

Elie During

FAUX RACCORDS
LA COEXISTENCE DES IMAGES

??????????

© ACTES SUD / Villa Arson, Nice, 2010

ISBN 978-2-7427-????

ACTES SUD

SOMMAIRE

Introduction	11
I. DOUBLURE	27
Topologie de la hantise : <i>Vertigo</i>	29
Le souvenir du présent : Dan Graham	81
II. INTERMONDES	93
Les temps dilatés : de Vertov à <i>Matrix</i>	95
Mondes virtuels et quatrième dimension : Marcel Duchamp.....	121
III. CONNEXIONS	153
Temps réel et simultanéité : <i>24</i>	155
L'art espace-temps	185

INTRODUCTION

En attendant *Nexus : traité de la coexistence*, il fallait bien faire le point, recenser quelques idées fixes. On n'aura pas trop de mal à les identifier, dans les pages qui suivent, à travers certains motifs récurrents : le "déjà vu" ou la fausse reconnaissance (doublures), les zones de déconnexion (angles morts), les temps désaccordés (faux raccords), et d'autres sans doute qui me sont tellement naturels que je les convoque sans y penser. Ces motifs, et ceux qui leur sont subordonnés (rubans de Möbius, écrans divisés, compressions et dilatations, effets de ralenti, etc.), reconduisent toujours aux deux mêmes questions, qui correspondent au fond à deux manières d'entendre la coexistence : selon le temps et selon l'espace. Selon le temps : problème du *double*, illustré par le dédoublement du présent dans la fausse reconnaissance. Selon l'espace : problème de la *simultanéité* ou de la connexion à distance en général.

Ces questions insistent tout au long des analyses réunies dans ce volume. On les voit resurgir de loin en loin à propos des objets les plus disparates : de *Vertigo* à *Matrix* et *24*, de Duchamp à Dan Graham et aux artistes des *locative media*, de Bergson à Deleuze et de Bazin à Badiou, sans souci de hiérarchiser les genres et les registres. Est-ce un hasard si les recherches tous azimuts qui ont présidé à l'écriture de ces textes de circonstance venaient ponctuer un laborieux travail d'édition critique des ouvrages et articles de Bergson consacrés, précisément, à la simultanéité et au déjà

vu¹ ? Est-ce un hasard encore si ces deux références constituent des pivots de l'analyse deleuzienne du temps des images, dans ses livres sur le cinéma ? Rien ne préparait une telle convergence ; elle s'impose aujourd'hui à moi avec d'autant plus de force.

Le double et le simultané. D'un côté, un présent qui ne passe pas, qui reflue sur lui-même, se dédouble et projette une espèce de mirage sous la forme d'un souvenir instantané, un "souvenir du présent", en fait purement virtuel ; et du même coup, un passé qui adhère au présent, qui lui est contemporain. De l'autre, une multiplicité de durées hétérogènes distribuées à travers toute l'extension matérielle, durées aussi nombreuses, aussi enveloppées ou intriquées que le sont les changements et les devenirs eux-mêmes, avec la question de savoir comment tout cela communique. Pour ces temps innombrables aux rythmes disparates, que signifie *être contemporain*, que signifie *coexister* ? Car il faut bien qu'ils coexistent, il faut bien que le Tout réponde à un concept, quitte à ce que ce Tout soit ouvert, en devenir, non totalisable *a priori*. Même le voyageur en boulet de Langevin, filant à (très) grande vitesse à travers l'espace avant de se découvrir, à son retour, plus jeune que son frère jumeau resté sur terre, doit d'une certaine manière être contemporain de ceux qu'il a quittés, et ce tout au long de sa course. Comment comprendrait-on autrement un énoncé aussi singulier et mélancolique que celui-ci : "Pendant que tu comptais deux ans, nous en comptons vingt" ?

Les flux peuvent se désaccorder, comme les horloges d'Einstein, mais il faut bien qu'ils fluent *ensemble*. Autrement, comment s'y prendrait-on pour raconter quoi que ce soit ? Les histoires commencent généralement par un "il était une fois", mais dès que s'introduisent d'autres voix, d'autres lieux, d'autres lignes d'actions, il faut bien continuer par un "pendant ce temps". "Pendant ce temps", donc, les choses continuent à vivre, à agir, à durer. Le cinéma, relayé par la vidéo, installé sous toutes ses formes, a fait du montage

1. Il s'agit de *Durée et simultanéité*, Paris, PUF, 2009 et de *L'Energie spirituelle*, Paris, PUF, 2009 (où l'on trouvera le texte consacré par Bergson à "La fausse reconnaissance et le souvenir du présent").

alterné un de ses ressorts narratifs les plus efficaces. On y voit des lignes de temps se recouper de loin en loin, malgré la séparation spatiale. Aujourd'hui, des procédés de montage simultané et des écrans multiples livrent aux spectateurs perplexes ou séduits des galeries et des salles de musées des flux d'images animées qui composent une temporalité multicouche, littéralement spatialisée : des images-volume¹. A tel point qu'on pourrait se demander si le cinéma n'a pas toujours été, fondamentalement, un art du simultané, un art de l'espace davantage que du temps, contrairement à ce qui se dit souvent. Comme art de la découpe, c'est-à-dire de la prise, du cadrage et du montage, le cinéma compose des blocs de durées, c'est-à-dire des espaces-temps. Cela, même Deleuze le reconnaît volontiers. La question est de savoir ce qui commande, de l'espace ou du temps, dans ce néologisme d'"espace-temps" introduit pour la première fois en allemand (*Raumzeit*), il y a un siècle, dans le sillage de la relativité.

Mais ne parlons pas de physique, et restons-en aux images. Alain Badiou écrit, dans son *Petit manuel d'investhétique* :

Les unités de découpe, comme les plans ou les séquences, sont finalement composées, non dans la mesure d'un temps, mais dans un principe de voisinage, de rappel, d'insistance ou de rupture, dont la pensée véritable est une topologie bien plutôt qu'un mouvement. C'est comme filtré par cet espace de composition, présent dès le tournage, que s'impose le faux mouvement par quoi l'idée n'est donnée que comme passage. Disons qu'il y a idée parce qu'il y a un espace de composition, et qu'il y a passage parce que cet espace se délivre, ou s'expose, comme temps global².

Ainsi le cinéma peut être intégralement pensé sous la notion de "faux mouvement". Ce faux mouvement n'est pas celui du cinématographe, qui dénature le mouvement, qui le débite en 24 images/seconde pour mieux nous abuser. C'est celui du montage,

1. Voir sur ce thème la très utile anthologie dirigée par Tania Leyghon, *Art and the Moving Image: A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2008.

2. Alain Badiou, *Petit manuel d'investhétique*, Paris, Le Seuil, 1998, p. 126.

dont l'affaire consiste à créer "un effet temporel de parcours", une trajectoire *globale* – identifiée par Badiou, pour des raisons qui lui sont propres, au passage de l'idée –, à partir d'une mesure purement *locale*, prise dans des rapports de simple voisinage. Mais le montage lui-même ne fait que soustraire quelque chose à l'image en joignant un plan à un autre, un lieu à un autre, par une série de raccords qui sont autant de coupes¹. En vérité, c'est le mouvement local – avec la notion de flux temporel que nous lui associons spontanément –, qui est ici le véritable agent de l'illusion. Si l'on s'accorde si volontiers à reconnaître dans le cinéma un art du temps, c'est qu'il est toujours possible – même dans le cinéma le plus "expérimental", le plus rebelle en apparence à toute fabulation narrative – d'oublier l'opération du montage en l'indexant, par une série de reports locaux, à des mouvements et à des flux capables de suggérer, à l'horizon du film ou entre ses plans, un mouvement d'ensemble, un "temps global" qui oriente le cours des images. Bazin y voyait la force du cinéma, capable de produire un moulage ou une modulation de la durée même. Tarkovski parlait de "sculpter le temps". Et Deleuze, tout en reconnaissant la place centrale du montage, ne le concevait lui-même que dans un rapport au Tout qui est pure durée, renouant ainsi avec une intuition profonde du bergsonisme. Quoi qu'il en dise, la construction des livres sur le cinéma culmine dans l'analyse de l'image-temps, et singulièrement dans cette modalité emblématique qu'est l'image-cristal, image double ou biface, chargée de nous donner "le temps en personne", "un peu de temps à l'état pur"².

Ce serait faire violence à trop d'habitudes que d'affirmer d'emblée, avec Badiou, que le cinéma est d'essence topologique, et secondairement temporelle. Mais si l'on se fixe pour but d'examiner le problème de la coexistence des images du point de vue de son traitement cinématographique et artistique, il est difficile de ne pas prendre cette thèse au sérieux. La question de la coexistence, en effet, se présente

fondamentalement comme un problème de connexion, connexion entre d'une part des données locales de temps et d'espace, et d'autre part des représentations à prétention globale, comme le sont par exemple les cartes ou les diagrammes qui prétendent ressaisir, dans un même espace de représentation, la compossibilité d'une multiplicité de points de vue¹. Or connexion, local/global, sont typiquement des catégories topologiques. Tout comme l'idée de dimension, qui travaille sourdement le concept même d'espace-temps. Que le temps en effet soit directement pensé comme une "quatrième dimension" de l'espace, ou que l'espace lui-même s'avère bordé de virtualités quadridimensionnelles, comme le suggère Duchamp, il faut bien tirer au clair le principe de l'articulation d'une dimension à l'autre ; c'est pourquoi figure au milieu de ce livre un long interlude consacré à la découverte, chez l'auteur du *Grand Verre*, d'une voie topologique vers la quatrième dimension. Découverte un peu ésotérique, il faut bien l'avouer, mais qui nous reconduit très vite à la question de la coupure, et une fois de plus aux connexions, même si, à ce point, la possibilité de produire une image devient parfaitement problématique.

De toute manière, c'est la coupure qui importe. Expérimenter sur les formes de la coexistence, au cinéma comme en art, c'est chercher de nouvelles manières de déconnecter, autrement dit de nouer l'idée de connexion à des possibilités de déconnexion relative. Car tout ne communique pas – en tout cas pas sous le même rapport. A l'inverse, rien n'est absolument séparé. Il y a seulement des degrés de séparation, qui compliquent les rapports de coexistence. En somme, il faut faire de la simultanéité un usage *relatif* : c'est là d'ailleurs une des premières conséquences de la théorie d'Einstein.

De la déconnexion, ce ne sont pas les exemples qui manquent dans le domaine de l'art : du montage interdit de Bazin aux faux

1. Badiou évoque, chez Murnau, "l'avancée d'un tramway qui organise la topologie segmentaire d'un faubourg ombragé" (*ibid.*, p. 122).

2. Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 27.

raccords en tous genres, en passant par les images scindées, les écrans divisés, les décrochages et les ellipses, et toutes les variétés du hors champ, du point aveugle, de l'angle mort. Ces notions sont irréductiblement spatiales et temporelles. Elles présentent toujours l'un et l'autre aspects dès qu'il est question d'images. En examinant, au fil des pages, différentes modalités de la déconnexion, je n'ai pas cherché à produire une enquête systématique. Il s'agissait plutôt de suivre des motifs, de repérer leurs enchaînements au sein d'une œuvre singulière, ou encore d'une œuvre à l'autre. Pour autant, il n'était pas question d'écraser tous les problèmes, et de confondre, par exemple, l'hétérogénéité des durées avec une forme de déconnexion, car à ce compte tout se déconnecte à tout instant, et s'il n'y a plus que des écarts, autant dire que tout communique : cela revient exactement au même, et le concept n'opère plus. Il n'était pas question non plus d'annuler, comme cela est devenu une habitude, la singularité du dédoublement présent/passé, actuel/virtuel, en l'identifiant à n'importe quel rapport de voisinage entre hétérogènes. Tout l'intérêt d'un concept comme celui d'image-cristal est justement d'introduire le concept d'une différence minimale, littéralement *imperceptible*¹.

S'il suffisait d'ajouter des flux d'images ou des temps hétérogènes, comme c'est devenu monnaie courante dans les pratiques de l'installation vidéo et du cinéma "étendu", s'il suffisait de montrer ensemble (juxtaposés, ajoutés) des lieux et des temps disparates, selon des rapports d'incompatibilité variables, pour faire lever "un peu de temps à l'état pur", il n'y aurait plus grand chose à faire². Chacun pourrait s'improviser artiste, vidéaste, installateur. Mais produire un double, une image spectrale, ce n'est pas rien. Formaliser la question du double, c'est encore mieux. Hitchcock y est parvenu

1. Sur ce point nous renvoyons à la dernière section du premier chapitre consacré à *Vertigo*.

2. C'est pourtant le sentiment que donne la lecture du livre de Daniel Birnbaum, *Chronologie*, trad. S. Baril, Dijon, Les Presses du Réel, 2007. A suivre les analyses consacrées à Doug Aitken, par exemple, tout se passe comme si un effet de "polyphonie temporelle", ou même le simple jeu des protensions et des rétensions qui traitent le présent phénoménologique (dans la doctrine husserlienne du flux temporel),

dans *Vertigo* : un film qui, dans le genre, paraît inégalé. Il ne suffit pas de mettre littéralement en scène des processus asynchrones, des retards et des reports, pour avoir donné un début de consistance formelle à la question d'un rapport non chronologique à la durée, pas plus qu'il ne suffit de filmer un vieux manoir, aussi lugubre soit-il, pour avoir incorporé la hantise dans une forme filmique. De ce point de vue, il est parfaitement trivial de reconnaître que nous habitons simultanément plusieurs espaces-temps, ne serait-ce que parce que nous mobilisons à chaque instant des souvenirs plus ou moins enfouis dans les replis du passé. On peut tout aussi bien continuer de s'étonner que le présent n'ait pas d'épaisseur et qu'il nous file entre les doigts dès que nous cherchons à le saisir. Augustin déjà le disait, et fort bien. Il n'y a a priori rien de bien excitant à projeter l'équivalent psychique de cette expérience universelle sur les murs d'une galerie. A moins que l'enjeu soit ailleurs ; mais alors il faut juger sur pièces.

Dans l'art comme dans la théorie, l'important est de distinguer les points remarquables et les points ordinaires. Que le présent retarde sur lui-même, c'est une banalité. Mais lorsque Dan Graham monte un appareil à laminer le présent, c'est autre chose : on touche presque à une forme de sublime conceptuel (*Present Continuous Past(s)*, 1974). Et quand Bergson explique que le présent peut se redoubler lui-même, c'est encore autre chose, même si cela nous incite à revenir à Graham sous une perspective inhabituelle. Là où Doug Aitken, dans sa fameuse installation vidéo *electric earth* (1999), nous semble se cantonner à un élégant montage synesthésique des sensations urbaines – montage qui, dans ce registre, n'arrivera jamais à la cheville du générique de *Taxi Driver* –, Pierre

finissaient par s'apparenter à un cristal de temps. Mais ni Bergson ni Deleuze ne se contentent de dire que le temps n'est pas une ligne, ou que son cours est plein de remous. La véritable question est de savoir si la mise en scène polyphonique du caractère "multipiste" ou syncopé des modes temporels de la conscience peut déboucher sur un traitement un tant soit peu formalisé du problème de la coexistence des temps. Dire qu'il y a coexistence quand il y a plusieurs en temps, et plusieurs temps *ensemble*, c'est simplement renommer le problème.

Huyghe atteint au contraire à quelque chose de nouveau lorsqu'il fait jouer par l'acteur Bruno Ganz une scène qui correspond à une ellipse temporelle dans le film de Wenders, *L'Ami américain*, où il tenait vingt ans plus tôt le rôle principal. En remontant les rushes, Huyghe multiplie les faux raccords et les réenchaînements aberrants, mais il fait en sorte que les deux séries d'images s'insèrent en effet l'une dans l'autre (*L'Ellipse*, 1998)¹. Le Bruno Ganz vieilli, sans moustache, traversant le pont qui sépare les deux rives de la Seine dans le quartier lui-même irréel des "tours" du XV^e arrondissement, c'est une véritable image-fantôme : un intermonde.

Il ne s'agit évidemment pas, dans tout ce qui vient d'être dit, d'émettre des jugements catégoriques ou de décerner des brevets de qualité à tel ou tel artiste, mais seulement de dégager, parmi les œuvres, les problèmes qui sont vraiment traités, et ceux qui ne sont qu'évoqués, à la manière d'un thème d'époque. Et pour donner l'exemple, voici un petit exercice, qui servira de patron pour quelques autres, essaimés au fil de ces pages. Soit la vidéo-performance intitulée *Adjungierte Dislokationen* (1973), de l'artiste autrichienne Valie Export. Il s'agit d'une triple projection, trois projections juxtaposées dans l'espace d'un grand rectangle. A droite, superposées, deux projections 8 mm ; à gauche, une projection deux fois plus haute, en 16 mm. On comprend rapidement d'après la grande image le principe de la performance. L'artiste a harnaché sur son corps deux caméras, à la manière d'un trépied mobile : la première est pointée droit devant, à hauteur de clavicule ; l'autre est placée dans la direction opposée, sur son dos. Il s'agit bien sûr des deux caméras 8 mm dont les films sont projetés sur la droite de l'écran. Valie Export se promène dans un environnement difficile à déterminer : une place, des rues, la cour d'un immeuble, auxquels fait suite un environnement beaucoup plus bucolique, l'ascension d'un talus, la traversée d'un champ, etc. Le film dure huit minutes, et ne laisse entendre que le vrombissement des projecteurs, qui fonctionnent ensemble, de façon à peu près synchrone. Laissons de côté ce qui

1. *Ibid.*, p. 77.



Valie Export, "Adjungierte Dislokationen" (1973).
Collection Fondation Generali.
Photographie Werner Kaligofsky.



Valie Export, "Adjungierte Dislokationen" (1973).
Collection Fondation Generali.
Photographie Werner Kaligofsky.]

relève en propre de la performance : la tentative de saisir un corps en train de filmer sa propre exploration dans un environnement qu'il appréhende de manière motrice et tactile autant que visuelle (Valie Export se livre à une chorégraphie tout à fait inhabituelle, pour multiplier les angles de vue, tenter des panoramiques, etc.). Il faudrait également remarquer, bien entendu, la dimension de violence exercée par le dispositif technique sur ce corps sanglé, scindé entre son recto et son verso, contraint à des mouvements sans doute peu naturels. Mais le point qui nous importe ici, c'est précisément celui que suggère le titre même de la pièce (ou de la performance, comme on voudra) : "Dislocations ajointées". Qu'est-ce qui se trouve au juste disloqué ? Et qu'est-ce que peut signifier cette opération curieuse, qui consiste à ajointer des dislocations ?

Il suffit de se concentrer quelques minutes sur les images qui défilent sur l'écran pour le comprendre : la simultanéité à laquelle on s'attend spontanément entre ces trois images est rompue, disloquée de mille façons. La petite image du haut, d'abord, n'est pas synchrone avec celle du bas ; les deux ensemble, à la réflexion, ne semblent pas non plus avoir de rapport systématique avec la grande image de gauche. Cette impression s'accroît à mesure que le film se déroule. Hormis deux ou trois effets de correspondance ou de symétrie occasionnels, il n'y a strictement aucun moyen de reconstituer, sur la base de ces traces étrangement ajointées, l'équivalent même précaire d'une espèce de plan-séquence cohérent qui serait fait du recollement des deux petites images et de la grande, selon une improbable perspective à 360°. *Dis-lokation* signifie aussi que la reconstitution d'un parcours global, d'une forme-parcours associée à un temps global – pour reprendre l'expression de Badiou –, est entravée à chaque instant, de sorte que la forme de l'espace lui-même, et finalement le sens d'un mouvement continu, finit par se brouiller au profit d'une succession rhapsodique de plans de plus en plus abstraits, avec néanmoins des synchronisations épisodiques, des points de reconnexion dispersés de loin en loin.

Mais le plus surprenant dans ce montage est peut-être moins dans ce principe de décalage ou de dislocation systématique des prises en

8mm, que dans le rapport qu'elles entretiennent toutes les deux avec la grande image. Celle-ci, on s'en doute, est filmée par un tiers, qui se trouve être toujours hors-champ par rapport aux deux petits films ; elle devrait donc nous livrer la vérité du dispositif, et c'est bien ce qu'elle fait en partie, puisqu'elle nous en expose le principe technique en exhibant, depuis un point de vue de surplomb qui en réalité n'en est pas un, qui semble en quelque sorte s'excepter du jeu des perspectives, le site mobile où les petites projections sont censées prendre leur point de vue dans des directions opposées. Ajoindre des perspectives comme un recto et un verso, de sorte que leurs points de visée correspondent aux antipodes et qu'elles ne se croisent jamais, en proposer ensuite une projection qui les met pour ainsi dire à plat en les alignant sur un même plan (le mur de la galerie), voilà une belle idée, qui n'est déjà pas si simple. Mais rapporter la dislocation progressive de ces deux perspectives à une image-témoin, une perspective centrale qui en réalité finit par ne plus témoigner de rien, sinon de la performance elle-même, c'est achever de replonger tout le dispositif dans une complète indétermination quant aux coordonnées d'espace-temps. De guerre lasse, le spectateur finit par se rendre à l'une des deux possibilités que semble lui offrir cette œuvre : ou bien assister à la documentation d'une performance, en se concentrant sur l'image principale ; ou bien se laisser prendre par le flux abstrait des images, prendre son parti de la dislocation et envisager ce montage comme l'occasion d'une délectation esthétique, dans le genre du cinéma "expérimental". Mais la position qui nous intéresse le plus, c'est bien entendu celle qui est proprement intenable, et que le dispositif interdit, même s'il ne cesse de nous y convier : la place du monteur. Installés au milieu des images, nous ne pouvons que circuler entre ces trois positions également inconfortables. Y gagne-t-on l'équivalent d'un "temps global", qui serait à tout le moins le temps de l'expérience filmique ? C'est une question que je laisse en suspens.

Ajoindre des dislocations pourrait être la formule programmatique d'une recherche au long cours dans les domaines de l'art-vidéo et du cinéma "étendu". Mais pour en tirer tout le bénéfice, il faut la coupler

avec d'autres. On se contentera ici, toujours pour donner l'exemple et déjà le goût des exercices qui vont suivre, de mentionner une œuvre de Dan Graham, qui apparaît à certains égards comme une version symétrique de la vidéo-performance de Valie Export ; il s'agit à nouveau de deux perspectives en mouvement, mais cette fois-ci curieusement engrenées l'une sur l'autre. Ce réglage réciproque, avec boucle de rétroaction (*feedback*), a lieu en fonction d'un plan de circulation en spirale que s'astreignent à suivre deux performeurs qui, l'œil rivé à leur caméra super-8, tâchent en même temps de se filmer continûment l'un l'autre. Les deux perspectives sont ensuite restituées à travers une double projection en angle, effectuée grâce à deux projecteurs dont Dan Graham nous précise qu'ils sont à *peu près* synchrones, mais non exempts d'"irrégularités mécaniques". Les bougés et les décadrages occasionnels laissent entrevoir, pendant quelques secondes, des fragments de l'espace environnant ; ils témoignent aussi de la difficulté qu'éprouve le sujet filmant à se déplacer "en aveugle" selon une figure complexe, en maintenant autant que possible sa ligne de visée, tandis que le sujet filmé se déplace simultanément, selon une figure tout aussi complexe qu'il parcourt en sens inverse¹. En dépit de ces accrocs et décalages inévitables, la réciprocity est si parfaite dans son principe, l'installation est si bien bouclée sur elle-même qu'elle semble repousser le spectateur à l'extérieur. Ce dernier aurait d'ailleurs du mal à le cerner sans les notes didactiques de Dan Graham affichées à proximité de l'espace de projection. Il peut certes toujours tenter d'inscrire une troisième perspective – la sienne – comme un coin logé au cœur de ce dispositif centrifuge, entre les deux images réciproques. Mais il se heurte bien vite à une difficulté fondamentale, qui tient à ce que l'espace, celui dans lequel a lieu la performance, n'a aucune évidence à ses yeux et ne lui permet de recomposer aucune image globale. Ce qui manque en définitive, c'est l'espace de composition ou de possibilité de ces deux "vues" rivées l'une sur l'autre et comme télescopées.

1. Pour une description précise du protocole par Dan Graham, voir *Dan Graham. Œuvres 1965-2000*, Paris, Paris-Musées, 2001, p. 128.



Détail d'une photographie annotée d'une performance de Dan Graham, *Two Correlated Rotations* (1970-1972). Avec l'autorisation de l'artiste et de la Lisson Gallery. © Dan Graham. Photographie : Marcus Leith et Andrew Dunkley.



Dan Graham, *Two Correlated Rotations* (1970-1972). Avec l'autorisation de l'artiste et de la Tate Gallery. © Dan Graham.