en 2013. Eija Liisa Athila a particulièrement décrit le même type de déploiement des articulations spatio-temporelles dans l'espace et même de certains raccords dans ses triptyques :

« il y a de nombreuses manières traditionnelles de monter qui affectent la nature de la narration, comme de couper d'une échelle de plan à une autre, monter le mouvement, couper une réplique, et encore d'autres formes plus subtiles. Mais lorsque l'on travaille avec trois images qui se dérouleront au final simultanément sur les multiples écrans d'une installation, c'est très différent. Certaines règles s'appliquent, mais elles ne disent pas comment négocier la simultanéité ou le passage d'un personnage d'un écran à l'autre. (…) Il y a tant d'expérimentations possibles, comme de montrer simultanément action et réaction, un plan de détail avec un plan d'ensemble, utiliser des images de différentes échelles au même moment, créer des chevauchements de temps en choisissant des moments différents d'une action sur des écrans séparés[10]. »

Ville-images

Les dispositions du spectateur à reconstituer mentalement l'espace représenté par fragments, voire à l'architecturer à partir de l'agencement des écrans peuvent être affectées par l'invention d'expériences spatio-temporelles inédites, comme les « ville-images[11] » de Doug Aitken, que l'on rattachera volontiers aux « cinématismes » d'Eisenstein[12]. Ainsi de *Sleepwalkers* projeté sur l'architecture de verre du MoMA, témoignant de « l'effort de capturer les multiples facettes de l'activité d'une ville comme si elle était vue à travers un diamant taillé, révélant un kaléidoscope de vues simultanées[13] ». L'installation qui fonctionnait la nuit présentait cinq personnages, New-yorkais vivant de nuit : un coursier (incarné par Ryan Donowho), un électricien (Seu Jorge), une employée des postes (Chan Marshall/Cat Power), un homme d'affaires (Donald Sutherland), une employée de bureau (Tilda Swinton). Outre la réversibilité temporelle entre le jour et la nuit, l'installation jouait aussi sur l'espace en retournant la sphère de l'intime et l'espace public, comme si l'on voyait à travers les immeubles de verre. Le dispositif d'Aitken résonne particulièrement avec le projet *Glass House* (1927-1931) d'Eisenstein. Comme le rappelle Albera, « La réflexion d'Eisenstein, à la fin des années 1920, intègre l'idée d'exposition du film, de sa spatialisation, et le modèle du parcours du spectateur (…) Il [conçoit] ce projet de film "flottant", sans ancrage terrestre, offrant simultanément *tous* les points de vue[14]. » Somaini précise qu'il « aurait dû être tourné dans l'espace inédit d'un gratte-ciel de verre, totalement transparent, et qu'Eisenstein aurait voulu voir projeté sur un "écran monstre[15]", quatre fois plus grand que la normale[16] ».

Plusieurs paramètres de ces deux formes inédites posent directement la

question de la découpe du cadre et du plan, de leurs bords et de leur limite. L'architecture de verre ouvre l'intérieur sur l'extérieur et réciproquement, s'opposant à la découpe de la fenêtre de l'architecture occidentale classique, séparant intérieur et extérieur.

> « Dans une conférence tenue à Hollywood en 1930 sous le titre "Le carré dynamique", cette intégration de l'extérieur dans l'intérieur qui était propre autant à l'architecture japonaise qu'à celle de Le Corbusier et de Gropius, et qui mettait en question le rôle de cadre et de limite joué par la fenêtre, est mise en relation directe avec la possibilité de repenser profondément l'espace cinématographique[17]. »

Cela s'accompagne d'une variation des formats de projection, écrans de tailles différentes dans *Sleepwalkers*, certains plus horizontaux, d'autres plus verticaux. Eisenstein insiste dans cette conférence, comme le rappelle Antonio Somaini : « le jeu avec la forme et les dimensions de l'écran constitue un facteur fondamental de montage et de composition dont le cinéma de l'avenir ne devrait pas se priver[18]. » Eisenstein, se référant souvent à la culture japonaise dans ses écrits à partir de la fin des années 1920, apprécie « les *makemono*, "tableaux rouleaux" pouvant être déroulés tant horizontalement que verticalement » induisant « l'*absence de cadre*, de marges bien définies qui limitent l'image de tous les côtés ». « Ces *makemono*, nous dit Eisenstein, étaient l'expression directe, dans la pratique figurative, d'une culture de construction et d'habitat qui privilégiait des architectures *ouvertes* et *variables*, avec des parois mobiles et sans limites nettes et définitives entre l'intérieur et l'extérieur[19]. » Ces architectures ouvertes et variables seraient un modèle pour penser la variabilité du montage et surtout une refonte des questions de découpage, du carré dynamique à la redéfinition du plan comme unité de montage.

Si l'histoire de *Glass House* joue sur l'aveuglement des personnages malgré la transparence architecturale (ainsi « un mari ne voit pas à travers le mur transparent de son appartement la femme qui le trompe avec son amant, [ailleurs] une jeune femme brûle dans l'indifférence générale[20] »), les *sleepwalkers* semblent mener des vies parallèles sans possibilités de croisement. En même temps, la répétition des plans filmant les personnages dans des positions identiques selon des cadrages similaires pour des gestes quotidiens émousse l'autonomie des plans ainsi mis en série, crée des effets de superpositions chères à Eisenstein plutôt que de juxtaposition.

Il faudrait encore souligner la dimension discursive et réflexive de ces

dispositifs : des expérimentations du théâtre total de Gropius et Piscator (interaction entre projections filmiques et espace scénique lui même redécoupé, par exemple pour *Trotz Alledem !*, 1925, *Hoppla ! Wir Leben,* 1927), précédant légèrement le projet *Glass House,* au ville-images d'Aitken (*Sleepwalkers* comme *Frontier* – voir marcher) en passant par les installations de Krzysztof Wodiczko, *Guests* (2009) en particulier. Cette œuvre, mise en place dans le pavillon polonais de la Biennale de Venise, indifférenciait fenêtres architecturales et écrans de projection, les seconds donnant l'illusion des premières à travers lesquelles on distinguait des silhouettes lavant des vitres, construisant, balayant, promenant des poussettes, discutant. En pénétrant dans le pavillon, le spectateur de la Biennale n'était pas immergé dans la *black box* mais forcé de regarder à l'extérieur du bâtiment et du Monde de l'art, de prendre conscience de cette frontière entre intérieur et extérieur, architecturale ici, politique ailleurs, puisque ces « guests » renvoient aux immigrés qui restent toujours dans l'espace extérieur, des intrus même quand ils sont « chez eux ». Avec ces écrans laiteux, rappelant le papier de riz de l'architecture japonaise, le dispositif s'inscrit lui aussi dans la veine des cinématismes recensés par Eisenstein dans ses *Notes pour une histoire générale du cinéma,* dans la section

> « dédiée (…) au procédé de la projection, explorée dans les formes les plus diverses : projection de lumière colorée à travers le vitrage des cathédrales gothiques, projection de lumière dans le ciel avec les feux d'artifice, projection d'ombres sur la paroi dans les théâtres d'ombres et des silhouettes comme la lanterne magique, le Karagios turque ou le Wayang javanais, ou encore projection des silhouettes des visages et des corps tant dans le dispositif physiognomonique de Lavater que dans les maisons japonaises, avec leurs parois de papier de riz[21]… »

Découpe d'un espace hybride entre théâtre, opéra, télévision et cinéma

À côté de ces expériences de montage à grande échelle, on peut retrouver dans les formes contemporaines, des dispositifs qui jouent tout autant sur les échelles mais sur une scène théâtrale, non moderne comme le théâtre de Gropius, mais à l'italienne. Dans *La Pietra del paragone*, de Giorgio Barberio Corsetti et Pierrick Sorin, s'expose l'entrelacement entre découpage, mise en scène et montage.

D'abord, les opérations de découpage filmique impliquent des différences d'échelles de plan, auxquelles s'ajoutent ici des différences éventuelles

d'échelles d'écran qui font d'autant plus varier le rapport entre l'œil/le corps du spectateur et l'écran et impliquent un ré-accordage permanent. D'autant plus si le dispositif mixe théâtre/opéra et cinéma et télévision directe. Ainsi, pour la scénographie de *La Pietra del paragone* de Rossini (créée au Châtelet en 2007), Pierrick Sorin et Giorgio Barberio Corsetti ont conçu un dispositif complexe permettant d'incruster les chanteurs évoluant sur la scène transformée en un vaste cyclo bleu dans des décors réduits à des maquettes (disposées au fil des tableaux, tantôt à gauche, tantôt à droite de la scène), le résultat étant diffusé simultanément sur des écrans suspendus. Les variations d'échelle sont démultipliées. À l'échelle 1 des corps sur la scène, les éléments de décor ont subi des modifications à des fins filmiques : d'un côté, des formes abstraites (cube, encadrement sans porte, panneau, composition de planches avec découpes) autant de *fantômes* bleus valant pour des éléments filmés dans la maquette à échelle réduite (embrasures, portes ouvertes, cloisons, trappes, piscine, jardin avec colonnades) ; de l'autre, des éléments fonctionnels, tables et chaises essentiellement, aux pieds souvent étrangement allongés pour correspondre au champ filmique, sans que les gestes des acteurs en soient affectés – donc sans effet « Homme qui rétrécit ». Cependant, certaines maquettes, aquarium à poissons et cage à souris, créent un trouble scalaire entre les chanteurs et ces animaux qui cohabitent dans l'espace filmique. Dans ces tableaux, le jeu des acteurs avec le hors-champ filmique s'accentue. La maîtrise de leur évolution sur l'espace scénique (millimétrée, au vu du nombre de marquages au sol de différentes couleurs) tout en ayant conscience des limites virtuelles du cadre filmique, leur permet de dialoguer avec la caméra au centre de la scène. Apparitions et disparitions par les côtés latéraux et le bord inférieur, ménagent des effets de surgissement, de grossissement et d'évanouissement (dont le climax est atteint avec l'air du poète Pacuvio, *Ombretta sdegnosa (del Missipipi)* sur fond d'aquarium). Autre truc pour pervertir les échelles : dans le premier décor de la villa des années 1950 en perspective, un cube bleu, invisible à l'écran, s'actualise dans l'image lorsqu'un figurant vient placer une banane à la position correspondante sur la maquette. Cette « sculpture contemporaine » selon le mot de Pierrick Sorin dans le jardin de la maison, pervertissant l'échelle à la manière d'Oldenburg, devient un accessoire de jeu lorsque, à l'image, le comte Asdrubale monte à califourchon tandis que, sur la scène, il s'assied sur le cube. Par ce geste, il *monte* les espaces scéniques et réduits de la maquette. Rappelons à ce point, une plaisante coïncidence étymologique : le cavalier, le *muntedur* est un monteur.

La polyvision n'a pas ouvert la question du plan – son espace, sa durée, son

rythme, ses limites, sa reconnaissance comme unité du montage –, puisque comme l'avait déjà développé Patrick Rollet à propos du cinéma, « la question du plan déborde largement celles des unités de la chaîne filmique, avec ce que ces dernières peuvent impliquer d'un peu inerte ou de platement combinatoire[22] ». Mais elle l'a complexifiée. De même qu'elle ne cesse de réactualiser les questions de l'intervalle, de l'enchaînement, du saut, d'un plan à l'autre comme d'un écran à l'autre ouvrant le montage déployé dans l'espace aux agencements plutôt qu'aux articulations. La variabilité du montage implique une variabilité des éléments montés, circonscrits/prélevés différemment par les spectateurs. Ceux-ci ne considèrent pas des plans définis par une découpe spatio-temporelle, ils observent et associent des images filmiques dont les bornes peuvent être autant en-deçà qu'au-delà cette conception technique du plan.

> « Car le plan, dans ce qu'il a de vif, est à la fois ce qui, par l'enchaînement du montage, donne consistance au film, et ce qui, dans le même mouvement, le met en péril en lui faisant courir à tout moment le risque de la dislocation. Par sa façon de serrer le réel ou par la seule pression interne de sa temporalité, un plan, s'il est vraiment un plan, menace toujours de déchirer la continuité trop sage et trop lisse de cette chaîne filmique hypothétique[23]. »

C'est sans doute ce à quoi Rossellini était sensible, lui qui « n'aspir[ait] pas à un montage traditionnel », lui qui « pren[ait] les choses toujours en mouvement, […se fichant] complètement d'arriver ou non à la fin d'un mouvement pour raccorder le plan suivant[24] », rappelant l'essentiel : monter c'est avant tout regarder.

agencer **architecturer l'espace** **associer** **disposer** **escamoter** **marcher/monter** **r-accorder** **regarder**

1 É. Bullot, « Virtualité du montage », in *Cinéma* 06, Léo Scheer, printemps 2003, p. 58, citant L. Buñuel, *Le Cinéma à cran d'arrêt, Œuvres littéraires,* trad. J.-M. Saint-Lu, Plon, Paris, 1995, p. 152-156.

2 J.-L. Leutrat, *Des traces qui nous ressemblent,* coll. « Spello », Comp'Act, Paris, 1990, p. 73.

3 S. Daney, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main,* Aléas, Paris 1999, p. 174.

4 Voir P. Bonitzer, *Le Champ aveugle,* Cahiers du cinéma, Paris, (1982), 1999, p. 90.

5 G. Deleuze, *L'Image-Temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 319.

6 Voir D. Païni, (dir.), *Projections, les transports de l'image*, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1998, p. 197.

7 Le *Tazieh* raconte l'histoire de l'Imam Hossein, neveu et gendre de Mahomet, assassiné à Kerbala en 680

avec son fils Hussein. Leur martyre qui est au fondement de l'Islam chiite trouve dans cette forme de théâtre épique une représentation populaire. Voir C. Renard, « Abbas Kiarostami, le montage fragilisé » in S. Coëllier, *Le Montage dans les arts. Aux* xxe *et* xxie *siècles*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2008, p. 178.

8 Caroline Renard, *op. cit.*, p. 178-179.

9 Caroline Renard, *op. cit.*, p. 179-181.

10 Entretien avec Doug Aitken in *Broken Screen*, *Expanding the image. Breaking the narrative,* D.A.P., New York, 2006, p. 21. Je traduis.

11 Déclinaison de l'espace-images (R. Bellour).

12 A. Somaini rappelle que le « terme indique la présence dans l'histoire universelle des arts et des médias (dessin, peinture, sculpture, architecture, littérature, musique, photographie, théâtre…) de structures formelles, modes de composition et expériences esthétiques que le cinéma peut élaborer et conduire à leur stade le plus achevé seulement en étudiant avec attention leurs manifestations pré – et extra-cinématographiques. » in « Utopies et dystopies de la transparence. Eisenstein, *Glass House*, et le cinématisme de l'architecture de verre », *Appareil* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 05 avril 2011, consulté le 28 octobre 2016. URL : http://appareil.revues.org/1234 ; Voir aussi l'introduction de F. Albera à S. M. Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma*, Les Presses du réel, Paris/Dijon, 2009, p. 9-19.

13 Doug Aitken, *Sleepwalkers*, catalogue de l'exposition, MoMA, New York, 2007, p. 156 Je traduis.

14 F. Albera, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur » in *Cinéma et intermédialité*, Silvestra Mariniello (dir.), *Cinémas*, vol. 10 n°s 2-3, printemps 2000, p. 35.

15 S. M. Eisenstein, *Glass House*, Presses du réel, Paris/Dijon, 2009, p. 34.

16 A. Somaini, *op. cit.,* §9.

17 A. Somaini, *op. cit.,* §6.

18 *Ibid*.

19 A. Somaini, *op. cit.*, p. 7.

20 Voir *Glass House*, Presses du réel, Paris, 2009, p. 49, cité et traduit par A. Somaini, op. cit., §14

21 A. Somaini, *op. cit.,* §4.

22 P. Rollet, *Passages à vide*, *Ellipses, éclipses, exils du cinéma,* P.O.L., Paris, 2002, p. 15.

23 P. Rollet, Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma, P.O.L., Paris, 2002, p. 15-16.

24 R. Rossellini, propos recueillis par F. Hoveyda et J. Rivette, *Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959, p. 54.

Interpréter l’espace

De l’espace-images à la ville-images

Les installations dans les black-box, relativement neutres et modulables, inventent et configurent des espace-images propres, imaginant des parcours selon les agencements d’écrans et un minimum d’éléments architecturaux. On parlera de réinterprétation de l’espace lorsque l’œuvre est installée dans un espace architectural non destiné à l’exposition en général et aux images en mouvement en particulier, avec autant de déclinaisons possibles qu’il y a d’espaces publics. Chacun correspond à une pratique, un usage qui dialogue avec l’œuvre, celle-ci proposant, à des degrés différents, une réinterprétation de l’espace en même temps qu’elle la suscite chez le spectateur. Cette expérience de l’espace ne peut bien sûr être pensée sans considérer aussi sa temporalité, pas seulement parce que le spectateur regarde des images mobiles, surtout parce que ces architectures-images inventent des formes temporelles (simultanéité, succession, consécution, linéarité, panorama, répétition, circularité, étoilement, labyrinthe) et modifient les pratiques de l’espace, par exemple en retournant comme un gant la salle de représentation, ou encore en inversant intérieur et extérieur des bâtiments, jour et nuit.

Ainsi certaines installations réinterprètent la syntaxe de la salle de spectacle, comme *Fever Room* d’Apichatpong Weerasethakul plaçant le spectateur au cœur du dispositif. Entré par l’arrière du théâtre (KVS à Bruxelles), il emprunte un couloir étroit qui débouche sur une petite pièce où sont disposés quelques sièges insuffisants par rapport au nombre de spectateurs contraints de s’asseoir par terre – position inconfortable que l’habitué des galeries ou des musées connaît bien mais qui est plus inattendue au théâtre. Un écran descend lentement devant les spectateurs présentant des scènes de la vie quotidienne de quelques Thaïlandais. Le spectateur les suit dans des lieux qui rappellent d’autres films de Weerasethakul. La polyvision est introduite par un second écran coulissant au-dessus le premier, accompagné de deux autres disposés de chaque côté, créant un espace d’autant plus immersif que, de l’un à l’autre, les actions sont redoublées et les points de vue démultipliés. L’effet est saisissant lorsque nous suivons deux personnages dans une grotte. Ici, tout bascule. L’espace fermé s’ouvre d’un côté et le spectateur découvre les rangées de sièges vides du théâtre et est soumis à l’éblouissement d’un projecteur, enveloppé par le cône lumineux et les nappes de fumée (comme

dans une installation d'Anthony McCall). Immersion dans l'espace-images et renversement, vertige du spectateur sur scène face à la salle vide se sont succédés au cours de cette expérience inédite.

Sorties de la salle de spectacle, de « la chambre » du cinéma, de la galerie, du musée, du *white cube* ou de la *black box,* les œuvres audiovisuelles invitent à penser l'art en relation avec l'architecture, la ville en particulier. Les créations de ville-images jouent sur la perméabilité des murs, surtout lorsqu'ils sont en verre, donc entre extérieur et intérieur et sur les heures de la journée, les images en mouvement étant plus facilement visibles dès la nuit tombée. Pour certains projets, le spectateur est donc invité à rester à l'extérieur et à regarder l'œuvre quand le lieu est fermé, d'autres pervertissent les pratiques de ces espaces qui même fermés, impénétrables n'en demeurent pas moins des espaces d'exposition visibles (*Sleepwalkers* de Doug Aitken projeté sur les façades de verre du MoMA, *Overhang* de Michal Rovner sur dix-sept fenêtres du premier étage de la Chase Manhattan Bank à New-York, expérimentations que les pratiques du *video-mapping* ont depuis élargi, notamment celles élaborées en interaction avec l'espace du passant, comme *Murmur* pour Nuit blanche en 2016 sur l'île Saint-Louis, où sa voix/sa musique voyage sur un ruban, comme une langue, animé de diodes jusqu'au mur où se propagent des ondes lumineuses[1]).

Interpréter l'espace c'est donc parfois « passer à travers les murs » selon l'expression retenue par Eyal Weizman[2] pour analyser une pratique inédite de l'espace, qui surprendra tant elle est éloignée de l'expérience de l'œuvre artistique mais qui a pourtant une référence commune (*Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari) avec les théories esthétiques :

> « les tactiques d'attaque de l'armée israélienne visant la ville de Naplouse en avril 2002 qui n'utilisait pas les rues, les ruelles et les cours ou tout autre espace de circulation urbaine mais des tunnels en surface découpés dans le tissu urbain, creusés à travers les habitats[3] ».

Il développe sa réflexion à partir de cette proposition d'un commandant :

> « L'espace que vous regardez, cette pièce que vous regardez, n'est rien d'autre que *l'interprétation que vous en faites*. Vous pouvez repousser les frontières de votre interprétation, mais pas sans limites ; après tout elle est forcément contrainte par des éléments physiques, étant donné qu'elle contient des bâtiments et des ruelles. La question est alors : comment interprétez-vous la ruelle ? Interprétez-vous la ruelle comme un lieu à traverser, comme le fait tout architecte et tout urbaniste, ou interprétez-vous

la ruelle comme un lieu qui interdit la traversée[4] ? »

On a vu comment Weerasethakul réinterprétait la scène et les sièges de la salle de spectacle, et Doug Aitken l'espace muséal et la ville par exemple. Une description plus précise permet de mieux saisir l'invention d'une nouvelle syntaxe de la ville intéressante pour penser les projections d'images-mouvement *in situ* :

> « Plusieurs milliers de soldats israéliens et des centaines de guérilleros palestiniens manœuvraient simultanément dans la ville, mais se fondaient dans ce tissu urbain au point qu'ils n'auraient pour la plupart pas été visibles, fût-ce un court instant, depuis une perspective aérienne. En outre, les soldats n'utilisaient pas souvent les rues, les routes et les ruelles ou les cours qui constituent la syntaxe de la ville, et pas non plus les portes extérieures, les cages d'escalier intérieures, ni les fenêtres qui constituent l'ordre des bâtiments ; ils se déplaçaient plutôt horizontalement à travers les murs mitoyens, et verticalement à travers des trous, en faisant sauter plafonds et planchers. (…) Parce qu'elle consiste à se déplacer à travers des bâtiments privés, cette manœuvre transforme *l'intérieur en extérieur* et les *espaces privés en voies de communication*[5]. »

Dans les villes-images, comme dans les espaces polyvisuels immersifs, l'entre-images devient lui aussi un espace de circulation où appréhender, mouvements, forces et flux.

> « Les combats se sont déroulés dans des salons à moitié démolis, des chambres à coucher et des couloirs des habitats précaires des réfugiés, où la télévision pouvait très bien continuer d'émettre et la casserole demeurer sur le feu[6]. »

Deux temporalités coexistent ici, celle du quotidien, de la vie qui continue même en temps de guerre, et celle de l'attaque, de l'imprévisible, de l'imminence de la destruction.

> « Au lieu d'obéir aux démarcations spatiales conventionnelles, *le mouvement* des troupes devenait *constructeur d'espace et l'espace se constituait comme un événement*. Ce n'était pas l'ordre de l'espace qui commandait les motifs du mouvement mais le mouvement qui produisait et pratiquait[7] l'espace autour de lui[8]. »

Même si la disposition de l'espace polyvisuel induit certains déplacements, insistons sur la réinterprétation du spectateur qui donne forme à son mouvement, à sa marche entre les écrans.

« Le mouvement à trois dimensions, à travers les murs, les plafonds et les planchers, à travers le volume urbain, *réinterprétait*, court-circuitait et *recomposait à la fois les syntaxes architecturales et urbaines*. La tactique consistant à “passer à travers les murs” impliquait une conception de la ville non seulement en tant que site, mais à proprement parler en tant que *médium* de la guerre – *une matière flexible, quasi liquide*, constamment contingente, *en état de flux permanent*[9]. »

Eyal Weizman insiste ici sur cette qualité du médium, fluide et changeante, dont on a fait l’hypothèse pour le montage. L’espace inventé par le montage correspond à la fois au lieu de projection avec sa disposition spécifique, à l’espace inventé par les images filmiques sur un écran et entre-écrans, donc à l’espace physique et virtuel, l’intervalle où appréhender le mouvement entre les images. Parce que l’intervalle a été associé au vide et en même-temps à un milieu éminemment actif qui permet la perception.

Les concepts d’espaces lisse et strié sous-tendent cette expérience de l’espace. Si la « cité est l’espace strié par excellence (…) [celui-ci] se laisse fondamentalement lisser[10] ». En référence à Deleuze et Guattari, un commandant emploie d’ailleurs l’expression « lisser l’espace » lorsqu’il décrit ce passage à travers les murs. Les projections d’images dans la cité interprètent aussi l’espace et recomposent la syntaxe architecturale et urbaine de la ville en introduisant du mouvant, du flux dans le stable (la construction), en retournant intérieur et extérieur (par la perméabilité des surfaces de projection, vitrées notamment, ou par la réversibilité entre espace projeté et espace-écran), espace public et sphère de l’intime (voir la comparaison entre *Sleepwalkers* d’Aitken et *Glass House* d’Eisenstein dans dé-couper). Les écrans des installations vidéo, en redessinant l’espace, en le rendant perméable et flottant, correspondent à la définition de l’espace lisse qui est aussi collage, patchwork « de morceaux juxtaposés, dont le raccordement peut se faire d’une infinité de manières[11] ».

dé-couper **disposer** **inventer l’espace**

1 Création collective des studios Chevalvert, 2roqs, polygraphik, splank. https://vimeo.com/185319317

2 E. Weizman, « Passer à travers les murs », trad. C. Degoutin, in *Multitudes*, n° 28, hiver-printemps 2007, consultable sur : http://multitudes.samizdat.net/Passer-a-travers-les-murs.

3 E. Weizman, *op. cit.*, p. 32.

4 E. Weizman, *op. cit.*, p. 34.

5 E. Weizman, *op. cit.*, p. 32.

6 E. Weizman, *op. cit.*, p. 32.

7 Notons la proximité avec la définition decertienne de l'espace. Voir inventer l'espace.

8 E. Weizman, *op. cit.*, p. 32.

9 E. Weizman, *op. cit.,* p. 33. Je souligne.

10 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980*,* p. 601.

11 G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.,* p. 595.

Pratiquer l’espace-images

Le spectateur-monteur

> « À travers l’expérience de la variété des œuvres et des configurations d’image-pensée qu’elles ouvrent, m’intéresse surtout la possibilité d’approcher l’être changeant que je n’ai jamais vraiment su comment nommer : le visiteur, qui paraît plutôt mériter, dans les meilleurs des cas, d’être appelé un regardeur, ce qui suppose une attention plus grande ; et cela pour le distinguer du spectateur qu’il n’est pas, ne devient jamais vraiment : le spectateur de cinéma[1]. »

La théorie anglo-saxonne a en effet adopté le terme *viewer* que Raymond Bellour propose ici de traduire. Cependant, il réduit à la vue les sens mobilisés dans l’expérience des installations vidéo alors que la dimension sonore des installations est essentielle sans parler des créateurs prenant le contre-pied de la polyvision en proposant des polyphonies (Dominique Petitgand, Anri Sala…) quand d’autres sollicitent les sensibles communs aristotéliciens (le mouvement, le repos, le nombre, la figure et la grandeur[2]). L’importance des sensations dans la perception a d’ailleurs été mise en avant par Pascale Weber avec le terme « sensator[3] ». Ailleurs c’est l’interaction avec l’œuvre qui importe, le *spect-acteur* est *performer* pour Bruce Nauman (*Performance Corridor* ou *Corridor Installation*) ou Peter Campus (*Negative Crossing)*. On pourrait encore ajouter le *flâneur*, associant non plus l’œil à la main comme souvent pour le montage mais l’œil au pied qui a donné une équivalence aussi pertinente : marcher/monter. Nous reconnaîtrons alors un spectateur-monteur : spectateur, pour tout ce que ce *regardeur* doit malgré tout au cinéma quelque soit sa familiarité avec ce dispositif audio-visuel et au spectacle en général, notamment vivant ; monteur, pour définir son expérience des images et des sons dans les installations (activité qui n’est pas non plus absente de la salle de cinéma) ; spectateur-monteur, pour décrire surtout plus précisément ce qui se joue dans cet espace-images, à quoi il joue, ce qu’il déjoue (dénoue) et réfléchir à ces gestes qui dépassent le cinéma seul. Le spectateur-monteur invite à cartographier les formes multiples et pratiques instables du montage dans les installations vidéo contemporaines comme dans les arts vivants et graphiques pour explorer l’arborescence de ses gestes.

Cette position de spectateur-monteur part d’un renversement comme le

spectateur du théâtre de la mémoire de Giulio Camillo avec « son spectateur unique placé sur scène au lieu de regarder le spectacle sur scène ». Selon Dan Graham :

> « Il se servirait de ce dispositif pour apprendre la structure de l'univers selon un rituel encyclopédique. Il porte son regard sur les images sur les sept niveaux, dont chacun représente des aspects de "l'expansion de l'univers à partir des Causes premières passant par les scènes de la création"[4]. »

La dimension didactique des dispositifs, sous sa forme émancipatrice, a souvent été relevée. Rappelons le théâtre mécaniste :

> « Comme Meyerhold, Piscator croyait qu'il fallait ramener au théâtre la relation de l'acteur face à la technologie urbaine, tout en mécanisant le dispositif théâtral afin de mimer les flux d'informations entrecroisés dont était fait le nouveau paysage urbain. Pour ce faire, il utilisait plusieurs scènes tournantes, des ascenseurs, des murs-images et des écrans de cinéma dans des positions variables, des bandes sonores, des actualités filmées et d'autres appareils véhiculant les médias. Son but était de déconstruire les aspects divertissant de ces formes de média et d'en faire un appareil lisible et didactique. Le théâtre deviendrait à la fin un parlement, où les spectateurs seraient placés au même niveau, quant à l'information et à la réponse-action politique possible face à elle, à la fois comme auteurs-metteurs en scènes et acteurs[5]. »

Questionner la société, l'Histoire ou la représentation revient le plus souvent dans cette mobilisation du spectateur. Le choix de garder ce terme renvoie encore au théâtre des années 1960 dont « une des préoccupations essentielles […] s'est traduite par l'invention de multiples dispositifs autorisant la simultanéité des scènes, l'éclatement des lieux de jeu, ou entraînant le spectateur dans un parcours[6] ». On en retient aussi la réversibilité voire la contamination des espaces scéniques et spectatoriels comme la libre adaptation des *Bacchantes* d'Euripide par la troupe de Richard Schechner, *the Performance Group* filmé par De Palma avec deux caméras. La première utilisation du *split-screen* dans *Dionysus in '69* joue sur l'opposition (champ sur la scène/contre-champ sur le public), la contamination de ces espaces, le performatif gagnant les spectateurs, la tension entre deux plans juxtaposés adoptant deux points de vue différents sur le même moment. Comme le rappelle encore Anne-Marie Duguet,

> « l'installation propose de même au visiteur de se déplacer autour/devant/

à travers l'œuvre, pointant à sa manière, comme l'œuvre minimale, la théorie de la relativité : "Car c'est l'observateur qui change continuellement la forme en changeant sa position par rapport à l'œuvre", dit Robert Morris[7].[8] »

Cette opération comme découpage de points de vue est déjà le début d'un montage, une forme qui change. Ce que l'on oubliera par contre du théâtre, plus précisément du théâtre à l'italienne, dans les dispositifs qui nous intéressent c'est la notion d'un point de vue privilégié et quasi identique pour chaque spectateur. La mobilité du spectateur invente une forme, sa marche organise alors sa propre vision puisque l'œil et le pied sont directement liés. Ainsi définie, la marche regroupe

« un ensemble de pratiques particulièrement répandues dans l'art de la fin du XXe siècle pour lesquelles le franchissement physique d'une distance spatiale constitue ou conditionne la configuration d'une œuvre, elle trace un signe d'équivalence entre marcher et créer[9]. »

Le spectateur *pratique* aussi l'espace virtuel du montage, l'intervalle. Rappelons avec Raymond Bellour « l'hypothèse active qui fut en particulier celle de Thierry Kuntzel dans les années 1970, d'un "travail du film" impliquant une activité mentale et quasi physique du spectateur[10] ». Tel « un arbre de gestes » (Rilke), il dé-coupe, dé-re-monte, décompose-recompose, réalise, interprète, associe, marche, joue, danse, vibre…

danser/vibrer dé-coupe dé-jouer dé-re-monter dé-jouer dé-composer im-mobiliser marcher/monter réaliser

1 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris, 2012, p. 49.

2 Aristote, *De anima*, Livre III.

3 Pascale Weber, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection,* l'Harmattan, Paris, 2002.

4 Voir Frances Yates, *Art of Memory* (1966), trad. Daniel Arasse, bibliothèque des histoires, Gallimard, 1975 et Dan Graham, « Théâtre, ciné, pouvoir » in *Rock My Religion*, Les Presses du réel, Paris-Dijon, 1993, p. 22-23.

5 Dan Graham, « Théâtre, cinéma, pouvoir » in *Rock My Religion*, Les Presses du réel, Paris-Dijon, 1993, p. 252.

6 A.-M. Duguet, « Dispositifs » in *Communications* nº 48, 1988, p. 224 (http://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1988_num_48_1_1728.pdf).

7 In « Notes on Sculpture » in *Regards sur l'Art américain des années 1960,* anthologie critique établie par Claude Gintz, Territoires, Paris, 1979, p. 90, cité par A-M. Duguet, *op. cit.*

8 A-M. Duguet, *op. cit.* repris dans *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p. 18.

9 Th. Davila, *Marcher-Créer,* Regard, Paris, 2002, p. 10.

10 R. Bellour, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités,* coll. « Trafic », P.O.L., Paris, 2009, p. 179.

Défiler/arrêter

La main du monteur fait défiler le film, varier la vitesse, plus ou moins, l'arrête, hésite, repart… Une séquence de *L'Homme à la caméra* de Vertov montre ces mouvements insistants sur la décomposition et l'arrêt du photogramme. Sans doute les installations à diaporamas gardent la trace de ces gestes contraires (animer/arrêter) et de cette interaction entre l'œil, la main et le matériau filmique non pour montrer la dynamique de l'inter-image mais pour extraire une image du ruban. D'ailleurs Hollis Frampton postulait qu'« une photographie fixe est avant tout simplement une image isolée qu'on a sortie du cinéma infini[1] ». « Cela revenait à dire que toute image photographique serait en réalité quelque chose comme l'image d'un photogramme préexistant[2]. » Dépendance/indépendance de l'image filmique comme photographique. D'ailleurs Dan Graham

> « a développé sa réflexion sur les pouvoirs des diaporamas à partir de ce que le photographe du XIXe Muybridge avait accompli dans la représentation du mouvement à l'aide d'images multiples. Dans [*Photographs of Motion*], il attire l'attention sur le fait qu'"aucun point de vue unique fixe" ne se dégage des séquences photographiques de Muybridge, professant son admiration pour ce type de photographie sérielle et sa capacité à déconstruire l'espace conjonctif des séquences narratives traditionnelles. Il affirme que chaque image dans les séries de Muybridge manifeste une présence éternelle et que les actions consécutives semblent se défaire de toute conséquence[3]. »

Le point de départ du diaporama de Ryan Gander *Lost in My Own Recursive Narrative* (2012) est une séquence du film d'Antonioni, *Blow-Up*, souvent cité comme site théorique de questions ontologiques sur la photographie comme le cinéma et l'animation des images. Gander n'a cependant pas choisi les séquences les plus commentées pour réfléchir à ces questions (comme celle de la prise de vues dans le parc ou celle du développement et de l'installation des tirages sur les murs du studio pour reconstituer l'événement) mais une scène plus anecdotique où deux filles (Jane Birkin et Gillian Hills), voulant se faire photographier, piétinent les fonds photographiques dans le studio tout en se déshabillant. Bien sûr ce choix n'est pas anodin pour Gander qui ne cesse d'interroger le médium comme *apparatus*, son obsolescence et déplace la discussion vers la médialité. Comment ? Il ne s'agit pas de décomposer/recomposer une scène cinématographique par les moyens de la

photographie comme le protagoniste David qui tente de recomposer l'événement manqué (le meurtre) sur les murs de son studio en accrochant, pour ordonner et articuler, les images[4]. Si la référence à la séquence filmique est connue du spectateur, le titre de l'œuvre de Gander en oublie la linéarité et le développement narratif sous-tendant un modèle entropique au profit d'une expérience du temps, de l'intervalle et de l'ellipse. Le rythme tranquille des quatre-vingt-une diapositives (avec ouverture et fermeture au noir entre chaque image, entre deux moments, deux mouvements) accuse la fragmentation, la distance entre les vues. La question du médium est plus complexe puisque le diaporama est selon les termes de Laurent Guido et Olivier Lugon « une forme séquentielle située à mi-chemin de la photographie et du cinéma ». « Médium très vivace à la fin des années 1960-1970[5] », donc contemporain de *Blow-Up*, cette forme réfléchit au problème théorique du film antonionien et ne sous-tend pas seulement pour Gander une critique du goût contemporain pour les techniques obsolescentes, ici les premiers chargeurs à carrousel Kodak de 1961 (modèle qui n'est plus fabriqué depuis 2004[6]). Ceux-ci instauraient « la possibilité d'une automatisation complète de la projection, de longues séquences pouvant désormais tourner en boucle des heures durant, libres de tout maniement humain, à une cadence prédéfinie et synchronisées à une bande son[7]. » Autre caractéristique intéressante du diaporama par rapport à la séquence filmique, sa progression, son développement, ses tensions, son climax, ses ellipses. On se souvient aussi du montage de *A Movie* de Bruce Conner qui « élargit l'espace entre les images en insérant de l'amorce noire pour isoler les images ou éteindre l'écran [comme pour interrompre la projection], laissant les spectateurs se demander ce qui allait se passer après. Dans *A Movie*, [il] pouvait jouer avec l'imprévu et l'inattendu. [Il souhaitait aussi le diffuser dans un espace avec des sons aléatoires.] [Il] les intégrait au concept même du film[8]. » Rappelons avec Marion Froger que

> « Deleuze diagnostique aussi une atteinte à la linéarité et à l'enchaînement discursif dans le recours à l'écran noir et à l'écran blanc : "Cette nouvelle valeur de l'écran noir ou blanc nous semble correspondre aux caractères analysés précédemment : d'une part, ce qui compte n'est pas l'association des images, la manière dont elles s'associent, mais l'interstice entre deux images ; d'autre part, la coupure dans une suite d'images n'est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l'une ou le début d'une autre, mais une coupure dite irrationnelle qui n'appartient ni à l'une ni à l'autre, et se met à valoir pour elle-même"[9]. »

On obtient donc « la qualité d'une séquence sans début ni fin et d'une

certaine façon sans structure, dans laquelle aucun instant n'a plus de poids qu'un autre[10] ». Pour *A Movie*, Conner précise qu'« il aurait souhaité passer son film dans un projecteur bouclé pour que le film défile continûment sans avoir de fin. Il a essayé de garder cette idée dans la version finale en insérant "The End" à l'intérieur du film, mais pas à l'actuelle fin du film[11]. » Avec le principe de la boucle et la déconnexion des actions, on retrouve la répétitivité des séries de Muybridge commentées par Graham qui « pourraient commencer ou finir à un point quelconque ». Chez Gander, aucun effet de continuité entre les diapositives ni de progression, plutôt des oppositions, entre instantané de mouvement (quand les filles courent par exemple) et impression de pose, entre mouvement dans une direction puis dans l'autre, compositions centripète (avec un sujet centré) et centrifuge (des corps aux bords du cadre, voire coupés), jeu de distance entre figures ou fauteuil du réalisateur au premier plan puis à l'arrière-plan. Ces contrastes marquent l'interruption, la dispersion, scandés par

> « la régularité métronomique de la succession, qui vient soumettre la projection d'images fixes au principe de défilement standardisé constitutif de l'industrie comme du cinéma, mais en rendant cette scansion par là même perceptible, là où elle reste souterraine dans le film – une rythmicité mécanique de la projection encore soulignée par le bruit répétitif qui accompagne chaque changement de motif dans le carrousel de diapositives[12]. »

Ce son justement « nous fait vivre la pure contingence des intervalles qui s'avèrent par nature entre les photographies[13] » et rappelle cette ambivalence de l'interimage séparer/lier, entraîner/arrêter. Le diaporama est la réponse de Gander à la problématique de *Blow-Up* sur l'intervalle, l'entre-deux, l'ellipse, l'image manquante. La projection de diapositives permet, selon les termes de Beat Streuli,

> « avant tout de travailler sur le point limite entre l'image statique et l'image cinématographique. Cette position charnière rend très conscientes les structures propres aux deux médiums ; de plus l'enchaînement des images révèle les espaces en creux qui entourent [ses] "personnages" – les acteurs de [ses] photos – et il souligne les intervalles qui se glissent entre deux mouvements, deux instants suspendus dans le temps[14]. »

L'écart entre les diapositives engage l'image dans un jeu de dilatation (la fragmentation n'est pas réductible au retranchement) et de résonance, de réverbération d'une vue à l'autre mais aussi, dans le diaporama de Gander,

avec les images du film d'Antonioni. On se souvient que *Blow-Up* est construit sur une ellipse, celle de la mort de l'homme dans le parc, sur l'image manquante, qui à défaut d'être retrouvée (elle est introuvable), est recréée par le photographe dans son laboratoire. Le principe du diaporama est bien sûr une façon pour Gander de réinterpréter l'interaction des médiums du film d'Antonioni, cinéma et photographie, mais aussi de les déspécifier au profit d'un « médium inédit » (« actualisant simultanément les caractéristiques de plusieurs médiums établis mais sans être strictement rapportable à tel ou tel d'entre eux[15] »), du montage comme médium. Le montage est à la fois défini par sa fragmentation et son effet de continuité, et, selon Albera, par ses qualités « motrices », l'effet de bond, de saut[16]. Le montage serait devenu, dans les œuvres d'art pour lesquelles on parlera aisément de confrontation, de mixage des médiums, comme la photographie dans le courant des années 1960, « l'instrument majeur d'une critique de la spécificité et de l'autonomie supposées des médiums, en même temps (et par là-même) que celui d'une réinvention du concept même de médium[17]. »

opposer/contraster

1 H. Frampton, « Pour une métahistoire du film » (1971) in *L'Ecliptique du savoir*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1999, p. 105.

2 G. Le Gall « Le temps suspendu du mouvement. Muybridge, un modèle pour l'art conceptuel » in L. Guido et O. Lugon (dir.), *Fixe/animé, Croisements de la photographie et du cinéma au* xxe *siècle*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2010, p. 381.

3 W. Brückle, « Une chronophotographie d'un autre ordre. La vie de Nan Goldin telle que la racontent ses diaporamas » in *Fixe/animé*, *op. cit.*, p. 397 à propos de Dan Graham : « Photographs of Motion » (1969) in *Nuggets, New and Old Writing on Art, Architecture, and Culture*, JRP Ringier/Presses du Réel, Zurich/Dijon, 2013, p. 47.

4 On pense à *Film Script (Manipulation of Meaning)* de David Lamelas (1972), projection de trois séries de diapos en parallèle reprenant dans un ordre différent les images du film dont elles sont extraites.

5 L. Guido et O. Lugon (dir.) *Fixe/animé. Croisements de la photographie et du cinéma au* xxe *siècle*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2010, p. 382.

6 Voir W. Brückle, *op. cit.,* p. 385

7 L. Guido et O. Lugon, *op. cit.*, p. 358.

8 in D. Aitken, *Broken Screen*. *Expanding the image. Breaking the narrative,* D.A.P., New York, 2006, p. 90. Je traduis.

9 G. Deleuze, L'Image-Temps, Minuit, Paris, 1985, p. 260, cité par Marion Froger, « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, Volume 10, numéro 2-3, printemps 2000, *Cinéma et intermédialité,* p. 20.

10 L. Guido et O. Lugon, *op. cit.,* p. 360.

11 in D. Aitken, *op. cit.*,, p. 91

12 L. Guido et O. Lugon, *op. cit.*, p. 360.

13 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris, 2012, p. 317.

14 Entretien avec M. Béguin et J.-P. Felley, in catalogue de l'expo « Prix Montres Breguet d'Art contemporain 1994 », Kunsthalle de Saint-Gall et Le Consortium de Dijon, 1994-95, p. 28, cité par R. Bellour, *op. cit.*, p. 318.

15 B. Le Maître, « Jeff Wall, beyond the Borders of the Medium: Photography, History Painting and the Cinema of the Living-dead » in Luisella Farinotti, Barbara Grespi and Barbara Le Maître (dir.), *Cinéma&cie, international film studies journal,* vol. XV, n° 25, *Overlapping Images. Between Cinema and Photography*, 2016, p. 86.

16 F. Albera évoque la tension du ressort de l'horlogerie quand on la remonte. Voir « Pour une épistémographie du montage : préalables » in *Limite(s) du montage*, *Cinémas : revue d'études cinématographiques,* Volume 13, numéro 1-2, automne 2002, p. 11-32.

17 Le Maître, *op. cit.*

Dé-composer

Composer en cinéma, c'est monter. Hors du contexte du cinéma, l'équivalence des deux termes a aussi été proposée par Eugenio Barba à l'entrée « montage » de son *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*[1] : « "Montage" est un mot qui aujourd'hui remplace l'ancien terme "composition". "Composer" (poser avec) lui aussi signifie "monter", mettre ensemble, agencer les actions. » On remarque, au cours du XXe siècle, une dévalorisation du terme, surtout par les créateurs, comme si ce simple geste de « poser avec » charriait une histoire des formes à suivre et des manières de faire. Il n'est pas seulement question de composer autrement, selon d'autres règles même si celles-ci sont moins contraignantes. En musique par exemple, Schoenberg propose la « composition avec douze sons[2] » (1923), bouleversant les règles harmoniques en vigueur en mettant sur le même pied consonance et dissonance. Ici, la composition reste encore attachée à un résultat. Il va s'agir de la penser plus comme un geste que comme une forme achevée : *Composition as Process,* selon le titre programmatique des conférences de John Cage en 1958[3].

Cette redéfinition de la composition voit l'introduction de nouveaux termes : improvisation, écriture, programme. L'improvisation déplace l'attention sur le geste et l'expérience de la matière-temps pour les arts du rythme (musique-danse-cinéma). En danse, « Alwin Nikolais a proposé les clés d'une esthétique de la composition reposant surtout sur les données internes de la matière chorégraphique, ce qu'il nomme "abstraction", c'est-à-dire en fait manipulation extrêmement concrète du matériau pour lui-même et non au service d'un récit ou d'une expression subjective[4]. » Laurence Louppe remarque par ailleurs qu'« en France, une distinction terminologique d'un extrême intérêt double le concept de "composition" par celui d'"écriture"[5]. » Ce terme est moins spécifique à un art, on l'emploie autant pour la composition musicale que pour le cinéma par exemple. Cette substitution insiste donc moins encore une fois sur la forme ou les moyens que sur une expression singulière. En revanche, le terme « composer » semble se définir de plus en plus par un principe, allant à l'essentiel, que l'on trouve autant en musique, en danse qu'en peinture et en cinéma :

- Schoenberg le définit par le contrepoint : « *punctum contra punctum* (…) veut dire qu'il existe un point opposé au premier et c'est sur cette

opposition du second point par rapport au premier que repose l'idée exprimée[6]. »

- Kandinsky dans ses « cours du Bauhaus » : « Une œuvre n'est rien d'autres qu'organisation de tensions[7]. »
- Le chorégraphe Christian Bourigault : « Composer c'est transformer les tensions en signes. » Laurence Louppe rappelle aussi que pour Laban « il n'est pas de tension, sans une contre-tension qui ne vienne en contrarier la décharge[8]. »
- Bien que la théorie d'Eisenstein ne réduise pas le montage à un principe mais à plusieurs selon les périodes d'écriture[9], le montage organique et la théorie des conflits (opposer/contraster) insiste sur la dimension dialectique.

Pour plusieurs de ces auteurs écrivant dans les années 1920-30, cette mise en avant de la tension est à considérer par rapport à la fortune de la dialectique dans l'histoire des idées d'Hegel à Engels et Marx. Néanmoins, au-delà du contexte particulier de l'entre-deux guerre et de la contemporanéité de ces théories, ce principe a souvent été gardé et reconnu comme essentiel à la composition – d'ailleurs il était déjà présent bien avant dans l'histoire de l'art comme Eisenstein se plaît à le rappeler dans ses analyses du Greco, de Piranèse ou encore dans la référence au nombre d'or. Comme le résume Louppe :

> « Tout groupe de personnes, même réuni par le hasard est déjà une "composition" au sens étymologique, où le jeu des affinités, des contradictions, des contrastes, des tensions surtout, commence à composer avant même que soit esquissée la moindre structure d'organisation[10]. »

Le critère spatial semble premier dans la composition. Composer c'est, avant tout, disposer, agencer. La contingence est une autre caractéristique, plus inattendue (on la retrouve chez Cage qui sous-titrait sa deuxième conférence « Indeterminacy »), puisque la *composition* n'est pas l'équivalent d'une *organisation*. Barba, toujours pour définir le montage, retient l'analyse faite par Eisenstein de *Vue et carte de Tolède*, Gréco (entre 1608 et 1614, Musée Greco, Tolède) qui nous intéresse par rapport aux dispositifs polyvisuels qui composent avec des éléments hétérogènes et proposent au visiteur des visions différentes suivant son déplacement :

> « Eisenstein dit : "Cette vue de Tolède n'est visible d'aucun point de vue réel dans l'espace. Cette vue est un ensemble monté, une représentation composée par montage où interviennent, 'photographiés' isolément, des

objets qui, dans la nature, se cachent l'un l'autre ou tournent le dos au spectateur". Le tableau, en somme, est composé "d'éléments" pris indépendamment et réunis en une "construction" arbitraire, inexistante d'un point de vue unique, mais répondant pleinement aux nécessités internes de composition."

Et encore :

« Le Greco a peint ce tableau chez lui, dans son atelier. Il ne s'est donc pas appuyé sur un regard mais sur un savoir. Non sur un point de vue unique mais sur l'addition de fragments visuels isolés, glanés en se promenant dans la ville ou dans ses alentours[11]." »

Univers/divers

La polyvision confronte donc son spectateur au divers. Combinée à la polyphonie, elle gagne encore en dispersion, puisque l'écoute est naturellement multipiste. On semble moins retenir de la composition une force qui introduit « de l'ordre intellectuel dans le chaos des sensations[12] » ou une puissance coagulante et unifiante qu'un effet de découpe et de fragmentation, deux paramètres hérités de la dialectique couper/coller.

La complexité de la composition est sans doute dépliée par la définition qu'en a donnée Élie Faure, surprenante pour qui ignore sa formation initiale et son activité de médecin. Laurence Louppe rappelle partiellement « la scène qui lui révéla l'essence de la composition dans les arts : une opération chirurgicale, situation ou chaque intervenant, chaque geste est relié à l'autre dans une résonance d'écoute et de fonctionnalité intenses[13]. » « Le groupe formé par le patient, le chirurgien et ses aides, les spectateurs, m'apparut comme un organisme unique en action[14]. » La mention des spectateurs (omise par Louppe) semble tout à fait déterminante pour saisir la composition dans les dispositifs de polyvision.

« Tout de suite je m'aperçus que chacun étant à sa tâche, tous réunis autour d'un même centre où se passait l'événement, ceux-là par leur métier, ceux-ci par l'intérêt passionnant du spectacle, cet autre parce qu'il constituait le prétexte de l'événement qui provoquait dans toutes les dimensions et sous tous les aspects du groupe la position des corps, des bras, des mains, des épaules, des têtes, dont aucune ne s'écartait et ne pouvait s'écarter de son attraction invincible sans rompre l'harmonie et le rythme de ce groupe du même coup. La lumière tombait où il fallait qu'elle tombât pour que chacun des acteurs vit ce qu'il avait à faire. La disposition

des surfaces, l'étagement des plans, la rotation des volumes, l'avancement, le retrait des saillies étaient voulus par la fonction. Une logique fonctionnelle intérieure déterminait rigoureusement une logique structurale visible dont rien ne pouvait être modifié sans que la logique fonctionnelle même cessât tout d'un coup de tendre à sa fin[15]. »

Les termes choisis par Faure peuvent sembler contraire à la variabilité du montage et à l'hétérogénéité des formes étudiées ici : « ne pouvait s'écarter sans rompre l'harmonie et le rythme », une « logique fonctionnelle » interdépendante d'une « logique structurale ». Mais il faut retenir aussi de ce modèle théorique pour penser la composition que « l'organisme [est] complexe, fait d'éléments indépendants d'habitude[16] », que le mouvement et les forces qui animent la composition sont essentielles, comme les intervalles. Il prend aussi l'exemple du portrait qui « ne se pose pas. Il se fait dans les intervalles des séances, quand le peintre dîne, discute avec son modèle, ou même quand il ne le voit pas[17]. » Dans cette définition de la composition on retient donc aussi une certaine virtualité. Les liens entre les différents éléments sont autant visibles qu'invisibles.

Chaosmos

À côté de cette conception organique de la composition, une autre proposition, celle d'un « chaosmos », « un chaos composé – non pas prévu ni préconçu[18]. »

De quoi est composé ce chaosmos ? L'analyse des dispositifs polyvisuels considère autant de fragments, d'éléments, que de plans ou d'écrans. Dans la complexité de l'architecture de l'espace-images, la fragmentation par les écrans, si elle peut révéler les unités du montage et rendre sensible leur articulation, n'en finit pas de les interroger en même temps qu'elle réfléchit à une définition du montage moins héritée des questions de chaîne filmique, d'articulation voire de causalité que du principe de l'agencement. On peut reconnaître d'emblée deux types d'éléments qui font l'objet de combinaison et d'association : (1) écrans ou moniteurs (de toutes sortes et de toutes tailles) disposés dans l'espace de l'installation diffusant (2) des images qui peuvent être fixes ou en mouvement, des plans déjà montés. Que devient le plan justement dans ces différentes opérations de découpe spatio-temporelle ? Si l'on considère les écrans sur la scène, la composition se complexifie encore entre le vivant et l'animé, les espaces scénique, filmique et spectatoriel (dans notre corpus : *Tazieh* de Kiarostami, *La Pietra del paragone*, Corsetti et Sorrin, *Angel of Death*, Fabre, *Dance*, Childs).

Dé-composer

Les questions de plan ou d'unité de montage, de coupe, de découpe de l'espace filmé, de seuil, d'intervalle, d'ellipse entre les éléments des dispositifs polyvisuels conjuguent la composition avec la décomposition. Ryan Gander a interrogé ces éléments de composition filmique (les plans) en donnant une autre forme à une séquence de *Blow-Up,* celle d'un diaporama dans *Lost in My Own Recursive Narrative* (défiler/arrêter). Autre exemple de dé-composition spatiale d'un film : Douglas Gordon, *Play Dead, Real Time* (2003). Il reprend *Electrocuting an Elephant* d'Edison. Dans ce film de 1903, on raconte que l'éléphant Topsy, attraction du Luna Park, fut électrocuté après avoir tué trois dresseurs. Dans sa reprise en 2003, Minnie transportée dans la galerie Gagosian à New York imite la chute en « faisant le mort »[19]. Gordon dé-coupe trois fragments par rapport au métrage d'Edison, travaillant les tensions internes avec la réversion temporelle et la rupture scalaire. Dans l'espace sont disposés deux écrans présentant respectivement l'éléphant se couchant et, par contraste simultané, se relevant subitement. À une autre échelle, sur un petit moniteur posé au sol, l'œil de l'éléphant en très gros plan, l'impression de mouvement oscille entre défilement et arrêt, vie et mort. Dé-composition en tensions.

défiler/arrêter **disposer** **opposer/contraster** **programmer**

1 E. Barba, *L'Énergie qui danse, Bouffonneries,* n°s 32-33, trad. fr. Éliane Deschamps-Pria, ISTA, Holstebro, 1995, p. 148.

2 A. Schoenberg, *Le Style et l'Idée*, *Théorie et composition*, Buchet-Chastel, Paris, 1977, p. 155-156.

3 Voir en français : J. Cage, *Silence : Discours et écrits*, Denoël, Paris, 1970.

4 L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanses, Bruxelles, 2000, p. 218.

5 L. Louppe, *op. cit.*, p. 209.

6 A. Schoenberg, « Le contrepoint linéaire » (1931), *op. cit.,* p. 225.

7 cité par L. Louppe, *op. cit.,* p. 210.

8 L. Louppe, *op. cit.,* p. 209.

9 Voir A. Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turin, 2011.

10 L. Louppe, *op. cit.,* p. 213.

11 E. Barba, *op. cit.,* p. 150.

12 Élie Faure, « Esprit des formes » in *Histoire de l'Art III, L'Art renaissant*, Gallimard, Paris, 1914, rééd. 1991, p. 94, cité par L. Louppe, *op. cit.,* p. 217.

13 L. Louppe, *op. cit.,* p. 217.

14 Élie Faure, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes. Troisième mille*, G. Crès & Cie, Paris, 1928, p. 320. Consultable ici : http://gallica.bnf.fr/...

15 E. Faure, *op. cit.,* p. 320-322.

16 E. Faure, *op. cit.,* p. 324.

17 E. Faure, *op. cit.,* p. 322.

18 G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?,* Minuit, Paris, 1991, p. 192.

19 Voir Anat Pick « Executing Species: Animal Attractions in Thomas Edison and Douglas Gordon » in M. Hauskeller, C.D. Carbonell, T.D. Philbeck (dir.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Palgrave, 2015, p. 313-316. https://www.academia.edu/29170213/

Opposer/contraster

Ce qui plonge dans la lumière est le retentissement de ce que submerge la nuit, ce que la nuit submerge prolonge dans l'invisible ce qui plonge dans la lumière.
Élie Faure

Très tôt dans l'histoire du cinéma, le principe de l'opposition, du contraste a structuré le montage. Ainsi avec *The Kleptomaniac* (1905), Edwin S. Porter met en parallèle deux vols à l'étalage commis par deux femmes, l'une riche, l'autre pauvre. Les deux récits ne se rejoignent que dans la scène où toutes deux comparaissent devant le tribunal. On ne peut parler strictement de montage parallèle du fait de la convergence finale des deux actions dans un même espace-temps, néanmoins on en retrouve toute la force de comparaison, symbolique et allégorique. Cette forme structurelle a connu plusieurs variations dans des films faisant balancer des riches aux pauvres, de l'honnêteté à son contraire, de la jeunesse à la vieillesse, du bonheur au malheur… Jean Mitry, dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, nommera cette forme *a posteriori*, le montage contrasté[1]. Or le terme n'est pas absent des théories et critiques contemporaines d'*Intolérance* de Griffith décrit comme un « drame des contrastes » ou « drames des comparaisons[2] ». L'opposition ne sépare pas, elle est vécue comme organique avant même la théorie des conflits d'Eisenstein. Par ailleurs, l'écart, la tension de ce type de montage sont jugés fondamentaux pour le cinéma :

> « Notre esprit se partage et acquiert la possibilité de se trouver, en apparence, en deux endroits différents dans un seul acte mental. Cette division intérieure, cette conscience de situations contrastées, cet échange d'expériences divergentes dans notre âme ne peut trouver une incarnation qu'au cinéma » (Münsterberg[3]).

Ce principe, qui peut paraître « schématique et primaire » (Mitry), n'a pourtant cessé de resurgir (même si certains cinéastes ont pu mettre en garde contre une utilisation abusive). Ainsi, Poudovkine reprend, dans les années 1920, des exemples semblables et insiste sur l'effet émotionnel du contraste sur le spectateur.

> « Supposons que nous devions raconter la situation misérable d'un homme mourant de faim ; l'histoire impressionnera avec bien plus de force si elle est associée à l'absurde gloutonnerie d'un homme aisé. Sur cette

simple relation de contraste est basée la méthode du montage correspondant. À l'écran, l'impression de ce contraste est encore accrue, si cela est possible, pas seulement pour relier la séquence de l'affamé à celle du glouton, mais aussi pour relier des scènes indépendantes et même des plans séparés des scènes les uns aux autres et ainsi inciter le spectateur à comparer les deux actions sans arrêt, l'une renforçant l'autre. Le montage contrasté est l'un des plus efficaces mais aussi l'un des plus communs et les plus standardisés, aussi est-il préférable de ne pas en abuser[4]. »

L'activité du spectateur est essentielle pour réaliser la dynamique du contraste d'un élément à l'autre. Ces quelques rappels, de Münsterberg à Poudovkine, ont précisé ce principe d'opposition thématique qui peut aussi être formel (couleurs et lignes) comme l'envisage Victor Oscar Freeburg dès 1918 :

« L'intensité est assurée par le contraste des formes fluides. Nous connaissons tous l'effet du contraste quand les valeurs sont montrées simultanément. Si un homme de grande taille et un homme de petite taille entrent sur scène ensemble, le grand paraît plus grand qu'il n'est et le petit plus petit qu'il n'est en réalité. Le même effet peut être obtenu quand les valeurs sont montrées successivement. Un flux de rouge sur l'écran semblera bien plus rouge s'il est précédé d'un flux de vert. Cela est dû à des règles optiques et non à l'émotion, au goût ou à l'expérience de chaque spectateur. Les lignes verticales de grands épicéas élancés gagneront en intensité si elles s'opposent à l'horizontale de la mer. Les effets de contraste ne sont bien sûr pas limités aux règnes des couleurs et des lignes. Un palais s'opposera à une masure, ou une dame à une prostituée. Quelque soit le contraste, il doit s'agir d'une opposition de nature qui est une différence entre valeurs similaires. Par exemple, le chat peut entrer en opposition avec le tigre, mais pas avec un iceberg. Le dernier détonne [*clash*], ne contraste pas[5]. »

L'opposition de nature indique une complémentarité des contraires qui fonde aussi l'organicité du montage lorsqu'Eisenstein développe sa théorie des conflits. « Qu'est-ce qui caractérise le montage, et par conséquent, son embryon, le cadre ? Le choc. Le conflit de deux fragments juxtaposés. Le conflit. Le choc[6]. » Comme pour Freeburg, la perception du spectateur est essentielle :

« J'ai été amené plus d'une fois à écrire et à dire que le montage consiste moins en une *succession* d'images qu'en leur *simultanéité* : dans la conscience de celui qui perçoit, les fragments se déposent les uns sur les

autres, et c'est la non coïncidence de couleurs, de lumières, de tracés, de formats, de mouvements et d'autres éléments encore qui donne la sensation de secousse et de saccade dynamique qui est la sensation première du mouvement – de la perception d'un simple *mouvement physique* aux formes les plus complexes d'un *mouvement interne aux concepts*, lorsque nous avons affaire au montage de juxtapositions métaphoriques, plastiques, ou conceptuelles[7]. »

Cette question est bien sûr au cœur de la théorie d'Eisenstein dès « Dramaturgie de la forme filmique » : « La formulation et considération du phénomène film dans la forme du conflit donne la première possibilité de créer un système unitaire de la *dramaturgie visuelle* pour tous les cas particuliers et singuliers du problème du film[8]. » Les déclinaisons sont graphiques, spatiales, lumineuses, rythmiques, entre les masses, les volumes, les plans, « entre la matière et le cadrage entre la matière et sa nature spatiale, entre l'événement et sa nature temporelle, entre l'expérience optique et acoustique[9] ».

Dans les dispositifs polyvisuels, on peut supposer que le montage contrasté trouverait dans le diptyque sa forme extensive, déployée dans l'espace. D'ailleurs un seul exemple pictural, néanmoins représentatif de l'histoire de la peinture au moins à partir du XIXe siècle, suffit pour comparer les deux principes compositionnels : *La Paix – Funérailles en mer* de Turner est le pendant de *La Guerre – l'Exil et l'Arapède* (1842). Le premier, en hommage aux funérailles maritimes d'un autre peintre de la Royal Academy, sir David Wilkie, frappe par la noirceur du bateau-corbillard que fait ressortir l'éclat éblouissant du ciel. Le second place la figure fantomatique de Napoléon (rappelons le retour des cendres en 1840) au couchant sur une « mer de sang », métaphore des massacres des campagnes napoléoniennes. Le contraste éclate d'un pendant à l'autre, entre la sobriété et le triomphe des funérailles, entre les palettes chromatiques (noir-et-blanc d'un côté, rouge et or de l'autre). Le contraste des couleurs, inspiré de Goethe qu'évoque aussi Freeburg, sera d'ailleurs repris par Turner dans un autre diptyque en 1843, *Ombre et Ténèbres – Le soir du déluge* et *Lumière et Couleur (la théorie de Goethe) – Le matin après le déluge*, divisant la palette en couleurs froides d'un côté, chaudes de l'autre et les émotions qu'elles suscitent. Le thème biblique du déluge, avant/après, donne bien sûr une valeur toute symbolique à cette temporalité. Le contraste chromatique, renforcé par celui des éléments, résonne aujourd'hui dans l'œuvre de Bill Viola[10]. Pour la mise en scène de l'opéra *Tristan et Isolde* par Peter Sellars, deux moments jouaient du contrepoint dans les vidéos projetées sur des écrans verticaux : l'ascension

des flammes jaunes-rougeâtres et la chute de la femme dans l'eau (*Fire Woman*, 2005) et la pluie augmentant en intensité jusqu'au déluge, dont la réversion temporelle accompagnait l'ascension du corps allongé de l'homme (*Tristan's Ascension (The Sound of a Moutain Under a Waterfall)*, 2005). L'organicité des phénomènes se réalisait pleinement dans l'analogie sonore entre le crépitement des flammes et le martèlement de la pluie. Ces deux vidéos furent présentées dans l'espace comme deux pendants[11] mais successivement/alternativement dans le temps, invitant le spectateur à faire résonner l'une dans l'autre par « l'imagination qui est la *monteuse* par excellence » selon le mot de Didi-Huberman[12]. Le contraste s'expérimente aussi dans le polyptyque et la simultanéité chez Bill Viola avec *Five Angels for the Millenium*. Sur cinq écrans disposés en vis-à-vis (trois d'un côté, deux de l'autre lors de la présentation à Beaubourg en 2001), *Angel of Birth, Angel of Creation, Angel of Fire, Ascending Angel and Departing Angel* jaillissent ou plongent dans l'eau ; tantôt ralentis, tantôt fulgurants ; certains dans des tons bleutés, d'autres rougeâtres. Ces contrastes rendent sensibles les lignes de forces et les tensions énergétiques du montage polyvisuel. Comme dans le corps étudié par Rudolf Laban, « toute tension est contrebalancée par une tension opposée, (…) tout comme l'ombre d'un contre-mouvement (*shadow movement*) habite le mouvement. À chaque instant, le corps est multiple, y compris dans ses intentions et ses intensités, dans le jeu enchevêtré des tensions et contre-tensions, qui ne cessent d'en écarteler le projet intérieur[13]. » Or le spectateur ressent intérieurement ces jeux de force et contre-force si l'on considère la correspondance précise, faite par Laban, entre le moindre mouvement du corps du danseur (ici les corps filmés) et celui du spectateur. « À travers le lyrisme tonique (…) le corps du danseur touche au corps du spectateur, le travaille dans des mutations de consistance[14]. » Cette « modulation tonique », que Bellour, reprenant Stern, a nommé accordage entre l'écran et le spectateur, « entretient avec notre kinesthésie un rapport tout musical, et nous entraîne, par le jeu de nos propres tressaillements profonds ou légers, dans la région la plus lyrique de notre conscience corporelle[15]. »

Le contrepoint entre l'expérience optique et acoustique relevé par Eisenstein est aussi efficient dans certaines installations actualisant une tension pourtant présente dans les images mais que le dispositif ne permet pas de voir simultanément. *Ashes* de Steve McQueen (2002-2015) réunit sur le recto et le verso d'un écran suspendu au centre de l'espace de projection, deux films tournés à treize ans d'intervalle (en 8 mm et en 16 mm transférés sur vidéo) dans la même région. Huit haut-parleurs (un à chaque coin de la salle et quatre

au centre de chaque côté de l'écran, deux dirigés vers les spectateurs du recto, deux vers ceux du verso) diffusent dans tout l'espace annulant la partition visuelle. Lorsqu'il entre, le spectateur est invité à s'asseoir devant l'écran présentant un jeune homme de 25 ans (originaire de l'île de Grenade comme la famille de McQueen). Il se tient à la proue d'un bateau de pêche au large de la mer des Caraïbes. Assis ou debout, son équilibre est précaire qui cherche à s'accorder au rythme variable de la houle, « comme de grands dos polis et luisants, qui s'enflent, donnent leur coup d'épaule, [le] soulèvent et [le] laissent retomber[16] » jusqu'à un *coup d'épaule* plus vif qui le surprend et le démonte, le désarçonne. La chute dans l'eau est quasiment élidée. Il remonte aussitôt et reprend sa place de vigie, tandis qu'est restaurée l'ondulation des vagues plus ou moins régulière et que la caméra retrouve le même point de vue tendue vers l'horizon. Devant l'équilibre précaire, la danse imprimée au corps par la mer, la grâce de l'apesanteur, la légèreté de la suspension au risque immédiat de la chute presque toujours différée, le spectateur est embarqué dans ce flottement. Pourtant une résistance, un trouble, une tension habite aussi son corps, qui vient de l'espace sonore. La présence de la mer y est plus diffuse que des bruits nets et incisifs évoquant des coups de bêche dans la terre que l'on creuse, et des coups frappés sur du métal qui résonnent dans un espace clos ou encore des raclements de pelle ou de truelle pour égaliser du sable. Le mixage s'éprouve dans l'espace : le roulis arrive du fond, des quatre coins de la salle, les autres bruits, plus forts, sautent aux oreilles du spectateur depuis l'écran qui lui fait face. Le contrepoint entre les deux objets sonores et entre les sensations contraires de légèreté, de flottement et de pesanteur, d'horizon ouvert ou de claustration, est modulé par le mixage et la tension des sensations visuelles et sonores. C'est sans doute cette forte présence dans l'espace sonore de bruits qui n'ont pas leur source dans l'image du jeune homme voguant en mer qui invite le spectateur à faire le tour comme pour découvrir leur origine. Ce premier élan de curiosité est renforcé par une voix masculine qui raconte l'histoire d'un nommé Ashes dont on se persuade qu'elle appartient à l'autre espace visuel, au verso du premier écran. Le moment de la découverte est variable pour chaque spectateur (les bandes des deux côtés de l'écran étant bouclées) mais l'identification de certains bruits est immédiate : le burin gravant une plaque commémorative portant la mention Ashes et le dessin d'un bateau semblable à celui du personnage du premier écran, mort à l'âge de 25 ans apprend-on ; un cimetière dans lequel deux hommes construisent une tombe, creusant la terre autour d'un monticule, coulant le ciment, le lissant à la truelle, le peignant en blanc. Ces différents gestes ne sont pas ordonnés selon une chronologie, on voit tantôt la fabrication de la tombe tantôt celle de la plaque. Même si les étapes

d'élaboration de la tombe semble pouvoir s'enchaîner (creuser, couler, façonner, peindre la tombe), l'arrivée du spectateur devant l'écran peut faire commencer l'action à la peinture et se poursuivre avec le monticule de terre sous lequel repose un corps autour duquel va être façonné une tombe, dans un temps qui serait plus répétitif à l'image de l'espace du cimetière lui-même répétitif, ponctué de tombes presque identiques qui ont été construites les unes après les autres. Le montage de ce film joue aussi sur d'autres troubles temporels : à l'arrière plan du cimetière, une procession d'hommes et de femmes vêtus de noir suivant un cercueil avance, rythmée par des chants tandis que l'on entend les premiers seaux de ciment versés sur la tombe, créant une simultanéité ou un court-circuit temporel. On ne voit jamais la tombe et la procession dans le même plan mais on entend leur coprésence dans l'espace sonore. Comme si les temps des funérailles et de la construction de la tombe se précipitaient même si cet effet de simultanéité renvoie au cycle rituel et répétitif du lieu. La simultanéité sonore et l'alternance visuelle évoque le « régime intemporel de contrastes sémantiques et de parallèle[17] » bien que l'on puisse lier temporellement l'action du recto et celle du verso, correspondant à la vie et à la mort d'Ashes.

La disposition de l'écran suspendu dans l'espace d'exposition a invité le spectateur à aller voir derrière l'écran, comme pour retourner l'image. Par sa mobilité, il éprouve physiquement ce raccord à 180°, ce ré-enchaînement, qui requiert « un effort considérable de mémoire et d'imagination[18] ». Plus généralement, le montage contrasté offre les deux versants d'une histoire, envisage un personnage comme un Janus, d'une image nous invite à imaginer le contre-champ. Si ce principe de montage a plutôt adopté la forme alternante dans l'histoire du cinéma ou la simultanéité dans la polyvision des images en mouvement, il peut aussi avoir une forme variable entre superposition et alternance dans les jeux graphiques de l'ouvrage collectif *Polychromie*[19] composé de deux couches de couleurs, l'une rouge, l'autre bleue en plus du noir et blanc. L'image composite réunissant les dessins en bleu et ceux en rouge est d'une lecture quasi-impossible sans la séparation par les filtres de couleurs que le lecteur est invité à placer sur les pages pour avoir une lecture complète des différentes histoires. Pour certains mouvements simples, la dissociation peut être réalisée à l'œil nu. Le contraste est alors d'autant plus fort que l'œil ne cesse d'osciller du rouge au bleu, avec des jeux de réciprocité/d'inversion d'un mouvement. Dans le chapitre 12 imaginé par Tony, deux icônes sont disposées côte à côte, un homme tient la main d'une femme en hauteur, lui est colorié en noir, elle reste de la blancheur du papier. Un cœur annonce un échange entre eux. En disposant le filtre rouge, un jeu de vases

communicants entre les deux corps est décomposé en trois cases : le blanc gagne peu à peu le corps de l'homme. Réciproquement, avec le filtre bleu, c'est le noir qui gagne le corps de la femme. Dans la case 4, le couple en noir part ensemble, tandis que le couple blanc reste dans la même disposition. Si l'on regarde la page, la contamination par le rouge de l'homme à la femme est sensible et, pour que ce processus soit visible avec le filtre, l'homme en noir devient rouge également. L'image composite propose une autre visualisation de ces jeux d'échanges entre les corps. Dans *Les Deux Frangins* (Victor Hussenot) les filtres bleu et rouge sont nécessaires pour distinguer deux personnages présentés comme « deux frères en tous points différents, s'opposant systématiquement sur tout », l'un est maigre, l'autre plus « baraqué », le premier se présente comme « observateur », réfléchi et « ne tombant jamais dans l'excès », le second trouve son frère « trop mou » et revendique son culot voire sa violence. Le prétexte de départ pour suivre leur réaction opposée dans une même situation est des plus simples : ils se retrouvent ensemble pour boire un verre avec une fille dans un bar. La chute résout l'opposition selon le principe organique cher à Eisenstein : ces deux hommes n'en font qu'un. La schizophrénie a pris forme dans l'opposition et la complémentarité des deux couleurs bleu et rouge. Cette lecture, rappelle Daney à propos de *Moïse et Aaron*, inscrit ces figures comme « l'endroit et l'envers d'une même pièce », « quelque chose qui est uni et puis qui est disjoint de telle manière que ses deux aspects soient donnés à voir en même temps[20] ». Deleuze poursuivrait ainsi : il se

> « produit toute une "coalescence" du perçu avec le remémoré, l'imaginé, le su. Non pas au sens où l'on disait autrefois : percevoir c'est savoir, c'est imaginer, c'est se souvenir, mais au sens où la lecture est une fonction de l'œil, une perception de perception, une perception qui ne saisit pas la perception sans en saisir aussi l'envers, imagination, mémoire ou savoir. Bref, ce que nous appelons, lecture de l'image visuelle, c'est l'état stratigraphique, le retournement de l'image, l'acte correspondant de perception qui ne cesse de convertir le vide en plein, l'endroit en envers[21]. »

Opposer/contraster le matériau audiovisuel c'est « ré-enchaîner » plutôt qu'enchaîner.

r-accorder **dé-re-monter** **disposer** **réaliser**

1 J. Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma (1963-65)*, Éditions universitaires, Paris, 1990, p. 143.

2 M. Polirsztok, *Le Spectacle des Siècles dans le cinéma muet américain. D'*Intolérance *à* Noah's Ark *(1916-*

1928), thèse de doctorat soutenue à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2015, p. 106.

3 H. Münsterberg, *Psychologie du cinématographe*, tr. Barnard Genton, De l'Incidence éditeur, 2010, p. 88.

4 V. Poudovkine, *Film Technique and Film Acting, The Cinema Writings*, tr. Ivor Montagu, Vision Press, London, 1954, p. 47-48. Je traduis. (https://archive.org/stream/filmtechniqueact00pudo#page/n3/mode/2up). Le montage contrasté est l'une des cinq formes définies par Poudovkine aux côtés du parallélisme, du symbolisme, du simultanéisme et du leitmotiv.

5 V.O. Freeburg, *The Art of Photoplay Making*, The Macmillan Company, New York, 1918, p. 75. Je traduis. https://babel.hathitrust.org/...

6 S.M. Eisenstein, « Composition du cadre », in *Montage*, Muzei Kino, Moscou, 2000, traduction Macha Ovtchinikova que je remercie.

7 « Ermolova », trad. du russe Anne Zouboff et Valérie Pozner, in *Cinématisme*, Presses du réel, Paris/Dijon, 2009, p. 209.

8 S.M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », in *Cinématisme*, *op. cit.,* p. 28.

9 S.M. Eisenstein, *op. cit.,* p. 30.

10 Ajoutons aussi l'installation *Overhang* de Michal Rovner (2000) projetée la nuit sur les dix-sept fenêtres du premier étage de la Chase Manhattan Bank sur Park Avenue à New York. Des flux de petites figures circulant d'une fenêtre à l'autre étaient tantôt soumises au vent glacial tantôt à la chaleur intense du désert, opposition accrue par les couleurs (dominance du bleu ou du rouge) à laquelle s'ajoutait celle des échelles (l'effet de miniaturisation de ces humains réduits à des insectes était exacerbé par le gros plan d'un aigle en vol – on pense au *Silver Dollar* – semblant les menacer).

11 Lors de l'exposition consacrée à Bill Viola au Grand Palais en 2014.

12 G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, p. 124.

13 L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Librairie de la danse 2000, p. 163.

14 L. Louppe, *op. cit.*, p. 161-162.

15 L. Louppe, *op. cit.*, p. 162.

16 P. Loti, *Mon frère Yves,* Calmann-Lévy, Paris, 1883, p. 291.

17 T. Gunning, « Narrative Structure », in Paolo Cherci Usai (dir.), *The Griffith Project, volume 11, Selected Writings of D.W. Griffith*, Le Giornate del Cinema muto, BFI, London, 2007, p.49.

18 G. Deleuze (citant Noël Burch), *L'Image-Temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 319.

19 Éditions Polystyrène, 2014 (http://www.editionspolystyrene.com/p/polychromie.html).

20 S. Daney, *Cahiers du cinéma*, n° 305, p. 6, cité par G. Deleuze, *op. cit.,* p. 319.

21 G. Deleuze, *op. cit.,* p. 319.

R-accorder

L'étymologie de raccord renvoie à l'idée de réconciliation, des éléments après la séparation de la coupe. Cette réconciliation est souvent basée sur l'association, la ressemblance, la consonance, la répétition, la complémentarité donc aussi l'opposition, la dissonance d'éléments visuels et/ou sonores.

Entendons aussi accorder dans raccorder. L'accord, notamment musical, permet de penser autrement le « choc et l'enchaînement des images et des sons » (Bresson), leur superposition (Eisenstein) puisque la lecture de l'accord est verticale. Pierre Boulez, cité par Jean-Louis Leutrat dans un essai sur les *Histoire(s) du cinéma*,

> « définissait l'accord musical comme "une superposition de sons ayant une logique par eux-mêmes, dans leur propre structure, et une logique par enchaînement, dans ce que l'on appelait degrés et consonances ou dissonances". Cependant il ajoutait que, dans la musique récente (c'était en 1958), l'accord "ayant perdu peu à peu ses fonctions structurelles, est devenu un agrégat sonore, choisi pour lui-même, pour ses possibilités de tension ou de détente, suivant les registres qu'il occupe et les intervalles qu'il met en jeu. Sa fonction structurelle s'en trouve donc à la fois amoindrie et aiguisée[1]". »

On retient une relative *autonomie* de l'accord filmique (résonnant avec la phrase de Godard : « le raccord fait plan ») plus ou moins sensible selon que les éléments montés sont plus proches ou plus éloignés, ce qui correspond déjà chez Schoenberg (1926) aux accords plus faciles à comprendre (consonance) ou à ceux qui demandent un effort (dissonance)[2], un effort de lecture de la part du spectateur préciserait Deleuze.

Accorder, c'est aussi déplacer la réflexion, des liaisons entre images et sons au lien mystérieux entre le corps du spectateur et l'écran. Raymond Bellour a longuement commenté, via Daniel Stern, l'*accordage* du spectateur aux images, c'est-à-dire « la sensation en train d'être partagée[3] », l'« effet mystérieux de réponse par lequel le film bouge ou paraît bouger à l'intérieur du corps[4] ». Ce processus est directement lié à l'espace de projection et à la question du découpage. Le cinéma a bien sûr pensé le rapport entre corps et écran en nommant par exemple les différentes grosseurs de plan en référence

au corps humain pour *accorder* le corps du spectateur au corps de l'image comme le remarque Pascal Bonitzer :

> « le public [était] sur l'écran, dans la distance du plan d'ensemble où il peut rire du personnage mystifié ; dans la proximité du gros plan où il est terrifié par le visage horrible, par le "bouton de la porte tournant lentement", où il bande pour les seins dressés ; dans la condensation du plan rapproché où il pleure avec l'héroïne martyrisée[5]. »

Dans ce mouvement d'accordage du corps à l'écran, le spectateur éprouve toute la plasticité de son corps devenu « le lieu des images » (Hans Belting[6]).

Dans l'installation, une « nouvelle relation » se dessine entre corps et image selon Lev Manovich même si « nous continuons "d'avoir les yeux fixés sur une surface plane rectangulaire" qui s'ouvre comme une fenêtre "dans l'espace de notre corps"[7] ». Mais cette fenêtre, bien plus variable que celle de l'écran de cinéma – du petit moniteur à la projection monumentale en passant par tous les formats d'écrans plasma et de vidéo – ou ciné-projections – sollicite l'accordage ou le réaccordage du corps du spectateur à chaque dispositif. Rappelons des exemples aux deux extrêmes : d'un côté, les ipod dans les maquettes de Godard pour *Voyage(s) en utopie* ou la petite image de *Charlotte* (Steve McQueen – à peu près 80 cm de large à la galerie Marian Goodman à Paris en 2006) projetée en 16 mm et centrée sur un écran qui la déborde largement (le projecteur est placé à deux mètres environ) où l'œil de Charlotte Rampling, en très gros plan, est touché, ébloui par le doigt de l'artiste et littéralement à portée de main du spectateur (loin de la puissance photogénique et haptique du grossissement théorisée par Epstein) ; de l'autre, l'écran surdimensionné choisi par Pierre Huyghe pour *A journey That Wasn't* (en 2006, lors de sa présentation à l'ARC, réduit à peau de chagrin, par comparaison, dans son exposition à Beaubourg en 2013), ou par Philippe Parreno réhabilitant, en 2009, un procédé cinématographique obsolète en 70 mm pour *June 8, 1968*. Entre ces deux pôles, *Deadpan* de Steve McQueen ressemble à de nombreuses projections sur cimaise présentées dans les espaces muséaux. Pourtant l'artiste tient au terme installation car le protocole de projection y est précis et défini par rapport à la taille du corps du spectateur. Dans cette boucle, l'artiste joue, à chaque plan, sur la répétition de la même action, du même gag emprunté à Buster Keaton dans *Stemboat Bill Jr*. La façade d'une maison bascule sur le personnage se tenant debout et vers le spectateur du même coup, chacun ressortant indemne : le premier, sauvé par l'ouverture d'une fenêtre de la façade (le burlesque met souvent l'espace et le temps sens dessus dessous, si bien qu'ici, le personnage est passé à

travers la fenêtre sans bouger) ; le second, par l'illusion propre au cinéma qui a pu troubler les premiers spectateurs s'enfuyant – disaient les premiers articles de presse – devant *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Les quelques mètres qui séparent l'écran (occupant tout un pan de mur d'une black-box) du spectateur debout engagent celui-ci dans un rapport physique à l'événement.

Face à la variété des formats, le visiteur tente-t-il de se ré-accorder ? ou se contente-t-il d'accommoder, de négocier partiellement un accordage hérité de l'expérience cinématographique mêlé avec d'autres expériences visuelles voire audiovisuelles, comme celle de l'immersion dans la cité par exemple. En outre, ce rapport d'échelle entre spectateur et écran, parce qu'il est variable d'une installation à l'autre, voire pour les différentes versions d'une même installation, renvoie toujours à la présence de son corps ici et maintenant dans l'espace de projection et à sa taille pour référence, ne serait-ce que par la position debout (qui lui est souvent imposée) ou par la marche. L'accordage se saisit aussi par la relation kinesthésique entre les flux d'images et le corps du spectateur et suppose alors sa mobilisation, sa vibration, son innervation.

dé-couper **marcher/monter** **im-mobiliser** **répéter** **danser/vibrer** **opposer/contraster** **associer**

1 P. Boulez, *Relevé d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966, p. 281. Cité par J.-L. Leutrat, « *Histoire(s) du cinéma* ou comment devenir maître d'un souvenir », *Cinémathèque* n° 5, Cinémathèque française/Yellow Now, Paris, printemps 1994, p. 33-34.

2 Voir A. Schoenberg, « Opinion ou perspicacité ? » (1926) in *Le Style et l'Idée,* tr. fr. Ch. de Lisle, « Classique Essai », Buchet/Chastel, Paris, 2002, p. 201.

3 R. Bellour, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités,* coll. « Trafic », P.O.L., Paris, 2009, p. 162, citant Daniel Stern, *Monde interpersonnel du nourrisson*, trad.fr., PUF, Paris, 2006, p. 186.

4 R. Bellour, *op. cit.,* p. 148.

5 P. Bonitzer, « Système des émotions » in *Le Champ aveugle* (1982), « Petite bibliothèque », Cahiers du cinéma, 1999, Paris, p. 98.

6 H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, tr. Jean Torrent, coll. « Le Temps des images », Gallimard, Paris, 2004, p. 46.

7 L. Manovich, « Eine Archeology des Computerbildschirms », Kunstforum, 132, 1996, p. 132. Cité par Belting, *op. cit,* p. 56.

Arriver/partir

Les différentes formes de cinéma exposé ont particulièrement modifié la pratique d'aller voir un film (d'arriver pour une séance et de partir *a priori* à son terme, même à l'époque du cinéma permanent permettant au cinéphile de voir le film plusieurs fois à la suite, d'arriver et de partir en cours de projection). Dans les expositions, les galeries, les musées où sont projetées des images en mouvement, le spectateur va et vient, arrive en cours de projection et dispose quand il le décide. Arriver/partir : l'association de ces deux verbes « donne lieu à une véritable tension, transcrite par une barre oblique qui inscrit ces deux actions dans une relation antinomique[1] » et rejoue la dualité essentielle des gestes dits fondateurs de la pratique du montage : couper/coller, apparaître/disparaître. La tension est aussi contenue dans le seul geste d'arriver, d'entrer dans le flux filmique comme le danseur plonge dans une ronde. Il la rompt en s'interpolant entre deux danseurs[2] et s'accorde à leur rythme, à leur défilé comme au défilement des images. Partir en cours de film génère d'autres types de tension, physique comme nerveuse, que ce soit par inconfort[3], fatigue, désintérêt, énervement, ou encore que l'on ait vu le film en entier même si le début et la fin en sont aléatoires et variables pour chaque spectateur. La fréquence des projections en boucle, préférées au principe de films projetés à horaires réguliers, induit des pratiques fort différentes, que l'œuvre se développe sur un mode narratif ou plus attractionnel, comme celle, souvent constatée, de prendre le film à un moment et de partir à son retour.

Que le film n'ait plus ni début, ni développement, ni fin fixes, proposés au spectateur, n'est pas une donnée nouvelle des formes contemporaines du montage. On pense encore au film de Bruce Conner *A Movie*, à ses interruptions noires fréquentes et aux marqueurs habituels (titre et *The End*) désordonnés rendant le film morcelable, ses plans autonomisables, et le montage travaillant sur le manque plutôt que le plein. Conner a d'ailleurs insisté sur ce point :

> « Pendant des années, j'ai joué dans ma tête avec des *bits and pieces* de différents films et je continuais à assembler et ré-assembler cet immense film utilisant images et sons et musiques de toutes sortes. (…) Quand je montais *A Movie*, je considérais chaque plan comme un film en soi. Par exemple, un plan d'avion virant dans le ciel, est un film pour moi[4]. »

Nombreuses sont les œuvres à ne pas être vues en entier si bien que la plus grande variable de l'œuvre dans la pratique spectatorielle est sa durée. Cette tendance au zapping bien souvent prescrite par la durée totale des œuvres vidéos rassemblées dans une exposition n'a-t-elle pas été intégrée dans le dispositif de certaines œuvres impossibles à voir intégralement ? Pour des raisons institutionnelles, *24 Hours Psycho* ne peut être présenté dans des musées seulement ouverts de 10h à 18h d'autant que l'arrêt du lecteur à la fermeture ne permet pas de relancer la projection le lendemain matin au point où elle avait été interrompue. Le spectateur revenant le lendemain assiste le plus souvent à un éternel recommencement. Quand les conditions de projection sont assurées pour voir l'intégralité d'une œuvre longue comme *The Clock* de Marclay, c'est le manque d'endurance, la lassitude du spectateur qui ne lui permet pas de voir l'œuvre d'une traite.

Partir, c'est aussi oublier. Dans l'expérience de la coupe qu'expérimente le spectateur en quittant la projection en cours, résonne l'expérience singulière du montage d'*Hélas pour moi* par Godard : « quand le reprenais le montage de ce film, ou même quand je le vois terminé, je me rends compte combien j'oubliais instantanément les scènes précédentes[5]. »

r-accorder **disposer** **fatiguer** **observer/oublier**

1 Mahalia Lassibille, « arriver/partir » in M. Glon, I. Launay, *Histoire de gestes*, Actes Sud, Arles, 2012, p. 148.

2 Voir Mahalia Lassibille, *op. cit.,* p. 148-163, pour l'analyse de ces gestes dans la danse yaake des WoDaaBe du Niger.

3 Voir Bruno Nassim Aboudrar, « Vidéo : un art archaïque » in B. Le Maître, J. Verraes (dir.), *Cinéma Muséum. Le musée d'après le cinéma*, coll. « Esthétiques hors cadre », PUV, Paris, 2013, p. 97-104.

4 Voir, D. Aitken, *Broken Screen*. *Expanding the image. Breaking the narrative,* D.A.P., New York, 2006, p. 86-93. Je traduis

5 J.-L. Godard, 1993, « La loi de la gravitation », repris in *Godard par Godard*, t. 2, Cahiers du cinéma, Paris, 1985, p. 276.

Architecturer l'espace

L'architecture doit être examinée photogramme après photogramme, comme à travers une machine de montage cinématographique[1].
Bernard Tschumi

La relation entre les deux gestes, architecturer et monter, a été développée par Eisenstein, notamment à partir de l'Acropole d'Athènes et résumée dans cette formule : « L'Acropole d'Athènes représente le modèle le plus parfait d'un des films les plus anciens[2]. » Dès l'ouverture de ce texte, l'arpenteur du site archéologique et le spectateur du film sont associés par leur mouvement à partir de la notion de parcours :

> « Parler de "parcours" au cinéma ne doit rien au hasard. Il s'agit du parcours imaginaire de l'œil, et de l'idée qu'on se fait de l'objet en fonction de ce qui apparaît à l'œil. Il peut s'agir du parcours de la pensée à travers la diversité des phénomènes éloignés dans le temps et l'espace, mais réunis dans un concept sémantique unique selon une certaine logique. Ces impressions qui se rapportent à des points de vue différents défilent devant le spectateur immobile. Jadis, c'était l'inverse : le spectateur se déplaçait au milieu d'objets ingénieusement disposés, qu'il devait saisir du regard l'un après l'autre[3]. »

Le spectateur-monteur de l'installation contemporaine réactive ce modèle de l'arpenteur (voir Marcher/monter), antérieur au flâneur baudelairien, puisque comme le précise Evgenia Giannouri :

> « l'architecte grec introduit explicitement la notion de mobilité. Il articule l'organisation de l'espace de l'Acropole autour d'un corps en mouvement dont le regard porte toutes les caractéristiques des mouvements de caméra. La caméra imaginaire avance linéairement dans une sorte de travelling qui, de temps à autre, tourne autour de son axe, effectuant des panoramiques complets[4]. »

Elle rappelle avec Auguste Choisy que

> « les Anciens avaient conçu et disposé les masses architecturales en tenant compte d'un point de vue changeant qui découpe le paysage en tableaux successifs le long d'un trajet qui mène des Propylées à l'Erechthéion. (…) Toutes les vues successives du site contribueraient à

donner rétroactivement sens à la toute première vision que le marcheur aurait depuis le seuil des Propylées. L'unité fluide de l'espace ne pourrait alors être conquise qu'en différé grâce au travail de la mémoire[5]. »

Cette composition d'ensemble reste en effet virtuelle et s'organise en couches mémorielles superposées et non linéaires puisque, avec ce modèle de cinématisme, Eisenstein retrouve l'idée maîtresse du montage qu'il n'a cessé d'affirmer : moins une succession qu'une superposition[6]. Un autre montage architectural, rappelant la définition de l'espace decertienne qui tient compte de la variabilité temporelle, joue sur cette possibilité pour plusieurs choses d'être à la même place. C'est tout le principe de *Here* de Richard McGuire (1989-2014[7]). Ce livre ouvre littéralement des perspectives temporelles dans un espace à la fois physique et mental. Le dessinateur a choisi un lieu unique (le plus souvent le salon d'une maison) où se déroulent des actions bien avant que la maison soit construite et bien après qu'elle soit détruite aussi puisque la temporalité court de milliards d'années avant J.-C. à 11 000 ans après. Les couches temporelles, comme des strates géologiques, s'accumulent par des effets de superpositions de vignettes de tailles variables dans la double page conjugués à des effets de succession d'une page à l'autre avec des sauts plus ou moins brusques induisant plusieurs images du temps. Une petite fenêtre, comme un insert dans une image occupant la double page, nous invite à mesurer l'ellipse d'un processus évolutif : la croissance d'un arbre, d'une jeune pousse en 1564 au tronc mature en 1775. Sur trois pages consécutives, le lecteur suit la construction d'une maison (1764), son achèvement (1766), sa destruction par le feu (1789). Ailleurs, le critère temporel semble pertinent quand l'association de situation (se reposer/dormir) rassemblent sur le tapis du salon de 1915, un bison (10 000 av. J.-C.) et une femme allongée (en 1970). Leur position les relie malgré l'hétérogénéité sensible entre les différents tapis de l'espace intérieur et l'herbe du sous-bois. Deux vignettes en vis-à-vis sur une double page peuvent aussi proposer l'image d'un temps bouclé, avec un geste et son contraire, faire et défaire : un homme retire le papier peint (1960) qu'un autre pose (1949). Succession et simultanéité indémêlables comme dans certaines formes d'alternance.

En feuilletant cette œuvre de McGuire, nous prenons conscience de la dimension géologique et archéologique du montage. Nous sommes devant le coin de cette pièce comme Freud considérant Rome et sa riche histoire mouvementée : « Il suffirait peut-être à l'observateur de changer la direction de son regard ou la place qu'il occupe pour faire surgir l'une ou l'autre de ces vues ». Suivant une « hypothèse fantastique[8] », Freud décrit la ville comme un

« être psychique [qui] a un passé long et riche en substance et dans lequel rien de ce qui s'est produit une fois n'a disparu, dans lequel, à côté de la dernière phase de développement, subsistent encore également toutes les phases antérieures. Cela signifierait donc pour Rome, (…) qu'à l'emplacement du Palazzo Caffarelli se dresserait de nouveau, sans qu'on ait besoin de raser cet édifice, le temple de Jupiter Capitolin, et celui-ci d'ailleurs pas seulement sous sa figure dernière, comme le voyaient les Romains de la période impériale, mais aussi sous sa toute première figure, alors qu'il offrait encore des formes étrusques et était paré d'antéfixes en terre cuite[9]. »

Notons que depuis quelques années seulement, le visiteur contemporain peut partager une autre vision décrite par Freud : la coexistence du Colisée et de la Domus Aurea. Les dispositifs de polyvision invitent le spectateur à produire de tels jeux de superposition par le déplacement du point de vue, à expérimenter le montage en rapport avec l'architecture qui est aussi un « milieu pour le corps » et « n'atteint pas l'être qui la perçoit seulement par la vue mais engage une perception haptique ou tactile[10] ».

Le montage, comme l'architecture, se pense comme médium-milieu. Ainsi, le montage dépasse le dispositif de projection des images et se définit comme un milieu dans lequel la projection peut être un opérateur qu'elle soit physique et lumineuse ou mentale. *Here* a aussi trouvé une forme installée au Museum Angewandte Kunst de Frankfurt en 2016 dans l'exposition *TimeSpace: After 'Here'* by Richard McGuire. Le visiteur était invité à entrer dans l'espace du salon notamment, à s'asseoir sur un fauteuil, à faire une autre expérience du fenêtrage avec des panneaux à grande échelle disposés dans la pièce comme des paravents[11]. D'autres installations comme *Frontier* de Doug Aitken (2009), conçu pour l'Ile Tibérine à Rome, déplie ces différentes propositions du montage-médium-milieu et problématise cet espace inédit (seule île naturelle et urbaine au statut légendaire[12]) où sont diffusées les images d'autres espaces qui ont directement à voir avec les questions de *locus*, de territoire, d'inclusion et d'exclusion. La frontière est un collage et le montage est pensé comme tel en regard de l'indépendance des éléments. Sur ce site, Aitken propose un déplacement autant spatial que temporel, en construisant un « Colisée postmoderne », espaces-images qui accueillent ces différents sauts pensés comme une promenade avec « la confrontation successive des cadres dans le parcours[13] ». Le spectateur est invité à emboîter le pas du personnage principal incarné par l'artiste icône des années 1960, Ed Ruscha. Assis dans une salle de cinéma au début du film, on croit le voir sortir et traverser des espaces aussi différents qu'une ville abandonnée dans le désert américain (à moins que ce ne soit un parc d'attractions avec les ruines de son casino et

d'un paquebot transatlantique), des places (romaine ou d'autres contrées), des immeubles en Israël, pour le retrouver à la fin du film dans la même salle. Aitken invente un espace instable, escamotable, où tout passage, tout franchissement des limites de l'espace représenté (mur et porte par exemple) permet de retrouver le personnage dans un ailleurs imprévisible, irraccordable. Ce collage interroge aussi la mythologie spatiale qui a permis à l'homme de se définir par rapport à la Cité ou à un espace de conquête à des moments clés de son histoire. Citons, parmi les plus manifestes dans le film, la cité antique et son Agora (centre de la vie sociale et politique, espace autre de représentation) ; la frontière entre l'espace public et la sphère de l'intime ; la conquête du grand ouest américain, d'une Arcadie, enfin la perte de ces espaces ou le désenchantement suite à leur redéfinition (ici, l'effondrement de la paroi de verre, frontière invisible, brisée par un coup de fouet, est un symptôme de ce malaise comme les ruines traversées par Ed Ruscha et le rêve de révolution avec les émeutes réprimées par la police à la fin dont l'irréalité est révélée par un travelling réflexif découvrant le dispositif de tournage).

Le dispositif de *Frontier* rappelle le rôle du centre pour la ville et son déplacement, voire sa désaffection puisque les places que traverse Ruscha dans le film sont pratiquement désertées. Du cœur battant de la cité, il ne reste qu'un symbole (la pulsation du tambour du musicien) et quelques attractions d'ailleurs reprises dans l'espace de projection le jour du vernissage : l'orateur (devenu le commissaire-priseur avec sa logorrhée syncopée presque incompréhensible[14]), les troubadours (cow-boy maniant un fouet également présent dans le film, DJ et danseur). Au cœur de la ville romaine Aitken a recréé un point de convergence visible à 360° et accessible par les ponts et le Tibre et réciproquement un point de rayonnement puisque sa structure ouverte sur la ville invite à la diffusion des images, à leur épanchement, à leur propagation. Espaces représentés et espaces de représentation sont hautement permutables et perméables. Dans les quatre murs-écrans de cet espace-images sont découpées des ouvertures rendant visibles, par rétro-projection, des fragments d'images depuis les ponts ou les voies longeant le Tibre. La ville est visible depuis l'espace créé. Cet espace de projection n'est pas clos et perspectif comme le théâtre bourgeois et ne permet pas l'inversion de l'extérieur en un intérieur illusionniste mais en abolit la frontière. Il est conçu comme extensible et transformable. Les images dialoguent avec la ville romaine antique et contemporaine.

alterner **feuilleter** **superposer/juxtaposer** **marcher/monter**

1 B. Tschumi, *Le Parc de la villette : cinégramme folie*, Seyssel, Champ-Vallon, 1987 cité par A. Somaini, « “Effet de présence”, du cinéma dans l’architecture. Eisenstein et Tschumi » in Ph. Dubois, L.R Monteiro, A. Bordina (dir.), *Oui, c’est du cinéma*, Campanotto, Pasian di Prato, Udine, 2009, p. 34.

2 S.M. Eisenstein, « Montage et architecture » in *Cinématisme*, Presses du réel, Paris, 2009, p. 45.

3 S.M. Eisenstein, *Op. cit.*, p. 43.

4 E. Giannouri, « D’architecture et de montage. Le nouveau musée de l’Acropole » in B. Le Maître, J. Verraes (dir.), *Cinéma muséum. Le musée d’après le cinéma,* PUV, Vincennes, 2013, p. 47.

5 E. Giannouri, *op. cit.,* p. 45.

6 Voir « Dramaturgie de la forme filmique » in S.M. Eisenstein, *Cinématisme, op. cit.,* p. 26.

7 Disponible au format livre numérique Apple iBooks : https://itunes.apple.com/...

8 S. Freud, *Le Malaise dans la culture*, PUF/Quadrige, Paris, 2002, p. 255.

9 S. Freud, *op. cit.,* p. 255-6.

10 Voir « La réception de l’art contemporain » in J.-L. Déotte et P.-D. Huyghe (dir.), *Le Jeu de l’exposition,* L’Harmattan, Paris, 1998, p. 18.

11 Voir sur le site du musée :
http://www.museumangewandtekunst.de/en/museum/exhibitions/timespace.html

12 Elle s’inscrit le long de l’anse qui sépare le célèbre quartier de *Trastevere* et les alentours de la *Piazza Navona* et du *Campo dei Fiori*, elle est reliée à la ville par deux ponts et la voie maritime. Elle était à l’époque antique un lieu de culte dédié à Esculape puis d’isolement avec la construction d’un hôpital.

13 Voir « Montage et architecture » in S.M. Eisenstein, *Cinématisme*, *op. cit.,* p. 49.

14 Performance dont Doug Aitken avait déjà fait une installation en 1998 réunissant le concert de trois commissaires priseurs sur trois moniteurs : *These Restless Minds*.

Observer/oublier

Faculté d'attention exceptionnelle. Une règle de guerre : coup d'œil, vitesse, attaque.
Dziga Vertov

Question d'attention

Le montage se dit et se regarde avant de se faire, se réalise par le regard et la parole : dire ce que l'on cherche, comme la naissance d'un sourire pour Straub et Huillet remontant les rushes de *Sicilia !* dans le film de Pedro Costa (voir attendre). Plusieurs cinéastes ont parlé de ce rôle déterminant de l'observation. Vertov parle de montage à chaque étape de réalisation d'un film en passant par le moment des repérages. « Le montage est ininterrompu, depuis la première observation jusqu'au film définitif[1]. » Rossellini prône l'observation plutôt qu'un « montage obéissant à une idée préconçue » :

> « Je ne prémédite rien. Ce que je posséderais plutôt, c'est une certaine rapidité d'observation, et je me fonde sur les choses que je vois. Je sais toujours que, si l'œil est porté à voir certaines choses, c'est qu'elles sont valables. Je ne fais pas de philosophie dessus… Non, vraiment, je n'aspire pas à un montage traditionnel. Je prends les choses toujours en mouvement. Et je me fiche complètement d'arriver ou non à la fin du mouvement pour raccorder le plan suivant. Quand j'ai montré l'essentiel, je coupe : cela suffit. Il est beaucoup plus important de raccorder ce qu'il y a dans l'image. Si l'on regarde mon montage avec les yeux d'un cinéaste, je comprends bien qu'il puisse gêner, mais je crois qu'il n'est nullement nécessaire de le regarder avec les yeux d'un cinéaste[2]. »

Qu'en est-il de l'attention du spectateur-monteur ?

L'hétérogénéité des éléments dans la polyvision, la surenchère des sollicitations provoquent un battement entre attention et inattention. Par ailleurs, il faut distinguer deux types d'attention selon Münsterberg, volontaire et involontaire. Le film capte l'attention du spectateur. La polyvision inviterait à un autre type d'attention, pas seulement involontaire, celle qui nous pousse spontanément à associer, au risque de la fatigue, comme à oublier.

> « De toutes les fonctions intéressantes qui donnent du sens au monde qui nous entoure, la plus centrale est l'attention. Le chaos des impressions

s'organise en un véritable cosmos d'expériences par un processus de sélection de ce qui est pour nous important et signifiant. Ceci vaut à la fois pour la vie et pour le théâtre. Notre attention doit être attirée tantôt sur tel point, tantôt sur tel autre, si nous voulons relier ce qui est dispersé dans l'espace qui s'ouvre devant nous. Tout doit être marqué par l'attention et l'inattention. L'objet de notre attention se trouve valorisé et projette du sens sur le déroulement des événements. Dans la vie pratique nous distinguons l'attention volontaire de l'attention involontaire. L'attention volontaire est celle que nous mettons en jeu lorsque nous appréhendons nos impressions avec une idée arrêtée de ce que nous voulons considérer[3]. »

« Il en va tout autrement de l'attention involontaire. Ici, l'influence déterminante vient de l'extérieur. L'impulsion décisive vient des événements que nous percevons. Ce qui est bruyant, éclatant et inhabituel attire notre attention involontaire. Lorsqu'il y a une explosion, nous ne pouvons faire autrement que de tourner notre esprit vers elle, de même que nous ne pouvons résister aux éclairs électriques lorsqu'ils se produisent[4]. »

Ces exemples de catalyseurs de l'attention involontaire évoquent spontanément le principe de l'attraction tel que défini par les historiens du cinéma (Gunning et Gaudreault entre autres) pour désigner le cinéma avant 1908. La fortune de l'attraction dans les dispositifs contemporains est sans doute une façon de contrecarrer les habitudes spectatorielles et l'attention volontaire, guidée par des histoires, des genres, des codes socio-culturels, un cinéma de formule. Ainsi de la surprise de l'explosion finale de *Seven Minutes Before* (Melik Ohanian, 2005) ou du nuage de fumée de *Projection* (Laurent Grasso, 2005) menaçant le spectateur pour l'anéantir comme dans *How it feels to be run over* (Cecil Hepworth, 1900) ou l'engloutir comme *The Big Swallow* (James Williamson, 1901).

Comme le rappelle Bellour, « Münsterberg associait en 1916 cinq termes pour caractériser le monde intérieur de ce spectateur sollicité par les formes du monde extérieur du film : l'attention, la mémoire, l'imagination, la suggestion et l'émotion[5]. » L'oubli semble tout autant fondamental.

Oublier

La mécanique du cinéma, son intermittence est pour Dominique Païni fondamentale dans ce processus. « Le cinéma est fondé sur l'oubli incessant – vingt quatre ou vingt-cinq photogrammes disparaissent et s'oublient chaque seconde – au profit de la restitution illusoire de la vie. Les cinéastes

voudraient-ils aujourd'hui trouver un site nouveau pour que les idées qu'il fait naître demeurent[6]. » La polyvision serait une forme de résistance à ce battement entre apparition et disparition que rejoue le montage au gré des coupes ne serait-ce que par le jeu des simultanéités. Le titre programmatique de l'installation sous forme de diaporama *Lost in My Own Recursive Narrative* de Ryan Gander est à ce titre exemplaire (défiler/arrêter).

> « L'oubli est au fondement du cinéma et c'est dans l'activité de mémoire doublant constamment cet oubli que les idées de cinéma s'inscrivent. Ce que Dominique Païni propose est de redoubler cette activité de mémoire dont le cinéma a de lui-même tendu historiquement à faire de plus en plus son objet ; et cela en lui affectant un site propre à en rendre immédiatement visibles les effets et les signes – les idées. C'est-à-dire en les installant comme telles[7]. »

Le théâtre de la mémoire de Giullio Camillo est bien souvent cité dans la réflexion sur les dispositifs polyvisuels pour la forme particulière de cette « merveilleuse machine » : « la construction, dans un amphithéâtre de bois rempli d'images, d'un nouveau système d'art de mémoire que son érudition rhétorique lui avait rendu familier. » Bertrand Schefer dans la préface de l'édition française rappelle « l'hypothèse à la fois sublime et audacieuse, sur laquelle se fonde le nouveau théâtre encyclopédique […] : comment transformer la pensée en image et l'image en mémoire ; comment réduire le monde à un ensemble fini de représentations et muer toute connaissance en spectacle[8]. » Le principe du déplacement, de la marche comme montage dans un espace est essentiel au processus de la mémoire et fonctionne sur la spontanéité associative du spectateur. Pour Cicéron, « Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace[9] ». Schefer rappelle le principe mnémotechnique du dispositif, avec, pour déclencheurs, les éléments ponctuant l'espace comme les colonnes et les portes. On pense aux différents éléments qui ponctuent aussi les dispositifs de polyvision, qu'ils fassent partie des éléments de l'installation ou de l'espace architectural qui l'accueille.

> « Les traités rhétoriques insistent sur le caractère efficace qu'il fallait donner aux images. En effet, pour être véritablement actives et évocatrices, ces images devaient fortement frapper l'imagination jusqu'à prendre parfois un aspect hallucinatoire et fantastique ("une personne tachée de sang, souillée de boue ou couverte de peinture rouge")[10]. »

Ces images rappellent les phénomènes attractionnels suscitant, pour

Münsterberg, l'attention involontaire, dans une imbrication constante entre attente et surprise, apparition/mémoire et disparition/oubli. Oksana Bulgakova commente cette dialectique chez Eisenstein :

> « Sa conception du montage […] s'inspire de sa manière de composer les images. Dans son premier livre, il a conceptualisé le montage comme étant la réserve de la mémoire visuelle. Le montage n'est pas une chaîne linéaire, dans laquelle enchâsser une image à la suite d'une autre. Il crée plutôt un espace imaginaire, où une image s'éclipse sous la surimpression d'une nouvelle. Pour percevoir ces images, le spectateur doit osciller entre oubli et souvenir – tout au long du film. Dans le dessein de faciliter le processus, le film fait appel à d'anciennes techniques d'art de la mémoire, "Ars memoria", les mêmes techniques qu'Eisenstein a utilisées dans son premier cahier de dessins – création de séries, répétition de formes, et parallélisation de réminiscences de formes et figures distantes et proches[11]. »

On pense effectivement aux « procédés mnémotechniques, fondés sur toutes sortes d'analogies, d'associations d'idées ou de ressemblances sonores (entre une chose et un nom propre, par exemple)[12] ».

On retient d'Eisenstein ce que l'on retrouvera dans tout geste monteur, une dualité, ici garder/oublier. Le raccord, jouant sur la ressemblance, peut être la résistance à la perte supposée de la coupe, à ce qui risque de disparaître de s'effacer. Car monter c'est aussi faire disparaître, effacer, oublier. Les différentes formes de la répétition témoignent de cette ambiguïté entre insistance (répéter pour affirmer, dramatiser) et résonance (l'écho, comme une interrogation, dit aussi la perte, ne pas pouvoir maintenir présent).

associer **attendre** **défiler/arrêter** **fatiguer** **marcher/monter** **réaliser**

1 D. Vertov, « Instructions provisoires aux cercles "Ciné-Œil" », in *Articles, Journaux, Projets,* UGE, p. 103. Les différents stades du montage sont encore développés p. 141-142.

2 Entretien avec J. Rivette et F. Hoveyda en 1959, *Cahiers du cinéma* n° 94, avril 1959, repris in R. Rossellini, *Le Cinéma révélé*, Cahiers du cinéma/L'Étoile, Paris, 1984, p. 54.

3 H. Münsterberg, *Psychologie du cinématographe*, tr. Bernard Genton, De l'Incidence éditeur, Paris, 2010, p. 67.

4 H. Münsterberg, *op. cit.,* p. 68.

5 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs*, P.O.L., Paris, 2012, p. 19.

6 D. Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, Paris, 2002, p. 78.

7 R. Bellour, *op. cit.,* p. 29.

8 Bertrand Schefer, « Les lieux de l'image », préface de Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire,* trad. par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, Allia, Paris, 2001, p. 7.

9 Cicéron, *De oratore*, II, LxxXVI, 351-354 cité par F. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.14.

10 B. Schefer, *op. cit.,* p. 13.

11 O. Boulgakova, *S.M. Eisenstein, un univers visuel* voir le dossier de présentation des cahiers de jeunesse publié par la Fondation Langlois (http://www.fondation-langlois.org/...)

12 Schefer, *op. cit.,* p. 15.

Expérimenter le seuil

Dans le dispositif, le spectateur fait l'expérience d'une zone sensible du montage, du « seuil (*Schwelle*) ». « Les idées de variation, de passage d'un état à un autre, de flux sont contenues dans le terme *schwellen* (gonfler, enfler, se dilater) et l'étymologie ne doit pas les négliger[1]. » Est-ce dans cet intervalle que le spectateur de l'installation prend conscience et connaissance de ce que Thierry Kuntzel nomme

> « "l'autre film" encore appelé "film-pellicule" mais qui ne doit pas être uniquement considéré dans sa matérialité de bande de celluloïd, dans la succession de signes visuels et sonores disposés selon un axe – pour faire image : le ruban mis à plat, déroulé –, mais plutôt comme un virtuel, le film-sous-le-film. Cet autre film, pour faire image encore : le ruban enroulé en bobine, en volume ; un film délivré des contraintes temporelles, où tous les éléments seraient présents en même temps, c'est-à-dire sans nul effet de présence – effet écran –, mais se renvoyant les uns aux autres sans relâche, se recoupant, se recouvrant, se regroupant en configurations "jamais" vues ni entendues dans l'ordre du défilement. Enfin un film-texte[2]. »

Bien souvent, les installations du corpus ne font pas l'économie de l'effet-écran. Néanmoins la disposition des écrans, la simultanéité des projections polyvisuelles invitent à ce jeu de renvoi, rebond, ricochet d'un écran à l'autre, de recoupement, de recouvrement (effet de superposition dans la mémoire), de résonance, de configurations jamais vues selon la variabilité des boucles d'images et les déplacements du spectateur.

Dans cet intervalle ou zone s'ouvre un « espace des images », que l'on ne peut mesurer de façon contemplative, précise Benjamin. « Cet espace des images (*Bildraum*) que nous cherchons… est le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte (*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*)[3]. » Le spectateur y saisit la double temporalité de l'image, l'image dialectique entre présence et représentation.

Bill Viola a envisagé cette zone, cet intervalle comme un espacement avec les neuf écrans translucides où se croisent deux films projetés en vis-à-vis (*The Veiling*, 1995).

Dans ce « transport des images » sur le faisceau lumineux, dans leur

rencontre l'une vers l'autre, s'éprouve l'intervalle comme un principe de surimpression, du mélange de la matière imageante, de la perte progressive de définition et de contraste de l'une au profit du gain de l'autre. Le spectateur se déplaçant du premier au neuvième voile fait l'expérience physique de cette surimpression, à laquelle s'ajoute la perception de la matière fluide des images, de leur mouvement essentiel l'une vers l'autre, l'une dans l'autre, qu'il s'agisse de la marche de l'homme vers la femme et réciproquement (les corps filmés mimant le mouvement du spectateur dans le dispositif), ou d'images ressemblantes – mouvements de lumière composés en reflets sur l'eau ou en clair de lune perçant à travers des branchages, des visages striés par des feuillages ou des cheveux… Dans le dispositif, on repère d'autres signes d'instabilité des images, la distance de projection variant d'un voile à l'autre, la même image donne l'impression de changer d'échelle (plus petite sur l'écran le plus proche, on suit l'effet de grossissement par palier d'un écran à l'autre). Les voiles, permettant d'appréhender l'intervalle, l'entre-images, résonnent avec « la *pensée de la médialité* tout à fait originale qu'a développé Aristote[4] ». Emmanuel Alloa rappelle que « l'intervalle ne saurait être vide, il doit comporter une certaine densité ou "texture" (*plexis*). (…) Dans le cas de la vision, ce *metaxu* est appelé par Aristote *to diaphanês*, le diaphane. À la fois ce-qui-est-transparent quand il est en puissance et ce-qui – laisse-transparaître quand il est en acte[5]. » On peut voir dans « les déclinaisons aristotéliciennes de la médiété (…) l'écho d'une sensibilité particulière pour tous les phénomènes de mutation et de transition, de génération et de déclin, de métamorphose et de passage[6] ». Si bien que l'hypothèse du montage comme médium rejoint celle de la théorie énergétique du montage : « Les images seraient porteuses d'une énergie – dont les manifestations sont variées – que le montage devrait prendre en charge, actualiser, activer, polariser. Ceci implique l'analyse du jeu des forces en action dans les plans et des transformations et métamorphoses qui en découlent[7]. »

1 W. Benjamin, *Paris, capitale du* XIXe *siècle*. *Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Le Cerf, 1993, p. 513.

2 T. Kuntzel, *Title TK, Anarchive,* Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2006, p. 113-114.

3 W. Benjamin, *Paralipomènes et variantes des thèses sur le concept d'histoire* in *Écrits français,* Gallimard, Paris, 1991, p. 350 cité par G. Didi-Huberman, « Peuples exposés (à disparaître) » in *Chimères* nos 66-67, Eres, Paris, 2008, p. 21.

4 Voir Emmanuel Alloa, « *Metaxu*. Figures de la médialité chez Aristote », *Revue de métaphysique et de morale,* no 62, PUF, 2009, p. 247.

5 E. Alloa, *op. cit.,* p. 256.

6 E. Alloa*, op. cit.,* p. 248.

7 Voir T. Faucon, *Théorie du montage. Énergie, forces, fluides*, Armand Colin, Paris, (2013), 2017, p. 6.

Escamoter

Faire disparaître, rendre invisible, le tour de prestidigitation a trouvé dans les gestes couper/coller son équivalence dès les débuts du cinéma. *L'escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin* (1896) rend évidente l'origine truquiste du montage filmique dont les jeux d'apparition/disparition ont connu des variations au cours de l'histoire du cinéma[1] et ont été réactualisés dans les dispositifs de polyvision, avec un Pierrick Sorin ouvrant *La Pietra del paragone* (opéra bouffe de Rossini, mise en scène par Giorgio Barberio Corsetti, création Châtelet en 2007) comme Méliès *Le Mélomane* (1903), en y perdant leur tête. Tous deux rappellent « cette possibilité qu'a le cinéma [résumé, dans la mise en scène de l'opéra, à la projection sur écran pour inventer un espace filmique singulier] de suggérer de l'intérêt pour le corps humain manquant, absent, sans qu'il soit pour autant inhumain, monstrueux, laid[2] ». Ainsi, Méliès lançait joyeusement sa tête sur une portée musicale pour écrire do, do, ré, si, do, ré. Au début de *La Pietra del paragone*, un corps, la peau masquée de bleu, portant un costume jaune déambule sur la scène, quand son image apparaît (sur un écran suspendu derrière lui), le suivant comme son ombre. Mais ce corps en mouvement, privé de tête et de mains, apparaît comme un costume animé. Ce gag rappelle d'emblée que « le cinéma est le site de l'homme invisible ». Il joue avec le dispositif des caméras, du découpage, de l'incrustation (entrant et sortant du champ, grossissant en s'approchant de l'objectif ou rapetissant en s'en éloignant) et avec les échelles entre scène et mini-scènes (les maquettes disposées sur les côtés). Il semble ainsi tester, vérifier le fonctionnement du dispositif (« La pierre de touche » n'est-elle pas qu'une histoire de vérification après tout ?). D'ailleurs, lorsqu'il soulève son masque, on découvre le visage de Pierrick Sorin. « L'homme invisible qui agit sur le film n'est autre que le réalisateur[3] » remarquait Gérard Legrand.

La scénographie décline d'ailleurs d'autres hommes invisibles : des corps féminins et masculins presque indifférenciés sous leur combinaison intégrale bleue qui changent les décors tout en s'y fondant (au théâtre, ces machinistes sont d'habitude dissimulés dans l'obscurité ou derrière le rideau) sont par ailleurs crédités comme figurants, corps commutables dans un corps collectif. Certains, portant ce costume camouflage sur scène et d'invisibilité à l'écran, ont occasionnellement un rôle plus singulier, entre marionnettiste et truquiste. Ils manipulent des accessoires sur la scène, suppléant au jeu, à la dextérité des acteurs affichée à l'écran, et surtout introduisant l'insolite, voire

l'impossible dans un espace gravitaire réaliste par l'animation d'objets : une crêpe ne se contente pas de sauter de la poêle mais virevolte en l'air quand une balle de tennis a des rebonds facétieux. L'acrobatie de la crêpe et la performance sportive des chanteurs sont fabriquées, montées entre scène et écrans, le dispositif déjouant les nombreuses manipulations, illusions du cinéma.

Le lien donné pour originel entre montage et escamotage est aussi ce que l'on retient de l'œuvre de Christian Oertli, *The Ground Is Moving* (2010) dans sa forme installée plus que dans la version pour un seul écran. Deux écrans juxtaposés dissimulent le plus souvent la collure d'un espace monté, d'un panorama urbain (rues, places et jardins). Cette contiguïté recomposée est tantôt affirmée par la continuité temporelle du mouvement des passants d'un écran à l'autre, tantôt dénoncée par des troubles temporels (ellipses ou chevauchements) réhabilitant les bords tranchants du cadre, affectant les membres d'un corps (par exemple, en tronquant la main d'un bras tendu) ou faisant disparaître/apparaître des voitures à un carrefour de part et d'autre de la collure. Ce panorama truqué retrouve les ressources d'un espace méliésien propice à tous les escamotages avec ses zones d'ombre (passages, porches et portes), ses points de suture (poteau, colonne, arbre), opérant comme des trappes, lieux de toutes les disparitions où les corps, pivots du montage, semblent emprunter des « sentiers secrets de contrebande[4] » avant de réapparaître ailleurs ou d'être échangés avec d'autres corps. On repense évidemment aux passages benjaminiens et à ceux d'autres flâneurs et arpenteurs, quand monter et marcher deviennent indissociables (marcher/monter, architecturer l'espace). La linéarité est interrogée par le saut, apparaît comme un trompe-l'œil, celui des enchaînements logico-déductifs. Le *Livre des passages* décrit d'autres cheminements, comme le livre sphérique d'Eisenstein aurait invité à une lecture variable, un montage à entrées multiples. Cette dialectique du déplacement, entre linéarité et exploration, est aussi sensible dans le *split-screen* qui démultiplie les images de *New Book* (Zbigniew Rybczyński, 1975), où des actions banales sont distribuées cette fois sur neuf images réparties sur trois lignes jouant les vases-communicants :

1. Un intérieur.	2. Un extérieur qui semble directement contigu avec (1) grâce à la porte qui permet le passage d'un espace à l'autre.	3. L'intérieur d'un bus en mouvement.
4. L'intérieur d'une librairie.	5. Un carrefour, semble-t-il non loin de la librairie mais sans qu'on puisse le vérifier.	6. L'intérieur d'un café.
7. Dans une rue, le trottoir au second plan, la porte d'une maison	8. À peu près la même composition que (7) : rue, trottoir, porche en travaux. Si le bord du trottoir semble aligné de (7) à (8), pourtant il y a un	9. Un banc, une rue et des immeubles, cadrage moins frontal qu'en (7) et (8),

au dernier plan. décalage dans la profondeur. perspective vers la droite.

Des connexions narratives sont suggérées par les chassés croisés des personnages passant d'un écran/d'un lieu à l'autre, descendant ou remontant cette architecture d'écrans, avec la plupart du temps l'impression d'une contiguïté débouchant sur une continuité. Un livre rouge, acheté à la librairie par l'homme en rouge, fait aussi le lien, circulant d'un écran à l'autre comme le reliquat d'un fil narratif qui pourrait se dérouler, linéarité correspondant aux trajets de son porteur (sortant du premier intérieur et descendant jusqu'au neuvième écran) et du bus. Cette linéarité est vite perturbée par les mouvements divergents d'autres personnages et même du bus qui, après avoir parcouru les neuf espaces, repasse dans l'autre sens. Aller à rebours est aussi possible pour l'homme en rouge qui revient chercher le livre oublié au café, repart pour la maison (7) où il devait le déposer mais la porte reste close, il poursuit alors son chemin jusqu'au banc (9) où il s'assied pour le lire avant de revenir à pied à son point de départ (1). La composition qui semblait linéaire, avec un sens de lecture, s'ouvre à la boucle et aux troubles spatio-temporels, au feuilletage voire à des sauts, des connexions entre écrans distants. Ainsi, la reconstitution d'une seule rue sur la ligne inférieure (7), (8), (9), comme un faux panorama, laisse plus ou moins apparaître une césure où les troubles spatio-temporels sont possibles (comme chez Oertli). Certains passages d'un espace à l'autre, tantôt escamotent les personnages, les laissant disparaître avant de réapparaître dans l'image conjointe (l'aveugle, le bus), tantôt gardent la dynamique du mouvement mais en la pervertissant d'effets de *jump-cut*. Par exemple, la circulation entre (7), (8) et (9) de trois

personnages – une femme, un homme portant un violon, le jeune garçon en trottinette – n'est pas interrompue mais distordue par un changement d'échelle et de vitesse – les mouvements de l'écran (8) sont ralentis. Ces disparitions et disruptions retardent ou précipitent la causalité, jouant sur le suspense à deux moments clés. Quand l'homme en rouge quitte le banc (9), marche au milieu de la rue (8) et évite de justesse un bus que l'on voit traverser en (7). La même scène semble se répéter en sens inverse entre un bus passant de (8) à (7) tandis que le jeune garçon en trottinette entre par l'autre côté en (7). Mais, l'issue est ici la collision. Cet accident est concomitant d'autres chutes dans les huit autres espaces – un livre dans la librairie, le livre rouge dans la rue, un verre dans le café, etc. Après ce moment de convergence et de simultanéité de tous les écrans, les lignes temporelles et directionnelles (de la circulation des mobiles) reprennent le régime de la divergence.

Le montage est donc ouvert à toutes les connexions, à tous les sauts d'un écran à l'autre et le spectateur peut ainsi suivre d'autres intervalles entre écrans disjoints : à la sortie de champ du libraire en (4) répond l'entrée de champ du serveur en (6) ; le passage d'un avion fait simultanément lever la tête aux personnages en (2), (4), (5), (6) et (8). D'ailleurs ce bruit couvre un moment la polyphonie cacophonique des neuf espaces. Le son rejoue donc les effets de convergences et divergences du montage visuel.

Insérer

Ces jeux d'apparition/disparition sont aussi générés par l'attention variable du spectateur dans les dispositifs polyvisuels. Au cours de son observation, du balayage/du zapping de son regard, de cette expérience de l'intervalle, il peut aussi éprouver la fulgurance de l'insert, du flash, d'une image mais aussi d'un son bref. Il fait l'expérience de l'ambiguïté de l'insert entre dépendance et indépendance. Ce processus a été fixé par Michael Snow dans le dispositif de *Video Fields* (2014). Sur sept écrans synchronisés, les mêmes boucles de plans sur la végétation plus ou moins agitée par le vent (hautes herbes, pâquerettes, fleurs de moutarde…). Entre chaque plan, la fulgurance et la rupture chromatique d'un insert sur le ciel. Malgré l'interruption, l'impression que le rythme du montage mime celui des spasmes de la végétation dans les plans.

dé-jouer **feuilleter** **marcher/monter** **observer/oublier**

1 Citons à titre indicatif deux exemples très différents : les effets de disparition/apparition dans *Le Sang d'un poète* et *Le Testament d'Orphée* de Cocteau ou les pouvoirs de prestidigitation, de visions ayant la saillance d'inserts notamment dans *Céline et Julie vont en bateau* de Rivette.

2 G. Legrand, « Le cinéma comme site de l'homme invisible » in *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain,* Cinémathèque française, Paris, 1995, p. 158.

3 G. Legrand, *op. cit.,* p. 148.

4 S. Kracauer, *Rue de Berlin et d'ailleurs* [1964], trad. J.-F. Boutout, Paris, 1995, p. 14.

Démonter le spectateur

Avec la polyvision, le spectateur est mis en aventure, invité à jouer avec les images au risque d'être déconcerté, désarçonné comme un autre monteur, le cavalier, le *muntedur* (selon une plaisante coïncidence étymologique). Didi-Huberman a introduit cet effet d'un spectateur que le dispositif, les images *démontent*

> « comme la foudre démonte le cavalier, le désarçonne de sa monture. En ce sens l'acte de démonter suppose la déconcertation, la chute : le mot "symptôme" n'est pas très loin. Une image qui me "démonte" est une image qui m'arrête, m'interloque, une image qui me jette dans la confusion, me prive momentanément de mes moyens, me fait sentir le sol se dérober sous moi. Un oiseau "démonté" est, à la chasse, un oiseau dont le projectile a brisé une aile et qui tombe vers le sol en tourbillonnant sans recours. Une mer démontée est une mer dangereuse, bouleversée par la tempête[1]. »

Plus le dispositif audiovisuel rompt avec les habitudes perceptives et sensitives de la projection d'images en mouvement, plus le visiteur devra faire l'effort de s'y adapter. Avant même l'expérience de la durée des projections et la complexité du montage, la pratique variable de l'espace est la première étape de cet accommodage : selon que l'espace de projection est ouvert ou fermé, selon que le même seuil règle l'entrée et la sortie ou qu'une autre circulation est proposée par exemple avec un espace à traverser, comme un tunnel ou un dédale, pour poursuivre ou sortir de l'exposition.

Le distinguo proposé par Michel de Certeau entre « lieu » et « espace » marque encore ici les différences entre, d'un côté, la salle de cinéma qui se pratique à peu près toujours de la même manière[2] et, de l'autre, l'installation pensée pour un espace singulier (*Sleepwalkers* ou *Frontier* de Doug Aitken) ou l'environnement *ad-hoc*, espace créé ou reconfiguré pour l'installation. Ajoutons que même lorsque l'architecture de la galerie est connue du visiteur, la circulation et les volumes d'exposition sont souvent modulables : tel le sous-sol parisien de Marian Goodman qui peut autant être installé comme une salle de cinéma avec des horaires de projection (par exemple : le film de Tacita Dean sur Merce Cunningham, *Craneaway Event*, 2009 montré du 11 juin au 23 juillet 2010 à raison de trois séances par jour du mardi au samedi) que se transformer en grotte à explorer (*Pursuit* de Steve McQueen, 2005 installé à

Paris en 2006) où les repères se dérobent par un jeu de miroir renvoyant des crépitements d'éclats lumineux, seules sources pour trouver l'autre issue et découvrir une alcôve moins connue de la galerie et la dernière œuvre de l'exposition (*Charlotte*). *Pursuit* est sans doute une des installations les plus évidentes dans l'action de démonter le spectateur, par la conjugaison de l'obscurité et des miroirs tapissant les murs, abolissant les distances si bien que le visiteur peut buter sur les parois alors que les reflets lui donnaient l'illusion d'une certaine profondeur et semblaient lui indiquer une voie. L'écran central n'apparaît pas dans cette nuit et est presque dématérialisé par la démultiplication des taches de lumière dans les miroirs à moins que le spectateur ne s'y heurte. « En dissolvant les objets qui le peuplent, c'est le monde lui-même que la nuit semble abolir. Il n'y aurait là, cependant, qu'une apparente disparition. Ce qui s'efface ne peut être le monde, seulement ses surfaces et ses plans, ce qui l'articule en objets et en corps. Ce que la nuit dissout est une certaine fixation, un certain engagement dans la texture du monde, celui des profils que la lumière dessine[3]. » Dans cet environnement, le visiteur fait l'expérience d'un monde essentiellement vibratoire où la lumière ne dessine plus de contours, ne fixe plus de formes de représentation, un monde qui n'est pas sans rappeler les qualités du monde fluide de l'écran epsteinien. Un contraste pervertit encore le rapport à l'espace, entre ce que le spectateur appréhende par le regard et le toucher, qui reste sans échelle, sans dimension, sans horizon et l'impression de proximité des sons, de froissement de broussailles, d'une lourde respiration, de craquements de pas qui semblent le talonner. L'oppression ressentie dès l'immersion dans cet environnement prend les allures d'une traque à laquelle le corps du visiteur est exposé. Démonter le spectateur c'est aussi le recentrer brusquement, brutalement, sur sa corporéité. McQueen l'exprime clairement : « Je veux mettre le public dans une situation où chacun devient sensible à son propre corps, à sa respiration avec beaucoup d'acuité[4]. » L'architecture, à laquelle on ne prête souvent pas garde comme le rappelle Benjamin[5], est pourtant « toujours un milieu pour le corps : elle définit l'espace, elle organise des possibilités de déplacement, elle filtre le rapport aux éléments, aux intempéries, au climat en général, etc. Elle n'atteint donc pas l'être qui la perçoit seulement par la vue[6]. » L'installation est ici architecture, un montage-médium.

Si peu d'installations sont aussi radicales que *Pursuit*, nombreux sont toutefois les milieux qui bousculent les repères, demandent au spectateur d'accommoder, autant sa vue pour s'acclimater à l'obscurité que son corps pour négocier sa marche parmi les autres visiteurs et les éléments du dispositif. C'est par cette marche, distraite, toujours un peu flottante, fluide

dans l'obscurité d'un tunnel ponctué de cinq écrans, *Five Angels for the Millenium* (Bill Viola, 2001)[7], que se terminait le parcours de l'exposition *Big-Bang* à Beaubourg en 2006. Ce passage obligé vers la sortie jouait sur la perte des repères avec ses effets d'apesanteur, de suspension des corps et ses multiples renversements spatiaux, réversions temporelles, variations de vitesse : plongeons projetés tantôt vers le bas, sens normal de la gravité, tantôt vers le haut, donnant au corps une soudaine faculté de propulsion ou de lévitation. Démonter le spectateur c'est peut-être le recentrer brusquement sur sa corporéité, ou en appeler aux sens de la vue, de l'ouïe comme du mouvement et du toucher, un effet sensible de l'expérience inédite proposée par ces espaces audiovisuels.

architecturer l'espace dé-jouer

1 G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, p. 120.

2 Pour rappel : billet et porte d'entrée pour un film choisi, rangées de sièges face à l'écran, sortie à la fin de la projection par la même porte ou une autre issue bien identifiée. Les multiplexes ont contribué à indifférencier le lieu même si d'autres salles gardent des singularités avec plusieurs niveaux par exemple (Max Linder pour ne citer qu'un exemple).

3 B. Gallet, *Le Boucher du prince Wen-Houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Musica Falsa, 2002, p. 195.

4 S. McQueen cité par C.-A. Boyer, « La pulsation de l'image », in *Steve McQueen, Speaking in Tongues*, H.-U. Obrist et A. Scherf (dir.), Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2003, p. 56.

5 Voir « L'œuvre d'art à la l'ère de sa reproductibilité » (chap. 18), in Écrits français, Gallimard, 1991, p. 168.

6 J.-L. Déotte et P.-D. Huyghe, « La réception de l'art contemporain » in *Le Jeu de l'exposition*, L'Harmattan, 1998, p. 18.

7 *1. Departing Angel 2. Angel of Birth 3. Angel of Fire 4. Ascending Angel 5. Angel of Creation.* Cinq vidéoprojecteurs, dix haut-parleurs, cinq bandes vidéo, 4/3, couleur, son stéréo, cinq vidéoprojections d'une durée de 7'45 à 13'10.

Attendre

Attendre que quelque chose arrive devant les images, est un geste monteur longuement observé par Pedro Costa invité dans la salle de montage de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains) retravaillant les rushes de *Sicilia !* pour proposer une troisième version. Le titre du film porte la trace de cette attente au cours de laquelle ils guettent la naissance d'un sourire : *Où gît votre sourire enfoui ?* (2001). Devant ces images, la monteuse est assise à la table, manipulant la pellicule, quand le monteur arpente la pièce. Deux postures que l'on croirait opposées, et pourtant deux manières d'attendre : regard et main tendus/suspendus, pour l'un ; faire les cent pas, pour l'autre. Ajoutons parfois l'immobilisation du corps de Straub debout, dans une posture tout aussi tendue/suspendue.

Dans l'espace de l'installation, le spectateur est rarement assis devant les images, plutôt invité à déambuler et à s'arrêter. Resté debout, il peut adopter différentes postures, comme le danseur interprète l'attente différemment, entre « vigilance » et « nonchalance » : « suspendu vers l'avant, le regard projeté, (…) prêt à repartir dans le mouvement » ou « appuyé sur l'arrière, le corps détendu, plutôt en affaissement. (…) Cette posture relâchée est biomécaniquement plus économique : le bassin opère une translation vers l'avant ou le côté, et c'est une butée ligamentaire qui sert de cale. C'est la posture choisie dans la vie quotidienne lorsque l'attente se fait longue[1]. » Se tenant debout, le spectateur est dans l'attente, dans un rapport entre le temps qui passe et celui de son regard mobilisé par les images.

Quelle est cette attente ? Quelles sont ses attentes ? Différentes du cinéma sans aucun doute, où elles sont souvent plus précises, guidées par le titre, l'affiche, la bande annonce, le genre, le réalisateur… Dans les installations-projections, l'horizon est souvent plus brumeux, ne serait-ce que par la diversité des propositions, des agencements, des régimes d'images (diverses formes narratives plus ou moins linéaires, attractions). Si ceux-ci évoquent des choses déjà vues, si l'on peut reconnaître au visiteur habitué des installations vidéo présentées dans les galeries et les institutions muséales un « horizon d'attente[2] », les expériences polyvisuelles proposées sont bien souvent inédites, initient un « changement d'horizon[3] » en « inventant » à chaque fois leur spectateur. Celui-ci est dans l'installation vidéo dans une position paradoxale entre attraction et déception, comme le rappelle Françoise

Parfait :

> « Si l'image vidéo a un pouvoir d'attraction incontestable, liée à la scintillance ontologique, l'installation met souvent en crise cette aimantation sensorielle, en décevant le spectateur par rapport à ses attentes en matière d'images et de récit, en créant des zones de perte, de manque, de retrait, de chiasme, de suspens…, autant de frustrations grâce auxquelles peuvent se construire des représentations subjectives et intimes, où la mémoire, le langage et le corps viennent remplir les vides et compléter les apories de la perception et de la signification[4]. »

Bien sûr ici la déception ne cesse de relancer l'activité et l'imaginaire de celui qui regarde et écoute. D'ailleurs, l'image a été définie essentiellement par le manque, « "du jeu", de l'inachevé, une entame, une béance[5] » selon Daney la distinguant du *visuel* qui « a créé un déficit d'imagination[6] ». De même écouter n'est possible « qu'en se souvenant déjà, c'est-à-dire en oubliant déjà. L'écoute implique la mémoire et la mémoire est endeuillée par essence écrit Jacques Derrida – il s'agit là d'un deuil originaire, qui requiert de la mémoire qu'elle ne soit pas seulement tournée vers le passé, mais vers l'avenir, vers la venue de l'autre, c'est-à-dire vers l'inappropriable[7]. » La variabilité de perception des images et des sons dans les installations renvoie aussi le spectateur à son expérience, ce qu'il en attendait avant d'y entrer, ce qu'il en attend.

Au niveau formel, l'économie temporelle de cette attente est très variable, de quelques minutes à des heures de projection. Un seul plan peut suffire à créer une attente, à lancer le spectateur dans la dynamique du montage par exemple d'un champ-contre-champ comme Ryan Gander jouant des habitudes narratives prises au cinéma dans *Man on a Bridge (A Study of David Lange),* 2008. Un homme traverse un pont et se penche au dessus de la balustrade, nous mettant en attente de la visualisation de ce qui a attiré son attention. Mais après la coupe c'est la même action qui recommence dans une prise différente, sans que jamais notre curiosité ne soit satisfaite.

Cette attente de la poursuite d'un mouvement, d'un élan est autrement orchestrée par Francis Alÿs mais toujours sur le mode de la répétition pour *Rehearsal 1 (El Ensayo) Tijuana* (1999-2001). Juste devant nous une voiture démarre et s'éloigne. Elle s'apprête à franchir une côte mais n'y parvient pas. Cet élan d'un mobile c'est déjà une histoire lancée, l'expectative d'un ailleurs, d'un déroulement, et le ralentissement dans la pente, une première péripétie. La voiture recule, comme pour reprendre son élan, et repart aussitôt. Nouvelle tentative, vaine. Chaque essai est soutenu par l'accompagnement musical

d'un petit orchestre de cuivres et devient comme une attraction de cirque jusqu'au *mickeymousing* pour la dégringolade. Cette trajectoire est devenue une attraction qui « n'existe, stricto sensu, que pour se donner à voir[8] » et introduit un suspense limité à cet espace borné, au franchissement de la butte comme celui du vide par un trapéziste. La répétition relance à chaque fois notre attente, déçue à la tentative précédente. Le temps ne se déroule plus linéairement et tourne en boucle. La voiture comme un yo-yo s'éloigne et revient vers le spectateur. On se souvient du mouvement attractionnel d'autres jouets, optiques ceux-là : « le mode d'opération du phénakistiscope et du zootrope, qui suppose rotation, répétition et brièveté, établit les fondements mêmes d'une forme d'attraction » puisque celle-ci « s'accommode plus aisément d'une configuration répétitive et circulaire[9]. » La temporalité de cette répétition est donc réversible, la voiture avance et recule, fait et défait le trajet, plie et déplie le temps, puis, à défaut de dépasser la colline et de poursuivre sa route, passe dans un autre hors-champ, celui du spectateur, derrière la caméra. Le gag avait une chute.

L'attente a encore ici à voir avec une forme de suspense, même minimal, ailleurs elle sera de l'ordre du suspens, par le ralenti, l'étirement du temps et sa mutabilité par l'indistinction du sens du mouvement, une fois de plus par une action réversible, les plongeons/ascensions des *Five Angels for the Millenium (1. Departing Angel 2. Angel of Birth 3. Angel of Fire 4. Ascending Angel 5. Angel of Creation)* de Bill Viola (2001).

L'unité d'action et de temps de ces exemples fait facilement lever l'imaginaire du spectateur et la répétition qui, loin d'être monotone, relance ses puissances. La capacité à attendre du spectateur-monteur peut ailleurs se trouver mise à l'épreuve avec l'étirement de la projection par exemple sur une durée de vingt-quatre heures. Ainsi, Douglas Gordon suspend le suspense hitchcockien avec *24 Hours Psycho,* le faisant entrer dans une autre dimension, celle de la « microdramaturgie ». Le ralenti, comme le gros plan pour Balazs, « met en relation » des éléments en-deçà du plan, « des jeux de physionomie et des gestes aussi infimes, aussi fugitifs », « les fait se répondre l'un à l'autre : geste pour geste, regard pour regard, alors l'action est également analysée dans ses éléments les plus minimes[10] ». Ailleurs, Christian Marclay démultiplie au contraire les plans brefs (presque de l'ordre de l'insert), créant une concaténation et un télescopage de mouvements pour *The Clock* pendant vingt-quatre heures également. Cette œuvre joue sur l'attente du spectateur selon plusieurs modes : celui du temps qui passe, qui s'écoule avec cette horloge filmique montée de milliers de plans sur des indicateurs temporels visuels comme sonores (souvent très répétitifs, des

inserts sur tous les types de cadrans, montres et réveils) donnant l'heure au spectateur puisque le protocole de l'œuvre est d'être synchronisée sur l'heure locale du lieu de monstration ; autre mode, celui des multiples possibilités fictionnelles puisque chaque plan renvoie à des situations très différentes selon les genres de films et téléfilms convoqués (action, romance, comédie, horreur…). Le plan est parfois aussi isolé et indépendant dans *The Clock* que dans la fiction d'origine, parfois pris dans une série qui peut alterner avec une autre. Dans ce cas, la forme alternante ne relève pas de la simultanéité (du pendant ce temps) mais de la succession (puisque les secondes s'égrènent) et les ellipses entre les plans d'une série à l'autre semblent même comblées. Vers 23h30, la tension monte, le tissage des plans des mêmes films intensifie l'attente. Une jeune femme sur le quai du métro regarde l'affichage annonçant le passage du prochain train : 6 minutes. Le film est au rendez-vous six minutes plus tard quand le train arrive. Entre temps, non un temps élidé mais un temps écoulé sensible dans d'autres mouvements, d'autres actions, d'autres films. L'effet compte à rebours des secondes qui s'égrènent dit d'autant plus la mécanique horlogère, l'engrenage de cause à effet. Autour de minuit, le temps est représenté en roues crénelées. Un grand dispositif nous montre les rouages du mouvement du temps jusqu'à la spectaculaire explosion de *Big Ben* comme répétée sur chacun des douze coups. Bégaiement temporel. Ici la répétition affirme sa différence. Le mouvement du temps nous est aussi donné par des figures de rotation. Avec la danse, dont le tour est l'essence même, se substituent des mouvements fortement hétérogènes : concert punk, French Cancan et valses viennoises. Pendant ces quelques minutes précédant minuit, le montage a refabriqué une action à suspense à partir de plans qui en sont dénués tels les inserts sur les indicateurs temporels renvoyant dans *The Clock* non à un temps particulier, propre aux personnages et aux enjeux narratifs, mais à un temps universel.

Ces expériences filmiques suscitent de nombreuses interrogations chez le spectateur notamment sur le temps filmique (singulier ou universel), sur le temps fictionnel (la plasticité de l'action), sur ses attentes en général (dans les films de fiction auxquels il est habitué et dans leurs reconfigurations dans les installations induisant un « écart esthétique[11] »), et en particulier, sur ce qu'un plan nous fait/laisse attendre d'un autre, sur l'instant décisif de la coupe dans cette orchestration du temps. L'attente se monte. Pas seulement par un jeu de concaténation, action-réaction, Bresson l'intensifiait dans une simple inversion du champ et du contre-champ : « que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou la précède. [Il note cet exemple :] L'autre jour, je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par-derrière

moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé ; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention[12]. »

Que l'attente travaille toujours avec l'imaginaire et l'incertitude. Ainsi, filmer une aube n'est pas, pour Caroline Duchatelet[13], un geste tendu vers une épiphanie du visible, une reconnaissance ou une fixation. Les heures de cette attente, qui selon les saisons varient entre trois et quatre heures, de cette grande attention portée à l'environnement et à un temps plus tellurique, sont, au montage, condensées, accélérées et, le plus important, interrompues au seuil du visible, de la reconnaissance. Au cours de ce lever de jour, le spectateur monte, lui aussi, les différents éléments pour deviner, tenter de reconnaître ce qui sourd de la nuit. « Il ne s'agit pas de nous mettre *devant une image* mais *dans le mouvement*, de nous envelopper dans une intensité lumineuse, de nous envelopper de temps[14] ». Le protocole de visionnage des aubes a été pensé pour proposer cette immersion au spectateur et lui permettre de retrouver dans cette expérience le « temps du sablier » (Jünger), qui « vit (…) tout au fond de nous-mêmes[15] », qui s'accorde au temps tellurique, celui de ceux qui pêchent, chassent ou moissonnent, ceux « qui se lèvent au petit jour et se tiennent à l'affût, restent aux champs jusqu'à ce que la dernière gerbe soit chargée[16] ».

répéter **dé-plier**

1 Ch. Roquet, « être debout » in *Histoires de gestes*, Actes Sud, Arles, 2012, p. 29.

2 H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, voir p. 49-55.

3 *Ibid*.

4 F. Parfait, « L'installation en collection » in *Collection Nouveaux Médias*, C. Van Assche (dir.), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 39.

5 S. Daney, « Montage obligé » (1991), in *Devant la recrudescence de vols de sac*, Aléas, 1997, p. 164.

6 S. Daney, *op. cit.,* p. 166.

7 M.-L. Mallet, *La Musique en respect*, Galilée, Paris, 2002, p. 49.

8 A. Gaudreault, *Cinématographie-attraction*, CNRS, Paris, 2013, p. 93.

9 N. Dubac, A. Gaudreault, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction », *1895*, n° 50, décembre 2006, p. 48.

10 B. Balazs, « Gros plan » (1930), tr. fr. in *L'Esprit du cinéma*, Payot, 1977, p. 141.

11 H. R. Jauss, *op. cit.*

12 R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 105.

13 La série des aubes a été initiée en 2008.

14 T. Faucon, « Le ciel et le sablier », *Tout ce que le ciel permet, en cinéma, photographie, peinture et vidéo,* B. Le Maître, B. N. Aboudrar (dir.), *Théorème* n° 24, PSN, 2015, p. 33.

15 Jünger, *Le Temps du sablier*, coll. « Points », Seuil, Paris, 2010, p. 13.

16 Jünger, *op. cit.*, p. 19.

Dé-re-monter

Démonter et remonter jusqu'à l'intensité
Bresson

Ces gestes qui semblent s'opposer par leur préfixe trouvent une complémentarité pour le ferrailleur par exemple. On pense bien sûr au « cinéma de seconde main » selon l'expression de Christa Blümlinger[1], à la pratique généralisée du *found footage* notamment avec les artistes de la génération « postproduction » (Nicolas Bourriaud[2]) comme Christian Marclay et Candice Breitz (répéter).

Faire l'expérience du montage c'est en appréhender le travail, en apprécier la variabilité, les essais, les reprises. Les formes contemporaines du montage performent le médium en exposant ses qualités, ses opérations fondamentales : faire/défaire, démonter/remonter. Gestes analytiques qui réfléchissent au montage comme résultat pour le transformer en montage virtuel, performatif, variable... Les préfixes dé- et re- permettent d'envisager ces différents états du montage sans que l'on puisse distinguer lequel relèverait du créateur, lequel du spectateur. Ainsi on citera des exemples d'œuvres « démontées » où le préfixe prend surtout un sens privatif, comme s'il s'agissait d'annuler ce qui a été fait, de défaire, détruire[3]. Mais ce geste implique sans doute aussi une dynamique de réplique avec re- utilisé spontanément pour « à nouveau après avoir été en arrière » (faire et refaire, nouer et renouer), ce que le premier sens latin raffine : « permet d'abord au procès de *re*partir en sens contraire comme un boomerang qui *re*bondit en notant une sorte de *ré*action en chaîne[4] ».

Ce jeu est aussi celui des différentes versions d'une œuvre. On dit aussi démonter une installation et la (re)monter, souvent autrement ailleurs pour l'adapter à l'architecture. Certains de ces aménagements changent profondément l'expérience spectatorielle. Ainsi de *Pursuit* (Steve McQueen) dans le sous-sol de la galerie Marian Goodman à Paris en 2006 ou au Shaulager en 2013. La première fois, le visiteur devait traverser l'espace où il perdait ses repères – entre obscurité, miroir et flashes éblouissants – où la bande sonore simulait une traque, pour découvrir la dernière œuvre de l'exposition, *Charlotte*. Pour la seconde, un seul accès à l'installation contraignait moins à s'y aventurer.

Cela renforce la variabilité de l'œuvre et la part virtuelle de l'acte de création du montage. On se souvient de Griffith démontant *The Mother and the Law* et le remontant dans un des premiers films essais de l'histoire du cinéma : *Intolerance,* film dont les versions multiples demeurent. Autre exemple, godardien, avec *Sauve qui peut (la vie)* et *Sauve la vie (qui peut)*. En 2013, Michael Witt a reconstitué l'aventure de ce démontage-remontage par Godard de son film sorti en salle en 1980[5]. Invité à Rotterdam pour un cycle de conférences sur l'histoire du cinéma, le cinéaste profite de la projection de son dernier film à l'International Film Festival pour en proposer une version inédite. Ainsi, il démonte *Sauve qui peut (la vie)* et repense sa structure en ne gardant que les épisodes correspondant à chacun des personnages (Denise, Paul, Isabelle, éliminant donc le prélude), et en insérant quatre bobines de quatre autres films choisis dans les collections du festival : deux en 35 mm (*L'Ancien et le Nouveau* d'Eisenstein, 1929, et *L'Homme de marbre* de Wajda, 1977) ; deux en 16 mm (*Cops* de Kline et Keaton, 1922, *Terra Trema* de Visconti, 1948). L'hétérogénéité des formats prescrit un montage virtuel, performé par les projecteurs pour une unique séance en février 1981. Les bobines ayant été « étrangées[6] » ont ensuite réintégrées les films d'origine. Cet étrangement à peine travaillé au montage, par blocs, sera ensuite ciselé pour les *Histoire(s) du cinéma*. Pour les deux films en 35 mm le choix des début et fin de l'insert semble contingent. Si Godard a dû souhaiter introduire telle ou telle séquence, celle de l'écrémeuse par exemple et son montage des attractions, on peut supposer que c'est toute la bobine (une quinzaine de minutes) qui a été montrée ajoutant la séquence de la procession. Dans le Wajda, la visite de l'appartement résonne particulièrement avec les images et situations de *Sauve qui peut (la vie).* Pour les deux films en 16 mm, une bobine ayant une durée bien plus longue qu'en 35 mm, Godard a sans doute posé des fils, façon éphémère de marquer la pellicule pour sélectionner un extrait sans découper et réaliser le montage à la projection.

Le premier extrait (Eisenstein) suit le départ de Nathalie qui vient d'être embauchée. Elle sort de l'imprimerie en discutant avec son patron qui commente : « décrire les choses secondaires, ça éclaire vachement les éléments principaux. » Au moment où elle demande combien elle gagnera, la caméra se détourne des deux personnages pour suivre une femme en tailleur et voilette perchée sur des talons aiguilles, portant une étole en léopard, en décalage avec le paysage de campagne. La réponse, « au début 300 et puis si ça marche on verra », sur la marche chaloupée de cette femme semble aussi répondre à la question que se pose le spectateur : est-ce une prostituée ? Comme une « attraction » adressée au spectateur, comme une bifurcation

dans l'action principale, elle ne mène nulle part. La coupe survient quand Nathalie passe devant elle à vélo comme pour reprendre la dynamique narrative du personnage principal. Le montage à distance[7] fait rimer cette attraction mise en scène avec celle du film d'Eisenstein, le jaillissement du lait sortant de l'écrémeuse est repris par les fontaines et courants d'eau puis la gradation des chiffres.

Outre ces effets de résonance, les extraits de films interpolés dans *Sauve la vie* peuvent être introduits avec semble-t-il la précision d'un raccord sémantique. Pour l'arrivée de Keaton, la coupe de *Sauve qui peut* se fait sur Paul attendant devant un cinéma avec d'autres spectateurs. Un homme se plaint qu'il n'y ait pas de son et rajoute « c'est pas drôle ». Le changement de bobine nous embarque dans le film qu'il pourrait voir, *Cops* de et avec Keaton. Effet d'emboîtement d'un film dans l'autre comme Godard l'avait déjà fait dans *Vivre sa vie* avec *Passion Jeanne d'Arc*. Dans *Sauve la vie*, le remontage actualise l'entrée au cinéma qui ne cesse d'être remise en question dans *Sauve qui peut* – Isabelle demande à Paul s'il veut vraiment y aller, il répond que non, la même question est répétée par une autre femme à son mari, qui lui accepte.

Plus tard, c'est un effet de réplique, au sens sismique, entre la conversation d'Isabelle (qui dit vouloir partir à la campagne) et sa sœur (qui a besoin d'argent et annonce qu'elle veut se prostituer) et la discussion, chez Visconti, entre les deux frères. L'un se plaint de ne pas trouver de travail ; l'autre déplore la situation, la fin de la pêche et veut quitter le village natal. Les parentés sont aussi formelles : à la fin de la séquence, une voix *off* reprend la dernière réplique d'Antonio (« nous devons nous battre ici ») et la commente. Godard lui ne cesse de superposer les voix dialoguées et les voix des mêmes personnages, livrant leur pensée ou lisant un texte.

Dernière interruption dans *Sauve la vie*, comme un saut narratif, un effet de rebond d'un film à l'autre. Isabelle arrive chez Paul et Denise pour l'annonce. Elle cherche un logement. Un extrait de film en noir-et-blanc montre alors la visite d'un appartement vide par des jeunes mariés dans un redoublement de l'effet d'emboîtement déjà signalé, mais chez Wajda cette fois. Dans *L'Homme de marbre*, deux femmes regardent des films puis parlent d'un réalisateur : Bursky dont on sait qu'il a par ailleurs été un modèle pour le Jerzy de *Passion* (film suivant de Godard). La séquence se termine quand l'une d'elle l'attend à l'aéroport pour un reportage télévisuel. Elle embarque dans sa voiture et lui parle d'un film qu'elle voudrait tourner avec lui. Dans un premier temps il refuse, elle s'apprête à descendre. Retournement de situation, elle remonte et

la voiture file sur la route comme vers un autre film. Vers la même direction, Denise file à vélo pour clore *Sauve qui peut*.

Dans la pratique godardienne du dé-re-montage, on retrouve toute la complexité des états de composition comme de décomposition. Ne serait-ce que dans le dé-montage, le préfixe exprime tantôt l'intensité tantôt la privation. Le sens usuel de décomposer est privatif et voudrait que l'on reconnaisse qu'il s'est agi de défaire une composition supposée première et essentielle à l'œuvre. Décomposer ce n'est pas non plus tendre au chaos mais en découdre, en accueillant le tremblement : « L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu[8]. » Décomposer renvoie aussi à l'avant, quand l'œuvre n'est pas encore composée, donc à l'idée de ne pas achever. Alors l'apparente absence de composition peut être au contraire synonyme de tous les possibles. Dé-monter est alors proche de ré-enchaîner. « L'absence d'accord n'est que l'apparence d'un raccordement qui peut se faire d'une infinité de manières[9]. »

Démonter et remonter, non pour réparer ou achever enfin, mais pour garder toute la dynamique d'un montage variable, sont les gestes d'Anri Sala, pour l'exposition qui lui était consacrée dans la Galerie Sud de Beaubourg en 2012, à partir de 4 films : *Answer Me, Le Clash, Tlatelolco Clash et 1395 Days Without Red*. La répartition des films est programmée sans répondre à un principe :

> « Afin d'obtenir douze séquences d'une durée d'une heure, projetées successivement sur cinq écrans, tournant dans l'espace à deux reprises selon le sens des aiguilles d'une montre. À certains moments, deux films jouent en même temps sur deux écrans différents, ou encore un même film projeté sur un écran se poursuit sur un autre. Ainsi chaque film n'est pas propriétaire d'un écran ou d'une architecture, comme c'est le cas dans le dispositif classique de la projection multiécrans, mais constitue un élément d'une symphonie visuelle et sonore[10]. »

Dans ce montage-programme, remonter c'est encore passer le relais. Le spectateur monte « à son tour, de son côté[11] ».

Les opérations de démontage/remontage peuvent aussi mettre à profit les virtualités de la polyvision en déjouant les principes, voire systèmes compositionnels des architectures d'écran. Car monter dans la polyvision c'est aussi mettre en scène un raccord à 180° de part et d'autre d'un écran (*Two Sides to Every Story* de Michael Snow ou systématiquement dans la juxtaposition ou la superposition des cases de *Soft City* d'Hariton Pushwagner

– 1969-1975, édité en 2008). C'est encore mettre face à face champ et contre-champ (les *gunfights* de *Crossfire*, Marclay) ou les juxtaposer : pour *Live Through This* (2006), Carola Spadoni dit avoir procédé par association automatique entre les images des spectateurs d'un concert qu'elle avait filmées et la scène d'amour orgiaque de *Zabriskie Point* d'Antonioni (également refilmée lors d'une projection en plein air) qu'elle retravaille temporellement par arrêt, reprise, renvoyant au défilement cinématographique et à ce qui se perd dans le transfert du cinéma à la vidéo[12]. L'effet de symétrie du triptyque (les spectateurs de part et d'autre du film d'Antonioni) était déjà exploité par *Napoléon* de Gance et se poursuit avec toutes les possibilités de la répétition synchronisant les différents écrans chez Doug Aitken (disposer, dé-plier, répéter).

dé-jouer dé-plier disposer ferrailler répéter converser-répliquer programmer

1 Ch. Blümlinger, *Cinéma de seconde main, Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias,* trad. de l'allemand par Ch. Jouanlanne, P. Rusch, Klincksieck, Paris, 2013.

2 N. Bourriaud, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain* (2002), Presses du réel, Paris/Dijon, 2004.

3 Voir G. Didi-Huberman sur le démontage destructeur des jouets par les enfants : tout dans le jouet se joue aussi entre un temps de la chose *démontée* et un temps de la connaissance par *montage*. Inflexion tourbillonnaire : c'est le choc, la nécessité d'une mise en œuvre ou d'un regard qui en passent par l'ouverture et, donc, par la destruction. » (*Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, p. 129.)

4 Pour ces rappels, voir I. Weill, « Re – dans tous ses états, un "préfixe" marquant l'aspect *implicatif* », mis en ligne le 29 mars 2012, consulté le 18 août 2016. URL : http://linx.revues.org/705

5 Voir l'article de Michael Witt que je remercie vivement : http://www.necsus-ejms.org/in-search-of-godards-sauve-la-vie-qui-peut/

6 Terme rappelé par Philippe Forest à propos des *Histoire(s) du cinéma* dans « La rose dans la poussière de l'acier », *Le Siècle de Godard, Guide pour les* Histoire(s) du cinéma, *Art Press,* Hors série*,* novembre 1998, p. 23.

7 Voir A. Pelechian « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », in *Trafic,* n° 2, automne 1992.

8 Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Minuit, Paris, 1991, p. 192.

9 Deleuze, *L'Image-Temps*, Minuit, Paris, 1985, p. 319.

10 Christine Macel, « Anri Sala. L'exposition comme symphonie. Au-delà de l'audio-vision » in catalogue de l'exposition, Centre Pompidou, Paris, 2012, p. 19.

11 Voir I. Weill, *op. cit*.

12 Voir le catalogue de l'exposition *Collateral. When Art Looks at Cinema*, Adelina von Fürstenberg (dir.), Hangar Bicocca/Charta, Milan, 2007, p. 103-104.

Associer

Dans les dispositifs polyvisuels, les prédispositions associatives du spectateur semblent sollicitées comme s'il « demandait un peu d'ordre pour le protéger du chaos[1] » :

> « Nos idées s'enchaînent suivant un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autre sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblance, contiguïté, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées, de passer de l'une à l'autre suivant un ordre de l'espace et du temps, empêchant notre "fantaisie" (le délire, la folie) de parcourir l'univers dans l'instant pour y engendrer des chevaux ailés et des dragons de feu[2]. »

L'association est donc spontanée pour le spectateur. Un des premiers théoriciens du cinéma, Hugo Münsterberg, décrivait déjà ce principe :

> « La technique du changement de scène rapide, que nous avons reconnue comme caractéristique de l'art du cinématographe est elle-même porteuse à tout moment d'éléments de suggestion qui, d'une certaine manière, font le lien entre les différentes scènes, tout comme les images rémanentes relient entre elles les différentes photographies[3]. »

Si cette remarque vient clore une discussion sur un autre geste fondateur du montage, alterner, elle n'en est pas moins pertinente pour d'autres formes de montage, voire pour le montage en général.

Les formes de cette suggestion sont donc variables. Le *flicker* accumulatif rend interchangeables des éléments semblables comme les différents personnages de *The Moment* de Doug Aitken : faisant les mêmes gestes, se trouvant dans les mêmes situations (endormis, se réveillant, se mettant debout, marchant…). Le feuilletage superpose des images comme dans *Grosse Fatigue* de Camille Henrot, « rapproche des [images] qui n'avaient encore jamais été rapprochées et qui n'étaient pas prédisposées à l'être[4] » : glissement d'une matière à l'autre (le grain rugueux d'une peau animale, le dessin de l'aile d'un insecte, les alvéoles de cire), d'un motif à l'autre (des plumes d'aras vert piquetées de noir/un coquillage vert de gris moucheté), d'une forme conique à l'autre (coquillage, corps d'oiseaux étendus, sexe érigé d'une statuette, main enfilant un manchon pour pénétrer dans une boîte

stérile…), d'une idée à l'autre (torse velu d'un homme sous la douche, poitrail de coq, statuette au sexe érigé…).

Le montage à contrepoint selon Pelechian[5] associe encore des éléments éloignés dans le temps du film, rappelant encore une fois la virtualité du montage qui tient aux puissances de la mémoire et au caractère anthropologique de l'image, puisque « l'image cinématographique […] ne se forme ni sur l'écran ni dans l'espace filmique hors cadre, mais chez le spectateur, par association et réminiscence[6] ».

Ailleurs, associer c'est recouper, faire coïncider comme pour certaines situations mises en regard dans *Here* de Richard McGuire. La double page datée de 1986 montre un chien aboyant, réaction à la sonnerie de la porte hors-champ, une plus petite fenêtre insérée à droite, datée de 1954, met en scène un homme assis dans un fauteuil parlant au téléphone qui semble commenter l'action principale : « *Chaque jour, le facteur arrive, le chien aboie. Le facteur repart. Et le chien croit qu'une fois de plus il nous a protégés contre un intrus.* » À la double page suivante (le salon en 1970), la conversation de l'homme dans le fauteuil se poursuit dans la fenêtre datée de 1954 et semble cette fois commenter (« C'est une relation symbiotique. Un petit rituel, un numéro qu'ils effectuent à deux. ») l'action d'une fenêtre en vis-à-vis datée de 1959 où une femme demande à son mari sur le départ : « *— As-tu tes clés ? ta montre ? ton portefeuille ? — Oui.* » Associer retrouve ici l'étymologie de raccorder, réconcilier.

Notons enfin que l'on associe autant ce qui se ressemble que ce qui s'oppose (du montage contrasté des premiers films d'alternance théorisé par Jean Mitry à la théorie des conflits eisensteinienne en passant par tous les degrés de tension introduit par la rencontre des contraires). « Rien n'est incompréhensible. Tout est comparable à tout, tout trouve son écho, sa raison, sa ressemblance, son opposition, son devenir partout. Et ce devenir est infini[7]. »

r-accorder **alterner** **feuilleter** **opposer/contraster**

1 G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991, p. 189.

2 G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, Paris, 1991, p. 189.

3 H. Münsterberg (1916), *Psychologie du cinématographe*, De l'incidence éditeur, 2010, p. 91.

4 R. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 49.

5 A. Pelechian, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », in *Trafic,* nº 2, P.O.L., Paris, automne 1992.

6 H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, tr. Jean Torrent, coll. « Le Temps des images », Gallimard, Paris, 2004, p. 46.

7 Paul Eluard, *Le Poète et son ombre*, *Proses 1928-1952*, Seghers, 1963, p.75-76.

Réaliser

Ce geste résonne tout particulièrement avec la virtualité du montage. Le spectateur *réalise,* selon la définition rappelée par Jean Thibaudet dans *Mouvement* (1938) : « L'œil éduqué est un instrument de spatialisation dans le mouvement, de découpage dans le continu. Il a pour but, moins de voir, que de *réaliser*[1]. » Immergé dans les flux d'images de la polyvision, le spectateur opérerait d'abord une découpe.

> « "Réaliser" a une plus grande extension en anglais qu'en français et, à l'imitation de l'anglais, nous disons aujourd'hui que "réaliser" une idée c'est la préciser, la rendre maniable, efficiente. (…) Réaliser, c'est transformer l'instable en chose, le mouvement, dirait Bergson, en pensée[2]. »

Le spectateur *réaliserait* donc un montage, l'éprouverait sans forcément « assembler le divers en univers[3] ». Réaliser insiste sur la performativité du montage plus que sur son résultat. « Le réalisme, au sens où l'entendaient les philosophes du Moyen Âge, est la philosophie naturelle de l'œil qui réalise, qui extrait du mouvement actuel le point d'appui pour un mouvement éventuel[4]. » N'est-ce pas saisir l'élan d'un plan vers l'autre, faire l'expérience de l'intervalle, des puissances du montage ? Réaliser serait alors à rapprocher de la notion d'entéléchie redéfinie par Leibniz en 1691 comme puissance d'actualisation. « Leibniz reprend tous les attributs de l'entéléchie aristotélicienne en les transférant de l'acte achevé à la puissance d'actualisation[5] », à la capacité productive. En définissant la perception comme action, on suppose une double détermination par rapport au corps et par rapport au temps. On reconnaît au montage les mêmes déterminations. Sa dimension anthropologique est très forte dès les théories d'Eisenstein et d'Epstein qui place le corps du spectateur au cœur de cette expérience qui se fait aussi *avec* et *dans* le temps.

expérimenter le seuil **observer/oublier** **dé-couper**

1 J. Thibaudet, in *Mouvement,* Nrf, Paris, 1938, p. 15.

2 J. Thibaudet, in *Mouvement,* Nrf, Paris, 1938, p. 15.

3 Patrick de Haas, « Entre projectile et projet » in D. Païni (dir.), *Projections, les transports de l'image*, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, Paris-Tourcoing, 1997, p. 103.

4 J. Thibaudet, *op. cit.,* p. 16.

5 A.-L. Rey in « Statut et usages de la perception dans la pensée esthétique de Leibniz : l'exemple du théâtre » in *Revue germanique internationale,* nº 4, Esthétiques de l'Aufklärung, 2006, p. 53.

Disposer

Le même verbe, dans ses différentes acceptions, résonne autant dans l'expérimentation que dans l'expérience du montage.

Disposer/agencer

D'abord, *disposer* (*dis/ponere*, placer en séparant distinctement) renvoie à agencer, arranger, ordonner, régler, ici un environnement complexe qui renouvelle la pratique de l'espace pour le spectateur/visiteur habitué de la *black box* ou de la salle de cinéma. *Disposer,* comme geste du montage dans l'hypothèse de sa virtualité, invite aussi à penser le dispositif en dehors de ses appareils. L'installation est historiquement un environnement (Vasulka) pour notre expérience sensorielle, une puissance donc. Quant aux appareils, ils « prépare[-nt] le phénomène à apparaître pour "nous"[1] ». Jean-Louis Déotte repart ici de la définition de l'usage des appareils de Vilém Flusser :

> « le mot latin *apparatus* vient du verbe *apparare* qui signifie "préparer". Le latin comporte en outre le verbe *praeparare*, qui signifie lui aussi "préparer". Si l'on veut saisir en français la différence entre les préfixes ad- et prae-, peut-être pourrait-on traduire *apparare* par "apprêter". Dès lors, un "appareil" serait une chose tenue prête, qui est à l'affût de quelque chose. [...] Une tentative de définition étymologique du concept d'appareil permet d'établir cet "être-prêt-à" propre aux appareils, cette capacité qui est la leur[2]. »

Si l'on s'accorde sur la puissance des appareils également, on retiendra donc du dispositif moins l'agencement et les caractéristiques techniques des éléments qui le composent, que sa nature « d'écheveau, d'ensemble multilinéaire » développée par Deleuze :

> « Il est composé de lignes de nature différente [qui] ne cernent ou n'entourent pas des systèmes dont chacun serait homogène pour son compte, l'objet, le sujet, le langage, etc., mais suivent des directions, tracent des processus toujours en déséquilibre, et tantôt se rapprochent, tantôt s'éloignent les unes des autres. Chaque ligne est brisée, soumise à des variations de direction, bifurquante et fourchue, soumise à des dérivations. Les objets visibles, les énoncés formulables, les forces en exercice, les sujets en position sont comme des vecteurs ou des tenseurs[3]. »

On reconnaît là tout le vocabulaire énergétique du montage avec ses lignes de force et un processus qui, loin de produire un résultat, s'ouvre à la variabilité qui nous occupe.

Cette dématérialisation du dispositif, au profit de ses puissances, nous permet de tisser des liens entre les dispositifs contemporains de polyvision et des œuvres pensées pour des formes et des supports différents dont plusieurs théoriciens ont par ailleurs déjà souligné toute l'actualité. Ainsi Peter Szendy rappelle chez Stochhausen « la pratique du concert […] relayée par une forme qui correspondrait à la visite des galeries de peinture », impliquant la mobilité de l'auditeur « choisissant librement sa perspective acoustique[4] ». Par ailleurs, deux projets d'Eisenstein suffiront à envisager la variabilité du montage en dehors des installations vidéo : d'un côté, un dispositif offrant tous les possibles du montage virtuel (*Glass House*), de l'autre la mise en page de photogrammes d'un film non projeté, resté à l'état de film-pellicule selon le mot de Kuntzel. Pour le premier, François Albera rappelle qu'

> « à la fin des années 1920, […] Eisenstein va enfin concevoir un projet de film "flottant", sans ancrage terrestre, offrant simultanément *tous* les points de vue : c'est *Glass House* (1927-1931). (…) L'autonomie de l'image, sa déliaison d'avec tout centre de gravité offre un espace utopique chez Lissitzky et Moholy-Nagy et chez le "jeune" Eisenstein. De même, tout un courant du film ou de la vidéo et, aujourd'hui ou demain, de l'image d'ordinateur, y trouve l'espace mental de la libre disposition, des mises en rapport, du montage généralisé : les Marker des essais filmés, Godard période militante et vidéo de télévision, Johan van der Keuken, Harun Farocki et bien d'autres (dans l'art, Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham, etc.[5]). »

Ajoutons Camille Henrot qui, avec *Grosse Fatigue,* compose directement par superposition/juxtaposition de fenêtres sur le bureau de son ordinateur, par feuilletage des images. S'émanciper d'une certaine linéarité attachée au montage est aussi l'ambition d'œuvres graphiques (comme le collectif *Polychromie*[6] ou encore *Here* de Richard McGuire) et d'ailleurs le second projet d'Eisenstein fut publié dans la revue *Documents* de Georges Bataille. *La Ligne générale* « n'ayant pu être montrée au public, le cinéaste découpa lui-même dans la copie de son film une trentaine de photogrammes qu'il *monta,* dans un sens para-cinématographique, si je puis dire, afin de les faire figurer sur une double page de la revue, et dans une mise en place qu'il avait entièrement conçu lui-même[7] » qui se lisait autant horizontalement que verticalement ou encore par sauts, ricochets d'un motif à l'autre, par

association, transformation, opposition, invitant l'œil aux changements de direction dans la double page (comme *New Book* de Zbigniew Rybczyński, voir escamoter). Le libre cheminement dans la double page trouvera des développements dans l'espace-images que les écrans y soient ordonnés ou disposés librement.

L'alignement ne conditionne pas la linéarité du montage. *Catherine's Room* (Bill Viola, 2001) reprend la forme de la prédelle d'un polyptyque, en référence à *Sainte Catherine de Sienne et Quatre Sœurs du Tiers-Ordre Dominicain* d'Andrea di Bartolo[8], ici constituée de cinq écrans alignés de même format. De l'un à l'autre, la structure répétitive de l'espace est frappante même si l'aménagement de la chambre varie, correspondant à un moment distinct de la journée – (1) matin, (2) après-midi, (3) coucher du soleil, (4) soirée, (5) nuit. Les murs blancs des côtés épousent les bords du cadre. Les poutres apparentes dessinent une perspective. Une petite fenêtre en haut à droite du mur face caméra ouvre sur l'extérieur. La disposition des écrans met aussi en évidence la répétitivité des gestes accomplis par Catherine où le temps semble modelé par les actions : coudre, ourler un drap bleu (2), faire la salutation au soleil selon différentes orientations cardinales (1), allumer des bougies striant l'espace (4), lire et écrire des pages (3), faire les cent pas après avoir jeter ces mêmes pages (3). La répétitivité de certains gestes correspond aussi à un temps cyclique, que ces gestes, lire (3-5), écrire (3), faire son lit et se coucher (5) soient répétés chaque jour ou au fil des saisons. Une branche d'arbre aperçue à travers la lucarne joue les éphémérides, du printemps à l'hiver, et/ou les sabliers, du lever du jour à la nuit : branche en fleurs sur ciel bleu (1), en feuilles sur ciel ensoleillé (2), presque dégarnie sur ciel rougeoyant (3), sans feuilles sur ciel sombre (4), nuit noire (5). Deux images du temps, répétition et écoulement, sont coprésentes.

D'autres formes de la répétition invitent à des jeux de répliques, d'échos d'un écran à l'autre, rompant l'apparente chronologie des écrans de gauche à droite : déplier le tapis de yoga (1)/déplier le drap (5), lire (3 et 5), traverser latéralement la pièce (1 et 5), s'accroupir pour manger une pomme (1) ou ramasser les feuilles (3). Le principe du saut, l'idée que le spectateur se trouve dans l'intervalle est encore exacerbée dans la disposition libre des écrans dans l'espace-images. Le spectateur est alors invité à marcher, à passer d'un écran à l'autre, ou de l'autre côté de l'écran, à se retourner pour démultiplier les points de vue, à découper dans la polyvision et à redisposer les images selon des perspectives d'autant plus variables que par exemple dans l'installation tirée de *A 21st Century Portrait* de Douglas Gordon et Philippe Parreno, les écrans suspendus sont suffisamment transparents pour être vus des deux

côtés. Les dix-sept écrans (correspondant aux dix-sept caméras utilisées pour filmer Zidane lors du match du 23 avril 2005 entre le Real Madrid et Villarreal CF) démultiplient les orientations pour l'installation dans le sous-sol du Palais de Tokyo en 2013.

Ainsi, les polyptyques d'images déploient, déplient le montage dans l'espace, avec des agencements inédits même si l'on peut parfois reconnaître, dans la disposition et l'orientation des écrans, les gestes auxquels le cinéma nous a habitués : juxtaposer, superposer, associer, alterner, enchaîner, opposer (dans les jeux de vis-à-vis ou de recto-verso, de contre-champ, de contrepoints, de contre-forces) sans oublier les effets de diffusion, d'épanchement, de contamination, de transformation (par une contiguïté des écrans, des jeux de miroirs) ou encore les formes répétitives. Si *Catherine's Room* présentait une forme relativement stable de la répétition, *The Moment* de Doug Aitken (2005) et sa ligne serpentine de onze écrans plasma feuilletant les gestes répétitifs et actions quotidiennes d'hommes et de femmes, en propose une version dynamique avec le développement ondulatoire de la force rythmique du montage.

Être disposé à

Deleuze analysant les dispositifs foucaldiens, rappellent aussi qu'ils sont des « machines à faire voir et à faire parler[9] ». Ainsi, le spectateur de l'installation est-il *dans les dispositions de*, c'est-à-dire dans un état d'esprit, que l'on suppose favorable pour regarder, réaliser les images, jouer, donc *disposé à* faire l'expérience du montage, de l'intervalle, du seuil.

Disposer de

Enfin, dans les dispositifs de polyvision qui nous occupent, le spectateur peut aussi disposer. Il est libre d'arriver et de partir quand bon lui semble. L'usage de ces espaces est beaucoup plus libre, moins codé par les habitudes que le cinéma par exemple, même si on peut quitter la salle à tout moment.

expérimenter le seuil **agencer** **alterner** **arriver/partir** **associer** **dé-couper** **dé-jouer** **escamoter** **feuilleter** **opposer/contraster** **pratiquer l'espace** **réaliser** **répliquer/converser** **superposer/juxtaposer**

1 J.-L. Déotte, *L'Époque des appareils*, Lignes & Manifestes, Paris, 2004, p. 102.

2 V. Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, Paris, 1996, p. 23-24.

3 G. Deleuze, « Qu'est-ce qu'un dispositif ? » in *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995*, Minuit, Paris, 2003, p. 383.

4 K. Stockhausen *Texte*, vol. 3, DuMont, p. 212 cité par Peter Szendy, « Expositions de la musique. De la s(t)alle d'orchestre aux installations sonores » in Pierre-Damien Huyghe (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 48-49.

5 F. Albera, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur » in *Cinéma et Intermédialité, Cinémas,* vol. 10, n°s 2-3, printemps 2000, p. 35.

6 Éditions Polystyrène, 2014 (http://www.editionspolystyrene.com/p/polychromie.html).

7 G. Didi-Huberman, « Bataille avec Eisenstein» in *Cinémathèque* n° 6, automne 1994, p. 32.

8 c. 1393-1394, tempera sur panneau, Murano, Museo Vetrario.

9 G. Deleuze, *op. cit.,* p. 384.

Dé-plier

Plier pour révéler une articulation, déplier pour développer un mouvement dans l'espace du montage polyvisuel. La métaphore du pli est déjà connue pour le montage (Deleuze, Didi-Huberman), elle pourrait s'opposer à l'action de découper, diviser en fragments. Plier/déplier rouvre la réflexion sur l'unité du montage, et permet de considérer autrement le passage d'une image à l'autre. On pense spontanément aux diptyque et triptyque (dont « l'origine grecque implique un *pliage en trois »*) jusqu'à la complexité de certains polyptyques. Le dépli peut être un redoublement par un effet miroir, ainsi des doubles projections de Warhol qui travaillent les légers décalages jouant du déphasage (Eddie Sedgwick se parlant dans le miroir est vue sur deux écrans côte à côte selon deux échelles différentes dans *Outer and Inner Space*, 1965) ou les franches différences (plusieurs moments des activités de Lupe dans le film éponyme de 1965, cadrées à l'identique dans son intérieur et montrées simultanément). L'effet miroir donne aussi une symétrie au triptyque dès ses premiers essais cinématographiques comme dans certains passages de *Napoléon vu par Abel Gance* (1927) et *Raumlichtkunst* de Fischinger (1926/2012). Gance précisait :

> « Au montage, je me suis aperçu que si je montais l'image centrale, où Napoléon réfléchissait à la façon dont il allait diriger sa campagne, et que si je voyais en même temps à gauche ses armées descendant d'une colline par exemple, et que si j'inversais l'image de gauche par rapport à celle de droite, la même image d'armée descendant de cette colline, j'avais comme une *architecture mouvante merveilleuse*, tandis que lui, au centre, continuait ses rêves de construction de l'Europe d'alors…[1] »

Notons aussi la coïncidence de la présentation la même année 2013 des versions restaurées des œuvres de Gance et Fischinger témoignant de leur résonance avec la création contemporaine. En effet, une remarque, dans les notes manuscrites de Gance, sur la composition de son *Napoléon* et la pratique spectatorielle qu'elle sous-tend précise la proximité avec le mode d'exposition des dispositifs actuels :

> « Cette œuvre devait initialement comporter six films distincts, de 1 500 à 2 000 mètres, couvrant toute l'épopée napoléonienne depuis l'enfance à Brienne jusqu'à Sainte-Hélène. Il ne s'agissait pas d'un *serial* mais d'un

ensemble de films indépendants dont "l'action centrée et indépendante tant du précédent que du suivant assure la possibilité d'exploitation la meilleure puisqu'il ne sera aucunement nécessaire pour être intéressé de voir tous les films du sujet"[2]. »

Le spectateur pouvait donc voir seulement une partie de l'œuvre autonomisée par une séance de cinéma comme le visiteur aujourd'hui arrive et part (arriver/partir) d'un espace de projection lorsque le film est en cours, procédant lui-même aux coupes de début et de fin du fragment ainsi rendu indépendant. Par ailleurs, la frise ornementale animée de Fischinger a été montrée au Palais de Tokyo lors de l'exposition *La Fin de la nuit* (1) avec les films de Kenneth Anger scénographiés comme un dispositif polyvisuel et d'autres œuvres d'artistes californiens contemporains.

De ces recherches dans les années 1920 datent aussi les principes de la « Polyvision[3] » et du montage horizontal-simultané doublant le montage vertical-successif habituel. Déplier c'est donc élargir les expérimentations sur le mouvement et le rythme des images. Dans « Le Spoutnik du Cinéma : la Polyvision », Gance répète

« que la Polyvision correspond à ce que fut la Polyphonie. Au XIVe siècle, celle-ci transforme l'art musical – qui pendant des siècles était resté pétrifié dans l'immobilisme du plain-chant et de la mélodie solitaire. Certes les oreilles jusqu'au Moyen Âge s'accommodaient encore du seul récit chanté – mais, peu à peu, un appétit auriculaire vint aux auditeurs. Et avec circonspection des tentatives audacieuses permirent d'imbriquer un son à un autre son, puis deux, puis trois, puis vint l'organum à quatre notes, le contrepoint était né et avec lui l'orchestration qui ouvrait dès lors à la musique des portes triomphales. Par le jeu des associations simultanées la Polyvision agira de même – car le cinéma actuel retarde de plusieurs années sur les appétits visuels qui se sont développés d'une façon si grave que les salles peu à peu se vident[4]. »

Dès le brevet du 20 août 1926 (nos 433-415), Gance précise les différentes formes du déploiement :

« Le procédé consiste à faire varier sur l'écran les dimensions de l'image projetée, en lui donnant une sorte d'encadrement. Cet encadrement peut être constitué, soit par la continuité de l'image soit par des sujets auxiliaires qui se raccorderaient ou non au sujet principal, sans qu'on ait à en modifier l'échelle, ou encore par de simples jeux de lumière.

Les images pourront se raccorder exactement, ou bien encore elles pourront être séparées, si l'on veut montrer simultanément plusieurs scènes différentes prises à des instants différents[5]. »

Outre l'effet panorama (que l'on connaissait au moins depuis le Cinéorama de Grimoin-Sanson) élargissant l'écran et le champ filmé (notamment, dans *Napoléon*, pour le camp d'Albenga lors de la campagne d'Italie), le pli articulatoire du montage horizontal déploie par exemple champ et contre-champ, le visage du général et ses troupes, ou un montage alterné, mettant sous tension, par la simultanéité, deux épisodes de l'épopée : « dans la séquence de la "Double tempête", offrant en simultanéité les désordres de la Convention et la lutte acharnée de Bonaparte contre la Méditerranée déchaînée[6]. » Cette forme *extensive* de la polyvision se double par moment d'une forme *intensive* par les surimpressions brouillant les repères, mêlant les espaces et les temps, opérant moins par articulation que par hétérogénéité des éléments assemblés.

« À la fin du film lorsque Bonaparte, entré en Italie, se trouve sur les hauteurs de Montezemolo, le visage de Joséphine, la silhouette de Bonaparte, la carte d'Italie, des souvenirs de Brienne, le globe terrestre, des troupes, des calculs sur un tableau noir, l'aigle emblématique, des cieux d'orage, des flammes, etc., se succèdent bientôt, sur un, deux ou trois écrans, en surimpressions alternées ou simultanées, à un rythme de plus en plus effréné[7]. »

Les critiques ont également retenu la plasticité rythmique du film, sans doute empreints des recherches contemporaines d'un « cinéma pur ». Ainsi de Mitry à propos du « Bal des Victimes » :

« Par sa grâce, par son mouvement, par les combinaisons des lignes et des formes composant de vivantes arabesques sans cesse reprises et recommencées dans l'élan des valses et des tourbillons, c'était la composition rythmique la plus étonnante que l'on ait vue à l'écran, achevée dans l'hallucination progressive d'une ivresse lyrique et d'un déchaînement orgiaque indescriptible[8]. »

Gance insistait aussi : « Dans le découpage de son final symphonique, le maelström des images "devient à l'œil comme une sorte de torrent tricolore et apocalyptique qui inonde, enflamme et transfigure tout à la fois"[9]. » Avec la plasticité des formes, on rejoint une autre définition du pli empruntée à Deleuze : « Plier-déplier ne signifie plus simplement tendre-détendre, contracter-dilater, mais envelopper-développer, involuer-évoluer[10]. » Se

dessine aussi une autre vision du processus du montage « faisant oublier qu'on ne va pas seulement de parties en parties, plus ou moins grandes ou petites, mais de pli en pli[11]. » Ainsi est remis en question le découpage du film en plans comme leur articulation problématise le montage. Dans les descriptions du montage de *Napoléon*, on retrouve un vocabulaire énergétique qui reconnaît un montage plasmateur, animé d'une force qui altère les formes et les plans, insistant sur les effets de fluidité, mutabilité, imprévu des formations étonnamment proches de la description par Émile Vuillermoz d'autres

> « "essais tripartites" (Marine – Danses – Galops) composés par Gance pour le programme inaugural du "Studio 28" où ils accompagnaient le documentaire *Autour de NAPOLÉON* présenté du 10 février au 19 avril 1928, [particulièrement] un court métrage scientifique hollandais, *Au Royaume des cristaux* (Kristallen de J. C. Mol, 1925) pris au microscope à éclairage oblique sur fond noir, fut également monté en triple-écran par Gance et présenté dans cette même salle sous le titre *Cristallisation* du 20 avril au 3 juin 1928 : "ici, le triple-écran devient un simple miroir à trois faces sur lequel se reflètent des jeux de lignes et de volumes. L'inversion mathématique des mouvements engendre aussitôt un parallélisme d'où résulte une harmonie supérieure organisée par les lois de la nature. Ici l'univers danse avec son reflet. Chacun de ses élans est doublé, et chacune de ses fuites est répétée docilement comme les gestes de Narcisse se mirant dans un lac. La richesse, la beauté des effets ainsi obtenus est indescriptible…"[12] »

Cette danse des lignes, arabesques, formes ornementales et géométriques colorées est encore celle composée par Fischinger pour *Raumlichtkunst* se déployant sur les trois écrans par des variations de courbes ou jouant des contrastes chromatiques ou formels entre l'écran de gauche et l'écran de droite alors pensés comme des pendants.

La plasticité des plis et replis de l'image filmique a pu trouver d'autres formes inédites faisant littéralement de l'origami sa dynamique. Virgil Widrich a ainsi transformé l'espace filmique en espace d'exposition du cinéma classique hollywoodien pour *Fast Film* (2003). Tout commence sur un baiser de Bogart et Bacall et une déchirure qui initie les jeux de papiers-collés substituant un corps à un autre et ouvrant le champ filmique que l'on croyait unitaire à un défilé de stars des studios et aux genres filmiques qu'elles ont incarnés : Bogart pour le film noir, John Wayne pour le western, Gene Kelly pour la comédie musicale, Keaton pour le burlesque, Frankenstein pour la SF, Cary Grant pour « les » Hitchcock... Les extraits de film s'animent sur des

papiers pliés (prenant la forme d'un cheval, d'un train ou d'un avion) qui démultiplient les effets de collage et de montage dans cet espace filmique inédit. Ces écrans-bolides, imitant les mouvements des protagonistes qui les habitent, se lancent dans des courses-poursuites sur et sous la terre comme dans les airs. Pour prendre un seul exemple dans ce *found-footage* vertigineux : sur une vue latérale d'un des trains, se déplient, d'un plan/wagon à l'autre, les raccords de direction d'un mouvement qui semble continu entre Tarzan lancé sur une liane, un homme se balançant sur un lustre (sans doute dans un film de cape et d'épée) et un pirate se propulsant grâce à la voile d'un navire. Ailleurs, quand une poursuite est interrompue entre deux personnages par la scission (figurée par une déchirure) entre deux wagons, le premier de la queue du train se replie immédiatement en locomotive, son occupant devenant un nouveau moteur fictionnel autonome. Le film pourrait presque se déplier à l'infini tant il semble puiser ses ressources dans un fonds d'images intarissable, tant aussi parce qu'il joue sur la répétitivité de la mécanique narrative du cinéma d'action au cours de son histoire et l'interchangeabilité de ses petits rouages qui transmettent le mouvement comme un acteur passe le relais à un autre (Bogart, Wayne, Grant, on l'a dit, mais aussi des acteurs des générations suivantes, Steve McQueen, Sean Connery et les autres James Bond après lui). Un dernier repli referme donc le film de Widrich en le bouclant sur le même baiser. Cette force de déploiement, d'expansion comme de contraction, cette plasticité des papiers filmiques ainsi pliés est d'autant plus vive ici qu'elle se laisse autant voir qu'entendre. Le geste monteur d'habitude silencieux devient sonore. Outre les bruits et les musiques accompagnant les différentes situations fictionnelles, les coupes entre les fragments sonnent comme des déchirures, les variations de rythme surtout celles provoquant syncopes et accélérations se déclinent en froissements.

D'autres formes de pliage ont aussi permis de représenter ce geste monteur, ainsi de l'éventail temporel de l'œuvre graphique de McGuire, *Here* (2015). Dans ce livre racontant l'histoire d'un lieu sur des millénaires, le feuilletage permet le plus souvent de sauter d'un temps à un autre comme, dans la double page, les fenêtres de tailles variables, superposent plusieurs temporalités. Vers la fin du livre, une autre forme est proposée, rappelant les dispositifs polyvisuels des installations. En 2213, une femme-guide annonce à un groupe de visiteurs : « grâce à un programme de reconstruction visuelle, nous avons pu accéder à une maison du XXe siècle qui se dressait autrefois à cet emplacement ». L'éventail qu'elle tient dans la maison se prolonge en autant de faisceaux projetant une partie de la grande frise temporelle, cette fois chronologique. Le lecteur peut s'amuser à dater ces différentes sections

grâce au différents papier-peints de l'intérieur de la maison. Ce dispositif est une des propositions d'anticipation de McGuire. On imagine que si l'éventail s'ouvrait à 360°, on retrouverait l'effet de boucle présent dans le livre puisque les première et dernière pages sont identiques (le salon encore vide dans lequel l'artiste vient d'emménager et dont il imagine l'histoire à travers les siècles).

Cette polyvision pliée/dépliée rappelle évidemment de nombreux dispositifs d'installation contemporaine qui pervertissent le principe du panorama. Les sept écrans de *Seven Minutes Before* (Melik Ohanian, 2004) présentent chacun un plan séquence tourné dans la même région du Vercors qui se clôt sur l'explosion d'un véhicule. Avant ce point de convergence, les rythmes, les mouvements, les actions filmées marquent leur différence même si on peut en associer certains, y voir des replis ou des répliques (tels les mouvements de caméra embarquée dans une voiture qui file sur la route ou d'autres mouvements dessinant le contour du paysage ou encore des lettres tracées sur la pierre…). Doug Aitken, quant à lui, met en espace ces plis et replis du montage avec des architectures d'écran plus complexes, qu'il investisse une structure existante, les façades de verre du MoMA à New York pour *Sleepwalkers* ou qu'il dessine des dispositifs *ad hoc* (*New Skin, Frontier, Altered Earth*). On retrouve des effets de miroir entre les écrans que les personnages soient interchangeables (les sleepwalkers habitant la même ville accomplissent les mêmes gestes ou se trouvent dans des situations similaires) ou que les mêmes images soient doublées voire répétées sur plusieurs écrans (*Frontier*) ou que leur disposition symétrique (écrans reliés par deux comme un livre ouvert dressé ou par quatre formant une croix pour *Altered Earth*) crée des images inédites, des effets miroir fluctuant comme une image de Rorschach. Cette version architecturale du dépli peut aussi être celle du paravent comme les trois écrans de *How Far to Farö,* voyage imaginaire de Runa Islam (2005) vers le territoire d'Ingmar Bergman. Le déroulement infini ou bouclé du déploiement est ici initié par les lents travellings dans la forêt de l'île de Farö ou pris du bateau qui y conduit. Les images pourtant indépendantes parfois dessinent une ligne d'horizon courant d'un écran à l'autre comme dans un faux panorama mais le plus souvent fragmentent l'espace et la vision, quand ce ne sont pas des noirs qui interrompent la projection par intermittence. Plier et déplier ne sont pas que des gestes continuistes, ils n'excluent pas les sauts et surtout les vides entre les pleins, rappelant toute la dynamique de l'intervalle.

arriver/partir **feuilleter** **opposer/contraster** **répéter** **superposer/juxtaposer**

1 A. Gance, *Le Bureau des Rêves perdus d'Abel Gance*, 20 décembre 1956, émission radiophonique de Louis Mollion réalisée par Albert Riera (Texte publié dans *l'Écran* n° 3, avril-mai 1958 et cité par R. Icart, *op. cit.,* p. 185). cité par J.-J. Meusy, *op. cit.,* §11. Je souligne.

2 Notes manuscrites s.d. du fonds Abel Gance, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/554, boîte 63. Les titres de ces six épisodes étaient : *Arcole* ; 1*8 Brumaire* ; *Austerlitz* ; *Campagne de Russie* ; *Waterloo* ; *Sainte-Hélène*. Cité par Jean-Jacques Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 31, AFRHC, Paris, 2000. URL : http://1895.revues.org/68.

3 Notons grâce à J.-J. Meusy que le terme « polyvision » n'est introduit que plus tardivement lors du dépôt en 1956, avant A. Gance parlait plutôt de « triptyque » ou « triptyques-panoramas » (Meusy, *op. cit.,* note 1).

4 « Le Spoutnik du Cinéma : la Polyvision » BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/836, boîte 172, cité par J.-J.Meusy, *op. cit.*

5 Cité par Roger Icart in *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983, p. 185.

6 J.-J. Meusy, *op. cit.*, §47.

7 J.-J. Meusy, *op. cit.*, §44.

8 A. Gance cité par R. Icart, *op. cit.*, p. 187-188.

9 A. Gance cité par R. Icart, *op. cit.*, p. 187.

10 G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Minuit, Paris, 1988, p. 11.

11 *Ibidem.*

12 R. Icart, *op. cit.,* p. 186.

Superposer/juxtaposer

Ces deux gestes relèveraient de conceptions du montage qu'Eisenstein a strictement opposées : « Chaque élément successif n'est pas disposé à côté mais *par-dessus*[1]. »

Deux œuvres de notre corpus réactualisent ce distinguo à partir des deux systèmes de gestion des fenêtres sur un bureau d'ordinateur, également nommés juxtaposition et superposition. 1° Le projet de Richard McGuire *Here* (2014) est précisément né de l'observation des premières versions de Windows, des premiers systèmes de fenêtrage. Six planches en noir-et-blanc ont été publiées en 1989 dans le magazine *RAW* de ce qui deviendra vingt-cinq ans plus tard un objet-livre dessiné en couleurs de plus de trois cents pages. 2° *Grosse Fatigue* de Camille Henrot (2015) est une œuvre vidéo dont le montage est réalisé par les ouvertures et fermetures de fenêtres de taille variable qui viennent se juxtaposer, se chevaucher, se superposer sur le bureau, espace de tous les possibles.

Les termes sont donc communs à la conception du montage cinématographique d'Eisenstein et à l'archéologie de la fenêtre d'ordinateur. Juxtaposer et superposer induisent deux types de manipulations. D'une part, une composition qui ressemble à un tableau de bord, tout est visible mais avec une place et une taille relativement fixe et déterminée par le programme informatique. Côté film, des enchaînements d'images suivant un modèle logico-déductif induisant une linéarité. D'autre part, une disposition absolument libre voire entropique, selon le principe des feuilles de papier non reliées. Les deux œuvres citées explorent toutes les possibilités de ce système. Ajoutons avec Louis-Jean Teitelbaum[2], qui a retracé l'histoire de la fenêtre d'ordinateur, que le système superposé invite au basculement, au saut (Eisenstein : *par-dessus*). Richard McGuire recompose chaque double page en laissant certaines fenêtres à une place fixe adoptant ainsi une certaine continuité narrative habituelle pour le lecteur (le récit de la blague dès les premières pages ou un échange entre les premiers colons et les Indiens au XVIIe siècle) mais en reconfigurant l'espace dans lequel elles sont insérées, en variant les vis-à-vis par le nombre, le format et la taille des fenêtres en plus des ruptures scalaires qui font passer d'un gros plan sur une oreille à un plan d'ensemble du salon de la maison où se trouve une maison de poupée. D'autres pages sont particulièrement fragmentaires, comme des collections

d'inserts sur des objets brisés (verres à vin, assiette, miroir, vitre de la fenêtre du salon) et des bulles d'injures (abruti, intello, blaireau, empoté, crétin, geek…) résumant les disputes successives entre 1949 et 1984.

Dans *Grosse Fatigue*, nous suivons les manipulations des fenêtres, ouvrant et fermant des images fixes ou en mouvement, comme on coupe et colle, fait apparaître et disparaître. Henrot ajoute d'autres effets de feuilletage évoquant des cartes que l'on bat (ce terme est d'ailleurs intéressant rythmiquement avec l'empilement pulsatoire des fenêtres) en les faisant glisser les unes sur les autres : des mains ouvrent et ferment les tiroirs d'archives du Smithsonian Institute ; d'autres manipulent des livres, des photographies, des documents parfois les fenêtres mêmes du bureau.

Ainsi, avec le fenêtrage superposé, les éléments sont comme des feuilles de papier indépendantes qui s'entassent – comme si nous étions dans un espace à trois dimensions où la profondeur serait rendue par l'empilement (avec des effets pyramidaux chez Henrot par exemple). Dans ce système, un nombre variable et illimité de fenêtres peut se recouvrir plus ou moins partiellement laissant apparaître des oppositions, des conflits (de vitesse, de rythme, de direction, d'état – vivant/inanimé dans *Grosse Fatigue*) ou masquer successivement les fenêtres antérieures par les suivantes. Le montage filmique connaît bien cette dialectique du montrer/cacher que ce soit avec la tension entre champ et hors-champ à chaque changement de plan ou, plus généralement, avec les jeux d'apparitions et disparitions au moment des coupes.

Chacun de ces montages est fortement accumulatif, compulsif, principe que l'on retrouve dans d'autres œuvres inspirées des fenêtres d'ordinateur telles celles d'Artie Vierkant où la superposition et la répétition deviennent graphiques comme pour Henrot. Quel est l'effet, l'efficace de ce montage ? Le montage conflictuel de toutes ces images et ces différents récits de la Création rappelle le montage intellectuel de la séquence des Dieux dans *Octobre* d'Eisenstein. Ces « simultanés, c'est-à-dire cette succession, extrêmement rapide, de scènes éloignées et différentes[3] » introduisent une certaine distance, une relativité, donc un lieu pour le spectateur, un espacement qui catalyse la pensée. On la retrouve dans le système de fenêtrage de l'ordinateur, « espace mental de la libre disposition, des mises en rapport[4] » dont parle Albera à propos d'un projet polyvisuel d'Eisenstein : *Glass House*. Cette manière de penser le montage n'est donc pas contemporaine, elle renvoie aussi à la manipulation de la matière temps, dont Epstein relevait l'indéterminabilité et la mutabilité. Le mille-feuilles de *Here* a poursuivi et

donné forme à « la fantaisie dénuée de sens » décrite par Freud qui comparait les différentes strates archéologiques de Rome à celles d'un être psychique. Les stratifications de *Here* ressemblent étrangement à cette vision de Rome où toutes les phases récentes subsisteraient encore à côté des anciennes. « L'observateur pourrait alors faire surgir l'un ou l'autre de ces aspects architecturaux ». Ces représentations deviendraient « concevables » et ne seraient plus « absurdes », « la même unité de lieu [tolérerait] deux contenus différents » et pour « traduire dans l'espace la succession historique », d'autres formes sont possibles que de « pla[cer] spatialement les choses côte à côte ». Finalement, on pourrait « saisir au moyen d'images visuelles les caractéristiques de la vie de l'esprit[5]. » *Here* comme *Grosse Fatigue* rappellent que nous avons sans doute trouvé aujourd'hui une forme de faire généralisée, avec l'ordinateur à la fois modélisé sur l'homme et modélisant sa pensée, selon une vision kittlérienne de la connexion entre le monteur et l'outil du montage. Sans aller jusqu'à croire avec Kittler que l'ordinateur est « le médium mettant fin à tous les médias[6] », on reconnaît qu'il a la capacité à les englober. L'hypothèse du montage comme médium mérite d'être particulièrement rediscutée ici à partir d'une autre œuvre intermédiale, *La Pietra del Paragone*, opéra de Rossini mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti et Pierrick Sorin, métissant l'architecture du théâtre à l'italienne (le Châtelet à Paris) avec des dispositifs de régie télévisuelle. De bas en haut : l'orchestre dans la fosse, les acteurs/chanteurs sur la scène entièrement peinte en bleu comme un immense cyclo, les décors présentés à deux échelles (échelle 1, avec quelques éléments dispersés sur la scène ; échelle réduite, avec les maquettes mobiles disposées de part et d'autre), et réunifiés par la projection sur les écrans suspendus surplombant l'ensemble (au nombre de trois, le plus souvent, alignés pour reconstituer la largeur de la scène, parfois de six, quand s'y superposent encore trois autres également alignés). Ajoutons les caméras, les vidéoprojecteurs placés à chacun de ces niveaux et la régie orchestrant l'ensemble de ces incrustations, de cette représentation hybridant le vivant et l'animé. Ici la superposition laisse une place au spectateur tout en créant un espace immersif qui rappelle les expérimentations de Piscator et Gropius dans les années 1920 mêlant dispositifs scénique et filmique. Dans son texte intitulé « De l'architecture théâtrale moderne, à propos de la construction à Berlin d'un nouveau théâtre Piscator », Walter Gropius écrit :

> « Dans ses mises en scène, Piscator s'est servi du cinéma, de façon géniale, pour renforcer l'illusion de la représentation scénique. J'ai accordé un grand intérêt au fait que Piscator exigea de voir disposés partout des surfaces et des appareils de projection, car le procédé de la projection

lumineuse m'apparaît comme la technique la plus simple et la plus efficace parmi tous les dispositifs modernes. Dans la zone neutre que constitue la scène plongée dans l'obscurité, on peut créer, avec de la lumière et à l'aide de techniques cinématographiques abstraites ou figuratives (que l'image soit mouvante ou fixe), une illusion scénique qui rende presque entièrement superflus le décor et les accessoires. Dans mon théâtre synthétique, j'ai prévu la possibilité de projeter des films sur les trois scènes à l'italienne et sur l'ensemble de l'horizon circulaire ; à l'aide d'un système d'appareils mobiles, mais je peux aussi enfermer la salle toute entière (murs et plafonds) dans le film[7]. »

Ces dispositifs démultipliant les points de vue et les visions ne cessent de jouer avec la pulsion scopique.

Superposer/surimpressionner

Du principe de superposition peut naître une autre forme qu'Eisenstein avait aussi annoncée mais en la décrivant plus en termes cognitifs et techniques que plastiques. Retour à la citation inaugurale : « Chaque élément successif n'est pas disposé à côté mais *par-dessus.* Car : le concept (sentiment) de mouvement naît dans le processus de superposition de l'impression conservée de la première position de l'objet et de la position devenant visible de l'objet[8]. » Si la mécanique du cinéma n'est pas basée sur la persistance rétinienne mais sur l'effet phi, le montage, quant à lui, le mouvement d'un plan vers l'autre pourrait être décrit par ce processus perceptif qui a aussi très vite trouvé une forme dans le film : l'enchaîné et surtout la surimpression. Eisenstein a aussi décrit cette superposition via une analogie avec un procédé technique : « la stéréoscopie : superposition de deux images donnant une nouvelle dimension qui leur est supérieure[9]. » Le principe de superposition est bien basé sur le saut qualitatif par lequel s'opère « un changement absolu de dimension » par opposition « aux changements seulement relatifs de Griffith[10] ». On aimerait faire l'hypothèse que l'expérimentation godardienne d'*Adieu au langage,* entre surimpression et stéréoscopie, serait un écho à la théorie eisensteinienne. À deux reprises, dans ce film en 3D, Godard brise l'illusion de la profondeur et de la perspective augmentées en dissociant la vision avec la dualité (plutôt que la gémellité) de deux images, l'une pour l'œil gauche, l'autre pour l'œil droit. À chaque fois, ce trouble perceptif est amené par l'éloignement d'un corps par rapport à un autre. Une jeune femme et un homme plus âgé sont assis sur un banc dans un jardin public. L'homme feuillette un livre de peinture et discourt sur les images quand une main happe

violemment la jeune femme dans le hors-champ. Le vieil homme se lève et regarde dans la direction du hors-champ. À ce moment précis, l'image n'est plus dédoublée mais champ et hors-champ sont superposés : l'homme poursuivant sa lecture du livre et la jeune femme menacée par son agresseur puis tenue en joue. Cette simultanéité provoque un strabisme difficile à soutenir pour le spectateur qui y est à nouveau exposé à la moitié du film. Un couple nu dans un salon. Quand l'homme s'éloigne pour aller chercher un *trench*, un plan suit son mouvement d'aller et retour tandis que l'autre reste sur la femme. Lorsqu'il tend le vêtement à la jeune femme l'image est réunifiée jusqu'à ce qu'il reparte chercher un vêtement pour lui et que la duplicité de l'image se répète avec un effet d'accordage entre les deux corps presque superposés faisant le même geste de s'habiller. Cet effet de divergence résolu par la convergence des corps rappelle la différence théorisée par Schoenberg entre la dissonance et la consonance musicale, c'est-à-dire l'écart entre deux notes/deux éléments superposés, la première plus difficile à comprendre que la seconde (accorder). Comme un moment de dissonance, cet effet de surimpression demande un effort face à la tension entre le champ (la jeune femme) et l'actualisation de son hors-champ (l'homme). La superposition par surimpression envisage autrement le raccord, en s'attachant moins à l'enchaînement et à l'articulation qu'au principe de transformation. Cela permet aussi d'affranchir l'unité du montage, acquise pour être le plan, d'un processus platement combinatoire. Cet effort du spectateur à rassembler les éléments simultanés/superposés, ici ponctuel, a pu être prolongé par Warhol pendant vingt cinq heures de projection avec ***** (Four Stars),* présenté intégralement une seule fois à la New Cinema Playhouse à New York les 15 et 16 décembre 1967. « Les images provenant de deux projecteurs étaient superposées sur un même écran. En 1968 et 1969, le film a peu à peu été morcelé. Personne n'a fait l'inventaire des bobines et des séquences projetées à la première séance. Aujourd'hui il est impossible de reconstituer le film original[11] » qui n'est autre qu'un montage virtuel, réunissant salles de montage et de projection comme *Sauve la vie (qui peut)* de Godard reconstitué par Michael Witt en 2015 (démonter). Les différents segments autonomes mettant en scène la troupe de la Factory rappellent le principe de *Chelsea Girls* réalisé un an avant qui proposait avec un système de double projection en vis-à-vis cette fois une juxtaposition, mais où l'œil du spectateur ne cesse de sauter d'un écran à l'autre. La superposition par surimpression met bien le spectateur dans une autre dimension de l'image où il apprécie les tremblements de l'image, les répliques sismiques de l'un à l'autre avec des sauts directionnels et scalaires ou des accordages. Là où le geste de Warhol laissait la place au hasard de la superposition, celui de Laurent Fiévet pour

State of Grace (2015[12]) chorégraphie précisément ces mouvements de divergence et de convergence entre une image fixe, picturale et une image filmique au ralenti plus ou moins retenu. Les corps de Grace Kelly et James Stewart, dans la séquence initiale de *Fenêtre sur cour,* s'insèrent dans le décor de *l'Annonciation* de Léonard de Vinci, se fondent, dissolvent ou « animent » les corps de l'ange Gabriel et de Marie ou encore ceux de la *Vierge à l'enfant*. Le saut qualitatif cher à Eisenstein entre le fixe et l'animé, le pictural et le photographique, l'image unique et la séquence montée, accentue la tension propre à la superposition avec la rupture scalaire entre le couple s'embrassant en gros plan dans l'intervalle si souvent commenté entre Gabriel et Marie. Quand les visages se détachent l'un de l'autre après le baiser, l'inclinaison de la tête de Grace Kelly se superpose avec l'ange comme un raccord dans l'axe avant, faisant coexister plan moyen et gros plan. Quelques minutes plus tard, le recadrage dans le même tableau de Léonard, s'accordant au découpage filmique, conjoint Grace et Marie (en plan poitrine), la première allumant une lampe, prend le dessus sur le corps pictural. Le mouvement de l'actrice se retournant fait quelques instants trembler le corps de la Vierge, l'ébranle jusqu'à sa disparition, le temps pour Grace de se diriger de dos vers une autre lampe. Marie réapparaît avant que Grace ne se retourne et se penche avec cette même façon d'étendre le bras, pour créer un nouvel événement lumineux qui remet l'actrice au premier plan. Superposer c'est confondre, échanger deux corps, opposer ou encore vérifier une symétrie (le bras tendu de Grace comme celui de Marie, face à face dans *State of Grace 1* ou James Stewart en miroir par rapport à l'enfant tenu par la Vierge sur son sein droit dans *State of Grace 3*), et ce, dans un même battement, tremblement des images.

disposer dé-jouer dé-monter r-accorder

1 S.M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », repris dans *Cinématisme*, Presses du réel, Paris/Dijon, 2009, p. 26.

2 Voir son texte http://meidosem.com/work/presentation-fenetre-1/ et l'ouvrage d'Anne Friedberg, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge, 2009, p. 219-235 en particulier.

3 Abel Gance, *Un soleil dans chaque image*, textes rassemblés par Roger Icart, CNRS Éditions, Paris, 2002, p. 118.

4 F. Albera, « Archéologie de l'intermédialité : SME/CD-ROM, l'apesanteur » in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies,* vol. 10, n°s 2-3, 2000, p. 37.

5 S. Freud, *Malaise dans la culture*, PUF/Quadrige, Paris, 2002, p. 255-56.

6 Voir F. Kittler, *Gramophon, Film, Typewriter*, Brinkman & Bose, Berlin, 1986. Traduction française à paraître aux Presses du Réel en 2017.

7 Voir Walter Gropius cité par J.-M. Palmier et M. Piscator, *Piscator et le théâtre politique*, Payot, Paris, 1983, p. 164-165.

8 S.M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », repris dans *Cinématisme*. Presses du réel, Paris/Dijon, 2009, p. 26.

9 S.M. Eisenstein, « Dramaturgie de la forme filmique », repris dans *Cinématisme*. Presses du réel, Paris-Dijon, 2009, p. 26.

10 G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1983, p. 54.

11 Voir la filmographie établie par Miles McKane et Catia Riccaboni in *Andy Warhol, cinéma*, éditions du Centre Pompidou et éditions Carré, Paris, 1990, p. 260-261 et celle de Jonas Mekas in John Coplans, *Andy Warhol*, New York Graphic Society, Greenwich, 1970.

12 Voir sur le site de l'artiste : http://www.laurentfievet.com/fr/bexhibitions/802/states-of-grace-paris-france-le-meurice

Programmer

Le programme semble avoir investi la création contemporaine et être préféré à d'autres termes (montage, composition, agencement). Il définit le principe de plusieurs installations et expositions. Sans surprise, pour Jean-Louis Boissier qui travaille depuis longtemps avec les outils informatiques, « le programme est en fin de compte l'exposition elle-même » pour *Programmes interactifs* (Centre d'art Credac, Ivry-sur-Seine, 1995). Ici, « la notion de programme, si elle renvoie à la programmation informatique, désigne plus globalement un processus qui agence avec une attention particulière, dans les pièces interactives, une chaîne de fonctionnement sans solution de continuité et incluant le destinataire[1]. » On retrouve la non-linéarité et les connexions multiples de l'agencement. Plus inattendue est le modèle du programme dans d'autres expositions, comme celles de Pierre Huyghe et Jean-Luc Moulène, toutes deux dans la Galerie Sud de Beaubourg (2013 et 2016). La définition donnée par Moulène est étonnamment proche de celle du montage variable qui sollicite l'interprétation, les gestes du spectateur émancipé cheminant et changeant de perspective.

> « Le dépassement de l'exposition comme œuvre, c'est le programme comme œuvre. (…) Il y a un programme conceptuel et visuel qui s'inscrit dans la théorie des ensembles et qui se développe intégralement dans le champ de l'exposition. Peut-être que le programme est faux, mais son développement est cohérent. Non seulement cohérent, mais visible dans pratiquement toutes les pièces. Selon moi, l'idéal, l'exposition parfaite, ce serait l'exposition où l'on pourrait prendre les pièces une par une et aller lire toutes les autres pièces avec. Donc on en prend une, on s'en sert comme mode de lecture pour les autres, on la repose, on en prend une autre, et ainsi de suite jusqu'à épuisement de l'ensemble des pièces. Et il faut que tout ce qui apparaît à ce moment-là développe l'intégralité du programme. J'ai bon espoir qu'on ne soit pas si loin de cette mise en cohérence des champs du possible. (…) La place de l'homme dans cette exposition n'est pas du tout calculée. Il n'y a ni scénographie ni chorégraphie : les distances entre les œuvres ne sont pas mesurées par le regardeur. Dans le fond, il est nécessairement étranger, l'homme, dans cet espace : il est le bienvenu mais il est étranger[2]. »

Contre l'illusion d'un espace immersif, la relation à l'œuvre décrite par Moulène

est plus critique voire ludique avec ces combinaisons multiples. Ce que la mobilisation du spectateur crée ici, manipulant virtuellement, associant, agençant, dé-re-montant les pièces les unes par rapport aux autres, d'autres installations le concrétisent. *Film Script (Manipulation of Meaning)* de David Lamelas (1972) projetait trois séries de diapositives en parallèle reprenant dans un ordre différent les images du film dont elles sont extraites[3].

> « Comme le disait le réalisateur israélien Amos Gitaï, lors d'un débat qui suivait la projection de son film *News from Home* (2006) présenté simultanément dans une version installée sous le titre *News from Home/News from House*, ce qui caractérise le principe de l'installation par rapport à la projection, c'est la possibilité d'être face à une série diverse d'options de montage. De l'une à l'autre des deux versions, c'est la multiplication des modes de liaison entre les différents moments, les différentes séquences qui importe, comme si, moins que jamais, la liaison à sens unique paraissait légitime. Dans le passage de l'un à l'autre état du même film se produit la mutation du montage en démontage, notions qui, dans le passage, semblent elles-mêmes devoir être transférées du lexique cinématographique à celui de la construction, comme si tout d'un coup, ou progressivement, le paradigme architectural prenait le pas sur le cinéma[4]. »

Cette redistribution/composition des plans peut bien sûr être générée par un ordinateur.

> « *Murmures* de Josée Pedneault (2007), se déroule de façon aléatoire selon une infinité de possibilités, de relations et d'associations. Sans ordre ni chronologie, les images sont indéfiniment permutables et ré-organisables, soumises au hasard d'un programme informatique qui puise dans une banque de données de plus de quatre cents images. La narrativité ne fonctionne pas comme celle d'un scénario, il n'y a pas d'ordre prédéterminé, mais comme un programme qui compose, décompose, recompose les associations d'images de façon aléatoire. Les images défilent sans rapport de causalité, sans cohérence logique ni déroulement temporel. C'est un flux continu d'images dé-contextualisées qui se re-contextualisent à chaque fois selon d'autres liens narratifs et temporels[5]. »

Rappelons que l'effet de liste de ce principe d'écriture et de montage est celui des scénarios de Godard exposé dans *Scénario du film Passion*. Le cinéaste y notait que les premiers scénarios de l'histoire du cinéma étaient des listes de choses nécessaires au tournage (acteurs, figurants, décors, accessoires, lieux). Considérant la même période, Marion Polirsztok ajoute un autre

exemple de film-programme :

> « Vachel Lindsay, dans son essai de 1915, soit un an avant la sortie de *Joan the Woman [Cecil B. DeMille]*, élabore tout un scénario sur Jeanne d'Arc (…) Passionné d'art, [il] rassemble les fresques, la peinture de scènes de cour, celle d'un feu de camp, les maquettes d'architecture romane ou gothique qui peuplent les musées d'art américains, jusqu'à la peinture plus académique de Jeanne d'Arc elle-même par Bastien-Lepage et par Boutet de Monvel, pour créer "ces images, récentes ou anciennes, célèbres ou inconnues, [qui] nous fournissent quelques critères d'appréciation, nous suggèrent le genre de vision grâce auquel se développera notre conception du film[6]". Lindsay expose une façon de concevoir les films, c'est-à-dire à la fois de les faire et de les regarder, qui articule une *idée* (un film autour d'une « idée de la Pucelle ») et une *vision*. Ce film imaginaire convoque certes un foisonnement d'images mais en même temps déporte la problématique traditionnelle des sources historiques ou iconographiques vers le libre jeu des associations et des formes[7]. »

Deux collaborateurs de Godard, deux ferrailleurs occasionnels, Jean-Paul Battagia et Fabrice Aragno, ont d'ailleurs joué du montage-programme pour l'exposition Picasso au Grand Palais, retrouvant dans la polyvision la polyfocalité du cubisme. *Le Tricycle* (2015) est un montage aléatoire polyvisuel d'extraits de films collectés dans les images de la pub, du cinéma et des ballets filmés, produite par le logiciel « Isadora ».

ferrailler **associer** **agencer** **dé-composer** **dé-re-monter** **im-mobiliser**

1 J.-L. Boissier, *La Relation comme forme. L'interactivité en art,* Presses du réel/Mamco, Paris/Genève, 2004.

2 J.-L. Moulène, « Le programme comme œuvre » in S. Duplaix (dir.) *Jean-Luc Moulène*, Dilecta/Centre Pompidou, Paris, 2016, p. 47.

3 Voir J.-C. Royoux in M. Fraser (dir.), *Explorations narratives/Replaying narrative*, Mois de la photo à Montréal, 2007, p. 223.

4 *Ibid.*

5 M. Fraser, *op. cit.*, p. 25.

6 V. Lindsay, *De la caverne à la pyramide. Ecrits sur le cinéma, 1914-1925*, traduit de l'américain par Marc Chénetier, Klincksieck, Paris, 2012 p. 169.

7 M. Polirsztok, thèse de doctorat, sous la direction de Suzanne Liandrat Guigues, soutenue le 27 février 2015 à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, *Le Spectacle des Siècles dans le cinéma muet américain. D'*Intolerance à Noah's Ark *(1916-1928),* p. 61

Dé-jouer

Jouer

La salle de montage est un bac à sable, du nom du type de jeu qui offre à ses participants une grande liberté. Parmi les joueurs d'images et de sons du cinéma, citons Alain Resnais, son puzzle à arrangement multiple (*Mon oncle d'Amérique)*, son labyrinthe temporel (*Je t'aime, je t'aime)*, son « histoire dont vous êtes le héros » (*Smoking/No Smoking* dont la version DVD favorise les choix du spectateur). L'articulation entre la salle de montage et la salle de projection dans la pratique des premiers monteurs[1] s'est affirmée dans le glissement de la salle de montage à la salle d'exposition qui accueille de plus en plus de joueurs incluant les spectateurs (voir dé-couper). Leur liberté pourrait être idéalement résumée par le premier cartel de l'exposition *Voyage(s) en utopie* de Godard à Beaubourg (2006) qui sonnait comme une mise en garde, une remise en question et une invitation au montage :

> « S'il vient à passer en ces lieux, le visiteur mathématicien saura sans doute percevoir que le nombre des liaisons entre tous les objets et sujets étalés dans cette deuxième exposition sur les ruines de la première, que ce nombre est un nombre premier infiniment plus grand que le plus grand premier connu à ce jour. »

Jouer au montage n'aurait de limite que celle de la créativité, de l'inventivité des participants ou leur fatigue devant ces connexions multiples.

Le joueur invisible

La figure du joueur d'images a pu être incarnée en connivence avec le spectateur. Parmi les facéties du dispositif imaginé par Pierrick Sorin pour *La Pietra del paragone* (mis en scène par Giorgio Barberio Corsetti), on s'attachera à celui qui est crédité comme « mime-acrobate ». Homme visible pour le spectateur sur la scène comme sur les écrans la surplombant, il passe inaperçu pour les chanteurs. On peut le comprendre lorsqu'il a souvent une fonction de serviteur par rapport à ses maîtres, en référence à une différence sociale. Mais on s'en étonne chaque fois qu'il porte un costume saugrenu ou se retrouve dans une position incongrue (se promenant en masque et tuba sur la scène pour explorer l'aquarium du décor filmique), ou qu'il gesticule,

évoquant l'acrobate-danseur de Pollet ou Monsieur Hulot de Tati. Homme invisible pour les personnages de l'intrigue de *La Pietra del paragone,* il peut librement circuler de l'espace scénique à l'espace filmique voire intervenir sur les maquettes de décor. Sa main versant l'eau d'un verre sur la végétation représentant une forêt à l'écran crée un effet de pluie. Corps passe-muraille, il joue aussi avec la frontière du proscenium, même si la duplicité de l'espace à la fois scénique et filmique en brouille le marquage. Où est cette limite, le rideau n'apparaissant à aucun moment ? Entre la scène et la caméra juste au bord de la scène ? Entre le hors-cadre et le filmique ? Entre la scène et les maquettes ? Entre la scène et les écrans ? Impossible de trancher. Électron libre, il évolue de l'un à l'autre et d'une limite à l'autre. Ainsi, son corps, trop proche de la caméra centrale, devenu opaque à l'image alors qu'il se tient devant le public, crée des effets de rideau, faisant écran à l'écran pour substituer à l'image des figurants changeant les décors qui doivent rester hors-champ (ici la scène) celle d'un objet ou d'un animal. Au cinéma, on aurait parlé de transition par gros plans intermédiaires permettant de sortir d'un espace progressivement et d'entrer dans un autre. À la différence qu'ici, même si un élément du décor suivant est utilisé, il ne permet pas son identification mais crée plutôt un effet de surprise et un flottement spatial, outre la dilatation temporelle de l'effet adapté à la scène, contraire au principe dynamique de ce type de transition filmique. En plus de ces effets d'inserts sur des machins-choses, il peut offrir à la caméra son anatomie en très gros plan. Son mouvement réglant l'obstruction ou la réouverture du champ filmique rappelle alors les raccords utilisés pour dissimuler la coupe filmique (*Head on/Tail away* ou *raccord von Bolvary*[2]), en donnant l'impression de passer à travers la caméra, en sautant vers ce hors-champ si peu souvent exploité, celui du spectateur. Ce type de transitions évoque autant la dissimulation des coupes dans *The Rope* de Hitchcock, qu'une sensation d'hiatus dans certains mouvements des acteurs de *Shadows* de Cassavetes comme le rappelle Nicole Brenez[3] ou encore dans certains films Lumière avec coupes, celles-ci survenant avec l'abolition de la distance, telle « l'apparition d'un rideau d'arbres presque trop près de la caméra : puissance pure du haptique[4] ». Le passage de l'optique à l'haptique est bien sûr intéressant pour la relation de proximité qui se noue entre ce personnage et le spectateur. Les très gros plans ainsi créés marquent une dilatation de l'intervalle, jouant ainsi sur le flou de sa définition entre théâtre (entracte/interlude) et cinéma (mouvement, élan d'un plan vers l'autre), et surtout interrompent la continuité de la représentation, activent la dialectique entre attraction et narration.

Ce mime qui joue au cinéma est un intrus (corps burlesque muet dans un

opéra), un élément perturbateur pour la fluidité du chant et du déroulement de l'intrigue du livret de l'opéra de Rossini. À plusieurs reprises, ses « moments visuels » (Gunning) directement adressés au spectateur, le distraient, l'émancipent de la position convenue à l'opéra. Ses gags (autant ses gesticulations sur la scène que ses interventions tout près de la caméra) provoquent souvent le rire, réaction créant des saillances dans le flux du chant. De leur côté, les chanteurs, une fois de plus, ne doivent ni lui prêter attention ni s'interrompre. Cette forme d'invisibilité lui permet de jouer aussi un autre rôle : une figure du spectateur tenu au silence. La remarque de Gérard Legrand résonne ici particulièrement : « le cinéma se trouve être le lieu, le site où le spectateur est le premier homme invisible[5]. » Ici le dispositif donne à voir « les interstices où se fourrer[6] » selon le mot de Daney puisque « le lieu du montage, de la suture » est aussi « la place du spectateur[7] ». Dans cet espace scénique invitant les puissances méliésiennes du cinéma, cet homme invisible joue avec le dispositif comme Monsieur Hulot jouait avec les possibilités sonores du cinéma. Il joue avec la mise en scène, les échelles de plan, les possibilités d'apparition et de disparition du découpage et du montage – entrant et sortant du champ, évoluant dans le hors-champ filmique encore visible sur scène ou dans le hors-champ scénique avec les trappes, les caches du décor ou encore les coulisses. Il invite ainsi le spectateur au jeu du montage : passer d'un élément à l'autre, voir en simultané les différentes échelles de représentation, sauter d'un plan d'ensemble à un gros plan, d'une couleur à l'autre, du champ au hors-champ, du champ au hors-cadre, des grande et mini scènes à l'écran. Il semble aussi souvent chercher quelque chose, rappelant que cette position d'invisibilité est animée par un désir de voir[8], comme le spectateur pris dans les plis du montage. Gérard Legrand encore met au premier plan un personnage rohmérien (*Conte d'hiver*) qui

> « déambule pendant une bonne partie du film, se livre à une série d'activités absolument décousues et incompréhensibles. Et tout naturellement, au bout du temps mis à faire ces différentes opérations, le personnage s'adresse au spectateur et dit : *"Si quelqu'un avait eu l'anneau de Gygès* [qui permet l'invisibilité selon le mythe] *il aurait pu, en me suivant, comprendre ce que je viens de faire."* Rohmer se moque de nous, de notre incapacité à faire un raisonnement et en tout cas, de notre difficulté à boucher les trous de sa narration et à suppléer au relatif arbitraire de ces trous par une construction qui, elle, ne soit pas trop arbitraire mais à l'intérieur du récit[9]. »

Les mouvements du mime de *La Pietra del paragone* répondent au personnage rohmérien par le saut, la saillance de l'attraction, entraînant tous types de

distorsions spatio-temporelles perturbant l'évolution du récit.

Déjouer

La jouissance du jeu dont témoigne la figure du mime-acrobate est aussi présente dans une acception de déjouer, « se réjouir, prendre un plaisir complet ». Le verbe moderne retient en revanche plus la valeur sémantique du dé- privatif. Déjouer c'est alors décontenancer, déconcerter[10], démonter le spectateur parce que les dispositifs démontent aussi la fiction, le temps actionnel, se jouent des codes narratifs, logico-discursifs (*Bordeaux Piece*, David Claerbout parmi tant d'autres), rompent les dynamiques plastique et rythmique (*Road Movie*, Peter Bogers), retournent l'espace comme un gant (de part et d'autre de l'écran suspendu de *Two Sides to Every Story,* Michael Snow, présentant un raccord à 180°) en ébranlent les repères (*The Ground Is Moving*, Christoph Oertli).

Avec *Bordeaux Piece* (2004), Claerbout déjoue le temps actionnel avec, d'une part, une continuité lumineuse, comme un cadran solaire immuable, tandis que le récit se déroule, d'autre part, de grandes variations, de l'aube au crépuscule au cours des soixante-dix reprises des mêmes plans sur près de quatorze heures de projection.

> « Chaque plan dure entre deux et trois minutes, et il y en a sept au total pour former le récit, un peu comme dans un court métrage de fiction. L'intrigue m'était indifférente, j'avais besoin d'une succession de clichés, de situations vite vues, et j'ai choisi l'histoire du *Mépris* de Jean-Luc Godard. Cela aurait pu être une autre histoire. Je voulais une action dramatique assez tendue évoquée par des dialogues très plats. Et je l'ai tournée de manière à ce qu'elle ne fonctionne pas vraiment. J'ai procédé de la sorte : on a tourné chaque plan depuis 5h30, au moment où l'on commence à voir, jusqu'à 22h, au moment où l'on ne voit plus rien. Le tournage s'est déroulé entre la mi-juillet et la mi-août. On réalisait exactement le même plan toutes les dix minutes, dans les lumières successives d'une seule journée, en tout soixante-dix par jour. Ensuite j'ai monté ensemble toutes les scènes du récit tournées à 5h30, puis celles tournées dix minutes plus tard, etc.[11]. »

Avec *Bordeaux Piece,* l'artiste ajoute qu'il ne cherchait pas « à étendre ou à relire le domaine de la fiction cinématographique », mais a « fait semblant de réaliser un court-métrage, une fiction et un montage, sur un fond structuré par la lumière. Ce "fond" passe progressivement au premier plan, et annule l'histoire, contrairement à ce qui se passe au cinéma[12] » où la lumière est le

plus souvent contrôlée, rendue constante ou légèrement modulée pour donner l'impression d'un présent se déroulant sous nos yeux. Les variations lumineuses introduisant souvent le passage du temps dans l'action. Ici, « c'est la lumière qui organise tout. On peut s'intéresser au récit la première fois, peut-être la seconde, mais déjà il devient une sorte de canevas assez décevant, un motif rythmant le véritable enjeu de *Bordeaux Piece*, qui est de donner une forme à la durée au moyen de la lumière naturelle[13]. » Le principe d'un montage attentif à l'instabilité naturelle de la lumière a donné d'autres formes se jouant aussi de l'écoulement du temps et des repères spatiaux. Caroline Champetier raconte le tournage d'*Hélas pour moi* avec Godard pour lequel les changements de lumière amenaient les changements d'idée, invitant sa chef opératrice à penser la lumière par plan, en oubliant les raccords.

Rompre le flux lumineux comme le flux musical (que Godard lacère aussi à l'envie) est affaire de dynamique, de disruptions rythmiques. Peter Bogers rejoue l'indécision entre continuer et interrompre qui revient à chaque coupe du montage dans *Road Movie*, triptyque présenté en 2016 à Clermont-Ferrand. Les écrans sont disposés en croix dans la chapelle de l'Hôpital général : un dans la nef, deux dans le transept. Le principe du montage est le contraste rythmique entre mouvement et arrêt, mobilisant-immobilisant le spectateur. Embarqué dans une automobile cahotant sur les petites routes d'Auvergne, il voit défiler le paysage jusqu'à l'arrêt brusque du mouvement et du moteur devant un crucifix ou une statue de Marie. Chaque écran présente des bords de routes différents. Ce contraste ressenti par le spectateur devant ces trois écrans dont le mouvement et l'arrêt sont synchronisés comme si, sur toutes les routes, les sculptures religieuses étaient placées à distance égale, est sans doute proche de celui que Bogers décrit lorsqu'il a tourné :

> « En tant qu'automobiliste, arrêter sa voiture de manière aléatoire près d'une statue, puis éteindre le moteur, peut faire ressentir un renversement impressionnant de son état d'esprit. Alors que l'on est focalisé sur le mouvement, la progression du véhicule, dans le bruit d'une "coquille mécanique", l'arrêt et le silence naturel provoquent un changement radical. La statue elle-même aide cette transition soudaine vers une méditation contemplative. En contraste avec la route asphaltée à côté de laquelle elle est située, elle nous confronte à la lutte sans fin de l'homme pour donner un sens à la vie et la mort. (…) Le rôle du son dans cette installation est crucial. Quand les voitures roulent, il sera fort et proviendra du mur sur lequel les images sont projetées. Dès que les moteurs sont éteints, le bruit de fond naturel, subtil (vent, oiseaux, insectes) emplira la pièce (5 canaux de son). Après une minute de contemplation silencieuse, les images vont glisser vers

la gauche et seront remplacées par de nouveaux enregistrements suivant la même structure, qui produiront un *road-trip* sans fin fait de conduite et d'arrêts[14]. »

Dans cette alternance et ce contraste, l'installation forme le regard du spectateur au mouvement qu'est le montage, à l'énergie des images. Les glissements du regard, dont parle Bogers, très intenses dans *Road Movie* car accélérés par la « boîte à regard » mobile, peuvent être ailleurs plus subtils même si une modulation sonore les souligne, comme dans *The Ground Is Moving* (Christoph Oertli). Dans un décor urbain, le spectateur suit les mouvements des regards ou des corps des personnages d'un écran à l'autre – le diptyque donnant souvent l'impression d'un panorama. Le mouvement de la caméra mime parfois la motilité de notre regard avec, au cours d'un travelling latéral très lent, de subites accélérations flirtant avec l'effet d'un filé qui déroule un panorama qui pourrait se développer à l'infini. L'espace glisse sous notre regard comme le sol sous un pas chassé. Le spectateur est invité à l'arpenter par cette équivalence œil/pied souvent relevée dans les expériences de marcher/monter qu'actualise l'installation vidéo. Un autre principe bien connu du promeneur préside aussi au montage, puisque l'espace n'est pas seulement lissé par ces effets de défilement continu. Des zones d'ombre (passages, porches et portes) et de lumière, des points de suture (poteau, colonne, arbre) le définissent aussi comme un espace strié fait de plis, de trappes, lieux de toutes les disparitions où les corps semblent emprunter des « sentiers secrets de contrebande[15] » avant de réapparaître ailleurs ou d'être échangés avec d'autres corps. Oertli fictionne ainsi l'expérience spectatorielle, l'activité de montage virtuel qui est propre à chacun en mettant en scène le corps comme pivot du raccord, en inscrivant ce mouvement supposé du spectateur invisible au cœur de l'image.

marcher/monter alterner opposer/contraster démonter le spectateur fatiguer im-mobiliser

1 Voir Érik Bullot, « Virtualité du montage », in *Cinéma* 06, Léo Scheer, printemps 2003, p. 53-69.

2 Voir N. Brenez, *Étude critique de* Shadows*, J. Cassavetes,* coll. « Synopsis », Nathan, Paris, 1995, p. 119.

3 N. Brenez, *op. cit.,* p. 62.

4 Cf. R. Bellour, « Le dépli des émotions », *Trafic*, P.O.L., Paris, 2002, p. 104.

5 G. Legrand, « Le cinéma comme site de l'homme invisible » in J. Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain,* Cinémathèque française, Paris, 1995, p. 147.

6 S. Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., Paris, 1993, p. 32.

7 S. Daney, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris, 1983, p. 10.

8 G. Legrand, *op. cit.,* p. 148.

9 G. Legrand, *op. cit.,* p. 153.

10 Voir *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 1995.

11 D. Claerbout, catalogue d'exposition, éditions du Frac Auvergne, 2015, reproduit ici : http://www.frac-auvergne.fr/...

12 *Ibid*. Je souligne.

13 *Ibid*.

14 Voir Peter Bogers, http://videoformes.com/hors-festival/residences/peter-bogers/

15 S. Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs* (1964), trad. J.-F. Boutout, Gallimard, Paris, 1995, p. 14.

Ferrailler

Ferrailleur

Les ferrailleurs battent le fer de deux manières : tantôt en le croisant (bretteurs et autres duellistes) tantôt en le frappant pour lui donner forme (forgeron), ou encore en en faisant commerce pour que d'autres lui donnent une nouvelle vie (ferrailleur).

Des premiers, on retient la mise sous tension des plans qui a donné les formes spécifiques du montage contrasté, opposé, basé sur des conflits. Comme l'histoire de la langue a aussi donné une équivalence entre ceux qui croisent le fer et ceux qui croisent les traits d'esprits, ferrailler c'est tout aussi bien converser et répliquer.

Des seconds, surtout ceux qui règnent sur la ferraille, on retient le goût pour les rencontres fortuites appréciées des surréalistes comme celle « sur une table de dissection entre une machine à coudre et un parapluie[1] » et Érik Bullot d'ajouter comme « la rencontre sur une table de montage d'un duel d'escrime et d'un feu d'artifice » qui a donné sa forme alternante à son film *L'Ébranlement* (1997). « À chaque attaque d'un duelliste, à l'instant du heurt (la pointe du fleuret touchant le corps de l'adversaire), le feu d'artifice s'éploie comme si le contact s'établissait. (…) Au toucher du fleuret répond l'embrasement du ciel.[2] » Substitution et amplification dans un raccord boutefeu que le montage a souvent apprécié[3].

Ferraille

Week-end, annonce le générique, est un film « trouvé à la ferraille ». On pense bien sûr au carnaval d'éléments hétérogènes du « plus long travelling de l'histoire du cinéma » faisant se succéder (grâce aux 300 mètres de rails), entre les voitures arrêtées, des joueurs (aux cartes, au ballon, aux échecs), une colonie de vacances, des fauves, des singes, un lama, tous en cage, un bus, une charrette, un camion citerne, un bateau à voile, plusieurs voitures accidentées, enfin des cadavres. Plus généralement, le montage du film est fragmentaire et lacunaire, multipliant les plans, les scènes, les actions, les attractions, les moments autonomes et indépendants dont la place semble variable voire contingente. Ainsi, Alain Bergala note que les scènes semi-

improvisées avec des invités devaient être intégrées au montage si le film n'atteignait pas la durée standard[4]. Parmi les invités de *Week-End*, on retrouve « la petite troupe » qui a accompagné Godard dans les années 1960 : Jean-Pierre Léaud, Georges Staquet, Blandine Jeanson, Ernest Menzer, Juliet Berto, László Szabó et Anne Wiazemsky. Yves Afonso revient aussi en Gros Poucet, rôle qu'il tenait dans *La Baye* de Philippe Adrien.

> « Il y ajoute quelques invités de dernière minute, des nouveaux venus d'ailleurs : Daniel Pommereulle (…) qui devient ici l'Ange exterminateur, "fils de Dieu et d'Alexandre Dumas" ; Jean-Pierre Kalfon, qui appartient alors à la troupe de Marc'O et vient de jouer au théâtre *Les Idoles* avec Valérie Lagrange qui est une autre invitée du film où elle est sa partenaire. (…) Jean-Claude Guilbert semble arriver directement des films de Bresson [dans lesquels il a tourné, *Au Hasard Balthazar* et *Mouchette*] lorsqu'il croise, avec son costume de vagabond et sa besace de braconnier, Jean Yanne et Mireille Darc échoués sur ce bord de route boueux après que leur voiture a brûlé dans un accident[5]. »

L'acteur est ici « étrangé » des films de Bresson, comme Godard « étrangera[6] » les images de bien des films dans ses *Histoire(s) du cinéma*, c'est-à-dire les éloignera ou les détournera de leur ligne d'erre comme on le dit du gibier. Ces deux œuvres de Godard sont d'ailleurs parmi les références les plus citées par les artistes et cinéastes contemporains d'horizons pourtant fort différents (Doug Aitken, Steve McQueen, Mike Figgis, Arnaud Des Pallières pour n'en nommer que quatre).

Godard en ferrailleur ne voyait-il pas dans cette pratique du montage une conception du film lorsqu'il déclarait dans les années 1960 que « tous les films étaient fragiles, se dégradaient, tombaient rapidement en lambeaux, et qu'il pensait déjà les siens pour le jour où, le temps ayant accompli ses ravages, il n'en resterait plus que des morceaux, qui devaient donc fonctionner tout seuls, à la fois fragments et totalités, même isolés de la continuité scénarique[7] ». Derrière la boutade, il y a toutefois un programme esthétique qui a eu, depuis, une certaine fortune.

Le propre d'un élément trouvé à la ferraille est le remploi, qu'on lui redonne l'usage pour lequel il était prévu (remplacer une pièce manquante) ou qu'on lui invente une nouvelle vie. C'est ce deuxième sens qui donne lieu à de nombreuses expérimentations filmiques. Notons d'ailleurs, qu'une des invitées habituées des films de Godard dans les années 1960 l'est deux fois dans *Week-End*. Blandine Jeanson y incarne Emily Brontë brûlée vive par Roland

(Jean Yanne) et quelques minutes plus tard, elle fait retour (sans son costume historique) aux côtés Paul Gégauff jouant *La Chasse* de Mozart sur un piano à queue installé dans une cour de ferme.

Ferrailler c'est ré-assembler à partir d'un bric-à-brac d'objets trouvés, de *found footage* qui renvoie à toute une pratique du cinéma et de la vidéo, du remploi des différents formats de pellicule (Ken Jacobs, Peter Tscherkassky, Cécile Fontaine, Martin Arnold…)[8], au grand *remix* des images numérisées (notamment avec la « génération postproduction », Douglas Gordon, Candice Breitz, Mathias Müller et Christophe Girardet…). Ferrailler c'est pouvoir tout juxtaposer/superposer. Selon Godard, « on doit tout mettre dans un film ».

> « Au cours d'un film – dans son discours, c'est-à-dire son cours discontinu – j'ai envie de tout faire, à propos du sport, de la politique, et même de l'épicerie. (…) Quand on me demande pourquoi je parle ou je fais parler du Vietnam, de Jacques Anquetil, d'une dame qui trompe son mari, je renvoie la personne qui me pose cette question à son quotidien habituel. Tout y est. Et tout y est juxtaposé. C'est pourquoi je suis tellement attiré par la télévision. Un journal télévisé qui serait fait de documents soignés, ce serait extraordinaire[9]. »

Marker a d'une certaine manière répondu à ce souhait de Godard avec l'assemblage hétérogène voire hétéroclite de *Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television)* (1990-1994) présentant, sur une vingtaine de moniteurs tous différents et d'ordinateurs comme entassés ou superposés auxquels s'ajoutent des sources sonores indépendantes, des images fixes et en mouvement, en noir-et-blanc comme en couleurs, des images d'archives, de la télévision (japonaise notamment), des films du cinéaste, d'autres films d'autres cinéastes… Raymond Bellour a commenté cet « ensemble formant à la fois une masse compacte et classée, [qui] compose tant une foire à la ferraille qu'un agencement calculé[10]. » Cette hésitation dans la composition, entre chaos et « chaosmos », est aussi celle d'un autre grand ferrailleur, au sens fort puisqu'il a physiquement monté, articulé, soudé, riveté cette matière de tôles et de pièces mécaniques avant d'intégrer la pellicule dans une de ses sculptures en mouvement : Jean Tinguely avec *Pit-stop* en 1984. Œuvre commandée par la Régie Renault, elle se compose de pièces de voitures Renault de Formule 1 qui avaient été pilotées par Eddie Cheever et Alain Prost assemblées avec trois projecteurs 16 mm qui diffusent en boucle des images tournées lors du Grand Prix d'Autriche en 1983 à Zeltweg. Le tout est mis en mouvement. La vision de l'ensemble donne l'impression que les pièces sont autant en cours de démontage que de remontage, comme lors d'un *pit-stop*

sur un rallye, tellement bref que les actions pourtant opposées et logiquement successives semblent simultanées : soulever et rabaisser la voiture, enlever une roue pour la remplacer. La temporalité se complexifie encore quand les projections des films glissent sur les murs par un mouvement panoramique montrant la course de la voiture d'Alain Prost sur les lacets en même temps que son arrêt au stand. Dans cette sculpture monstre en mouvement, les articulations et les mouvements de chaque pièce ne semblent pas répondre à une fonctionnalité comme souvent chez Tinguely (pour lequel un moteur en état de marche peut par exemple servir de contrepoids). Les pièces tournent sur leur axe à des vitesses différentes et dans des directions divergentes si bien qu'il ne s'agit pas de reconstituer, donner l'illusion d'un mécanisme imitant par exemple celui de l'automobile mais plutôt d'explorer les virtualités des mouvements et de leurs combinaisons, donc les puissances du montage.

converser-répliquer **dé-re-monter** **dé-composer** **opposer/contraster** **superposer/juxtaposer**

1 G. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes*, Guy Lévis Mano, Paris, 1938, chant VI, p. 256.

2 Voir *Érik Bullot,* texte de J. Aumont, « pointligneplan », Léo Scheer, Paris, 2003, p. 73.

3 Voir T. Faucon, *Théorie du montage. Énergie, forces et fluides*, Armand Colin, Paris, (2013), 2017, p. 35-36 et 98.

4 Voir Alain Bergala, *Godard au travail, les années 1960*, Cahiers du cinéma, 2006, p. 268.

5 A. Bergala, *op. cit.,* p. 370.

6 Je dois le rappel de cet ancien verbe à Philippe Forest qui l'a lui-même emprunté à Jean-Philippe Miraux (voir *Maurice Blanchot, Quiétude et inquiétude de la littérature*). Cf. « La rose dans la poussière de l'acier », *Le Siècle de Godard, Guide pour les Histoire(s) du cinéma*, *Art Press,* Hors série, novembre 1998, p. 23.

7 Cf. A. Bergala, *op. cit.,* p. 268.

8 Selon différentes perspectives largement explorées dans les études récentes. Voir N. Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, Limite(s) du montage*, E. Dagrada (dir.), vol. 13, n°s 1-2, automne 2002, p. 49-67, http://id.erudit.org/iderudit/007956ar et Ch. Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias,* « Collection d'esthétique », Klincksieck, Paris, 2013.

9 « On doit tout mettre dans un film », *L'Avant-Scène du Cinéma*, n° 70, mai 1967 repris in Godard par Godard, tome 1 1950-1984, Cahiers du cinéma, Paris, 1998, p. 296.

10 R. Bellour, *L'Entre-images 2, Mots, images,* P.O.L., Paris, 1999, p. 44.

Agencer

« Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des règnes, des natures différentes[1]. » La polyvision, regroupant des simultanés d'images et de sons hétérogènes selon « des » liaisons dont la qualité et le nombre restent variable et indéfini, semble prédisposée à être pensée comme un agencement ou un « alliage[2] ». Luc Vanchéri rappelle, via Deleuze, que l'alliage « pense les hétérogènes selon l'idée de multiplicité et non plus selon les aspects du multiple, comme modèle de la connexion généralisée, comme la plus haute valeur du *n'importe quoi*, tout pouvant légitimement être connecté à tout[3]. » Dans beaucoup de dispositifs, le premier cartel de l'exposition *Voyage(s) en utopie* de Godard à Beaubourg (2006) est programmatique :

> « S'il vient à passer en ces lieux, le visiteur mathématicien saura sans doute percevoir que le nombre des liaisons entre tous les objets et sujets étalés dans cette deuxième exposition sur les ruines de la première, que ce nombre est un nombre premier infiniment plus grand que le plus grand premier connu à ce jour. »

« Deleuze décrit des agencements ou compositions, où les composantes s'affectent les unes les autres[4]. » On y reconnaît la puissance de transformation du montage puisque les agents s'affectent les uns les autres, les images au *contact* (terme cher à Bresson) d'autres images, les images au contact de sons et réciproquement. Le dispositif est bien un « opérateur métamorphique » (Lyotard).

Tout l'intérêt de la définition deleuzienne de l'agencement par rapport au montage est de ne pas le réduire à une forme de pensée modélisée sur le discours et les enchaînements. Le cinéma est crédité du pouvoir « de "désenchaîner", suivant des voix multiples, des dialogues internes, toujours une voix dans une autre voix[5] ». La superposition plutôt que la juxtaposition selon Eisenstein. Comme l'a commenté Marion Froger :

> « l'enchaînement logico-déductif est écarté au profit d'un dehors censé travailler entre les chaînes d'images, et contre leur association, leur unité. Ce dehors ou domaine de l'a-discursif par excellence coupe les images les unes des autres. Tout se passe alors entre les images, dans les interstices[6] ».

Le spectateur dans l'agencement fait l'expérience du seuil, du « vertige de l'espacement » selon la formule de Blanchot empruntée par Deleuze pour définir « ce vide qui n'est plus une part motrice de l'image, et qu'elle franchirait pour continuer, mais qui est la mise en question radicale de l'image (tout comme il y a un silence qui n'est plus la part motrice ou la respiration du discours, mais sa mise en question radicale)[7]. » C'est la part didactique du dispositif interrogeant les médias revendiquée par Piscator et la représentation. Parmi tant d'exemples qui pourraient être convoqués, on pense à *Deep Play* d'Harun Farocki (2007[8]) qui reprend, sur plusieurs écrans alignés tout autour d'une salle, les images de la finale de la coupe du monde de football de 2006. À côté des images auxquelles le téléspectateur est habitué (celles montrant le match en vue générale ou en resserrant sur les actions des joueurs voire d'un joueur) mais qu'il est invité ici à connecter par rapport à une intuition du jeu des mouvements, des écrans présentent aussi des images abstraites générées informatiquement du flux, de l'énergie du jeu, mettant aussi en évidence la relation vibratoire, kinesthésique avec le spectateur.

La polyvision est comparable à ce que Dominique Païni a appelé le « montage en archipel » autant fait d'interstices, d'intervalles, de vides que de pleins, d'éléments coprésents ; ou encore à un alliage qui « conserve l'hétérogénéité dans la non-synthèse », « met en tension des hétérogènes[9] ». Cette absence de coagulation dans la composition est essentielle pour Deleuze puisque « ce que le cinéma [remplaçons-le par le montage] met en avant, ce n'est pas la puissance de la pensée, c'est son impouvoir, et la pensée n'a jamais eu d'autre problème[10]. »

> « Le propre de la pensée en images serait en effet de penser l'impuissance à penser comme *impossibilité de l'articulation dans un discours*. C'est fondamentalement parce que l'image assume cette impuissance et la livre telle quelle qu'elle se fait pensée : elle passe par-dessus le discours pour rejoindre "la réalité intime du cerveau[11]"[12]. »

C'est une façon de penser la virtualité du montage dans toutes ses puissances. Délaisser la liaison logico-déductive au profit des simultanés et connexions multiples des hétérogènes, c'est se référer au chaos que « l'on définit moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche ». Le spectateur-monteur fait l'expérience de ce « vide qui n'est pas un néant, mais un virtuel, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence. C'est

une vitesse infinie de naissance et d'évanouissement[13]. »

composer **expérimenter le seuil** **superposer/juxtaposer**

1 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1999, p. 84.

2 *Ibid.*

3 Le terme d'alliage est proposé par Luc Vanchéri pour décrire la mise en scène comme l'installation. L. Vanchéri, « La mise en scène cinématographique comme installation », in Philippe Dubois (dir.), *Cinéma et art contemporain/Cinema and Contemporary Visual Arts, Cinema&Cie, International Film Studies Journal*, n° 8, automne 2006, p. 94.

4 M. Froger, « Agencement et cinéma : la pertinence du modèle discursif en question », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies,* vol. 10, nos 2-3, 2000, p. 23.

5 G. Deleuze, *L'Image-temps,* Minuit, Paris, 1985, p. 218.

6 M. Froger, *op. cit.,* p. 20.

7 G. Deleuze, *op. cit.,* p. 235.

8 http://www.harunfarocki.de/installations/2000s/2007/deep-play.html

9 L. Vanchéri, *op. cit.*

10 G. Deleuze, *op. cit.*, p. 216.

11 G. Deleuze, *op. cit.*, 1985, p. 218.

12 Marion Froger, *op. cit.,* p. 19.

13 G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie* ?, Minuit, Paris, 1991, p. 112.

Feuilleter

La variabilité et la virtualité du montage s'appréhendent intuitivement dans le feuilletage : plier, déplier, sauter d'une page à l'autre dans le sens de la pagination comme à rebours, c'est donc moins juxtaposer que superposer. Ce geste, qui renvoie directement à la manipulation de la matière montable et à la connexion entre la main et la vue[1], a été récemment actualisé dans une œuvre vidéo « capturant » un écran d'ordinateur et un livre-objet dessiné dont l'analyse comparée nourrira la réflexion sur le montage comme médium indifféremment de son support. D'un côté, *Grosse Fatigue* (Camille Henrot, 2012) propose un agencement sans cesse recomposé par le ballet rythmique des fenêtres renvoyant directement à la définition du montage comme superposition selon Eisenstein. De l'autre, l'œuvre du graphiste et designer Richard McGuire, *Here* (1989-2014) inspirée par les premiers « Windows » hérite aussi des jeux de collage du cinéma avec les écrans composites, les transparences, les découvertes ou encore les incrustations. Ces deux exemples contemporains, rattachant directement la pratique et l'expérience du montage à l'ordinateur reconnu comme méta-médium, engagent à poursuivre une discussion entamée dans les années 1990 avec des œuvres comme *Zapping Zone* (1990-1994[2]) ou *Immemory* (1996) de Chris Marker ou encore *Moments de Jean-Jacques Rousseau* de Jean-Louis Boissier (commencé en 1994, édité en CD-Rom en 2000[3]). L'ordinateur est en effet considéré par Alan Kay en 1984 dans un article du *Scientific American* comme le « médium qui peut simuler de façon dynamique les détails de n'importe quel autre médium, y compris des médias qui n'existent pas physiquement (…) Ce n'est pas un outil même s'il peut jouer le rôle de nombreux outils[4] ». Ainsi la virtualité de ce méta-médium rejoint celle du montage. Mais si *méta* ne désigne pas seulement *avec* (impliquant un *Apparat*) mais aussi *après* (incluant tous les médiums, selon une nature volontiers vampirique) pour l'ordinateur comme méta-médium, il renvoie surtout, pour le montage comme méta-médium à *au-delà,* au-delà d'une fonctionnalité, d'une finalité donc à une médialité pure[5].

Pour Camille Henrot, l'espace du montage se déplie à l'infini sur le bureau de l'ordinateur selon les principes du feuilletage, du saut, de l'analogie, de la superposition. Le fichier du film s'ouvre sur le fond d'écran *Macintosh* « voie lactée » et fait apparaître deux fenêtres se chevauchant légèrement montrant chacune un livre et une main tournant ses pages d'abord synchronisées et dans le même sens puis chacune changeant de sens aléatoirement. Première

mise en rapport entre des reproductions d'œuvres de peintres américains de la deuxième moitié du XXe sur le livre de gauche et de peintures corporelles et parures des peuples de l'Afrique noire. Le feuilletage n'est pas qu'un principe il est aussi littéral[6]. *Passim* ce seront des mouvements se superposant (verticalité du courant d'une rivière/horizontalité des trajectoires des billes lancées par une main) ou des motifs (les tâches de la voie lactée, pareilles à celles blanches sur un jean noir et leur négatif avec une image de Pollock *drippant* la toile blanche) pour ne citer que deux courts exemples. Feuilleter rappelle que le montage c'est comparer et la matière est ici foisonnante : images tournées dans les collections du Smithsonian Institute de Washington[7], d'autres récupérées sur le Web, enfin quelque unes découvrant un espace plus intime. Si le son est moins hétérogène, une seule voix masculine, le rythme du poème déclamé en *spoken words*[8] est soutenu d'autant que le texte compile, comme l'a commenté Jonathan Chauveau, « dans un joyeux syncrétisme l'histoire scientifique avec des récits de la Création appartenant aussi bien aux traditions religieuses (hindouiste, bouddhiste, juive, chrétienne, islamique...), hermétiques (Cabbale, Franc-maçonnerie...) qu'orales (celles des peuples Dogons, Inuït, Navajo...)[9] ».

Richard McGuire a quant à lui choisi un seul lieu toujours vu sous le même angle (le salon d'une maison), mais avec une perspective temporelle multiple (de milliards d'années avant J.-C. à 22175 ans après) qui le fragmente en vignettes. Le dessinateur a joué avec la pliure du livre qui correspond à l'un des angles de la pièce dont on voit sur la page de gauche un mur percé d'une fenêtre et sur celle de droite le mur adjacent flanqué d'une cheminée. Posé debout et entrouvert, *Here* dépasse la bidimensionnalité de l'œuvre imprimée. En outre l'effet de boucle entre les premières et dernières pages montrant le coin de la pièce vide, brise la linéarité de la lecture et évoque le livre sphérique souhaité pour ses mémoires par Eisenstein parce qu'il aurait offert la possibilité d'une « réception simultanée », d'une « interpénétration des textes[10] », d'une lecture variable. *Here* invite donc son lecteur au feuilletage comme sa composition s'en inspire par sa « démarche centrifuge[11] ». Remarquons que pour la réalisation de ce montage, McGuire a disposé chronologiquement les différents événements, actions, situations imaginés et dessinés en plusieurs vignettes pour ce lieu puis a procédé à une découpe dans cette continuité et à toutes sortes d'éclatements de l'un par l'autre à des degrés variables. Si bien que chaque double page peut déjà donner une vision d'un feuilletage dans la matière initiale jouant des associations, des oppositions, des répétitions, des contrastes et inventant de nombreuses images du temps.

Dans les premières pages du livre, l'attention du lecteur peut être captée par la récurrence sur neuf pages d'une fenêtre, toujours à la même place quelles que soient les variations de composition, qui permet le déroulement d'une blague racontée par un homme assis sur le canapé devant la fenêtre à trois autres personnages. Ici notre lecture laisse le temps se dérouler de bulle en bulle. Mais si la chute de la blague racontée nous est donnée, celle de la situation représentée, l'homme assis sur le fauteuil s'étouffant et tombant à la renverse, est interrompue (alors que la fenêtre occupait seule la pleine double page) et différée cinquante pages plus loin, initiant le lecteur au saut. Cette suspension de l'action lance la dynamique du feuilletage même si, en contrepoint à cette forme de continuité temporelle, les perturbations et bonds sont déjà multipliés avec les changements sur la fenêtre occupant la pleine double page : la succession des feuillets fait se télescoper le même intérieur mais une trentaine d'années plus tôt (la blague est racontée en 1989, tandis que la décoration de la pièce date de 1955), puis des extérieurs dans des temps plus ou moins reculés (un espace marécageux vierge de toute présence humaine en 8000 et en 1009 avant J.-C., un sous-bois en 1573 puis en 1637) lorsque la maison n'était pas encore construite ici ou lorsqu'une autre était bâtie en face puis détruite par le feu (entre 1764 et 1783, trois pages développant en parallèle une autre forme de continuité temporelle).

Le geste du feuilletage est encore inscrit dans la décomposition d'un mouvement sur plusieurs fenêtres incrustée à la même place dans la double page – un enfant fait le poirier en cinq vignettes – que l'on peut recomposer comme dans un *flip-book*. La référence à ce jeu pré-cinématographique qui privilégiait les micro-actions réversibles (les feuillets pouvant défiler dans un sens comme dans l'autre) sans début ni fin, comme les acrobaties en tout genre (qui se multipliaient sur les disques de phénakistiscopes et les bandes de zootropes), introduit un temps attractionnel qui à la fois se distingue d'une conception du temps narratif tout en pouvant s'y insérer par un jeu de connexions multiples. Ce mouvement équilibriste de l'enfant fait écho à d'autres acrobaties ou gestes extra-quotidiens qui font aussi les moissons de l'univers familial, de danse en carnaval en passant par le Twister (jeu de 1966) (répéter).

En faisant défiler les pages sous ses doigts, on peut aussi animer les différentes phases d'un mouvement tout en maintenant visible sa décomposition. Perception singulière du mouvement qui rappelle les expériences analytiques d'Étienne-Jules Marey qui ont donné au « mouvement continué[12] » différentes formes plastiques : tantôt distinguant les différentes phases sur le support (bandes de zootrope ou encore films 70 mm, série

chronophotographique) tantôt les faisant se chevaucher (plaque photographique). McGuire se souvient sans doute directement des représentations de l'étude par Marey du vol de l'oiseau ou de la marche et de la course de l'homme dans une double page mettant en scène l'irruption d'un oiseau par la fenêtre provoquant la fuite d'une femme. L'attention de McGuire se porte moins sur la recomposition du mouvement que sur la décomposition (comme le scientifique français) de la fulgurance de ces trajectoires. D'autres plasticités du montage ont aussi donné à voir et à entendre cette décomposition/superposition du feuilletage, comme Peter Tscherkassky, à la fin d'*Outer Space*, avec les tremblements du visage démultiplié de l'actrice (le *flip-book* c'est aussi appelé *flicker*, forme que le cinéaste autrichien a raffiné en réduisant les unités du montage à des fragments de photogrammes).

Feuilleter c'est encore sauter d'un point à l'autre et inventer des connexions. On peut lire dans certaines juxtapositions de fenêtres ou certains enchaînements de pages des effets de concaténation malgré les ellipses tout à fait sensibles. Premier exemple :

> « Quelqu'un sonne à la porte, hors-champ, à la gauche du cadre, ce qui réveille une vieille femme et son bichon assoupis sur un canapé kaki. À droite, là où devrait se trouver le tapis de la vieille dame, un couple d'Indiens reste coi et interrompt son coït. Ils ont entendu un bruit. D'un côté 1986, de l'autre 1609. La farce se poursuit et gagne en profondeur dans les doubles-pages suivantes, où l'on découvre qu'à la porte, trois archéologues viennent demander l'autorisation de fouiller le jardin, qui fut un haut lieu de la culture amérindienne[13]. »

Deuxième exemple jouant sur la substitution d'un personnage d'une page à l'autre donnant l'impression d'une « continuisation[14] » : la jeune Amérindienne que l'homme tente de violer crie au secours et c'est la jeune femme dans l'appartement qui prend la fuite (même si on voit aussi la cause de son mouvement : un pigeon vole dans la pièce).

Cette œuvre est particulièrement représentative du montage-feuilletage comme expérience pour le spectateur de la manipulation temporelle. Au fil de la lecture et malgré le programme du titre qui insiste sur le lieu, les couches temporelles révélées par le montage polyvisuel gagnent en profondeur et en complexité. Cette profondeur est temporelle avant d'être spatiale puisque le dispositif spatial de la fenêtre architecturale ne montre rien. On ne voit rien au travers. Elle reste vide, blanche comme un écran vierge ou est plus moins occultée (son cadre varie aussi) voire fermée par des rideaux. Les autres

fenêtres se démultipliant, s'agrégeant sont quant à elles temporelles même si elles induisent une certaine variabilité du milieu. Dans cet agencement de fenêtres créant une impression de profondeur, le composite, la mosaïque l'emporte sur la composition, le tout. Ce montage ne transforme pas le divers en univers[15]. Si bien que l'inflation de fenêtres stimule autant qu'elle fatigue le spectateur comme le créateur.

programmer dé-composer dé-plier fatiguer répéter superposer/juxtaposer

1 On a désigné les flip-books par toutes sortes de noms dont le *hand cinema* ou encore le « cinéma du pouce ».

2 Le programme de cette œuvre était pour R. Bellour de « faire entrer dans l'ordinateur le souvenir des souterrains de *La Jetée* ou ceux de *Fellini-Roma*. » La forme n'était pas encore rassemblée sur le bureau de l'ordinateur mais éclatée en une « vingtaine de moniteurs, de sources sonores autonomes [et] quelques ordinateurs. Ensemble, formant une masse à la fois compacte et discrète (au sens des linguistes), ils compos[aient] aussi bien une foire à la ferraille qu'un agencement calculé, la décharge que le rêve d'une œuvre née des poubelles de l'Histoire et de ses utopies. » Voir entre autres, R. Bellour dans *Collection Nouveaux médias installations*, C. Van Assche (dir.), Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2006, p. 197.

3 Voir R. Bellour, « Livre d'images » in À propos de Moments, livret accompagnant le CD-ROM *Moments de Jean-Jacques Rousseau*, Gallimard, Paris, 2000.

4 A. Kay, « Computer Software » *Scientific American,* vol. 251, n° 3, septembre 1984, p. 59. Disponible ici : http://frameworker.files.wordpress.com/2008/05/alan-kay-computer-software-sciam-sept-84.pdf (Je traduis.) La notion de meta-medium a été reprise ensuite par F. Kittler (*Gramophon, Film, Typewriter*(1986), trad. anglaise Stanford UP, Stanford, 1999) et Lev Manovich (*Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York, 2013.).

5 G. Agamben, *Moyens sans fins, Notes sur le politique*, Rivages, Paris, 1995, p. 69.

6 Tout au long du film, des mains ne cessent de consulter des livres sur des sujets divers (*The Life History and Magic of the Cat* de Fernand Méry, *The Creation of Woman* de Theodor Reik par exemple), des revues (*SkyMall*) ou des pages de documents divers dont certains carnets de notes (écrits dans plusieurs sens et rythmés de collages d'images de toutes sortes et de coupures de presse) ou encore d'ouvrir des tiroirs d'archive les uns au-dessus des autres et d'en refermer d'autres.

7 Plus gros complexe muséal et scientifique au monde. Dans le cadre du Smithsonian Artist Research Fellowship, Camille Henrot a été autorisée à filmer les collections des départements suivants : le Smithsonian Museum of American Art, le Smithsonian Air and Space Museum, le Smithsonian of Natural History et le National Museum of the American Indian.

8 Mode d'expression typique utilisé dans les années 1970 par le groupe musical new-yorkais The Last Poets.

9 Texte de présentation de *Grosse Fatigue*, consultable ici : http://www.artslant.com/par/events/show/316703-grosse-fatigue

10 En français dans : François Albera, *Eisenstein et le constructivisme,* L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990, p. 17.

11 F. Albera préface de S. M. Eisenstein *Cinématisme*, Presses du réel, Paris/Dijon, 2009, p. 9 (cf son texte du 5 août 1929, « projet de préface » à ce livre futur.)

12 Voir Laurent Mannoni, *Le Mouvement continué*, Cinémathèque française/Mazzotta, Paris/Milan, 1997.

13 Marius Chapuis in *Libération* du 3 mars 2015 : http://next.liberation.fr/culture/2015/03/03/ici-entre-temps_1213308.

14 J. Aumont, « Clair et confus », dans *Matière d'images*, Images Modernes, coll. « Cinéma », Paris, 2005, p. 121.

15 Patrick de Haas, « Entre projectile et projet » in D. Païni (dir.), *Projections, les transports de l'image*, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, Paris-Tourcoing, 1997, p. 103.

Fatiguer

Le théoricien insiste souvent sur les puissances du montage, ses pouvoirs à produire du sens, de la pensée, analyse son efficace en considérant le résultat. Tandis que le monteur parlerait de la fatigue des gestes qui est bien sûr due à la lenteur du processus, à la répétitivité des actions : regarder, arrêter, revoir, ralentir, chercher les points de coupe, hésiter, marquer et revenir pour imaginer la coupe avant de la faire, puis coller et voir, sentir les effets de l'opération, au terme de cette appréciation, souvent tout défaire et recommencer. Mais avant ces gestes, couper/coller, la fatigue peut gagner dès le travail de l'imagination permettant de voir avant de faire la composition d'ensemble et puis, localement, d'hésiter, d'éliminer entre plusieurs connexions, associations possibles. Virtualité du montage encore effective au moment du tournage selon les préconisations de Vertov que l'on retrouve aussi d'une autre manière chez les cinéastes pour lesquels le film était fini après le tournage (Hitchcock, pour n'en citer qu'un). Cette fatigue augmente quand le matériau est hétérogène voire hétéroclite, démultiplié par la polyvision et affecte le spectateur qui fait l'expérience du montage. Abel Gance, lors d'une conférence le 29 mars 1929, demandait à son auditoire de surmonter cet état alors qu'il s'apprêtait à « montrer la "bataille de boule de neige" de *Napoléon*, que les directeurs de salle avaient cru devoir supprimer dans ce film » : « Je serais heureux si vous pouviez, surmonter la fatigue visuelle de quinze cents scènes juxtaposées[1]. »

Dans les œuvres de Richard McGuire et Camille Henrot, *Here* et *Grosse Fatigue*, la démultiplication des fenêtres et l'excès de leurs connexions possibles peuvent provoquer un « hébétement tout doux[2] ». La *Grosse Fatigue* n'est pas seulement pour les créateurs de ces mondes, de ces univers, ni pour l'artiste qui a tenté de les faire rentrer sur son bureau d'ordinateur, mais aussi pour le spectateur. On sait des systèmes de fenêtrage d'ordinateur qu'il définisse l'activité de l'utilisateur, sa façon de se concentrer, de travailler, de penser (entre le tableau de bord et la pile de feuillets). Or devant ces types de montage polyvisuel et surtout la rapidité de superposition de la vidéo de Henrot on pense à « la rapidité et la fatigue de l'homme spectateur » dont parlait Epstein dans *Mercure de France* en 1949. On est frappé par l'actualité de cette description de l'état de fatigue :

« les journalistes, les publicistes, bien des littérateurs savent maintenant

qu'ils doivent respecter la fatigue intellectuelle de leurs contemporains qui ne peuvent plus être des lecteurs assidus ; qui ne se trouvent plus en état que de regarder, et regarder vite, en passant, en courant, en roulant, en mangeant, en voyageant, en pensant aussi à autre chose[3] »

Cette activité distraite peut aujourd'hui être toute retenue par les sollicitations des fenêtres d'un bureau d'ordinateur comme par la polyaudiovision. Elle serait même le propre de « l'Homme spectateur », selon le mot de Jean Epstein, puisque « peu à peu, l'homme savant et logicien, mais lassé de l'être, [a] développé les caractères d'une nouvelle variété mentale[4] ». La fatigue est un trouble moderne (pendant de la notion d'énergie[5]) contemporain des débuts du cinéma. Dès 1887, on peut lire dans le *Journal des Goncourt* une description d'un dispositif spectatoriel proche du cinéma et de ses effets sensibles sur « l'homme spectateur » dont Epstein fera l'archéologie. Goncourt : « Dans cette fatigue d'émotions perpétuelles, assis sur une chaise du boulevard, après dîner, la réalité des passants, des choses, du boulevard, perd de son relief, et tout prend à nos yeux des effacements de rêve[6]. » Epstein : « Et la fatigue intellectuelle, à son degré modéré, dans sa forme chronique, ouvre évidemment la porte au demi-rêve et appelle la transformation de la pensée raisonnement en pensée-poème[7]. » « À la science par raisonnement, lente, abstraite, rigide, vient se mêler la connaissance par émotion, c'est-à-dire par poésie, rapide, concrète, souple, recueillie directement par le regard[8]. »

Comme pour l'énergie, le terme fatigue court des premiers aux derniers écrits du cinéaste théoricien. Ainsi dès *Bonjour cinéma* (1921), « la fatigue est photogénique. Parce qu'elle est, déjà en elle-même, tragique, pimentée et perverse, d'expérience et donc de sympathie universelles. Chacun la juge en connaisseur. Il n'y a pas d'amateurs. (…) Parce qu'elle fait réapparaître sous l'homme arable un sous-sol animal[9]. » La fatigue, en ouvrant à un autre mode de pensée, est semblable à la logique propre aux images : « La substance vive du film apparaît comme un tissu onirique et poétique dont la cohésion intime n'est pas tellement d'ordre raisonnable[10].» Si Epstein utilise peu le terme de montage, à travers l'état de fatigue il décrit l'expérience du montage « allant par grands sauts d'analogie », fournissant « un exemple d'une assez soudaine évolution de la pensée, par accélération et relâchement du raisonnement, par fatigue intellectuelle[11] ». On pense ici particulièrement aux rebonds incessants du montage, associant dans les superpositions de fenêtres de *Grosse Fatigue*, décloisonnant les âges (très ancien et tout à fait contemporain), les règnes (par exemple le végétal, le minéral, l'animal, l'humain), les connaissances (scientifiques et mythologiques), les arts (premiers et contemporains), les

distinctions entre les formes créées par la nature ou par l'homme, l'expérience et l'intuition, le vivant et la mort, le fixe et l'animé, l'infiniment petit et l'infiniment grand… Comme le prédisait Epstein : « Tous les systèmes compartimentés de la nature se trouvent désarticulés. (...) Sous ces mirages, le peuple des formes se révèle essentiellement homogène et étrangement anarchique[12]. » Dernière citation : « Appuyant cet effet de fatigue intellectuelle chronique, la longue imprégnation alcoolique de l'homme civilisé favorise, elle aussi, l'occurrence d'activités mentales de caractère onirique, où le visuel abonde et où foisonnent les possibilités d'association[13]. » On retient donc moins l'efficacité d'un montage – qui fait penser mais limite le cadre de la pensée – que son processus. La fatigue fait partager la praxis du montage à l'homme spectateur. On retiendra le sens actif de fatiguer pour le spectateur qui n'est pas passif. La fatigue n'est pas qu'un état subi. Ainsi, dans l'histoire de la langue française, on note cette acception en agriculture : « fatiguer la terre, la retourner à plusieurs reprises ». Donnons lui cette équivalence : monter c'est *fatiguer les images*, c'est-à-dire les mélanger, les associer de multiples manières. Le sens de fatigue n'a jamais était aussi proche de celui de travail.

superposer/juxtaposer associer

1 Abel Gance, *Un soleil dans chaque image*, textes rassemblés par Roger Icart, CNRS, Cinémathèque française, 2002, p. 118.

2 Jules et Edmond Goncourt, *Journal des Goncourt*, 1887, t. 1, p. 219.

3 J. Epstein, *Esprit de cinéma*, Éditions Jeheber, Paris-Genève, 1955, repris in *Ecrits sur le cinéma*, tome 2, Seghers, Paris, 1985, p. 48.

4 *Ibid.*

5 Sur ce point, voir entre autres A. Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity,* Basic Books, New York, 1990.

6 Paris 7 décembre 1887 in J. et E. Goncourt, *Journal des Goncourt, Mémoires de la vie littéraire*, vol. 1.

7 J. Epstein, *op. cit.,* p. 47.

8 J. Epstein, *Le Cinéma du diable* (1947) repris in É*crits*, t. 1, *op. cit.,* p. 410.

9 J. Epstein, É*crits*, t. 1, *op. cit.,* p. 100.

10 « Tissu visuel » (1947) in É*crits,* t. 2, *op. cit.*, p. 95.

11 É*crits sur le cinéma 1921-1947* repris in É*crits*, t. 1, *op. cit.,* p. 31.

12 J. Epstein, *Intelligence d'une machine* (1946) repris in *Écrits*, t. 1, *op. cit.*, p. 257.

13 J. Epstein, *Les Temps modernes*, n° 56, juin 1950, repris in *Écrits*, t. 2, *op. cit.*, p. 155-156.

Im-mobiliser

On s'accorde de moins en moins à dire aujourd'hui que le spectateur est immobile et passif. Bien sûr, au cinéma sa « vision [est] bloquée[1] », « le déroulement des images, le rythme de vision, le mouvement, lui sont imposés[2] », sa conscience « en tant qu'elle est elle-même un flux, se trouve captée et "canalisée" par le mouvement des images[3] ». L'effet-écran invite le spectateur aux voyages immobiles dans l'espace-filmique. Cependant, que penser de la passivité attachée à la position assise dans cette formule de Daney : le spectateur est à la fois un « corps *inerte* parmi les autres et un regard vif parmi les plans[4] » ? Sans convoquer pour l'instant les théoriciens du mouvement corporel (en particulier la kinesthésie labanienne[5]) ou de l'*embodiment* (comme McLuhan voyant le médium comme une extension du corps et notamment des sens[6]), rappelons que Daney parle d'un « mouvement de retour du film vers le spectateur où le film paraît bouger à l'intérieur du corps même. » Le spectateur est ainsi *mobilisé* par les images en mouvement, son corps branché sur des flux d'images, innervé, mis en vibration. Au cœur de cet espace « animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient », le spectateur, comme le monteur, est à l'écoute de l'énergie des images, de leurs mouvements, de leurs rythmes et y réagit. Ce « mouvement de réponse » du corps, cette é-motion, pour Daney, naît par « envie d'accélérer, de ralentir, par fatigue[7] ».

Même immobile le spectateur ne peut être déclaré inactif, d'où un spectateur-monteur.

> « C'est dans ce pouvoir d'associer et de dissocier que réside l'émancipation du spectateur, c'est-à-dire l'émancipation de chacun de nous comme spectateur. Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale. Nous apprenons et nous enseignons, nous agissons et nous connaissons aussi en spectateurs qui lient à tout instant ce qu'ils voient à ce qu'ils ont vu et dit, fait et rêvé[8]. »

Pour décrire cette émancipation, Rancière repart du théâtre épique de Brecht :

> « Il faut arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec des personnages de la scène. On lui montrera donc un spectacle étrange,

inusuel, une énigme dont il a à chercher le sens. On le forcera ainsi à échanger la position du spectateur passif pour celle de l'enquêteur ou de l'expérimentateur scientifique qui observe les phénomènes et recherche leurs causes[9]. »

L'invention d'un dispositif singulier pour chaque installation (qui peut varier selon les conditions d'exposition) nécessite du spectateur un temps d'adaptation, déjà pour trouver des repères dans l'espace architectural et filmique et dans le temps de la projection. Si le rôle d'enquêteur ou d'expérimentateur scientifique peut être retenu pour définir le spectateur, ce n'est pas parce que les dispositifs de polyvision, en proposant un montage variable, sous-tendraient la résolution d'une équation de montage avec un sens précis, induiraient un décodage/décryptage, mais plutôt pour leur proximité avec la démarche du détective ainsi décrite par Kracauer dans *Le Roman policier* : « faire de la trace un signe séparé de toute intention et de toute visée, [s'en] approcher par un acte imaginatif[10]. » Si le spectateur expérimente le montage c'est bien en restant interprète (au sens performatif du terme) ou encore spectateur-chercheur (Giulio Camillo). La mobilisation peut aussi être discutée avec la position debout.

Être debout/être assis

La différence entre les positions debout et assise rappelle le renversement opéré par le Théâtre de la Mémoire de Camillo. Dan Graham en décrit le fonctionnement : « Soit comme pavillon amovible, soit comme idée non réalisée, il était conçu pour exister en tant que véritable théâtre miniature assez grand pour un seul spectateur/chercheur, qui *se tiendrait debout* sur l'espace scénique au centre[11]. » Le rapport d'échelle aux écrans est en effet essentiel à l'expérience du spectateur-monteur, par rapport à l'image que le monteur tient dans la main ou voit sur son petit écran. « Camillo renversa les conventions du spectateur par rapport à la scène ; le spectateur unique était lui-même placé sur scène au lieu de regarder le spectacle sur scène[12]. » La contemporanéité du dispositif du Théâtre de la Mémoire a été souvent commentée par rapport à la place du spectateur et à la structure encyclopédique des images[13].

La structure des dispositifs de polyvision peut emprunter aux bases nouvelles sur lesquelles s'est érigé le Théâtre de la Mémoire « qui constituent aujourd'hui le fondement de la pratique et du vocabulaire de la nouvelle rhétorique visuelle encyclopédique : sites, icônes, fenêtres, portails, liens et hypertextes[14] » (voir feuilleter). Il s'agit de soustraire le spectateur à un rapport

unilatéral entre « ce que le spectateur doit voir et ce que le metteur en scène [ajoutons le monteur] lui *fait voir* (…) À cette identité de la cause et de l'effet qui est au cœur de la logique abrutissante, l'émancipation oppose leur dissociation » et réinterroge les *a priori* du partage du sensible, opposant regard à savoir, activité à passivité, apparence à réalité.

L'espace immersif de *Fever Room* (A. Weerasethakul) présenté dans deux salles de théâtre (au KVS, Bruxelles et aux Amandiers, Nanterre) plaçait le spectateur au cœur d'un espace-images, les écrans apparaissant successivement sur les murs où les spectateurs avaient été invités à pénétrer par l'entrée des artistes, le plongeant dans l'univers du cinéaste (et plus particulièrement de son film *Cemetery of Splendour*, 2015), dans une exploration des rêves et de la mémoire. Alors que les personnages entrent dans une grotte, accordant l'espace filmique à l'espace-images, le mur du fond, derrière les spectateurs, se lève comme un rideau et nous invite à nous tourner vers un faisceau de lumière où malgré l'éblouissement nous découvrons les rangées de sièges de la salle de spectacle. Des images de mer, de pluie, des éléments liquides que l'on entend en synchronisme, prennent corps au cours de leur transport dans la brume qui envahit l'espace, et enveloppent le spectateur.

Le spectateur est un pivot entre l'espace de la scène et de l'écran et celui où il est d'habitude invité à s'asseoir et à rester immobile. Ce volte-face fait aussi passer les quelques spectateurs qui avaient pris place sur les bancs devant l'écran à la position debout face à la salle et au projecteur et nous fait reconsidérer cette posture érigée par rapport aux questions de l'échelle (du corps, du plan, de l'image projetée) et de l'accordage. Avec *Deux mille quinze,* Mark Geffriaud investit l'espace du Plateau (Frac-Île de France) et projette à première vue le même film sur différents murs en variant la taille de l'image (aussi grande que le pan d'un mur ou aussi petite qu'un moniteur). Si le spectateur n'est pas invité à s'asseoir, c'est que sa verticalité fait partie de l'expérience de la vision. Comme souvent dans les installations, « le spectateur est prié d'avoir un corps ». Les images ont été tournées sur deux sites : le chantier du futur plus grand télescope au monde, dans le désert d'Atacama, au Chili et les rives du lac Titicaca, entre Bolivie et Pérou, où furent abandonnées de grandes pierres de construction, il y a plus de mille ans. Ce sont ces *piedras cansadas* (pierres fatiguées) qui permettent de distinguer six films. Si le montage semble identique d'un écran à l'autre avec de légers décalages temporels dus à la mise en boucle de chacun, un plan marque une variation, un plan sur une de ces pierres. Pour chacun des six films, la pierre est donc différente et ses dimensions ont déterminé le format de projection pour qu'à

ce moment du film l'image projetée soit à l'échelle 1. Le spectateur debout prend, avec son corps, la mesure de cette nature, tantôt qui le dépasse tantôt qu'il pourrait tenir dans sa main. Un autre mètre étalon est présent dans chaque plan sur les pierres et dans l'espace d'exposition, un fouillot de poignée en laiton de quelques centimètres. Cet instrument de mesure n'est pas anodin en regard du montage, c'est un intervalle, un écart entre deux points où l'espace se retourne à 180°, d'un côté et de l'autre d'une porte par exemple. Un élément qui nécessite un ré-enchaînement (Deleuze), place le spectateur au cœur du montage, dans le mouvement, le tremblement d'un plan vers l'autre, d'un son vers une image[15], *dans* l'intervalle. Or, cette dynamique n'est pas seulement éprouvée par la marche (à laquelle l'installation invite aussi), elle l'est déjà dans le balancement intérieur de la posture debout. Car si « debout s'oppose à assis, couché, (…) à toute posture dont les appuis sont multiples, puisque être debout c'est seulement se trouver en appui sur nos pieds. (…) Se tenir debout, c'est être prêt à bouger, c'est en quelque sorte déjà bouger intérieurement[16]. » Être debout est moins une affaire de « statique que de dynamique, moins d'immobilité que de préparation au mouvement, moins d'un état que d'un devenir ». En danse, se tenir debout sur la scène peut être interprété comme une « posture d'attente ». Cette attente n'est une fois de plus pas un état passif, mais une tension dynamique par laquelle s'exprime les virtualités du mouvement et du montage. Être debout implique un balancement du poids du corps d'un côté à l'autre que Steve Paxton nomme la « petite danse ». Monter-danser.

fatiguer **attendre** **danser/vibrer** **feuilleter** **marcher/monter** **r-accorder**

1 S. Daney reprend la formule à Bonitzer dans « Du défilement au défilé », *la Recherche photographique*, n° 7, 1989, p. 49.

2 J.-L. Baudry, *L'Effet-cinéma*, Albatros, Paris, 1978, p. 45.

3 B. Stiegler, *La Technique et le Temps, 3. Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris, 2001, p. 34.

4 S. Daney, *L'Exercice a été profitable, Monsieur*, P.O.L., Paris, 1993, p. 32-33. Je souligne.

5 R. Laban, *Espace dynamique*, Contredanse, Bruxelles, 2003 et *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, Arles, 1994.

6 M. McLuhan, *Understanding Media: the extensions of man*, The MIT Press, Cambridge, 1994.

7 R. Bellour commentant S. Daney in *Le Corps du cinéma*, P.O.L., Paris, 2009, p. 148.

8 J. Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 23.

9 J. Rancière, *op. cit.*, p. 10.

10 S. Kracauer, *Le Roman policier* (1922-1925), Payot, Lausanne, 2001, p. 79.

11 Dan Graham, « Théâtre, ciné, pouvoir », in *Rock My Religion*, Presses du réel, Paris-Dijon, 1993, p. 248.

12 *Ibidem.*

13 Notamment par Bertrand Schefer, « Les lieux de l'image », préface de l'édition française de Giulio Camillo, *Le Théâtre de la mémoire*, trad. par Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, Allia, Paris, 2001. (https://www.editions-allia.com/files/pdf_326_file.pdf)

14 B. Schefer, *op. cit.*

15 Les six projections sont soumises à une autre variabilité, une interruption momentanée et aléatoire (toutes les 30 min) provoquée par la rotation d'un cache devant chaque vidéoprojecteur et un rapport image/son fluctuant entre la bande son de 22 min en deux langues (français, anglais) et la durée du film (28 min).

16 Christine Roquet, « Être debout », in I. Launay et M. Glon (dir.), *Histoire de gestes*, Actes Sud, Arles, 2012, p. 24-26.

Marcher/monter

Nous pénétrons dans le monde de la perception par nos pieds et non par la tête.
Walter Benjamin

Au premier abord, les gestes de la marche et du montage n'ont pas de lien évident. Pourtant si l'on observe les corps de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dans *Où gît votre sourire enfoui* (Pedro Costa), on saisit une première correspondance. Ce cinéma à deux têtes (un couple de réalisateurs) est aussi une association, une complémentarité, une réciprocité entre dépense d'énergie et attente, œil et pieds/mains. D'un côté, Jean-Marie Straub est, dans la salle de montage du Fresnoy où les deux cinéastes travaillent à une troisième version de *Sicilia !,* comme un lion en cage qui finit d'ailleurs par ouvrir la porte et poursuivre sa déambulation dans le couloir. Sa pensée et sa parole se développent avec ses pas. De l'autre, Danièle Huillet, assise dans cette position inconfortable que l'on connaît face à la table de montage, penchée sur la pellicule ou tendue vers le petit écran (que l'ordinateur n'a pas forcément fait évoluer si ce n'est par l'économie de certains gestes physiques qui consistent à se déplacer et à se tenir debout pour changer les bobines), dans l'attente de faire le choix de l'image de coupe, marquant l'image d'un trait et revenant en arrière pour revoir, avoir la sensation de la coupe avant d'opérer sur la pellicule. Malgré ces différences de postures, immobile/mobile, assis/debout, le montage de leurs films se fait à deux voix (avec d'âpres discussions bien souvent) et deux regards portés sur les images. Chacun étant relié au corps différemment : œil/pied pour l'un, œil/main pour l'autre.

Autre anecdote de montage d'un film rapportée par Érik Bullot : Dans *Porto de mon enfance*, Manoel de Oliveira reconstitue sa première expérience de montage pour *Douro, faina fluvial*. « Je montais dans la salle du billard [de la maison familiale]. Je mettais les petits rouleaux sur le billard et je tournais autour. Je coupais à l'œil nu, puis je collais tout ça[1]. » Comme le souligne Érik Bullot,

> « le choix du billard est singulier. Est-il le fruit du hasard ou faut-il y voir une métaphore discrète du montage ? Car ce jeu d'adresse, qui repose sur des lois balistiques, suppose de la part du joueur science et dextérité pour déterminer ses angles de coupe et produire ses effets. Le montage, en rapprochant les plans, en opérant des raccords, en inventant des figures, vise lui aussi à produire des effets. La science du monteur n'est sans doute

pas totalement étrangère à celle du joueur de billard. »

Notons que la métaphore du billard était déjà présente sous la plume d'Epstein pour décrire les échanges d'énergie entre les particules de l'univers, que l'on associe aux échanges énergétiques entre les plans quand le refus du déterminisme et de la causalité renvoie à la logique des fluides, à l'indétermination et la mutabilité temporelle[2].

> « Supposons notre univers aussi peu déterminé qu'il est possible de le concevoir, presque abandonné au véritable hasard. Les molécules d'un fluide y circulent librement, et, comme elles sont infiniment nombreuses, comme elles n'ont aucune raison d'aller dans une direction plutôt que dans une autre, comme elles s'entrechoquent plus fréquemment là où elles se trouvent moins dispersées, elles finissent par peupler également tout leur espace. De plus – et ce n'est qu'un pur fait d'expérience, que connaissent tous les joueurs de billard, sans lui chercher davantage de cause – au cours de leurs contacts désordonnés, les particules échangent et nivellent automatiquement leurs énergies cinétiques qui, à l'origine, pouvaient être arbitrairement dissemblables[3]. »

Au-delà des bifurcations, des jeux de rebonds, des incertitudes dans les mouvements et leurs enchaînements, l'analogie entre les salles de billard et de montage est intéressante, car, contrairement au corps du monteur habituellement assis à la table et penché sur la pellicule,

> « la table de billard engage singulièrement le corps du cinéaste, précise Érik Bullot, (…) en n'instituant aucune place fixe, en autorisant la circulation, propose une situation souple, confortable, qui permet au cinéaste de déambuler, de manipuler, de penser tout en marchant autour de son film. (…) Son déplacement est comparable à celui du joueur de billard[4]. »

Le montage se joue conclut Bullot. Il s'interprète, comme une carte, avec ces petites bobines disposées sur la table de billard/montage en autant d'archipels, de configurations possibles. « La carte est ouverte, connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications[5]. » Le mouvement circulaire du monteur autour des fragments rejoint ici l'idée du livre sphérique d'Eisenstein, n'imposant pas de linéarité, invitant à une lecture ouverte et variable, autre forme de montage arborescent que l'installation décline.

La connexion œil/main attestée pour le montage, qui implique un rapport tactile aux images, à leur rythme et à leur durée, se mue donc ici en une

correspondance œil/pied puisque « marcher conditionne la vue et la vue conditionne la marche, jusqu'à ce qu'ils semblent que les pieds puissent voir » (Robert Smithson[6]). Une des formes spontanées du marché-monté est sans doute le film marché-tourné-monté. L'effet-montage de la marche y est circonstanciel et accidentel. Dans le cas de la dérive situationniste et des expériences d'autres arpenteurs (tel Gabriel Orozco), chacun se laisse « aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent[7] ». Ces dérives sont des « "constructions[8]", c'est-à-dire en réalité comme un montage d'ambiances singulières liées à la diversité des décors urbains traversés, un montage producteur de moments d'accélération et de rupture[9] ». Ainsi de la série de vidéos réalisée par Gabriel Orozco au cours de l'automne 1997 à New-York et à Amsterdam – *From Green Glass to Federal Express ; From Flat Tyre to Airplane ; From Container to Don't Walk ; From Dog Shit to Irma Vep*. Comme le rappelle Thierry Davila, le principe est

> « une marche qui peut durer une journée entière, au cours de laquelle l'artiste se déplace dans la ville avec sa caméra pour, au gré des rencontres possibles, des faits urbains remarqués, des observations minutieuses ou fugaces opérées, saisir en quelques secondes le mouvement même de l'éphémère. En résulte une addition de visions qui constituent une dérive physique et optique au cours de laquelle des scènes de la vie urbaine (piétons qui circulent, ouvriers qui travaillent, enfants qui jouent, avions qui laissent des traces dans le ciel…) mais aussi les menus événements ou objets de la rue [danse erratique d'une poche plastique, feuille morte emportée par un courant d'eau] sont consignés[10]. »

Ces choses sont « celles qu'il regarde habituellement dans la rue quand il marche ». Orozco rapporte qu'il « s'est déplacé d'une chose à l'autre et, dans le film, elles sont juxtaposées ou arrive l'une derrière l'autre, alors qu'il pouvait y avoir dix ou vingt minutes entre elles en réalité[11]. » Ce film comme d'autres œuvres d'arpenteurs tiennent de « l'essai », semblent animées par une question essentielle du montage, en particulier sur le concept d'intervalle : comment passer d'une chose à l'autre ? « Comment passer et se déplacer d'un point à un autre ? Orozco précise d'ailleurs qu'il recherche "la liquidité des choses, comment une chose vous conduit à la prochaine" mais aussi que ses œuvres portent sur "la concentration, l'intention, les trajectoires de la pensée : le flot de la totalité dans notre perception, la fragmentation de la "rivière des phénomènes" qui arrive tout le temps[12]"[13]. »

D'autres modes d'expérimentation du marché-monté relèvent plus de la cueillette, la caméra remplaçant le « panier », selon le mot de Caroline

Champetier évoquant le tournage d'*Hélas pour moi* avec Godard. Le cinéaste demandait à sa chef-opératrice de partir chercher des plans de nature sans plus d'indications, sans savoir où ils seraient montés[14]. C'est aussi à partir d'une dérive en cherchant des champignons hallucinogènes, que Bruce Conner tourne les images de *Looking for Mushrooms* lorsqu'il habitait Mexico entre 1961 et 1962. Plutôt que la succession adoptée par Orozco, ici la forme que le montage donne à cette marche est plus proche de la simultanéité insistant sur l'exploration temporelle de cette expérience, avec son rythme frénétique et la double exposition qui superpose des objets ou signes de formes circulaires, des logos, des murs, des végétaux, des textures, de sol notamment… Cette « cueillette » rappelle aussi qu'il n'y a qu'un pas du promeneur-cueilleur au chiffonnier-collectionneur. Davila évoque à ce propos d'autres formes de marche s'intéressant directement au passage d'une chose à l'autre, comme un troc. Ainsi, Francis Alÿs propose avec *Trucque* (Troc)

> « une gestion de flux urbains, une tentative de les manipuler. En 1999, il s'est installé à une sortie du métro de Mexico, une paire de lunettes à la main. Il a proposé d'échanger cet objet contre un autre à des passants qui sortaient du sous-sol de la mégapole. Lorsqu'un autre objet lui a été proposé, l'artiste a poursuivi le troc avec d'autres piétons pendant un certain temps jusqu'à obtenir (…) un paquet de cacahuètes. Entre-temps auront circulé dans ses mains un jouet en forme de tapir, une cruche, une peluche, un chapeau, une chemise, un sandwich, une paire de sandales et une torche. L'œuvre qui résulte de ce troc se présente comme un dépliant touristique que l'on déploie, telle une guirlande[15]. »

Ainsi *Trucque* interrompt le trajet de certains passants, coupe dans le flux urbain selon un montage qui répond à une logique filmique de substitution plutôt que d'enchaînement, de saut, une image en remplace une autre comme un objet en remplace un autre. Ce que d'autres pratiques de montage ont pu systématiser, comme le *found footage*. Les artistes s'intéressent aux *bits and pieces* délaissés comme « le flâneur, toujours selon Davila, le collectionneur de rebuts et de débris, de fragments et d'objets partiels [il pense aux œuvres de Francis Alÿs *The Collector,* 1991-92 ou *Magnetic Shoes*, 1994], récapitule ses trajets à travers sa collection, les condense et les scrute[16]. »

Voir la ville par ses détails voire ses rebuts et y déambuler par sauts relèvent de deux figures cheminatoires rappelées par Michel de Certeau : la synecdoque « qui nomme une partie au lieu du tout qui l'intègre » et l'asyndète, « suppression des mots de liaison, conjonctions et adverbes, dans une phrase ou entre des phrases. (…) Toute marche continue à sauter, ou à sautiller,

comme un enfant “à cloche-pied”[17] ». Toutes deux relèvent de la dé-coupe et invitent à tisser une correspondance avec les formes filmiques (gros plan, insert, ellipse, saut, ré-enchaînement).

> « L’une dilate un élément d’espace pour lui faire jouer le rôle d’un “plus” (une totalité) et s’y substituer. (…) L’autre, par élision, crée du “moins, ouvre des absences dans un continuum spatial, et n’en retient que des morceaux choisis, voire des reliques. L’une remplace les totalités par des fragments (un moins à la place d’un plus) ; l’autre les délie en supprimant le conjonctif et le consécutif (un rien à la place de quelque chose[18]). »

Se déplacer dans l’espace/le temps

Cueilleur comme collectionneur semblent vivre « en dehors du temps abstrait et mesurable », dans le « temps du sablier », selon la métaphore d’Ernst Jünger. « Leur temps est concret en ce qu’il modèle leur activité[19]. » La marche n’est bien sûr pas seulement un déplacement dans l’espace, elle est aussi déplacement dans le temps, ce qu’un autre arpenteur, Siegfried Kracauer, a remarquablement décrit :

> « Lorsque j’étais constamment aux aguets, depuis le moment où le soleil se lève jusqu’à celui où s’étendent les ombres, et même après la fin de la journée, j’avais le net sentiment qu’en poursuivant mon but je ne me déplaçais pas seulement dans l’espace mais qu’assez souvent j’en dépassais les limites pour pénétrer dans le temps. Un sentier secret de contrebande conduisait à la région des heures et des décennies dont le système de communication était aussi labyrinthique que celui de la ville elle-même[20]. »

Roundelay, Ugo Rondinone (2001). Un homme et une femme déambulent dans les passages, escaliers, passerelles, places du quartier fantomatique de Beaugrenelle dont les mouvements se déploient simultanément sur six écrans formant un espace hexagonal. Le spectateur emboîte leur pas embarqué dans cette rhétorique piétonnière, dans ce récit marcheur, imagine, invente, fabrique une fiction. Ainsi, il s’attend à les voir se croiser, se rencontrer, se rejoindre, comme si le dispositif dépliait un montage alterné que le spectateur associe par ses habitudes filmiques, presque un réflexe, à une convergence. Mais la logique spatio-géographique se perd vite. Les personnages semblent « renvoyés à la case départ », par le retour, la répétition des mêmes plans, quand ce n’est pas l’espace même qui semble tourner sur lui même, au gré des jeux de renversement et de miroir des mêmes images sur plusieurs

écrans, créant par moment un effet kaléidoscopique. La bande sonore participe à cette impression avec une musique inspirée de Philip Glass, entre phasage et déphasage (*round/delay*, boucle et retard[21]). « L'occurrence de chaque nouvelle image est comme absorbée dans ce continuum sonore, le nourrissant et du même coup entravant, par cet effet de retard, la fermeture d'une boucle hypothétique, pour transformer la rêverie en errance[22]. » Cette répétition invite au tissage, réseautage (comme le plafond évoquant des toiles d'araignée) tout autant qu'elle épuise la capacité du spectateur à les monter, à poursuivre les tours et détours de cette « rhétorique piétonnière », comme si le récit tournait à vide. Cet épuisement de la boucle peut le pousser à sortir de la salle (fatiguer).

Dans l'espace-images comme dans la ville-images (celle des dispositifs imaginés par Doug Aitken par exemple sur les façades du MoMA à New York ou sur l'île Tibérine de Rome), marcher est aussi pour le spectateur-monteur une façon de se libérer du sens unidirectionnel des images, de leur vectorisation, de se soustraire, dans une certaine mesure, au défilement, à la chaîne des images et au temps même de la projection qu'il peut interrompre à tout moment. Ainsi le spectateur peut-il (se) défaire (de) la concaténation narrative, (des) les liens de causes à effet, oublier causes et conséquences, participant au mouvement de « défabulation » des formes narratives contemporaines. « Jakob Wassermann a utilisé ce terme (dont l'original allemand est « Entfabelung ») pour décrire le processus par lequel les histoires se sont libérées de la chaîne de cause à effet pour se concentrer plutôt sur l'événementiel, sur une suite d'états et de situations[23] » – ajoutons le répétitif.

Marcher/fluer

Les arpenteurs explorent « le caractère plastique de la kinesthésie, la plasticité du mouvement, ils utilisent la cinématique comme une *cinéplastique*[24] », terme d'Élie Faure qui revendique la plasticité spontanée des images mobiles justement en citant des exemples de marches : « les mouvements rythmés d'un groupe de gymnastes, d'un défilé processionnel ou militaire, touchent de bien plus près à l'esprit de l'art plastique que les tableaux d'Histoire de l'école de David[25]. » Les qualités cinéplastiques de la procession ont été particulièrement exploitées par William Kentridge pour l'installation *Journey to the Moon* (2003), hommage à Méliès. Ici le voyage se décline en marches physiques ou psychiques : celle de l'artiste dans son atelier que l'on suit d'un écran à l'autre comme si l'installation recomposait l'atelier, « espace clos (…) comme une tête en plus gros », comme si ses « déplacements

[physiques] étaient l'équivalent des idées qui tournent dans la tête[26] ». Auxquelles il ajoute des processions, celles des fourmis qui avaient envahi Johannesburg et qui exploraient la nuit sa cuisine en longues files. Ainsi,

> « une tache de sirop sur la planche à pain [était] une plaque noire et mouvante au matin. En observant une de ces plaques, [il a] été frappé par l'espèce de dessin "proto-vivant" qu'elles formaient et il l'a filmé. Après avoir voulu leur enseigner la calligraphie, [il a] réussi à faire prendre à leur marche la forme d'une silhouette ubuesque à la bedaine en spirale[27]. »

Cette marche processionnelle prend et donne forme, elle a la qualité typique des fluides qui épousent la forme de leur contenant, ici le dessin d'eau sucrée, qualité qui est celle de l'énergie du montage. Les mouvements des images s'appréhendent en écoulement, propagation, transformation, transmutation[28]. Faure reconnaît le ciné comme l'art qui permet d'éprouver des impressions plastiques neuves avec « l'imprévu constant imposé à l'œuvre par une composition mobile, sans cesse renouvelée, sans cesse rompue et refaite, évanouie, ressuscitée, écroulée, monumentale pour l'espace d'un éclair, impressionniste à la seconde suivante…[29] » On reconnaît d'autres gestes monteurs : couper, disparaître, escamoter, se transformer, apparaître.

Comme la marche a directement à voir avec le flux, l'écoulement, le spectateur-monteur-marcheur initie un flux et entre en interaction avec d'autres flux, ceux des milieux urbains ou naturels comme ceux des images. « L'arpenteur s'adresse [à ce monde labile] en inventant un mouvement supplémentaire, une attitude, un geste, une forme, un trajet, une marche (…) qui font surtout de lui un producteur d'expérience, de mémoire et de corps[30]. » La pratique cheminatoire est interprétative. L'hypothèse de Thierry Davila questionne la médialité de la marche et du même coup du montage :

> « La déambulation est capable de produire une attitude ou une forme, de conduire à une réalisation plastique à partir du mouvement qu'elle incarne, et cela en dehors de ou en complément de la pure et simple représentation de la marche (iconographie du déplacement), ou bien elle est tout simplement elle-même l'*attitude*, la *forme*[31]. »

La forme marche rejoint les virtualités de la forme montage. Dans l'espace-images et *a fortiori* dans la ville-images, le spectateur-marcheur *invente* le montage, au sens archéologique du terme et au sens le plus courant, c'est-à-dire qu'il le découvre et le produit *simultanément*. La motilité de ses yeux et la mobilité de ses pas ouvrent le dispositif polyvisuel au montage, découvrant des simultanéités, des associations, des oppositions, des rythmes, des flux.

Ce marcher/monter n'est pas comme le tourner-monter pratiquer par Orozco, produisant une suite fixée d'images perçues, il est interprétatif, au sens musical du terme. Les deux gestes associés marcher/monter réinterroge la médialité du montage, insistant sur son processus plutôt que son résultat. Le spectateur-monteur peut avancer et revenir, s'arrêter, se laisser emporter par les images projetées ou y résister et cette posture du spectateur est essentielle : il se trouve dans l'intervalle, dans le mouvement d'une image vers l'autre. Cette mise en mouvement en réaction aux images naît de la volonté, du désir, de la nécessité de les enchaîner, de travailler, de repenser la coupe et l'ellipse, de composer un rythme. Le spectateur oublie le cours des choses et invente ses propres récits. « Le voyage (comme la marche), dit Michel De Certeau, est le substitut des légendes qui ouvraient l'espace à de l'autre. Que produit-il finalement sinon, par une sorte de retournement, "une exploration des déserts de ma mémoire", (…) une fiction, qui a d'ailleurs la double caractéristique, comme le rêve ou la rhétorique piétonnière, d'être l'effet de déplacements et de condensations[32]. »

Déplacer

L'exploration des formes de la marche et du montage peut encore être prolongée dans les nombreux sens d'un geste parent : déplacer (le phénomène physique et le processus intellectuel et psychique.)

L'analogie entre la mécanique de la marche et celle d'un mouvement répétitif discontinu a été précisément exposée par Michel Frizot à partir d'un schéma déplacement/arrêt/déplacement/arrêt – comme pour la machine à coudre ou la croix de malte du cinéma.

> « C'est le principe de l'ancrage intermittent sur un support et la dynamique relative du sujet et du support qui lient fondamentalement le modèle de la marche de l'homme, certains mécanismes d'échappement, les engrenages de transformation circulaire-linéaire et le mécanisme d'arrêt de la pellicule dans le chronophotographe de Marey qui devient la base de "marche" du cinéma[33]. »

N'est-ce pas un équivalent à cette intermittence que l'on retrouve dans le mouvement du bidon que Steve McQueen fait rouler devant lui dans Manhattan pour le triptyque *Drum Roll* (1998) ? Trois caméras ont été placées dans le mobile, une au centre, les deux autres à chaque extrémité. Sur l'écran central, se succèdent à une vitesse vertigineuse le ciel/le corps de McQueen et le sol/le noir, comme une imitation de la mécanique du pas de la marche et du

pas de la pellicule.

Premier sens de déplacement auquel on ajoute la marche filmée comme un flux, un écoulement avec les images enregistrées par les deux autres caméras (montrées de part et d'autre de l'image centrale) donnant à voir les vitrines et les voitures garées, les avenues et les rues, le trafic.

Second sens : *Drum Roll* met en scène le déplacement, c'est-à-dire le trajet accompli par l'artiste poussant son bidon et l'intrusion de cet objet incongru, déplacé, dans le quartier chic de Manhattan. Déplacer c'est introduire une tension, mettre sous tension, ce que d'autres gestes monteurs ont exacerbé (opposer/contraster, insérer). Ce déplacement est aussi transport, métaphore, autre façon de penser le passage d'une chose à l'autre, d'un plan à un autre, donc les mouvements de la pensée.

escamoter architecturer l'espace dé-jouer dé-plier, dé-couper, im-mobiliser, opposer/contraster, répéter

1 Propos d'Oliveira dans le portrait réalisé par Paulo Rocha sous le titre *Oliveira l'architecte,* en 1993, dans la série *Cinéma, de notre temps,* cités par É. Bullot, « Virtualité du montage », in Cinéma 06, Léo Scheer, printemps 2003, p. 62.

2 Association autorisée même si Epstein n'a pas directement théorisé le terme montage, le recours aux modèles scientifiques, à la mécanique quantique notamment et aux fluides en général, est suffisamment prégnant dans ces textes pour permettre de lire une conception du montage sous d'autres nominations.

3 J. Epstein, *Intelligence d'une machine* (1946), repris in J. Epstein, *Écrits sur le cinéma*, Seghers, Paris, 1983, p. 296.

4 É. Bullot, *op. cit.*, p. 63.

5 G. Deleuze et F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980, p. 20.

6 R. Smithson traduit et cité par A.-F. Penders, *En chemin, le land art, Partir,* t. 1, La Lettre volée, Bruxelles, 1999, p. 232.

7 G. Debord, « Théorie de la dérive » *Les Lèvres nues* nº 9, novembre 1956, p. 6 in *Les Lèvres nues*, Allia, Paris, 1995, cité par Thierry Davila, *Marcher-créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du* xxe *siècle*, Regard, Paris, 2002, p. 30.

8 Th. Davila (*ibid.*) renvoie par exemple à Debord, « Rapport sur la construction des situations » in *Internationale situationniste* [1958-1969], Librairie Arthème Fayard, Paris, 1997, p. 689-701.

9 Th. Davila, *op. cit.,* p. 30-31.

10 Th. Davila, *op. cit.,* p. 54-55.

11 Conversation entre G. Orozco et D. Birnbaum, *Artforum*, vol. xxXVI, nº 10, été 1998, p. 115. Je traduis.

12 *Ibid.*

13 Th. Davila, *op. cit.,* p. 55.

14 Voir, Entretien inédit avec Caroline Champetier par Alain Bergala, bonus DVD *Hélas pour moi*, édition Cahiers du cinéma.

15 Th. Davila, *op. cit.,* p. 85.

16 Th. Davila, *op. cit.,* p. 96.

17 M. De Certeau, *L'Invention du quotidien. 1 Arts de faire*, [1980], « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1990, p. 153.

18 M. De Certeau, *L'Invention du quotidien. 1 Arts de faire*, [1980], « Folio Essais », Gallimard, Paris, 1990, p. 153.

19 E. Jünger dans le *Traité du Sablier*, (1954), tr. fr. « Point » Seuil, Paris, 2010, p. 20.

20 S. Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs* (1964), tr. fr. J.-F. Boutout, Gallimard, Paris, 1995, p. 14.

21 L'œuvre s'inspire et reprend le titre d'un poème de Samuel Beckett (1976) : *on all that strand / at end of day / steps sole sound / long sole sound / until unbidden stay* / then *no sound / on all that strand / long no sound / until unbidden go* / steps sole sound / long sole sound / on all that strand /at *end of day* (*Collected Poems*, John Calder, London, 1984, p. 35).

22 Sophie Duplaix (dir.), *Collection art contemporain – La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, Paris, 2007 (voir https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/caj47q7/rRnxy7).

23 Söke Dinkla (« De la crise du récit à la nouvelle narration comme potentialité psychique » in Marie Fraser (dir.), *Explorations narratives/Replaying narrative*, Mois de la photo à Montréal, 2007, p. 253) renvoie ici à Jakob Wassermann, « Kolportage und Enfabelung », cité dans E. Lämmert (dir.), *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880,* Königstein, 1984, p. 142.

24 Th. Davila, *op. cit.,* p. 21.

25 Élie Faure, *De la cinéplastique* (1920), Séguier, Paris, 1995, p. 20-21.

26 W. Kentridge, *William Kentridge,* Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea-Skira, Milan, 2004, p. 91.

27 *Ibid.*

28 Voir T. Faucon, *Théorie du montage. Énergie, forces, fluides*, Armand Colin, (2013), 2017.

29 E. Faure, *op. cit.,* p. 26.

30 Th. Davila, *op. cit.,* p. 43.

31 Th. Davila, *op. cit.*, p. 15.

32 M. De Certeau, *op. cit.*, p. 160 cite Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris, 1955, p. 434.

33 M. Frizot, « Comment ça marche. L'algorithme cinématographique », *Cinémathèque* n° 15, Cinémathèque française/Yellow Now, Paris, printemps 1999, p. 24.

Répéter

Le monteur au travail ne cesse de faire revenir les images, de les reprendre, de tout recommencer. Ce bégaiement, cette hésitation, ce tremblement, Godard l'a de nombreuses fois joué et mis en scène dans ses films, faisant de la répétition une forme. Il n'a pas non plus manqué de glisser de la répétition comme retour, reprise d'un plan, d'une phrase, d'un geste à la répétition comme nouvelle prise, trace du travail du film se faisant. Il insistait sur les différents profils de l'unique terme français répétition quand l'anglais distingue *repetition* de *rehearsal*. Librement inspiré de l'intrigue du *Mépris*, *Bordeaux Piece* (2004) joue sur le double sens du terme. Claerbout juxtapose les nouvelles prises des mêmes sept plans formant un court métrage, soixante dix fois, de l'aube au crépuscule. Faut-il rappeler que la répétition interroge le temps ? Si on la croit destinée à faire revenir le passé, à réfléchir au retour, elle questionne aussi le présent, la dynamique même des images, l'idée de progression et d'écoulement. Elle invite à penser l'image dialectique. Bien sûr, répéter n'est pas un geste proprement filmique, les formes répétitives du montage dialoguent avec celles de la musique et de la danse en particulier et plus largement « des arts du rythme et de l'espace » (Canudo). Néanmoins le principe même du cinéma est fondé sur la répétition. Passons vite sur le mouvement mécanique répétitif, l'algorithme de l'intermittence de l'appareil de prise de vue et de projection qui permet « la progression dynamique d'un élément par répétition du schéma déplacement/arrêt/déplacement/arrêt…[1] ». Intéressons-nous à ce qui crée le mouvement. À la base de la décomposition/recomposition du mouvement, il y a une suite de photogrammes presque semblables dont les infimes variations vont permettre de recréer le mouvement. Entre les images, des

> « différences indispensables pour que soit créée l'illusion de continuité, de passage continu (mouvement, temps). Mais à une condition, c'est qu'en tant que telles elles soient effacées. […] le cinéma vit de la différence niée. […] C'est bien ce paradoxe qui surgit dans l'observation d'une pellicule impressionnée : répétition à peu près totale des images contiguës, mais répétition si l'on peut dire en écart, dont l'écart demande à être vérifié par comparaison entre deux images suffisamment distantes[2]. »

Le principe de répétition donne lieu à la forme répétitive, sans doute l'une des plus travaillées par le montage au cinéma et dans les dispositifs de

polyvision.

Structurer/détruire

Le préfixe ré-, tiré du préverbe latin *re-, red-,* marque un retour en arrière (*recedere*, récession), un retour à un état antérieur (*restituere,* restituer) et par suite une répétition (*recantare*, répéter) ou un mouvement en sens contraire qui détruit ce qui a été fait (*renuntiare*, renoncer). Ambiguïté de la répétition qui apparaît autant comme une forme structurante que déconstructrice. La musique a tiré partie de toutes les ressources de la répétition (de la reprise simple de la même phrase à la variation comme mode de composition), parfois jusqu'au risque de la monotonie, de l'épuisement. Pervertie, la répétition peut initier une destruction compositionnelle. C'est le principe dit « suicidaire[3] » du *Boléro* de Ravel :

> « ramener la musique tonale *avant* [son] point de départ [l'élaboration, c'est-à-dire la modification d'un état initial], avant toute syntaxe, mais en lui ajoutant la durée, cette durée que justement, seule l'élaboration avait semblé permettre, une durée qui dev[ait] juste effleurer la lassitude. […] Ravel s'interdit ainsi ce qui avait constitué le "progrès" de la musique occidentale : le jeu des accords, le contrepoint, les changements de thème et de rythme, l'ornementation, la variation, le développement et, dans une plus large mesure l'alchimie tonale et harmonique[4] :
>
> "Ravel construit une phrase étrangement scandée de seize mesures, en ut majeur ; il en déduit une variante, plus pathétique et teintée de mineur ; il fait alterner plus ou moins régulièrement ces deux périodes pendant quinze minutes sur un rythme imperturbable (de 3/4) ralenti et une basse immuable qui affirme le seul ton d'ut, sauf à la dix-neuvième et dernière entrée du thème qui module brutalement en mi majeur avant de conclure dans le ton principal. L'harmonisation elle-même défie toutes les règles car, sur les invariables notes de basse, do, sol, sol, do, etc., Ravel se contente de doubler sa mélodie à la tierce, à laquelle il ajoute la quinte, puis l'octave et, par miracle, cette harmonie d'accordéon suffit, au fur et à mesure, qu'entrent les instruments d'un orchestre enrichi du hautbois d'amour, de la petite clarinette, de la petite trompette en ré et de trois saxophones […]. Il y aurait un chapitre important à écrire sur l'effet physique produit par l'amplification continue de cette sorte de passacaille où la variation proviendrait des timbres et dont toute la structure est un paradoxe à l'égard du conformisme[5]." »

Marcel Marnat complète cette description d'Armand Machabey :

> « Sans autre nuance qu'un imperceptible *crescendo*, Ravel va donc répéter huit fois un thème et un contre-thème, peu différenciés, chacun étant présenté deux fois de suite, sauf à la fin où l'un et l'autre sont donnés sans être redoublés : au total, dix-huit entrées séparées par deux mesures de batterie chaque fois. Rythme et vitesse restent les mêmes, le seul élément introduisant l'idée dramaturgique d'une évolution (laquelle permet la durée en chassant la monotonie) sera la lente amplification du niveau sonore de la masse orchestrale mise en mouvement. […]
>
> Ravel caricatur[ait] voire sacrifi[ait] les dernières prétentions de survies de la musique tonale. Cette musique "régressive" atteint le but poursuivi de créer une musique qui s'autodétruise : lors d'une des premières exécutions au concert, une dame aurait crié "au fou" ce à quoi Ravel, acquiesçant, aurait confié à son voisin : "Celle-là, elle a compris[6]." »

Sans doute ce mode répétitif initié par Ravel est-il proche de la répétition blanche définie par Thierry Kuntzel, qui :

> « ne me tend pas de quoi parler : ce qui la caractérise, c'est sa matité, son "insignifiance" – elle est déprise de la trame secondaire : ce n'est pas pour affirmer la valeur d'un quelconque signifié que ça fait retour, mais pour la seule "valeur" de ce retour. Ça ne fait pas retour, encore, pour forcer la lecture comme force qui creuse, au-delà, au-dessous, pendant la lecture un autre espace qui saisit le spectateur aux rets d'une obscure "impression"[7]. »

Quant au *Boléro*, « ce qui s'est voulu point de non-retour et peut-être adieux à la musique est pourtant devenu l'œuvre "classique" la plus répandue dans le monde, […] sa nudité conceptuelle lui ayant notamment permis d'atteindre un immense public, dépourvu de formation musicale[8]. » Cette expérimentation n'a sans doute pas sur ce point d'équivalent dans les images en mouvement, de telles expérimentations restent dans les marges. Mais à partir des intentions de réduire à un point limite la musique, on peut l'associer à certaines œuvres témoignant d'une recherche sur les fondements des arts du temps.

Même si la répétition n'affecte pas la structure globale du film mais donne à sa fin une forme interrogative, rappelons les répliques des explosions de la maison imaginée par Paolo Soleri (d'après la Vandamm House de *North by Northwest*) dans *Zabriskie Point*. Les douze plans successifs remontrant la déflagration progressent du plan d'ensemble au plan serré, dans un

mouvement d'amplification, le changement de dimension qu'opère le grossissement selon Eisenstein. Du cœur des flammes dont peuvent naître toutes formes[9] la caméra se déplace vers la danse en apesanteur des objets et débris filmée en ultra-ralenti. Des détonations et craquements sourdent les premières boucles lancinantes d'un orgue peuplées d'échos de voix de *Come in Number 51, Your Time Is Up*[10] des Pink Floyd jusqu'à une nouvelle déflagration, sonore cette fois, annoncée par la batterie, qui démultiplie le cri primal de Waters tandis qu'une table et son parasol planent. Avec les répliques du cri se succèdent le retour des déflagrations de la bibliothèque et la pulvérisation des livres.

Quand Ravel répétait huit fois thème et contre-thème du *Boléro*, Claerbout, pour *Bordeaux Piece*, fait rejouer soixante-dix fois au cours d'une journée le même plan par ses comédiens. Il crée ainsi, comme Ravel, de la durée sans élaboration, sans variation, car les variations de lumière, du lever au coucher du soleil semble plus proche du crescendo orchestral ravélien, de cette montée en puissance du volume sonore comparable à l'intensité lumineuse d'un soleil estival à son zénith. Mais là où Ravel interrompait *Boléro*, Claerbout poursuit cette amplification par son contraire, un decrescendo lumineux, bouclant la structure répétitive.

Le principe amplificateur de la répétition comme accumulation est aussi celui de *Tango* (1983). Zbigniew Rybczyński expérimente lui aussi une composition rythmique avec de petites actions mises en boucle. Tout se passe dans un seul cadre correspondant à une unique pièce servant autant de salle à manger que de chambre à coucher ou encore de lieu de passage. Par détourage successifs une multitude de personnages entrent et sortent accomplissant des gestes plus ou moins banals et quotidiens : un garçon entre par la fenêtre pour récupérer son ballon, une mère couche un bébé dans un berceau devant la même fenêtre, apporte une assiette de soupe, un homme la mange, un autre semble vouloir cambrioler, un autre encore range une boîte dans un placard, une femme y prend des vêtements pour se changer, une autre change son bébé sur le lit (au premier plan), un couple y fait l'amour, une vieille dame s'y allonge, un homme s'électrocute en changeant une ampoule, etc. La partition réalisée par Rybczyński révèle le crescendo visuel de la répétition[11].

Comme ces actions sont variées *Tango* diffère ici de *Boléro* en explorant les possibilités de la fiction à « multi-entrées », les possibilités d'un montage variable au gré des connexions nouvelles que pourra faire le spectateur entre ces micro-actions : la femme venant coucher son bébé surprendra-t-elle le

garçon reprenant son ballon ou le cambrioleur ? Quelles sont les relations entre la femme apportant la soupe et l'homme la mangeant ? Très vite, les allées et venues des personnages se croisant, se succédant et se retrouvant à la fois dans le même lieu épuisent notre capacité à élaborer une histoire, voire des histoires au vu des trop nombreuses possibilités de cette structure arborescente. Qui plus est, le temps y est chronique comme allégorique : du bébé à la vieille dame allongée sur le lit que l'on croit morte (jusqu'à ce qu'elle ramasse le ballon et déserte le champ, mettant fin à la boucle) en passant par l'enfant et les plus ou moins jeunes adultes, hommes et femmes. Sur ce même lit encore, une femme a une relation avec un homme, peut-être la même (elle lui ressemble et porte la même jupe) qui entre par la porte opposée pour changer son bébé. Ici, le télescopage des actions précipite la temporalité, confond presque cause/conséquence. On pense alors à une des virtualités de la répétition relevée en musique par Schoenberg. « Surtout quand la répétition est associée à la variation, elle prouve que différentes choses peuvent naître d'une même chose par le jeu du développement, par le jeu de multiples transformations, par le jeu de nouvelles figurations[12]. » La répétition engendre, démultiplie le sens, aux limites du chaos.

Insister/interroger

Le modèle du *Boléro* permet encore de présenter deux principaux types de répétition avant d'en explorer plus largement les différents profils. Tout d'abord le mode insistant, également défini par Kuntzel,

> « est au service de la liaison, de la secondarité, du lisible. Permettant la reconnaissance des lieux, des personnages, des actions, des gestes, des énoncés, des traits "psychologiques" selon lesquels la diégèse s'organise, elle est de l'ordre de la redite, du rabâchage, du mettez-vous-bien-ça-dans-la-tête. Elle construit, à force d'insistance dans l'ancrage – c'est ici qu'il faut regarder, écoutez bien cela, voici ce qu'il faut comprendre – une sorte de littéralité, de dénotation à laquelle toutes les images, tous les sons – "ce festival d'affects qu'on appelle un film" (Barthes) – semblent se ramener.
>
> Au service du lisible : on sait quelle part la redondance prend dans la lisibilité d'un texte écrit, dans le film narratif-représentatif, c'est jusqu'à la nausée que le sens insiste : l'image, plurisémique, n'est pas sûre, sans cesse il faut en éliminer les bruits, tout ce qui pourrait faire dériver – délirer – la lecture, la bonne intellection du texte[13]. »

L'insistance, c'est le profil type de la répétition. Répéter pour laisser une

empreinte c'était aussi l'idée de départ de Ravel pour la composition du *Boléro*, comme un fredon. On raconte « qu'avant un bain matinal en compagnie de Gustave Samazeuilh, [le compositeur] aurait, d'un doigt, tapoté sur le piano un motif hésitant : "Ne trouvez-vous pas que ce thème a quelque chose d'insistant" questionne-t-il. Et d'ajouter : "Je vais essayer de le répéter sans cesse, sans développement aucun, faisant monter l'orchestre graduellement aussi bien que je pourrai." Et puis aussi : "Des fois que ça réussirait comme la *Madelon*…[14]" »

On reconnaît ici la forme répétitive d'un Eisenstein, tantôt dramatisante (*Octobre* : l'ouverture du pont avec la chute du cheval) tantôt discursive (*Octobre* : l'ouverture des portes devant Kerenski comparé à un paon), affirmative, univoque. Elle est synonyme d'interruption, d'arrêt, de dilatation temporelle pour mieux retenir l'attention, d'adresse au spectateur pour insister sur le sens d'un événement, d'un geste. Qu'elle structure un montage des attractions ou qu'elle signale un moment de césure, une rupture, elle est un « moment agressif » (Eisenstein), saillant et discontinu. On pense, comme une réplique de l'explosion finale de *Zabriskie Point*, à celle de *Seven Minutes Before* de Melik Ohanian, point de convergence inattendu (compte tenu de l'hétérogénéité des espaces) des sept plans-séquences filmés dans la même vallée du Vercors déployant sur les sept écrans les différents angles de vue de la déflagration. La démultiplication accumulative est insistante et peut à force d'itération devenir interrogative. La dimension réflexive de la répétition s'affirme dans bien des cas.

Peter Aerschmann[15] utilise les *samples* très courts de passants filmés dans la rue, détourés, déplacés, incrustés dans des espaces plus ou moins neutres – fonds monochromes, décors virtuels stylisés. Le bégaiement de leurs gestes marque un temps sans progression, bouclé comme dans *Eyes* (2006) où les figures s'échangent et finissent par se confondre quand tout les distingue, une femme portant le niqab, un policier américain cagoulé, tous deux de noir vêtus : le bref mouvement de tête et du regard adressé au spectateur par la femme rime avec la rotation de l'officier. Autre image du temps : un mouvement de caméra induit un temps sans progression, sans écoulement. Ainsi, le travelling de *Fith Street* (2006) souligne différentes lignes et événements rythmiques comme sur une partition musicale à ceci près que les passants marchent sans avancer, ne se rencontrent pas, les balayeurs reviennent à une fréquence algorithmique. Cette forme chorale de la répétition est sans coagulation possible, ces personnages se croisent sans se voir, se suivent en l'ignorant. Toute possibilité de fiction semble désamorcée (à la différence de *Tango*) et la dynamique des connexions et interactions

questionnée. Le mode interrogatif de la répétition a souvent une portée critique et analytique sur ce qu'elle représente (les archétypes d'Aerschmann) comme sur les moyens de la représentation. Avec *Deadpan*, Steve McQueen dissèque un gag de *Steamboat Bill Junior* (1928) où Buster Keaton, surpris par un ouragan, reçoit le mur d'une maison sur la tête. Heureusement, « il est épargné par le cadre d'une fenêtre découpant un espace suffisant pour que son corps passe à travers. McQueen parodie cette cascade à la fois drôle et périlleuse où le cadre s'impose brutalement au personnage qu'il isole du monde[16] », comme le corps burlesque interroge toujours notre rapport au monde. La scène est montrée plusieurs fois, selon des points de vue extrêmes et décentrés, insistant sur la violence de l'événement et la fragilité du sujet représenté. La répétition sert ici aussi à faire surgir un événement, à rendre saillant malgré la répétition l'illumination au ralenti du visage de l'artiste, le passage impassible, pince-sans-rire, de ce visage noir par le blanc.

Ailleurs, ce sont les répétitions du langage même qui interrogent le sens. Dès ses premiers films, Godard joue avec le sens des mots, des syllabes inscrits sur fond noir ou glanés sur des couvertures de livre, des affiches et enseignes publicitaires. Le bégaiement est aussi un symptôme godardien que le montage ciselant de Candice Breitz a systématisé et mis en boucle dans *Babel Series* (1999). À sept stars de la *pop music* sont affectés sept moniteurs. Chacune chante un tube mais Breitz n'a gardé qu'une seule syllabe *samplée* à l'infini. Si bien que les performances de Madonna, Grace Jones, Prince et des chanteurs de Wham, Abba et Police entendues simultanément

> « sont réduites à une sorte de babillage ou de langage universel comme le suggère le titre. De *"Papa Don't Preach"* Madonna bégaie juste "Pa – Pa – Pa – Pa – Pa – Pa..." De son côté, Freddie Mercury balbutie "Ma – Ma – Ma – Ma – Ma – Ma..." Un peu plus loin, George Michael tente d'affirmer "Me – Me – Me – Me – Me – Me…" tandis que Grace Jones insiste : "No – No – No – No – No – No – No..." […] Ici, la répétition est à la fois la forme qui crée le sens verbal et le mécanisme par lequel le langage s'achemine vers le chaos. Par exemple, la double répétition de "Da", "Da-Da" peut potentiellement signifier, selon qui l'emploie, "père" ou "yes" (en russe) ou le cheval enfantin (en français) ou "ici" (en allemand). En même temps, la répétition infinie de la syllabe nie les sens possibles et toute communication[17]. »

Ainsi, elle met en abyme ce jeu d'équilibre entre signifiant et non signifiant en travaillant les limites du langage par la répétition.

De ce mode interrogatif de la répétition on retient sa capacité à faire varier le

sens. Le principe de superposition de la répétition renvoie directement au double régime de sens de l'image dont parle Rancière « où toute chose parle deux fois : dans sa pure présence et dans l'infinité de ses connexions virtuelles. (…) Dans ce régime, chaque élément est à la fois une image-matériau, transformable et combinable à l'infini, et une image-signe capable de dénommer et d'interpréter toute autre[18]. »

Accumuler/dilater/suspendre

Sampler fait aussi de la répétition un mode accumulatif auquel on reconnaîtra des qualités de déploiement voire de dilatation. Dans l'œuvre graphique de Richard McGuire, *Here*, une partie de jeu de Twister semble s'étirer sur plusieurs années, de même que le geste d'une femme berçant un enfant, répétitif en soi et culturellement partagée depuis la nuit des temps, est comme ininterrompu sur des décennies (1924, 1988, 1957, 1949, 1945). Cette figure de la mère berçant un enfant à travers les âges évoque le plan récurrent de Lilian Gish dans *Intolérance* (Griffith, 1916) qui devait signifier le peu d'évolution de l'humanité entre l'époque babylonienne et la période contemporaine. Sur d'autres doubles pages de *Here*, la polyvision intensive fait croire à une concomitance des actions, malgré les ellipses entre les mêmes gestes : les danseuses se démultiplient dans le salon (1932, 1933, 2014) au son du piano de 1964 ; un défilé carnavalesque s'étale de 1931 à 1990. Le lecteur se prend au jeu de simultanéité avec des situations qui se répètent, transforment la pièce en une chambre d'échos : objets brisés, chutes diverses, choses perdues et sens perdus, ceux de la vue et de l'ouïe.

La répétition fait alors collection. Mathias Müller travaille depuis longtemps sur ces rimes visuelles et sonores. *Home Stories* enfilait les gestes de femmes dans des situations identiques (allumant éteignant les lampes, écoutant derrière la porte, regardant par la fenêtre, réagissant à un bruit hors-champ), dilatait un suspense jamais résolu. Les œuvres plus récentes composées avec Christophe Girardet se font dans la continuité de cet esprit compulsif. *Play* enchaîne les applaudissements de spectateurs sans jamais révéler la scène en contre-champ, augmente la tension en créant un rythme par les variations d'intensité, de l'enthousiasme d'une salle à son silence désapprobateur. Sans doute Marclay a rassemblé, avec *The Clock* (2010), la plus grande collection de plans sur des indicateurs temporels pour créer une horloge filmique synchronisée sur celle du spectateur pendant vingt-quatre heures. Déjà avec *Telephones* (1995), il mettait en relation les interlocuteurs de nombreux « téléphèmes » (selon le mot de Michel Chion[19]) sans que la conversation ne

puisse se développer – « collier d'une collection racontant un récit sans récit[20]. » La répétition « instaure un dialogue, elle répond à l'appel, à la parole qu'elle s'adresse[21] ».

superposer/juxtaposer **programmer** **répliquer/converser**

1 Michel Frizot, «Comment ça marche. L'algorithme cinématographique», *Cinémathèque* nº 15, Cinémathèque française/Yellow Now, printemps 1999, p. 21.

2 J.-L. Baudry, *L'Effet-cinéma,* Albatros, Paris, 1978, p. 18-19.

3 Marcel Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris, 1986, p. 632.

4 Marnat, *op. cit.*, p. 631-632.

5 Armand Machabey, *Maurice Ravel*, Richard-Masse, Paris, 1947 cité Marnat, *op. cit.*, p. 632-633.

6 Armand Machabey, *Maurice Ravel*, Richard-Masse, Paris, 1947 cité Marnat, *op. cit.*, p. 632-633.

7 Th. Kuntzel, *TK*, Jeu de Paume/RMN, Paris, 1993, p. 120.

8 M. Marnat, *op. cit.,* p. 633-634.

9 Selon Eisenstein commentant l'œuvre de Disney in *Walt Disney*, Circé, Strasbourg, 1992, p. 47.

10 Version instrumentale de *Careful With That Axe, Eugene.*

11 Voir la partition ici : http://socks-studio.com/2013/01/13/tango-by-zbigniew-rybczynski-1980/

12 A. Schoenberg, « Pour un traité de composition » in *Le Style et l'Idée* (1977), Buchet/Chastel, Paris, 2002, p. 205.

13 Th. Kuntzel*, op. cit.,* p. 120.

14 M. Marnat, *op. cit.,* p. 631.

15 http://www.aerschmann.ch/work.htm.

16 Vanessa Morisset dans le dossier pédagogique de l'exposition *Le Mouvement des images* (2007), http://mediation.centrepompidou.fr/...

17 Jennifer Allen, « Candice Breitz: from A to B and Beyond ». Je traduis. Voir son site : http://www.candicebreitz.net/pdf/Babel_Series_Rivoli_Catalogue.pdf

18 J. Rancière, *La Fable cinématographique*, Seuil, Paris, 2001, p. 225-226.

19 « Unité de conversation téléphonique », voir M. Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003, p. 434-435.

20 « Christian Marclay au téléphone », dans *Replay Marclay*, catalogue de l'exposition au Musée de la musique, Cité de la musique-RMN, Paris, 2007, p. 105.

21 Peter Szendy, conférence du 7 octobre 2003 à la Cité de la musique, « "On connaît la chanson", ou la musique sans répit ».

Dé-phaser

Le contrepoint entre les éléments montés, visuels, sonores ou audiovisuels peut opposer, contraster mais aussi décaler, plus ou moins. Sa première forme musicale, la plus simple aussi, est le canon qui répète une phrase avec retard, la superposition de cette simultanéité crée de nouvelles consonances ou dissonances. Le canon est devenu, dans les années 1960, le jeu entre phasage et déphasage, procédé de composition inventé par Steve Reich par analogie avec la notion de déphasage en physique entre deux ondes à partir de magnétophones à bande. Le décalage peut être créé par ralentissement ou accélération ou ajout ou retranchement de fragments sonores[1].

L'espace du Transpalette à Bourges en 2005 où était installé *Hue, Chroma, Tint* de Michael Snow laissait se propager l'écho des différentes interprétations de la partition écrite par l'artiste pour le quatuor The Burdocks. Un premier enregistrement sonore était diffusé dans une petite salle, un second dans l'espace où était projetée la vidéo, un troisième avec une captation de la performance des musiciens dans une autre petite salle à l'étage. L'architecture du Transpalette, comme un puits, laissait résonner et se superposer ces trois versions dont la durée variait de quelques minutes.

Anri Sala, quant à lui, a transformé le Pavillon germanique de la Biennale de Venise (2015) en une chambre anéchoïque pour *Ravel/Unravel*. Le montage polyvisuel montrant deux interprétations du *Concerto en ré pour la main gauche* de Ravel s'emploie justement à gommer les décalages. Dans *Ravel Ravel*, deux écrans présentent l'un sur l'autre les interprétation de deux pianistes, Louis Lortie et Jean-Efflam Bavouzet. D'abord désynchronisées, les interprétations se rejoignent puis se décalent à nouveau. Pourtant même lorsqu'au niveau sonore, leur jeu est en phase, l'image, elle, rappelle leur déphasage initial surtout dans les silences du piano, dans l'attente de la main gauche. Sur l'écran inférieur, le cadrage serré sur l'interprète et le clavier de profil met en évidence la main droite immobile posée sur la cuisse. La main gauche, pendant les pauses, s'y repose également, regagnant le clavier avec la surprise d'une attaque. En haut, avec un cadrage plus serré encore, la main gauche de l'autre interprète attend au-dessus des touches, battant en l'air le rythme de la phrase orchestrale de petites impulsions. Dans d'autres cadrages, le contrepoint accuse la tension entre jeu et silence, immobilité et agilité. La main droite reste fixe et nette au premier plan, tandis que celle qui

joue est floue à l'arrière-plan. Plus loin, la dé-coupe d'une dizaine de touches du clavier, révèle en creux l'exploration frénétique des octaves où chacune des mains ne cesse de sortir et entrer dans le champ, de se synchroniser avec l'image et de rompre cette continuité visuelle.

Dans *Unravel,* DJ Chloé, filmée en gros plan, mixe les deux versions pour en gommer les petites différences, les mettre en phase. Dans la dernière salle du Pavillon, elle est filmée en plan d'ensemble dans l'architecture même où elle est projetée invitant le spectateur-auditeur à prendre conscience du changement de perspective sonore selon ses déplacements comme dans la *Maison musicale* de Stockhausen[2] ou encore dans les installations sonores de Dominique Petitgand où l'auditeur entend de loin, comme s'il voyait venir, certains sons ou des fragments de phrases ou se laisse surprendre par des chuchotements ou des éclats de voix.

> « Le projet d'Anri Sala ne réalise pas un véritable réarrangement de l'œuvre originale, mais des modifications de tempos, afin de créer une sensation d'espace variable, c'est-à-dire d'extension voire d'étirement de l'espace. Il recherche "la perception d'une chasse", selon ses propres termes, comme si deux voix se répondaient mimétiquement. Au début, les pianos jouent ensemble, puis se séparent jusqu'à ce que, à un moment l'orchestre semble devenir indépendant du piano[3]. »

Stockhausen a par ailleurs pensé des dispositifs de phasage autant que de déphasage. Pour son *Quatuor pour cordes et hélicoptères,* il fait embarquer chaque interprète dans un hélicoptère, leurs interprétations étant rassemblées, phasées et synchronisées sur un écran les présentant en *split-screen* comme lors de Nuit Blanche à Paris en 2015. À la partition à quatre voix s'ajoutent celle des pales des hélicoptères, seuls éléments sonores pouvant être synchronisés très ponctuellement sur le ballet des hélicoptères dans le ciel avançant en figures au-dessus de l'hôtel de la Monnaie. L'origine sonore de la polyvision (terme proposé par Gance à partir de la polyphonie) est encore sensible dans les jeux de consonances et dissonances de l'installation *Piano Sculpture* (2009) où Michael Snow crée sur chacun des quatre écrans des objets sonores sur un piano préparé, semblant façonner la matière temps, se jouant des répétitions et jeux d'échos de courtes phrases.

Peter Szendy analyse d'autres expérimentations de Stockhausen, notamment l'« œuvre » collective *Ensemble* :

> « La simultanéité des compositions exige donc que l'on entende différentes "pièces" en même temps, et qu'on les mette en rapport. Cette

“verticalisation” de la perception des événements et cette relativisation de la forme définitive (une “pièce” signée par un individu) ont aussi leur actualité dans des domaines autres que celui de la musique[4]. »

En effet, on pense à *Dance* de Lucinda Childs (créée pour huit danseurs le 29 novembre 1979 à New York), superposant dans la profondeur de champ la performance dansée sur la musique de Philip Glass et, selon un dispositif pensé par Sol LeWitt, la vidéo de la même chorégraphie projetée en noir-et-blanc sur un écran transparent placé sur le devant de la scène. Bien que le phasage soit recherché, le dé-coupage de la danse, variant les échelles de plan et les angles de prise de vue dans le film (notamment en utilisant une forte plongée) donne une impression de décalage surtout pour le solo de *Dance 2* où la danseuse est recadrée en plan poitrine, l’effet de grossissement sur l’écran, outre la rupture scalaire par rapport à l’interprète sur la scène, modifie la vitesse de ses mouvements pourtant identiques, précisément calés sur la musique. Cette impression d’un déphasage par une variation de vitesse était accentuée, lors de la reprise au Théâtre de la ville en 2015 à Paris avec le ballet de l’opéra de Lyon, par la différence entre les danseurs sur scène et les danseurs sur l’écran puisque le film original était projeté. En 2016, le film a été retourné à l’identique avec les danseurs du Ballet de l’opéra de Lyon par Marie-Hélène Rebois pour gommer ce décalage temporel. La répétition, de la scène à l’écran et dans les compositions musicales et chorégraphiques, « est toute mobilisée par l’effort de délivrer, de ses ressources et possibles réappropriés, l’avenir étonnant[5]. » La répétition est, encore selon la belle formule de Peter Szendy, « la réserve de l’inouï ».

L’accentuation du déphasage est une autre forme du contrepoint insistant sur la dissociation entre deux éléments, notamment voir et entendre. Dans *Up and Out* (1998), Christian Marclay est allé jusqu’au bout du processus de remake amorcé par De Palma avec *Blow Out* (1981) où le programme fictionnel de *Blow-Up* (Antonioni, 1966) était transposé au niveau sonore (photographies contre enregistrement sonore d’un meurtre) et, avec lui, la remise en question du pouvoir de captation des instruments du cinéma comme garant d’une vérité. *Up and Out* substitue à la bande son de *Blow-Up* celle de *Blow Out,* si bien que nous voyons les images d’Antonioni et entendons les voix, les bruits, les musiques du film de De Palma. Le titre renvoie à la position décalée du spectateur, au dédoublement de la vision et de l’écoute. Devant le film, les images de *Blow Out* font saillie dans notre mémoire, se superposent en même temps que nous sous-entendons, que résonnent les voix, les bruits, les musiques et les silences des images que nous regardons et connaissons alors que nous entendons la bande son d’un

autre film.

attendre **dé-composer** **répéter** **opposer/contraster** **superposer/juxtaposer**

1 Pour saisir ces jeux de phasage et rephasage, l'œuvre chorégraphique d'Anne Teresa de Keersmaeker *Fase* (notamment *Piano Phase* et *Violin Phase, Come Out*) créée en 1982 à partir des compositions de Steve Reich (du début des années 1970) est fulgurante.

2 Voir P. Szendy, « Expositions de la musique. De la s(t)alle d'orchestre aux installations sonores » in Pierre-Damien Huyghe (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 49.

3 Christine Macel, « Faux Jumeaux », in Ch. Macel, Anri Sala (dir.) *Anri Sala Ravel Ravel Unravel*, Manuela Editions/Institut Français/CNAP, Paris, 2013, p. 15

4 K. Stockhausen, Texte, vol. 3, DuMont, p. 212 cité par P. Szendy, *op. cit.*

5 P. Szendy, conférence du 7 octobre 2003 à la Cité de la musique, « "On connaît la chanson", ou la musique sans répit ».

Alterner

Un des premiers principes de montage de l'histoire du cinéma, l'alternance, continue de faire débat chez les théoriciens et les historiens. Il serait dommage de limiter ce principe à l'appellation « montage alterné » dont on a réduit les caractéristiques spatio-temporelles (simultanéité des faits[1]), la forme à un schéma (Gaudreault le reconnaît dans le retour de chacune des séries : A-B-A-B, A-B-A étant insuffisant[2]) et les effets (rythmiques et plastiques par exemple), notamment pour le distinguer du montage parallèle. Ainsi en 1955, Marcel Martin propose cette définition : « montage par parallélisme fondé sur la *contemporanéité stricte* des deux actions qu'il juxtapose, lesquelles finissent d'ailleurs le plus souvent par se rejoindre à la fin du film[3]. » Ce schéma simplifié des actions jouant sur les attentes du spectateur largement formé par le cinéma narratif (le suspense du *last minute rescue* qui voit la convergence des actions montrées séparément) n'a pas connu beaucoup de mise en espace dans l'installation. Pourquoi ? sans doute pour ne pas imiter une forme très codée du cinéma (voire le fondement du langage hollywoodien pour Raymond Bellour[4]), ni pour proposer deux autres alternatives : l'analyser et la pervertir.

Toutefois *Riverside* de David Claerbout (2009[5]) se joue de la suggestion du « ailleurs pendant ce temps » en montrant simultanément côte à côte (l'architecture du lieu d'exposition permettant de souligner la suture[6]) les chemins parcourus dans la campagne par un homme et une femme dont on suppose qu'ils vont se rejoindre donc que l'on assistera à la convergence de cette alternance. Lorsque le spectateur reconnaît la même vallée et croit à l'imminence de leur rencontre lorsque chacun va franchir le ruisseau (comme un seuil inscrit dans l'image), il se rend compte que les deux actions n'appartiennent pas à la même temporalité : les deux personnages se trouvent au même endroit sans se retrouver, s'assoient seuls sur le même tronc d'arbre qui sert de pont entre les deux rives et les deux trajectoires. La croyance en leur simultanéité apprise du cinéma et l'attente de la croisée de ces deux trajectoires sont déjouées. Cependant, le son réalise cette fusion que l'image évite en réunissant à ce moment là les canaux gauche et droit jusque là séparés et rattachés à l'un des personnages (le droit pour elle, le gauche pour lui) : l'écoulement de la rivière est alors stéréophonique. Le contrepoint audiovisuel, né de cette disjonction visuelle mais avec conjonction sonore, trouble notre perception et notre connaissance de l'espace-temps filmique et

retourne le montage alterné comme un gant : « ailleurs en même temps » devient « ici à un autre moment ».

Les dispositifs polyvisuels ont donc élaboré des effets de concomitance temporelle inspirés de formes alternantes plus complexes que le cinéma avait expérimenté très tôt. Ainsi de l'alignement des sept écrans de *Seven Minutes Before* de Melik Ohanian (2004) et ses différents mouvements de caméra fragmentant la vision jusqu'au point de synchronisation où le mouvement s'arrête avant une explosion répétée sur chaque écran à des échelles différentes. Ces jeux d'alternance avaient, dans les années 1910, stimulé une terminologie inventive qu'il est intéressant d'explorer, notamment chez les premiers théoriciens du cinéma décrivant leurs effets par la métaphore musicale. Quand la polyphonie débouche déjà sur la polyvision (ce que Gance théorisera quarante ans plus tard[7]). Ainsi Hugo Münsterberg (1916) décrit, à partir d'un film, des effets que les dispositifs de polyvision ont décliné, élargi et augmenté :

> « Dans nos perceptions de notre environnement, nous ne nous intéressons pas seulement à ce qui s'est passé avant ou à ce qui peut se passer après : nous nous intéressons également à ce qui peut se passer en même temps ailleurs. Le théâtre peut nous montrer uniquement les événements se déroulant en un seul lieu. Notre esprit en réclame davantage. La vie n'avance pas sur une seule piste. La diversité des courants parallèles avec leurs interconnexions infinies constitue la véritable substance de l'ensemble de nos facultés. (…) L'âme désire ardemment cette imbrication des processus et, plus les contrastes sont grands, plus intense est la satisfaction que nous retirons de notre présence simultanée dans beaucoup de lieux différents. Seul le cinéma nous offre la possibilité d'une telle omniprésence[8]. »

L'exemple qu'il prend interconnectant trois actions aux rythmes fortement contrastés (ce qui valut sans doute à l'alternance l'appellation montage contrasté) montrées « l'une après l'autre » lui permet de décrire l'effet de ce geste monteur :

> « nous ne pourrions vraiment pas dire que nous les percevons ainsi [l'une après l'autre]. C'est plutôt comme si nous étions dans les trois lieux en même temps (…) Tout se passe comme si aucune des trois scènes n'était interrompue, comme si nous voyons l'une à travers l'autre, et comme si les trois se mêlaient en un seul accord[9]. »

Montage harmonique dirait Eisenstein qui annule la juxtaposition au profit de la superposition des éléments montés. « Nous pénétrons tantôt dans l'un

tantôt dans l'autre sans avoir jamais l'impression qu'ils se succèdent. L'élément temporel a disparu, et l'action se diffuse dans toutes les directions[10] ». L'important n'est pas, on le voit bien, de suivre un schéma narratif, l'effet sensible l'emporte. La convergence n'est pas celle de la résolution d'un suspense, la réponse à une attente mise en place par l'intrigue : « Des événements à ce point éloignés les uns des autres que notre présence physique à chacun d'entre eux est impossible se fondent dans notre champ de vision de la même manière qu'ils sont rassemblés dans notre conscience[11] », créant une polyvision virtuelle pourrait-on ajouter. S'agit-il alors de transformer le divers en univers (Patrick de Haas) ? Les spectres de l'unité et de l'harmonie de l'œuvre d'art planent sur l'essai de Münsterberg même si ce passage et tout le chapitre « Mémoire et imagination » fait place, comme l'a remarqué Marion Polirsztok, « à des positions qui nous semblent toujours aujourd'hui particulièrement avancées et émancipatrices ». Retenons « le divers, l'ailleurs, l'imbrication, et plus encore la division, la divergence et le contraste[12]. » En outre, Münsterberg va loin dans la démultiplication à laquelle Griffith donnera forme dans *Intolérance* l'année de la parution de l'essai du psychologue :

> « Il n'y a aucune limite au nombre des fils qui peuvent ainsi être tissés. (…) Bien sûr, il n'est pas difficile d'exagérer ceci, et l'effet produit est alors celui d'une certaine agitation. Si la scène change trop souvent et qu'aucun mouvement n'est mené à son terme, le film peut nous *irriter* par la nervosité des changements de lieux trop rapides et trop nombreux[13]. »

Quelques années plus tard on trouvera le terme « fatiguer » (notamment chez Gance) tant les années 1920 ont fait l'éloge de cet état. Münsterberg, qui réfléchit à l'attention, rappelle que certains psychologues voient dans la division de celle-ci son altération. Pour lui, cette division de l'attention est pourtant positive devant les images en mouvement : « Notre esprit se partage et acquiert la possibilité de se trouver, en apparence, en deux endroits différents dans un seul acte mental[14]. » L'unité des contraires que l'on retrouvera dans la théorie des conflits eisensteinienne est un autre écho de la théorie visionnaire de Münsterberg. Par ailleurs, la surenchère dispersive connaîtra de nombreuses formes même si celles-ci resteront relativement marginales. Remonter les images en entrelaçant plusieurs films notamment dans la politique du *found footage* généralisé à l'ère du numérique. *16x9 Action film*s de Mike Bouchet (2007) est une mosaïque projetée sur un écran de cinéma adoptant le format 16/9 composée de films d'action du *box office* américain : 16 à l'horizontale, 9 à la verticale, 144 au total. Lancés simultanément à partir du début du générique, ils se poursuivent sur des voies parallèles, la polyvision se réduisant au fur et à mesure que certains films se

terminent. L'œuvre s'achève sur la fin du film le plus long (144 min). Si l'œil peut tenter de jouer de ces parallélismes (à partir d'un mouvement, d'un motif, d'un événement visuel, comme l'explosion, la course-poursuite) il se perd vite dans les trop nombreuses sollicitations, l'impossibilité de zapper d'un film à l'autre finalement puisque l'impression de dispersion l'emporte avec la cacophonie. Si l'on entendait chez Münsterberg que « l'esprit et le cinéma sont tous deux "multipistes"[15] », le risque de l'inaudibilité n'est jamais loin avec les « *broken screen* » (Doug Aitken). Les 144 films montrés ensemble par Mike Bouchet ne sont pas agencés pour susciter de la part du spectateur une alternance virtuelle. Même si le choix des films peut constituer un ensemble en suivant les critères du genre (film d'action), de la réception (succès public, système de diffusion des films de cinéma à la télévision), si le geste accumulatif pourrait inviter à réfléchir à ce corpus (comparaison des schémas narratifs, identification des récurrences, types de personnages, rythme du montage…) le dispositif ne suscite pas voire entrave toute tentative analytique par la taille réduite de chaque film et son inaudibilité. Toute polyvision n'engage pas le spectateur dans l'expérience du montage rendant ici impossible la découpe devant la quantité de ces flux parallèles que l'on peine à différencier. Une virtualité du montage poussée à son paroxysme, qui ne peut prendre forme dans l'esprit du spectateur.

Le méta-médium qu'est l'ordinateur est encore un environnement propice à cette surenchère avec les feuilletages de fenêtres qui se juxtaposent et se superposent créant aussi ponctuellement des formes d'alternance. Ce que Camille Henrot a orchestré, rythmé dans *Grosse Fatigue* (2013), tout en cherchant à raconter les histoires de la Création de l'univers, donc à entrelacer ces fils à partir de ce conducteur. Ce récit déclamé en *spoken words*[16], selon un rythme accumulatif voire agglutinant, fait se succéder différentes étapes reconnaissables par la répétition d'expressions circonstancielles (*In the beginning there was…/ And when the universe became transparent to light, then…/And…/Then…*) en donnant l'impression qu'elles se superposent, ici aussi le critère temporel a disparu. Parallèlement au déroulement de la voix *off*[17], les images fixes, animées, en mouvement nous font passer d'une collection à l'autre d'un des plus grands musées du monde, le Smithsonian Institute de Washington[18]. Henrot y ajoute des images tournées avec acteurs et actrices (dont on ne voit parfois que les yeux ou les mains) et d'autres trouvées sur le web. Si Griffith inventait avec *Intolérance* (1916) le « Spectacle des siècles[19] » et, à travers lui, de l'humanité, Henrot donne à cette forme alternante une contemporanéité inattendue. Malgré la prolifération et l'hétérogénéité du matériau visuel, souvent les fenêtres superposées rejouent l'alternance. En

plein écran, une main tourne les pages d'un ouvrage sur les chats[20], renvoyant à différentes représentations de l'animal et ses rôles dans les contes et autres histoires tandis qu'une plus petite fenêtre la masque partiellement pour faire apparaître successivement, par d'autres mains tirant des tiroirs d'archive, des taxidermies d'oiseaux classés par couleur (des aras aux plumes rouges et jaunes, puis vertes). Le feuilletage simultané des images des deux animaux imite l'alternance qui impliquait la succession et a donné sa dynamique au genre de la course-poursuite (qu'évoquent le chat et l'oiseau). Ici les images des animaux sont fixes mais le feuilletage les anime. Quelques minutes plus tard la substitution d'une série d'images (sur les tortues de mer) à une autre (des mains manipulant un texte sur microfiches de plus en plus vite) est réalisée dans l'empilement des fenêtres. La première série recompose même une certaine continuité logique (une tortue marine creusant le sable, la ponte des œufs, les mouvements très vifs de dizaines de jeunes tortues retenues dans un bac). Quand la seconde, sur les mains, frappe par la gradation de vitesse atteignant son climax avec le défilement rapide des pages et l'agitation des petites tortues se dirigeant vers la mer. La voix accompagne cette succession et rythme la superposition (un terme/une fenêtre) par la poursuite de la liste des connaissances découvertes par l'homme dont l'énumération a commencé bien avant : « *cosmology, geography, orthography, chronology, zoology, physiology, pathology, astrology, aerology and more*. » La voix suspend son flux tandis que le défilement du texte lancé par la main se poursuit. Elle reprend (« *Then there was promiscuity and monogamy and polygyny and polyandry and polygynandry. Then Mayshe and Mashyane fulfilled their desire* ») avec deux nouvelles séries alternées : la main d'une femme se caressant et se masturbant et une autre main, dans un autre environnement, tenant un caméléon. Ces nouvelles fenêtres poursuivent et complètent le principe formel, initié dès la plus grande image de la tortue, procédant par empilement de la plus grande à la plus petite (le gros plan sur la culotte de la femme) et permettant la coprésence de toutes les séries, même si chaque fenêtre est partiellement masquée par la suivante. L'alternance correspond ici à un système auquel répond la disposition ordonnée des fenêtres. Elle diffère de la variabilité aléatoire de leur surgissement et de leur taille dans le reste du film, de leur agencement plus libre. On retrouve d'ailleurs, isolées, des images qui auraient pu apparaître dans ces séries comme la tortue mère regagnant le rivage ou d'autres caméléons.

expérimenter le seuil **dé-jouer** **fatiguer** **feuilleter** **opposer/contraster** **superposer/juxtaposer**

1 Voir Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Klincksieck, Paris, 1968, p. 130.

2 Voir A. Gaudreault et Ph. Gauthier, « Le montage alterné, un langage programmé », *1895*, n° 63, 2011, p. 26.

3 M. Martin, *Le Langage cinématographique*, Cerf, Paris, 1955, p. 149.

4 Cf. « Alterner/raconter », dans R. Bellour (dir.), *le Cinéma américain. Analyse de films*, Paris, Flammarion, 1980.

5 http://davidclaerbout.com/Riverside-2009

6 Par exemple un pilier au Wiels de Bruxelles, des ouvertures à la Kunsthalle de Mayence (mais ce n'est pas systématique puisqu'au Frac Auvergne, les deux images sont projetées sur le même mur avec un intervalle de quelques dizaines de centimètres.

7 Voir « Le Spoutnik du Cinéma : la Polyvision », 26 novembre 1957, BnF, Arts du spectacle, 4° COL-36/836, boîte 172. Cité par J.-J. Meusy, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau » in *1895,* n° 31, 2000, p. 155.

8 H. Münsterberg, *Psychologie du cinématographe*, De l'incidence éditeur, 2010, p. 87

9 H. Münsterberg, *op. cit.,* p. 88-89.

10 H. Münsterberg, *op. cit.,* p. 87

11 H. Münsterberg, *op. cit.,* p. 88.

12 M. Polirsztok, thèse de doctorat, sous la direction de S. Liandrat Guigues, soutenue le 27 février 2015 à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, *Le Spectacle des Siècles dans le cinéma muet américain. D'*Intolerance à Noah's Ark *(1916-1928),* p. 377.

13 H. Münsterberg, *op. cit.,* p. 87-88. Je souligne.

14 H. Münsterberg, *op. cit.,* p. 88.

15 Voir M. Polirsztok, *op. cit.,* p. 300.

16 Mode d'expression typique utilisé dans les années 1970 par le groupe musical new-yorkais The Last Poets.

17 Dite par Akwetey Orraca-Tetteh d'après un texte écrit en collaboration avec Jacob Bromberg.

18 Jonathan Chauveau précise : The Smithsonial Institution est le plus grand complexe muséal et scientifiques au monde. Dans le cadre du Smithsonian Artist Research Fellowship, Camille Henrot a été autorisée à filmer les collections des départements suivants : le Smithsonian Museum of American Art, le Smithsonian Air and Space Museum, le Smithsonian of Natural History et le National Museum of the American Indian. Voir texte de présentation de *Grosse Fatigue*, consultable ici : http://www.artslant.com/par/events/show/316703-grosse-fatigue

19 Voir la thèse de doctorat de M. Polirsztok, *op. cit.*

20 Fernand Méry, *The Life History and Magic of the Cat*, Grosset & Dunlap, 1968.

Répliquer/converser

Avec la collection d'interlocuteurs de *Telephones* (1995), Marclay pensait la répétition comme une réplique. Aucune communication ne s'y développait, juste la propagation des sonneries et les compilations de « Allo ? », « Listen ! », « yes », « no », « it's me », de blancs dans les conversations puis de « (good) bye ». Mais la réplique est une réponse plus vive, plus acerbe, renvoyant à son sens sismique, sur lequel Marclay a aussi joué dans *Crossfire* (2007). Pris entre quatre feux, le spectateur fait l'expérience d'une attraction qui le prend littéralement pour cible. Cerné par quatre écrans disposés en croix, « le premier homme invisible du cinéma[1] » est plongé en pleine fusillade, sur la trajectoire des balles tirées par les acteurs et actrices de nombreux films (américains, pour l'essentiel), dans l'intervalle physiquement appréhendable entre un champ et un contre-champ disposés face à face dans l'espace. Bien sûr Marclay se joue de la figure miroir du si bien nommé *reaction shot* (ou encore *reverse* ou *counter shot*) en ne cessant de substituer un tireur à l'autre si bien que, tout en renvoyant au numéro de *gunfight*, il semble aussi sans arrêt soustraire la cible aux tirs, les balles ricochant comme dans un match de tennis. À première vue, l'installation flirte avec l'interactivité, joue sur la porosité entre cinéma et jeu vidéo, mais la répétitivité des plans et du dispositif, la forme bouclée (à l'échelle de deux écrans en vis-à-vis comme de la structure d'ensemble) invitent à s'intéresser plus particulièrement à la composition sonore, un quatuor pour mitraillettes, Kalachnikov, Magnum et Smith and Wesson. Ce que voit le spectateur correspond strictement à ce qu'il entend, toutefois l'installation des quatre écrans et certaines variations dans le montage travaillent les principes de l'écho et de la résonance par la déflagration, de la propagation de l'onde sonore avec, à plusieurs reprises, ces corps des tireurs qui nous tiennent en joue, et qui, suspendant les face-à-face, tournent autour de nous, marchant ou roulant à terre d'un écran à l'autre. L'espace de l'action est devenu un espace rythmique plus que narratif. Le montage déployé dans l'espace forme le spectateur à son écoute. Certaines compositions l'initient à la matière sonore comme Marclay poursuivant dans l'installation l'écoute de Godard oubliant les hiérarchies habituelles de la bande sonore filmique en conjuguant bruits, éclats de voix et fragments musicaux[2]. *Video Quartet* s'agence comme un grand bœuf où s'invite une foule de musiciens, instrumentistes comme chanteurs, de tous les répertoires (classique, jazz, rock, punk, pop…) de toutes les régions du monde, extraits de

films ou de captations de concerts. S'y ajoutent toutes sortes d'objets sonores[3] (à savoir, le son dans l'intimité de sa nature sonore et non l'objet matériel, instrument ou dispositif) extraits de situations fictionnelles ayant peu de rapport avec la performance musicale mais dont la matière sonore est tissée par Marclay : Hendricks fracassant sa guitare avec une chute d'assiettes se brisant puis le plongeon d'une voiture dans l'eau, un contre-ut tenu par La Callas avec les cris d'effroi de *Psycho* et de leurs répliques chez De Palma. La voix est par ailleurs réduite à des fredonnements inarticulés, à des onomatopées ou à des mots syllabiques perdant leur portée sémantique au profit de la pure vocalise (le « no » désespéré des cris déjà cités est repris par une Marilyn taquinant ses prétendants dans *Gentlemen Prefer Blondes*). Si la composition de *Video Quartet* semble avoir plusieurs mouvements avec des parties réservées à certains instruments (piano, percussions, cordes frottées et tirées), elle semble surtout guidée par l'écoute du timbre, de la hauteur, du rythme des sons s'associant, se répétant très librement. Les quatre écrans alignés peuvent ainsi réunir quatre trompettistes différents ou proposer un huit mains pianistique entre Gershwin et Rubinstein tantôt dos à dos, tantôt face à face. La frise des quatre écrans joue aussi de la temporalité musicale, juxtaposant les contrepoints habituellement superposés sur une partition, travaillant les jeux d'échos avec la reprise et la circulation des mêmes plans, phasés ou déphasés, sur deux ou quatre écrans. Ici le montage polyvisuel avec ses répétitions, répliques, reprises, résonances compose librement une musique ouverte qu'aucune forme codifiée ne permet d'anticiper. Il initie à l'expérience de l'écoute : « laisser venir ce qui arrive, sans pouvoir l'anticiper, le voir venir, le prévoir. Écouter c'est toujours s'exposer à l'effraction de l'événement, de ce qui survient sans se faire annoncer, qui déjoue tout calcul, qui ne peut que surprendre, prendre, tomber sur… par surprise, sans pouvoir être pris[4]. » Les multiples échos de ces montages disent aussi qu'« écouter c'est ne pas pouvoir garder (...). C'est entendre s'éloigner, se perdre comme un écho fugace, ce que l'on écoute[5]. » Comme la « traîne du mouvement » (Didi-Huberman[6]) enregistrée sur les plaques chronophotographiques rappelle son instabilité essentielle au cinéma.

La définition de l'écoute est née pour Marie-Louise Mallet d'une écoute particulière, celle d'une pièce de György Kurtag pour deux violoncelles dont le titre redit l'interrogation dans la répétition : *The Answered Unanswered Questions*. « Deux violoncelles jouent *comme* en accord, une suite d'accords *presque* consonants, et jouent *presque* ensemble, mais avec un léger décalage, dans un mouvement légèrement asynchrone. Tout est dans ce très léger retard : ensemble, mais pas encore… […] Laisser [la musique] être la

“passante” qui “n’arrive qu’à s’effacer”, qui “n’arrive qu’à partir[7]”, sans essayer de la retenir. Laisser *revenir* aussi ce qui vient et qui n’est jamais le “même” et ne fait que passer. Écouter ce qu’elle dit sans *rien* dire. [La répétition « ne me tend pas de quoi parler[8] »]. Non pas renoncer à penser, mais essayer de penser en renonçant à la volonté d’appropriation[9]. » Le montage comme une réplique au sens sismique accueille le tremblement de la pensée.

L’esprit de conversation

L’usage de ce terme pour le montage est inhabituel, perdu de vue depuis son emploi par Vachel Lindsay pour définir le film d’action en 1916.

> « Le dialogue cinématographique qui, techniquement, a pris la place des anciens échanges verbaux du théâtre, est une conversation entre plusieurs lieux et non entre des individus. [J’ajouterais une conversation entre les temporalités et les mouvements] Dans un drame sur les bouilleurs de cru que j’ai vu la semaine dernière, le réalisateur faisait alterner la cabane dans son champ, les inspecteurs du fisc sur la route et l’alambic sur le flanc de la colline. C’est à une conversation entre ces unités qu’il nous était donné d’assister. Sur une image, des pistolets, des chevaux et des inspecteurs et tous semblaient crier : *Nous voilà !* Une autre image et l’alambic, les buissons et la colline paraissaient répondre : *Nous sommes toujours cachés*. L’image de la cabane, le champ et les jeunes bouilleurs semblaient dire : *Nous ne nous doutons de rien mais nous restons sur nos gardes par principe*. Ainsi la conversation progresse-t-elle par agrandissements concentriques au fur et à mesure qu’alternent les images, jusqu’au moment où l’alambic est détruit, la cabane assiégée est prise d’assaut[10]. »

Le principe alternant et dynamique de la conversation, du dialogue se trouve donc élargi (« agrandissements concentriques ») pour donner naissance à une forme de montage en conversation. J’y vois un effet de résonance, de circulation, de réplique.

L’avantage de cette forme conversation est de s’affranchir de la distinction entre montage alterné et montage parallèle si peu opérante dans certains films (d’*Intolérance* de Griffith à *Babel* d’Iñarritu) mais que l’on a essayé de fixer notamment pour les actions montrées en alternance dont le rapport temporel est pertinent (« pendant ce temps » par exemple). Ainsi, « le même principe prévaut, si noble soit le thème, si éloignés les lieux, et le dialogue peut aussi bien unir dans le temps que dans l’éloignement géographique[11]. » Griffith, dans *Intolérance,* « montre quatre époques en conversation les unes

avec les autres[12] ». Plus près de nous, on pense aux fenêtres superposées sur les pages de *Here* de McGuire qui font aussi dialoguer les âges dans un même lieu, aux *Histoire(s) du cinéma* de Godard qui mettent les films et les arts en conversation. Les fragments montés, « étrangés[13] » d'un ensemble auxquels ils appartenaient comme un gibier détourné de sa ligne d'erre, trouvent une nouvelle dépendance tout en gardant une certaine autonomie.

Deux œuvres d'artistes de la génération Postproduction, ceux qui *samplent* et *remixent* les images et les sons d'autres œuvres, actualisent particulièrement le terme de Lindsay. Avec leurs conversations montées de toutes pièces, *Telephones* de Marclay (1995) et *Mother + Father* de Candice Breitz (2005) révèlent ce principe de la réplique débarrassé de la logique actionnelle.

Dans le premier, collectionnant les interlocuteurs extraits de films américains sur plusieurs décennies (de Bogart à Bond par exemple), la répétition des gestes et des paroles ne permet à aucune communication de se développer, d'aboutir. Le polyptyque de Breitz déploie ce principe sur douze écrans répartis en deux camps, celui des mères, celui des pères. D'un côté, six écrans décrivant un léger arc de cercle présentent six actrices hollywoodiennes de trois générations ayant joué ce rôle (Faye Dunaway, Diane Keaton, Shirley MacLaine, Julia Roberts, Susan Sarandon et Meryl Streep). De l'autre, six acteurs tout autant reconnaissables (Tony Danza, Dustin Hoffman, Harvey Keitel, Steve Martin, Donald Sutherland et Jon Voight) deviennent représentatifs de la figure paternelle dans le cinéma américain des quarante dernières années. Contrairement aux interlocuteurs de *Telephones*, les corps ont été détourés, le décor et les partenaires effacés, leurs gestes, leurs paroles, leurs mimiques découpés et mis en boucle. Leurs réactions et leurs émotions sont détachées du contexte et des causes qui les ont suscitées. Breitz les relocalise, les fait « dialoguer » sur la maternité et la paternité. Elle les dirige aussi par le montage (dé-couper, répéter, feuilleter).

Gagnant en indépendance, ces plans sont susceptibles d'établir de nouvelles connexions entre eux, de trouver de « nouvelles dépendances » (Bresson). D'un écran à l'autre, par les raccords usuels de la syntaxe cinématographique (regard, mouvement, geste, position, répétitions de mots, phrases laissées en suspens et poursuivies par un autre locuteur) naissent de nouvelles situations d'écoute, d'ignorance, de solitude, de conflit, d'hystérie, de joie, de peine, de souffrance… Dans ce dispositif complexe, actrices et acteurs semblent se répondre les uns les autres selon un montage variable opéré par le spectateur au fil des répétitions des fragments au point de parfois transformer

l'installation en une chambre d'échos.

L'ambivalence entre dépendance et indépendance de ces plans s'exprime aussi par la tension entre monologue et dialogue chez les mères. Dans un cas, chacune semble isolée par son chagrin, sa névrose, son ressassement, comme si elle n'avait plus de contre-champ qu'elle-même. Dans l'autre, les répliques semblent se répondre par-delà la répétition, le bégaiement de certaines, les reproches trouvent des destinataires en faisant de certaines actrices plus jeunes les filles des plus âgées. Breitz a d'ailleurs extrait un dialogue entre les actrices dans le catalogue publié par le Castello di Rivoli[14] :

Faye Dunaway — Pourquoi ne peux-tu pas me donner le respect que tu me dois ?

Diane Keaton — Je ne sais pas.

Meryl Streep — Bien, je ne sais pas.

Faye Dunaway — Pourquoi ne veux-tu pas me traiter de la même manière dont je serais traitée par n'importe quel étranger dans la rue ?

Shirley MacLaine — Je ne blâme pas ma mère pour mes infortunes ou mon alcoolisme…

Meryl Streep — Je suis encore sa mère.

Diane Keaton — Est-ce vraiment important ?

Meryl Streep — Je suis encore sa mère.

Shirley MacLaine — Je me sens désolée pour toi la moitié du temps, pour avoir une mère aussi monstrueuse que moi…

Diane Keaton — Tu es une bonne mère Anna, tu es une bonne mère.

Susan Sarandon — Tu ne pourras jamais être une mère.

Diane Keaton — Tout le monde le sait, tu es une bonne mère.

Susan Sarandon — Tu ne pourras jamais être une mère. Tu ne pourras jamais être une mère. Tu ne pourras jamais être une mère.

Faye Dunaway — Je pourrais être une mère et un père. Je pourrais être une mère et un père.

Meryl Streep — J'ai été sa mère… pour cinq ans et demi.

Shirley MacLaine — J'ai honte d'être ta mère…

Julia Roberts — Je rêverais que ma mère soit là !

Shirley MacLaine — J'ai toujours essayé d'être une bonne mère pour toi. J'aimerais que ma propre mère ait été aussi concernée quand j'étais moi-même une petite fille.

Julia Roberts — Je n'ai jamais voulu être mère.

Shirley MacLaine — Mère, mère, mère, j'ai honte d'être ta mère…

Meryl Streep — Je suis sa mère !

Julia Roberts — Tu es la Terre Mère incarnée !

Shirley MacLaine — Mère, mère, mère, j'ai honte d'être ta mère…

Le mouvement concentrique dont parlait Lindsay, comme une spirale, connecte et échange ces figures pour créer un monstre polycéphale.

Les pères sont quant à eux tournés vers le hors-champ, s'adressent à leurs enfants (qui leur répondent même s'ils restent invisibles), et ne cessent de parler des mères. Ils sont un pendant, un contre-chant dans cette structure contrapuntique, plus qu'une entité dans le couple.

Les moments de bégaiements, où sont mis en boucle de très courts gestes, mots, intonations ou mimiques… peuvent témoigner d'une certaine fascination pour ces personnages et les acteurs qui les incarnent (comme pour pop stars de *Babel Series*), mais la répétition est aussi un geste analytique et critique des comportements stéréotypés par Hollywood des figures maternelles et paternelles.

alterner dé-composer dé-couper dé-phaser feuilleter répéter

1 G. Legrand, « Le cinéma comme site de l'homme invisible » in J. Aumont (dir.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain,* Cinémathèque française, Paris, 1995, p. 147.

2 Voir T. Faucon, « La nuit du cinéaste. Autour de quelques compositions de Godard et Marclay », *Cinéma 014*, automne 2007, p. 51-63.

3 Voir Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil (1966), 1977 et Abraham Moles, *Théorie des objets,* Paris, Éditions universitaires, 1972.

4 M.-L. Mallet, *La Musique en respect*, Galilée, 2002*,* p. 50.

5 M.-L. Mallet, « Nietzsche – énigmes de l'écoute », in *L'Écoute*, Peter Szendy (dir.), IRCAM-Centre Pompidou, Paris, 2000, p. 50.

6 Voir G. Didi-Huberman et L. Mannoni, *Mouvements de l'air. Étienne-Jules Marey, photograhe des fluides*, Gallimard, Paris, 2004.

7 J. Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre,* Galilée, Paris, 1987, p. 89 cité par M.-L. Mallet, *op. cit.,* p. 14.

8 Th. Kuntzel, *Title TK,* Anarchive*,* Musée des Beaux Arts de Nantes, 2006, p. 120.

9 M.-L. Mallet, *op. cit.,* p. 14-15.

10 V. Lindsay (1916), *De la caverne à la pyramide. Écrits sur le cinéma, 1914-1925*, traduit de l'américain par M. Chénetier, Klincksieck, Paris, 2012, p. 288.

11 V. Lindsay, *op. cit.,* p. 289.

12 Lindsay, *op. cit.,* p. 288.

13 Voir sur terme, Philip Forest, « La rose dans la poussière de l'acier », in *Le Siècle de Godard, Guide pour les Histoire(s) du cinéma*, *Art Press,* Hors série, p. 23.

14 Marcella Beccaria, *Candice Breitz*, Skira, 2005.

Danser/vibrer

> « Le tableau n'est pas à lire, comme le disent les sémiologues d'aujourd'hui, Klee disait qu'il est à *brouter*, il fait voir, il s'offre à l'œil comme une chose exemplaire, comme une nature naturante, disait encore Klee, puisqu'il fait voir ce qu'est voir. *Or il fait voir que voir est une danse*[1]. »

Lyotard rapporte aussi une anecdote de Georg Muche :

> « en 1921, lorsque Klee entra au Bauhaus, il s'installa dans un atelier voisin du mien. Un jour, j'entendis un bruit étrange, comme si quelqu'un frappait du pied en cadence. Rencontrant Klee dans le corridor, je lui demandai s'il avait remarqué quelque chose. *Ah ! Vous avez entendu ? Excusez-moi, me dit-il, je peignais, je peignais, et tout d'un coup ça a été plus fort que moi : je me suis mis à danser. Vous m'avez entendu. Je suis navré. Autrement je ne danse jamais*[2]. »

> « Regarder le tableau c'est y tracer des chemins, y co-tracer des chemins, du moins, puisqu'en faisant le peintre a ménagé impérieusement (encore que latéralement) des chemins à suivre, et que son œuvre est ce bougé consigné entre quatre bois, qu'un œil va remettre en mouvement, en vie[3]. »

Notre œil dansant sur la toile fait l'expérience des forces qui sont équivalentes pour Lyotard à « l'énergie qui plie, froisse le texte et en fait une œuvre, une différence, c'est-à-dire une forme[4]. » Devant un écran de cinéma, notre immobilité n'empêche en aucune manière de se laisser prendre par cette énergie des images et des intervalles. Rodolphe Molla[5], monteur qui travaille avec Tariq Teguia, compare au métabolisme le rythme du film qui est comme celui d'une journée. Au montage, il faut que ça bouge. Ici se loge le chorégraphique[6]. Sans surprise dans les espaces-images et les villes-images, le spectateur est à l'écoute des mouvements de la polyvision. Cependant, « le privilège de l'installation vidéo est de ne pas simplement saisir le regard du sujet, mais de l'impliquer globalement en mobilisant tous ses sens. Le corps n'y est pas seulement confronté au dispositif électronique, mais aussi à un espace déterminé[7]. » Il fait aussi l'expérience d'un environnement, d'un « milieu », d'un « médium de la perception[8] ». Comme le suggère Catherine Grout à propos des sculptures de Georges Trakas, « elles sont motivées par le désir de l'artiste "que les gens découvrent leur corps avec [elles]. [Ainsi] le corps complète l'œuvre, sans lui elle n'existe pas ; avec lui elle existe dans le

temps”[9] ». L’hypothèse d’un spectateur-monteur postule un sujet à l’écoute des vibrations, des rythmes, son corps comme un résonateur essentiellement syntone. L’œuvre peut modifier sa tenue, sa marche, son allure. Une installation de Doug Aitken est sans doute exemplaire pour saisir ce processus : *Electric Earth* (1998). Le personnage incarné par le *break dancer* Ali Jonhson est d’abord mis en scène dans une chambre d’hôtel impersonnelle : le corps est amorphe sur le lit, tandis qu’un moniteur diffuse une neige de pixels. Il chuchote : « *Sometimes I move so fast that I become what surrounds me* » et se met en mouvement. Passant aux abords d’un aéroport puis déambulant dans un centre commercial vide, son corps va réagir aux énergies du milieu traversé. La manifestation de ces catalyseurs (souvent des choses en mouvement inattendues comme un sac plastique accroché à un grillage et ballotté par le vent ou plus prévisibles, les différents automates du centre commercial : distributeur de boisson, machines de la laverie) est soulignée par le découpage autant que par le montage les sélectionnant. Leur qualité rythmique affecte la marche du personnage qui se transforme de plus en plus en mouvements « extra-quotidiens », c’est-à-dire « qui ne respectent pas les conditionnements habituels de l’utilisation du corps[10] », par exemple le comportement dans un espace public qui impose des contraintes et un rythme au corps. Ici l’espace du centre commercial déserté est réinterprété par le marcheur qui échappe aux caméras de surveillance par une chute en avant, tout juste retenue par les mains et la danse avec des partenaires rythmiques surtout animés de mouvements mécaniques répétitifs (rotation des machines à laver, bégaiement du distributeur). L’énergie du milieu urbain est comme le titre l’annonce essentiellement électrique. Le corps d’Ali Johnson est comme innervé, branché sur ces différents déclencheurs. Dans le grand couloir bordé de huit écrans où se déploie le montage, se déplient les champ/contre-champs et les raccords de direction, où se démultiplient les effets de répétition, le spectateur est invité à déambuler et à prendre conscience de ce phénomène intérieur intuitif que Laban nomme kinesthésie et Raymond Bellour via Daniel Stern accordage, « imitation par correspondance[11] ». Le corps du spectateur branché sur les images en mouvements et les dynamiques sonores deviendrait lui aussi le résonateur des flux qui retiennent son « attention volontaire » (Münsterberg) comme de ces « flux libres » (Laban) que le corps ne cherche pas à contrôler.

> « Que ce soit le bondissement d’un corps ou une de ces ondes infimes d’une fluctuation inexplicable qui nous entourent en multitude, ce sens, c’est celui de la vibration, de la fluctuation, de la fluidité. (…) Il est très vraisemblable que nous possédons à l’intérieur de notre corps des organes

qui nous permettent d'apercevoir certaines fluctuations ou courants semblables à l'électricité, le magnétisme, les ondes hertziennes, etc. Ces organes sont encore capables de transformer ces perceptions en compréhensions cinétiques qui s'additionnent aux simples perceptions et conceptions de mouvements corporels, équilibre, direction spatiale, etc. que nous fournissent les autres sens, l'oreille, l'œil et le toucher direct[12]. »

Cette vision du spectateur des dispositifs de polyvision transformant sa marche en danse comme Ali Jonhson n'est pas qu'une idéalisation. Le programme de l'exposition *Move* à la Hayward Gallery, à Londres, en 2010, dont le sous-titre, « Choreographing You », annonçait une chorégraphie du spectateur, comprenant un dispositif d'installations participatives – traverser *Green Light Corridor* de Bruce Nauman, se suspendre à la forêt d'anneaux installées par William Forsythe (*The Fact of Matter*), ou encore garder l'équilibre sur un des *Bodyspacemotionthings* de Robert Morris…)[13].

La mise en vibration du spectateur dans le dispositif évoque bien sûr la définition du médium comme une « extension de l'homme », de son système nerveux selon Marshall McLuhan[14] ou encore cette forme plus ancienne, entre l'homme et l'instrument de musique où l'on reconnaît les associations et agencements du montage. Peter Szendy rappelle cette réflexion de Diderot dans l'entretien avec d'Alembert :

« Nous sommes des instruments doués de sensibilité et de mémoire. Nos sens sont autant de touches qui sont pincées par la nature qui nous environne, et qui se pincent souvent elles-mêmes ; et voici, à mon jugement, tout ce qui se passe dans un clavecin organisé comme vous et moi[15]. »

« Voici ce qui m'a fait quelquefois comparer les fibres de nos organes à des cordes vibrantes sensibles. La corde vibrante sensible oscille, résonne longtemps encore après qu'on l'a pincée. C'est cette oscillation, cette espèce de résonance nécessaire qui tient l'objet présent, tandis que l'entendement s'occupe de la qualité qui lui convient. Mais les cordes vibrantes ont encore une autre propriété, c'est d'en faire frémir d'autres ; et c'est ainsi qu'une première idée en rappelle une seconde, ces deux-là une troisième, toutes les trois une quatrième, et ainsi de suite, sans qu'on puisse fixer la limite des idées réveillées, enchaînées, du philosophe qui médite ou qui s'écoute dans le silence et l'obscurité. Cet instrument [l'instrument-philosophe ou cinéaste-monteur ou spectateur-monteur] a des sauts étonnants, et une idée réveillée va faire quelquefois frémir une harmonique qui en est à un intervalle incompréhensible. Si le phénomène s'observe entre

les cordes sonores, inertes et séparées, comment n'aurait-il pas lieu entre les points vivants et liés, entre les fibres continues et sensibles[16] ? »

Le spectateur-monteur dans l'espace polyvisuel et polyphonique « se corde et se recorde » « comme l'énonce joliment Bourdeu [au chevet de D'Alembert] en parlant du souvenir et de l'imagination[17] », se met en phase, se déphase ou se rebranche au cours du montage alors pensé comme *processing*, modulation de la matière même, des images, des sons, du temps.

Mouvements de pensée et de corps sont conjoints, ainsi pour Olafur Eliasson : « Je pense que l'idée que nos corps et nos esprits ont des vies différentes est aujourd'hui obsolète. La sensibilité est jusqu'à un certain point une activité de l'esprit et du corps. Ainsi, danser peut être intellectuel[18] ». Quel que soit le degré d'engagement du corps, le montage est une danse.

associer **agencer** **dé-phaser** **répéter** **marcher/monter** **r-accorder**

1 J.-F. Lyotard, *Discours, Figure,* Klincksieck, Paris, 1971, p. 14-15.

2 G. Muche, « Paul Klee », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30 juin 1956 cité par J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 15.

3 J.-F. Lyotard, *op. cit.*, p. 15.

4 J.-F. Lyotard, *op. cit.,* p. 14.

5 Propos recueillis lors de la conversation avec C. Neyrat au colloque *Montage : forme de faire-manière de penser*, 20 et 21 novembre 2015, HEAD, Genève.

6 Plutôt que le terme de danse employé par R. Molla, T. Teguia préfère parler de chorégraphique (propos recueillis le 30 septembre 2016).

7 A.-M. Duguet, « Dispositifs » in *Communications* n° 48, 1988, p. 236. (http://www.persee.fr/...).

8 Voir le commentaire d'A. Somaini à propos de W. Benjamin in « Walter Benjamin's Media Theory: The *Medium* and the Apparat », *Grey Room* 62, Winter 2016, MIT Press Journals, p. 6-41.

9 C. Grout, « Les axes en mvmt » in *Comme une danse*, Carnets du paysage, nos 13-14, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, Arles/Marseille, automne 2006-hiver 2007, p. 183.

10 E. Barba, *L'Énergie qui danse, Bouffonneries,* nos 32-33, trad. fr. Éliane Deschamps-Pria, ISTA, Holstebro, 1995, p. 15.

11 Voir R. Bellour, « Avec Daniel Stern, mieux sentir le cinéma » in *Le Corps du cinéma*, *hypnoses, émotions, animalités,* coll. « Trafic », P.O.L., Paris, 2009, p. 162.

12 R. Laban, *Espace dynamique*, Contredanse, Bruxelles, 2003, p. 22.

13 Voir Laurent Goumarre, « Exposer la danse/Chorégraphier l'exposition » in *Art Press*, décembre 2013, p. 60.

14 M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), ed. W. Terrence Gordon, Gingko Press, Berkeley, CA, 2011.

15 *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, Poche, GF-Flammarion, Paris, 2008, p. 50.

16 *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, Œuvres, p. 879 cité par P. Szendy, *Membres fantômes des corps musiciens,* Minuit, Paris, 2002, p. 23

17 P. Szendy, *op. cit.*, p. 25.

18 O. Eliasson entretien avec D. Aitken, in D. Aitken, *Broken Screen*, *Expanding the image. Breaking the narrative,* D.A.P., New York, 2006, p. 116.

Bibliographie

- Aboudrar, Bruno Nassim et Le Maître, Barbara (dir.), *Tout ce que le ciel permet (en cinéma, photographie, peinture et vidéo), Théorème* n° 24, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2015.
- Agamben, Giorgio, *Moyens sans fins, Notes sur le politique*, Rivages, Paris, 1995.
- Aitken, Doug (dir.), *Broken Screen*. *Expanding the image. Breaking the narrative. 26 conversations with Doug Aitken,* D.A.P., New York, 2006.
- Albera, François (dir.), « Eisenstein dans le texte », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 11, nos 2-3, 2001.
- Albera, François, *Eisenstein et le constructivisme russe,* L'Âge d'Homme, Lausanne, 1989.
- Alloa, Emmanuel, « *Metaxu*. Figures de la médialité chez Aristote », *Revue de métaphysique et de morale,* n° 62, PUF, 2009, p. 247-262.
- Amengual, Barthélemy, « L'effet Kouléchov », *Cinémathèque,* n° 8, automne 1995, p. 78-93.
- Amiard-Chevrel, Claudine (dir.) *Théâtre et cinéma années vingt,* L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990.
- Archer, Michael ; De Oliveira, Nicolas ; Oxley, Nicolas ; Petry, Michael, *Installations l'art en situation* et *Installations II. L'empire des sens,* Thames and Hudson, 1997 et 2003.
- Aumont, Jacques, *Montage Eisenstein,* Albatros, Paris, 1974.
- Aumont, Jacques (dir.), *Le Montage dans tous ses états*, Cinémathèque française, Paris, 1995.
- Aumont, Jacques, *Théorie des cinéastes*, Nathan, Paris, 2002.
- Aumont, Jacques, *Érik Bullot,* « pointligneplan », Léo Scheer, Paris, 2003.
- Aumont, Jacques, *Matière d'images*, coll. « Cinéma », Images Modernes, Paris, 2005.
- Aumont, Jacques, *Le montage « La seule invention du cinéma »*, Vrin, Paris, 2015.
- Austin, John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, trad. fr. Gilles Laine, coll.

« Points Essais », Seuil, Paris, 1970.

- Badiou, Alain, *Cinéma* (textes rassemblés et présentés par Antoine de Baecque), Nova, Paris, 2010.

- Balazs, Béla, *L'Esprit du cinéma*, trad. fr. Jacques Chavy, Payot, Paris, 1977.

- Barba, Eugenio, *L'Énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale, Bouffonneries,* nos 32-33, trad. fr. Éliane Deschamps- Pria, ISTA, Holstebro, 1995.

- Bartholeyns, Gil ; Dierkens, Alain ; Golsenne, Thomas, *La Performance des images*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 2010.

- Basilico, Stefano (dir.), *CUT. Film As Found Object in Contemporary Video,* Milwaukee Art Museum, Milwaukee, 2004.

- Baudry, Jean-Louis, *L'Effet-cinéma,* Albatros, Paris, 1978.

- Beau, Frank ; Dubois, Philippe ; Leblanc, Gérard, *Cinéma et dernières technologies,* INA-DeBoeck Université, Paris-Bruxelles, 1998.

- Beccaria, Marcella, *Candice Breitz*, Skira, Genève, 2005.

- Bellour, Raymond (dir.), *le Cinéma américain. Analyse de films*, Flammarion, Paris, 1980.

- Bellour, Raymond, « La sculpture du temps », Cahiers du cinéma no 379, janvier 1986, p. 35-42.

- Bellour, Raymond, *L'Entre-images. Photos, cinéma, vidéo,* La Différence, Paris, 1990.

- Bellour, Raymond ; David, Catherine ; Van Assche Christine (dir.), *Passages de l'image*, Centre Pompidou, Paris, 1990.

- Bellour, Raymond, « La Chambre » in *Trafic* no 9, P.O.L., Paris, hiver 1993, p. 45-75.

- Bellour, Raymond, *L'Entre-images 2. Mots, Images,* P.O.L., Paris, 1999.

- Bellour, Raymond, *Le Corps du cinéma, hypnoses, émotions, animalités,* coll. « Trafic », P.O.L., Paris, 2009.

- Bellour, Raymond, *La Querelle des dispositifs,* P.O.L., Paris, 2012.

- Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*, trad. fr. Jean Torrent, coll. « Le Temps des images », Gallimard, Paris, 2004.

- Benjamin, Walter, *Écrits français,* Gallimard, Paris, 1991.

- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du* XIXe *siècle*. *Le livre des passages* (1927-

1940), trad. fr. J. Lacoste, Le Cerf, Paris, 1993.

- Benjamin, Walter, Œuvres III, trad. fr. M. de Gandillac, R. Rochiltz et P. Rusch, Gallimard, Paris, 2000.

- Bergala, Alain, *Godard au travail, les années 1960*, Cahiers du cinéma, Paris, 2006.

- Bergson, Henri, *L'Énergie spirituelle* (1919), Quadrige, Paris, 1999.

- Besse, Jean-Marc, *Comme une danse*, *Carnets du paysage,* n°s 13-14, Actes Sud/École nationale supérieure du paysage, Arles/Marseille, automne 2006-hiver 2007.

- Bishop, Claire, *Installation Art: A critical History*, Routledge, Oxford, 2005.

- Blistène, Bernard et Bouhours, Jean-Michel, *Andy Warhol, cinéma*, éditions du Centre Pompidou et éditions Carré, Paris, 1990.

- Bloch, Ernst, *Héritage de ce temps* (1962), trad. fr. Jean Lacoste, Klincksieck, Paris, 2017.

- Blümlinger, Christa, *Cinéma de seconde main, Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias,* trad. fr. Christophe Jouanlanne, Pierre Rusch, Klincksieck, Paris, 2013.

- Boissier, Jean-Louis, *La Relation comme forme*. *L'interactivité en art,* Presses du réel-Mamco, Paris-Genève, 2004.

- Bonitzer, Pascal, *Le Champ aveugle,* Cahiers du cinéma, Paris, 1982.

- Boulez, Pierre, *Relevé d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966.

- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle,* Presses du réel, Dijon, 1998.

- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain* (2002), Presses du réel, Paris-Dijon, 2004.

- Boyer, Elsa ; During, Elie ; Siety, Emmanuel ; Sztulman, Paul, *Voir les jeux vidéos. Perception, construction, fiction,* Bayard, Paris, 2012.

- Brenez, Nicole, *Étude critique de* Shadows*, J. Cassavetes,* coll. « Synopsis », Nathan, Paris, 1995.

- Brenez, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention de la figure humaine au cinéma*, De Boeck, Bruxelles, 1998.

- Brenez, Nicole et Lebrat, Christian, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Cinémathèque française-Mazzotta, Paris-Milan, 2001.

- Brenez, Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, Limite(s) du montage*, Elena Dagrada (dir.), vol. 13, nos 1-2, automne 2002, p. 49-67.
- Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe,* Gallimard, Paris, 1975.
- Bullot, Érik, « Virtualité du montage », in *Cinéma* 06, Léo Scheer, printemps 2003, p. 53-69.
- Buñuel, Luis, *Le Cinéma à cran d'arrêt, Œuvres littéraires*, trad. fr. J-M Saint-Lu, Plon, Paris, 1995.
- Cage, John, *Silence : Discours et écrits*, trad. fr. Monique Fong, Denoël, Paris, 1970.
- Camillo, Giulio, *Le Théâtre de la mémoire*, trad. fr. Eva Cantavenera et Bertrand Schefer, Allia, Paris, 2001.
- Castant, Alexandre, *Planètes sonores*, Monografik, Paris, 2007.
- Cherci Usai, Paolo (dir.), *The Griffith Project, volume 11, Selected Writings of D.W. Griffith*, Le Giornate del Cinema muto, BFI, London, 2007.
- Chion, Michel, *Un art sonore, le cinéma*, Cahiers du cinéma, Paris, 2003.
- Coëllier, Sylvie (dir.), *Le Montage dans les arts aux* XXe *et* XXIe *siècles*, PUP, Aix-Marseille, 2008.
- Copeland, Mathieu et Pellegrin, Julie (dir.), *Chorégraphier l'exposition*, Presses du réel, Paris, 2013.
- Coplans, John, *Andy Warhol*, New York Graphic Society, Greenwich, 1970.
- Curnier, Jean-Paul, *Montrer l'invisible. Écrits sur l'image*, Jacqueline Chambon/Actes Sud, Nîmes/Arles, 2009.
- Dagrada, Elena, *Limite(s) du montage, Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies,* vol. 13, nos 1-2, automne 2002.
- Daney, Serge, *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Cahiers du cinéma-Gallimard, Paris, 1983.
- Daney, Serge, *L'Exercice a été profitable, monsieur,* P.O.L., Paris, 1993.
- Daney, Serge, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main,* Aléas, Paris, 1999.
- Daney, Serge, « La guerre, le visuel, l'image », in *Trafic*, no 50, P.O.L., été 2004, p. 439-444.

- Davila, Thierry, *Marcher-Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du* XXe *siècle*, Regard, Paris, 2002.
- Debord, Guy, *Les Lèvres nues*, Allia, Paris, 1995.
- De Certeau, Michel, *L'Invention du quotidien. 1 Arts de faire* (1980), Gallimard, Folio Essais, Paris, 1990.
- De Haas, Patrick, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, Paris, 1985.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, 1980.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-mouvement et L'Image-temps,* Minuit, Paris, 1983 et 1985.
- Deleuze, Gilles, *Le Pli,* Minuit, Paris, 1986.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Felix, *Qu'est-ce que la philosophie* ?, Minuit, Paris, 1991.
- Deleuze, Gilles et Parnet, Claire, *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1999.
- Deleuze, Gilles, *Deux régimes de fous, textes et entretiens 1975-1995,* Minuit, Paris, 2003.
- Déotte, Jean-Louis et Huyghe, Pierre-Damien (dir.), *Le Jeu de l'exposition,* L'Harmattan, Paris, 1998.
- Déotte, Jean-Louis, *L'Époque des appareils*, Lignes & Manifestes, Paris, 2004.
- Derrida, Jacques, *Psyché. Inventions de l'autre,* Galilée, Paris, 1987.
- Déry, Louise (dir.), *Michael Snow, Solo Snow*, Le Fresnoy-Galerie de l'UQAM, Tourcoing-Montréal, 2011.
- Dewey, John, *L'Art comme expérience,* trad. fr. J.-P. Cometti, C. Domino, Farrago, Tours, 2002.
- Diderot, Denis, *Entretien entre D'Alembert et Diderot*, Poche, GF-Flammarion, Paris, 2008.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image,* Minuit, Paris, 1990.
- Didi-Huberman, Georges, « Bataille avec Eisenstein» in *Cinémathèque* nº 6, automne 1994, p. 15-38.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps,* Minuit, Paris, 2000.
- Didi-Huberman, Georges, « Peuples exposés (à disparaître) » in *Chimères* nos 66-67, Eres, Paris, 2008, p. 21-42.

- Dubac, Nicolas et Gaudreault, André, « La circularité et la répétitivité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle », *1895*, nº 50, AFRHC, Paris, décembre 2006, p. 29-54.
- Dubois, Philippe ; Mélon, Marc-Emmanuel ; Dubois, Colette, « Cinéma et vidéo : interpénétrations », *Communications* nº 48, 1988, p. 267-321.
- Dubois, Philippe, (dir.), *Cinéma et art contemporain/Cinema and Contemporary Visual Arts, Cinema&Cie, International Film Studies Journal*, nº 8, Udine, automne 2006.
- Dubois, Philippe ; Ramos Monteiro, Lucia ; Bordina, Alessandro (dir.), *Oui, c'est du cinéma*, Campanotto, Pasian di Prato, Udine, 2009.
- Duguet, Anne-Marie, « Les vidéos de Bill Viola : une poétique de l'espace-temps », *Parachute*, nº 45, déc. 1986-janv-fév 1987.
- Duguet, Anne-Marie, « Dispositifs » in *Communications* nº 48, *Vidéo*, 1988, p. 221-242.
- Duguet, Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques,* Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.
- Duguet, Anne-Marie et Neutres, Jérôme, *Bill Viola*, catalogue d'exposition, RMN, Paris, 2014.
- Duplaix, Sophie (dir.), *Jean-Luc Moulène*, Dilecta/Centre Pompidou, Paris, 2016.
- During, Elie ; Maniglier, Patrice ; Mouton, Joseph, *Faux raccords. La Coexistence des images,* ActesSud-Villa Arson, Arles-Nice, 2010.
- During, Elie et Schönwald, Cédric (dir.), *Melik Ohanian : From The Voice To The Hand,* Archibooks, Paris, 2009.
- Eamon, Christopher (dir.), *Anthony McCall The Solid Light Films and Releated Works*, Steidl, 2005.
- Eisenstein, Sergei Mikhail, *Au-delà des étoiles,* trad. fr. J. Aumont, B. Eisenschitz, S. Mossé, A. Robel, coll. 10/18, UGE, Paris, 1974.
- Eisenstein, Sergei Mikhail, *La Non-indifférente nature,* trad. fr. L. et J. Schnitzer, coll. 10/18, UGE, Paris, 1975.
- Eisenstein, Sergei Mikhail, *Walt Disney*, trad. fr. A. Cabaret, Circé, Strasbourg, 1992.
- Eisenstein, Sergei Mikhail, *Le Film : sa forme son sens*, trad. fr. A. Panigel, Ch. Bourgois, Paris, 1996.
- Eisenstein, Sergei Mikhail, *Montage,* Muzei Kino, Moscou, 2000.

- Eisenstein, Sergei Mikhail, *Glass House*, (Introduction, notes et commentaires de F. Albera), Presses du réel, Paris, 2009.
- Eisenstein, Sergei Mikhail, *Cinématisme. Peinture et cinéma* (introduction, notes et commentaires par François Albera), Presses du réel, Paris, 2009.
- Eisenstein, Sergei Mikhail, *Notes pour une histoire générale du cinéma,* (présentée par F. Albera et A. Somaini), AFRHC, Paris, 2013.
- Éluard, Paul, *Le Poète et son ombre*, *Proses 1928-1952*, Seghers, Paris, 1963.
- Epstein, Jean, *Écrits sur le cinéma*, tomes 1 et 2, Seghers, Paris, 1974 et 1975.
- Epstein, Jean, *Esprit de cinéma*, Éditions Jeheber, Paris-Genève, 1955
- Epstein, Jean, *Intelligence d'une machine, Le Cinéma du diable et autres écrits,* Independencia, Paris, 2014.
- Epstein, Jean, *Bonjour cinéma,* La Sirène, Paris, 1921.
- Farinelli, Luisella ; Grespi, Barbara ; Le Maître, Barbara (dir.), *Overlapping Images. Between Cinema and Photography* , *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, nº 25, Mimesis International, Milan, 2016.
- Faucon, Térésa, *Penser et expérimenter le montage*, PSN, Paris, 2009.
- Faucon, Térésa, *Théorie du montage. Énergie des images* (2013), Armand Colin, 2017.
- Faucon, Térésa, « Le spectateur/monteur dans les installations-projections », dans Poian, Cristiano et Saba, Cosetta G. (dir.), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Art*, Campanotto Editore, Milan, 2007, p. 78-88.
- Faucon, Térésa, « Géométrie de l'instable. À propos de deux installations : *Hue, Chroma, Tint,* M. Snow et *You and I, horizontal,* A. McCall (2005) », *Cinéma,* nº 011, Léo Scheer, Paris, printemps 2006, p. 118-127.
- Faucon, Térésa, « La nuit du cinéaste. Autour de quelques compositions de Godard et Marclay », *Cinéma 014*, Léo Scheer, Paris, automne 2007, p. 51-63.
- Faucon, Térésa, « Écouter l'espace : du film à l'installation » dans Luc Vanchéri (dir.), *Images contemporaines, Arts, formes, dispositifs*, coll. « Cinéma », Aléas, Lyon, 2009, p. 35-51.
- Faucon, Térésa, « Politique de la répétition (œuvres vidéo de Francis Alÿs, Candice Breitz, Javier Perez), dans Alice Autelitano (dir.), *The Cinematic Experience. Film, Contemporary Art, Museum/Film, arte contemporanea, museo,* Campanotto Editore, coll. « Cinema », Udine, 2010, pp. 51-67.

- Faucon, Térésa, « L'Œil monteur du spectateur », dans Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall (dir.), *L'Art de très près. Détail et proximité,* colloque de Cerisy, coll. « Interférences », PUR, Rennes, 2012, p. 99-109.
- Faucon, Térésa « Le ciel et le sablier », *Tout ce que le ciel permet, en cinéma, photographie, peinture et vidéo,* et Aboudrar, Bruno Nassim et Le Maître, Barbara (dir.), *Théorème* nº 24, PSN, Paris, 2015, p. 31-37.
- Faure, Élie, *De la cinéplastique* (1922)*,* Séguier, Paris, 1995.
- Faure, Élie, *Histoire de l'art. L'Esprit des formes. Troisième mille*, G. Crès & Cie, Paris, 1928.
- Flusser, Vilém, *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, Paris, 1996.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits, 1954-1988,* tome 4, Gallimard, Paris, 1994.
- Frampton, Hollis, *L'Écliptique du savoir*, Centre Pompidou, Paris, 1999.
- Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la culture* (1929), trad. fr. Dorian Astor, PUF-Quadrige, Paris, 2002.
- Fraser, Marie (dir.), *Explorations narratives/Replaying narrative*, Mois de la photo, Montréal, 2007.
- Freeburg, Victor Oscar, *The Art of Photoplay Making*, The Macmillan Company, New York, 1918.
- Fried, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine,* trad. fr. F. Durand-Bogaert, Gallimard, Paris, 2007.
- Friedberg, Anne, *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge, 2009.
- Frizot, Michel, « Comment ça marche. L'algorithme cinématographique », *Cinémathèque* nº 15, Cinémathèque française/Yellow Now, Paris, printemps 1999, p. 15-27.
- Gallet, Bastien, *Le Boucher du prince Wen-Houei. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Musica Falsa, Paris, 2002.
- Gance, Abel, *Un soleil dans chaque image* (textes rassemblés par Roger Icart), CNRS, Cinémathèque française, Paris, 2002.
- Gance, Abel, « Départ vers la polyvision », Cahiers du cinéma nº 41, Paris, décembre 1954.
- Gaudreault, André, *Cinéma et attraction*, *Pour une nouvelle histoire du cinéma,* CNRS, Paris, 2008,
- Gaudreault, André, et Gauthier, Philippe, « Le montage alterné, un langage

programmé », *1895*, nº 63, 2011, p. 24-47.

- Glissant, Édouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV,* « collection blanche », Gallimard, Paris, 1997.

- Godard, Jean-Luc, *Godard par Godard*, t. 2, Cahiers du cinéma, Paris, 1985.

- *Le Siècle de Godard, Guide pour les Histoire(s) du cinéma*, *Art Press,* Hors série*,* novembre 1998.

- Goncourt, Jules et Edmond, *Journal des Goncourt*, *Mémoires de la vie littéraire*, vol. 1., 1887, t. 1.

- Gordon, Douglas, *Déjà-vu, Questions and Answers*, vol. 11992-6, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2000.

- Graham, Dan, *Rock My Religion,* Presses du réel, Dijon, 1993.

- Graham, Dan, *Nuggets*, *New and Old Writing on Art, Architecture and Culture*, JRP Ringier-Presses du réel, Zurich-Paris, 2013.

- Guido, Laurent et Lugon, Olivier (dir.) *Fixe/animé, Croisements de la photographie et du cinéma au* xxe *siècle,* L'Âge d'Homme, Lausanne, 2010.

- Hall, Emily (dir.), *Sleepwalkers, Doug Aitken,* MoMA, New York, 2007.

- Huyghe, Pierre-Damien (dir.), *Le Jeu de l'exposition*, L'Harmattan, Paris, 1999.

- Icart, Roger, *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983

- Jaudon, Raphaël ; Marchiori, Dario ; Vanchéri, Luc (dir.), *Expanded cinéma, Écrans* nº 3, Classiques Garnier, Paris, 2015.

- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

- Javault, Patrick (dir.), *Vidéo topiques. Tours et détours de l'art vidéo,* Les Musées de Strasbourg, 2002.

- Jünger, Ernst, *Le Traité du Sablier* (1954), trad. fr. Henri Plard, coll. « Points », Seuil, Paris, 2010.

- Katz, Stéphanie, *L'Écran, de l'icône au virtuel. La résistance de l'infigurable,* coll. « ouverture philosophique », L'Harmattan, Paris, 2004.

- Kay, Alan, « Computer Software » *Scientific American,* vol. 251, nº 3, septembre 1984, p. 53-59.

- Kentridge, William, *William Kentridge,* Castello di Rivoli, Museo d'Arte contemporanea-Skira, Milan, 2004.

- Kittler, Friedrich, *Gramophon, Film, Typewriter*(1986), trad. anglaise Stanford UP, Stanford, 1999.
- Klonaris, Maria et Thomadaki, Katerina (dir.), *Technologies et imaginaires. Art cinéma art vidéo art ordinateur,* Dis Voir, Paris, 1990.
- Konigson, Elie (dir.), *L'Œuvre d'art totale*, CNRS, Paris, 1995.
- Kuntzel, Thierry, *Title TK,* Anarchive-Musée des Beaux Arts de Nantes, Paris-Nantes, 2006.
- Kracauer, Siegdried, *Rues de Berlin et d'ailleurs* [1964], trad. fr. J.-F. Boutout, Gallimard, Paris, 1995.
- Kracauer, Siegfried, *Le Roman policier* (1922-1925), Payot, Lausanne, 2001.
- Laban, Rudolf, *Espace dynamique*, Contredanse, Bruxelles, 2003.
- Launay, Isabelle et Glon, Marie, *Histoires de gestes*, Actes Sud, Arles, 2012.
- Lautréamont, Georges, *Les Chants de Maldoror*, in Œuvres complètes, Guy Lévis Mano, Paris, 1938.
- Legrand, Gérard, « Le cinéma comme site de l'homme invisible » in Aumont, Jacques (dir.), *L'Invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain,* Cinémathèque française, Paris, 1995.
- Le Maître, Barbara et Verraes, Jennifer (dir.), *Cinéma Muséum. Le musée d'après le cinéma*, coll. « Esthétiques hors cadre », PUV, Vincennes, 2013.
- Leutrat, Jean-Louis, *Des traces qui nous ressemblent,* coll. « Spello », Comp'Act, Paris, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Tropiques*, Plon, Paris, 1955.
- Liandrat-Guigues, Suzanne (dir.), *Propos sur la flânerie*, coll. « Esthétiques », L'Harmattan, Paris, 2009.
- Lindsay, Vachel, *De la caverne à la pyramide. Écrits sur le cinéma, 1914-1925*, trad. fr. Marc Chénetier, Klincksieck, Paris, 2012.
- Loti, Pierre, *Mon frère Yves,* Calmann-Lévy, Paris, 1883.
- Louppe, Laurence (dir.), *Danses tracées*, Dis Voir, Paris, 1994.
- Louppe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse-Librairie de la danse, Bruxelles, 1997 et 2000.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979.
- Lyotard, Jean-François, *Discours, Figure,* Klincksieck, Paris, 1971.
- Lyotard, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels* (1973)*,* Galilée, Paris,

1994.

- Macel, Christine et Sala, Anri (dir.) *Anri Sala Ravel Ravel Unravel*, Manuela Editions-Institut Français-CNAP, Paris, 2013.
- Machabey, Armand, *Maurice Ravel*, Richard-Masse, Paris, 1947.
- Mallet, Marie-Louise, *La Musique en respect*, Galilée, Paris, 2002.
- Mannoni, Laurent, *Le Mouvement continué*, Cinémathèque français-Mazzotta, Paris-Milan, 1997.
- Manovich, Lev, *Software Takes Command*, Bloomsbury Academic, New York, 2013.
- Manovich, Lev, « Eine Archeology des Computerbildschirms », *Kunstforum*, 132, 1996, p. 124 et suiv.
- Mariniello, Silvestra (dir.), *Cinéma et intermédialité*, *Cinémas*, vol. 10 n°s 2-3, Montréal, printemps 2000.
- Marker, Chris, « Le cinérama », Cahiers du cinéma n° 27, Paris, octobre 1953.
- Marnat, Marcel, *Maurice Ravel*, Fayard, Paris, 1986.
- Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique*, Cerf, Paris, 1955.
- McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), ed. W. Terrence Gordon, Gingko Press, Berkeley, CA, 2011.
- Mekas, Jonas, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971),* Paris Expérimental, Paris, 1992.
- Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, tome 1, Klincksieck, Paris, 1968.
- Meusy, Jean-Jacques, « La Polyvision, espoir oublié d'un cinéma nouveau » in *1895,* n° 31, AFRHC, Paris, 2000.
- Michaud, Philippe-Alain ; Bajac, Quentin ; Migayrou, Frédéric ; Pacquement, Alfred, *Le Mouvement des images,* Centre Pompidou, Paris, 2006.
- Mitry, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma (1963-65)*, Éditions universitaires, Paris, 1990.
- Moles, Abraham, *Théorie des objets,* Paris, Éditions universitaires, 1972.
- Münsterbeg, Hugo, *Psychologie du cinématographe*, trad. fr. Barnard Genton, De l'Incidence éditeur, Grenoble, 2010.
- Noguez, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Musée national d'art

moderne-Centre Pompidou, Paris, 1979.

- Obrist, Hans Ulrich et Scherf, Angeline (dir.), *Steve McQueen, Speaking in Tongues,* Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris, 2003.

- O'Doherty, Brian, *White Cube, L'Espace de la galerie et son idéologie,* JRP Ringier-Maison rouge, Zurich-Paris, 2008.

- Orozco, Gabriel, conversation avec Birnbaum, Daniel, *Artforum*, vol. XXXVI, nº 10, été 1998.

- Paci, Viva, *La Machine à voir. À propos de cinéma, attraction et exhibition*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2012.

- Païni, Dominique (dir.), *Projections, les transports de l'image*, Hazan-Le Fresnoy-AFAA, Paris-Tourcoing, 1998.

- Païni, Dominique, *Le Temps exposé. Le cinéma, de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, Paris, 2002.

- Palmier, Jean-Michel et Piscator, Maria, *Piscator et le théâtre politique*, Payot, Paris, 1983.

- Parfait, Françoise, *La Vidéo au risque de l'exposition*, PUN, Paris, 2004.

- Pelechian, Artavazd, « Le montage à contrepoint ou la théorie de la distance », in *Trafic,* nº 2, P.O.L., Paris, automne 1992, p. 90-105.

- Penders, Anne-Françoise, *En chemin, le land art, Partir,* t. 1, La Lettre volée, Bruxelles, 1999.

- Penz, François et Thomas, Maureen, *Cinema and Architecture*, London, BIFI, 1997.

- Picon Vallée, Béatrice, *Les Écrans sur la scène*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1998.

- Poe, Edgar Allan, *Philosophie de la composition* in Charles Baudelaire, « Traductions de Poe » in Œuvres *complètes*, vol. 10, NRF, Paris, 1928.

- Poian, Cristiano et Saba, Cosetta G. (dir.), *Unstable Cinema. Film and Contemporary Visual Art*, Campanotto Editore, Milan, 2007.

- Polirsztok Marion, *Le Spectacle des Siècles dans le cinéma muet américain. D'*Intolerance *à* Noah's Ark *(1916-1928),* thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2015.

- Poudovkine, Vsevolod, *Film Technique and Film Acting, The Cinema Writings*, trad. angl. Ivor Montagu, Vision Press, London, 1954.

- Rabinbach, Anson, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of*

Modernity, Basic Books, New York, 1990.

- Rancière, Jacques, *La Fable cinématographique*, Galilée, Paris, 2001.
- Rancière, Jacques, *Malaise dans l'esthétique,* Galilée, Paris, 2004.
- Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008.
- Rey, Anne-Lise in « Statut et usages de la perception dans la pensée esthétique de Leibniz : l'exemple du théâtre » in *Revue germanique internationale,* nº 4, *Esthétiques de l'Aufklärung*, 2006, p. 49-58.
- Riado, Benjamin et Trentini, Bruno (dir.), *Le Spectateur face à l'art interactif*, revue *Proteus. Cahiers des théories de l'art* nº 6, décembre 2013.
- Rollet, Patrice, *Passages à vide*, *Ellipses, éclipses, exils du cinéma,* P.O.L., Paris, 2002.
- Rossellini, Roberto, *Le Cinéma révélé*, Cahiers du cinéma-L'Étoile, Paris, 1984.
- Royoux, Jean-Christophe, « Cinéma d'exposition : l'espacement de la durée », dans *Art Press* nº 262, novembre 2000, p. 36-41.
- Royoux, Jean-Christophe, « Pour un cinéma d'exposition », *Omnibus* nº 20, avril 1997.
- Rush, Michael, *Les Nouveaux Médias dans l'art,* Thames and Hudson, Londres, 2000.
- Rush, Michael, *L'Art vidéo*, Thames and Hudson, Londres, 2003.
- Sayag, Alain (dir.), *Moholy-Nagy : compositions lumineuses, 1922-1943,* Centre Pompidou, Paris, 1995.
- Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux* (1966), Seuil, Paris, 1977.
- Scheinfeigel, Maxime, (dir.), *Le Cinéma, et après ?*, PUR, Rennes, 2010.
- Schoenberg, Arnold, *Le Style et l'Idée*, *Théorie et composition*, trad. fr. Ch. de Lisle, « Classique Essai », Buchet-Chastel, Paris, 1977.
- Sloterdijk, Peter, *Le Palais de Cristal* : à l'intérieur du capitalisme planétaire, trad. fr. O. Mannoni, Libella, Paris, 2006.
- Snow, Michael, *Des écrits, 1958-2001,* trad. fr. J.-F. Cornu, Centre Pompidou-ENSBA, Paris, 2002.
- Sobeszczanki, Marcin (dir.), *Du Split-screen au multi-screen. La narration vidéo-filmique spatialement distribué*, Peter Lang, Bern, 2010.
- Somaini, Antonio, « Walter Benjamin's Media Theory: The Medium and the

Apparat », *Grey Room* 62, Winter 2016, MIT Press Journals, p. 6-41.

- Somaini, Antonio, « “Effet de présence”, du cinéma dans l’architecture. Eisenstein et Tschumi » in Dubois, Ph. ; Ramos Monteiro, L. ; Bordina, A. (dir.), *Oui, c’est du cinéma*, Campanotto, Pasian di Prato, Udine, 2009.

- Somaini, Antonio, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Piccola Biblioteca Einaudi, Turin, 2011.

- Stiegler, Bernard, *La Technique et le Temps, 3. Le Temps du cinéma et la question du mal-être*, Galilée, Paris, 2001.

- Szendy, Peter (dir.), *L’Écoute*, IRCAM/Centre Pompidou, Paris, 2000.

- Szendy, *Membres fantômes des corps musiciens,* Minuit, Paris, 2002.

- Tarkovski, Andrei, *Le Temps scellé,* trad. fr. A. Kichilov et Ch.-H. de Brantes, Cahiers du cinéma, Paris, 1989.

- Thibaudet, Jean, in *Mouvement,* Nrf, Paris, 1938.

- Tschumi, Bernard, *Le Parc de la villette : cinégramme folie*, Seyssel, Champ Vallon, Paris, 1987.

- Van Assche, Christine, (dir.), *Collection Nouveaux Médias*, Centre Pompidou, Paris, 2006.

- Vanchéri, Luc, *Cinémas contemporains. Du film à l’installation*, Aléas, Lyon, 2009.

- Vanchéri, Luc (dir.), *Images contemporaines, Arts, formes, dispositifs*, Aléas, coll. « Cinéma », Lyon, 2009.

- Varela, Francisco J. ; Thompson, Evan ; Rosch, Eleanor et al, *L’inscription corporelle de l’esprit, sciences cognitives et expérience humaine,* Seuil, Paris, 1993.

- Vertov, Dziga, *Articles, Journaux, Projets*, coll. « 10/18 », UGE, Paris, 1972.

- Vertov, Dziga, *Kino Eye*, *The Writings of Dziga Vertov*, trad. angl. Kevin O’Brien, University of California Press, 1984.

- Villain, Dominique, *Le Montage*, Cahiers du cinéma, Paris, 1980.

- Villain, Dominique, *Le Travail du cinéma I et II*, PUV, Vincennes, 2012 et 2013.

- Viola, Bill, Catalogue de l’exposition à l’ARC, Musée d’art moderne de la ville de Paris, 1984.

- Viola, Bill et Bellour, Raymond, Entretien « Où va la vidéo ? », Cahiers du cinéma n° 146, Paris, juillet 1986.

- Von Fürstenberg, Adelina (dir.), *Collateral. When Art Looks at Cinema*, Hangar Bicocca/Charta, Milan, 2007.
- Weber, Pascale, *Le Corps à l'épreuve de l'installation-projection*, L'Harmattan, Paris, 2003.
- Weill, Isabelle, « Re- dans tous ses états, un "préfixe" marquant l'aspect *implicatif* », *Linx* n° 60, *Nonne scripta Manent*, Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2009, p. 119-140.
- Weizman, Eyal, « Passer à travers les murs », trad. fr. C. Degoutin, in *Multitudes*, n° 28, hiver-printemps 2007, p. 31-44.
- Yates, Frances Amelia, *L'Art de la mémoire* (1966), trad. fr. Daniel Arasse, coll. « bibliothèque des histoires », Gallimard, Paris, 1975.
- Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co, New York, 1970.

Webographie

- http://laboratoiredugeste.com/...
- http://vampler.net

Index des œuvres

- Aerschmann, Peter
  http://www.aerschmann.ch/

  Eyes (2006)
  http://vimeo.com/16623045

  Fith Street (2006)

- Aitken, Doug
  http://www.dougaitkenworkshop.com

  These Restless Minds (1998)
  http://www.dougaitkenworkshop.com/work/these-restless-minds

  Electric Earth (1999)
  http://www.dougaitkenworkshop.com/work/electric-earth

  New Skin (2002)
  http://www.dougaitkenworkshop.com/work/new-skin

  The Moment (2005)
  http://www.dougaitkenworkshop.com/work/the-moment/

  Sleepwalkers (2007)
  http://www.moma.org/...l

  Frontier (2009)
  http://www.dougaitkenworkshop.com/work/frontier/

  Altered Earth (2011)
  http://www.doug-aitken-arles.com/alteredearth.html

- Alÿs, Francis
  Rehearsal 1 (El Ensayo) Tijuana (1999-2001)
  http://vimeo.com/143228445, http://www.tate.org.uk/...

  Trucque (Troc) (1999)
  The Collector (1991-92)
  http://francisalys.com/the-collector/

  Magnetic Shoes (1994)
  http://www.youtube.com/watch?v=5Azap6lJezI

- Antonioni, Michelangelo
  Blow-Up (1966)
  Zabriskie Point (1970)

- Aragno, Fabrice et Battaggia, Jean-Paul
  Le Tricycle (2015)

- Bartolo, Andrea di
  Sainte Catherine de Sienne et Quatre Sœurs du Tiers-Ordre Dominicain (1393-1394)

- Bogers, Peter

Road Movie (2016)
http://videoformes.com/2017/03/29/road-movie-peter-bogers-exposition/

- Boissier, Jean-Louis
  Moments de Jean-Jacques Rousseau (1994, CD-Rom en 2000)
  http://www.ciren.org/ciren/productions/moments/boissier.html

- Bouchet, Mike
  16x9 Action films (2007)
  http://vimeo.com/video/74328164

- Breitz, Candice
  http://www.candicebreitz.net/archive/

  Babel Series (1999)
  Mother + Father (2005)
  http://vimeo.com/74745827 et http://vimeo.com/74739468

- Bullot, Érik
  L'Ébranlement (1997)
  http://www.lecinemadeerikbullot.com/lebranlement

- Campus, Peter
  Negative Crossing (1974)

- Cassavetes, John
  Shadows (1959)

- Chauvel Axel et cie
  Polychromie, éditions Polystyrène (2014)
  http://www.alexchauvel.com/polychromie/

- Childs, Lucinda
  Dance (1979)
  http://www.youtube.com/watch?v=CByoefokGrA http://www.lucindachilds.com/...

- Claerbout, David
  Riverside (2009)
  http://davidclaerbout.com/Riverside-2009

  Bordeaux Piece (2004)
  http://davidclaerbout.com/Bordeaux-Piece-2004

- Conner, Bruce
  Looking for Mushrooms (1962)
  A Movie (1958)

- Corsetti, Georgio Barberio et Sorin, Pierrick
  La Pietra del paragone (2007)
  http://culturebox.francetvinfo.fr/...

- Costa, Pedro
  Où gît votre sourire enfoui ? (2001)

- Dean, Tacita

Craneaway Event (2009)
http://www.frithstreetgallery.com/.../tacita_dean_craneway

- DeMille, Cecil B.
  Joan the Woman (1916)
  http://www.cnc-aff.fr/...
- De Palma, Brian
  Blow Out (1981)
  Dionysus in '69 (1969)
- Dreyer, Carl Th.
  Passion Jeanne d'Arc (1928)
- Duchatelet, Caroline
  Aubes (série commencée en 2008)
  http://videoformes.com/caroline-duchatelet/, http://carolineduchateletmonographie.com
- Edison, Thomas
  Electrocuting An Elephant (1903)
- Eisenstein, Sergei M.
  L'Ancien et le Nouveau (1929)
- Eisenstein, Sergei M.
  Octobre (1927)
- Fabre, Jan
  Angel of Death (2003)
  http://vimeo.com/117912069
- Farocki, Harun
  Deep Play (2007)
  http://www.harunfarocki.de/.../deep-play.html
- Fiévet, Laurent
  State of Grace (2015)
  http://www.laurentfievet.com/.../states-of-grace-paris-france-le-meurice
- Figgis, Mike
  Time Code (2000)
- Fischinger, Oskar
  Raumlichtkunst (1926/2012)
- Forsythe, William
  The Fact of Matter (2009)
  http://www.williamforsythe.com/...
- Gance, Abel
  Napoléon (1927)
- Gander, Ryan
  Man on a Bridge (A Study of David Lange) (2008)
  http://www.annetgelink.com/...

Lost in My Own Recursive Narrative (2012)
http://www.fraciledefrance.com/...RyanGander-Jo-14.pdf

- Geffriaud, Mark
  Deux mille quinze (2016)
  http://www.fraciledefrance.com/deux-mille-quinze-mark-geffriaud/

- Gitaï, Amos
  News from Home/News from House (2006)

- Godard, Jean-Luc
  Vivre sa vie (1962)
  Le Mépris (1963)
  Week-end (1967)
  Sauve qui peut (la vie) (1980)
  Sauve la vie (qui peut), reconstitué par Michael Witt (2015)
  Passion (1982)
  JLG/JLG. Autoportrait de décembre (1994)
  Histoire(s) du cinéma (1988-1998)
  Hélas pour moi (1993)
  Voyage(s) en utopie de Godard à Beaubourg (2006)
  Adieu au langage (2014)

- Gordon, Douglas
  24 Hours Psycho (1993)

- Gordon, Douglas et Parreno, Philippe
  A 21st Century Portrait (2006)
  http://www.gallery.ca/...

- Grasso, Laurent
  Projection (2005)
  http://www.perrotin.com/.../Laurent_Grasso/...

- Gréco
  Vue et carte de Tolède (1608-1610)

- Griffith, David Wark
  Intolérance (1916)
  The Mother and the Law (1912)

- Henrot, Camille
  Grosse Fatigue (2013)
  Documentaire/interview avec Camille Henrot /extraits de *Grosse Fatigue*,
  https://vimeo.com/86174818 https://vimeo.com/88138929 http://www.camillehenrot.fr/fr/work/68/grosse-fatigue

  Coupé/décalé (2010)
  http://www.camillehenrot.fr/fr/work/41/coupe-decale http://vimeo.com/101541132

- Hepworth, Cecil
  How it feels to be run over (1900)

- Hitchcock, Alfred

The Rope (1948)

- Huillet, Danièle et Straub, Jean-Marie
  Sicilia ! (1999)
- Huyghe, Pierre
  A journey That Wasn't (2006)
- Iñarritu, Alessandro G.
  Babel (2006)
- Islam, Runa
  How Far to Farö (2005)
  http://whitecube.com/artists/runa_islam/
- Keaton, Buster
  Stemboat Bill Jr. (1928)
- Keaton, Buster et Cline, Edward F.
  Cops (1922)
- Keersmaeker, Anne Teresa
  Fase (2002)
  http://www.numeridanse.tv/fr/video/1185_fase
- Kentridge, William
  Journey to the Moon (2003)
  http://www.moma.org/collection/works/102864 http://vimeo.com/179791240
- Kiarostami, Abbas
  Tazieh (2003)
  http://www.cineclubdecaen.com/realisat/kiarostami/tazieh.htm
- Kurtag, György
  The Answered Unanswered Questions (1989)
- Lamelas, David
  Film Script (Manipulation of Meaning) (1972)
  http://www.tate.org.uk/art/artworks/lamelas-film-script-manipulation-of-meaning-t12978
- Marclay, Christian
  http://mediatheque.cite-musique.fr/...

  Telephones (1995)
  Up and Out (1998)
  Video Quartet (2002)
  http://www.tate.org.uk/art/artworks/marclay-video-quartet-t11818

  Crossfire (2007)
  The Clock (2010)
- McGuire, Richard
  Here (1989-2014), trad. fr., Gallimard, 2015
  http://www.galeriemartel.com/index.php/les-expositions/richard-mcguire
- McQueen, Steve

http://stevemcqueen.schaulager.org/smq/en/exhibition.html

Pursuit (2005)
Deadpan (1997)
Charlotte (2004)
Drum Roll (1998)
Ashes (2002-2015)

- Marker, Chris.
  Zapping Zone (Proposals for an Imaginary Television) (1990-1994)
  http://www.chrismarker.ch/zappingzone/index.html

  Immemory (1996)
  http://gorgomancy.net

- Matta-Clark, Gordon
  Splitting (1974)
  http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbLygj6/rajK8EG

- Méliès, Georges
  L'Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin (1896)
  Le Mélomane (1903)

- Morris, Robert
  Bodyspacemotionthings (1971)
  http://www.tate.org.uk/.../robert-morris-bodyspacemotionthings http://www.youtube.com/watch?v=IeUiL5vzSzA

- Müller, Matthias et Girardet Christoph
  Play (2003)

- Nauman, Bruce
  Green Light Corridor (1970)
  http://www.guggenheim.org/artwork/3166

  Performance corridor (1969)
  http://www.guggenheim.org/artwork/3148

- Oertli, Christoph
  The Ground Is Moving (2010)
  http://vimeo.com/56547581 http://www.christophoertli.ch/the-ground-is-moving/ (version sur un écran, celle en double-écran n'est pas visible sur internet)

- Ohanian, Melik
  Seven Minutes Before (2004)
  http://melikohanian.com/...

- Oliveira, Manoel de,
  Douro, faina fluvial (1931)
  Porto de mon enfance (2001)

- Orozco, Gabriel
  From Green Glass To Federal Express ; From Flat Tyre to Airplane ; From Container to Don't Walk ; From Dog Shit to Irma Vep (1997)

- Ozon, François
  Quand la peur dévore l'âme (2012)

http://www.dailymotion.com/.../xsruqq_quand-la-peur-devore-l-ame_shortfilms

- Parreno, Philippe et Gordon, Douglas
  A 21st Century Portrait (2006)
- Parreno, Philippe
  June 8, 1968 (2009)
- Pedneault, Josée
  Murmures (2007)
  http://www.joseepedneault.com/.../murmures
- Piscator, Erwin
  Trotz Alledem ! (1925)
  Hoppla ! Wir Leben (1927)
- Porter, Edwin S.
  The Kleptomaniac (1905)
- Pushwagner, Harriton
  Soft City (1968-1975)
- Ravel, Maurice
  Boléro (1931)
- Resnais, Alain
  Mon oncle d'Amérique (1981)
  Smoking/No Smoking (1993)
  Je t'aime, je t'aime (1968)
- Rondinone, Ugo
  Roundelay (2001)
  http://www.newmedia-art.org/...
- Rovner, Michal
  Overhang (2000)
- Rybczyński, Zbig
  New Book (1975)
  Tango (1980)
  http://socks-studio.com/.../tango-by-zbigniew-rybczynski-1980/
- Sala, Anri
  Ravel/Unravel (2013)
  http://www.sonore-visuel.fr/oeuvre/ravel-ravel-unravel

  Answer Me (2008)
  http://vimeo.com/...

  Le Clash (2010)
  http://vimeo.com/...

  Tlatelolco Clash (2011)
  1395 Days without Red (2011)
- Smithson, Robert

Spiral Jetty (1970)
http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm

- Snow, Michael
  Two Sides To Every Story (1974)
  http://www.fondation-langlois.org/...

  Video Fields (2014)
  Piano Sculpture (2009)
  Hue, Chroma, Tint (2005)

- Spadoni, Carola
  Live Through This (2006)
  http://www.youtube.com/watch?v=2s6n_YoXDE0

- Stockhausen, Karlheinz
  Maison musicale (1965)
  Quatuor pour cordes et hélicoptères (1984)

- Studios Chevalvert, 2roqs, polygraphik, splank
  Murmur (2016)
  http://vimeo.com/185319317

- Tinguely, Jean
  Pit-stop (1984)

- Tscherkassky, Peter
  Outer Space (1999)

- Turner, Joseph Mallord William
  La Paix – Funérailles en mer de Turner (1842)
  La Guerre – l'Exil et l'Arapède (1842)
  Ombre et Ténèbres – Le soir du déluge et *Lumière* (1843)
  Couleur (la théorie de Goethe) – Le matin après le déluge (1843)

- Vasulka, Steina et Woody
  Machine Vision (1976)

- Vertov, Dziga
  L'Homme à la caméra (1929)

- Vezzoli, Franceso
  Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula (2005)

- Vierkant, Artie
  Framing Exercise (2009)

- Viola, Bill
  Catherine's Room (2001)
  http://www.tate.org.uk/.../viola-catherines-room

  The Veiling (1995)
  Five Angels for the Millenium (1. Departing Angel 2. Angel of Birth 3. Angel of Fire 4. Ascending Angel 5. Angel of Creation) (2001)
  Fire Woman (2005)

Tristan's Ascension (The Sound of a Moutain Under a Waterfall) (2005)

- Visconti, Luchino
  Terra Trema (1948)
- Wajda, Andrej
  L'Homme de marbre (1977)
- Warhol, Andy
  Outer and Inner Space, 1965
  ***** (Four Stars)* (1967)
  Chelsea Girls (1966)
- Weerasethakul, Apichatpong
  Fever Room (2016)
  Cemetery of Splendour (2015)
- Widrich, Virgil
  Fast Film (2003)
  http://upopi.ciclic.fr/.../fast-film-de-virgil-widrich
- Williamson, James
  The Big Swallow (1901)
- Wodiczko, Krzysztof
  Guests (2009)

Remerciements

Ce livre doit beaucoup au plaisir des conversations imaginaires ou présentes avec Antonio Somaini, Sergei M. Eisenstein, Jacques Aumont, Raymond Bellour, Serge Daney, Anne-Marie Duguet, Dan Graham, Amandine D'Azevedo, William Kentridge, Marion Polirsztok, Vachel Lindsay, Doug Aitken, Isabelle Launay, Peter Szendy, Anne Teresa de Keersmaeker, Thierry Davila, Caroline Duchatelet, Gabriel Soucheyre, Eyal Weizman, Laurent Fiévet, Michael Snow, Martine Aboucaya, Brice Dellsperger, Jean-Paul Curnier, Elisabeth Baraduc, Damien Sausset.

NAIMA

2017

ISBN 978-2-37440-032-7

Image de couverture : Laurent Fiévet, *States of Grace 1 - L'Annonciation* (2015), vidéogramme.

Table des Matières

Couverture	2
Dédicace	4
Présentation	5
Diagramme des gestes	9
Introduction aux gestes monteurs	10
Inventer l’espace	19
Dé-couper	23
Interpréter l’espace	34
Pratiquer l’espace-images	39
Défiler/arrêter	43
Dé-composer	48
Opposer/contraster	54
R-accorder	62
Arriver/partir	65
Architecturer l’espace	67
Observer/oublier	72
Expérimenter le seuil	77
Escamoter	80
Démonter le spectateur	85
Attendre	88
Dé-re-monter	94
Associer	99
Réaliser	102
Disposer	104
Dé-plier	109
Superposer/juxtaposer	116
Programmer	123
Dé-jouer	126

Ferrailler 133
Agencer 137
Feuilleter 140
Fatiguer 146
Im-mobiliser 149
Marcher/monter 154
Répéter 164
Dé-phaser 173
Alterner 177
Répliquer/converser 183
Danser/vibrer 190
Bibliographie 195
Index des œuvres 210
Remerciements 219
Colophon 220