



Propositions pour une description dynamique des parcours de signification L'exemple de l'art-vidéo et des Temps morts d'Emmanuel Carlier

Marie Renoue

► To cite this version:

Marie Renoue. Propositions pour une description dynamique des parcours de signification L'exemple de l'art-vidéo et des Temps morts d'Emmanuel Carlier. L'image entre sens et signification, 2006, 978-2-85944-566-9. hal-03953173

HAL Id: hal-03953173

<https://amu.hal.science/hal-03953173>

Submitted on 23 Jan 2023

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.

Propositions pour une description dynamique des parcours de signification

L'exemple de l'art-vidéo et des *Temps morts* d'Emmanuel Carlier

par Marie Renoue

LPL-U.M.R 6057, Aix-en-Provence

CeReS, Limoges

Choisir de traiter d'art ou plus précisément de la réception d'œuvres contemporaines invite à se poser la question de la méthode descriptive, de la cohérence et de l'historicité du point de vue théorique sous-jacent, et ce d'autant plus quand les œuvres jouent de l'inédit formel et sémantique. Faisant nôtres l'intérêt pour la dimension réflexive de l'art – que dit-il au spectateur sur sa relation à l'objet ? que nous dit-il de ses valeurs ? – et la teneur phénoménologique de nombreux discours actuels, nous avons entrepris d'étudier l'œuvre sous l'angle de l'interaction, c'est-à-dire de considérer les modalités de son influence sur le spectateur qui la reçoit, celles de son interprétation et de son appréhension par ce spectateur culturel à prétention généralisable que présupposent les visualistes. Autant dire que notre questionnement vise la signification des objets en tant que processus qui lie, dans un contexte donné, le sujet et l'objet sémiotiques d'une perception sensible et cognitive en devenir.

Dynamique, notre étude de la réception sémantique et pathémique d'un objet incite également à interroger les limites de celui-ci, l'impact visuel et sémantique de son exposition et de sa classification générique en tant qu'ils sont connecteurs de valeurs plus ou moins stabilisées. C'est de la convocation de ces valeurs culturelles que nous proposons de traiter en focalisant d'abord notre attention sur l'appartenance générique et sur l'exposition d'une œuvre particulièrement complexe.

Cet intérêt pour les valeurs contextuelles et intertextuelles est en effet fortement motivé par l'objet dont l'analyse illustrera notre démarche descriptive. Présentée lors d'un festival de la photographie (Lecture, 1999), la vidéo *Temps morts* (1995) d'Emmanuel Carlier apparaît saccadée, constituée d'un montage de photographies¹ qui, tout en posant la question de la définition sociétale du genre de la vidéo, présente un mode d'égrenage et des tensions particulièrement saillantes. Notre problématique sera donc plurielle : comment le genre de la vidéo et le contexte photographique modalisent-ils la saillance de *Temps morts* ? quels sont les parcours proposés à son spectateur ? comment analyser les effets rythmiques et tensifs du montage filmique et des motifs « séchés » par la photographie ?

La réception d'objets d'art et les compétences artistiques

De l'interdéfinition phénoménologique du sujet et de l'objet, la sémiotique peut proposer une analyse en termes de modalisation de la visée et de la saisie d'un objet par un sujet dont les compétences sont actualisées et reformatées par l'objet saisi. L'instance objective serait ainsi manipulatrice, convoquerait des compétences en devenir, et l'instance subjective ne serait pas

¹ Le procédé de la prise de vue expliqué par le descriptif placé sous le moniteur de diffusion est le suivant : Emmanuel Carlier délimite une scène sur laquelle la performance aura lieu. Tout autour, une batterie de 50 appareils photographiques identiques sont disposés à égale distance de la scène vers laquelle ils sont dirigés. Strictement synchronisés, ils se déclenchent à la même fraction de seconde que des éclairs lumineux qui, jaillissant du noir, soulignent fortement la performance en cours. Montées en succession, les photographies prises par les appareils juxtaposés re-composent un travelling saccadé circulaire autour de la scène. Pour l'auteur, il s'agit d'une forme de « manipulation génétique entre photographie et cinéma » pour garder du cinéma la capacité à « découvrir » l'espace tout en gardant de la photographie la capacité à « geler » le temps.

une enveloppe vide uniquement modalisée par son désir de l'objet, mais un sujet historique² doté d'une compétence perceptive, cognitive et émotive. De celle-ci, il convient de noter la complexité : elle est, suivant la leçon de la sémiotique narrative, virtualisante – de l'ordre d'un vouloir ou d'un méta-vouloir, suivant la distinction de J. Cl. Coquet (1984) – et actualisante – de l'ordre du pouvoir et du savoir, deux modalités en connivence puisque le savoir-voir est aussi, dans le cadre de compétences acquises, un pouvoir-voir. Ce savoir est multiple : modal, il répond aux « comment aborder une œuvre, l'analyser, la recevoir³ » et corrélativement il est une somme de connaissances catégorielles sur l'art, les genres artistiques, leur évolution et leur nouveauté.

D'un point de vue méthodologique, les références à une forme d'histoire de l'art sont donc légitimes pour décrire la réception des œuvres, leur saillance et leurs valeurs – surtout dans un domaine qui valorise autant l'inédit. Dans une étude de la réception sociétale des objets, il semble néanmoins nécessaire de limiter l'extension de ce champ de compétences⁴, de proposer une sorte de *modus vivendi* quantitatif entre la spécialité historique artistique et les compétences d'un sujet potentiel. La question du point de vue est déterminante et toujours problématique dans la description ; elle invite à nuancer le contenu de l'interprétation ou à tenter d'en cerner le champ par l'évocation de paradigmes de référence – une option que nous retiendrons et développerons ici par des exemples.

Malgré leur caractère approximatif, ces références à une petite histoire de l'art doxique permettent de rendre compte des modalités de la visée des objets, de leur valorisation et évaluation. Déterminantes, ses classifications actualisent en effet, avec des modes spécifiques d'attention – on ne regarde pas une photographie comme une vidéo –, des figures plus ou moins stabilisées qui modalisent la saillance de l'objet. Car le caractère extra-ordinaire ou anisotopique d'un trait au sein d'un paradigme semble pouvoir en assurer la saillance, et il en va de même de certains traits considérés comme phénomènes de mode assez courants pour être perçus et non encore trop courants pour être épuisés. La vidéo d'Emmanuel Carlier profite de ces deux modalités de mise en valeur par les motifs présentés et par sa forme inédite qui évoque et contredit le genre de l'art-vidéo.

Un paradigme : l'art-vidéo, son image mouvementée et le corps de l'excès

Définie comme genre, la vidéo apparaît d'abord hybride, un mixte de télévision et de cinéma expérimental par ses modalités de présentation, d'expression et par ses thématiques. Elle est un genre autonome relativement récent, intégré officiellement au domaine artistique dans les années soixante. Pour l'historien de l'art, cette acquisition officielle d'une valeur artistique est généralement associée aux premières expositions⁵ en 1963 dans des galeries à New-York et à Wuppertal du contestataire Wolf Vostell et de Nam June Paik qui, influencé par les pianos

² Pour une critique du sujet anhistorique de M. Merleau-Ponty, cf. M. Haar (1994 : 64-65).

³ Ces modalités d'appréhension sont présentées par M. Merleau-Ponty qui écrit : *Selon que je fixe un objet ou que je laisse mes yeux diverger ou enfin que je m'abandonne tout entier à l'événement, la même couleur m'apparaît comme couleur superficielle – elle est en un lieu défini de l'espace, elle s'étend sur l'objet, – ou bien elle devient couleur atmosphérique et diffuse tout autour de l'objet ; ou bien je la sens dans mon œil comme une vibration de mon regard ; ou enfin elle communique à tout mon corps une même manière d'être, elle me remplit et ne mérite plus le nom de couleur.* (1945 : 262)

⁴ Le recours à un discours plus ou moins spécialisé est affaire d'option ou de point de vue. Ainsi F. Thürlemann (1982) et J. M. Floch (1985) proposent dans leurs études sémiotiques inaugurales une analyse très argumentée et spécialisée des tableaux de Paul Klee et de Wassily Kandinsky. En 1998, la revue *Visio*, « Histoire de l'art et Sémiotique », présente deux tendances différentes, celle de M. Costantini en spécialiste profitant de la démarche sémiotique pour rénover les problématiques de l'histoire de l'art, celle de J. Fontanille recourant à des données historiques pour enrichir son analyse sémiotique.

⁵ Dans son histoire de l'art-vidéo, F. Malsch évoque les projets énoncés par F. T. Marinetti en 1931 (*Il teatro futurista aeroradiotelevisivo*) et B. Brecht en 1959 (*Television piece*) d'utiliser des postes de télévision, mais ce seraient là des exploitations de la télévision comme réalité culturelle ou comme objet concret plutôt que comme objet ou moyen d'expression artistique.

préparés de John Cage, expose des postes de télévision travaillés. Re-contextualisée et re-sémantisée, la « télévision » change de site, invite son spectateur à un autre mode de visée : celui plus complexe de l'art où l'attention se doit d'être plus ouverte à l'inattendu et celui, plus « chosifiant », où la perception est autrement localisée, orientée sur la plastique de l'image, du son, sur la boîte et la présentation.

Dépotentialisation de la visée télévisuelle : la saisie sera ainsi définie par la chose tout entière, par le support de l'image qui, autrement sémantisé, apparaît comme une boîte dont les formes peuvent être déclinées par déstructuration, décomposition, multiplication ou assemblage. De la perception de la boîte à celle de l'image qu'elle contient et qui en définit aussi la plastique, le parcours visuel du spectateur est orienté ou désorienté par la multiplication et l'assemblage des postes superposés aux images parfois différentes, parfois désynchronisées comme dans les installations de Nam June Paik ou de Marie-Jo Lafontaine. Ailleurs, le poste disparaît ; l'art-vidéo compose autrement son espace, disjoint – comme le cinéma – la source et la cible lumineuses que constitue le poste, décadre le lieu de la projection ou le duplique. Bill Viola filme ainsi, dans *Passage* (1987), des enfants réunis pour un goûter, des morceaux de visages immenses projetés dans l'espace. Des corps nus plongent et se figent retournés sur les écrans de projection, réfléchis par des dalles noires installées devant, sur le sol (*Station*, 1994). Déconcentré, le regard filmique est soumis à la multiplication de l'objet et à la déconcentration des sources lumineuses ; saturé, il est rempli par un motif qui déborde l'espace et la perception.

Au sein de cette complexité générique, la présentation de *Temps morts* lors du festival de Lecture⁶ est au contraire de l'ordre de la ponctualité. Elle exige la focalisation du regard sur un petit poste installé sur un socle devant une chaise, un poste réduit par la banalité de sa forme, par la sobriété du dispositif à une fonction de support qui évoque la télévision privée, qui gomme la boîte qui fait voir au bénéfice de l'image et du son. Le dispositif prévu par l'auteur – l'exposition d'anciennes caméras, de plaques photographiques – n'a pu être réalisé ; la visée sera donc plus concentrée, les valeurs historiques moins directement saisissables, sinon par la forme fragmentée de la vidéo qui peut évoquer les travaux précurseurs d'E. Muybridge présentés dans la salle suivante par J. L. Gonnet.

L'image vidéo est caractérisée, comme celle du cinéma, par sa variabilité sur l'écran – par le montage successif d'éléments différents – qui crée l'impression de mobilité des sujets pris et/ou de la caméra qui les imprime ; ce qui la distingue du genre et des montages photographiques⁷. D'après M. Chion⁸, la caméra portable de Sony présente, dès 1965, la légèreté

⁶ L'installation originelle de *Temps morts* lors de la biennale de Lyon proposait une interaction autrement signifiante, nous a rappelé Emmanuel Carlier. Alors, le spectateur pénétrait dans une salle circulaire de 6 m de diamètre. Quatre vidéo-projecteurs projetaient la même séquence aux quatre points cardinaux de la pièce circulaire. Les quatre projections (d'environ 2 m de base) étaient légèrement décalées dans le temps. Au centre de la pièce, le spectateur se retrouvait en fait exactement à la place du personnage photographié – puisque c'était la même pièce circulaire qui avait servi à la réalisation du travelling photographique. Le léger décalage temporel entre la même séquence projetée quatre fois en même temps faisait que le spectateur, en tournant sur lui-même pour regarder les projections l'une après l'autre, « annihilait » le mouvement de rotation du personnage sur lui-même – comme si son regard passant d'écran en écran se retrouvait toujours devant la même position du corps qui tourne devant ses yeux.

⁷ C'est avec cette variabilité et mobilité générique de l'image que joue *La jetée* de Chris Marker. Entre variation et fixité des images successives, celle-ci maintient une tension générique par le montage de photographies qui assure la variation et par la simulation de mouvements de caméra (zoom ou travelling d'accompagnement discontinus, ...) ou d'enchaînements cinématographiques (champ/contrechamp) – la tension semble résolue en un point lorsqu'un court plan « devient » mobile.

⁸ En 1990 (pp.137-39), M. Chion oppose l'image vidéo à celle cinématographique moins souple et maniable. Par son rythme extrêmement variable, l'image vidéo serait, *en raison peut-être de sa nature qui est de naître d'un balayage, un pur mouvement*, tandis qu'il *peut y avoir des mouvements dans l'image* cinématographique. Par ailleurs, cette volubilité, cette légèreté caractéristique de l'image la rapprocherait du son, de la parole dont elle peut épouser le rythme, la coulée linéaire, ainsi que le

et la maniabilité nécessaires pour saisir avec une parfaite définition le mouvement, pour jouer d'accélération, de ralentissement ou d'arrêts sur image ; ce qui expliquerait *l'union fréquente* de la vidéo avec la danse. Les vidéastes ont donc très tôt une latitude importante pour faire varier cette image mouvementée, pour marier de manière plus ou moins complexe mobilité et fixité de la caméra et/ou des objets filmés, comme par exemple les enfants assis à l'arrière d'une voiture circulant dans des périphériques urbains de Roderick Buchanan (*In and Out*, 1999).

Aux points extrêmes de cette inscription visible du mouvement, il y a les excès de la vitesse : le rythme effréné du motif et/ou de la caméra qui, avec la quantité du découpage cinématographique, peut démodaliser la saisie filmique des formes en mouvement au profit de la perception d'un brouillage ou d'une vitesse. A l'opposé, il y a un autre rythme qui, trop lent ou absent, peut également démodaliser à cause de la quasi-invariance des images. Dans ce cas, l'invariance sature autrement la perception du vu tout en niant la possibilité de percevoir un invisible hors-champ. A la manière des expériences cinématographiques d'Andy Warhol rejetant souvent la complexité de la narration en faveur de la représentation d'actions minimales et de transformations infinitésimales des images⁹, ces films proposent une esthétique de l'ennui, une sorte de « désembrayage » progressif du sujet qui, après une attente attentive et frustrée des changements, semble amené à ne plus attendre et à considérer le temps comme une sorte d'invariant alors qu'il est, en cinéma et en vidéo, le support de transformations. De cette atonisation de la visée par absence d'évolution significative relève également la structure répétitive des montages en boucle, comme celle du *Kiss* (1963) répété d'Andy Warhol⁹.

La modalisation de la visée et de la saisie filmiques est donc affaire d'installation, de rythme et de structure de transformation des images. Et, autre forme de rythme ou de tonicité qui peut moduler l'attention du spectateur de vidéo, il y a la narration. En fait, il semble que les narrations soient souvent absentes ou déceptives. Pas d'histoire dans les traversées de tunnels de *In and Out* de Roderick Buchanan : l'évocation peut-être d'une expérience. Dans les films de Christelle Lheureux, les ingrédients narratifs nécessaires à l'histoire sont là, mais la chute est dissipative¹⁰ ou atone, c'est-à-dire sans quête définie, comme une suite d'actions reliées par une isotopie spatiale, temporelle ou actorielle, mais sans qu'aucune de ces scènes ne semble diriger jusqu'au bout de « l'histoire en construction » les autres, n'impulse une orientation délimitée et cohésive, une axiologie. Au mieux, l'histoire est en creux, demande un investissement du spectateur pour une narrativisation de motifs stéréotypés qui semblent traîner avec eux un schème narratif potentialisé.

Composée d'une suite de six tableaux délimités par de longues ponctuations en noir et montés en boucle, *Temps morts* participe de ces vidéos à peine narrativisables. Répétitive par son montage circulaire, cette vidéo pourrait ressortir à l'esthétique de l'atonisation évoquée auparavant. Mais, par la scansion a-générique de son montage, par sa musique, elle participe aussi d'une certaine saillance contextuelle. Fragmentée – puisqu'elle est composée d'une succession de photographies décalées –, elle présente en effet une tension catégorielle qui situe

montreraient certaines vidéos de Gary Hill, par exemple *Incidence of Catastrophe*. Cependant, la technique vantée par la *Dogma* de la caméra à l'épaule et l'utilisation de petites caméras numériques modifient actuellement la portée de ces corrélations.

⁹ Andy Warhol filme des actions banales aux tempos variés, à la durée s'étirant et s'épuisant par manque de variation dans *Sleep*, *Blow Job* et *Eat* (1963), par réitération d'une action (*Kiss* 1963) ou par un montage en série de portraits dans *Screen Tests* (1964-1966.) Pour une présentation de ces œuvres, cf. J. P. Fargier, 1996, pp. 46-67.

¹⁰ L'expression est empruntée à Cl. Zilberberg (1996²) qui oppose sémiotiques dissipative et culminative où la phase terminative, impulsée par une digression ou une progression, serait marquée par la dissipation, la quête du rien, ou par l'éclatant de la culmination. Deux régimes qui apparaissent en art-vidéo, mais il en est d'autres peut-être plus courants où manifestement l'absence de transformation infirme ces termes évolutifs au niveau de l'énoncé - il en va autrement de la praxis énonciative où à l'ouverture et à la tonicité minimale de la première saisie peut succéder l'atonisation de la saisie puis de la visée.

Temps morts entre vidéo et photographie. Plus usuels, valorisés par leur exploitation importante dans l'art contemporain d'aujourd'hui, tous genres plastiques confondus ou presque, les motifs corporels de *Temps morts* profitent d'une autre forme d'accentuation qui est renforcée au plan de l'expression par des déictiques spatiaux – la centration –, lumineux – l'éclairage – et colorés – cheveux teints, eau bleutée, ...

Couplé avec une critique de la société, des médias, avec un exposé plus ou moins brutal des maux actuels, des maladies, le corps de l'homme profite en effet d'un traitement particulier en art et en vidéo. L'image colle au corps, le présente décomposé dans des plans moyens ou dans des gros plans qui orientent le regard vers l'expansion ou vers la concentration plus en profondeur du motif. Les plans rapprochés de Marie-Jo Lafontaine (*Les larmes d'acier*, 1987) focalisent ainsi notre attention sur des visages, des torsos musclés remplis d'une tension autocentrée qui devient l'objet privilégié du regard. Aernout Mik filme en plongée des gens sur le sol qui pleurent ou qui rient (*3 Laughing et 4 Crying*, 1998), *Fuck you audience depression* de Johannes Kahrs (1999) présente en plan serré une jeune fille hurlante dans une marre de sang. Et Orlan donne à voir presque en vertical les transformations de ses lèvres lors d'une opération de chirurgie esthétique.

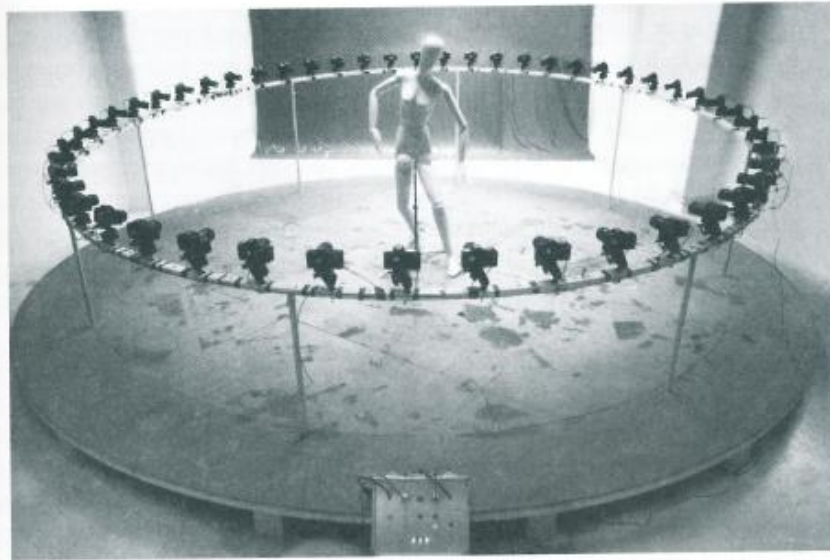
Echelle des plans, angle de vue et motifs assurent l'intensité des images, leur saillance et leur possibilité d'émouvoir le public. Nous avons évoqué la préférence d'artistes pour une forme d'invariance, pour un excès d'insuffisance, ces motifs ressortiraient au contraire d'une *insuffisance de l'excès*, suivant l'expression de Cl. Zilberberg, d'un excès à maintenir sans que le spectateur puisse s'y habituer, s'adapter à ces choix quantitatifs pour moduler sa saisie, c'est-à-dire « désembrayer » le pouvoir-émouvoir des formes de l'excès. Confronté aux représentations d'autres corps, des corps réifiés, d'une *viande socialisée*¹¹, d'après Fr. Pluchard, le spectateur serait ainsi interrogé ou malmené dans son rapport au regard et à l'autre donné à voir. Problème du statut du regard, de voyeurisme, de brayage, de la perméabilité à l'autre, problème aussi de délimitation de son propre corps de sujet regardant, de l'intime de la perception d'un autre soi en souffrance et du public de l'exhibition artistique, et ce d'autant plus que l'identité se définit constamment dans une intersubjectivité. Ces vidéos généralement sans histoire, sans début, ni fin ni progression situeraient ainsi le spectateur dans un espace de tensions intenses et sans issue ; une confrontation qui s'adresse directement et durablement à l'affect du sujet sans histoire.

Participant de cette esthétique de l'excès, les corps de la vidéo d'Emmanuel Carlier sont tendus, désignés par des éclairs lumineux et colorés, et, comme dans beaucoup d'œuvres, ils sont nus. Cette nudité s'impose d'abord et plus ou moins selon les angles de vue, la composition des images, les habitudes des spectateurs en matière de vidéo, mais elle perd de son humanité sociale et de son impudeur relative pour s'affirmer plus abstraitement comme plastique, surface pellucide et profonde entre le grain souligné par la netteté de l'image, les couleurs et lumières réfléchies par la matière plissée et l'ossature, les nerfs qui modèlent la surface. *Le plus profond, c'est la peau* suivant l'expression de P. Valéry ; ici la peau semble à la fois espace pictural par les éclairages colorés et manifestation de tensions internes, un lieu complexe en forme de concession

¹¹ L'expression *viande socialisée* est empruntée à Fr. Pluchard dans l'article « Happening » de l'*Encyclopedia Universalis* où il évoque l'utilisation du corps comme matériel artistique et où il présente comme successeur des happenings l'art corporel *inséparable d'une agression du spectateur* ; une agression que nous interprétons en terme de démodalisation du sujet qui perd « ses moyens » et sa - liberté de - distance vis-à-vis du spectacle présenté. Cité par M. Bouisset dans l'article « Art corporel » de la même encyclopédie, F. Pluchard présente le corps comme *un matériel banal, mais en même temps privilégié parce qu'il est dans les grandes lignes identique au sujet auquel il s'adresse, à l'autrui qu'il faut transformer*. Précisons que si les mutilations corporelles sont présentes ou représentées dans l'art contemporain, la tradition picturale en donne aussi de nombreux exemples.

figurative entre l'extérieur et l'intérieur, entre un dehors qui apparaît aussi, par contiguïté et analogie, une forme du dedans. Il ne s'agit pas comme Orlan de faire un passage, de percer la peau, mais tout en lui conservant son intégrité de montrer sa bivalence.

De la perception de nudités, le spectateur pourrait ainsi être mené par une succession d'embrayages à la saisie esthétisante du nu¹² et à celle plus intime des tensions intérieures variables chez les personnages de la vidéo.



Emmanuel Carlier, *Temps morts*, 1995, vidéo à partir de photos
(photos de l'artiste, avec son aimable autorisation)

¹² Pour une analyse de l'opposition entre nudité et nu, et sa problématisation dans l'histoire de l'art, cf. B. Vouilloux 1997.

L'influence du *Festival de la photographie* : des mouvements autour de *Temps morts*

Si *Temps morts* profite de la saillance de motifs contemporains, elle attire surtout l'attention, nous l'avons dit, par son aspect fragmenté qui contredit la fluidité de l'image vidéo. Et par là-même, elle rejoint la photographie et le thème du festival. Le trait qui permet de différencier les deux genres, à savoir le mouvement, sera l'enjeu d'une double déclinaison.

Présentée lors du dixième Festival de la photographie de Lecture en juillet 1999, *Temps morts* d'Emmanuel Carlier fait en effet partie d'un ensemble intitulé *L'effet film* réuni par Ph. Dubois. La complémentarité entre la photographie et la vidéo est affirmée tout au long de cette exposition où les vidéos serviraient, d'après les textes affichés de Ph. Dubois, de contrepoints animés aux photographies. Terme mis en valeur par l'exposition et par l'opposition entre photographies et vidéos, le mouvement est désigné d'emblée comme l'objet thématique. Plus explicitement que dans les autres présentations d'art-vidéo, il est certes un moyen d'expression privilégié mais aussi et surtout un objet à lire, et ce d'autant plus que le mouvement filmique ne va pas de soi et que sa contrariété assure sa saillance.

Quelles sont les variantes de l'expression du mouvement présentées dans ce parcours thématique ? Dans une salle mitoyenne à celle de *Temps morts*, des photogrammes¹³ ont été extraits de films comme des sortes d'instantanés cinématographiques à la définition imprécise. À côté, au contraire, dans une vidéo de Jean-Louis Gonnet intitulée *Filming Muybridge*, la chronophotographie d'E. Muybridge a été montée pour présenter de manière saccadée une sorte de travelling latéral fragmentaire – plutôt que discontinu¹⁴ – à partir de la succession d'instantanés photographiques décalés. Débrayage spatio-temporel des photogrammes prélevés et isolés de leur chaîne syntagmatique, embrayage spatio-temporel des photographies amenées successivement sur le plan unique de l'écran : les mouvements sont arrêté ou simulé, virtualisé dans l'image ou potentialisé dans la vidéo par l'évocation d'un mouvement de caméra. Non actualisantes, ces manipulations laissent des traces des opérations et des formes signifiantes antérieures ; le mouvement filmique virtualisé par l'isolement des photogrammes apparaît sous forme de brouillage. Et, la décomposition du mouvement d'E. Muybridge à partir de photographies successives légèrement décalées donne lieu par le montage non à l'actualisation d'un mouvement filmique, mais à une sorte d'égrenage fragmentaire qui évoque un travelling par à-coups sur des sujets en mouvement.

Ces manipulations sui-référentielles mettent aussi en évidence ce qui définit par défaut le mouvement filmique : la variation et le nombre – soit la vitesse de prise et de projection des images. L'unité du photogramme ne bouge pas par manque de variation et le défaut numéraire de la vidéo l'empêche encore par manque de continuité. Autre genre contraint par un plan unique et invariable, la photographie présente une autre sémiotique du mouvement, celle du « bougé » jouant de l'opposition net vs flou pour exprimer la trace d'un « ça a bougé » – et non un « ça bouge » actuel.

Dans la salle de *Temps morts*, les photographies présentent ainsi des formes reconnaissables mais floues, aux limites dupliquées, superposées ; cette déconcentration des limites, ces flous partiels ou totaux de l'image sont, pour le spectateur et d'après les textes affichés, les traces des mouvements de l'objet ou de l'opérateur – ou pour le photographe l'indice

¹³ La nature photogrammatique des images est soulignée par la superposition de l'image avec des extraits de génériques de films, par exemple le prototypique : *The end*.

¹⁴ Le *discontinu* désigne, en linguistique, des entités séparées par l'adjonction d'un autre élément, par exemple : *ne ... pas*. En lui préférant ici le terme de *fragmentaire*, nous désirons désigner des fragments dont la succession ou la juxtaposition ne permettrait pas de produire une unité complète – comme il en va de ces mouvements filmiques composés de vues décalées.

d'un écart de direction et/ou un défaut de vitesse entre la cible visée et la source qui enregistre¹⁵. A l'inverse, dans d'autres photographies, la netteté de formes parfaitement délimitées sur un fond flou témoigne d'une adaptation minimale de la vitesse de l'enregistreur à celle de l'enregistré, c'est-à-dire, compte tenu de la mobilité des motifs captés, d'une vitesse intense de l'appareil enregistreur capable de « sécher » un mouvement rapide.

Les deux salles d'exposition voisines proposeraient donc des illustrations des mouvements filmique et photographique en évitant de l'actualiser ou en le montrant réalisé. Soient les analyses :

Modulations de la re-présentation ¹⁶ de mouvements	
filmique	photographique
1. virtualisé par l'unicité et la fixité du photogramme	1. réalisé par le flou des photographies
2. potentialisé par l'insuffisance du nombre, les écarts	2. virtualisé par la netteté de motifs photographiques

Comme *Filming Muybridge, Temps morts* est composé d'images séparées, plus ou moins décalées et le plus souvent nettes. Il ressortit également des deux genres, ainsi que le confirment l'étiquette placée sous le poste de télévision (*Emmanuel Carlier, Temps morts, 1995. Vidéo à partir de photos, VHS Pal, 6 mn*) et la description du dispositif de prise de vues. Mais, le rapprochement s'arrête là : le décalage des images est temporel et spatial chez l'un, chez l'autre, le décalage n'est que spatial, la connivence espace-temps du cinéma est « cassée » dans *Temps morts*, précise son auteur.

Modalisations des mouvements photographiques et filmiques de *Temps morts*

Temps morts affirme certes ses relations à la photographie et à une histoire du cinéma¹⁷, mais il ne s'agit plus d'évoquer par le montage un mouvement de « sujets mobiles chronophotographiés d'avant le cinéma ». Ici, les sujets sont stoppés net, séchés par des instantanés négateurs de mouvement ; et ce sont ces photographies prises à la même fraction de seconde sous différents angles de vue qui, une fois dupliquées et montées, actualisent un mouvement de caméra : un travelling circulaire autour d'une scène figée dans une fraction de seconde. Tout en renvoyant au travail précurseur d'E. Muybridge et au montage de J.L. Gonnet, *Temps morts* s'en distingue donc par un montage qui modifie la relation syntaxique des différents instantanés, qui transforme en succession filmique des saisies photographiques synchrones et

¹⁵ Le flou apparaît ainsi comme indice d'une différence de vitesse et/ou d'orientation. Ou la vitesse du sujet délégué - vitesse d'obturation de l'appareil - est strictement inférieure à celle du déplacement de l'objet et le sujet ne veut pas ou ne peut pas avoir le temps de saisir l'objet, de le prendre de vitesse ou de le « sécher ». Ou, même si le sujet a adapté sa vitesse à celle de l'objet pour qu'elle lui soit supérieure ou égale, ceux-ci ne se déplacent pas dans la même direction. La re-présentation du mouvement photographique par le flou ou le filé serait donc celle d'un écart spatial ou/et temporel entre sujet et objet. Précisons encore que, pour saisir net des sujets mobiles, une vitesse insuffisante de l'appareil peut être dans une certaine mesure compensée par le déplacement du photographe dans la même direction que l'objet.

¹⁶ Il s'agit de *re-présentation de mouvements* dans le sens où les corrélations entre ces formes de l'expression et le contenu mouvement sont déjà connues par le lecteur et qu'il s'agit ici de présentifier ces éléments du « système ».

¹⁷ La technique d'E. Carlier peut évoquer celle employée par E. Muybridge qui, en 1878, utilise une batterie de douze appareils photographiques à déclenchements successifs pour décomposer avec netteté les mouvements de sportifs ou celle de son précurseur M. E. Marey inventeur du fusil photographique. Plus précisément, le choix de placer 50 appareils photographiques autour des personnages serait en relation avec les premières expériences de Muybridge qui, à Palo Alto, avait disposé 50 appareils photographiques en ligne pour capter successivement le mouvement du cheval. Ici, l'installation des appareils photographiques est circulaire et sert à capter simultanément le mouvement du personnage, précise E. Carlier.

juxtaposées autour des motifs. La juxtaposition spatiale est convertie en succession temporelle, et la distance entre les appareils apparaît sous forme de décalage entre les images et par la scansion de leur défilement. Dans la déclinaison évoquée plus haut, il s'agirait de concilier la virtualisation photographique du mouvement du sujet avec la reconnaissance ou potentialisation d'un mouvement de caméra.

Fixation photographique et accentuation temporelle

Dans chaque « photographie » isolée par son décalage avec la vue suivante, il y a présentation figurative de l'arrêt, du suspens tendu entre un avant et un après du mouvement. Pour le spectateur, l'impression de tension semble d'autant plus intense qu'elle est induite par l'immobilisation d'eau en suspension ou de sujets instables. Cette suspension bloque le mouvement peut-être pour le tenir ouvert, comme l'écrit M. Merleau-Ponty comparant peinture et photographie¹⁸, mais plus encore pour montrer la valeur déontique de son achèvement et l'intensité du blocage de la chute.

Cette mise en valeur du mouvement comme enchaînement obligé semble ainsi doublement faire remonter à la surface de l'image le temps¹⁹, celui de l'action et celui de la prise : l'urgence de la localisation d'un moment – le *timing* d'autant plus précis que l'action est brève – et une durée d'autant plus brève que le mouvement, nous le savons, se déroule rapidement – le saut appelle la chute, l'eau en suspension flue. La tension temporelle résulterait de ce blocage entre sommation et résolution.

Scansion du montage et fragmentation spatiale

Le montage des photographies simule, par la constance de son orientation, des mouvements de caméra facilement reconnaissables : des travellings circulaires associés dans une scène à un zoom avant. Néanmoins, la lecture de la vidéo semble contradictoire. Le montage évoque les plans continus et les déplacements habituels du cinéma, l'unicité d'un œil de caméra, et pourtant plusieurs éléments contredisent cette reconnaissance cinématographique. D'abord, et c'est l'un des aspects sur lequel joue la vidéo, le mouvement même d'une caméra autour d'un objet figé dans le temps est impossible. Ensuite, la forte scansion du montage produite par les décalages topologiques entre les images successives nie la continuité d'un mouvement

¹⁸ Proche de l'idée de blocage envisagé ici, mais en évoquant une ouverture de l'instant ici dépotentialisé par la prévisibilité du mouvement, M. Merleau-Ponty écrit : *La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiétement, la « métamorphose » du temps, que la peinture rend visibles au contraire ...* (1964 : 80-81). Notre interprétation semble à cet égard plus proche de celle de G. Deleuze qui, traitant de cinéma, écrit que *l'attitude du corps met la pensée en rapport avec le temps et que le corps n'est jamais au présent, qu'il contient l'avant et l'après* (1985 : 246)

¹⁹ Le titre de la vidéo *Temps morts* invitait déjà à privilégier le thème du temps, à considérer l'étrangeté isotopique de cette expression figée remise ici en valeur par le contexte artistique et créatif de son utilisation. Mais, cette expression semble, dans l'usage courant, plutôt désigner une sorte de vacuité, une durée inoccupée, un débrayage dans la relation du sujet avec le monde, une sorte d'*atonisation* et d'*atonie* absentes des scènes présentées – les *Temps morts* semblent plutôt que vides, des moments brefs et intenses. *Temps morts* est un syntagme qui apparaît également dans les textes de G. Deleuze sur le cinéma (1985 et 1983). Mais avec une acception quelque peu différente, il lui permet, couplé avec la notion d'espace vide, de désigner dans le cinéma d'Antonioni et d'Ozu des plans qui, en rupture avec l'image-mouvement - et la narration -, relèveraient du constat, du *conséquant*, de la notation des effets d'une chose importante.

Notons enfin qu'Emmanuel Carlier, photographe de formation, a montré dans ses différentes œuvres une prédilection pour le thème du temps. En 1989, il présente *Le Temps désanamorphosé*, une installation de 12 moniteurs pour évoquer l'emprise du temps par une mise en abîme. En 1990, *l'Horloge Totem* et le film *Tic Tac* de 1991 présentent les roues édentées du temps, une chute dans une montre et une course-poursuite. En 1993 et 1994, il participe à des spectacles de Ph. Découflé et de la compagnie théâtrale *La Fura dels Baus*, met en point le procédé de prise de vue nécessaire à ses *Temps morts*. Présenté à Lyon en 1995, *Temps morts : la peste* montre des séquences où les corps sont tendus, en l'air, bouche ouverte, au milieu de projection de glaçons ou de liquide rouge (pour la présentation de l'auteur et les photographies de *Temps morts : la peste*, une œuvre comparable à celle étudiée ici, cf. *Biennale de Lyon 3*, 1995-96, pp. 362-365.)

cinématographique qui pourtant s'impose par la forme orientée du montage. Entre la perception d'un travelling saccadé et l'explication du dispositif, la lecture de la vidéo achoppe en obligeant le spectateur habitué au cinéma à enrayer ses compétences²⁰.

Au cours de sa progression, la vidéo module et maintient cette tension perceptive. Des fondus enchaînés ou surimpressions et des variations d'écart dans l'égrenage des images semblent en effet indiquer les motifs de la représentation d'un mouvement, mais, contrairement à *La jetée* de Chris Marker, le mouvement n'est jamais actualisé. Dans la vidéo, continuité et fragmentaire semblent ainsi maintenus en tension comme pour entretenir la tonicité de la potentialité d'un mouvement cinématographique par une proximité de son actualisation, et pour intensifier la contrariété entre l'attente et le voir du spectateur de la vidéo.

Si les photographies semblaient par leur fixité faire surtout remonter à la surface le temps de l'action et de la prise photographique, leur montage semble restaurer, par sa scansion et les écarts spatiaux entre vues successives, la spatialité, un lieu qui, construit par la succession des images, apparaît comme un espace en pointillés, un lieu de résistance où la progression n'est permise que par à-coups après des arrêts sur image plus ou moins longs.

Des tensions inter-génériques

Des deux négations de mouvements photographique et filmique par résorption de toute durée et fragmentation spatiale, la jonction sur l'écran semble intensifier les tensions des uns et des autres, comme si à chaque changement d'image on s'attendait également à une transformation de la posture, à la réalisation de la chute, et à la continuité du travelling. L'impossible embrayage temporel des scènes photographiées est ainsi mis en valeur et il semble ajouter à l'impression de fragmentation du montage, de rétention temporelle et spatiale. Ce qui est en jeu ici, c'est évidemment la continuité, le flux du devenir et du mouvement, le rythme. C'est pourquoi nous avons souvent préféré au terme rythme celui de scansion pour marquer cette prégnance des accents et des ruptures. L'effet tensif le plus remarquable serait ainsi l'opposition entre un flux rythmique potentialisé et des accents d'intensité. Soit une opposition entretenue entre extension spatio-temporelle et accentuation des motifs.

Il va sans dire que les genres vidéo et photographique convoqués ici se contraignent mutuellement. En face des effets destructeurs du montage cinématographique noté par Ch. Metz en des termes pertinents pour notre objet : *le cinéma est moins une succession de photographies que, dans une large mesure une destruction de la photographie*, il appert que la délimitation photographique produite par un montage qui refuse la continuité, nuit à l'image de la vidéo. Entre vidéo et photographie, la saisie de *Temps morts* est ainsi contrariée. D'un côté, le sujet est tiraillé entre l'évocation d'une forme potentialisée qui fait partie de son univers quotidien de cinéphile et la saisie d'un non-mouvement ou de presque-mouvements. D'un autre côté, il est soumis au rythme de disparition et d'apparition des différentes images qui gêne la saisie durable des photographies.

Précisons, au sujet de la structure en boucle de la vidéo d'Emmanuel Carlier, que sa forme répétitive ne semble pas participer de l'esthétique de l'atonisation évoquée auparavant, du moins pour les six scènes différentes qu'elle présente successivement – les figures, leur changement dans six tableaux, le son²¹ et le montage entretiennent l'attention. A l'échelle de la vidéo, elle

²⁰ La dimension esthétique et paradoxale de ce montage vidéo tient au brouillage technique et à notre confusion de récepteur, à la contradiction entre la technique novatrice explicitée et l'habitude que nous avons de ne considérer l'existence que d'un seul œil enregistreur et non d'une pluralité de points d'enregistrement – une habitude qui oriente notre saisie, malgré le descriptif.

²¹ Petite digression sur les relations entre sons et images, sur *la réciprocité de la valeur ajoutée* décrite par M. Chion (1990 : 22 s.). Généralement peu harmoniques, les musiques des *Temps morts* sont minimales, synthétiques et répétitives. Mais, elles ne

joue néanmoins un rôle de désembrayeur énonciatif. Sans délimitations formelles, sans début ni fin autres qu’occasionnels, c’est en effet la réapparition de scènes déjà vues qui marque une limite dans la découverte et l’attente du nouveau. Ce « non encore vu-attendu » apparaît donc doublement valorisé en tant que valeur usuelle de l’art contemporain et comme manipulateur aspectualisant – ouvrant et faisant durer – la saisie.

Des motifs stéréotypés à l’analyse du filmique

Des corps comme espaces de tension et lieux de stéréotype

Décomposable par les changements des figures et par la ponctuation de plans noirs, *Temps morts* présente une succession de six tableaux photographiés sous différents angles. Tandis que la cohérence plastique et la cohésion de l’ensemble semblent assurées par des redondances formelles et thématiques – les personnages sont tous centrés dans l’image, debout, nus sur un fond noir –, des variations en assurent le renouvellement figuratif – variations d’échelles de plan, d’angles de vue, d’éclairages et dominantes colorées, présence d’eau, nombre de sujets, postures, tensions corporelles et artifices des corps parfois maquillés, tatoués, les cheveux colorés. Ces variations apparemment régies par une logique corrélatrice semblent pouvoir donner lieu, sinon à une narrativisation, du moins à une sémantique stéréotypée et fortement axiologisée.

Descriptif des six séquences montées ²² en boucle de <i>Temps morts</i>		
Figurants	Echelle des plans et angle de vue	Mode d’apparition et de succession
1 homme roux, stable, les bras en arrondi devant lui - projection d’eau	plan rapproché bassin, légère contre-plongée sur le visage	images nettes montées en fondu enchaîné, puis juxtaposées
1 homme et 1 femme stables, entre eux 1 bébé en l’air	plan américain, légère contre-plongée sur l’enfant	forme floue en noir et blanc, lente définition des formes et de la couleur lors de la rotation
1 homme maquillé, cheveux longs, enlacé par 1 femme aux cheveux courts - eau coulant de la bouche de la femme à celle de l’homme	zoom avant simulé : du plan américain au gros plan sur les deux visages, de la plongée sur le couple à une vue de face sur les visages	forme floue et colorée à la définition rapide
12 individus au moins, hommes et femmes, position instable	plan moyen, plongée sur le groupe	images nettes avec quelques fondus enchaînés lors de la rotation
3 hommes et 1 femme dans la	plan moyen,	forme floue et colorée à la

présentent pas une forme classique ou un enchaînement qui, rapidement reconnaissable, les rendrait prévisibles. En boucle, elles ne durent pas non plus assez de temps (40 s. en moyenne) pour que l’auditeur apprenne à prévenir leur déroulement, donc à infléchir l’impression de fragments – une seule scène (de couple) est dotée de musiques plus classiques, aux cellules musicales plus repérables mais aussi plus complexes. Pour une oreille très attentive, des tensions entre formes continues, discontinues voire discrètes (le discret désignant l’unicité ou la faible fréquence d’un son de la chaîne) apparaissent néanmoins mêlées aux thèmes de la bande sonore. D’entretien plus ou moins lisse ou granuleux, plus ou moins réverbérés, des sons sont en effet presque continus, modulés sans attaque ni chute trop marquées, et certaines notes sont tenues et passent par un glissement continu à une autre note. Jouant aussi de la discontinuité, la musique est le plus souvent composée d’une sorte de pulsation ou traversée de sons itératifs ou cannelés. Parfois des unités plus discrètes d’intensité variable apparaissent soudain, puis de manière inattendue car irrégulière. Les tensions et les variations d’écarts dans la fragmentation de la vidéo apparaissent ainsi, mais de manière plus complexe dans la composition superposée des thèmes musicaux et sonores. Et surtout la structure en boucle du son fait écho au montage.

²² L’ordre de présentation des séquences dans le tableau est aléatoire, puisque les six séquences sont montées en boucle.

même direction et position instable - projection d'eau	en contre-plongée	définition progressive lors de la rotation
1 homme enlaçant 1 femme - projection d'eau	plan américain, légère plongée sur le couple	forme floue et colorée à la définition progressive lors de la rotation

Une première corrélation apparaît entre forme de cadrage – angles de vue, échelles des plans – et nombre de figurants : les deux groupes les plus nombreux de 12 et 4 personnes sont en effet saisis en plongée ou en contre-plongée et en pied, les plans rapprochés suivants présentent 3, 2 ou 1 acteurs de face ou presque. Ces variations du cadrage assurent une visibilité de chaque tableau et donnent aux groupes et à l'individu la même importance spatiale dans l'image.

Autres corrélations plus figuratives : le nombre de sujets varie avec l'instabilité corporelle et la tension apparente des corps, leur intensité et leur orientation. Ainsi le groupe le plus nombreux est le plus instable et le plus désorienté avec ses douze figurants emmêlés, en l'air ou à genoux. Les 4 sujets plus distants et « individualisés » de la scène qui suit ont la même attitude, à peu près la même orientation. Dans les autres tableaux, les attitudes sont plus stables voire stabilisantes. Quant aux tensions intérieures manifestées par le dessin des muscles ou de l'ossature, elle décline aussi avec le nombre de figurants, exception faite du sujet seul, stable et extrêmement tendu.

Dépourvue d'espace figuratif, chaque scène semble donc profiter d'un espace corporel interactif ou propre dessiné par les sujets, soient la concentration du sujet isolé et tendu, celle fusionnante des couples enlacés, l'expansion des membres de « la famille » et du groupe avant l'éclatement centrifuge et centripète de la « foule » agglutinée et tendue. Ces variations corrélationnelles peuvent être associées à des contenus relativement stéréotypés²³ comme : la violence désordonnée de la foule, la « coalition » du groupe ou de la tribu, la fusion plus ou moins réciproque des couples ou les tensions de l'isolement.

S'il est loisible de voir là une représentation des relations et des sentiments humains, la narrativisation prend appui sur une transformation. La seule transformation de l'énoncé visuel apparaît dans la scène à l'enfant. Autour de l'enfant en l'air, point lumineux de la scène²⁴, le couple disparaît soudain dans la dernière image. S'appuyant sur cette modification numéraire, le stéréotype peut alors se déployer et donner lieu à une « histoire » qui s'organise autour du thème de la disparition.

Une autre transformation a trait au mode d'énonciation et elle remet cette fois en question l'interprétation première de la scène. Le seul zoom simulé du montage permet en effet de cadrer en gros plan un couple enlacé et de montrer que, contrairement à une première lecture, c'est la femme qui, le dos musclé, non maquillée, les cheveux courts, soutient l'homme maquillé, aux cheveux plus longs, abandonné dans ses bras et recevant le liquide donné, de la bouche à la bouche, par sa compagne. Déroutante au milieu du caractère plus stéréotypé des autres scènes, celle-ci semble pouvoir convoquer les modalités véridictoires que la vidéo en son entier interroge plus ou moins directement.

²³ La stéréotypie, présente dans nombre de vidéos, semble un moyen économique de dire plus de choses avec peu de variations voire aucune, en recourant à la richesse de la mémorisation de figures, de schèmes narratifs et d'une axiologie

²⁴ Soulignant la structure répétitive et mécanique du montage, la musique semble généralement indépendante de la scène, sauf dans cette scène à l'enfant où apparaissent ponctuellement des sortes de cris qui peuvent sembler ceux de l'enfant et dans une autre où la forme plus harmonique de la musique paraît adaptée à la vision d'un couple enlacé. Dans un contexte musical de pulsations peu rigoureuses, de bruits blancs, de sons itératifs, ces points de synchronisation un peu lâches entre le son et l'image focalisent sur l'enfant, densifient sa présence, orientent visuellement et narrativement les figures les unes par rapport aux autres.

Véridiction et déréalisation des motifs : la définition du filmique dans *Temps morts*

Considérés du point de vue de la véridiction, le montage fragmenté de *Temps morts* et la succession apparente des différents instantanés peuvent en effet indiquer la réalité du montage cinématographique, à savoir : la succession des images que le regard unifie grâce à la persistance rétinienne et, par références génériques, les « cafouillages » des débuts de l'histoire du cinéma, le passage de la projection de photographies successives aux films aux mouvements plus continus et, comme ici, aux transitions en fondu enchaîné ou en fondu au noir. Il s'agirait ainsi de montrer une vérité du filmique et d'évoquer une histoire du cinéma en quête de continu, celui du mouvement et celui du montage cinématographique.

Dans le cadre de cette lecture qui verrait la vidéo comme une démonstration ou une analyse technique – par décomposition et simplification numéraire –, les modalités d'apparition des images peuvent acquérir une certaine valeur. En effet, la variété et la gradation de leur définition sur l'écran reposent sur une analyse des composants plastiques de l'image. Ainsi, c'est parfois la lumière, un jeu de masses indistinctes ombreuses et lumineuses, qui paraît d'abord avant la couleur et les contours. Ailleurs, les contours de masses abstraites lumineuses, colorées et mobiles se précisent et s'immobilisent plus ou moins vite. Tout en assurant la curiosité du spectateur devant ces formes en train de se faire, ces définitions progressives isolent la luminosité, les couleurs, l'eidétique et aussi l'impression de mobilité – qui disparaît avec l'apparition des limites et la netteté des figures, affirmant ainsi une nouvelle corrélation entre le flou et l'expression d'une mobilité.

Une autre variation a trait à la transparence passagère des motifs, quand un fondu enchaîné ou une surimpression permet de passer d'un angle de vue à un autre et que les formes se superposent et perdent un peu de leur densité, que leurs contrastes colorés et lumineux se désintensifient sur le fond noir. Cette gradation variée de la définition des formes, les phénomènes de transparence lors de l'égrenage des photographies mettent en valeur les modalités de l'image photographique ou pelliculaire. A défaut de développer une narration figurative à partir des figures présentées, la vidéo proposerait ainsi une sorte de narrativisation de la matière du film d'avant l'apparition de la forme et du mouvement.

En guise de conclusion

L'illustration de notre méthode d'analyse et de description à partir des *Temps morts* appelle plusieurs commentaires. Tout d'abord, notre approche de la réception des œuvres se veut intégrative et « systémique » ; ce qui explique l'importance donnée au contexte et au co-texte en tant que contaminateur et potentialisateur de valeurs – la saillance d'un objet est tributaire de sa valeur de contraste dans le champ culturel de sa réception. Notre étude s'est voulue également pluralisante, d'où son manque apparent de cohésion. Les parcours de signification déployés semblent en effet ignorer la synthèse et apparaissent davantage comme une suite d'embrayages et de débrayages possibles ; les points d'ancrage déployés, soient dans notre exemple le mouvement, les motifs, le filmique, la véridiction, étant fonction de l'importance accordée à la complexité de l'objet, aux formes potentialisées qu'une saisie sémantico-associative pouvait convoquer ou aux éléments plus ou moins saillants dégagés au cours de l'examen.

Le modèle de la signification qui se dégage apparaît de fait complexe ; et ce d'autant plus que le parcours dessiné a pris la forme aussi bien d'une narrativisation de motifs stéréotypés que de l'explicitation de tensions rythmiques plus ténues. L'analyse du visuel semble donc pouvoir profiter aussi bien des acquis de la sémiotique narrative que de ceux de la sémiotique tensive de Cl. Zilberberg : une sémiotique qui permet de rendre compte d'une dimension sensible de la

saisie des objets, d'un parcours « passionnel » entre modalisation et démodalisation cognitive et sensible.

Bibliographie

- BARTHES R., 1982, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris
- Biennale de Lyon 3, 1995-96, Musée d'art contemporain, Réunion des musées nationaux, Paris
- CAUQUELIN A., 1996, *Petit traité d'art contemporain*, Paris, Seuil
- CAUQUELIN A., 1998, *Les théories de l'art*, Paris, PUF, Que sais-je ?
- CAUNE J., 1997, *Esthétique de la communication*, PUF, Que sais-je ?, Paris
- Champs visuels* n°12-13, 1999, « Penser, cadrer : le projet du cadre », L'Harmattan, Paris
- CHION M., 1990, *L'audiovision. Son et image au cinéma*, Nathan Université, Fac cinéma, Paris
- Communications* n°38, 1983, « Enonciation et cinéma », Seuil, Paris
- COQUET J.L., 1984, *Le discours et son sujet*, Klincksieck, Paris (1989)
- DELEUZE G., 1983, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris
- DELEUZE G., 1985, *L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris
- DOMINO Ch., 1994, *L'art contemporain*, Editions Scala, Centre Georges Pompidou, Paris
- FARGIER J. P., 1996, « Télévision, mon beau souci : de l'influence de la télévision sur Duchamp, Pollock, Dubuffet ... » in *Biennale Lyon 3*, p. 46-67, Musée d'art contemporain, Réunion des musées nationaux, Paris
- FLOCH J.M., 1985, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*, Hadès-Benjamins, Paris
- FONTANILLE J., ZILBERBERG Cl., 1998, *Tension et signification*, Mardaga, Hayen
- GREIMAS A.J., COURTÉS J., 1979 et 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris
- HAAR M., 1994, *L'œuvre d'art*, Hatier, Optiques philosophie, Paris
- MAGNAN N., 1997, *La vidéo entre art et communication*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, coll. Guide de l'étudiant en art, Paris
- MALSCH FR., 1996, « Art et vidéo : un aperçu historique » in *Biennale Lyon 3*, Musée d'art contemporain, Réunion des musées nationaux, Paris, pp. 70-89
- MARTIN M., 1985, *Le langage cinématographique*, Editions du Cerf, Paris
- MERLEAU-PONTY M., 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris
- MERLEAU-PONTY M., 1964, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris
- NOGUEZ D., 1973, *Eloge du cinéma expérimental*, Paris expérimental éd. (1999)
- PLUCHART FR., article « Happening » de l'*Encyclopedia Universalis*
- Protée* n° 19-3, 1991, « Le cinéma et les autres arts », Université du Québec, Chicoutimi
- Protée* n° 25-1, 1997, « Sémiotique des mémoires au cinéma », Université du Québec, Chicoutimi
- RENOUE M., 2001, *Sémiotique et perception esthétique*, PULIM, Limoges
- SORLIN P., 1992, *Esthétique de l'audiovisuel*, Nathan Université, Fac cinéma, Paris
- THÜRLEMANN F., 1982, *Analyses de trois peintures de Paul Klee*, L'Age d'Homme, Lausanne
- VANOYE Fr., 1989, *Récit écrit. Récit filmique*, Nathan Université, Fac cinéma, Paris
- Visio* vol. 3 n°2, 1998, « Histoire de l'art et sémiotique », Université de Laval, Montréal
- VOUILLOUX B., 1997, « Malaise dans l'histoire de l'art. La question du nu » in *Poétique* n°110, avril 97, p.161-189, Seuil
- ZILBERBERG Cl., 1992, « Défense et illustration de l'intensité » in J. Fontanille, *La quantité et ses modulations qualitatives*, PULIM, Limoges
- ZILBERBERG Cl., 1994, « L'affect comme clé cognitive » in *Eutopias*, 2^a époque vol.49, Universitat de Valencia

- ZILBERBERG Cl., 1996¹, « Le sens du rythme » in *Degrés* 87, a.1-a.25, Bruxelles
- ZILBERBERG Cl., 1996², « Signification et prosodie » in P. Sauvanet P. et J.J. Wunenburger, *Rythmes et philosophie*, Kimé, Paris
- ZILBERBERG Cl., 2002, « Précis de grammaire tensive » in *Tangence* n°70, p.111-143, Université du Québec à Rimouski et Trois-Rivières