



HAL
open science

Tensions dans des mouvements photographique et filmique Au sujet de "Temps morts", une vidéo d'Emmanuel Carlier (1995)

Marie Renoue

► **To cite this version:**

Marie Renoue. Tensions dans des mouvements photographique et filmique Au sujet de "Temps morts", une vidéo d'Emmanuel Carlier (1995). Colloque international de Sémiotique-linguistique, Intersémioticit , Louis Panier et le GRIL, 1999, Lyon, France. hal-03954214

HAL Id: hal-03954214

<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-03954214>

Submitted on 24 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.

Tensions dans des mouvements photographique et filmique

Approche soucieuse d'analyser et de démêler les rouages et les accros de la signification, de décrire les modalités d'une sémiotique sous-jacente à la lecture d'objets fort variés, la sémiotique peut être invitée à puiser dans d'autres domaines de connaissance, à chercher dans la linguistique, mais aussi dans la phénoménologie voire même les sciences cognitives¹ ou physiques de quoi nourrir ou conforter sa réflexion, sa méthodologie. Choisir comme objets sémiotiques des objets dits artistiques incite d'autant plus à revenir aux écrits merleau-pontyens évoqués par A.J. Greimas et J. Fontanille (1991), à prendre en compte les modalités de l'interaction du sujet et de l'objet pour une étude d'une réception² modulée par les conditions d'exposition et les compétences du spectateur, à traiter aussi des paradigmes convoqués par l'objet. Arts, culture, ... et compétences d'un récepteur³ : la sémiotique est intra- et « intégratrice ».

Elle est aussi inter-, intersémiotique, encline à traiter des différentes modalités des objets qu'elle prend en charge. Sémiotiques de la réception, de la perception, elles visent une description de l'entour des objets, des formes de ceux-ci, des états de la matière, de l'esthétique. Eclairages multiples sur des objets qui convoquent, suivant le point de vue de l'analyste, les propos et les outils potentialisés de pratiques en devenir, les sémiotiques se complètent, répondant à la même quête du sens. Notre objet, une vidéo-photos d'Emmanuel Carlier, profitera de ces différents points de vue analytiques. Objet complexe - vidéo et photos - ou neutre - ni photos ni vidéo -, il modalise la perception du spectateur, pose la question d'une interaction entre photographies et montage filmique, leur possibilité d'inscrire le mouvement en jouant, comme la musique, de l'instantané et du fragmenté, des tensions entre continu et discontinu.

1. Sémiotique de la réception

1.1 L'espace d'exposition et son thème : la modalisation du sujet

Présenté lors du dixième Festival de la photographie de Lectoure en juillet 1999, *Temps morts* d'Emmanuel Carlier fait partie d'un ensemble intitulé *L'effet film* réuni par Ph. Dubois. L'opposition entre la photographie et la vidéo est affirmée tout au long de cette exposition où les

¹ Cf. M. Renoue 1996 au sujet de la description de la perception de la lumière, J. Fontanille 1999 pour une intégration sémiotique des travaux de Fr. Varela en particulier.

² La philosophe, A. Cauquelin évoque dans des termes très proches de ceux de la sémiotique la réception multimodale de l'art contemporain, les valeurs doxiques parfois incohérentes convoquées par le public (1996).

vidéos serviraient de contrepoints animés aux photographies. Terme exclusif : le mouvement y est désigné comme valeur. Aussi, dans une première salle, des photogrammes isolés, une vidéo scandée réalisée par le montage de la chronophotographie de Muybridge virtualisent ou actualise⁴ le mouvement filmique, la perception d'une mobilité continue dans l'espace et le temps des sujets filmés et/ou de la caméra. Autour de *Temps morts*, ce sont des photographies entièrement ou partiellement floues qui convoquent une autre lecture interprétative du mouvement sur plan fixe cette fois, celle du bougé photographique visible par une déformation en continu des limites des objets ; cette négation de la délimitation évoque le temps de la saisie photographique nécessaire à l'inscription du mouvement du photographe ou du motif enregistré ou plutôt elle signale un écart d'orientation ou un défaut de vitesse entre la cible visée et la source qui enregistre⁵.

Parmi ces flous photographiques, *Temps morts* semble, en raison de la scansion très accentuée de son montage, composé d'images qui, distinctes et décalées, sont déclinées dans une succession temporelle sur le plan unique de l'écran. Parfaitement délimitées, ces images apparaissent fixes, dé-finies et nettes ; seuls quelques rares passages d'une image à l'autre se font sur une zone floue qui, formant un contraste, semble actualiser plus vivement une figuration du mouvement mise à mal dans la vidéo. Mais la netteté générale de celle-ci renforce surtout l'impression de statisme, d'une adaptation entre tempos de l'enregistreur et de l'enregistré ou plus encore, compte tenu des motifs captés par l'appareil, l'impression d'une concentration intense de l'instantané par l'appareil enregistreur capable de « sécher » le mouvement rapide du motif. La corrélation entre le flou, le net et la reconnaissance du mouvement photographique ou de son immobilisation est donc également attestée dans les images de la vidéo. Une vidéo qui, composée de photos ainsi que la présente l'étiquette : *Emmanuel Carlier, Temps morts, 1995. Vidéo à partir de photos (VHS Pal, 6 mn)*, réfère aux deux techniques d'enregistrement, à des

³ Pour une critique du sujet anhistorique de M. Merleau-Ponty, cf. M. Haar 1994, p. 64-65.

⁴ Les modes de présence évoqués ici, puisqu'il s'agit de définir *les modulations de la présence et de l'absence* du mouvement, sont utilisés en référence aux écrits de J. Fontanille et Cl. Zilberberg (1998, 45, 99, 137). Le photogramme isolé voit ainsi disparaître - ou se déréaliser - le mouvement filmique auquel il participait. Quant aux photographies successives d'E. Muybridge et à la vidéo de J.L. Gonnet, elles ne reproduisent pas un mouvement, mais l'actualisent en raison de leur discontinuité, c'est-à-dire en intensifient la sensation de manque et la visée.

⁵ Le flou apparaît ainsi comme indice d'une différence quantitative ou qualitative 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 » en terme photographique. Ou, même si leurs vitesses coïncident, celle du sujet pouvant même être supérieure, sujet et objet 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 entre sujet et objet ou d'une « incompétence » relative du sujet.

images fixes et à des « images » en devenir⁶, aussi à deux formes potentialisées de présentation du mouvement, photographique par les images et filmique par le montage sur le plan unique et variable de l'écran. Comme la vidéo *Filming Muybridge, Temps morts* indique, par la discontinuité du montage, par sa scansion fortement accentuée, cette dualité endémique et une confrontation entre différentes modalités d'expression du mouvement.

Cette vidéo sonorisée, « auto-désignée » avant même l'entrée dans la salle d'exposition par le son heurté et étrange qui envahit l'espace, ne s'impose pourtant pas au visiteur. Le petit poste de télévision installé sur un socle devant une chaise ne contraint pas son regard comme le ferait une projection cinématographique ; *Temps morts* doit rivaliser avec les photographies voisines, contrebalancer par ses motifs sonores et visuels, par son rythme et sa scansion, les effets dissipateurs de la bavarde exposition, l'effet radiophonique dévolu au support télévisuel dans les lieux privés et publics, pour capter le visiteur amateur de photographies - auxquelles était jusqu'alors entièrement consacré le Festival de Lectoure - , pour le retenir afin qu'il suive la vidéo.

Suivre la vidéo : le terme est important. Il évoque un embrayage énonciatif, aussi la durée et l'intensité de celui-ci. Car la vidéo impose son temps. En boucle, celle d'Emmanuel Carlier joue de la répétition. Sans début ni fin autres que occasionnels, c'est la réapparition d'une image déjà vue qui désintensifie l'embrayage, qui marque une limite dans le découvrir, dans l'attente émissive d'un non encore-vu. Ce non encore-vu, cet inattendu attendu par le spectateur apparaît donc comme doublement valorisé, valorisé en tant que valeur usuelle de l'art contemporain, autrement valorisé comme manipulateur énonciatif aspectualisant - clôturant - et modalisant la saisie puis par rétroaction la visée.

⁶ *Image en devenir*, car l'image cinématographique ou vidéo est principalement caractérisée par des transformations, des modifications par mobilité des motifs ou de l'appareil enregistreur. Ignorer cette variabilité, ce serait en quelque sorte confondre vidéo et photographie ou jouer d'une esthétique de l'invariance et de l'ennui, ainsi que l'a proposé le cinéma expérimental d'Andy Warhol dans le début des années soixante.

1.2 Des paradigmes et un sujet modalisé⁷

Le statut d'œuvre d'art acquis de manière officielle par la vidéo depuis les expositions de Nam June Paik et Wolf Vostell en 1963 peut évidemment justifier l'intérêt que leur apporte un public ouvert à l'art contemporain, aux jeux sur la décomposition, dislocation, analyse ou re-composition des postes de télévision, des images et du son courants en vidéo. En 1965 l'apparition de la caméra Portapak de Sony a assuré la volubilité et la légèreté remarquables de son image⁸. L'effort des vidéastes consistera donc parfois à ralentir cette image mouvementée, à la stabiliser en quelque sorte à l'aide de plans généralement serrés, immobiles et relativement longs. Le montage fortement scandé et l'immobilité de la vidéo-photos d'Emmanuel Carlier pourrait donc participer de ces tentatives de tendre et stabiliser l'image. En fait, par la technique de prises de vue décrite dans les affiches placées sous l'écran du poste de télévision, celle-ci référerait aussi et peut-être surtout aux premières tentatives de saisir et d'enregistrer le mouvement en l'analysant, en le décomposant.

Pour réaliser ses *Temps morts*, Emmanuel Carlier met en place une scène cernée par une multitude d'appareils photographiques synchronisés se déclenchant dans la même fraction de seconde que des éclairs de flash qui soulignent des corps ou de l'eau saisis en suspension. Puis, le montage permet d'obtenir la vidéo recherchée. Cette technique évoque celle employée par E. Muybridge qui, exploitant en 1878 les inventions du précurseur M.E. Marey - inventeur du fusil photographique, l'ancêtre de la caméra - , utilise une batterie de douze appareils photographiques à déclenchements successifs pour décomposer avec netteté le mouvement d'un cheval. *Temps morts* s'intégrerait donc à une histoire de la genèse du cinéma, de la décomposition et de l'inscription du mouvement, mais en la déjouant vers une inscription sous différents points de vue de l'arrêt, d'un figement⁹ qui échappe, comme les photographies d'E. Muybridge, à la visibilité directe - non médiatisée par un appareil enregistreur et analysant.

⁷ L'expression « sujet modalisé » désigne, en face de celle de « modalisation du sujet », une instance subjective présumée qui ne serait pas une enveloppe vide uniquement construite par son objet, mais un sujet historique doté d'une compétence que nous pourrions définir par une approche paradigmatique plurielle et nuancée de l'objet visé ; objet qui, tout en convoquant un champ potentialisé de savoir et de valeurs, modalise autrement le sujet, re-dessine en partie sa compétence en devenir.

⁸ En 1990, M. Chion oppose l'image vidéo à celle cinématographique moins souple et maniable. Jouant de rythmes et de transformations rythmiques importantes, 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 (p.137-39).

⁹ Ajoutons que l'installation prévue par l'artiste, mais irréalisable à Lectoure, intensifiait cette interprétation par la présentation autour du poste de télévision d'anciens appareils d'optique et d'enregistrement.

La présentation, dans la pièce voisine, de *Filming Muybridge*, auquel la vidéo d'Emmanuel Carlier renvoie par la forme de son montage, serait donc parfaitement cohérente ; elle motiverait l'interprétation référentielle, historique de *Temps morts*, et par contraste mettrait en valeur le blocage définitif du mouvement saisi par les appareils photographiques. Outre la scansion du montage, les motifs rapprochent également ces deux vidéos. Il s'agit de représenter des corps humains en mouvement ou figés. Mais, la modernité artistique de ce thème, son traitement en fort contraste coloré et lumineux dans *Temps morts* évoquent aussi les oeuvres plus récentes où l'homme et en particulier son corps est espace artistique, un matériau plus ou moins malmené par des artistes héritiers de l'Art corporel, de ses violences et de ses excès.

Emmanuel Carlier présente en effet des corps tendus et nus, désignés par la pointe d'éclairs lumineux et colorés. Une nudité qui s'impose d'abord et plus ou moins intensivement selon les angles de vue, la composition des images, les habitudes des spectateurs en matière de vidéo, mais une nudité du corps qui perd aussi ce qu'elle aurait d'impudeur relative pour devenir plutôt chair, surface pellucide et profonde à la fois entre le grain souligné par la netteté de l'image, les couleurs et lumières de surface réfléchis par la matière presque imperméable, plissée et l'ossature, les nerfs qui modèlent la surface. *Le plus profond, c'est la peau* suivant l'expression de P. Valéry et ici la peau, la chair semble espace à la fois pictural par les éclairages colorés et manifestation de tensions internes importantes, un lieu complexe entre un extérieur et un intérieur. De la perception de corps nus, le spectateur semble donc amené à la saisie esthétisante de corps en arrêt, puis à celle plus ou moins proche¹⁰ et intime des tensions intérieures variables chez les personnages de la vidéo. Et la perception de ces tensions figuratives, de ces rétentions ou explosions, semble comme intensifier l'impression de figement, de blocage intense du mouvement par l'instantané.

2. Sémiotiques figurative et tensive : les mouvements de *Temps morts*

¹⁰ La taille variable des plans favorise différemment ce parcours modal de la perception, la saisie plus intensive et profonde de la « peau » et de son intimité plus saillantes en gros plan.

Dotés d'une charge émotionnelle et d'un impact supérieurs, les plans très rapprochés sont dans le cinéma classique généralement plus courts que les autres plans comme les panoramiques dans lesquels le regard peut errer, se perdre. Concentration et expansion du regard guidé par la grosseur, composition des plans semblent ainsi corrélées à des durées et des tempos différents au cinéma. Une corrélation que la récente vidéo peut virtualiser ; mais que, par souci peut-être d'équilibration entre les densités de présence des différentes scènes, Emmanuel Carlier respecte dans la seule scène où une sorte de zoom avant permet de se rapprocher de visages.

Filming Muybridge évoquait un mouvement non re-composable de sujets chronophotographiés par un montage qui dessinait une sorte de travelling latéral de caméra. Dans *Temps morts*, les sujets sont stoppés net, arrêtés par des instantanés qui, une fois montés, actualisent une sorte de panoramique discontinu et impossible. Ce contraste entre deux formes de négation ou plutôt d'évocation du mouvement est d'autant plus remarquable qu'il constitue, avec le motif de corps nus, la constante de la vidéo traversée par les rythmes discontinus de six scènes¹¹ nettement délimitées par des ponctuations en noir, par des motifs et des sons différents.

2.1 Photographie et figuration de l'arrêt

Dans chaque photographie isolée par la tonicité de la scansion du montage et par l'angle de vue avec lequel est pris le motif, 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 ce qui semble l'immobilisation d'un objet, l'eau en suspension, ou de sujets en situation de déséquilibre, dans des situations et des devenir que nous reconnaissons et savons comme fondamentalement instables, en demande ou plutôt en exigence de résolution rapide. Cette suspension bloque le mouvement non pour le tenir ouvert¹² mais plutôt pour montrer la valeur déontique de son achèvement, pour intensifier en quelque sorte l'arrêt et présentifier l'absence de la chute.

Cette mise en valeur du mouvement comme enchaînement obligé semble surtout faire remonter à la surface de l'image le temps, le tempo du figement d'autant plus bref et une localisation temporelle d'autant plus précise dans le mouvement que celui-ci, nous le savons, se déroule rapidement : le saut appelle la chute, l'eau en suspension flue, l'un demande, exige l'autre vite. En fait, avec la rétention du mouvement assumée par l'instantané photographique, il semble que la brève durée de l'action soit concentrée à l'extrême, que l'instant retenu rapproche ses limites, celle de la sommation, le saut, la projection dont est gardé le souvenir, la trace visible, et celle plus saillante de l'après, de la résolution suspendue, la chute. Contenu, bref, localisé,

¹¹ Les termes de séquence ou de plan cinématographiques conviennent fort peu pour évoquer ce montage fractionné.

¹² Proche de l'idée de blocage, de tension que nous envisageons ici, mais en évoquant une ouverture de l'instant qui nous semble incompatible avec le caractère prévisible du mouvement, M. Merleau-Ponty écrit : *La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiètement, la « métamorphose » du temps, que la peinture rend visibles au contraire ...*(1964, p.80-81). Notre interprétation - modulée par les termes d'intensité - semble davantage en accord avec 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, p. 246)

l'espace temporel est ainsi mis en valeur, intensifié par un tempo des plus rapides et une tonicité¹³ remarquable, par un mode de présence complexe qui intensifie la visée et la sensation de manque.

Le titre de la vidéo *Temps morts*¹⁴ invitait déjà à privilégier le thème du temps, à considérer l'étrangeté isotopique de cette expression figée, une étrangeté sémantique mise 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, un débrayage dans la relation du sujet avec l'objet, avec le monde, une sorte d'*atonisation* et d'*atonie* absentes des scènes présentées. Les *Temps morts* donnés à voir seraient plutôt que vides, des moments forts, toniques, une sorte de moment bref saisi avec un tempo excessivement vif¹⁵ synchrones avec celui des corps en suspens.

Mais, cette suspension de la résolution, cette pétrification du mouvement par la photographie est détournée du regard du spectateur attentif par les transformations incessantes du montage vidéo. La scène est prise dans une sorte de mouvement rotatif actualisé par la succession d'images équidistantes ou de plus en plus rapprochées des motifs, une scansion démodalisatrice qui empêche la saisie intensive et lente de la photographie pour imposer le rythme variable et fortement accentué de transformation des images.

2.2 Vidéo en scansion de montage : une forme de contradiction

Cette succession des images, ramenées au plan fixe de l'écran, dessine des sortes de mouvement de caméra, des panoramiques couplés même dans une scène à un zoom avant, des mouvements que le spectateur reconnaît facilement, mais qui apparaissent ici de manière saccadée, fragmentée. En fait, 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, par exemple l'apparent débrayage temporel partiel sur lequel joue la vidéo - le mouvement d'une caméra

¹³ Nous empruntons l'analyse de l'intensité en termes de tonicité et de tempo à Cl. Zilberberg (le premier donnant lieu à l'écart vif - lent et le second aux écarts tonique- atone et tonalisation - atonisation), ainsi que les termes de tension, rétention, contention, inattendu, ... Cf. également Fontanille, 1995.

¹⁴ *Temps morts* est un syntagme qui apparaît également dans les textes de G. Deleuze sur le cinéma. Mais avec une acception quelque peu différente, il permet au philosophe 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.

¹⁵ Cette suspension de la « métamorphose du temps » évoquée par M. Merleau-Ponty peut, dans une conception philosophique de l'écoulement du temps, du devenir, évoquer l'aspect négatif du qualificatif *morts*. La vidéo apparaîtrait alors comme une présentation de l'opposé du flux temporel et de la vie, une sorte de renversement

autour d'un objet figé est impossible -, également la reconnaissance de la technique photographique - souvent mise comme entre parenthèses¹⁶ lors de la vision - qui infirme l'unicité et le mouvement d'une caméra.

Par ailleurs, ces « panoramiques » irréalisent plutôt le mouvement, l'abstraient davantage encore que ne le fait le cinéma. A l'irréalité flottante du déplacement de la caméra et de ce que l'on nomme ses mouvements - apparents par ses relations topologiques avec les objets, le contenu de l'image - s'ajoute en effet l'absence de décor, d'un point de fixation qui permettrait de déterminer à coup sûr l'origine du mouvement ; l'espace vide des scènes ne peut servir de point de référence, il n'est pas donné avec les figures, mais une construction abstraite définie au fur et à mesure par la juxtaposition des images. Ensuite et surtout, la forte scansion du montage nie la continuité du mouvement, donc son existence même. La transformation par sauts et non en continuité des angles de prise de vue juxtaposés affirme la discontinuité, la prévalence de la scansion et de ses accents sur l'émission expansion. Or, le mouvement a « à voir » avec la continuité, l'expansion continue dans l'espace et le temps.

En fait, pour le spectateur qui voudrait plus ou moins assumer la contradiction du film, lui trouver une cohérence et débrider les tensions entre saisie et visée perceptives, qui interpréterait la vidéo en référence aux recherches sur l'inscription du mouvement ou sur les analyses artistiques des images évoquées auparavant, il semble qu'en actualisant un mouvement de caméra et en refusant de le réaliser, la vidéo propose une sorte d'analyse du mouvement et du montage cinématographiques. La scène la plus démonstrative et la plus simple à lire est certainement celle qui présente un personnage roux filmé en plan moyen, figé au sol, les traits et les muscles tendus pleins d'une tension intérieure et les bras ouverts en arrondi vers de l'eau en suspension. Nette dès son apparition, l'image est ensuite juxtaposée à une autre en sens inverse, puis remplacée par un ou deux autres plans fixes opposés en surimpression. Ces quelques fondus enchaînés, avec effet de flou intermédiaire et variation rythmique, semblent indiquer les motifs de la représentation du mouvement, d'un court mouvement photographique et à peine

romantique où retenir le temps jusqu'à l'excès, l'annihiler amènerait à se rapprocher de la deixis négative non-vie et mort plutôt qu'à retenir le temps et la vie.

¹⁶ La dimension esthétique, surprenante et « paradoxale » du montage vidéo tient aussi en son manque d'apparence, au brouillage technique, à l'habitude que nous avons de ne considérer l'existence que d'un seul œil enregistreur et non en une pluralité de points d'enregistrement comme ici. L'impression de mouvement de caméra semble tributaire de cette quasi-unicité de la caméra, et malgré les descriptions de la technique photographique d'E. Carlier, la forte prégnance des mouvements cinématographiques potentialisés oriente la saisie, le regard qui fait aussi comme s'il

cinématographique seulement esquissé par des flous qui viennent combler les écarts du discontinu comme pour dénoncer l'artifice du cinéma. Dans cette scène et même dans la vidéo entière, continuité et discontinuité sont en effet maintenues en tension par une variation du rythme, de l'extension du décalage entre images successives, comme pour entretenir la tonicité de l'actualisation d'un mouvement cinématographique par une sorte de proximité de la réalisation du mouvement filmique, de la continuité contrariée par l'écart entre les vues, par l'accentuation parfois intense du rythme¹⁷ de transformation par brusques à-coups des images, comme s'il s'agissait ainsi d'intensifier la contrariété entre l'attente et le voir du spectateur pour convoquer les modalités véridictoires sur le paraître du mouvement filmique. Il pourrait s'agir aussi de montrer *a contrario* au spectateur ou plutôt de lui dé-montrer la valeur, pour l'expression du mouvement continu, de corrélations converses entre le quantitatif, la concentration, l'atonie d'un rythme au tempo minimal.

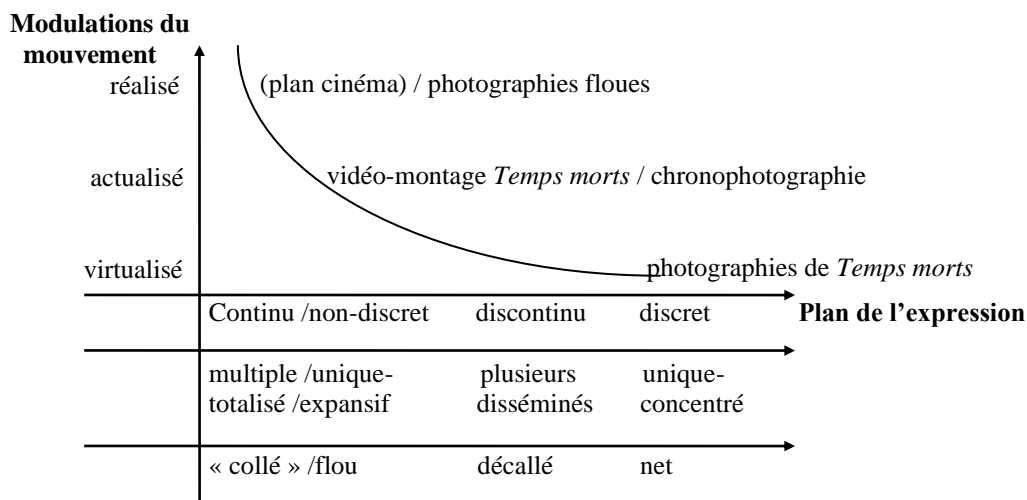
Des deux négations de mouvement photographique et filmique par concentration intense et scansion discontinue, la jonction sur l'écran produit en tout cas une sensation assez étrange, la rencontre contradictoire ou paradoxale de l'instantané avec une succession plus ou moins discontinue et tendue qui flirte avec le continu. Phénomènes tensifs qui semblent habiter préférentiellement le temps ou l'espace. Car, si les images photographiques semblaient par leur fixité faire remonter le temps, celui de l'instantané régi par un tempo vif, le montage nous semble restaurer par sa scansion, ses sauts et les phénomènes de tension afférents la spatialité, un lieu construit par la succession des images qui se présente donc comme un espace tensif, un lieu fragmenté de tensions, de démarcations ou de frontières en pointillés, un lieu de résistance à l'avancée où la progression est non pas complètement chaotique mais relativement régulière et souvent fortement accentuée pour le spectateur attentif aux phénomènes de tension.

Concentrations et discontinuités unitaire ou pluralisante du temps et de l'espace qui nuit aux mouvements, à l'image en devenir de la vidéo. Il semble en fait que les genres photographique et vidéo convoqués 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*

pouvait s'agir d'une vraie vidéo enregistrée par une caméra. Les tensions perceptives ressenties face à la vidéo profitent de ce tirage, de cette définition de la visée et d'une saisie contrariée par la scansion.

de la photographie, il appert que la netteté photographique, l'affirmation de la succession des photographies par un montage qui, heurté, refuse la synthèse, nuit à la vidéo, à la définition de son image. De ce point de vue, *Temps morts* serait peut-être une sorte de terme neutralisé, ni vidéo ni photographies, en raison des fortes contradictions intérieures qui le structurent, un terme neutralisé plein de tensions. C'est cette structure narrative polémique sous-jacente que nous avons évoquée sous forme de tension perceptive entre saisies intensive et extensive.

Des modulations de l'apparaître des mouvements évoquées auparavant, il nous semble possible de proposer, à la manière de J. Fontanille et de Cl. Zilberberg, un schéma synthétique où nous avons, pour rendre compte de la double polarité de *Temps morts*, introduit des éléments d'analyse sur la photographie et le montage vidéo. Cette sorte d'anisotropie des objets, de leur substance et formes de l'expression, nous a conduite à juxtaposer des catégories, à dissocier l'unité en concentré et expansif et à traiter d'une autre forme d'expansion par multiplication d'unités. Nous avons omis parmi les modalités existentielles de citer la potentialisation ; celle-ci n'est pas sans importance, elle soutient l'actualisation des formes de mouvement convoquées par des « formes imparfaites », elle est en quelque sorte présupposée par le manque¹⁸.



¹⁷ Il nous semble que l'intensité et le tempo du rythme varient ici de manière inverse, l'attente plus longue accentuant la saillance de l'apparition d'une nouvelle image.

¹⁸ Il semble peut-être possible de considérer les photogrammes et leur brouillage comme des formes potentialisées de mouvement (cinématographique ou photographique ?) que le spectateur ne s'attendrait d'abord pas à voir avant d'en reconnaître des traces.

3. Petite tentative de sémiotique du sonore¹⁹ et du visuel

Les différentes musiques qui accompagnent chaque scène influencent notre perception des images et celles-ci orientent à leur tour la perception sonore de celles-là, en vertu de *la réciprocité de la valeur ajoutée*²⁰ décrite par M. Chion.

Créées pour la vidéo, ces six musiques ne se présentent pas comme des formes potentialisées, mémorisées dont l'auditeur pourrait dès la première note prévenir la suite²¹. Nouvelles comme les scènes données à voir, elles apparaissent d'emblée synthétiques, presque minimalistes avec leur nombre réduit de thèmes superposés ou successifs. Répétitifs, ces thèmes musicaux ou plutôt ces cellules sonores semblent un peu mécaniques ; seuls quelques motifs, l'apparition d'une nouvelle cellule ménagent quelques variations. Répétitifs, mécaniques, les sons semblent ainsi jouer de la scansion, d'un rythme discontinu qui ferait écho à la forme en boucle du montage vidéo.

Une analyse plus fine des cellules sonores montre cependant des modulations dans le traitement des sons, des formes qui seraient, comme la vidéo, plus ou moins discontinues ou continues, voire discrètes. Ainsi, les sons sont parfois modulés sans attaque ni chute trop marquées, comme s'il s'agissait de désintensifier l'accentuation du contraste que provoquent leur apparition et leur disparition. D'entretien plus ou moins lisse, plus ou moins réverbérés, ils s'étirent, continuent, sont tenus et semblent parfois se transformer par un glissement continu en un autre son. Mais jouant également de variations brutales d'intensité ou de fréquence qui renforcent l'impression de discontinuité, certains thèmes sont rugueux, composés d'une sorte de pulsation ou traversés de sons itératifs ou cannelés qui s'opposent aux formes plus continues. Parfois même des unités plus délimitées, non répétées sinon de manière imprévisible, semblent presque discrètes, des sortes d'accents plus ou moins saillants se superposant aux thèmes.

¹⁹ Nous remercions Jean-François Tissot de Millau pour nous avoir initiée à la lecture du son - à la manière de la méthode mise au point par P. Schaeffer - et pour avoir proposé des analyses de nos musiques. Précisons que ces analyses ont été faites sans que Jean-François Tissot connaisse la vidéo ; les éléments d'analyse donnés semblent indiquer une nette convergence formelle entre les formes visuelles et sonores. De quoi affirmer de nouveau le caractère inter-férent des sémiotiques définies généralement par la nature - non sémiotique - de leur objet.

²⁰ In M. Chion 1990, p.22 s.

²¹ En boucle, les musiques ne durent pas assez de temps (40 secondes en moyenne) pour que l'auditeur apprennent à prévenir leur déroulement, donc à infléchir l'impression de discontinuité, à lisser en quelque sorte les accrocs formels pour amener à la sensation « subjective » de continuité. La brièveté relative des séquences empêche ici ce recouvrement du discontinu par la prévision anticipatrice de la suite du déroulement ; du moins le plus souvent car certaines scènes sont dotées de musiques plus classiques, aux cellules musicales plus repérables et prévisibles qui nous semblent favoriser l'impression d'une forme plus continue.

La structure et les modulations formelles²² des sons peuvent donc évoquer la forme répétitive du montage en boucle de la vidéo, ses discontinuités et son actualisation d'une forme plus continue. Accentuation du montage et en quelque sorte irréalisation des scènes. Cependant, il semble y avoir parfois une forme de corrélation - stéréotypée - entre les motifs des scènes et ceux de la bande son qui l'accompagne. Ainsi, au milieu de ces sons, de ces bruits étranges qui pourraient rappeler des ondes Martenot, des tintements de cloche, des grincements, ... deux musiques semblent dotées d'une forme plus « harmonieuse », presque classique ; elles accompagnent la présentation circulaire des deux couples enlacés de la vidéo. Ailleurs, au sein de sons complexes, de pulsations peu rigoureuses, de bruits blancs, de sons itératifs, des sortes de bêlements ou de cris semblent ceux de l'enfant représenté en suspension entre deux adultes. Ces sortes de points de synchronisation, certes un peu lâches, entre le son et l'image sont les seuls de la vidéo ; ils focalisent sur le motif de l'enfant, « ancrent », densifient sa présence, orientent en quelque sorte les figures les unes par rapport aux autres - orientation perceptive induite également par la direction d'éclairs lumineux sur l'enfant - et ils favorisent la narrativisation de cette scène.

Bibliographie :

- Biennale de Lyon 3*, 1995-96, Musée d'art contemporain, Réunion des musées nationaux, Paris
 Caune J., 1997, *Esthétique de la communication*, PUF, Que sais-je ?, Paris
 Cauquelin A., 1996, *Petit traité d'art contemporain*, Seuil, 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
 Courtés J., 1998, « L'énonciation comme acte sémiotique », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 58-59, PULIM, Limoges
 Deleuze G., 1983, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Paris
 Deleuze G., 1985, *L'image-temps*, Editions de Minuit, Paris
 Fontanille J., 1989, *Espaces subjectifs*, Hachette, Paris
 Fontanille J., 1995, *Sémiotique du visible*, PUF, Formes sémiotiques, Paris
 Fontanille J., Zilberberg Cl., 1998, *Tension et signification*, Mardaga, Hayen
 Fontanille J., 1999, « Modes du sensible et syntaxe figurative », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 61-62-63, PULIM, Limoges
 Greimas A.J., Fontanille J., 1991, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris
 Greimas A.J., Courtés J., 1979 et 1986, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris

²² Continu et discontinu ont été posés à partir d'une analyse de la chaîne linéaire des sons, une étude en termes de profondeur - l'un des thèmes servant de fond pour d'autres, des corrélations entre valeurs connotatives de profondeur et fréquences de son - nous semble également possible et fort pertinente pour traiter des différentes scènes.

- 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
- 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
- Renoue M., 1996, « Analyse sémiotique de la perception d'un objet du monde naturel », *Nouveaux Actes Sémiotiques* 48, Limoges, PULIM
- Renoue M., 1997, « Analyse sémiotique d'un objet esthétique : du plastique au rythme et au tempo » in *Champs du signe* n° 7, p.243-268, P.U.M, Toulouse
- Sorlin P., 1992, *Esthétique de l'audiovisuel*, Nathan Université, Fac cinéma, Paris
- Varela F., Thompson E., Rosch E., 1993, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Paris, Seuil
- Vanoye Fr., 1989, *Récit écrit. Récit filmique*, Nathan Université, Fac cinéma, Paris
- 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., 1981, *Essai sur les modalités tensives*, Benjamins, Amsterdam
- 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 época vol.49, Universitat de Valencia
- Zilberberg Cl., 1996, « Le sens du rythme » in *Degrés* n°87, a.1-a.25, Bruxelles