

Christian Marclay, *The Clock*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 30 mars au 6 août 2012

Louis Cummins

Numéro 92, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67422ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cummins, L. (2012). Compte rendu de [Christian Marclay, *The Clock*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 30 mars au 6 août 2012]. *Ciel variable*, (92), 77–78.

ACTUALITÉ

EXPOSITIONS / EXHIBITIONS

- 77 Christian Marclay
- 78 À louer / For rent
- 80 Jeremy Borsos
- 81 Patrice Duhamel
- 82 Matthieu Brouillard
and Donigan Cumming
- 82 Pierre Blache
- 84 Jon Rafman
- Emmanuel Galland
- 85 Martin Désilets
- 86 Linda-Marlena Bucholtz Ross

LECTURES / READINGS

- 94 A Cold War Tourist
and His Camera
- 95 Ouvrages à souligner /
New and Worthy

PAROLES / VOICES

- 98 Stephen Bulger

EXPOSITIONS EXHIBITIONS



The Clock, 2010, vidéo à canal unique, durée : 24 heures, photo : Ben Westoby, permission de White Cube

Christian Marclay

The Clock

Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Du 30 mars au 6 août 2012

The Clock de Christian Marclay porte de toute évidence sur l'ordre temporel et apparemment sur notre rapport au moment présent, car à l'instant même où le spectateur regarde l'œuvre, celle-ci lui indique simultanément le temps réel sur lequel est synchronisé le temps filmique projeté à l'écran¹. Constituée de plus de 3000 plans de films du cinéma sonore et commercial dans lesquels apparaissent des montres, des horloges, des dialogues qui marquent le temps qui passe synchronisé au fuseau horaire de la salle qui la diffuse, *The Clock* est une vidéo d'une durée de 24 heures, projetée en boucle qui malgré la rigueur de la mesure qu'elle incarne, procède à une déconstruction du schéma temporel à cause précisément du médium qu'elle exploite, le cinéma. Chacun sait que le temps cinématographique peut être d'une

très grande complexité comme l'a montré David Lynch de façon magistrale². Dès les débuts du cinéma, les premiers montages alternés présentant successivement des actions se déroulant simultanément en des lieux différents brisaient absolument la règle des trois unités théâtrales (unité de lieu, unité de temps et unité d'action). C'est cette « dyschronicité » qui appartient à la nature même du cinéma, accentuée par la collection incommensurable d'extraits convoqués pour construire la continuité du film de Marclay, qui vient en quelque sorte disloquer de l'intérieur la belle régularité horlogère de *The Clock*.

L'horloge, c'est le système ordonné, qu'on désire aussi précis que possible, qui structure le temps qui passe; il représente l'ordre dans le sens le plus universel qui soit; l'horloge incarne la loi qui règle tout

ce qui advient, arrive et disparaît dans l'univers; telle est *grosso modo* la prémisse plus ou moins consciente avec laquelle nous abordons *The Clock*. Le spectateur qui s'assoit dans la salle où la projection a lieu s'attend à regarder un dispositif ingénieux qui lui permettra de voir se dérouler le temps; très rapidement, il se surprend à vérifier sur sa montre, son téléphone cellulaire, sa tablette électronique l'exactitude de l'horloge qu'il regarde; et il n'est pas déçu. Mais très rapidement également, il se fait happer par la succession des images qui défilent, par les micro-suspens qui se succèdent, par sa propre mémoire qui se met à reconnaître ici tel personnage, là tel film, tel acteur, telle actrice et aussi des lieux et des monuments qui lui sont familiers et qu'il a déjà vus, le plus souvent au cinéma. Et, c'est là que tout bascule, que



The Clock, 2010, vidéo à canal unique, durée : 24 heures, photo : Ben Westoby, permission de White Cube

la rigueur du dispositif se transforme en une sorte de chaos infini et complexe. Le processus qui a conduit à la construction de cette immense horloge vidéographique porte en soi la dissolution de la continuité requise pour la constitution d'une régularité quelconque, fût-elle réglée par la mesure du temps. En effet, le montage d'une grande quantité de plans extraits de films si diversifiés contient *de facto* une dimension hétérogène totalement irrémédiable et qui, dans l'ordre de la représentation, appartient d'ores et déjà à la « technique » du collage. En fait, et pour être plus précis au regard de *The Clock*, c'est la continuité chaotique de cette multitude d'éléments discontinus qui devient à la fois la plus évidente et la plus troublante.

Du fait même de ces emprunts, forcément aléatoires, à la cinématographie de différentes périodes de l'histoire du cinéma, les références diégétiques s'accablent et entrent en collision ; et, à ces disparités, il faut encore ajouter celles qui appartiennent à la diversité des supports filmiques, à leurs qualités respectives, aussi bien que celles qui relèvent des esthétiques qui sont reliées aux différentes époques. Évidemment, cette très grande diversité amenuise les différences dans

un immense magma qui finit par avoir son propre « style » ; mais il n'en demeure pas moins que la multiplicité incommensurable des diégèses (les différentes composantes spatiales et temporelles fictives auxquelles se réfèrent les récits filmiques) ouvre la voie à la non-temporalité de l'espace/temps imaginaire qui crée des liens associatifs extrêmement lâches entre les événements que la mémoire consent bien à relier, les intensités émotionnelles du présent qui les fait surgir et les anticipations sereines ou anxieuses du désir qui les nourrit. Ainsi, cette horloge qui régule le temps « réel » du spectateur à l'instant même où il l'observe s'engouffre-t-elle dans une sorte d'implosion du temps. Paradoxalement, à un certain moment, assis dans la salle à regarder le temps qui passe, est-on surpris à en perdre, comme on le dit dans la langue commune, « toute notion du temps », absorbés que nous sommes à le regarder passer.

Autre fait troublant : *The Clock*, qui appartient au cinéma non narratif de type formel associatif (comme le serait également l'œuvre très connue de G. Reggio, *Koyaanisqatsi*, 1983), n'est pas construit uniquement comme une succession de plans dans lesquels les images et les sons

sont reliés par une série plus ou moins cohérente de thèmes et d'associations conceptuelles, comme c'est le cas dans ce genre de film. Si, de toute évidence, les différentes dimensions du temps et de la temporalité sont montrées, exposées et même, à certains moments, commentées, et si elles en constituent le thème, le film lui-même utilise abondamment, avec brio même, les ressorts habituels du cinéma narratif, notamment : la coupe franche, les raccords de plans, la répétition alternée, les plans de coupe, les liaisons sonores, bref la plupart des éléments de la syntaxe filmique, comme si sa cohérence en dépendait. En fait, *The Clock* construit une multitude de micro-suspens qui se succèdent en rafale ; et, pour arriver à les rendre efficaces, les différentes techniques de montage sont mises à contribution de façon à la fois magistrale et très explicite. Cette succession de suspens qui s'emboîtent les uns dans les autres produit un effet d'attente qui, comme l'a justement remarqué Rosalind Krauss, suspend la conscience du moment présent, et un effet d'anticipation qui nous prend et nous envoûte.

Et, qui plus est, la simple succession des apparitions de chiffres incrustées dans leurs micro-récits respectifs se succédant à l'écran de minute en minute suffit à produire un effet obsessionnel chez l'observateur qui n'est pas sans rappeler le film de Peter Greenaway *Drowning by Numbers* (1988) dans lequel la suite des chiffres de 1 à 100 qui apparaissent à l'écran vient en quelque sorte distraire l'attention du spectateur de l'intrigue filmique en ajoutant une trame arbitraire obsessionnelle et répétitive à la manière des musiques dites minimalistes³.

L'horloge de Marclay est une bande vidéo d'une durée de 24 heures présentée en boucle qui, de ce fait, établit un cycle puisque les mêmes choses et les mêmes événements se répètent et reviennent, inlassablement, infiniment, éternellement. Ainsi, avec tous ses moments filmiques qui refont surface et qui, pourtant, surfent sur une multitude de diégèses, on ne peut faire autrement que de la concevoir comme

une sorte d'allégorie de la pensée nietzschéenne de l'éternel retour dans lequel chaque instant est un abîme d'éternité⁴. De cet immense foisonnement d'images et de séquences sonores, toutes empruntées au cinéma narratif et agencées selon les règles de sa syntaxe, émerge en effet le sentiment qu'un ordre réglé et cyclique est en train d'imploser dans un chaos infini à l'image de notre époque et de celui des médias électroniques.

1 Rosalind E. Krauss (« Clock time », *October* 136, print.2011, p. 213-217) discute expressément de la question de la présence dans *The Clock*. Dans cet article elle montre que cette œuvre, bien que paraissant s'instaurer comme pure synchronie, crée un effet de dissociation entre le temps qui s'écoule et le temps de l'œuvre, ce qui, en fait, mine le présent parce que l'œuvre produit un effet d'attente. 2 Dès *Lost Highway*, 1997, Lynch exploite une structure narrative complexe dans laquelle le passé, le présent et l'avenir sont intriqués les uns dans les autres dans l'imaginaire du personnage principal qui souffre d'un trouble dissociatif de l'identité. Le réalisateur développera par la suite cette recherche portant sur la narrativité atemporelle de l'inconscient dans *Mulholland Drive*, 2001, et surtout *Inland Empire*, 2006.

Le travail de Lynch, à cause de cette réflexion sur l'inconscient, le fantasme, le rêve, touche à la quintessence du médium cinématographique.

3 *Drowning by Numbers* raconte l'histoire de trois femmes, la grand-mère, sa fille et sa nièce, qui portent le même nom et qui assassinent leurs époux respectifs par la noyade. La répétition des intrigues, les règles de jeux, réels ou imaginaires, auxquels se réfèrent l'histoire et la succession des nombres, ont pour effet de remplacer la structure narrative conventionnelle par un dispositif obsessionnel accentué par la partition musicale que le compositeur minimaliste Michael Nyman a écrite au moyen des mesures 58 à 61 de la *Symphonie concertante en mi bémol majeur* de W.A. Mozart, K 364. 4 La pensée de l'éternel retour de Nietzsche a été exposée dans son œuvre magistrale *Ainsi parlait Zarathoustra* (Aubier-Montaigne, 1969). Maurice Blanchot en est sûrement l'interprète le plus stimulant, notamment dans *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969 ; mais l'un des plus éclairants est sans doute G. Deleuze dans son *Nietzsche et la philosophie*, PUF, 1962.

Louis Cummins est auteur, critique d'art et artiste multimédia. Docteur en histoire de l'art de la City University of New York, il s'intéresse à la critique des institutions et à la question de l'abjection dans l'art contemporain.

À louer / For Rent

UMA, various venues, Montreal

UMA, Montreal's estimable Maison de l'image et de la photographie, has taken a valuable and highly laudatory initiative in seeking out vacant commercial spaces throughout Montreal and installing photographic works in their windows. What was once a forlorn blank slate of the inner city becomes a vibrant forum for the photographic image. The works remain on view until the spaces are rented or sold. Under the able direction of André Cornélius, the inner city is transformed into a Mecca for photographic artists and voyeurs alike. You turn a corner, say, onto Centre Street in Point St. Charles and happen upon three of Jessica's Auer's *Recreational Spaces*, which,

with their implicit grandeur, transport you instantly to another place, another time. You emerge from the Marché Saint Jacques on Amherst, and a host of portraits of young costumed girls by Jasmine Bakalarz catch your attention. The project accomplishes several goals: it provides a forum for emerging artists who might not otherwise have a venue for their work; it turns otherwise empty spaces into magical aesthetic oases throughout the downtown core; it speaks directly to the citizens of various neighbourhoods such as Saint-Henri and the Point; and, frankly, it just plain beautifies Montreal in the best possible way: through ample helpings of art.



Marisa Portolese, *Magical Flora*, 2011, from the serie *Antonia's Garden*, installation view, À louer / For Rent project, courtesy of UMA