

“Cinéma et art contemporain” est une *contemporanéité*. Les considérer ensemble dans une même proposition construit autour de deux termes une *contemporanéité discursive*. En étant *contemporanéité discursive* ils ne sont plus que contemporains l'un à l'autre. Leur *contemporanéité* fuit le postulat du temps commun et invente un espace de partage entre les mots, une *contemporanéité* des mots dans un espace de parole. Ce postulat temporel revu et corrigé est celui dicté par l'étymologie. Le “contemporain”, du latin *contemporaneus, cum, avec, et tempus, temps, qualifie*:

*Ce qui existe ou a existé simultanément, et surtout, ce qui a son origine (date de création, date de naissance...) à la même époque ou qui florissait en même temps... Le terme de contemporain désigne donc toujours une relation; on n'est pas contemporain en soi et dans l'absolu.*¹

Ce “contemporain” présente une forte affiliation avec le terme-miroir de racine grec, “syn-chroné”. L'étymologie nous apprend – sans grande surprise – que l'adjectif *syn-chroné, συν, avec, et χρόνος, temps, se dit des mouvements qui se font dans un même temps*. Contrairement à la *diachronie*, la *synchronie* désigne une simultanéité d'événements qui, dans le vocabulaire cinématographique, donne la mise en concordance entre images et sons.

La proposition “cinéma et art contemporain” renvoie le lecteur au phénomène de “migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition”.² Cet entendement est arbitraire. Nous comprenons “*migration des images*” parce que nous fréquentons les dits lieux de migration, nous étudions les dites images, et depuis plus de trois décennies nous suivons un débat sur la disparition de la spécificité du médium dans les pratiques artistiques. Nous sommes préparés pour cette compréhension, si ce n'est-ce parce que c'est nous-mêmes qui énonçons et construisons ce type de lexique. Arrêtons un instant et retournons notre machine syllogistique en arrière. Cette petite phrase anime belle et bien nos récits de flâneur au travers les galeries et les musées convertis. Mais, libérée de son rôle d'indice de phénomène, elle est avant tout, quatre mots dans des guillemets. Quatre mots qui réunissent et/ou juxtaposent deux éléments dans la *contemporanéité* d'une phrase, dans un geste de parole stéréoscopique. Dans ce qui suit, je ne définis ni l'“art contemporain” ni son éventuelle relation avec un certain “cinéma contemporain”. En revanche, je repère la *contemporanéité discursive* qui les réunit, et je discute leur communauté en termes d'une rencontre. Le “cinéma” règle son pas à celui de l'“art contemporain” et l'“art contemporain” rencontre le “cinéma”. Deux destins des mots, supposés séparés, se croisent pour faire route

ensemble dans la petite phrase “cinéma et contemporain”. Or, chaque rencontre – amoureuse ou pas – est confrontation et discours sur l’altérité. Comment départager les pratiques, qui bien que parfois convergentes, s’inspirent des élans créatifs aussi pluriels que le nombre de leurs praticiens? Avec quel vocabulaire épistémologique aborder la rencontre des “objets impossibles et des formes impossibles” selon une formulation de Georges Didi-Huberman?³

Je récapitule; la *contemporanéité* “cinéma et art contemporain” est une rencontre des mots dont le “cum-tempus” circonscrit, non plus un temps, mais l’espace effectif de cette rencontre. Je regarde cet espace et je me rends compte qu’il s’étend autour de la conjonction centrale “et”.⁴ Dire “cinéma et art contemporain” devient un acte de “faire espace de parole”. Et “faire espace” est dire “distance”, distance à prendre ou à effacer, mais de toute manière, distance à penser. Le “et” converge et diverge. Il insère un écart entre les mots dont la rencontre semblait à première vue faire seul acte de rapprochement. Ne nous trompons pas. Cette distance n’est pas une invention théorique. Elle n’est non plus le lieu de mélanges hybrides. Elle est une différence, un écart j’ai envie de dire presque tectonique à l’exemple de celui qui sépare les plaques portées par les mouvements du manteau asthénosphérique de la terre. C’est une distance utile, nécessaire afin de mettre cinéma et art contemporain face à face, dans un dispositif de vision et d’interrogation mutuelle. Dans l’introduction de l’ouvrage *Cinéma et dernières techno-logies* – autre, celle-ci, contemporanéité discursive –, Philippe Dubois explique:

*Le cinéma est un champ (hétérogène) à partir duquel il deviendrait possible d’interroger et de contribuer à comprendre le ou les projets des objets techniques, la façon dont se fabriquent, et se véhiculent utopies, mythes, idéologies de l’audio-visuel contemporain, et où en même temps s’ouvriraient des nouveaux possibles.*⁵

En effet, pour qu’il y ait “champ à partir”, il faut une certaine hétérogénéité, un *hétéron* (*ἕτερον*), une différence, sinon de nature, au moins d’emplacement, une distance d’où voir, interroger et comprendre, réussiraient à créer des “nouveaux possibles”. Il est question donc d’une *distance de rencontre*, terme paradoxal mais en occurrence, exact. C’est cette distance de rencontre que verbalise le “et”; espace surprenant puisqu’il renverse une situation d’évidente proximité au profit de la distance qui sépare. En séparant, elle ouvre l’intervalle d’où chaque discipline/pratique/matière regarde, interroge et se mesure contre et avec celle d’en face. Mais bien plus qu’un vide entre particules qui se reflètent, elle est un plein d’opérations invisibles créant des formes nouvelles, des probables “nouveaux possibles”. Deux de ces nouvelles formes nous préoccupent ici; une nouvelle forme plastique, une œuvre, et une nouvelle conception de l’espace qui l’accueille, l’institution qui la commercialise, l’expose et la conserve. Dans l’écart que négocie le “et”, nous trouvons donc d’abord les œuvres, et ensuite l’espace “re-looké” des musées et des galeries entre salles de projection et lieux d’exposition. Désormais, le “et” fait plus que servir de pont à l’image en mouvement qui, portée par son élan d’enjambée linéaire et unidirectionnelle, migre de la rive de la projection à celle de l’exposition, du cinéma à l’art contemporain. Comme distance d’une rencontre, lieu de paradoxes et de glissements noétiques, il devient la géographie conceptuelle propre à l’image en mouvement, et par-delà, de l’architecture qui l’enveloppe comme son véritable épiderme. Est-ce la raison pour laquelle les dites images en mouvement changent d’identité artistique selon le lieu qui les expose? La réponse à une telle question dépasse le cadre de cet exercice.

Revenons; la conjonction “et”, comme n’importe quelle autre zone médiane, instaure une économie de l’écart. Gilles Deleuze, dans un texte sur Godard, parlait du ET comme...

[...] Ni l’un ni l’autre, c’est toujours entre les deux, c’est la frontière, il y a toujours une frontière, une ligne de fuite ou de flux, seulement on ne la voit pas, parce qu’elle est le moins perceptible. Et c’est pourtant sur cette ligne de fuite que les choses se passent, les devenirs se font, les révolutions s’esquissent [...]. Toute une micro-politique des frontières, contre la macro-politique des grands ensembles.⁶

Deux scénarios semblent configurer cet écart. Le premier est le scénario d’une rencontre des éléments synchrones. Un effet de contamination – dont les raisons nous n’examinons pas ici – tente de raccourcir les distances entre ces éléments jusqu’à faire perdre aux objets considérés issus du cinéma ou des arts visuels, les limites disciplinaires qui les déterminent. Désormais, nommer les objets pose problème. Paradoxalement, cette presque a-nonymie, suscite un travail de réflexion qui à son tour crée un nouvel espace de devenir-création. Le deuxième scénario configure la rencontre entre éléments diachroniques. Cinéma et arts se fréquentent depuis longtemps, tant dans les nombreuses expériences artistiques depuis la première avant garde – pour ne rester que dans le XXe siècle – que dans l’étude de leurs disciplines respectives. Dans leurs rencontres, quelque chose resurgit des rencontres antérieures; quelque chose qui s’actualise et qui trouve, dans cet espace de réactualisation, de réflexion et de parole, l’espace de sa mémoire, la distance de son devenir-histoire.

Mon hypothèse est que dans la formule “cinéma et art contemporain”, outre la part de fusion catégorielle à laquelle nous assistons depuis presque un demi-siècle, ce qui se discute est un processus *métaphorique* selon lequel le cinéma, tant son dispositif que son contrat spectatorial, se pense à travers l’art contemporain et vice versa. Pour que l’un puisse se penser à travers l’autre, deux données sont nécessaires:

Que “cinéma et art contemporain” comme un tout soit traité en tant qu’instance discursive, comme un moment privilégié pour la réflexion et la production d’idée.

Que “cinéma” et “art contemporain” possèdent respectivement le pouvoir de se penser comme formes conceptuelles dont le face à face génère un échange réflexif à double sens.

Serait-il conséquent de supposer que ce qui se pense effectivement du cinéma dans l’art contemporain et de l’art contemporain dans le cinéma est leur part de concept – identifiée peut-être à une certaine pré-ontologie de l’un et de l’autre – qui ferait que nous ne parlions plus ni de cinéma ni d’art contemporain, mais d’image et de mouvement?⁷ Que la rencontre “cinéma et art contemporain” renvoie en fin de compte à cette autre rencontre image/mouvement? Et que cette rencontre s’articule sur la base d’une certaine réciprocity réflexive entre image et mouvement? Je propose d’aborder cette hypothèse à l’aide d’un dispositif qui dédouble et réfléchit la bipolarité image/mouvement et que j’appelle dispositif de vision/marche. Les formes visuelles produites par ce dispositif se situent dans la continuité de la notion de *forme-balade* que j’emprunte à Gilles Deleuze. Dans l’entreprise deleuzienne sur le cinéma, la *forme-balade* occupe la place stratégique de l’intervalle entre les deux tomes et assure en forme et de forme le passage à la nouvelle image.⁸

Dans la suite je provoque la rencontre de deux *formes-balade*. Chacune est le résultat d'un dispositif vision/marche qui par un travail subtil d'articulation entre les deux, propose une manière originale d'aborder la dichotomie image/mouvement. La première, issue de l'article de Robert Smithson "A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey", a lieu sur le "pont" de Passaic. La deuxième, issue du film *Eléphant* de Gus Van Sant, a lieu dans le "couloir" de l'école de Columbine. L'étonnante rencontre de ces deux architectures de vision et de marche discute la métaphore d'une possible *Marche des Images*.

Le Pont de Passaic d'après Robert Smithson

Tout au long de sa courte vie, Robert Smithson a fait de la balade une méthode de création artistique à part. A la fin des années 60-début des années 70, quand les jeunes artistes new-yorkais font du sud de Manhattan le centre par excellence de la création avant-garde, Robert Smithson, accompagné de quelques amis, abandonne ce même centre-ville au profit des zones industrielles et désertiques, de New Jersey à Utah. Le 30 septembre 1967, il se promène le long du fleuve de Passaic. "Monuments of Passaic",⁹ publié dans la revue *Artforum* quelques mois plus tard, est le récit de cette escapade. Ce travelogue, à mi-chemin entre critique d'art, journal intime et essai littéraire, est accompagné par la reproduction d'un tableau de F.B. Morse, d'une sélection de six polaroids parmi celles faites sur place par l'artiste, et du négatif d'une carte topographique de la région de Passaic.

Ce 30 septembre 1967, dans la zone industrielle de Passaic, la route nationale 21 est encore en pleine construction. C'est en se promenant dans le chantier routier que Robert Smithson remplit sept rouleaux de polaroids. Les six photos choisies représentent un pont en bois et en acier et plusieurs installations semi-obsolètes ou d'usage indéterminé. Les trois premières ont une grande profondeur de champ. Les trois autres sont des vues plongeantes en perspective écrasante. Leurs titres¹⁰ désignent des monuments, choix de mot par lequel Robert Smithson revisite la notion de monument historique. Une citation du texte concernant le premier des monuments visité, *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks* (Fig. 1) m'intéresse particulièrement:

*Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing the photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of "stills" through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath, the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blanc.*¹¹

Le paysage que nous fait découvrir Robert Smithson est très spécial. Les banlieues autour de Passaic, zone jadis de forte activité industrielle, sont ce 30 septembre un terrain vague que les habitants quittent massivement. "Espace quelconque" à la Deleuze ou "non-lieu" à la Augé, le chantier que visite Robert Smithson porte les traces des rêves du passé que le futur, advenu au présent, n'a pas su réaliser. Or, on y construit une autoroute, signe de mobilité et d'espoirs réactivés. L'asphalte couvrira, comme une autre couche géologique, le lieu où ont coulé les espoirs d'une prospérité industrielle; espoirs-fossiles

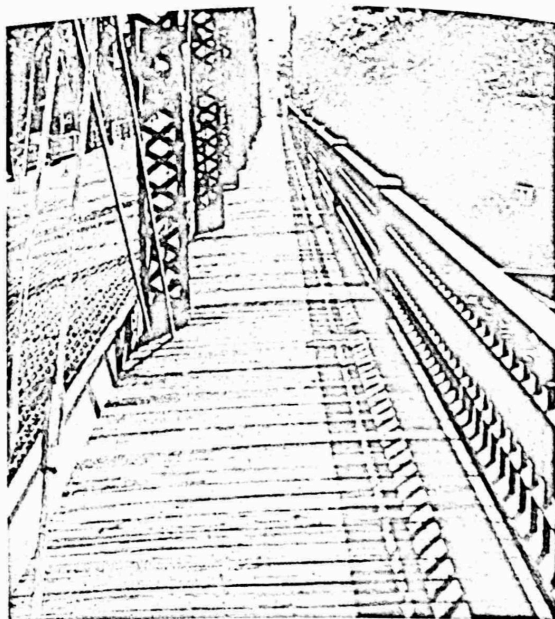


Fig. 1

en état d'arrêt permanent. En revanche, quand Robert Smithson traverse le chantier, ce travail n'est pas encore accompli. Passé et futur tissent le présent du chantier qui par définition est le non-fini, ce qui est en train de se transformer, en plein devenir.

Un panneau du département des autoroutes de la région de Passaic annonce l'à-venir de l'autoroute: "Ici sera l'autoroute 21". Du même geste le panneau annonce un avenir encore plus lointain, le moment où l'autoroute s'abandonnera aux forces de l'entropie et tombera en ruine: "Ici était l'autoroute 21". Suivant cette logique, le panneau contient les traces des futures ruines. Les ruines sont déjà présentes dans chaque démarche qui vise le futur. D'une certaine manière, l'autoroute en construction s'élève déjà en ruine. Elle n'y tombe pas. Les traces de son futur abandon se repèrent dans son actuelle élévation. Le département des autoroutes annonce la destruction de ce dont il semble annoncer la construction. Ce paradoxe met en exergue une machinerie des temps disloqués qui permettent à Robert Smithson d'introduire l'idée de "ruines à l'envers". C'est la présence de ces ruines particulières, élevées comme telles et jamais devenues, qui redéfinissent la notion de monument historique.

Les objets que Robert Smithson rencontre et photographie dans son parcours sont des rescapés de cet accident temporel. Aux portes de ce chantier, nous trouvons le premier monument, le pont de Passaic, entre Bergen à l'Est et Passaic à l'Ouest. Ce lieu de passage, limite partagée par deux régions, représente un endroit ambigu dont l'identification géographique ne se détermine que par la négation. Il n'est ni Bergen, ni Passaic, ni Ouest, ni Est. Il est plutôt un point-nœud, une parenthèse où l'Ouest et l'Est co-existent le temps d'une oscillation, un paysage dont une absence de localité fait figure de présence. Une péniche qui passe fait roter le pont sur un axe central. Le "Bergen-Passaic" est-ouest axe devient l'axe d'orientation nord-sud.

Revenons sur la citation. Sans aucun doute nous avons à faire à une belle comparaison littéraire. La “cinéma-ization” dont parle Robert Smithson peut être considérée comme une simple condensation analogique du dispositif cinématographique, une métaphore poétique assez réussie. En revanche, elle peut être plus. Je vous propose d’analyser à la lettre ce que le récit raconte. “Cinéma-izer” résume la transformation d’une instance “photographique” (“photographing the photograph”) en instance de “projection en série” (“projecting a series of still”). Entre ces deux opérations, une troisième instance, “marcher” (“walking”), se situe dans l’écart qui négocie les coordonnées de transformation de l’acte de photographier en acte de projeter. L’organisation de ces trois instances génère un dispositif combinant la vision à la marche du corps, le tout spatialisé dans l’architecture du pont. Soyons plus perspicaces. La comparaison de Robert Smithson substitue à la vision directe un cliché photographique. L’acte de photographier le pont devient par cette substitution l’acte de photographier la photographie. Cette photographie de deuxième génération introduit un effet de renversement. Comme pour les “ruines à l’envers”, Robert Smithson *inverse* le geste photographique. Ce n’est pas lui qui photographie mais la lumière extérieure qui projette par l’intermédiaire de son appareil la photographie – en occurrence le pont – à l’intérieur de son œil. Désormais, photographier est projeter. Or, l’acte de photographier/projeter est associé à l’acte de marcher. Pas après pas, la marche devient le régulateur d’intermittence d’un système d’enregistrement et de projection des clichés en continu. Photographier le cliché initial en marchant, produit un effet de défilement de celui-ci qui devient par ce processus le seul photogramme d’un “film” imaginaire. Il va de soi que ce film, est conçu comme acte de projection; une projection qui sert à Robert Smithson de métaphore à l’acte de photographier. De son côté, le corps devient le support où tous les paramètres se réunissent: l’instance de perception, l’écran de projection et surtout l’équivalent mécanique de la croix de malte que métaphorise la mécanique de la marche. La pellicule, un vide continu contre lequel se détache l’unique photogramme de ce “film” paradoxal, devient le flux infini et informe du fleuve de Passaic.

Le “film” de Robert Smithson n’est enregistré nulle part. Ce n’est pas par hasard si de sa “cinéma-ization” manque le constitutif graphique de “cinémato-graphique”. Son film est ainsi “cinéma-izé” et non pas cinémato-graphié, le tout condensé dans le cliché du pont. L’instantané *The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks* constitue à ce sens la version conceptuelle d’une idée de film. Cette idée de film, illustrée par la photographie et réactivée par le flux textuel, s’inscrit pleinement dans la continuité des leçons de l’art conceptuel. Quand Robert Smithson traverse le pont de Passaic, il est encore dans un “juste avant” de son geste cinéma, en pleine procession intellectuelle d’un dispositif qui l’emmènera au film. Ce “juste avant” n’est pas à comprendre comme une démarche d’ordre téléologique, une étape dans le processus de perfectionnement d’un savoir-faire, mais plutôt comme un avant d’ordre conceptuel, comme un comble de pulsion désignant le geste comme un “devant soi comme une question”.¹²

Ce geste, pour les besoins de la continuité de ma présentation, je vais la chercher dans un faux-raccord, dans une œuvre contemporaine, *Eléphant* de Gus Van Sant. Contrairement à l’œuvre de Robert Smithson qui conceptualise une instance pulsionnelle de cinéma par la métaphore de la traversée d’un pont, Gus Van Sant invente des traversées de couloir qui portent le geste de traversé à épuisement. Par ses choix de mise en scène et l’aspect je dirais presque programmatique de son entreprise, au départ de

laquelle nous retrouvons bien sur *Gerry*, le réalisateur semble exprimer une pure pulsion de concept. D'un côté le concept gestualisé de Robert Smithson exprimant une pulsion-cinéma, de l'autre, le cinéma exprimant sa pulsion conceptuelle. Dans les deux cas, la forme balade joue le rôle primordial d'une mécanique plastique, et l'architecture fournit le dispositif qui lui permet d'exister.

Le couloir de Columbine d'après Gus Van Sant

Pour *Éléphant* (2003) Gus Van Sant s'inspire en grande partie du film homonyme (*Éléphant*, 1989) d'Alan Clarke aussi bien que des événements du 20 avril 1999 produits au lycée de Columbine en Colorado.¹³ Le réalisateur met le massacre du lycée au cœur d'un scénario très souple qu'il re-écrit au fur et à mesure que le tournage avance, et dont les dialogues sont, pour la plus part, improvisés par les jeunes acteurs. Pendant les 78 minutes du film nous suivons trois axes temporels:

- 1 Un premier reconstitue les dix dernières minutes avant la tuerie.
- 2 Un deuxième regroupe certains événements des jours précédents.
- 3 Un troisième retrace les dix dernières minutes après le premier coup de feu tiré à 11h19 am.

Le film couvre donc, bien qu'indirectement, un événement réel, dont l'aspect grave ne peut échapper à la caméra. Or, les images ne visent ni à expliquer cet éclat de violence, ni à rendre hommage aux dernières minutes de la vie des jeunes se livrant insoucieusement à leur quotidien scolaire. S'inspirant du défi formel d'Alan Clarke, Gus Van Sant revisite la mise-en-scène du réalisateur britannique. Si Alan Clarke construit son film sur le schéma répétitif d'un individu qui marche jusqu'à ce qu'il arrive face à un autre individu qu'il tue, Gus Van Sant investit les couloirs du lycée, des marcheurs dont les trajectoires se croisent avant que les tueurs mettent fin à leurs méandres. Les interminables plans séquences à la poursuite des corps ambulants sont plus qu'une vague illustration d'un quotidien futile, bien que sublimé, en tout cas expressément exagéré dans le but d'accentuer la fin dramatique du film. Devant un événement historique au-delà de toute prévision et toute logique, Gus Van Sant propose un modèle de mesure de temps et d'espace dont la mécanique corporelle remplace la traditionnelle mécanique des chrono-géomètres. Avec donc la constance d'une horloge, les corps traversent les couloirs du lycée, se croisent et se quittent, ne laissant comme trace derrière eux qu'un seul cliché photographique, aussi insignifiant qu'emblématique: l'image d'un jeune homme tapant son derrière avec sa main.

A trois reprises, la caméra traverse de part à d'autre le Choc Corridor¹⁴ de l'école de Columbine en suivant les corps ambulants des élèves. Juste avant la tuerie, approximativement à 11h06, John prend le volant des mains de son père alcoolique, Nathan quitte le terrain de foot, Michelle court, les filles bavardent dans le couloir, et Elias, sur le chemin de son école, photographie ses camarades pour les besoins de son portfolio de fin d'études. Son corps ambulant en train de photographe d'autres corps ambulants, schématise la logique du film et dédouble l'entreprise du réalisateur qui, à travers le jeune photographe, dévoile sa conception du film. Cette séquence de photos dans le parc présente d'ailleurs une étrange ressemblance avec celle de *Blow Up*. Quand John

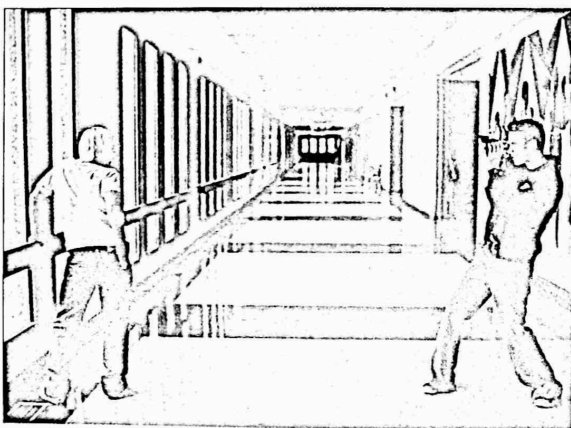


Fig. 2, 3, 4

sort du bureau de proviseur et Nathan accompagné de sa copine signe le livre de sorties, l'horloge sur le mur du secrétariat montre 11h10. Les pas de Nathan dans la séquence précédente viennent de nous permettre de compter le temps de la traversée du terrain de foot jusqu'au secrétariat où il arrive quatre minutes plus tard. Par soustraction nous savons que, à peu près à 11h09, il croise les filles dans le couloir. Suivant en suite leurs pas à elles jusqu'au restaurant, nous arrivons à calculer l'heure qu'elles aperçoivent John sortant de l'école. Par soustraction, en suivant à l'envers son chemin, nous estimons qu'il a été pris en photo par Elias à 11h11. Ayant attribué une heure précise à cette instance – la seule qui se répète trois fois dans le film et de trois points de vue différents – nous sommes, soit par addition soit par soustraction, théoriquement capables de situer chacun des cinq trajets à l'intérieur de la chronologie générale des événements (Fig. 2, 3 et 4).

Le film se présente donc comme un problème de logique. Il s'interroge sur un problème de calcul qu'une simple montre aurait pu résoudre. Il est construit comme une question, un point d'interrogation, que les innombrables questions que posent les personnages les uns aux autres reflètent au sein du récit. Les dialogues étant quasiment inexistant, tout le film est parsemé d'une série de questions dont les réponses restent sans véritable suite. Et quand suite il y en a, aucun sens ne se dégage des échanges verbaux des personnages. Or, quelle est cette question à laquelle souhaite répondre la structure du film? Quelle demande exprime-t-elle? Dès le début, nous nous rendons compte que les personnages souffrent d'une pathologie de temps; d'une pathologie de fausse contemporanéité. John demande à son père s'il a fait la deuxième guerre mondiale (d'une impossibilité évidente). Les horloges de l'école ne font pas raccord. Vivre le présent est une projection dans le futur. Les personnages sont sans cesse et sans exception en train de se programmer pour le prochain geste, le prochain acte, le rendez-vous à venir, le concert à ne pas rater, les clés à récupérer, le retard à éviter etc. Négocier le temps constitue leur principale préoccupation. Or, ce qui rend la négociation possible et la programmation envisageable, est une conception du temps forgée par l'idée de la chaîne; les gestes s'enchaînent comme la chaîne du libre service, des casiers, des étapes successives du développement d'un film ou même de cette monstrueuse architecture de béton et d'acier. Gus Van Sant instaure un modèle logique d'adéquation entre les distances, la durée des traversées à pied et l'acte même de traverser. Il ne compte pas le temps à l'aide d'une horloge. Désormais, le temps est compté comme espace parcouru, il est déplié le long des pas. Ces corps, par leur geste automatique porté à l'excès, substituent à la mécanique du temps qui passe celle de leurs corps qui marchent. L'horlogerie des pas qui parcourent l'espace compte le temps par procuration. En revanche, ce qui permet aux différents parcours d'établir mesure de calcul temporel est le point nodal d'une rencontre. Sans elle, le système ne fonctionne pas. Le point de référence à partir duquel le calcul devient possible, est incarné dans la métaphore du geste photographique. Dans *Eléphant*, Van Sant synchronise l'ensemble des marches de ses acteurs, grâce à une photo. Le déclencheur de l'appareil, suivi par la cloche de l'école, est le clap interne du film qui permet aux personnages de synchroniser leurs marches les unes par rapport aux autres et toutes par rapport à une chronologie d'ensemble.

Au moment capital de cette synchronisation, une question emblématique condense toutes les autres posées par les personnages, mais surtout condense la logique du film en un seul geste: "What are you doing? / I am just taking pictures". Le couloir de rencontre incarne le lieu d'une synchronisation conceptuelle entre la mécanique de la mar-

che et celle de la photographie. C'est là, où la bipolarité vision/marche exprime au plus profond son désir de faire *geste cinématographique*. Patricia Falguières, dans un article intitulé "Mécanique de la marche. Pour une pathétique des images animées", expliquait ainsi l'analogie entre la locomotion humaine et la cinématographe:

*Le cinéma en son principe accomplit la fusion de la marche, de la machine... et du défilement des images: une bande de celluloid cheminant par saccades, au fil d'un déplacement linéaire intermittent, l'image surgissant au temps d'appui des pieds.*¹⁵

Bouclons la boucle. L'espace où cinéma et art contemporain se rencontrent désigne avant tout l'espace d'une œuvre. Que l'espace de cette œuvre soit très souvent mesuré en termes de son installation dans le lieu qui l'accueille, est une réalité sur laquelle je n'insiste pas. Nul ne conteste en revanche, que cette architecture d'accueil, musée, galerie ou autre établissement d'art, participe autant que l'espace tangible des œuvres au conditionnement des fusions catégorielles. Outre les espaces de rencontres topographiques et géographiques, il en existent qui soient des purs produits de discursivité. Ce sont les espaces de parole et de réflexion où cette rencontre se pense en tant que telle. Giorgio Agamben, faisant référence à d'autres espaces médians – peut-être pas aussi différents que le nôtre –, expliquait que:

*Le centre qui est ici en question n'est pas une notion géométrique, mais dialectique: non pas le point médian qui sépare deux segments sur une ligne, mais le passage, à travers lui, d'une oscillation polaire.*¹⁶

Le "et" de la zone médiane, dans ces espaces discursifs, soit réunit, soit sépare, mais de toute manière pointe vers un écart de négociation de cette même discursivité. Il est très probable que cette opération discursive dans sa totalité marque également une heure pour l'histoire. Je termine ma présentation avec une dernière rencontre, celle de deux penseurs dont les citations me fournissent des possibles commentaires de ce que peut être considéré "une heure pour l'histoire". La première citation est de Pierre-Damien Huyghe de son ouvrage *Du Commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma*:

*Le passage de tout réel à une connaissance, quelle qu'elle que soit, présuppose lui-même, du côté du réel, une capacité de passer hors de soi... par exemple du sensible à l'intelligible, du matériel au signifiant, de l'événement à l'historique [...].*¹⁷

La deuxième citation vient de *l'Écriture de la différence* de Jacques Derrida. Commentant le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, Jacques Derrida remarque que:

*La question [...] de son inexistence présente et de son inéluctable nécessité, a valeur de question historique. Historique non parce qu'elle se laisserait inscrire dans ce qu'on appelle l'histoire [...], non parce qu'elle ferait époque dans le devenir des formes [...] ou occuperait une place dans la succession des modèles de la représentation... Cette question est historique en un sens absolu et radical. Elle annonce la limite de la représentation.*¹⁸

- 1 E. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: PUF, 1990), p. 474.
- 2 "Aujourd'hui, au seuil du XXIe siècle, alors que l'on assiste à une migration massive des images en mouvement des salles de projection vers les espaces d'exposition, migration portée par la révolution numérique, il devient nécessaire de redéfinir le cinéma hors des conditions d'existence qui auront été les siennes au siècle précédent." P.-A. Michaud, "Introduction", in *Le Mouvement des images* (Paris: Centre Georges Pompidou, 2006), ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "Le Mouvement des Images", Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne-Centre de Création Industrielle, 9 avril 2006-29 janvier 2007.
- 3 "L'histoire de l'art ne fait trop souvent que l'histoire des objets réussis et possibles, susceptibles d'un progrès, glorifiant les aspects. Il faudrait aussi penser une histoire des objets impossibles et des formes impensables, porteuses d'un destin, critiquant les aspects..." G. Didi-Huberman, *Devant l'image* (Paris: Minuit, 1990), p. 231.
- 4 Certes à la place du "et" nous aurions pu trouver d'autres signes tels le "virgule", le "slache", le "tire".
- 5 Ph. Dubois, "L'Homme a marché sur la lune", in F. Beau, Ph. Dubois, G. Leblanc (sous la dir. de), *Cinéma et dernières technologies* (Bruxelles: De Boeck, 1998), p. 15.
- 6 G. Deleuze, "Trois questions sur six fois deux (Godard)", *Cahiers du Cinéma*, n° 271 (novembre 1976); repris dans *Pourparlers 1972-1990* (Paris: Minuit, 2003), pp. 65-66.
- 7 En tout état de cause, le voisinage actuel entre images mobiles et images immobiles, nie la suprématie du trope "en mouvement" comme agent de séparation au sein des images, et brouille les frontières entre histoire du cinéma et histoire de l'art. Le retour critique au moment originel de ce malentendu s'impose à qui cherche à refaire la carte de l'histoire des images.
- 8 La *forme-balade* apparaît dans le dernier chapitre de *l'Image Mouvement* intitulé "La Crise de l'Image-Action": "Tels sont les cinq caractères apparents de la nouvelle image: la situation dispersive, les liaisons délibérément faibles, la forme-balade, la prise de conscience des clichés, la dénonciation du complot"; cf. G. Deleuze, *Cinéma 1. L'Image Mouvement* (Paris: Minuit, 1983), p. 283.
- 9 La première publication du texte fut R. Smithson, "The Monuments of Passaic", *Artforum* (décembre 1967). Il a été republié sous son titre original "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", in J. Flam (sous la dir. de), *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1996), pp. 68-74.
- 10 1. The Bridge Monument Showing Wooden Sidewalks, 2. Monument with pontoons: The Pumping Derrick, 3. The Great Pipe Monument, 4. The Fountain Monument: Bird's Eye View, 5. The Fountain Monument: Side View, 6. The Sand-Box Monument (aussi appelé The Desert).
- 11 J. Flam (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 70.
Je garde le texte dans sa version originale pour la beauté des tournures que l'on perd dans la traduction: "Le soleil de midi cinéma-isait le site transformant le pont et le fleuve en une image surexposée. La photographe avec mon Instamatic 400 revenait à photographier la photographie. Le soleil, devenu une gigantesque ampoule, projetait à travers mon Instamatic et jusque dans mon œil une série de photogrammes distincts. Lorsque je marchais sur le pont ce fut comme si je marchais sur une immense photographie faite de bois et d'acier, et en dessous le fleuve existait comme une énorme pellicule cinématographique qui ne montrait rien qu'un blanc continu". R. Smithson, "Une visite des monuments de Passaic, New Jersey", traduction de l'anglais par Béatrice Trotignon, *LES CAHIERS du Musée national d'art moderne* (printemps 1993), p. 16.
- 12 "Le geste est devant moi comme une question, il m'indique certains points sensibles du

- monde, il m'invite à l'y rejoindre". M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (Paris: Gallimard, 1945), p. 216.
- 13 De manière plus générale, Gus Van Sant avoue avoir été marqué par le cinéma de Béla Tarr. "Les films de Béla Tarr m'ont beaucoup marqué, et après avoir revisionné ses trois derniers, *Damnation*, *Satantango* et *Les Harmonies Werckmeister*, je me prends à essayer de reconsidérer la grammaire cinématographique et l'effet que l'Histoire a eu sur elle, le cinéma étant né pendant la révolution industrielle".
Un peu plus loin dans le même texte "Quand, après une projection, on lui a demandé pourquoi ce plan de la foule durait si longtemps, Béla a répondu : 'Parce qu'il y avait une grande distance à parcourir'", G. Van Sant, "La Caméra est une machine", *Trafic*, n° 50 (été 2004), pp. 497-498.
- 14 Je fais référence à *Shock Corridor* (S. Fuller, 1963).
- 15 P. Falguières, "Mécanique de la marche. Pour une pathétique des images animées", in D. Arrasse, *Un Siècle d'arpenteurs. Les figures de la marche* (Paris: Réunion de Musées Nationaux, 2000), p. 99.
- 16 G. Agamben, "Nymphae", in *Image et Mémoire. Ecrits sur l'image, la danse et le cinéma* (Paris: Editions Desclée de Brouwer, 2004), p. 54-56.
- 17 P.-D. Huygues, *Du Commun. Philosophie pour la peinture et le cinéma* (Paris: Circé, 2002), p. 61.
- 18 J. Derrida, *L'Écriture de la différence* (Paris: Seuil, 1967), p. 343.