



HAL
open science

La pratique du remontage à l'époque du cinéma exposé Christian Marclay et Clemens von Wedemeyer

Marie Rebecchi

► **To cite this version:**

Marie Rebecchi. La pratique du remontage à l'époque du cinéma exposé Christian Marclay et Clemens von Wedemeyer. Reel-virtuel, 2019. hal-03226487

HAL Id: hal-03226487

<https://hal.science/hal-03226487v1>

Submitted on 14 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

[R V]
_

Accueil

À propos

Numéros

Appel à
contributions

> **La
pratique
du
remontage
à l'époque
du cinéma
exposé
Christian
Marclay et
Clemens**

[R V]**Accueil****À propos****Numéros****Appel à contributions**

von Wedemeyer

Marie Rebecchi

**RÉSUMÉ BIOGRAPHIE(S) MOTS-CLÉS
DISCIPLINE(S) PLAN**

Si la dimension hybride de l'œuvre d'art cinématographique à l'époque de l'installation vidéo permet de questionner les rapports entre l'espace et le temps vécu par le spectateur et celui de l'œuvre, il semble intéressant d'aborder aussi la question du corps à l'aune de l'acte du remontage. Quel est le rapport entre la temporalité d'une œuvre cinématographique, projetée dans une salle de cinéma dont le temps est prescrit par une séance collective, et une œuvre remontée de *cinéma contemporain*, projetée dans une salle du MoMA ou du Centre Pompidou où le temps virtuel de l'œuvre est à la fois remonté et greffé sur le temps réel vécu par les visiteurs-spectateurs? Quel est donc le modèle de temps d'une œuvre de *remontage d'images-temps* différentes comme *The*

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

Clock de Christian Marclay, ou bien comme *The Beginning: Living Figures Dying*, le récent travail de montage des extraits de films historiques diffusés sur dix écrans, avec différents intervalles de temps, réalisé par Clemens von Wedemeyer, exposé au Maxxi de Rome en 2013 ?

Si tout film est une manipulation et un remontage des temps, les horloges et les montres exhibées par Marclay dans *The Clock* aident à recréer cette fausse temporalité, en conduisant les spectateurs-visiteurs à se plonger dans une temporalité fictive, en oubliant ainsi le temps réel, qui reste toujours *hors du cinéma*, malgré la tentative illusoire d'une synchronisation sur le fuseau horaire du lieu d'exposition.

Si encore tout film est une manipulation et un remontage des corps et des espaces, les statues exhibées par Clemens von Wedemeyer dans *The Beginning: Living Figures Dying* aident à recréer une dimension corporelle fictive, en conduisant les spectateurs-visiteurs à se plonger dans un espace hybride, fait d'un remontage d'images tirées de l'histoire du cinéma, qui évoquent autant le mythe de Pygmalion que la destruction et la brisure inéluctable des corps.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

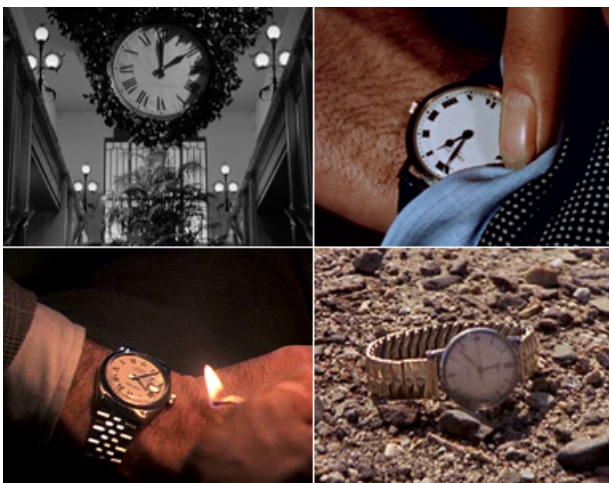


Figure 1: Christian Marclay, *The Clock*, 2010 [24 heures].

Depuis de nombreuses années, l'artiste et musicien suisse américain Christian Marclay a fait du remontage d'extraits de films à des fins artistiques sa spécialité, de *Téléphones* (1995) à *Video Quartet* (2002) [1], où les brefs extraits accumulés composent une sorte de corps-montage suspendu et anachronique. À cet égard, dans un article dédié à *L'iconoclasme musical et à l'interrogation sur l'instrument* chez Christian Marclay, Marianne Massin remarque que la démarche de Marclay procède d'une tension entre deux dynamiques :

[1] Matthew Higgs, « Video Quartet (2002) », dans J. González, K. Gordon, M. Higgs (dir.), *Christian Marclay*, London, Phaidon, 2005, p. 82-91.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

La première relève d'une « connaissance par le montage » et instaure des résonances ou des polarités entre des images ou des objets liés à la musique – dans les portfolios, les collectes et les rapprochements incongrus de pochettes de disque (*Imaginary Records* et *Body Mix*), dans la juxtaposition de tableaux mutiques ou d'étuis vides. La seconde procède d'une « connaissance par le démontage », elle casse et défait, en décomposant les images attendues, en brisant et scratchant les vinyles en disloquant les objets, en perturbant les usages pour mieux les appréhender. [...] La violence symbolique ou réelle envers l'instrument doit être corrélée à cette quête de « connaissance par montage et démontage » [2].

[2] Marianne Massin, «- Christian Marclay: « iconoclisme » musical et interrogation sur

Dans la vidéo *Up and Out*, réalisée en 1998, ce même travail de «- connaissance par montage et démontage » a été mis à l'œuvre

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

l'instrument », dans *Methodos. Savoirs et textes*, n° 11, 2011,

L'instrument de musique

<http://methodos.revues.org/2579>, page

consultée en novembre 2013 ;

Massin adopte une suggestion de Clément Chéroux, voir aussi Clément Chéroux

« Photo-phonographie de Christian Marclay » dans

[3] *Christian Marclay*, *Matthew Miggley & Valérie* (2002) *Maya*, Paris.

David Perreau (dir.), Dijon, Genève,

Rennes, Les Presses du réel, 2009, p. 17-36 ;

Christian Marclay, « Le son en images », dans

L'Écoute, textes réunis par Peter Szendy, Paris,

[4] *Christian Marclay*, *Bello*, pp. 85-113.

querelle des dispositifs. Cinéma –

de façon exemplaire. A cette occasion, Marclay a monté la bande sonore de *Blow Out* de Brian De Palma (1981) sur la structure narrative visuelle du film d'Antonioni *Blow-Up* (1966) **[3]**, afin de recréer, à partir des matériaux originaux, une expérience audiovisuelle audacieuse et complexe, faite de dissonances, fractures et sauts spatio-temporels imprévisibles.

Comme le rappelle Raymond Bellour dans sa dernière réflexion sur *La querelle des dispositifs*, dans le travail de montage et démontage de Marclay, « des motifs vont, viennent, reviennent, ils font masse selon des rythmes savamment ménagés, mais sans produire la mémoire d'un temps dont l'attention serait la condition **[4]** ». Cette même capacité d'annulation du temps, selon Bellour, a été portée à l'extrême dans *The Clock* (2010), non pas tant à cause de la durée exorbitante de 24 heures que « par l'imposition d'un présent

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

installations, expositions,
Paris, P.O.L.
Trafic, 2012, p. 81
; voir aussi ;
Giorgio
Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*,
Rome,
Nottetempo,
2006.
[5] Raymond
Bellour, *La querelle des dispositifs,*
op. cit., p. 81.

perpétuel grâce à la coïncidence entre le temps fictif imposé dans le montage et le temps réel inscrit sur la montre de chaque spectateur **[5]**».

Ainsi dans le cadre d'une réflexion sur l'exposition – dans les musées ou les fondations d'art – du «-cinéma contemporain» ou du «-cinéma d'exposition», il semble intéressant de questionner l'acte du *remontage* en tant que pratique « curatoriale » aussi bien que geste artistique. Le remontage est entendu ici à la fois comme méthode d'exposition de formes d'expression hétérogènes, et comme dispositif qui préside aux lois de déconstruction et reconstruction de l'œuvre cinématographique.

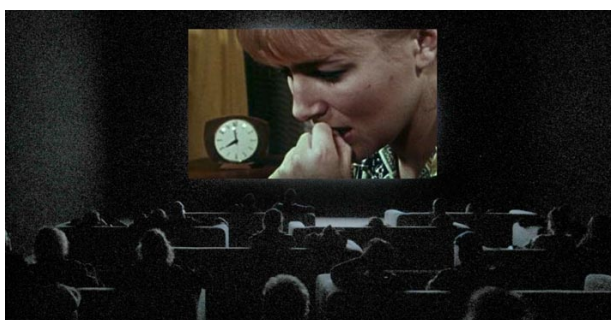


Figure 2 : Christian Marclay, *The Clock*, 2010 [24 heures].

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

The Clock : une horloge cinématographique

Avant d'être projetée au MoMA de New York en 2012, l'œuvre *The Clock* a été montrée pour la première fois à la galerie White Cube de Londres en 2010. Elle a été présentée par la suite à la galerie Paula Cooper à New York au début de 2011, puis à Moscou au Garage Centre for Contemporary Art, à Los Angeles au County Museum of Art, à Jérusalem à l'Israel Museum, à Boston au Museum of Fine Arts et, finalement, à Paris au Centre Pompidou. Ce surprenant travail de Marclay, qui a reçu le Lion d'or du meilleur artiste à la 54^e Biennale de Venise, est une installation vidéo d'une durée de 24 heures, une véritable « horloge cinématographique » synchronisée sur le fuseau horaire correspondant au lieu de son exposition. Il s'agit d'un montage de trois mille extraits de films et de séries, tirés des époques et des genres les plus

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

divers, affichant l'heure en temps réel vingt-quatre heures durant. L'artiste a monté des extraits de manière à ce que l'heure que l'on voit à l'écran corresponde à l'heure réelle : une horloge indique onze heures, il est également onze heures à la montre du spectateur. Puisés dans toute l'histoire du cinéma, des comédies en noir et blanc des années quarante aux séries B des années quatre-vingt-dix, des films d'avant-garde des années soixante aux films à suspense des années quatre-vingt, les milliers d'extraits rendent visible le temps qui passe à travers une myriade d'horloges, de réveils, d'alarmes, d'actions ou de dialogues.

L'objectif de *The Clock* est donc d'immerger le visiteur dans deux temps conflictuels : le temps de la fiction, avec ces nombreux extraits de films et séries, et un temps présent, analogique avec le temps affiché dans la vidéo, qui passe à la même vitesse que le temps réel.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[6] Viva Paci, «- Cinéma en galerie », dans Francesco Federici, Cosetta Saba (dir.), *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Udine, Campanotto Editore, 2013, p. 136-45.

[7] *Ibid.*, p. 139.

[8] Christa

Comme le dit de manière très efficace Viva Paci dans son texte sur le *Cinéma en galerie* **[6]** :

Le temps de l'œuvre et celui du spectateur sont partagés : le volume de la salle d'exposition/projection embarque tout, spectateurs et écran, dans une même trajectoire. On n'arrête pas de regarder une montre, la nôtre ou celles qui sont à l'écran, qui marquent le temps qui passe, et bientôt n'est plus, pour être à temps dans notre agenda. Les yeux qui regardent l'heure sont en général désappointés, car on s'y retrouve presque toujours pourchassés par ce qui reste à faire. Les répliques que l'on entend dans les fragments de film exposés dans *The Clock* nous font écho : « I need ten minutes », « There's no time », « It's time to go » **[7]**.

Comme le suggère Christa Blümlinger dans son investigation sur *Le cinéma de seconde main* **[8]**,

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

Blümlinger,
Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias, Paris, Klincksieck, 2013.

[9] Cf. Jaap Guldemon, Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati (dir.), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press - EYE Film Institute Netherlands, 2012 ; Marco Beyto, *Films Beveled cinema. A study of the creative vision in the film*, Venice, Marsilio, 2013, 1964. Cf. Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main*, op. cit., p. 19.

en égrenant pendant 24 heures des instants de films prélevés dans l'histoire du cinéma, *The Clock* s'insère parfaitement dans un discours plus vaste autour des relations entre l'opération du *emploi*, la création de *films artistiques d'archive* ou de *found footage* (matériaux filmiques trouvés) [9] et le principe du *remontage* de différentes temporalités. Si tout film est déjà une manipulation et un montage [10] de temps, alors les horloges et les montres *remontées* par Marclay dans *The Clock* aident à recréer et à amplifier cette temporalité qui est propre au cinéma lui-même (et au cinéma d'exposition), en amenant les spectateurs à se plonger dans une temporalité fictive, en oubliant ainsi le temps réel, qui reste toujours *hors du cinéma*, malgré la tentative illusoire d'une synchronisation sur le fuseau horaire du lieu d'exposition.

[R V]**Accueil****À propos****Numéros****Appel à
contributions**

Figure 3 : Christian Marclay, *The Clock*, 2010 [24 heures].

Temps exposé et cinéma d'exposition : une querelle

The Clock a été présenté au sein de plusieurs galeries et musées, dont la galerie Sud du Centre Pompidou du 3 au 5 septembre 2011, dans une salle isolée du reste de l'espace par d'épais rideaux, et diffusé en boucle nuit et jour pendant 24 heures ; comme on le voit dans la plupart des exemples du *cinéma d'exposition*, le spectateur-visiteur avait la liberté de quitter la salle quand il le souhaitait. Quel est donc le rapport entre la temporalité d'une œuvre cinématographique, projetée dans une salle de cinéma

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[11] Le *cinéma contemporain*, d'après Luc

Vancheri, c'est une nouvelle proposition de

cinéma qui affronte deux

difficultés : la sortie du dispositif

cinématographique et l'entrée dans un régime

complètement nouveau de l'art contemporain.

Cf. Luc Vancheri, *Cinémas contemporains*.

Du film à l'installation, Lyon, Aléas, 2009.

[12] Cf. Philippe Dubois, *La question vidéo*.

Entre cinéma et art contemporain,

Crisnée, Yellow Now, 2012.

dont le temps est prescrit par une séance collective, et une œuvre « remontée » de *cinéma*

contemporain **[11]**, projetée dans une salle du MoMA ou du Centre Pompidou – comme *The Clock* de

Marclay – où le temps virtuel de l'œuvre est à la fois remonté et

greffé sur le temps vécu par les visiteurs-spectateurs ? Une fois

sorti de la salle obscure, et après avoir pénétré dans l'espace de

l'exposition grâce à la vidéo, le cinéma œuvre à la création d'un

territoire nouveau fait d'images animées ou vidéo-projetées. Le

cinéma d'exposition – dont *The Clock* peut être considéré comme l'un des exemples les plus

significatifs –, d'après la définition

donnée par Philippe Dubois **[12]**, désigne toutes les démarches

d'artistes qui convoquent l'image-mouvement du cinéma dans une salle d'exposition ou une galerie.

Soit les artistes utilisent

directement le matériau-film dans leur œuvre plastique, soit ils

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.*, p. 13.

[15] Dominique Païni, *Le Temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris, Ed. Cahiers du cinéma, 2002.

inventent des formes de présentation nouvelles, « tout en bousculant plus ou moins fortement le rituel classique de la réception du film (en salle obscure, par un spectateur assis à sa place, pour une durée standard imposée, etc.) [13] ». Le cinéma d'exposition expérimente donc, selon Dubois, de nouvelles postures spectatoriennes qui jouent sans cesse avec la durée de la projection (brève, longue, infinie) [14]. Selon cette perspective, dans son livre *Le Temps exposé, Le cinéma de la salle au musée* [15], Dominique Païni prend position dans le débat sur le cinéma d'exposition, en développant sa réflexion sur la notion de "musée de cinéma", qui se dessine comme une tentative contemporaine de réfléchir sur la possibilité d'extraire le cinéma de son lieu traditionnel, en le déplaçant de la salle aux cimaises du musée. C'est justement dans cet ouvrage que Païni propose une figure hybride de l'observateur,

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[16] Jean-Christophe Royoux, «- Cinéma d'exposition: l'espace de la durée », in *Art Press*, n° 262, Novembre 2000, p. 36-41 ; Jean-Christophe Royoux, «- L'instant du redépart: après le cinéma le cinéma du sujet exposé, op. cit., p. 65-66 », dans Serge Daney, *après, avec, Trafic*, n° 37, printemps 2001, p. 250-63.

[18] *Ibid.*

sorte de mélange entre le visiteur de musée et le spectateur de salle, en introduisant la notion de «- temps exposé », un temps qui incarne une « nouvelle existence » du cinéma, qui devient lui-même pourtant *cinéma d'exposition* **[16]**. Le temps exposé, chez Païni implique tout d'abord le retour du flâneur **[17]**. À ce sujet, il écrit que :

libérée du fauteuil du spectacle cinématographique, c'est la flânerie du spectateur qui réalise et monte la fiction. Ce spectateur de type nouveau traduit en fait le retour inattendu du flâneur baudelairien : résultat paradoxalement conjugué du visiteur des salons et du spectateur de films, ce flâneur *revenant* n'a pas encore trouvé à ce jour son économie de vision, ses postures de regard, sa disponibilité méditative ou simplement contemplative **[18]**.

D'après Bellour, le « temps exposé », dont parle Païni, ressort donc de la

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

constatation de plusieurs évolutions imbriquées :

Une *évolution technique*, tenant avant tout à l'arrivée du DVD, qui permet mieux que la cassette ou le vidéodisque d'instaurer une projection en boucle, ouvrant ainsi dans les espaces d'exposition la possibilité nouvelle d'un temps infini autant que ponctuel, au gré du visiteur qui s'y confronte ; une *évolution esthétique*, propre aux marges avancées du cinéma moderne (stases, lenteur, durée de plans, autoréflexivité), favorisant par-là « les conditions d'importation muséale » ; celle-ci induisant, par la reprise et la circularité que permettent les nouveaux moyens techniques, une sorte d'immobilité mobile, une éternisation qui développe ainsi celle dont certains films donnaient déjà en eux-mêmes l'exemple ; enfin, une *évolution artistique* globale, accordée au fait que des cinéastes de plus en

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[19] Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs*, *op. cit.*, p. 29.

plus nombreux se sont ouverts à l'art des installations, se situant ainsi dans un entre-deux aux limites flottantes, alors même que de plus en plus d'artistes investissaient toutes les formes de *l'image en mouvement*, faisant à leur façon flotter d'autant plus ces limites [19].

D'après Bellour, dans le « temps exposé », dont parle Pâini, il y a donc toutes sortes d'œuvres, de durées très variables, composées d'images en mouvement ou au moins associées selon le temps, produites par des artistes et de plus en plus souvent par des cinéastes, diversement projetées dans des espaces de galeries et de musées. On peut pourtant continuer à appeler *film* bien des choses et des expériences différentes. D'un côté, toutes les situations de « vision dégradée » auxquelles sont soumis les films de cinéma ; de l'autre, toute image en mouvement, ou film projetés, exposés dans des configurations

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

infiniment variées au sein des musées et des galeries. Le *temps exposé*, selon Bellour, n'est donc pas ce temps singulier propre du cinéma, qui est le temps « d'une projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective [...], condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision

[20] *Ibid.*, p. 14.

altère plus ou moins [20] », mais c'est plutôt le temps du *mouvement des images*. Vue sous cet angle, toujours chez Bellour, l'exposition « Le mouvement des images », conçue en 2006 par Philippe-Alain Michaud au Centre Pompidou [21], définissait le cinéma – et le temps du cinéma – par le seul mouvement des images, alors même que de plus en plus d'artistes se focalisaient sur toutes formes de l'image en mouvement, et non sur le dispositif à l'intérieur duquel ces images ont été projetées.

[21] Philippe.-Alain Michaud (dir.), *Le mouvement des images*, catalogue d'exposition, Paris, Ed. Centre Pompidou, 2006.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

The Beginning: Living Figures Dying de l'artiste allemand Clemens von Wedemeyer est un autre exemple d'œuvre hybride de *remontage d'images-temps* différentes, projetée dans un musée d'art contemporain. Ce travail de montage des extraits de films historiques remontés sur dix écrans avec différents intervalles de temps, réalisé en 2013 et exposé au MAXXI de Rome dans le cadre de l'exposition *The Cast*, est centré sur la comparaison du geste filmique et du geste manuel de l'artiste sculpteur, qui façonne et en même temps détruit la matière. *The Cast*, en anglais, désigne de fait à la fois le travail de la matière et le geste de jeter un objet.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à
contributions

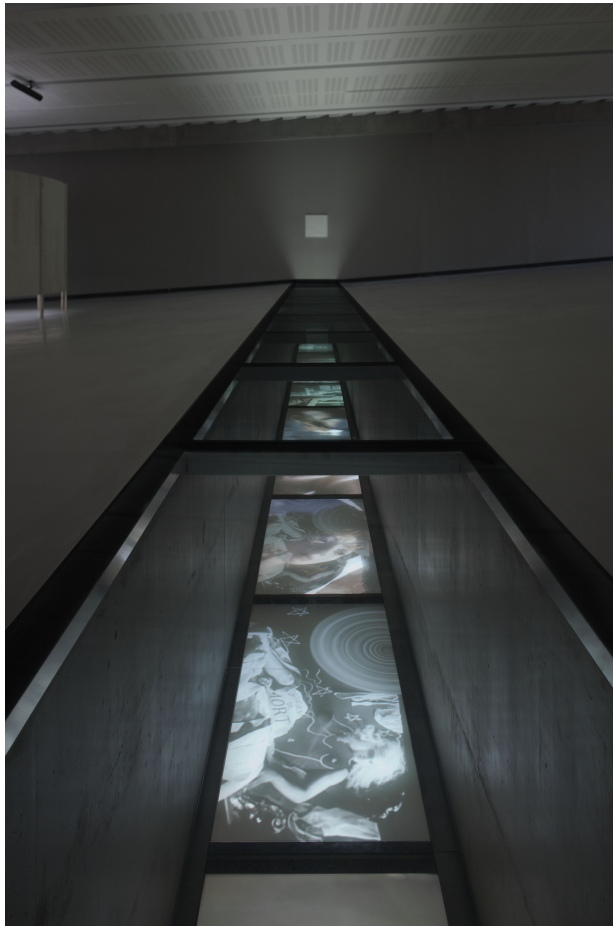


Figure 4 : Clemens von Wedemeyer, exposition *The Cast, Maxi* [Rome], 2013. Photo de Matteo Monti [Gracieuseté de l'artiste].



Figure 5 : Clemens von Wedemeyer, exposition *The Cast, Maxi* [Rome], 2013. Photo de Matteo Monti [Gracieuseté de l'artiste].

Si généralement, une œuvre
filmique est une manipulation et un
remontage des corps et des

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

espaces, les statues exhibées par Clemens von Wedemeyer dans *The Beginning: Living Figures Dying* aident à recréer une dimension corporelle fictive. En conduisant les spectateurs-visiteurs à se plonger dans un espace hybride (qui dans ce cas là se situe entre la sculpture et le cinéma) – fait d'un remontage d'images tirées de l'histoire du cinéma–, les statues évoquent autant le mythe de Pygmalion que la destruction et la brisure inéluctable des corps.

The Beginning: Living Figures Dying est une vidéo composée de fragments de films qui montrent les rapports entre les hommes et les sculptures à travers l'histoire du cinéma, dans les différentes phases de création, adoration et destruction de sculptures anthropomorphes dans le cinéma. Les morceaux ont été recueillis pendant les différents moments des recherches pour l'exposition *The Cast*.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

On voit des extraits des films de Méliès, Cocteau, Fellini (la première séquence de *Roma*), Rossellini, Godard, Eisenstein (*Octobre*, destruction de la statue du tsar Alexandre III), etc. La vidéo a été projetée sur le sol vitré (donc à nos pieds) de la Galerie 5 du MAXXI, transformé en dix écrans de projection qui diffusent le même contenu avec un décalage de six secondes. Chaque écran montre donc le même film, mais à cause du décalage, le spectateur est invité à suivre la progression du montage vidéo dans le temps et dans l'espace. Le dispositif créé par Wedemeyer invite donc à repenser les coordonnées spatio-temporelles à partir d'une installation vidéo centrée sur l'acte de remontage. L'idée de produire une nouvelle constellation temporelle et de rendre compte d'une nouvelle dimension de l'histoire est rendue possible, dans *The Beginning: Living Figures Dying*, par le biais d'un acte de remploi et de remontage des

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

images tirées de l'histoire du cinéma à travers un dispositif tout à fait inédit.

Les deux sculptures de Wedemeyer font référence au mythe de Deucalion et Pyrrha. Cette pièce intitulée *Remains: The Myth of Deucalion and Pyrrha* fait partie de l'exposition *The Cast*, les sculptures sont placées face à la vitre panoramique d'une des salles du musée. Ce mythe est aussi présent dans sa toute puissance dans *The Beginning: Living Figures Dying*. Il évoque la possibilité de reconstruire la vie sur la Terre, donc de réactiver un nouveau temps et de façonner un nouveau espace, juste après le déluge déversé par Zeus dans le but de noyer et détruire l'espèce humaine, pour la punir d'avoir obtenu le feu de Prométhée. Outre Deucalion et Pyrrha, seuls ceux qui s'étaient réfugiés dans les montagnes avaient survécu. Une fois qu'ils comprirent que les os de Gaïa, la Terre-mère, étaient dans les

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

fragments des pierres, Deucalion et Pyrrha les ramassèrent et les jetèrent par dessus leurs épaules, sans regarder derrière eux, et ceux que Deucalion jetait se changeaient en hommes, ceux que Pyrrha jetait se changeaient en femmes.



Figure 6 : Clemens von Wedemeyer, exposition *The Cast*, Maxi [Rome], 2013. Photo de Matteo Monti [Gracieuseté de l'artiste].

Le geste violent de la destruction (que l'on peut également appeler geste de démontage) peut donc donner naissance à un corps tout à fait nouveau : tout cela – comme le rappelle déjà Eisenstein dans le chapitre de *Montage* intitulé « Dionysos et Osiris », on peut l'appeler montage. Dans ce chapitre, Eisenstein cherche les sources mythiques et anthropologiques du montage – ici

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

défini comme « méthode du démembrement et de la réunification » – dans toute la tradition séculaire des rites qui prévoyaient le démembrement du corps sacrificiel d'un dieu, d'un chef ou d'une figure substitutive, comme acte fondateur de l'union d'une communauté, en se référant justement aux mythes et aux mystères de Dionysos.

Dionysos, dont le corps est démembré, mais dont les membres sont ensuite réunifiés dans un Dionysos transfiguré. Le seuil duquel provient l'art du théâtre, qui deviendra ensuite l'art du cinéma. Le seuil à partir duquel le rite se transforme graduellement en art. L'action concrète du culte devient symbole dans le rite, pour ensuite devenir image [*obraz*] dans l'art

[22].

[22] N'ayant pas été traduit dans l'édition française, on traduira ce passage à partir de l'édition

Une première réponse à la question « quel est donc le modèle de temps d'une œuvre hybride de *remontage*

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

italienne. Cf. Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Pietro Montani (dir.), Venice, Marsilio, 2004, p. 227-31.

des *images-temps* différentes, projetées dans un musée d'art contemporaine, comme *The Clock*, ou bien comme *The Beginning: Living Figures Dying ?* », pourrait donc être tirée de la probante argumentation de Francesco Casetti à propos de la querelle née autour de la « question du dispositif » et lancée par Bellour. Casetti identifie dans les œuvres cinématographiques qui établissent un dialogue avec l'art contemporain (définies à la fois comme œuvres de « cinéma contemporain » ou « cinéma d'exposition »), une zone intermédiaire, un *entre-deux*, où le cinéma, en outrepassant ses frontières, retrouve en réalité ses véritables racines :

Au moment où il aurait pu renoncer à être lui-même, le cinéma a préféré absorber les différences, ou au moins les a-t-il situées à l'intérieur d'un cinéma "autre" qui continue cependant à être du cinéma [...]. En somme, le cinéma a toujours pu être

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[23] Francesco Casetti, « La questione del dispositivo », dans *Fata Morgana*, n° 20, 2013, Cosenza, Pellegrini Editore, p. 9-38.

quelque chose d'autre, et a toujours voulu être le même. Il n'a pas renié ses transformations, mais il les a vécues comme une continuité [23].

Le modèle de temps d'une œuvre de « cinéma contemporain » peut donc être repensé précisément à partir de cette idée d'*entre-deux*, qui représente justement le territoire colonisé par le « *non-plus-cinéma nouvellement cinéma* » : « un temps flexible » – comme l'est du reste le dispositif cinématographique, et ce depuis ses origines –, ouvert aux innovations, et depuis toujours impliqué dans une dialectique entre instances temporelles hétérogènes.

Temps du remontage, temps du *Nachleben*

Si par conséquent, d'après Casetti, une grande partie du cinéma

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[24] *Ibid.*, p. 37.

[25] Raymond Bellour, *La querelle des*

contemporain, à partir de celui destiné aux galeries et aux musées, peut être défini comme cinéma "autre", cela ne signifie pas que ce n'est plus du cinéma. « Il l'est dans la substance qu'il montre, il l'est dans la possibilité qu'il offre : le cinéma est un dispositif qui a fonctionné comme un assemblage plus que comme un appareil » [24]. Les enjeux temporels de ce qui relève d'un « cinéma d'exposition », doivent donc prendre en compte un « autre » temps, qui se trouve dans l'horizon des possibilités ouvertes par le cinéma lui-même : un temps hybride, multiple et stratifié, qui s'exerce dans la distraction et à travers la déambulation de la salle d'un musée et non plus dans l'attention conditionnée par l'immobilité de la salle de cinéma. Dans le cas particulier de *The Clock*, plus que une « capacité d'annulation du temps », due à l'imposition d'un présent perpétuel [25], on se trouve face à un temps hybride, qui

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

dispositifs,
op. cit., p. 81.

[26] Clément Chéroux,
« Photo-
phonographie
de Christian
Marclay »,
op. cit., p. 32-3.

[27] Giorgio Agamben,
Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia, Turin,

est plutôt le résultat d'un montage de temporalités hétérogènes. Comme l'affirme Chéroux à propos des œuvres de « remontage » de Marclay **[26]**, conçue comme des œuvres-jouets destinées à être continuellement démontées et remontées, l'artiste met en pratique une forme de dialectique entre le temps de la construction et celui de la destruction, question centrale dans la réflexion sur la dialectique des images de Benjamin. Didi-Huberman rappelle dans l'un de ses articles qui prend appui sur le texte de Baudelaire intitulé « Morale du joujou » (1853), une connaissance acquise à travers le montage implique toujours le double mouvement de la décomposition et de la reconstruction, caractéristique du désir infantile de découvrir le fonctionnement des choses par le biais de leur destruction **[27]** :

Comment ne pas voir, dans cette situation exemplaire, que deux temporalités hétérogènes

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

Einaudi, 2001,
p. 74-5.

travaillent ici de concert ? Que l'inflexion tourbillonnaire de la destruction (secouer le joujou, le cogner contre les murs, le jeter par terre, etc.) ne va pas sans l'inflexion structurale d'un authentique désir de connaissance (expérimenter le mécanisme, faire recommencer le mouvement en sens inverse, etc.) ? Comment ne pas admettre que, *pour savoir ce que c'est que le temps, il faut aller voir comment marche l'horloge de maman ?* Et qu'il faut, pour cela, prendre le risque ou s'abandonner au plaisir de la démonter plus ou moins anxieusement, systématiquement ou violemment, c'est-à-dire de la casser ? [...]. *La survivance ?* Elle s'exprime dans le caractère toujours archéologique et réminiscent de l'enfance selon Benjamin. Elle détruit pour un temps le temps du calendrier, elle nous fait accéder au « réveil » de l'immémorial [...] **[28]**.

[28] Georges Didi-Huberman,

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

« Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Étude photographiques*, n° 7, mai 2000, p. 7 ; passage repris dans Clément Chéroux « Photo-phonographie de Christian Marclay », dans *Christian Marclay: Snap*, *op. cit.*, p. 33.

On pourrait donc avancer l'hypothèse selon laquelle *The Clock* serait une œuvre d'art capable de revitaliser la mémoire des images cinématographiques dans un travail archéologique de remontage vidéo des temps, époques et genres hétérogènes. La question d'une mémoire involontaire des *images en mouvement*, explicitée et réactivée dans l'acte même du remontage, semble en effet être mise à l'œuvre dans *The Clock* de façon impeccable. À ce propos, l'argumentation de Michaud évoquée en introduction sur la temporalité du *mouvement des images* repose justement sur ce dernier point : une conception de l'histoire de l'art entendue comme histoire des images en mouvement – qui va de Marey et Muybridge jusqu'aux nouvelles technologies de production d'images – et qu'il faudrait appréhender du point de vue de leur dimension dynamique et temporelle [29].

[29] Philippe-Alain Michaud

[R V]

(dir.), *Le mouvement des images, op. cit.*, p. 54.

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

L'histoire de l'art entendue comme histoire des images, lorsqu'elle cherche à comprendre la naissance et le devenir des œuvres, c'est à dire à *les appréhender dans leur dimension temporelle*, doit s'ouvrir à quelque chose qui n'est pas – ou pas encore – artistique. Cette intuition porte toute la recherche de Warburg, dès ses premières publications jusqu'aux écrans noirs de *Mnemosyne* [...] **[30]**.

[30] Philippe-Alain Michaud, *Sketches. Histoire de l'art, cinéma*, Paris, Cargo, 2005, p. 41.

De ce point de vue, l'idée de temporalité centrée sur le paradigme warburgien de *Nachleben* (survivance) et sur le principe du montage anachronique des temps hétérogènes, peut aider à comprendre la variabilité et la complexité de la question de la temporalité du dispositif cinématographique, depuis ses origines jusqu'à ce que Casetti réunit sous la constellation du « *non-plus-cinéma nouvellement cinéma* » **[31]**.

[31] Francesco Casetti, *La*

C'est sans doute à partir de la

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

questione del dispositivo,
op. cit. p. 36 ; cf.
F. Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema.*
Archivio,
montaggio,
intermedialità,
Milan, Mimesis,
2013.

[32] Walter Benjamin,
Origine du drame baroque allemand (1928),
trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.

lecture que fait Didi-Huberman de l'œuvre de Warburg, que la réflexion sur l'image et sur le temps de l'image a connu un tournant décisif. On ne peut plus après lui appréhender l'image et la temporalité comme on le faisait jusque-là. Warburg introduit dans l'histoire des images une agitation et une inquiétude permanente, au sens où l'entend Walter Benjamin lorsqu'il se réfère – dans *l'Origine du drame baroque allemand* – à une origine [*Ursprung*], qui n'a rien d'un commencement [*Entstehung*] **[32]** :

Comment s'étonner alors que Benjamin ait fait du *Nachleben* un concept où se joue le «-fondement» même de l'historicité ? « La "compréhension" historique doit être conçue fondamentalement comme une survie (*als ein Nachleben*) de ce qui est compris, et il faut considérer, par conséquent, ce qui est apparu dans l'analyse de la "survie des

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

[33] Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, p. 108. Cf. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997, p. 477.

œuvres" (*Nachleben der Werke*)

[...] » [33].

Ce qui d'après Walter Benjamin rend possible la *remémoration*, comme ressaisissement involontaire d'un passé qui échappe à l'emprise brutale de la reconstruction historiciste, c'est la contraction spatiale et l'arrêt temporel sur une image chargée d'énergie dynamique. La conception d'un appareil mnésique troublé par des images en mouvement, traduisibles dans le *pathos* de la sensation ou de la pensée, révèle combien les recherches de Warburg sur la nature des *Pathosformeln* sont proches de la théorie de la connaissance historique de Benjamin, centrée sur le concept d'*image dialectique*. La persistance des images dans le temps, par leur foudroyante remémoration, leur garantit la possibilité d'émerger d'un passé apparemment inaccessible et de survivre grâce au mouvement sismique de l'*imagination dialectique*, qui les

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

prévient de la cristallisation et de la perte de signification. La «- dialectique à l'état d'immobilité » préfigure donc un scénario analogique de tension inépuisée entre une immobilité résultant d'un arrêt soudain, et un mouvement dialectique perpétuel. Dans une telle "polarité ambivalente", les *dynamogrammes* de Warburg et les images dialectiques de Benjamin trouvent un terrain d'entente.

Quant au concept de survivance, crucial dans l'entreprise de Warburg, le terme même de *Nachleben*, paraît répéter ce que Warburg disait sur son propre compte, qu'il était fait moins pour exister, mais pour *résister* et pour *insister* tel un beau souvenir [34].

[34] Cf. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 33 ; cf. Gertrud Bing, «Aby M. Warburg »,

C'est grâce à cette opération que Warburg a réinventé le temps à travers une forme vertigineuse de *savoir-montage* : « Warburg a pu "monter", et de façon tranchante, Giotto avec Ghirlandaio, il n'essaie jamais de nous faire le

[R _ V]

Rivista storica italiana, LXXII, n° 1, 1960, p. 101.

roman des "influences" et du "progrès" artistique de l'un à l'autre. Inventer un *savoir-montage*, c'était renoncer à des matrices d'intelligibilité, briser de séculaires garde-fous » [35].

Accueil

À propos

[35] Georges Didi-Huberman,

Numéros

« Savoir-Mouvement (L'homme qui parlait aux papillons) », préface à P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 12.

Appel à contributions

Il faudra donc considérer le montage comme un principe de représentation de la réalité à travers lequel les contradictions se manifestent dans une dialectique ouverte et non résolue, où l'harmonie peut côtoyer le conflit, et la conscience l'inconscient. L'acte de re-montage, à l'intérieur de cette acception spécifique, relève donc d'un procédé de *déconstruction* et de *reconstruction* qui n'est pas uniquement inhérent au domaine cinématographique. Sans s'arrêter à l'aspect simplement technique, il est possible en effet d'en cueillir le caractère essentiellement *dialectique* : en s'appuyant sur sa capacité spécifique à construire des relations dynamiques entre des éléments étrangers et dissonants

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

entre eux, le montage peut se révéler être un outil capable de tracer des coordonnées *spatio-temporelles* tout à fait inédites, et d'effectuer même une action efficace sur le spectateur.

C'est peut-être exactement sur cette forme vertigineuse de *savoir-montage* qu'il faut repenser la temporalité même d'une œuvre comme *The Clock* de Marclay ou *The Beginning: Living Figures Dying* de Wedemeyer : deux œuvres capables d'ouvrir le temps du dispositif cinématographique par le biais d'un remontage vidéo d'*images-temps* différentes, synchronisées avec les différents temps vécus par une multiplicité de spectateurs-visiteurs.

Bibliographie

AGAMBEN, G., *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Edizioni Nottetempo, 2006.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

AGAMBEN, G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Turin, Einaudi, 2001.

BELLOUR, R., *La querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L. Trafic, 2012.

BENJAMIN, W., *Origine du drame baroque allemand (1928)*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985.

BENJAMIN, W., *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1997.

BERTOZZI M., *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venice, Marsilio, 2013.

BING, G., « Aby M. Warburg », *Rivista storica italiana*, LXXII, n° 1, 1960.

BLÜMLINGER, C., *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

CASETTI, F., « La questione del dispositivo », dans *Fata Morgana*, n° 20, 2013, Cosenza, Pellegrini Editore, p. 9-38.

CHÉROUX, C., « Photo-phonographie de Christian Marclay » dans *Christian Marclay: Snap*, V. Mavridorakis, D. Perreau (dir.), Dijon, Genève, Rennes, Les Presses du réel, 2009, p. 17-36.

DIDI-HUBERMAN, D., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éd. de Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G., « Connaissance par le kaleidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin », *Étude photographiques*, n° 7, mai 2000.

DIDI-HUBERMAN, G., « Savoir-Mouvement (L'homme qui parlait aux papillons) », préface à P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

DUBOIS, Ph., *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée, Yellow Now, 2012.

EJZENŠTEJN, S. M., *Teoria generale del montaggio*, P. Montani (dir.), Venice, Marsilio, 2004.

GULDEMOND, J., BLOEMHEUVEL M., FOSSATI, G., (dir.), *Found Footage: Cinema Exposed*, Amsterdam University Press – EYE Film Institute Netherlands, 2012.

HIGGS, M., « Video Quartet (2002) », dans J. González, K. Gordon, M. Higgs (dir.), *Christian Marclay*, London, Phaidon, 2005, p. 82-91.

LEYDA J., *Films Beget Films. A Study of the Compilation Film*, New York, Hill and Wang, 1964.

MARCLAY C., « Le son en images », dans *L'Écoute*, textes réunis par P. Szendy, Paris, Ircam/L'Harmattan, 2000, p. 85-113.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

Appel à contributions

MASSIN M., « Christian Marclay : «-
iconoclasme » musical et
interrogation sur l'instrument »,
dans *Methodos. Savoirs et textes*, n°
11, 2011, *L'instrument de musique*,
[En ligne],
<http://methodos.revues.org/2579>,
page consultée en novembre 2013.

MICHAUD, Ph.-A. (dir.), *Le
mouvement des images*, catalogue
d'exposition, Paris, Centre
Pompidou, 2006.

PACI V., « Cinéma en galerie », dans
F. Federici, C. Saba (dir.), *Cinéma :
immersivité, surface, exposition*,
Udine, Campanotto Editore, 2013,
p. 136-45.

PAÏNI D., *Le Temps exposé. Le
cinéma de la salle au musée*, Paris,
Cahiers du cinéma 2002.

ROYOUX, J.-C., « Cinéma
d'exposition: l'espacement de la
durée », in *Art Press*, n. 262,
Novembre 2000, p. 36-41.

[R V]

Accueil

À propos

Numéros

**Appel à
contributions**

VANCHERI L., *Cinémas contemporains. Du film à l'installation*, Lyon, Aléas, 2009.

ZUCCONI F., *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Milan, Mimesis, 2013.

