

**« L'image mobile de l'éternité »**  
**autour du travail de Nicolas Clauss**  
*par Matthias Youchenko*

« Chaque fois qu'un matériau trouve un médium exprimant sa valeur dans l'expérience,  
(...) il devient la substance d'une œuvre d'art »  
John Dewey, *L'art comme expérience*

Deux projets : *Agora(s)* et *Endless portraits*. Nicolas Clauss fait le portrait de gens seuls ou bien réunis dans des espaces publics. Il travaille à partir de films de quelques secondes (3 ou 4 seulement) et d'un programme informatique de sa fabrication qui lui permet d'en modifier le sens de lecture. Cette modification ne se fait pas uniquement en accélérant ou en faisant marche arrière, mais également par sauts et retours aléatoires, ou par des boucles définies à l'avance. Alors que le film ne dure que 3 ou 4 secondes et semble passer en boucles (du moins c'est ce que nous croyons voir au premier regard), les images se répétant trouvent en elles-mêmes de quoi progresser et se renouvellent organiquement sans que la boucle ne soit jamais bouclée. La multiplicité des jeux sur les paramètres que permet la programmation délivre les boucles de leur aspect répétitif et les ouvre sur des devenirs incertains ainsi que sur des séquences ou des bribes prévues par l'artiste. C'est ce mélange entre l'aléatoire et la prévision qui rend possible la composition et l'écriture. Mais l'écriture ici ce n'est pas ce qui s'oppose à la passivité et au fait de se laisser surprendre par ce qui advient à l'image. Tout est fait pour produire cette rencontre et l'accueillir comme en s'effaçant ou en jouant avec cet effacement. Que jamais l'écriture ne devienne un destin, clos sur lui-même ou définitif. Ecrire ce n'est pas prendre ou donner une destination, c'est produire un dispositif capable de donner à voir une écriture se faisant, un événement en train de s'écrire. Ce n'est jamais tout écrire ou tout avoir écrit. Ce qui est l'écriture dans la partition générale, ce sont des propositions pour que se produisent des rencontres. Ce qui est écrit c'est l'ensemble ou le fond sur lequel se détache la partie qui va apparaître et créer du nouveau. Ça s'est écrit, c'est écrit et pourtant ça s'écrit, et ça se réécrit sans cesse jusqu'à nous donner l'étrange impression du vivant.

*La puissance d'un dispositif esthétique est de nous donner de nouvelles dispositions pour percevoir.*

L'exposition s'appelle *Agora(s)*. Nous entrons dans une galerie d'images géantes de places, toutes peuplées par des gens réunis (et comme tenus en suspens) l'espace et le temps d'un instant filmé. Entre ces places, nous pouvons déambuler, marcher, mais nous sommes comme appelés à nous installer pour prendre part à une contemplation inquiète. Le temps semble arrêté, mais il ne l'est pas. Il bégaye plutôt et se reprend. L'image apparaît comme l'image proprement cinématographique, passant quelques unes par secondes. L'image est comme ralentie mais les gestes et notre façon de les voir sont très différents de ce qui advient dans le *ralenti*.

Dans le ralenti, les gestes filmés ont déjà eu lieu et sont comme dirigés vers la fin qui les attend. On les attend, on les anticipe, on prend son plaisir en se délectant image par image de la certitude que ce qui va advenir a déjà bien eu lieu et que nulle contingence ne menace plus ce que l'on croit être le présent (que l'on pense à l'usage répétitif que le sport fait du ralenti, par exemple au football). Mais ici, les gestes ne sont plus assurés d'eux-mêmes, ils sont privés de leur fluidité naturelle toute liée à un but utile. On pourrait croire que l'on se moque d'eux, qu'on les passe à l'*analyse* (le terme grec *analysis* renvoie à la *décomposition*) ou, ce qui pourrait revenir au même, à une forme de surveillance par caméra. Mais pas du tout. L'artifice que produit la variation de la vitesse et du sens de la diffusion des images est ce qui permet que l'on s'arrête sur la contemplation d'une dimension du temps qui souvent nous échappe : *le devenir*.

Les gestes des personnes sur la place n'ont pas déjà eu lieu pour ensuite être passés au ralenti mais ils semblent avoir lieu sous nos yeux, non pas en direct mais d'après le principe de leur effectuation. Les hésitations que l'on voit sur les corps et dans l'image, sous la forme de tressautements, sont la manifestation visible de toute la fragilité des devenirs enveloppés dans nos actes. Cette précarité n'est pas sans force, elle relève de ce qu'on appelle la contingence. Une contingence qui ne s'oppose plus à la nécessité qu'ont prise les choses après être apparues. Les corps que l'on voit gardent leur aplomb lorsqu'ils répètent leurs gestes. Mais la répétition finit par créer une différence dans ces corps et dans notre regard. Et cette différence sans nom met en question les mouvements de ceux et celles qui bougent. L'interrogation porte avant tout sur le sens du geste lui-même qui est comme contrarié dans son principe de lecture. En désarticulant les gestes de leur finalité ou en les décontextualisant, Nicolas Clauss nous permet de les regarder pour eux-mêmes et de produire de nouveaux branchements, de les articuler avec d'autres mouvements qui se trament autour d'eux dans l'image.

Si les choses peuvent apparaître comme absurdes à ainsi les priver de leur direction donc de leur sens, ce n'est pas au détriment d'un sens qui sourd. D'un tel sens, on pourrait bien dire qu'il commence par ne rien signifier mais par nous imprégner. A force de voir le mouvement recommencer, se reprendre, nous finissons par l'installer en nous et par entrer dans l'intimité du geste qui nous fait face. Nous en essayons les différentes articulations et pouvons les reproduire sur nous. Il s'agit moins d'empathie que d'une

imprégnation dynamique. On est pris dans un jeu d'imitation ou de résonance. On peut avoir envie de danser. Le mouvement singulier de la répétition possède la force propre de l'habitude. Pas besoin de déposer de message, fréquenter l'œuvre suffit pour opérer sur le corps de celui ou celle qui la regarde. Ici la peau, c'est l'image. L'imprégnation se produit sur toutes les surfaces, de la rétine à l'écran, par le retour des mouvements auxquels nous assistons. Une impression redoublée par le fait que l'image elle-même semble naître d'avoir été maintes fois reprise. Une attention qui lui donne son grain, une douceur et une couleur comme surréelles et continues, lissées.

L'étrangeté produite ici n'est que l'expérience de la familiarité poussée jusqu'à son paroxysme, mais ce sentiment d'être étranger ne nous exclut pas pour autant de la scène regardée. Au contraire, nous finissons par pouvoir habiter l'image grâce à la fascination qu'exerce sur nous cette répétition. N'est-ce pas déjà la puissance d'habiter que contient toute habitude ? L'habitué étant celui qui, à force de frotter des parties de son corps sur les surfaces des mêmes lieux, à l'image des fesses de l'habitué du bar sur le plateau de la même chaise, finit par réussir à inscrire quelque chose du lieu en lui et inversement.

Il en va de même dans le rapport qu'entretient Nicolas Clauss avec les images. Quand il passe des heures et des heures à filmer sans autre but et qu'il déclare « c'est en restant juste à la surface des images qu'au bout d'un certain temps elles se troublent », on peut entendre cet étrange espoir désespéré qui ne place nulle autre attente que dans le fait d'être-là, devant, puis on *verra* bien, dans le temps propre à cette forme de présence. Se mettre dans un espace public avec un appareil photo ou une caméra sans y avoir été invité peut être un geste violent ou intrusif mais cela peut aussi signifier « baisser les armes », ne garder que ses yeux. Se mettre devant, se déposer là, comme un dépôt, un homme dont il ne resterait que le regard. Une absence d'homme ou une absence dans l'homme qui ferait image. Un regard non pas vide mais vidé d'intention comme pourrait être celui de « l'image qui nous regarde » pour reprendre une formule de Georges Didi-Huberman.

Tout semble se réécrire ou se reprendre pour nous permettre d'être simplement avec les gens qui sont là, de les accompagner c'est-à-dire de les côtoyer sans but. De la contemplation pourrait surgir comme une éthique de la passivité. Nous pouvons *prendre avec* nous et nous *reprendre*.

Du temps nous est donné.

Et ce temps est la condition de l'habiter.

Dans la reprise de l'image s'offre l'occasion de mieux montrer encore d'autres directions que les gestes pourraient emprunter, d'autres rapports qui pourraient se composer à l'image avec d'autres parties de l'image, avec d'autres gestes ou d'autres espaces. Nous sommes comme ralentis dans notre lecture à flux tendu de la linéarité des gestes pour nous arrêter à chaque saccade sur le temps que prennent les choses. Privés de l'intégralité et de la direction finale de leurs gestes, ne cherchant plus donc ce que *vont faire* ces gens que nous voyons, nous sommes aussi libérés d'avoir à chercher quel est le *sens* de ce qu'ils font pour nous déposer avec eux sur cette place.

## *Les « puncta »*

Du fait que le cadre bouge, se déplace et que l'image vive *comme* au ralenti, nous assistons au déplacement et à la multiplication de ce que Roland Barthes appelait le *punctum* dans son livre sur la photographie, *La chambre claire*. Le *punctum*, c'est ce qui *point* pour moi dans l'image. La *pointe* par laquelle une photographie me touche quand elle me saisit. C'est à partir de ce *point* que l'ensemble de la photo s'organise et peut produire un effet de réel qui dépasse toute ressemblance. Il y aurait donc un *punctum* par image réussie. Ce détail, qui en lui-même est comme le point que le regard fait lorsqu'il se trouve arrêté, ne saurait se réduire à une simple anecdote (un détail !) ou à une seule partie du tout de l'image. Il est la façon qu'ont les choses d'apparaître en s'imposant tout à la fois à nos regards et à notre désir. Le grain du réel tel qu'on le parle. Je m'arrête sur une main, une expression ou un objet qui me semblent si forts qu'ils se mettent à exister et jouir d'une forme de surréalité. C'est cet *effet de réel* excessif qui pourrait être, selon Barthes, la puissance mystérieuse propre à l'art et à la photographie.

De la même façon, dans les vidéos grand format de Nicolas Clauss, notre attention prélève quelques éléments seulement à l'intérieur d'un cadre qui fourmille d'informations. L'attention fait le monde à sa mesure. Elle découpe dans l'espace de petites portions dans lesquelles se jouent des scènes qui font sens pour nous. Notre regard se porte sur de petits événements, l'étrange façon qu'a un homme de se retourner, les mouvements ordinaires et hypnotiques d'une femme en train de courir, les différentes étapes de la course d'une balle... Et lorsque nous sommes pris, lorsque le *punctum* se produit, nous jurons avoir trouvé notre Dieu dans l'image. Nous tenons la partie qui pour nous fait le tout. Nous l'avons notre *punctum* et nous serions prêt à nous arrêter là. Mais la programmation machinique de la lecture opère et l'image continue de progresser. Nous voyons alors une chose étonnante. Nous voyons le *punctum* se déplacer, disparaître dans un premier temps, puis se reproduire plus loin dans le temps ou ailleurs dans l'espace. Les *puncta* se démultiplient.

Nous abandonnons le personnage qui nous intriguait, le geste qui nous retenait nous quitte, et nous en voyons un autre apparaître comme auréolé de par le renouvellement de notre attention. Une sorte de machine anti dogmatique se met à fonctionner. On peut à la fois tenir à la vérité d'un point de vue, d'un jugement esthétique qui s'impose à nous, ou s'attacher à une personne et accepter de les voir tous ensemble disparaître. Nous pouvons tout en même temps avoir des préférences sans que celles-ci ne soient jamais définitives. Nous sortons de la vieille alternative du goût que nous pourrions avoir pour les uns et du dégoût ou de l'indifférence que nous ressentirions alors pour les autres.

Il y a encore à voir, à désirer. Nous sommes à nouveau disponibles pour accompagner de nouvelles personnes que nous n'avions pas vues, d'autres petites choses qui nous semblaient insignifiantes. Au royaume du devenir et de l'aléatoire, chacun a sa chance, sa place. « Chaque chose, chaque être, peut être considéré ». Voilà ce que semble dire l'image et son principe moteur. Et cette considération humaine, même pour ce qui n'en est pas, fait de l'humain le fantôme qui hante l'image.

## *Un instant c'est un monde (l'espace d'un instant)*

Dans son film *Trois vies et une seule mort*, Raoul Ruiz raconte l'histoire d'un homme qui, sorti de chez lui pour acheter des allumettes, se retrouve coincé dans une seule seconde et décide de partir l'explorer. Cette histoire pourrait être exemplaire pour entrer dans l'œuvre de Nicolas Clauss. Nous voyons cet homme arpenter les rues, regardant étrangement sous les gestes arrêtés des passants, à la recherche d'on ne sait quel ressort cassé qu'il faudrait remonter. Le plan suivant, une main seule, la sienne, est filmée par en dessous et se découpe sur un ciel vide. Elle semble tâtonner ou plutôt bouger légèrement. Ce qu'elle cherche dans son mouvement immobile c'est à sentir. La main seule goûte l'espace, tout l'espace contenu dans une seule seconde. Elle dimensionne le monde en le parcourant. En tenant réunies les surfaces alentours dans une seule perception, elle prête au monde l'épaisseur de sa chair<sup>1</sup>. La main nous donne le sens de la conduite étrange de cet homme qui tourne autour des passants, des lampadaires et va et vient dans la rue à toute vitesse. Ce n'est ni un secret, ni une raison, qu'il faut de toute urgence découvrir. C'est une expérience qui semble se faire sous nos yeux, celle de la dimensionnalité du réel. On pourrait croire que les choses, même arrêtées, ont un dessous, un dessus, qu'elles ne sont pas complètement figées, qu'il y a encore de l'espace en elles et entre elles dans lequel nous pouvons nous déplacer. Une seconde de temps arrêté ce n'est pas un mur. Il y a comme un avant-goût d'éternité dans un seul instant.

Nous voulons bizarrement croire que sans le temps, il y aurait encore de l'espace. Mais ici, le temps n'est que faussement absent, il y a bien un corps et vivant qui plus est, celui de l'homme qui s'affaire à aller et venir entre les choses comme pour produire cet espace manquant. Et puis, cet espace en trois dimensions, que l'on était tout heureux de découvrir dans le film alors même que le temps semblait arrêté, n'est peut-être pas *spatial* mais métaphorique. Cet espace c'est *l'analogon* du *possible*. Si nous pouvons encore nous déplacer, c'est qu'il y a encore du possible là où tout semblait figé.

Ce que nous montre l'artifice des corps des acteurs qui jouent à être immobiles, c'est la réalité du temps et du désir. Le temps n'est jamais arrêté, ou alors il n'est plus, il est encore à l'intérieur des corps en vie lorsqu'on ne le voit plus. Cela signifie qu'il y a toujours du mouvement et de la durée même lorsque le temps semble comme par magie suspendu. On pense à la définition de Platon du temps dans le *Philèbe* : « *le temps, c'est l'image mobile de l'éternité* ». La plus petite unité de temps ce n'est pas l'instant figé. Il n'y a pas d'instant figé.

---

<sup>1</sup> *Mains tenant le vide*, c'est par ce nom qu'Alberto Giacometti désigne cette expérience et nomme une de ses premières sculptures.

Une seconde c'est déjà tout un monde. Trois secondes c'est presque l'éternité.

Nous nous déplaçons sur les places et dans les places filmées par Nicolas Clauss. Nous errons dans un visage. Nous appartenons à notre tour à l'image, *coincés* dans l'instant qui dure puis libérés. Nous voyons apparaître des dimensions dans l'image. Par les mouvements de notre corps, par l'insistance de nos regards et par le truchement des programmes de la machine jaillissent des lieux. Nous créons nous-mêmes avec nos déplacements d'autres places, une place entre les places, *le lieu de l'exposition* au sens littéral. Ce nouvel *espace* est *public* mais il n'est pas identique aux *espaces publics* qui sont filmés. Il participe de l'*Agora* en inventant une *publicité* qui lui est propre. Fondé sur l'acte qui fait le spectateur, il est *l'espace d'un public* ou *l'espace devenu public* par l'espacement du regard. Et quand nos yeux font se croiser deux écrans, d'autres coupes, d'autres plans s'organisent encore.

Il n'y a pas d'image figée. Une image, comme l'écrivait Deleuze qui en a fait un concept, c'est déjà une *image-temps*, une *image-mouvement*. Même l'image d'*Agora(s)* la plus ralentie bouge encore. C'est comme si elle se débattait, qu'elle refusait de se laisser immobiliser. Et quand elle bouge, ainsi on a l'impression que du relief, c'est-à-dire la condition de la dimension, apparaît. Les vivants ou les mouvants surgissent dans leur singularité en bougeant et se détachent du décor qui semble comme un aplat dans un fond. De ce simple fait, on pourrait faire une thèse. Ce n'est pas en additionnant des instants figés que l'on va produire du mouvement mais en passant par le montage de durées parfois hétérogènes. L'image bouge, toujours, même dans une photographie, toute seule, selon ses propres forces.

Dans une seconde, il y a un monde. En trois secondes, du temps nous est donné pour percevoir tout le possible qui d'ordinaire nous échappe.

## *Portrait de la durée en flamme*

On regarde les œuvres de Nicolas Clauss comme on regarde les flammes d'un feu. Nous assistons au spectacle de la durée. Les visages *d'Endless portraits* crépitent. Ils sont illuminés par les mouvements d'une vie et d'un temps intérieurs qui leur sont propres. Ce qui nous fascine dans les flammes, c'est l'impression de participer à un présent pur qui dure. Le spectacle de la durée nous donne le sentiment d'exister comme *durée*. Nous prenons conscience que nous ne sommes pas simplement des êtres finis, ou mortels, mais essentiellement des *êtres qui durent*. Et nous partageons avec ce que nous regardons une même communauté de destin et d'appartenance. Tout se passe comme si notre existence dans le temps ne pouvait se laisser saisir, dans ses relations avec le monde, que comme une *coexistence entre durées*.

Nous sommes devant les flammes, tout à la fois dans l'impossibilité d'anticiper la forme à venir et dans son attente. Nous jouons avec cette attente. Nous sommes attentifs dans l'exacte mesure où nous n'attendons rien, rien d'autre que ce qui arrive. C'est en la suivant des yeux, en nous mettant à sa suite, que nous pouvons regarder la flamme pour elle-même. Nul ne sait où va la flamme. Tel est le plaisir pris à la regarder. Nous sommes pris sous le feu de son pur présent. Que mille formes puissent jaillir, comme autant de petites différences inattendues, voilà qui semble faire la texture du présent. C'est ce présent comme vidé de la recherche d'un sens unique qui fait l'évidence de cet instant. Et ce qui supporte dans le présent une telle attente, c'est le fait que le temps ne soit jamais achevé. On pourrait aller jusqu'à dire que le temps n'existerait pas sans cette indétermination. A quoi servirait-il alors ? A dérouler un plan déjà prévu ? Le temps n'apporterait alors rien de neuf et le présent ne pourrait se soutenir d'aucun événement. Ceux et celles, pour qui tout est déjà défini et joué d'avance, n'ont pour le temps qu'impatience et désir d'en finir.

Dans les *portraits sans fin* de Nicolas Clauss, nous retrouvons cette absence de *fin* qui tout à la fois fait le visage, l'œuvre et le temps. Le visage que l'on voit est pris dans la boucle ouverte du programme, c'est-à-dire délivré de sa temporalité naturelle. Littéralement, il *flotte* sous nos yeux, ne pouvant plus s'amarrer au temps-espace qui était le sien. C'est toute une herméneutique du visage qui peut alors voir le jour. Si l'herméneutique est la science de ce qui fait signe pour nous lorsqu'une chose signifie, nous pouvons dire que nous disposons d'une telle science pour lire sur les lignes et entre les lignes d'un visage qui nous fait face. Ce qui nous aide c'est la connaissance du contexte dans lequel l'expression se trouve plongée ainsi que la relation que nous



entretenons avec le visage qui surgit. Le propre cependant de cette herméneutique quotidienne, qui pourrait être la première et modèle pour toute autre, est sa capacité à être une interprétation perpétuellement ouverte à la rectification que les traits du visage proposent à l'expression en général. Le visage est un texte qui se modèle et se rectifie *sans fin*. Si nous savions lire dans la vie comme nous avons appris à lire sur les visages, nul doute que nous serions tous égyptologues. Il y a bien des lignes dans un visage mais elles sont secondes par rapport à ce qui se joue entre ces lignes dans l'expression. Mais ici le visage *plane*, il est comme libéré de l'expression mais il exprime tout de même mais quoi ? Non pas ceci ou cela, mais le jeu pur des lignes qui se recomposent toutes seules. Le *portrait* prend alors la douceur étrange d'une présence qui n'est plus de ce monde. Flamme parmi les flammes, un visage-durée, les signes suspendus de toute signification, comme un suspend du sens qui en assurerait le suspens ou l'imminence à jamais différée. Un nouvel animal dont la vie répondrait à de nouvelles exigences et à un nouveau milieu : un magnifique animal du devenir ou un être d'une durée pure et éternelle formé par la passation dans l'image d'un atome de l'existant initial.

## *Les couleurs comme formes du temps*

Les images de Nicolas Clauss ont une couleur particulière. Il y a une couleur du temps. On pourrait le dire autrement. Le temps est un phénomène coloré. Ou encore. Nous percevons le temps par les couleurs. La couleur est, quant à elle, une certaine manière qu'a la lumière de fluer. Si nous n'en prenons pas conscience c'est que nous sommes d'ordinaire pris dans l'écoulement naturel du temps. Nous voyons passer la lumière sur les choses sans voir que dans cette variation, c'est du temps qui s'imprime sur elle. Proust écrit dans le *Temps retrouvé* « souvent, pour apparaître, le temps se cherche des corps ». Ce corps, c'est la lumière, ce sont les couleurs. Nous ne le voyons pas parce nous tenons pour naturelles les couleurs et pour extérieurs les éclairages. Mais voici qu'une modification est introduite dans la perception du réel par l'intermédiaire d'un film et d'une tête de lecture programmée pour perturber l'ordre du temps. Que voyons-nous ? Nous voyons que la lumière ne coule plus de la même façon.

Dans *Endless portaits*, quand il y a du mouvement dans l'arrière-fond des personnes filmées, la lumière bouge aussi et se met à scintiller comme si c'était elle qui donnait forme et relief à chaque chose. Le mouvement lui-même apparaît comme un vent de lumière qui, lorsqu'il passe dans les feuilles des arbres, fait miroiter l'existence multifaciale de chacune d'entre elles. Et ce vent coloré ou temporel passe aussi sur les visages, illuminés par la durée devenue visible, rythmés par une luminosité qui leur vient d'ailleurs. Ici la lumière rythme la durée, la durée est ce qui illumine la lumière.

Une telle lumière semble être le temps propre des portraits. Sur les places d'*Agora(s)* règne une lumière sans ombre bien plus homogène, un plein feu dont on aurait retiré le soleil. Pour expliquer la couleur ici, on pourrait parler des filtres et du traitement particulier qu'ont reçus les images pour aboutir à cette impression de douceur qui ne renonce pas à la netteté. Mais à la vérité de la cause plastique nous préférons, pour un temps, la vérité d'un effet, poétique s'il en est, puisqu'elle nous donne l'idée selon laquelle il existe une couleur du temps. De cette intuition, l'expérience photographique témoigne toute entière, et plus précisément pour les générations d'hommes et de femmes qui ont connu ce qu'on appelle les *polaroids*. Ces photographies minutes aux formats et aux tirages particuliers, recélaient et possèdent encore des couleurs si spécifiques qu'elles ont fini par devenir pour beaucoup la couleur d'une époque. Lorsqu'on parle de cette couleur *soleil couchant*, il ne faudrait pas croire qu'elle provient de la dégradation du film mais plutôt qu'elle est comme la couleur exacte d'une époque passée sur la photo, vieillissant et s'ajustant au temps qui s'éloigne tout en le gardant vivant. Le succès de cette couleur et des filtres utilisés par les appareils photos contenus dans les téléphones portables

ne font que renforcer l'intuition diffuse que du temps s'infiltré dans l'image par une coloration d'ensemble.

La couleur ici cependant ne marque pas un temps ou une époque donnée mais plutôt la sortie du temps : l'éternité. Elle est *comme* « passée », mais elle n'est pas celle du passé. Elle pourrait aussi être la couleur de l'avenir qui rêve et celle du présent qui pousse. « Le temps est sorti de ses gonds », écrit Shakespeare. Ce n'est pas le soleil du seul présent qui brille sur toute chose mais la lumière filtrée à travers un ciel d'éclipse, assombri par on ne sait quelle catastrophe imminente, qui inquiète l'image en s'annonçant. On voit dans les couleurs qu'il est arrivé quelque chose au temps. *Ce qui arrive*, étymologiquement l'*accidens*, c'est un accident du temps. Mais précisément ici, l'accident n'a pas de lieu assignable. Il n'est là que pour révéler l'essence de la durée. L'accident donne à voir les forces à l'œuvre dans le temps que l'on ne voyait pas lorsque le temps roulait sur lui-même. C'est cette catastrophe inassignable qui retient le temps de filer droit et de donner une signification, c'est-à-dire un *sens*, à nos actes. Il se produit une sorte de réflexion du monde sur lui-même comparable à celle de l'homme qui voit défiler sa vie à l'approche de la mort qui arrive. Nous ne savons pas de quelle approche il s'agit, quelle attraction est en train de se produire au point de développer de telles *forces freinantes* dans les images, ni même si cela aura une fin. Nous ne savons pas même s'il s'agit réellement de notre monde ou d'un autre. Mais nous sentons comme confusément que cela nous regarde et que nous sommes regardés.

## *L'arc et la flèche du temps ou les cordes pincées du violoncelle*

A son degré maximal, *l'ab-surde* est ce qui ne rend aucun son. En coupant le son, on peut aussi couper le sens. Ici, sur les images *Agora(s)*, on n'entend peut-être plus les sons d'origine, mais une chose est sûre : ça bruisse. Du son, il y en a. Le son est-il seulement le lieu du sens ? Quelque chose tapisse le domaine du sonore. Il y a donc encore un sol. On pourrait tenter une question. Que reste-t-il du son une fois passé à la machine à modifier le temps ? Première hypothèse de réponse, celle d'*Endless portraits* : rien. Plus aucun bruit autour des visages, tout a disparu des bruits de la vie quotidienne, sauf un mouvement pur autour duquel nous sommes tout à la fois concentrés et ouverts. Espace et temps circulaires du seul visage qui bouge en lui-même, en nous-mêmes et hors d'eux, sans fin. Tout le temps et tout l'espace sont contenus dans les portraits, *il n'y a pas d'espace public* entre les visages, il n'y a que des visages et du silence. D'où la différence entre les deux expositions *Agora(s)* et *Endless portraits* si proches pourtant. Si le silence autour des portraits ne les menace d'aucune absurdité, c'est que le visage, pris en gros plan, ne fait aucun bruit, et cela précisément parce qu'il ne fait aucun geste.

Pourtant, il faut admettre que nous bougeons, nous accomplissons toutes sortes de gestes et nous les adressons à l'espace qui nous entoure, à d'autres que nous. Voilà sur quoi doit reposer le son, sur des mobiles, sur les mouvements par exemple des personnes à l'écran. Il doit ensuite venir se répercuter sur les corps des spectateurs. D'où cette seconde hypothèse. Il faut du sonore pour creuser l'espace et tisser des liens imprévus entre les surfaces de projection. Déambulant dans l'espace d'exposition, nous sommes pris dans la toile et nous pouvons croire la faire vibrer à notre tour. Couper le son, ce serait prendre le risque de voir les images s'éloigner à l'infini, jusqu'à l'absurde ou vers une simple observation scientifique. Diffuser le son d'ambiance, accéléré ou ralenti selon la vitesse de lecture ce serait à nouveau arrimer l'ensemble du dispositif à une réalité naturelle. Il faut créer une nouvelle *assiette* pour le corps qui va percevoir les images, qui ne soit ni enracinée, ni éthérée : un *entre-deux* mondes.

Si le son doit participer de l'espace, il doit aussi également participer du temps. Les sons que nous entendons doivent jouer avec les temps que nous voyons à l'image. Si ce sont les gestes qui sont comme les dépositaires du temps et des *tempi* de l'ensemble, il faut que leur soit attribué la responsabilité de la partition des cordes pincées du violoncelle qui leur répondent. Pour jouer à créer cet espacement et cette temporalité sans cesse contrariée dans lesquels entrent tous les éléments, il est nécessaire que nous ne sachions pas trop cependant qui de l'image ou du son influence l'autre. Tour à tour, au gré du curseur de notre attention, nous entendons l'image bouger et nous voyons le son répondre. Ce qui permet cela, ce jeu si ténu entre la synchronisation et le fait de pouvoir légèrement halluciner l'écart, c'est le *moelleux* du son propre à l'instrument que nous entendons. Les notes du violoncelle jouées *pizzicato* ont

tout d'une injonction donnée aux corps, pourtant de par la vibration ample de la corde, elles ne commandent pas le mouvement qui surgit à l'image dans le même temps. Le son est tel qu'il peut tout à la fois devancer et suivre.

C'est le temps recherché qui se met à jouer dans la relation entre les images et les sons. Les cordes pincées du violoncelle créent des distorsions du temps par échos dans les corps regardés. On les retient d'abord, comme un archer attend avant de décocher. Puis, on lâche les cordes. On voit l'effet se produire, les vibrations suivent. Et le mouvement de la machine reprend. Se met-on à se prendre au jeu ? On pressent déjà qu'il s'agit de notre attention. Les sons entendus, les mouvements à l'image, les corps des spectateurs, entrent comme dans un ballet. Des scènes de jeux reviennent souvent à l'écran, tout est prétexte à rebond. On entend comme une chute, ou une suite de notes en cascade, elles marquent le nouveau lâcher de la flèche du temps retenu par la tête de lecture. Nous reprenons notre respiration. Ni synchronie, ni diachronie, ouverture d'un troisième temps, celui des parallèles. Ce temps pourrait être celui du spectateur, en lequel seul les lignes droites des portées jouées par l'ordinateur peuvent trouver un lieu où se rencontrer avant l'infini.

## *La face noire des images*

Une menace plane sur l'ensemble des images d'*Agora(s)*. Ce qui crée la tension, c'est la possibilité d'un sens autre. Il pourrait exister une face cachée, bien plus noire, quant au sens qu'il conviendrait de prêter non seulement à ce que nous voyons mais également au regard qui nous les montrent. De cette décision générale dépendrait la signification de chaque détail en particulier. A chaque instant, tout peut basculer. Deux plans en insert viennent confirmer ce sentiment. On y voit une plage filmée de loin. La chaleur et le soleil ont tout mélangé. Ils ont eu raison des formes et n'ont laissé que des lignes ou des points incertains. Les hommes ne sont plus des hommes mais des fourmis. Des ombres d'eux-mêmes ou de simples taches noires qui bougent dans le viseur. L'image n'est plus celle d'une humanité regardée avec étonnement et douceur mais celle d'une caméra qui ne voit rien et semble préparer l'assaut. Un monde d'avant l'homme ou d'après sa disparition. Le monde possible qui toujours menace le monde réel, à moins que ça ne soit l'inverse. Puis le plan disparaît, jetant derrière lui un mauvais œil qui pourrait ne plus se refermer.

Cet œil, qui n'est celui de personne, appartient à la face méchante des choses. Il est celui qu'elles nous jettent quand elles se tournent vers nous avec un regard écrasant d'indifférence. Nous savons ce que signifie l'expression *avoir la tête des mauvais jours*. Il faut croire que les choses et les images aussi en ont une. Selon la face que nous présentons au réel et aux autres, nous voyons le réel et les autres hommes tourner vers nous un visage singulier. Un tel basculement possible du sens de l'œuvre *Agora(s)* appellerait de la part du spectateur une réaction. Lui reviendrait la décision du sens à donner.

Mais plus qu'une décision du sens, possible ou impossible à prendre, la possibilité du non-sens est ce qui vient tendre les images en jouant avec elles comme on joue avec une image subliminale. Ce sont les fantômes du sens et du non-sens qui sont placés derrière les corps réels, comme pour les mettre en question et voir ce qu'ils répondent. Et pour notre plus grand plaisir, nous les voyons répondre et tenir tête aux spectres du doute.

La question n'est pas cependant de savoir comment tout cela fonctionne mais plutôt d'écouter comment cela *fictionne*. Il ne faudrait surtout pas faire disparaître la fiction pour lui substituer on ne sait quelle science ou autre savoir. L'effet de fiction, produit par la lecture aléatoire et les programmations, fonctionne à plein lorsqu'il vient déposer une question au cœur du réel, en le retrouvant mais comme par un effet de hasard, c'est-à-dire en produisant un « croisement de deux séries causales indépendantes » selon la définition de Cournot. Il nous faut encore résister au désir de résoudre l'énigme.

C'est ainsi que se produisent les rencontres dans *Agora(s)* et *Endless portraits*, lorsque les humains que nous sommes, avec notre propre espace et notre temps, se retrouvent dans l'espace-temps particuliers des humains qu'ils voient sur les images. La plupart des spectateurs et des spectatrices ressortent

des deux pièces de Nicolas Clauss hantés par le regard des gens qui ont été filmés. « Ils me regardent ! ». « J'ai beau me déplacer, ils me suivent des yeux »... Le regard, lui aussi, est affaire de croisement temporel, partage d'un temps sensible. Tout le monde croit connaître l'effet *rewind*, qui consiste à passer les images d'un film à l'envers. Le film *Koyaanisqatsi* réalisée en 1982 par Godfrey Reggio repose tout entier sur ce procédé. Ce qu'on ne remarque pas assez c'est que, mis à part l'attention et l'inconfort corporel dans lequel nous place le fait de voir la vie défiler à l'envers, un des événements constitutifs de notre fascination pour ces images se produit lors de brefs regards caméras. Ils nous donnent l'impression que le film a été remis à l'endroit, alors même que tout va en arrière autour d'eux. Mais ce n'est pas le film qui a retrouvé le cours de temps, c'est ce bref coup d'œil.

Il faut prendre la mesure de ce qu'est ici un « regard caméra » pour en saisir le trouble. C'est un regard jeté dans un trou, non pas un regard d'intention. Mais il est, dans de telles conditions, avant tout un regard jeté dans l'abîme du temps qui nous sépare de ce qui se passe à l'envers. C'est parce qu'il ne nous est pas directement destiné qu'il nous saute au visage dans sa présence nue. Au moment où le focus se fait dans leurs yeux, le regard des personnes filmées en profite pour crever l'écran et se ficher dans l'œil de celui qui l'observe. Les yeux rembobinés arrêtent de courir partout comme des fous et de rouler dans leurs orbites. Ils se posent dans nos yeux de spectateurs comme pour nous dire qu'ils sont aussi ceux d'êtres humains porteurs d'esprit, avant de repartir dans des directions imprévisibles dont nous n'osons plus dire qu'elles sont dénuées de sens après avoir été ainsi regardés dans les yeux.

Nous avons l'impression de nous trouver à un croisement entre deux types de temps disjoints. C'est ici, que se produit cette rencontre entre l'humain et l'inhumain autrement. L'humain sous l'homme, comme l'écrivait Fernand Deligny, en direction des enfants autistes. Par delà l'espace et le temps, qui sont les formes *a priori* de la perception humaine. Il ne s'agit pas de dire que nous cherchons ce qui nous ressemble dans l'image. Ce qui est très beau, c'est que nos yeux cherchent à établir un contact. Une exigence nous guide aveuglément vers l'autre homme aperçu, aussi différent soit-il, aussi lointain qu'il soit. Nous sommes comme saisis par ce regard venu d'un autre temps, d'une autre forme d'humanité, elle qui nous prend puis nous lâche des yeux puis revient nous chercher sans que nous comprenions bien où nous sommes.

Nous sommes là, à la croisée des mondes, des espaces et des temps. Nous fait face cet étrange être humain, fait de durées et d'images singulières, il est nous et il n'est pas nous. Il est un des écarts, un des jeux de miroir possibles, dans lequel se réfléchit notre identité. Nous regardons cet être au croisement des temps, semblable à la bête que l'empailleur rencontre à mi-chemin dans son travail. Il paraît en effet qu'après avoir retourné la peau sur le corps de l'animal dépecé, ce sont les lèvres qui se décollent en dernier. Un animal de chair embrasse pour un temps une peau d'animal. Dans ce baiser, nous retrouvons des hommes regardant des images. Nous sommes au même point de jonction, ici aussi les deux animaux qui se font face ne sont qu'un et pourtant se regardent aveuglément. Nous regardons les gestes de celles et ceux

qui ne sont plus, à force d'être pour toujours, et tout à coup nous restons pétrifiés devant le regard qu'ils nous adressent avant de s'en retourner.

Nous. Regardants, regardés et comme pris dans les phares d'« une image mobile de l'éternité ».