HAL
open science

Faire du souvenir une forme

Édouard Taufenbach

To cite this version:

Édouard Taufenbach. Faire du souvenir une forme. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01066340

HAL Id: dumas-01066340

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01066340

Submitted on 19 Sep 2014

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.

FAIRE DU SOUVENIR UNE FORME

EDOUARD TAUFENBACH

DIRECTRICE DE RECHERCHE
FRANÇOISE PARFAIT

MASTER II RECHERCHE DESIGN, MEDIAS, TECHNOLOGIES
SPECIALITE ART & MEDIAS NUMERIQUES

UFR 04 ART PLASTIQUE & SCIENCES DE L'ART
UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE
2013-2014

FAIRE DU SOUVENIR UNE FORME

EDOUARD TAUFENBACH

DIRECTRICE DE RECHERCHE
FRANÇOISE PARFAIT

MASTER II RECHERCHE DESIGN, MEDIAS, TECHNOLOGIES
SPECIALITE ART & MEDIAS NUMERIQUE

UFR 04 ART PLASTIQUE & SCIENCES DE L'ART
UNIVERSITE PARIS I PANTHEON-SORBONNE
2013-2014

Résumé

Nous sommes tous des êtres habités de souvenirs, mais ils nous sont parfois quelque peu étrangers ou peu nets voire même peu vraisemblables.
En réfléchissant à notre mémoire, en suivant les pistes de réflexion de la philosophie d'Henri Bergson et de la pensée de Sigmund Freud, cette présente recherche se veut faire un lien entre la forme de nos souvenirs et le temps recomposé par les artistes au sein des images dans l'art vidéo et le cinéma.

Mots-clefs

Souvenir – Mémoire – Vidéo – Trace – Hybride-temporel

Remerciement

En premier lieu, je tiens à témoigner toute ma gratitude à Madame Françoise Parfait pour son implication, sa passion, et son soutien dans cette recherche.

Je tiens aussi vivement à remercier l'ensemble des professeurs du master II arts & médias numériques :

M. Pierre-Damien Huyghe
Mme. Annie Gentes
Mme. Aline Caillet
M. Gilles Tiberghien
M. Armand Behar

Tout comme mes professeurs de master I qui ont su m'aider à faire germer cette recherche :

Mme. Isabelle Arvers
Mme. Isabelle Rieusset-Lemarié
M. David-Olivier Lartiguaud

Je veux également remercier mes amis proches en cette fin d'études pour leur inspiration durant cette année: Mathilde, Martina, Adrien et Paul.

Enfin, je remercie mes parents pour leur soutien, Laurent pour sa patience, ma sœur Colette pour sa disponibilité et Christophe pour son aide précieuse.

Introduction p.13

I Stratification du temps, mécanicité du médium p.17

I – Approche mécanique du temps p.19
II – Distorsion du temps p.27

II Démultiplication, Prisme de la mémoire p.35

I – Différentes mémoires p.37
II – Le souvenir, réactualisation de la mémoire p.43

III Fusion dans l'image, création d'hybrides temporels p.47

I – Images composites p.49
II – Fusion temporelle p.55

IV Création personnelle p.61

I – Préliminaires techniques p.63
II – Un travail de mémoire p.71

Conclusion p.77

Bibliographie p.79

Introduction

Un souvenir est une survivance dans la mémoire d'une sensation, d'une impression, d'une idée, d'un événement vécu.

C'est dans l'accumulation de ses souvenirs que l'Homme trouve la matière constitutive de son passé, passé qui se présente comme une matrice du présent et du futur, comme moyen essentiel de s'inscrire dans une continuité.

De même que ce passé, cette mémoire, est un socle de construction, il tient aussi de l'ordre du fantasme, car il est intangible. Tout comme Narcisse se perd dans la contemplation de son propre reflet sans jamais pouvoir le saisir, l'Homme ne peut complètement appréhender son passé dans le détail ; vues sous le prisme de la mémoire, les images issues de ses souvenirs restent glissantes et impénétrables.

Cette difficulté à retrouver en soi ce dont on garde pourtant le souvenir a été merveilleusement illustrée par François René de Châteaubriant dans *Les Mémoires d'outre-tombe* : « Les plaisirs de la jeunesse reproduits par la mémoire sont des ruines vues au flambeau.[1] ». Tout comme cet écrivain romantique, nombre d'artistes ont travaillé à la recherche de leurs passés fuyants, comme Marcel Proust dans sa recherche du temps perdu ou Bill Viola, qui rejoue le fantasme de sa noyade infantile.

[1] (DE) CHÂTEAUBRIANT François René, *Les Mémoires d'outre-tombe* (1ère édition 1850), Édition Jean-Paul Clément, Paris, Gallimard, 1997, Livre XII, p. 730.

Au-delà du simple récit de vie et d'anecdotes, formuler ses souvenirs – faire d'un souvenir une forme –, c'est répondre à la question métaphysique de la mémoire et de son mécanisme. C'est aussi exalter la sensation de la réminiscence dans laquelle chacun voit, par la transcendance des images, la possibilité d'une sorte de résurrection.

Par leurs formidables techniques de reproduction de la réalité, le cinéma et la vidéo – comme art total – sont des instruments de prédilection de cette recherche, de cette quête de soi. Comme si la caméra pouvait permettre de donner une forme au souvenir, par une extraordinaire pulsion scopique, où filmant à l'intérieur du crâne, elle nous aiderait à comprendre qui nous sommes.
Le Film *Mulholland Drive*[1] de David Lynch serait un exemple de cette ambition. Quand Betty dans le club Silencio ouvre une petite boite bleu céruléen – telle une boite de Pandore –, elle se voit exposée à sa propre mémoire où le voile de son conscient se soulève, la laissant seule face à la tempête de son propre inconscient.

Dans ce présent travail de recherche, nous proposerons d'étudier comment des artistes (par la force de reconstruction du réel du cinéma et de la vidéo) font du souvenir une forme.

Pour cela, nous commencerons par revenir sur l'histoire des médias de captation du réel et leurs capacités de décomposition du temps. Nous observerons comment certains artistes, usant de cette stratification du temps, l'ont recomposée, ouvrant ainsi la voie à des représentations subjectives et personnelles du réel.

Puis, nous essayerons de définir la notion de mémoire en nous appuyant sur la philosophie d'Henry Bergson et de l'anecdote de la madeleine de Marcel Proust pour nous permettre de lier la sensation, et les sentiments à la notion de souvenir. Nous poursuivrons notre recherche en nous aidant de la pensée freudienne où sont décryptés les concepts de souvenir-écran et du bloc-notes magique pour aborder une approche composite des souvenirs, souvenirs qui, loin d'être de simples traces, se présentent comme de pures recréations de l'esprit.

[1] LYNCH David, *Mulholland Drive*, film 35 mm, couleurs, 147', 2001.

Par l'observation et l'interprétation de *Long Goodbye*, de David Claerbout et de Three women de Bill Viola, et par leur mise en perceptive avec la mémoire freudienne, nous proposerons un concept du souvenir où plusieurs temporalités se lient au sein d'une même image.

Enfin, nous ouvrirons cette recherche avec la présentation de l'une de mes productions personnelles réalisée au cours de ces deux années de master, qui comme une extension de ces réflexions sur la mémoire, se place dans l'influence formelle du travail photographique d'Hiroshi Sugimoto et cherche à saisir la trace du passage d'un film sur l'écran.

I
Stratification du temps, mécanicité du médium

Depuis que la technologie permet la reproduction technique[1], elle n'a de cesse de reproduire le réel de façon de plus en plus fine, de disséquer la seconde en un nombre d'unités de plus en plus nombreuses, en d'autres termes, de nous permettre d'explorer le temps.

Pour Paul Valéry, « *Il y a dans tous les arts une partie […] qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance moderne*[2] » — ainsi, chaque technique héritière des précédentes influent sur l'œuvre et chaque médium marque les œuvres de son époque.

[1] BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1ère édition 1955), Paris, Édition Allias, 2011.

[2] VALÉRY Paul, In Œuvre, tome II, *Pièce sur l'art,* (paru initialement dans : De la musique avant toute choses, édition du tambourinaire 1928), Paris, Édition Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1960, p. 1284-1285.

I – Stratification du temps, mécanicité du médium

La photographie, par son mécanisme de reproduction « objectif » de la réalité, est avant tout un dispositif à enregistrer du réel donc du mouvement. Une photographie n'est une image (dans une moindre mesure nette) que si le temps d'ouverture de l'obturateur est suffisamment court (1/60, 1/125 de seconde) ou si le sujet est suffisamment fixe pour que ce mouvement soit presque imperceptible à l'œil.

En 1826, Joseph Nicéphore Niépce réalise la première photographie, qui fait suite à plusieurs années de recherche sur le nitrate d'argent.

Fig.1. NIEPCE Joseph Nicéphore, 1826, photographie.

On y voit l'aile d'une maison dont les versants du toit sont exposés à la lumière solaire.
Ce détail, a permis de calculer son temps de pose d'environ neuf heures.
La lumière qui a impressionné le papier photographique (il n'y avait alors pas de négatif) n'était pas celle d'un court instant ponctuel, mais celle de toute une journée.
Cette photographie a donc gardé en mémoire les différents angles de la lumière du soleil. Elle a fait forme et synthèse de toute la lumière (presque la réalité) qui est rentrée pendant neuf heures entre deux mouvements de l'obturateur.

En inventant la photographie, l'Homme a aussi inventé — par hasard — le flou dans la représentation (flou de décalage, de mouvement) comme ce portrait de Charles Baudelaire réalisé par Nadar.

Fig. 2. NADAR (TOURNACHON Félix Gaspard) *Charles Baudelaire,* 1854, photographie argentique.

Ici, le poète a bougé pendant la pose (encore longue à l'époque), pourtant Nadar choisit de garder ce portrait et de le présenter comme tel.
Le choix de Nadar plut très certainement à Charles Baudelaire, en témoigne une lettre écrite quelques années plus tard à sa mère[1] datée du 22 décembre 1865. Alors qu'il souhaite avoir son portrait photographié, il se plaint des photographes qui, dans leurs pratiques, recherchent un fort sentiment de réalisme et de netteté, trop violentes à son gout. À cela, il préfère des photographes
— « parisiens » — qui savent faire « un portrait exact, mais avec le flou d'un dessin ». On peut voir que l'auteur est déjà très exigeant sur cette nouvelle technique de représentation.

Cette qualité de photographie que Charles Baudelaire affectionne, et que plus tard Walter Benjamin justifiera comme un artifice développé pour que la photographie puisse intégrer la société sans la choquer[2] n'est pas seulement esthétique.

Au-delà de ces considérations esthétiques, cette photographie n'est pas le portrait de Baudelaire, mais le portrait du mouvement de Baudelaire.

---

[1] BAUDELAIRE Charles, *Correspondance Tome 1 janvier 1832 – février 1860,* Claude Pichois, sous la direction de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1973.
[2] BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, (1ère édition 1931) Lionel Duvoy, Paris, Édition Allia, 2012.

En 1878 Eadweard Muybridge est de ceux qui participent à l'invention de la Chronophotographie. Ce domaine de recherche a pour objet d'étude le mouvement des corps. Les planches-contacts qui en résultent sont le découpage en strates temporelles de la réalité d'un mouvement.
Toutes les étapes, tous les instants d'un mouvement sont alors pour la première fois visibles ensemble les uns à côté des autres. Le temps de l'action n'y est plus linéaire, fluide, et inaltérable, mais bien découpé, disséqué par les prises de vues répétitives, comme si l'insaisissable continuum de la réalité avait été découpé en tranche pour être mieux appréhendé. La Chronophotographie, d'un point de vue technologique, permet donc une analyse très fine d'éléments même très fugaces, comme le galop d'un cheval, et se révèle un moyen de connaissance pour l'Homme.

D'un point de vue technique, la chronophotographie est l'antichambre de l'invention cinématographique, puisque nombre d'inventions (zoopraxiscope, flipbook, etc.) jouant de la persistance rétinienne lui sont associées pour mettre en mouvement ces captations photographiques prises en saccade.

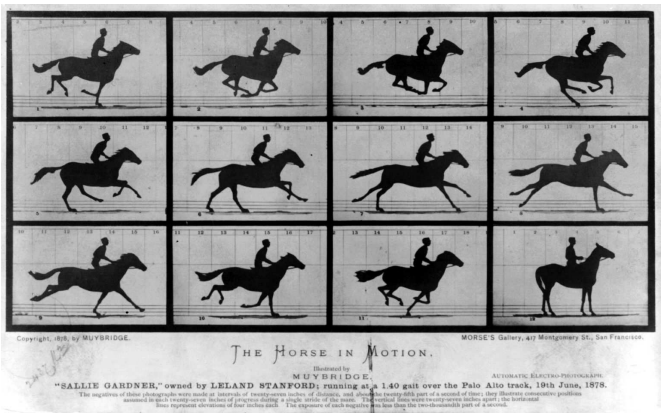

Fig. 3.
MUYBRIDGE Eadweard,
Le cheval au gallo,
1878, illustration.

Fig. 4.
MUYBRIDGE Eadweard,
disque d'un Zoopraxiscope,
1879.

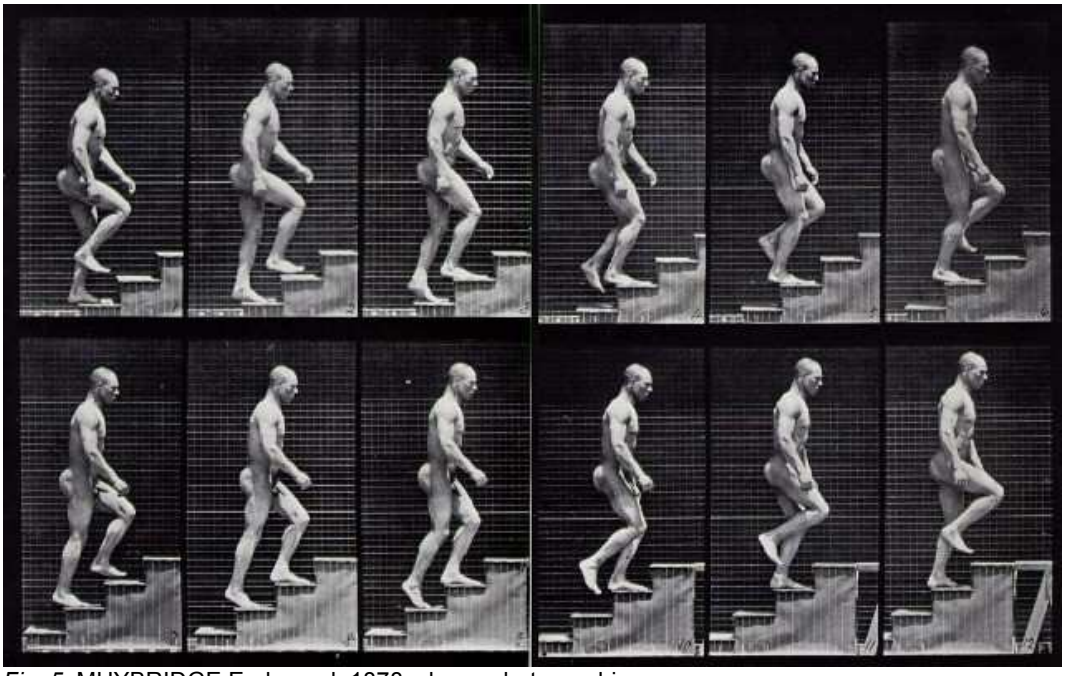

Fig. 5. MUYBRIDGE Eadweard, 1878, chronophotographie.

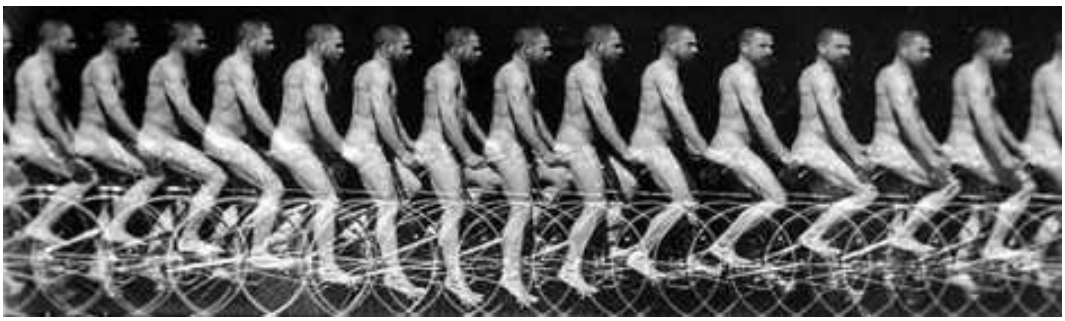

Fig. 6. MAREY Etienne Jules, *Chronophotographie d'un cycliste*, 1882, chronophotographie.

Fig. 7. DEMENY George, *Chronophotographie d'un coureur*, 1902, chronophotographie.

La fin du XIXe siècle est marquée par l'invention du cinéma qui, comme une sorte de métadisciple, se présente comme la synthèse de tous les arts : un art total.
La fameuse anecdote[1] de la salle paniquée lors de la projection des frères Lumière, *Arrivée du train en gare de La Ciotat*, est un exemple fort de l'intensité nouvelle du médium cinéma. Sa puissance de reconstitution du réel, portée par la force mécanique en fait une technique très polyvalente adaptée à de nombreuses applications : archivage, médias d'informations, divertissement de foire, outil de recherche scientifique, et surtout création artistique.
Même si le format du cinéma a évolué en s'étirant de façon horizontale (passage du format carré au cinémascope), le nombre d'images capturé par seconde par une caméra analogique est resté constant. Ce nombre de 24 images secondes, présente la caméra comme un dispositif photographique, qui lorsque l'on tourne, dans son champ de prise de vue, dissèque chaque seconde en 24 clichés successifs.

Le cinéma trouvera rapidement un grand succès et sera plus d'un fois qualifié « d'art des masses » pour sa capacité à rassembler et fédérer comme peu d'événements culturels peuvent le faire. Sur ce point, certains philosophes voient en lui une nature de fonctionnement similaire à notre façon de penser, qui justifierait son adoption si rapide.

Dans son essai *L'évolution créatrice*, Henri Bergson compare le processus du cinématographe et celui de la pensée humaine : « Tel est l'artifice du cinématographe. Et tel est aussi celui de notre connaissance. Au lieu de nous attacher au devenir intérieur des choses, nous nous plaçons en dehors d'elles pour recomposer leur devenir artificiellement. […] Qu'il s'agisse de penser le devenir, ou de l'exprimer ou même le percevoir, nous ne faisons guère autre chose qu'actionner une espèce de cinématographe intérieur. »[2]

En corolaire à ces différentes poussées de la technique que sont la photographie et le cinéma, le temps et le mouvement deviennent

---

[1] « Dans le monde entier, cette année-là, au Royal Institute de Londres, à New York, en Espagne, en Suède, la locomotive venant droit sur la caméra arrachait des cris de terreur aux spectateurs. Aucun film n'impressionnait plus le public que ce fameux train » RITTAUD-HUTINET Jacques, *Le cinéma des origines,* Seyssel, Champ Vallon, 1985, p. 211.
[2] BERGSON Henri, *L'évolution créative*, (1er édition 1907), Paris, Presses Universitaire de France, 1940, p. 305.

notions centrales pour les mouvements d'avant-garde du début du XXe siècle. L'expressionnisme, le cubisme, le futurisme vont s'atteler par différents biais à chercher des formes, des représentations non plus du sujet, mais du mouvement, de la perception du mouvement du sujet. Représenter le sujet dans son mouvement — représenter le sujet dans son temps —, ce n'est plus le représenter tel qu'il est en soi, mais tel qu'on le perçoit, tel qu'on s'en souvient. Le souvenir au sens de la prise de conscience de ce que l'on perçoit. Comme le caractère sensible du papier photographique.

À la suite de l'invention de la photographie puis du cinéma, Walter Benjamin appelle les œuvres nouvellement produites des « œuvres d'art à l'époque de la reproductibilité technique ». Ces œuvres se caractérisent selon lui, par une perte d'aura, puisque devenues reproductibles, elles s'affranchissent de la notion d'instant et d'objet. Selon lui l'aura est « Une singulière trame de temps et d'espace : une apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. ». Cette dimension spirituelle de l'œuvre d'art, est perdue par une œuvre disponible à volonté et dans une infinité de reproductions.

Cette reproductibilité est aussi le point de départ de la démocratisation de l'image, de son appropriation par tous.
Dans son ouvrage *La photographie en France, textes et controverses : une anthologie 1816-1871,* André Rouillé décrit à partir des années 1870, ce qu'il nomme, la naissance d'une « civilisation de l'image [1] » dû à sa nouvelle caractère d'être reproductible.

Parallèlement, l'électronique nait à la fin du XIXème siècle et permet l'apparition des premiers postes de télévision et des premières diffusions d'émissions dans les années 30. La vidéo analogique, à contrario du cinéma, dissèque la seconde en images et aussi l'image en lignes, qu'elle traduit sous la forme d'un signal électromagnétique. Cette nouvelle technique moins onéreuse que le cinéma pelliculaire trouvera à partir des années 1960 une grande popularité y compris dans les milieux de l'art.

À fin des années 80, apparait l'ère numérique que nous connaissons aujourd'hui, où le nombre d'images contenues dans 1 seconde de film ne cesse de croitre. Le travail de captation de l'appareil ne se fait

[1] ROUILLE André, *La photographie en France, textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Édition Macula, 1989.

plus en ligne, mais en point. Ces points nommés pixels donnent la définition de l'image et voient eux aussi leur nombre ne cesser de croitre dans les propositions de captation de la réalité que génère l'industrie. En témoigne l'artiste vidéaste David Claerbout, qui, dans une interview de Christine Van Assche[1] parle de son travail vidéo comme s'opérant aujourd'hui à l'échelle du pixel.

Au début du XIXe siècle, les tentatives d'oxydation du nitrate d'argent de Joseph Nicéphore Niépce ont ouvert le champ de la reproduction du réel. Aujourd'hui, presque deux siècles plus tard, les yeux électroniques que nous fabriquons perçoivent le monde avec une finesse bien supérieure à l'œil humain. Les images générées par les différentes techniques citées sont autant de matières et de moyens pour les artistes d'explorer ce réel — le temps capturé — et de l'interroger, pour le mettre en accord ou en désaccord avec leurs propres perceptions.

[1] (VAN) ASSCHE Christine, *Shape of Time,* Textes de Raymond Bellour, Françoise Parfait, Dirk Snauwaert, co-édition avec les éditions du centre Pompidou, paris, JPR/RINGIER, 2008, Zurich, p.14.

II – Distorsion du temps

Capter la réalité grâce à un dispositif d'enregistrement permet d'intervenir sur la portion de réalité synthétisée. Cette captation rendue toujours plus fine par l'évolution technologique, offre aux artistes de nouveaux moyens d'intervention sur ce temps maitrisé, ou du moins, manipulable.
Présentons quelque d'œuvre, où des artistes jouent à recomposer le temps, précédemment décomposé par les dispositif d'enregistrement.

On pense évidemment à *Vormittagsspuk (Fantômes du matin)* de Hans Richter. Dans ce film de 1928, quantité d'objets s'animent lors d'un petit déjeuner surréaliste. En remontant certaines parties à l'envers, des tasses brisées se reconstituent, des tables se dressent pour le thé comme par enchantement. L'inversion du sens de la temporalité libère le film du réel et donne de la vraisemblance à des fantasmes mentaux. Le sens de lecture du temps est ici inversé. Et par le miracle du cinéma, ce qui semblait perdu se voit retrouvé, faisant ainsi démentir toute notion d'entropie (ce qui était ne peut plus être, le sens du temps est irrémédiable).

L'accélération du temps est un autre exemple marquant d'intervention permise par l'enregistrement de la réalité, tel le travail de Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much* (1983). C'est un plan-séquence, où l'on voit l'artiste chantant des paroles de la chanson *Happiness Is a Warm Gun* de John Lennon. La première partie de cette vidéo est présentée sous le mode de lecture avance rapide. L'accélération produite par le magnétoscope est visible au-delà de la déformation sonore et de la rapidité des gestes par les striures qui lassèrent l'image — identitaire de la tête de lecture magnétique d'un magnétoscope en lecture rapide.

Fig. 8. RIST Pipilotti, *I'm Not The Girl Who Misses,* 1993, photographie extraite de l'œuvre vidéo.

Ce temps réduit, condensé, est un temps replié sur lui-même qui se voit chargé d'une forte intensité. En accélérant le film, l'énergie qu'il contient n'est pas perdue mais au contraire, concentrée et démultiplié dans le nouveau résultat.

On retrouve cet effet d'intensification dû à une accélération de l'image dans le film *Koyaanisqatsi*[1] réalisé par Godfrey Reggio sur une musique composée par Philip Glass. Dans ce long métrage non-naratif, une succession de plans larges de villes en accélérés (ici réalisé par l'utilisation d'un intervallomètre[2]) se succède. Porter par la musique répétitive de Philipe Glass, porté la sensation d'une énorme énergie qui se dégage de ces images, de ces villes devenues vivantes par la vitesse.

À l'inverse de l'accélération, certaines œuvres travaillent à la dilatation du temps, comme *24 Hour Psycho,* où Douglas Gordon s'emploie à l'élongation d'objets cinématographiques en étirant

[1] REGGIO Godfrey, *Koyaanisqatsi*, film 35 mm, couleurs, 87', 1983.
[2] Fonction de certain appareil permettent de prendre des séries de photographies à des intervalles définis.

Psycho[1] en un monstre filmique de vingt-quatre heures. Pour ce faire, Douglas Gordon appliquera simplement un dispositif de ralentissement sur le film : deux images par seconde au lieu de vingt-quatre images par seconde pratiquées normalement.

Fig. 9. GORDON Douglas, *24 Hour Psycho,* 1993, photographie de la projection du film exposée au Moma de New York City en 2006.

Le travail de Martin Arnold est un autre exemple célèbre de dilatation filmique, une véritable œuvre de déconstruction psychanalytique du cinéma hollywoodien. Dans son travail *Pièce touchée* réalisée en 1989, Martin Arnold étire un extrait de dix-huit secondes du film *The human Jungle (*réalisé en 1954 par Josef M. Newman) en une réalisation nouvelle de seize minutes. Par l'utilisation de la tireuse optique, il déploie le film photogramme par photogramme et l'ouvre ainsi à d'autres interprétations — « Il y a toujours autre chose derrière ce qui nous est montré, qui n'est pas représenté »[2].

Une femme est assise dans un fauteuil entouré d'un intérieur des années 1950. L'image vibre, tremble et est accompagnée de sons lourds. Soudain, la porte s'entrouvre et se referme, et recommence à nouveau, ce, plusieurs fois d'affilé — quelque chose semble vouloir sortir de derrière la porte, de dernière le film — la femme esquisse un mouvement de tête, puis revient comme précédemment. Les

[1] HITCHCOCK Alfred, *Psycho*, film 32mm, n&b, 109', 1960.

[2] ARNOLD Martin in *Martin Arnold, scratcher Hollywood* interview de Scott Mac Donald*, Bref magazine* n°40 février - avril 1999.

sons toujours lourds se font en rythme avec ce va-et-vient et bientôt on comprend que, comme un DJ ferait du scratching sur un disque vinyle lors d'un mix musical, Martin Arnold altère la lecture chronologique de la scène par une succession de va-et-vient en avant, en arrière, et par des répétitions successives du même plan. Dans certains passages, il alterne plusieurs fois d'affilé le même plan, mais une fois dans un sens et l'autre fois dans l'autre (l'inverse du plan, comme dans le reflet d'un miroir), ce qui a pour vertu de donner aux images un sens giratoire qui emporte le regard. Le film tournoie, parade et petit à petit soulève le voile des apparences pour révéler un discours caché sur les enjeux des relations de couple dans ce cinéma.

Fig. 10 et 11.
ARNOLD Martin,
Pièce touchée, 1989,
photogrammes extraits de l'œuvre.

Le travail de dilatation de Martin Arnold ouvre en différents instants des fenêtres sur l'inconscient du film, là où l'élongation de Psycho de Douglas Gordon, dissèque le film image après image — comme une analyse grossissante au microscope d'un objet — pour en révéler tous les détails.
Aussi, Martin Arnold apporte de la tension et transforme une scène banale d'un homme rentrant au foyer où sa femme l'attend en un formidable climax, quand Douglass Gordon annihile le suspens, qui est au cœur de l'œuvre d'Alfred Hitchcock en étirant à l'extrême chaque instant du film.

Usant aussi du ralenti, David Claerbout parle dans son travail d'un temps plus omnidirectionnel[1] où le mouvement du temps ne se fait pas uniquement vers l'avant, mais s'étend dans plusieurs directions, s'élargit. Traduit bien cette idée l'une de ces œuvres réalisée en 2007 : *Sections of a Happy Moment*.
Un diaporama, des images fixes en noir et blanc sur une musique simple au piano nous révèlent, photographie après photographie, une cité des grands ensembles où une famille asiatique joue avec un ballon. Le premier instant semble simple, presque pauvre. Mais au fur et à mesure que l'on observe, on est pris d'un doute. Le lien entre chaque image se fait plus fin, En quelques minutes, l'enjeu de ce qui est donné à voir prend une tournure tout à fait nouvelle lorsque l'on comprend que chacune de ses images montre la même scène au même moment. En fait, c'est comme si le temps s'était arrêté.
Par ce temps figé, sur chaque photographie, mais aussi entre chaque photographie, David Claerbout nous extrait du champ de la réalité, au profit d'un regard doté d'ubiquité, comme seul un souvenir — une image mentale — pourrait l'offrir. La nostalgie et la désillusion qui s'installent progressivement le temps du film accompagnent l'idée que ces images sont hors temps, qu'elles n'ont pas de réalité propre, mais sont la forme d'autre chose : la forme d'un souvenir, peut-être même ici d'un souvenir collectif. La diversité des points de vue, le voyeurisme de certains plans, sont autant de pistes qui mènent à penser cette situation photographiée comme un souvenir social, plus qu'un souvenir personnel.

[1] (VAN) ASSCHE Christine, *Shape of Time,* Textes de Raymond Bellour, Françoise Parfait, Dirk Snauwaert, co-édition avec les éditions du centre Pompidou, paris, JPR/RINGIER, 2008, Zurich p. 9.

Fig. 12 à 15. CLAERBOUT David, *Section of a Happy Moment,* 2007, photographies extraites de la vidéo.

Tous ces travaux ont donc en commun de distordre la trame temporelle de l'image tout comme nombres d'œuvres de Bill Viola. Notamment *The reflecting pool* réalisée en 1977, où l'artiste transforme le temps linéaire en lignes brisées, comme l'illusion d'optique de la paille brisée dans un verre d'eau. Dans ce plan fixe de sept minutes, un homme, un décor de nature, et le reflet de l'eau d'un bassin vont se rencontrer, coexister, chacun avec leur propre temporalité.
Le temps s'arrête en un point, continue en un autre point, et ce à divers endroits de l'image sans que celle-ci ne souffre d'une quelconque hétérogénéité. L'image qui nous est montrée fait ainsi coexister différents moments, différentes temporalités, qui dialoguent, se répondent ou ne se répondent pas — l'homme qui saute dans l'eau n'y plongera jamais, mais finira par sortir tout de même du bassin.

Fig. 16. VIOLA Bill, *The reflecting pool,* 1977*,* Photographie extraite de l'œuvre vidéo.

Les œuvres ainsi évoquées présentent une relecture, une réécriture du temps où le champ des possibles chronologiques diverge dans différentes formes. De par ces multiples variations (inversion, accélération, dilatation, entrecroisement, etc.), c'est une perception autre des évènements, des faits, qui nous est offerte, une perception

où les formes de déroulement temporel subjectif ressemblent aux formes de réécriture de la mémoire.

II
Démultiplication, Prisme de la mémoire

Dans son ouvrage *Image et mémoire*, Giorgio Agamben développe la pensée de l'image comme un " cristal de mémoire[1] " qui viendrait figer le geste. D'un point de vue formel, cette métaphore permet d'introduire dans l'image la notion de volume de point de vue, de reflet ; prêtant de par là même à la possibilité d'imaginer une sorte de palais des glaces où la lumière se réfléchirait sur d'innombrables facettes, multipliant la lumière en une infinité de spectres.

[1] AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Édition Höebeke, 1998.

Avant de définir plus précisément les notions de souvenir et de mémoire, citons l'une des dernières scènes de *La dame de Shanghai*, d'Orson Wells, un exemple fort de mémoire convoquée, de souvenirs ayant pris forme dans un film.

Michael, le héros, s'y réveille seul dans une attraction foraine. Après avoir traversé différentes salles typiques de ces manèges, il débouche dans un labyrinthe de miroirs que l'on nomme plus généralement un palais des glaces. Il y retrouve Elsa dont le visage démultiplié par l'installation nous apparaît sous différents angles, elle le tient en joue avec un pistolet. Survient alors Bannister, le mari boiteux d'Elsa — ces deux béquilles amplifient l'aspect graphique de cette scène —, lui aussi est armé et accompagné de dizaines de reflets de lui-même, comme une armée. S'en suit une fusillade où à chaque tir un miroir explose, brisant une à une les images ; chacun de leurs multiples reflets est tué jusqu'à l'instant où chacun d'eux tue la dernière image de l'autre, la vraie.
Les repères d'espace comme ceux de temps sont totalement brouillés par le jeu de mise en abime des miroirs. Cette expérience quelque peu surréaliste de s'entretuer au pistolet dans un palais des glaces, donne à voir une vision fractale, kaléidoscopique, où les mémoires de Bannister et de sa femme sont convoquées et assemblées. Ils évoquent tour à tour des souvenirs que l'autre tue inlassablement. Dans leur folie meurtrière, ils détruiront ce décorum de fantôme ; le retour du présent dans le film sera marqué par la mort de Bannister.
Cette scène célèbre dans le travail d'Orson Wells, permet par ce dispositif très savant — usant de la démultiplication des miroirs —, de confronter les mémoires des deux personnages à leurs présents.

Fig. 17 à 24. WELLS Orson, *La dame de Shanghai*, 1947, photogrammes extraits du film.

Pour pouvoir aborder la notion de souvenir, il convient d'abord de le définir, comme il convient aussi de préciser la notion de mémoire qui lui est directement associée. Pour cela, nous nous appuierons sur le travail d'Henri Bergson dans *Matière et mémoire,* où il tente de répondre à la question du dualisme (relation entre le corps et l'esprit) en s'opposant à toute réduction de l'esprit à la matière. L'un des enjeux de la question du dualisme étant de définir où se situe l'esprit (et donc par association la mémoire) chez l'Homme. À l'inverse du philosophe français Théodule Ribot (qui soutient que la mémoire est localisée dans le système nerveux) Henri Bergson propose une distinction entre deux types de mémoire, une « mémoire d'habitude » et une « mémoire pure » comme citée dans l'énoncé de sa première hypothèse : « Le passé se survie sous deux formes distinctes ; 1° dans des mécanismes moteurs ; 2° dans des souvenirs indépendants » [1]. De la distinction de ces deux mémoires, il trouve ainsi deux localisations.

La « mémoire d'habitude », qui est une mémoire corporelle est plus affiliée aux réflexes qu'à la pensée. Pour Henri Bergson, cette mémoire n'appartient pas au passé, c'est une mémoire active, motrice, puisqu'elle opère dans le présent sans faire appel à la conscience. Cette mémoire-là est totalement étrangère au souvenir, comme affirmé ici : « Le corps conserve des habitudes […] Il fournira au souvenir un point d'attache avec l'actuel, un moyen de reconquérir sur la réalité présente une influence perdu : mais en aucun cas le cerveau n'emmagasinera des souvenirs ou des images »[2].

La seconde mémoire, la mémoire dite « pure », c'est la mémoire de l'âme pour Henri Bergson, cette mémoire-là fait appel à la conscience, et observe depuis le passé, le présent. En d'autres termes, c'est comme s'il y a avait un décalage entre le présent de l'esprit et le présent du réel (qui correspond aussi au présent du corps, à la mémoire d'habitude), qu'un temps d'analyse était nécessaire avant que les informations captées par nos organes sensoriels prennent corps dans notre esprit. Cette mémoire « enregistrerait sous forme d'images-souvenirs tous les évènements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent »[3]. Le souvenir

---

[1] BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, (1ère édition 1939), Paris, Quadrige, Presses Universitaire de France 2012, p. 82.
[2] Ibid. p. 253.
[3] Ibid. p. 254.

ainsi sauvegardé par l'esprit tend pour Henri Bergson à se matérialiser, en d'autres termes à émerger dans le présent.

L'exemple souvent associé à cette explication est la célèbre histoire de la madeleine de Proust. Cette histoire au début de *A la recherche du temps perdu*, dans *Du coté de chez Swan*, où Proust mangeant une madeleine et buvant du thé voit au travers du bonheur procuré, les souvenirs de son passé resurgir à la surface.

> « Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. [...] D'où avait pu me venir cette puissante joie ? […] D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? Je bois une seconde gorgée où je ne trouve rien de plus que dans la première, une troisième qui m'apporte un peu moins que la seconde. Il est temps que je m'arrête, la vertu du breuvage semble diminuer. Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui, mais en moi »[1]

Dans cette histoire le souvenir se trouve directement associé au sensible, et l'impact d'un évènement extérieur de la mémoire d'habitude (le présent) par l'intermédiaire des sens convoque le souvenir.

Le souvenir se présente ainsi comme la survivance dans la mémoire d'une sensation, d'une impression, d'un événement passée. Lié à l'esprit, le souvenir peut être réactivé par un stimulus qui alors le ferait resurgir dans le présent, conduisant le sujet à ressentir comme Marcel Proust le décrit, la sensation présente tout en éprouvant conjointement le souvenir de la sensation passé.

---

[1] PROUST Marcel, *Du coté de chez Swan* in Œuvre *A la recherche du temps perdu,* (1ère édition 1913), Paris, Édition Gallimard, 1984, p. 45.

La pensée d‘Henri Bergson qui sépare la mémoire en deux instances distinctes, l’une mécanique et l’autre sensible, nous permet de tisser un lien entre les images-souvenirs conservées en nous et leur réactivation par des images similaires ou des images y faisant écho, éprouvées dans le présent.
Pour retrouver en soi des souvenirs, il faudrait ainsi ré-éprouver les sensations auxquelles ils sont liés, tissant un lien entre la mémoire du corps présente et la mémoire de l’esprit passé.

Différent de l'approche philosophique — fondé sur la dialectique — d'Henri Bergson, le travail de Sigmund Freud est lui basé sur l'étude et l'observation de cas précis, desquels il propose des interprétations et des conclusions.

Pour ce travail de recherche, nous nous appuierons sur l'une des formulations du dispositif de la mémoire de Sigmund Freud, *Note sur le bloc-notes magique*.

Dans ce texte, Sigmund Freud commence par poser une comparaison, comme une sorte de transfert, entre le dispositif mental de la mémorisation et nos supports physiques de mémoire: « Le support qui conserve ces notes, tablette à écrire ou feuille de papier, est alors en quelque sorte un morceau matérialisé de l'appareil mnésique, qu'habituellement je porte en moi de façon invisible.[1] »

Puis, il décrie l'organe de notre mémoire, qu'il propose comme composé du système PCs-Cs[2] et de l'inconscient. L'information perçue, est traitée d'abord par le préconscient, transite ensuite vers le conscient, pour finir par s'inscrire dans l'inconscient.

Cet appareil mnésique décrit, il le compare au jouet d'enfant avec lequel on peut dessiner à l'infini sur la même surface, un bloc-notes magique.
Ce bloc-notes magique est composé en son fond d'une tablette en cire brun foncé, puis d'un papier ciré et enfin d'une couche de

[1] FREUD Sigmund, *Note sur le bloc-notes magique* (1ère édition 1925) in œuvre *Huit études sur la mémoire et ses troubles,* Paris, Édition Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 2010, p.133.
[2] PCs-Cs : Préconscient-conscient.

celluloïd. Lorsqu'avec une pointe, on vient faire pression sur le celluloïd, le papier ciré se colle à la cire, et rend visible le geste opéré, permettant d'y inscrire toute sorte d'information. En décollant le papier ciré de la cire brun foncé du fond, on efface toutes les traces, et de nouveau on peut inscrire de nouvelles données.
Incidemment, la cire brune du fond, puisque malléable, garde en mémoire — dans sa forme — les traces de toutes les informations inscrites superposées sur un même plan à sa surface.

> « Quoi qu'il en soit, il ne me semble pas excessivement audacieux d'assimiler la couverture constituée de celluloïd et de papier ciré au système PCs-Cs, avec son pare-stimulus, d'assimiler aussi la tablette de cire à l'inconscient qui se trouve derrière et enfin le fait que l'écriture devienne visible, puis disparaisse, à la soudaine illumination et à l'évanouissement de la conscience lors de la perception[1] »

Dans cette théorie, c'est de l'excitation libidinale que le système PCs-Cs tire l'énergie d'inscrire les stimulus du conscient dans l'inconscient, lorsque cette énergie libidinale s'épuise le système s'arrête, et reprend lors d'un nouvel investissement. Pour lui, ce rythme d'action et d'inaction n'est pas une suite de rupture et de contact, mais « l'inexcitabilité » – après trop de stimulation —, du système perceptif, intervenant périodiquement.

De plus il ajoute en note que ces quelques mots, dont le sens est très lié à notre recherche.

> « J'ai en outre supposé que ce mode de travail discontinu du système Pcs-Cs était à la base de la façon dont a pris naissance la représentation du temps.[2] »

Cette respiration de l'esprit, comme un souffle discontinu, nous évoque la pensée d'Henri Bergson présentée précédemment, où l'esprit perçoit le présent depuis le passé, comme si la conscience allait et venait du stimulus présent, au passé assimilé. Pour Sigmund

[1] Ibid. p. 139.
[2] Ibid. p. 140.

Freud, c'est dans l'alternance de ces temps d'informations (présent) et d'assimilations (passé), en somme c'est dans la durée, que l'esprit se figure le temps.

Dans la proposition du bloc-magique freudienne, nous nous intéresserons tout particulièrement à la dernière partie du dispositif mnésique : l'inconscient. Qui dans ce texte était comparé à la tablette de cire du jouet, et conservait à sa surface, la trace, les stigmates de tous les événements survenus.
De là, nous nous proposons d'associer cette idée avec un autre concept de Sigmund Freud développé quelques années plus tôt : le souvenir-écran.

Dans ce texte, il présente la notion de souvenirs comme une perception subjective, qui « lorsqu'on soumet à l'examen analytique [...], on constate facilement qu'il n'existe aucune garantie quant à leur exactitude » [1]. Il prend parti pour une définition dynamique de la mémoire, où le souvenir est en perpétuelle construction et reconstruction.

Dans cette réflexion Sigmund Freud s'interroge sur l'indifférence prêtée à l'absence où le peu de souvenirs de la prime enfance conservée par chacun d'entre nous « A mon avis, on a tort d'accepter comme un fait naturel le phénomène de l'amnésie infantile, de l'absence de souvenirs se rapportant aux premières années » [2].
Le père de la Psychanalyse voit dans cette disparition un mystère, « une singulière énigme » [3], soutenant que l'activité mentale chez l'enfant est déjà très développée : « un enfant de quatre ans est capable d'un travail intellectuel très intense et d'une vie affective très compliquée » [4].

Pour tenter de répondre au peu de traces que nous conservons de cette période, Sigmund Freud s'appuie alors sur son approche dynamique de la mémoire (il n'a pas confiance dans l'exactitude des souvenirs), et propose de facto qu'ils aient été modifiés ou dissimulés. « Certains souvenirs sont incontestablement déformés,

---

[1] Freud Sigmund, Psychopathologie de la vie quotidienne (1er édition 1923), Édition Payot & rivages paris 2001, p. 61.
[2] Ibid. p. 61.
[3] Ibid. p. 61.
[4] Ibid. p. 61.

incomplets ou ont subi un déplacement dans le temps et dans l'espace» [1] .
Pour répondre de l'absence des souvenirs infantiles, il met en doute l'époque que nous leurs attribuons, et voit en analysant notre mémoire, selon les traumatismes, les chocs, et les refoulements, une solution révélant le déplacement des souvenirs. Ces derniers se logeraient à d'autres places, à d'autres époques que celle de leurs constructions. Dans ce contexte de production, de fabrication – au sens de création (en quelque sorte un peu comme les rêves) – de la mémoire et des souvenirs, il propose une définition de ce qu'il nomme souvenir-écran, où comme son nom l'indique, un souvenir vient faire écran, vient en dissimuler habilement un autre.

Plusieurs possibilités d'associations dans le maillage des souvenirs sont proposées : — le déplacement, où un souvenir prend une autre place dans l'organisation chronologique, — l'analogie, où des éléments de certains souvenirs se confondent et s'échangent – la condensation, ou plusieurs souvenirs s'unissent dans un nouveau composite.

C'est par le dynamisme de la mémoire, lorsqu'elle se trouve face à un manque, un oubli que de telles mutations mémorielles se produisent, comblant ainsi les trous d'informations défaillantes. La mémoire reconstruit donc en permanence, une trame qui se veut continue et cohérente en cherchant dans l'ensemble des souvenirs.

Et notons que pour Sigmund Freud, c'est par le travail psychoanalytique que l'on peut détricoter, délier les souvenirs, faisant ainsi resurgir la cause d'un traumatisme refoulé.

Dans une approche psychanalytique du souvenir, la notion de composition est centrale. Par divers procédés décrits précédemment (déplacement, analogie et condensation) l'esprit compose avec différents éléments perçus une image originale, dotée de plusieurs niveaux de lecture ; où comme dans le souvenir-écran de Sigmund Freud, un infime détail peut être un point de repliement de toute une narration beaucoup plus vaste. On retrouve la nature hybride de ces images dans certaines formes de travail de la vidéo, comme *The reflecting pool* de Bill Viola, évoqué dans la première partie.

[1] Ibid. p.61.

III
Fusion dans l'image, création d'hybrides temporels

Comme décrit précédemment, le souvenir est une affaire de tension : une tension entre le corps et l'esprit, entre le conscient et l'inconscient, entre le passé et le présent.
Pour mieux saisir ce temps où le passé prend substance dans le présent, nous analyserons et comparerons précisément un travail de Bill Viola et un travail de David Claerbout.
Les œuvres de ces deux artistes sont toutes deux fondées sur le temps, qu'ils sculptent, formalisent et hybrident, en composant avec plusieurs images et plusieurs temporalités.
Ce travail de composition dans l'image, Bill Viola le compare à la nature même du fonctionnement de notre mémoire: « Dans un sens, mon travail en est une transcription fidèle, mais il a plus à voir avec l'après-coup de l'expérience qu'avec l'expérience elle-même. Comme si la mémoire était une sorte de filtre, un processus de montage, elle aussi. En fait, le montage a lieu tout le temps. On crée et on transforme sans cesse des images. »[1]

[1] VIOLA Bill, *La sculpture du temps*, entretien par Raymond Bellour, *Cahiers du Cinéma* n°379- Janvier 1986.

Nous poursuivons notre réflexion en étudiant plus en détails la notion de forme composite de l'image par l'analyse du travail vidéo de David Claerbout : *Long Goodbye* réalisé en 2007.

Au début tout est noir. Puis surgit une théière suspendue dans les airs bientôt suivie au ralenti par la femme qui la porte. La femme sort des ténèbres pour servir le thé sur la terrasse d'une maison de maître, elle regarde dans la direction de l'objectif et entame un long au revoir alors que nous nous éloignons de la maison, cette vision disparait dans un crépuscule noir où à nouveau la théière surgit.

Long Goodbye de David Claerbout est un dispositif en boucle, un plan-séquence d'une douzaine de minutes dans lequel la caméra s'éloigne continuellement du sujet qu'elle filme. Ce mécanisme cyclique est d'autant plus présent qu'il se fait en rythme avec l'astre solaire, qui le temps diégétique de cette réalisation parcourt sa course d'un bout à l'autre de l'horizon. Dans ce travail comme toujours chez David Claerbout, la question du temps est au centre du médium, elle en est même la matière. Ici ce questionnement vient de la tension entre la temporalité d'une journée qui s'écoule en quelques minutes et l'extrême lenteur du protagoniste : cette femme qui n'a le temps que de servir le thé et de dire au revoir.

La première image frappe par sa plastique, une femme surgit de l'ombre, ses yeux cillent très lentement, elle apparait figée. La nature du médium qui est donné à voir interroge, sans qu'une réponse définitive puisse être avancée. L'image évoque la peinture, les clairs-obscurs italiens de Caravage et l'étrange flou dans lequel est drapée

l'image rappelle le sfumato de la Renaissance et le travail de Léonard de Vinci.
Alors que l'on s'interroge sur cette apparition quasiment fixe et aux emprunts multiples, le passage de l'obscurité à la clarté se fait rapide: une délimitation linéaire séparant un fond jaune d'or du noir de la première scène traverse l'écran. Nous nous éloignons peu à peu. Cette femme passe l'embrasure d'une porte, et débouche sur une terrasse où elle va servir le thé, nous offrant à découvrir une magnifique bâtisse XVIIIe, baignant dans la lumière du sud.

De façon imperceptible, l'image s'assombrit, les ombres s'étirent, s'allongent et corrodent peu à peu ce décor. La femme tourne la tête, son regard perçant semble nous voir, le travelling arrière de la caméra s'accélère légèrement. Comme une déchirure, nous quittons cette femme qui se perd dans un long au revoir enseveli par les ombres.

Dans cette image finale, l'organisation, les tensions de lumière, les parts d'ombres et les parts visibles rappellent le tableau de Magritte : *L'empire des lumières*. *Long Goodbye* se présente comme une œuvre lyrique et poétique dont les références nombreuses et érudites témoignent d'une culture et d'une sensibilité picturale forte. La lumière poudrée qui inonde l'image, comme un medium en peinture à l'huile, aide à lier les divers éléments pour ne former qu'un tout homogène.

Dans *Long Goodbye*, c'est la lenteur qui interpelle en premier lieu. Il est rare aujourd'hui de voir des vidéos où le spectateur n'est pas sollicité par des images ou des sons et où son attention n'est pas continuellement attirée par du mouvement ou par de l'action.
Ici il n'en n'est rien, le film est muet et d'une extrême lenteur. Un observateur furtif pourrait croire à une simple image fixe. Pourtant, doucement, cette fixité se meut. La femme qui, à certains moments, prend des airs d'automate, rappelle parfois des mouvements mécaniques.

(En haut) Fig. 25. MAGRITTE René, *L'empire des lumières,* Huile sur toile, 1961.
(En bas) Fig. 26. CLAERBOUT David, *Long Goodbye,* photographie extrait de la vidéo, 2007.

À l'instar de la femme, le mouvement de la caméra (un travelling arrière continue) est lui aussi très lent, et lorsque le soleil commence à décliner, c'est avec cette même lenteur. Lenteur dans laquelle tout le film baigne et que l'on pourrait comparer à une lumière, à un traitement à la fois esthétique et scénaristique, à une façon de révéler et de dissimuler la réalité filmée. Car ici le problème de la réalité se pose : malgré son esthétique très réaliste (si ce n'est qu'elle est un peu voilée), on ne saurait croire complètement à cette image ; quelque chose ment, et de la difficulté croissante à saisir ce quelque chose, nait une gêne, un trouble, une curiosité qui tient en haleine, là où le film semble lui ne pas vouloir délivrer cet effort. Si la lenteur avec laquelle évolue la femme est quelque peu gênante, la lenteur avec laquelle s'agrandissent les ombres, l'est encore davantage ; et d'un coup l'OVNI filmique qu'est *Long Goodbye*, prend un sens tout à fait autre. Ce n'est pas simplement un film ralenti à l'extrême, mais une image schizophrène où se mélangent à la fois des images ralenties et d'autres accélérées. Un temps multidirectionnel où l'image, où les images prennent une dimension plus large, plus vaste, que celles qu'offrirait un temps simplement linéaire.

Passée la surprise de cette forme lente, l'image quelque peu trouble de ce film, où se mêlent une accélération et une décélération, fascine et hypnotise. La scène en boucle de l'au revoir, qui finit par s'éteindre au crépuscule et se rejoue à nouveau, prend la forme d'un regret, ou tout du moins d'une chose irrémédiable sur laquelle on ne saurait avoir quelconque emprise. Comme Prométhée enchainé par Zeus sur le mont Caucase pour y avoir chaque jour le foie dévoré par un aigle[1], *Long Goodbye* peut apparaitre comme un mythe, un fantasme irrésolu qui se joue perpétuellement. Les différentes temporalités croisées de ce vertige baroque nous mènent sur la piste du rêve, de l'inconscient freudien, où divers éléments refoulés sont associés les uns aux autres, transgressant les lois physiques de la réalité sans commune mesure. Par cette nature hybride, à la croisée de différentes temporalités, et par une lumière voilée, à la fois surréaliste et quasi mystique, cette œuvre se présente comme une conscience intérieure, une image mentale, la forme composite que pourrait prendre un souvenir intérieur. C'est une trace au sens de ce qui a marqué l'esprit, et que ce dernier rejoue comme un film – comme dirait l'expression populaire, « il fait son cinéma » ou comme

[1] Hésiode, *Théogonie*, Paul Mazon, Gabriella Pironti, Belle Lettre, 2008.

l'écrira Henri Bergson : « Le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique » [1]. L'esprit redonne forme au souvenir, le ressuscite par le prisme de son intériorité et, l'imaginaire et l'émotion, déforment son apparence au profit du sens qu'il a laissé. David Claerbout dans la filiation intellectuelle de Deleuze nous affirme bien que les pensées ne sont pas séparables des images[2].

Dans l'observation de cette œuvre vidéo, c'est le sentiment d'une trace, d'un souvenir qui nous envahit. La nature composite entremêlant plusieurs trames, plusieurs dimensions en une seule, soutient une définition imaginaire de cette situation où la pensée humaine à retricoter une image à partir de plusieurs.

---

[1] BERGSON Henri, *L'évolution créative*, (1ère édition 1907), Paris, 1940, Presses Universitaire de France, p. 305.
[2] DELEUZE Gilles, entretien avec Serge Daney (1983*) Libération*, lundi 6 novembre 1995.

II – Fusion temporelle

Former un souvenir – donner forme à un souvenir –, c'est au sens de notre réflexion créer un objet composite, un objet synthèse qui dans sa forme contient plusieurs images, comme les diverses strates d'une même roche. Plus encore que différentes images, c'est aussi les différents temps de ces images qui s'entrecroisent au sein d'un même objet comme dans *Long goodbye*, de David Claerbout, où le temps d'une journée entière vient se fondre avec celui bien plus éphémère d'un au revoir de la main sur la terrasse d'une maison.

La fusion de deux époques, comme la réactualisation d'un souvenir décrit par Marcel Proust dans l'histoire de la madeleine, – où le présent et le passé se voient liés et confondus dans un même instant – apparaît comme centrale dans notre réflexion de donner une forme au souvenir, et nous mène sur la voie de l'hybridation temporelle.

Pour poursuivre dans cette voie, explorons ce phénomène par l'analyse de *Three women,* œuvre récente et singulière de Bill Viola, exposée en 2014 au Grand Palais lors de la rétrospective de son œuvre.
Ce travail de Bill Viola, réalisé en 2012 appartient à une série de réalisations (où le même dispositif de création est mis en œuvre) : *les Transfigurations*.

Dans une obscurité grésillante, apparaissent successivement les fantômes de trois femmes – dont la différence d'âge évoque une mère et ses deux filles. L'image en noir et blanc est très grainée, instable, semblable à celle des caméras nocturnes dont la résolution est médiocre mais la sensibilité à la lumière impressionnante. Ces

trois silhouettes quasi spectrales se rapprochent de nous et emplissent le cadre de leurs auras de pixels frémissants. La mère est en premier, autour de sa tête l'aura électrostatique apparait de plus en plus exacerbée. Elle semble alors traverser ce que l'on peut identifier comme un mur d'eau, qui nous séparait des trois protagonistes. D'abord sa tête puis ses épaules viennent fendre cette paroi, le reste de son corps suit, et son apparence fantomatique à la suite de cette traversée laisse place à une image nette, en couleur – une transfiguration. Se révèle alors à nous une femme bien vivante dont la peau claire et rosée, contraste avec les deux ectoplasmes restés derrière la paroi ; elle se retourne alors sur la frontière entre deux mondes — l'un semblable au nôtre, et l'autre distant, flou — et aide l'une des deux jeunes filles à traverser, puis l'autre. Après une accolade mutuelle, elles retraversent une à une la frontière.

Pour réaliser ce travail, Bill Viola a utilisé deux caméras, une caméra HD[1] contemporaine de notre époque, et l'autre datant de 1983. Par un astucieux dispositif de miroir, les deux caméras filment la même scène sous le même angle, permettant en post production (en passant de l'image d'une camera à l'autre) de « transfigurer » les personnages au passage du mur d'eau. Tout ce qui est derrière le mur nous est montré avec l'image de l'ancienne caméra et tout le champ devant le mur nous est montré par la caméra contemporaine. Pour Anne-Marie Duguet, c'est aussi « une forme de transfiguration technologique, le passage d'une technique déjà archaïque – un vieux modèle de caméra de surveillance dont l'image en noir et blanc est peu définie – à une autre, celle d'une très haute définition en couleur » [2].

De façon bien plus manifeste que dans *Long goodbye*, le medium même de la vidéo exprime la double nature de cette dernière. Alors que dans le travail de David Claerbout, une gêne curieuse fait mentir l'image sans réellement se manifester à l'écran – au début seule l'intuition perçoit un décalage dans l'image – dans *Three women*, il n'y a pas le même mystère.

---

[1] HD : haute définition, désignant un ensemble de définitions de l'image égal ou supérieur à 720p.
[2] DUGUET Anne-Marie, *Bill Viola,* sous la direction scientifique de Jérôme Neutre, Edition de la réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2014, p.158.

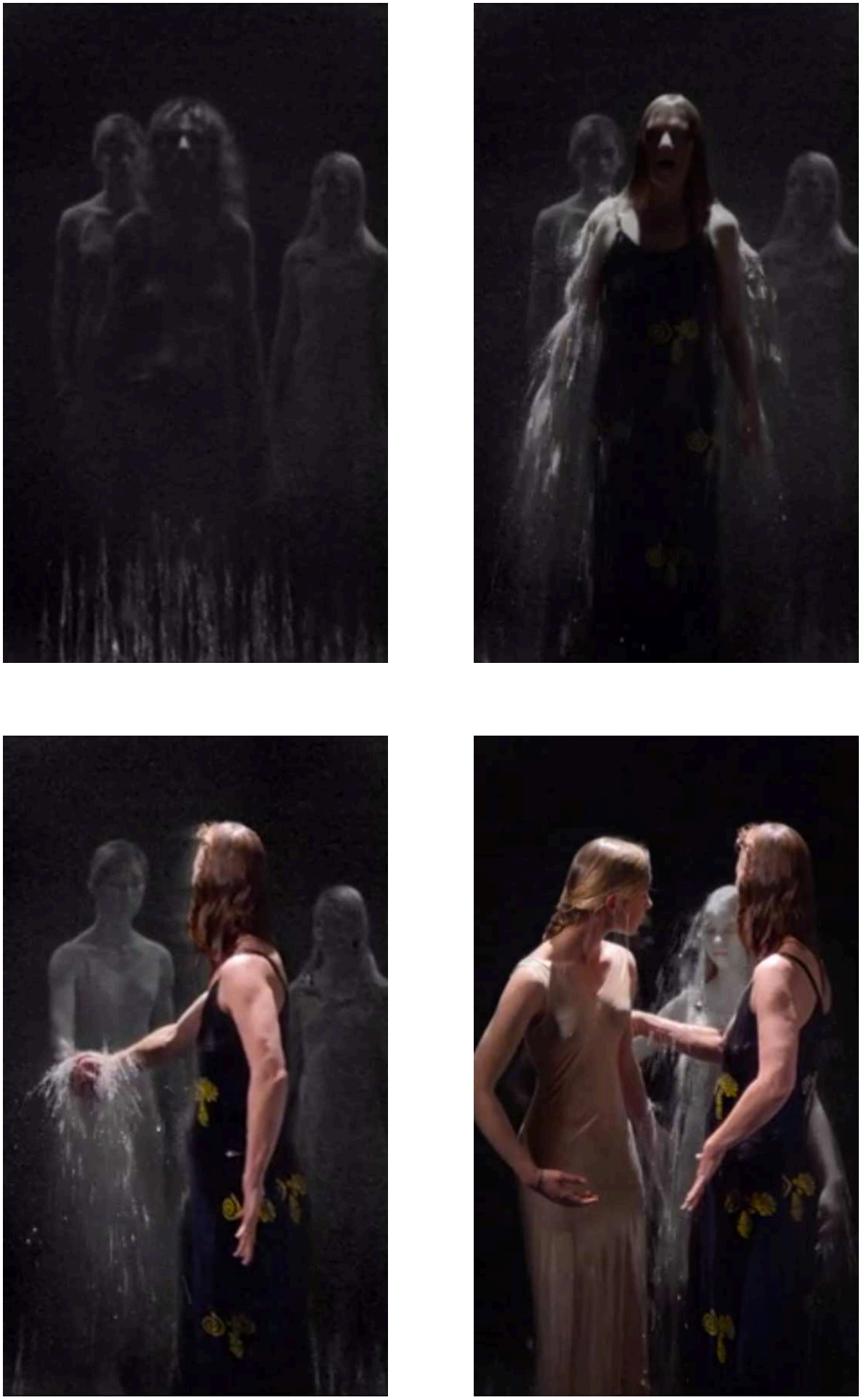

Fig. 27 à 30. VIOLA Bill, *Three women,* 2012, photographies extraites de l'œuvre vidéo.

La technique employée nous révèle la limite – et se fait limite – entre les deux espaces temporels (séparés par le mur d'eau). Cette démarcation entre l'avant et l'après, qui scinde l'image est aussi une distinction avec *Long Goodbye* où les deux temporalités sont entremêlées l'une à l'autre. Ici l'espace et le temps sont polarisés et c'est dans la frontière du passage d'un champ à l'autre que se construit l'image.
Cette situation transgresse les normes physique de la réalité comme nombre d'œuvres de Bill Viola; Anne Marie Duguet dans son ouvrage *Déjouer l'image*, le cite en ces termes : « Ainsi le véritable lieu de mes installations est l'esprit, ce n'est pas vraiment le paysage, le paysage physique » [1]
Le passage d'un temps à l'autre, pour Bill Viola se fait par l'eau – (son élément de prédilection) « L'eau est mystérieuse et magique, elle provoque le changement et le renouveau » [2] – et prend la forme d'une transfiguration, une renaissance, comme le baptême dans la religion catholique.

Comme dans *Long Goodbye*, il est une part irrésolue, où les protagonistes sont prisonniers d'une boucle, même s'ils semblent être revenus à la vie « le retour dans les ténèbres est inéluctable »[3], tout comme les ombres ensevelissent la villa, les trois femmes retournent dans la nuit de pixels. La paroi d'eau représente ainsi le seuil d'un cycle où s'alterne l'ombre et la lumière, la vie et la mort.
Pour autant, l'acte de traverser le mur d'eau, de quitter un temps au profil d'un autre, se présente comme une élévation, comme une sorte d'éveil, de prise de conscience ; une succession de réincarnations où à chaque nouveau cycle, l'être s'élève peu à peu.
A contrario dans *Long goodbye,* la boucle filmique ne représente pas une lente ascension mais un enfouissement. Le travelling arrière continue, nous éloigne de l'image, évoque son repliement sur elle même, comme un secret qui s'enlise lentement dans la pensée, ou un empilement de poupées russes, où chaque nouveau cycle comme une nouvelle poupée, viendrait masquer la précédente, et nous éloignerait du cœur de l'œuvre, du mystère.

---

[1] VIOLA Bill, dans DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Nîmes, Édition Jacqueline Chambon, 2002, p. 58.
[2] NEUTRE Jérôme, *L'art est un exercice spirituel,* conversation avec Bill Viola et Kira Perov, in Œuvre *Bill Viola*, sous la direction scientifique de Jérôme Neutre, Édition de la réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2014, p.26.
[3] DUGUET Anne-Marie, *Rendre sensible le mouvement de l'être* in Œuvre *Bill Viola,* sous la direction scientifique de Jérôme Neutre, Édition de la réunion des musées nationaux – Grand Palais, Paris, 2014, p.158.

Les parallèles entre *Three women* issue de la série des *transfigurations* de Bill Viola et *Long Goodbye* de David Claerboot sont nombreux. Les natures schizophrènes de ces travaux nous ont conduits sur la piste d'une image hybride encapsulant différentes temporalités. Si dans le travail de David Claerbout les deux temps sont suffisamment bien entrelacés pour qu'il soit difficile de les séparer, dans le travail de Bill Viola la démarcation y est franche et les protagonistes fissurent une image pour en rejoindre une autre, révélant ainsi la nature composite de l'espace temps montré.

IV
Création personnelle

« Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux, il faut sentir comment volent les oiseaux et savoir quel mouvement font les petites fleurs en s'ouvrant le matin. Il faut pouvoir repenser à des chemins dans des régions inconnues, à des rencontres inattendues, à des départs que l'on voyait longtemps approcher, à des jours d'enfance dont le mystère ne s'est pas encore éclairci, à ses parents qu'il fallait qu'on froissât lorsqu'ils vous apportaient une joie et qu'on ne la comprenait pas (c'était une joie faite pour un autre), à des maladies d'enfance qui commençaient si singulièrement, par tant de profondes et graves transformations, à des jours passés dans des chambres calmes et contenues, à des matins au bord de la mer, à la mer elle-même, à des mers, à des nuits de voyage qui frémissaient très haut et volaient avec toutes les étoiles – et il ne suffit même pas de savoir penser à tout cela. Il faut avoir des souvenirs de beaucoup de nuits d'amour, dont aucune ne ressemblait à l'autre, de cris de femmes hurlant en mal d'enfant, et de légères, de blanches, de dormantes accouchées qui se refermaient. Il faut encore avoir été auprès de mourants, être resté assis auprès de morts, dans la chambre, avec la fenêtre ouverte et les bruits qui venaient par à-coups. Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont

nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers. » [1]

[1] RILKE Rainer Maria, *Les Carnets de Malt Laurids Brigge Brigge* (1ère édition 1929), traduction et introduction de Claude David, Paris, Édition Gallimard, 1991, p. 36, 37.

Dans cette dernière partie, je souhaiterais présenter le fruit d'un travail commencé il y a maintenant un peu plus de deux ans à la suite de la présentation du concours de La FÉMIS[1] 2012 dont le thème de recherche était « la trace ».

Inspiré entre autres par ce texte de Rainer Maria Rilke, j'ai réalisé plusieurs vidéos dont l'objet était la persistance visuelle ; le passé se faisait substance dans le présent. Systématisé, ce travail consistait à superposer un très grand nombre de fois un plan-séquence à lui même, avec un très léger décalage (un à deux 24e de seconde) entre chaque superposition. Les éléments contenus dans la vidéo initiale se voyaient donc déformés selon leurs déplacements. Ce qui était fixe dans le plan-séquence initial restait fixe et net dans le résultat final. Par contre, ce qui se déplaçait dans le plan-séquence initial se voyait déformé et flou dans le même résultat final puisqu'il apparaissait dans la vidéo simultanément à différentes places qu'il avait occupé.

Réfléchissant à ce système de superposition, il m'est apparu que s'il était répété une infinité de fois, je n'obtiendrais plus qu'une vidéo statique contenant une image fixe et continue.

Mon projet personnel pour ce mémoire est l'héritier de cette recherche formelle.

[1] La FEMIS : École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, l'acronyme correspond à son ancien nom.

Les travaux que je présente ici sont des images issues de la moyenne de tout un film. Je choisis les films à la fois pour leurs pénétrations sociales, mais aussi pour les affectes qui me lient avec eux.

Les deux travaux présentés sont :

— *Visa d'exploitation 27132*
Condensation du film : *La Jetée* de Chris Marker

— *Visa d'exploitation 86 325*
Condensation du film *Pulp Fiction* de Quentin Tarentino

Pour se faire, ne pouvant appliquer le procédé précédant une infinité de fois pour des problèmes de temps, comme pour des problèmes techniques de perte d'information dans l'image (à chaque superposition une petite partie de la qualité de l'image se perd), voici un autre protocole que j'ai développé.

Je procède à la moyenne colorimétrique de tous les photogrammes sans en omettre ne serait-ce qu'un seul. Pour réaliser cette « hyper-synthèse », je découpe arbitrairement le film choisi en portion d'image parfaitement égale. J'insère ensuite ces différentes portions dans un logiciel de montage, et les superpose toutes les unes aux autres. Le nouveau film obtenu est une première réduction du film choisie. J'applique à nouveau la même méthode sur le nouveau film et ainsi de suite jusqu'au moment où le film obtenu fait moins de 100 images (4 secondes), là, je fusionne ces 100 images pour n'obtenir plus qu'une seule et ultime image, fruit de la moyenne de toutes les images contenues dans le film.

Nota bene : Si lors de cette réduction, de cette condensation filmique, à l'une des étapes, on obtient comme résultat un nombre premier, l'étape suivante se trouve compromise, puisqu'on ne saurait diviser un nombre premier en parties égales (et entière, on ne peut travailler avec un demi ou un trois quarts d'images).
Pour déjouer ce problème : je choisis de scinder le nombre premier en deux partie (qui elles ne doivent pas être des nombres premiers), j'applique alors à nouveau le processus séparément sur les deux parties, et lors de l'unification de leurs résultats mutuels, je pondère leurs importances en fonction de la part du nombre premier qu'elle représentait.

Pour illustrer le présent protocole, je vais prendre comme exemple « l'hypersynthèse » de Pulp Fiction.

Le Long métrage de Quentin Tarentino mesure 222 205 images.

Pour amorcer ce travail, j'ai coupé le film en 19 parties égales, qui fondu les unes avec les autres, donne un nouveau film ne durant plus que 8 minutes, 7 secondes et 7 images (ou 11 695 images).

[222 205 images / 19] = 11 695 images

Puis, j'ai découpé le résultat obtenu en 5 parties, qui fondues ensemble donnent un nouveau film de 1 minute, 37 secondes et 10 images (ou 2 339 images).

[11 695 images / 5] 2 339 images

(2 339 est un nombre premier (donc indivisible par un autre nombre que 1 ou lui-même), je le scinde donc en deux parties : 999 + 1340 = 2 339)

[999 / 37] = 27 images
[1340 / 67] = 20 images

Les 27 images obtenues sont pondérées pour former réunies 42,71% de l'opacité de l'image finale.
Les 20 images obtenues sont pondérées pour former réunies 57,28% de l'opacité de l'image finale.

[[27 images(42,71 %) + 20 images(57,28)] / 47] = 1 image

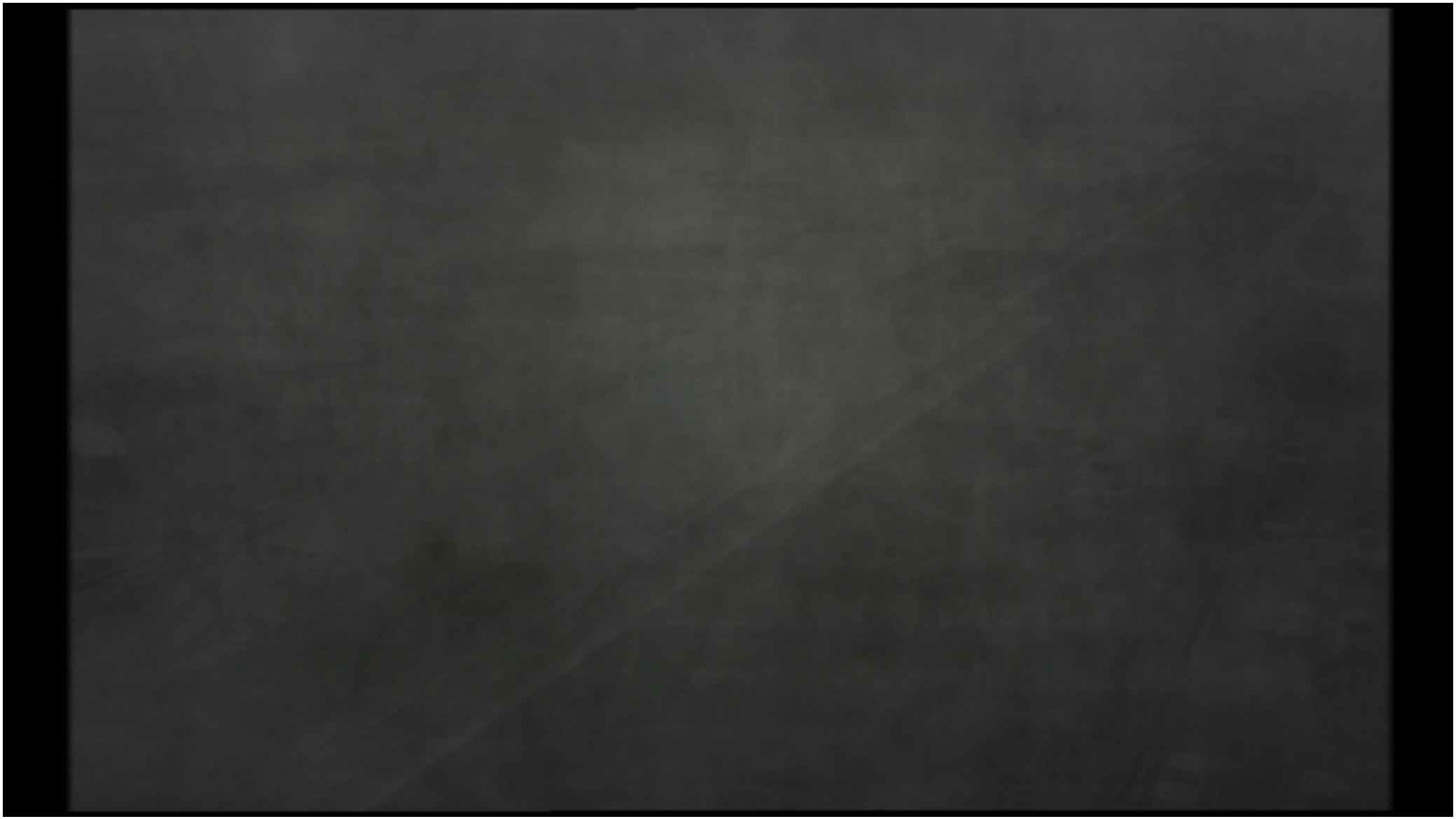

Fig. 31. Visa d'exploitation27132,
TAUFENBACH Edouard, 2013,
(Condensation du film :
La Jetée de Chris Marker)

Fig. 32. Visa d'exploitation 86 325,
TAUFENBACH Edouard, 2013,
(Condensation du film :
Pulp Fiction de Quentin Tarentino)

Par delà la part extrêmement rigoureuse et mathématique de ce travail, le résultat de cette suite d'opérations est empreint de mystère, les images obtenues par ces superpositions étant voilées, diffuses. Le trop-plein d'informations qu'elles portent en elles les brouille. Comme le bloc-notes magique de Sigmund Freud évoqué précédemment, où l'inconscient garde la trace superposée de tous les évènements analysés par le conscient.

Ainsi, ce travail de synthèse pour le film Pulp fiction donne à voir une image au format cinémascope, très hétérogène, un camaïeu dans des tons tabac et cognac. Si rien de figuratif ne la relie avec le film, c'est l'atmosphère, le ton global, qui inonda le regard pendant la vision du film qui sont révélés.
Pour le cas très particulier de la jetée, le film est assez court, 28 minutes, et le générique d'ouverture qui dure 1 minute et 27 secondes représente 4,5 % du temps global. C'est une image fixe de la jetée de l'aéroport d'Orly sur laquelle apparait en bas à droite les différents noms. Cette image revient aussi à plusieurs reprises tout le long du film.
De par cette récurrente apparition dans le film, l'image obtenue par ce protocole n'est pas aussi abstraite que celle de *Pulp fiction*, et dans « le tas de cendre » que donne à voir le résultat – *la jetée* est un film en noir et blanc – on perçoit comme un fantôme de cette jetée, qui vient imprimer l'image, qui surgit de la masse confinée et hétérogène, du film condensé en une image.

Par ce travail, le film est perçu hors de son temps, hors de son corps en quelque sorte — comme le souvenir du film. Le temps qui est la matière de l'image en mouvement est ici pétrifié en un objet statique. On pourrait comparer ce processus, à l'idée que l'écran de cinéma serait une surface sensible qui aurait conservé des stigmates de chaque photogramme projeté. Comme la mue d'un serpent, c'est le contour, la forme brute du film qui est obtenue par ce processus. Aussi désincarné que ne l'est une mue, ce résultat d'opération montre le film extrait du temps qui lui donne vie, le film n'est plus là, c'est juste la trace de son passage.

Cette approche, bien qu'elle soit différente, évoque, et se place dans l'influence de la série des *Theaters* de Hiroshi Sugimoto. Commencé en 1978, ce travail photographique a fait rendre le passage du temps, le passage d'un film. S'intéressant au lieu où s'organise des contemplations collectives, il place son appareil photographique dans d'anciens théâtres, réutilisés en cinéma. Dans cette série, chaque cliché est pris pendant une séance de cinéma et le temps de pose de chacune de ces photographies est la durée de toute la séance de cinéma. Ainsi, toute la lumière émise par le projecteur dans la salle le temps de la projection vient impressionné la pellicule.

A contrario des deux travaux que je présente, les photographies de Hiroshi Sugimoto n'immortalisent pas tant des films, que leurs réverbérations sur le monde. Dans les photographies de Hiroshi Sugimoto — par un réglage précis de son du diaphragme de son appareil —, l'écran est ce que l'on appelle un blanc brulé, c'est-à-dire que trop de lumière a impressionné la pellicule en ce point et qu'elle ne contient plus aucune information, par contre la salle (que l'on dit obscure de coutume) est ici bien mise en lumière. Dans ces photographies de cinéma, il fait plein jour dans les salles, dont l'écran est un soleil. C'est l'effet lumineux du film qui est ici mis en lumière dans ces photographies, le film est absent, mais sa lumière révèle le monde.

Comme une sorte de nouveau transfert (faisant écho au transfert de la lumière sur la pécule photographique, (en négatif) puis à nouveau au transfert de la pellicule sur le papier sensible), les salles de cinéma reçoivent la lumière du film réfléchie sur l'écran, et la réfléchissent à leur tour, imprimant ainsi la pellicule photographique.

Fig. 33. SUGIMOTO Hiroshi, *Avalon Theater, Catalina Island*, 1993, photographie argentique.

Fig. 34. SUGIMOTO Hiroshi, *Radio City Music Hall, New York,* 1978, photographie argentique.

Je souhaite aussi citer un autre travail plus récent que celui de Hiroshi Sugimoto, mais dont le temps de pose photographique est encore plus long.
Celui de l'artiste allemand Michael Wesely, qui, s'opposant au concept de l'instant photographique, développa une pratique de travail avec des temps de pose très longs. Commençant avec des portraits de quelques minutes, il autographie aujourd'hui la ville avec des temps de pose allant juste à 34 mois, en utilisant des diaphragmes particuliers ayant une infime ouverture, de l'ordre de f :1250.
De 1997 à 1999, il photographiera les travaux de la Postdamer Platz de Berlin, puis de 2001 à 2004, les travaux de reconstruction du MoMa de New York City.
Ce travail photographique imprime donc sur la pellicule pendant des durées extrêmement longues la portion de réalité saisie dans le champ par la focale de l'appareil. Comme dans mon travail, tous les divers éléments en mouvement (passant, voiture, soleil, etc.) contribuent à la photographie, mais n'y sont pas discernables car leurs passages dans le champ de l'appareil fut trop bref par rapport à la durée du temps de pose. Seuls les éléments fixes demeurent nets et visibles, tels les bâtiments où les routes ont une existence visible dans ces clichés.

Ces travaux n'approchent pas le réel au sens de l'éphémère ou de l'instant, mais au sens de l'impression, presque au sens de l'énergie, d'une aura dégagée par les objets qu'ils observent. Ils en proposent une lecture autre que celle possible par le prisme de notre corps, comme une extraction du temps présent pour vision plus vaste, plus en recule sur les faits. Leur forme à la fois nette et diffuse fait contraster les différents temps des éléments, dont il conserve la trace.

Fig. 35. WESELY Michael, *The Museum of Modern Art*, photographie (09/08/2001 – 02/05/2003)

Fig. 36. WESELY Michael, *The Museum of Modern Art*, photographie (07/08/2001 – 07/06/2004)

Conclusion

En décomposant le temps en images, en strates, les médias de captation de la réalité nous offrent la possibilité de le recomposer, de le mettre en harmonie avec nos propres perceptions et nos propres fantasmes. Ces nouvelles formes du temps sculptées par les artistes nous donnent à voir des images qui parfois font échos à nos images intérieures.

En nous appuyant sur la philosophie d'Henri Bergson et sur les intuitions de Sigmund Freud, nous avons proposé une conception de la mémoire qui, à l'instar du cinéma, reconstruit des images complexes qu'elle associe à son passé. Plus qu'un simple écho, les images et l'agencement de ces images proposés par l'art vidéo et cinématographique, trouvent parfois la force, la puissance de faire surgir en nous des troubles et des bouleversements esthétiques, en révélant sur l'écran l'étrangeté formelle de nos souvenirs.

L'exemple de *Long Goodbye* de David Claerbout, est empreint de cette puissance, son image aussi complexe que difficilement pénétrable en apparence, se doit d'être analysée comme nos propres souvenirs, comme notre propre mémoire se doit de l'être.

Dans cette quête intérieure, ces œuvres se présentent comme des supports, des pistes d'interprétation et de compréhension qui nous aident à délier en nous, les images parfois confuses qui nous habitent. *Tree women* de Bill Viola (qui exprime de par sa forme une nature composite — où deux images se lient, s'initient l'une à l'autre) est un chemin, une porte ouverte, dans l'interstice de l'image. Un hybride temporel où l'image se fissure comme dans les peintures de Luciano Fontana. Et c'est dans la griffure, dans la déchirure de

l'espace que l'esprit passe au travers de l'image et s'ouvre à d'autres dimensions.

En observant ces œuvres, c'est l'œuvre de notre mémoire, l'œuvre de notre vie qui prend forme sur l'écran.

Nous conclurons cette réflexion par ces quelques mots de Nicolas Bouvier où citant son ami l'écrivain Henry Miller dans un court texte *Souvenir, souvenir*, il affirme: « La mission de l'Homme sur terre est de se souvenir »[1].
Plus que de se souvenir, c'est en embrassant ses souvenirs, en les explorant, que l'Homme trouve en lui, les réponses à ses interrogations.

[1] BOUVIER Nicolas, *Souvenirs, souvenirs*, in œuvre, *La Guerre à huit ans*, Genève, Édition Zoé, 1999. p. 3.

Bibliographie

Ouvrages (par ordre alphabétique) :

AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire*, Paris, Édition Höebeke, 1998.

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance Tome 1 janvier 1832 – février 1860,* Claude Pichois, sous la direction de Jean Ziegler, Paris, Édition Gallimard, 1973.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'Art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1ère édition 1955), Paris, Édition Allia, 2011.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie* (1er édition 1931), Lionel Duvoy, Paris, Édition Allia, 2012.

BERGSON Henri, *L'évolution créative*, (1ère édition 1907), Paris, Presses Universitaire de France, 1940.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, (1ère édition 1939), Paris, Quadrige, Presses Universitaire de France, 2012.

BOUVIER Nicolas, *Souvenirs, souvenirs*, in œuvre, *La Guerre à huit ans*, Genève, Édition Zoé, 1999.

(DE) CHÂTEAUBRIANT François René, *Les Mémoires d'outre-tombe* (1ère édition 1850), Édition Jean-Paul Clément, Paris, Édition Gallimard, 1997.

DUGUET Anne-Marie, *Déjouer l'image, créations électroniques et numériques*, Nîmes, Édition Jacqueline Chambon, 2002.

FREUD Sigmund, *Note sur le bloc-notes magique* (1ère édition 1925) in œuvre *Huit études sur la mémoire et ses troubles,* Paris, Édition Gallimard, Coll. Connaissance de l'inconscient, 2010.

FREUD Sigmund, Psychopathologie de la vie quotidienne (1er édition 1923), Édition Payot & rivages paris 2001.

RILKE Rainer Maria, *Les Carnets de Malt Laurids Brigge* (1ère édition 1929), traduction et introduction de Claude David, Paris, Édition Gallimard, 1991.

RITTAUD-HUTINET Jacques, *Le cinéma des origines,* Seyssel, Édition Champ Vallon, 1985.

RONDEAU Corinne, *David Claerbout, l'œil infini*, Paris, Édition Nicolas Chaudun, collection Noème, 2013.

ROUILLE André, *La photographie en France, textes et controverses : une anthologie 1816-1871*, Paris, Édition Macula, 1989.

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Édition du Regard, 2001.

PROUST Marcel, *Du coté de chez Swan* in Œuvre *A la recherche du temps perdu* (1er édition 1913), Paris, Édition Gallimard, 1984.

VALERY Paul, *La conquête de l'ubiquité*, in Œuvre : *Pièce sur l'art*, (paru initialement dans : De la musique avant toute choses, édition du tambourinaire 1928), Paris, Édition Gallimard, 1960.

Catalogues d'exposition (par ordre alphabétique) :

(VAN) ASSCHE Christine, *Shape of Time,* Textes de Raymond Bellour, Françoise Parfait, Dirk Snauwaert, co-édition avec les éditions du centre Pompidou, paris, JPR/RINGIER, 2008, Zurich.

NEUTRES Jérôme (sous la direction scientifique de), *Bill Viola,* Texte de Anne-Marie Duguet, Edition de la réunion des musées nationaux

– Grand Palais, Paris, 2014.

TAFT Robert, *The human figure in motion – Eadweard Muybridge*, New York, INC., Dover publication, *1955*

Périodiques et Magazines (par ordre alphabétique) :

BELLOUR Raymond, *La sculpture du temps*, entretien avec Bill Viola, *Cahiers du Cinéma* n°379- Janvier 1986.

DANEY Serge, entretien avec Gilles Deleuze (1983*), Libération*, lundi 6 novembre 1995

MAC DONALD Scott « Martin Arnold, scratcher Hollywood »*, Bref magazine* n°40 février — avril 1999

Articles en ligne (par ordre alphabétique) :

Le Centre Pompidou
http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-145ba2fdad8ffd84862754cfbf9b371&param.idSource=FR_E-1ac2c5c2372261b1f0849978231b80

Le Monde
http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/07/bill-viola-quatre-extraits-de-la-retrospective-du-grand-palais_4378787_3246.html

Sites internet (par ordre alphabétique) :

Le Centre Pompidou
http://www.centrepompidou.fr

Le Grand Palais
http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/bill-viola

LAMBERT Yvon
http://www.yvon-lambert.com/

Moma de New York
http://www.moma.org/

SUGIMOTO Hiroshi
http://www.sugimotohiroshi.com/
WESELY Michael
http://www.wesely.org

Films, vidéos, et installations vidéo (par ordre alphabétique) :

ARNOLD Martin, *Pièce touchée,* film 16mm, n&b, 16', 1989.

CLAERBOUT David, *Long Goodbye,* vidéo numérique HD, couleurs, 12', 2007.

CLAERBOUT David, *Sections of a Happy Moment*, vidéo numérique HD, couleur, 26', 2007.

GORDON Douglas, *24 hour psycho,* installation vidéo, n&b, 1440', 1993.

HITCHCOCK Alfred, *Psycho*, film 35mm, n&b, 109', 1960.

LUMIERE Louis, *arrivé du train en gare de la Ciotat,* film 35mm, n&b, 50'', 1896.

LYNCH David, *Mulholland Drive*, film 35 mm, couleurs, 147', 2001.

REGGIO Godfrey, *Koyaanisqatsi*, film 35 mm, couleurs, 87', 1983.

RICHTER Hans, *Vormittagsspuk (Fantôme avant déjeuner),* film 35mm, n&b, 1928.

RIST Pipilotti, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, vidéo, couleurs, 5', 1986.

VIOLA Bill, *The reflecting pool*, vidéo, couleurs, 7', 1979.

VIOLA Bill, *Three women,* vidéo numérique HD, couleurs, 9'06'', 2008.

WELLS Orson, La dames de Shanghai, film 35mm, n&b, 87', 1947.

Images (par ordre chronologique) :

Fig. 1. : Photographie, 1826, NIEPCE Joseph Nicéphore.
http://ecsumackka.wordpress.com/tag/joseph-nicephore-niepce/
Fig. 2. : Photographie argentique, *Charles Baudelaire,* 1854, NADAR. (TOURNACHON Félix Gaspard).
http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?i=187
Fig. 3. : Illustration *Le cheval au gallo,* 1878, MUYBRIDGE Eadweard.
http://artbite.fr/Eadweard-Muybridge-1830-1904.html
Fig. 4. : Disque d'un Zoopraxiscope, 1879, MUYBRIDGE Eadweard,.
http://fr.wikipedia.org/wiki/Zoopraxiscope#mediaviewer/Fichier:Zoopraxiscope_16485u.jpg
Fig. 5. Chronophotographie, 1878, MUYBRIDGE Eadweard.
http://artbite.fr/Eadweard-Muybridge-1830-1904.html
Fig. 6. : Chronophotographie, *Chronophotographie d'un cycliste,* 1882, MAREY Etienne Jules.
http://www.savoirs.essonne.fr/dossiers/la-vie/medecine-sante/le-geste-du-sportif-au-service-de-la-science/complement/resources/
Fig. 7. : Chronophotographie, *Chronophotographie d'un coureur,* 1902, DEMENY George.
http://www.histoire-image.org/pleincadre/index.php?c=chronophotographie&d=1&i=455&id_sel=682
Fig. 8. : Photographie extraite de l'œuvre vidéo, *I'm Not The Girl Who Misses,* 1993, RIST Pipilotti.
http://zoltanjokay.de/zoltanblog/pipilotti-rist-i%C2%B4m-not-the-girl-who-misses-much/

Fig. 9. : Photographie de la projection du film *24 Hour Psycho,* 1993, GORDON Douglas, exposée au Moma de New York City en 2006. http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibitions/douglas-gordon-superhumanatural/highlights-4419
Fig. 10. : Photogramme extrait de l'œuvre *Pièce touchée* (07:09)*,* 1989, ARNOLD Martin.
Fig. 11. : Photogramme extrait de l'œuvre *Pièce touchée* (07:10)*,* 1989, ARNOLD Martin.
Fig. 12. : Photographie extraite de la vidéo *Section of a Happy Moment* (00:06)*,* 2007, CLAERBOUT David.
Fig. 13. : Photographie extraite de la vidéo *Section of a Happy Moment* (04:23)*,* 2007, CLAERBOUT David.
Fig. 14. : Photographie extraite de la vidéo *Section of a Happy Moment* (10:51)*,* 2007, CLAERBOUT David.
Fig. 15. : Photographie extraite de la vidéo *Section of a Happy Moment* (18:53)*,* 2007, CLAERBOUT David.
Fig. 16. : Photographie extrait de l'œuvre vidéo *The reflecting pool* (01:49), 1977, VIOLA Bill.
Fig. 17. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:23:32), 1947, WELLS Orson.
Fig. 18. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:23:39), 1947, WELLS Orson.
Fig. 19. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:23:45), 1947, WELLS Orson.
Fig. 20. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:24:14), 1947, WELLS Orson.
Fig. 21. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:24:28), 1947, WELLS Orson.
Fig. 22. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:24:31), 1947, WELLS Orson.
Fig. 23. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:24:34), 1947, WELLS Orson.
Fig. 24. : Photogramme extrait du film *La dame de Shanghai* (01:24:38), 1947, WELLS Orson.
Fig. 25. : Huile sur toile*, l'empire des lumières,* 1961, MAGRITTE René.
http://www.magritte.be/portfolio-item/lempire-des-lumieres-1961/
Fig. 26. : Photographie extrait de la vidéo, *Long Goodbye* (11:05), 2007, CLAERBOUT David.
Fig. 27. : Photographies extraites de l'œuvre vidéo *Three women* (00:11), 2012, VIOLA Bill.

http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/07/bill-viola-quatre-extraits-de-la-retrospective-du-grand-palais_4378787_3246.html
Fig. 28. : Photographies extraites de l'œuvre vidéo *Three women* (00:24), 2012, VIOLA Bill.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/07/bill-viola-quatre-extraits-de-la-retrospective-du-grand-palais_4378787_3246.html
Fig. 29. : Photographies extraites de l'œuvre vidéo *Three women* (01:01), 2012, VIOLA Bill.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/07/bill-viola-quatre-extraits-de-la-retrospective-du-grand-palais_4378787_3246.html
Fig. 30. : Photographies extraites de l'œuvre vidéo *Three women* (01 :42), 2012, VIOLA Bill.
http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/07/bill-viola-quatre-extraits-de-la-retrospective-du-grand-palais_4378787_3246.html
Fig. 31. : Photographie numérique*, Visa d'exploitation27132, 2013, TAUFENBACH Edouard.*
Fig. 32. : Photographie numérique*, Visa d'exploitation 86 325, 2013, TAUFENBACH Edouard.*
Fig. 33. : Photographie argentique, *Avalon Theater, Catalina Island,* 1993, SUGIMOTO Hiroshi.
http://whitney.org/Collection/HiroshiSugimoto
Fig. 34. Photographie argentique*, Radio City Music Hall, New York*, 1978, SUGIMOTO Hiroshi.
http://www.parisphoto.com/fr/paris/artistes/hiroshi-sugimoto
Fig. 35. : Photographie argentique, *The Museum of Modern Art*, (09/08/2001 – 02/05/2003), WESELY Michael.
http://www.ourageis13.com/feature/un-temps-de-pose-long-de-2-ans-le-travail-de-michael-wesely/
Fig. 36. : Photographie argentique, *The Museum of Modern Art*, (07/08/2001 – 07/06/2004), WESELY Michael.
http://www.ourageis13.com/feature/un-temps-de-pose-long-de-2-ans-le-travail-de-michael-wesely/