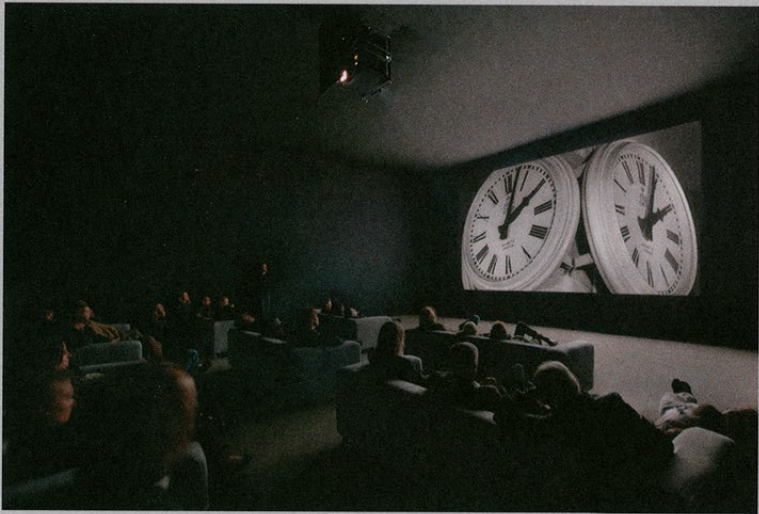




The Clock, 2010, vidéo à canal unique, durée : 24 heures, photo : Ben Westoby, permission de White Cube

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'accumulent 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 régulé 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 Cornellier, 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, *A louer / For Rent* project, courtesy of UMA



Andréanne Michon, *Charm Strange*, 2012, installation view, *À louer / For Rent* project, courtesy of UMA

Some of the highlights: Jessica Auer's three huge photographic images, installed on the walls of an empty storefront on Centre Street in Point St. Charles, take your breath away from the get-go. They are simply magnetic and pull viewers effortlessly into them: a spiral jetty; the archipelago-like outcropping of a glacier on which a lone figure stands; a mountain threshold teeming with tourists. And she holds us captivated. Her casual authority is such that we seem on the brink of an invisible

cultural environment. Each portrait possesses great visual clarity, and her palette is overwhelmingly seductive. Works from several of her series are represented here in mini-retrospective fashion – from children competing in beauty pageants and ballroom dancing in North America to costumed girls in Argentina – and they refer to the depiction of aristocratic children in art history, particularly during the Baroque period. One is left with no doubt whatsoever that Bakalarz is an artist to watch.



Jasmine Bakalarz, *Fatherhood / Childhood*, 2012, installation view, *À louer / For Rent* project, courtesy of UMA

abyss that has suddenly opened up above the sidewalk. Auer tells us that the images in this project demonstrate how landscape has been preserved, altered, or commodified for sightseeing. But they also possess a haunting, incommensurable, and numinous beauty. This ongoing series invites viewers to consider the socio-cultural and historical significance of these places and to interrogate the tourist's responsibility in observing these sites. And yet their grandeur abides.

Jasmine Bakalarz, a Concordia University graduate now based in her native Buenos Aires, is featured at Marché St-Jacques. Her photographic work has focused mainly on large-scale colour portraits that deal with children's psychological states in terms of gender identity and immediate socio-

At 3990 Notre Dame W., maverick photographer Marisa Portolese's radiant floral *tableau vivant*, sounding a grace note with its flowers blowing in the wind from on high, comes from her *Antonia's Garden* series, a powerful meditation on the politics of her family history. Hers is a vibrant palimpsest fraught with shadows and sundry luminosities as she courageously confronts and works through difficult issues relating to gender, identity, displacement, and abandonment. Her gift is an innate ability to grasp lush, multilayered structures of domestic life with a deft, crisp, and altogether convincing touch. Here, she expresses the overwhelming fragility and enduring strength of life through the simple depiction of flowers in the landscape.

Featured on the exterior windows of the vast IGA at 6675 Monk are works by photographer Andréanne Michon (now completing her MFA at the San Francisco Art Institute), from her *Charm, Strange* series (2010), that evoke the physical and psychological presence of place through portrait and landscape. Michon's portraits are inherently civilizing, in the sense that the humanity of her subjects is always given front and centre, even when their expressions are most quixotic. Interleaving portraits with details of the natural landscape, Michon demonstrates the full measure of her gifts here.

Other significant installations, among those too numerous to describe here, include the following: at 505 Place St-Henri, Flavia Majilis dilates on portraiture and the photographic image of the body. The subjects of this series – eighteen- and nineteen-year old college students – are startlingly direct and unavoidably self-present. Given the youthful population of the Saint-Henri neighbourhood, the placement of these works here seemed sensitive and inspired. At 8582 Hochelaga, Simon Belleau's photographs of a wolf-like white husky are mournful sentinels in opaque windows. At 8430 Hochelaga, Marie-Phillipe Boudreau uses her private life as an evocative palimpsest, and at 6615 Monk, Hans Ning offers

powerful triptychs based on his childhood experiences in the context of an absent father. By the time I arrived on the scene, it seemed that one had been removed – the space rented – but the higher one was still in place. At 4029 Notre-Dame Street West, Adam Simms explores the untamed landscape of his native Newfoundland with rare eloquence and grace.

Many of the participants are Concordia graduates, and "A Louer/For Rent" is, above all, a testimonial to the high quality of the Concordia University photography department, which boasts a faculty that includes such important and diverse artists as Genevieve Cadieux, Auer, Portolese, and Raymonde April and produces cascades of promising photographic artists with each graduating class. Finally, photographic savant and UMA maestro André Cornellier deserves full credit for an event that highlights the work of some of the best and most provocative emerging and established photographic talent around.

James D. Campbell is a writer on art and independent curator based in Montreal. The author of over 100 books and catalogues on contemporary art and artists, he contributes frequently to visual arts publications across Canada and abroad.



Adam Simms, *Sublime*, 2012, installation view, *À louer / For Rent* project, courtesy of UMA