

œuvres de passage

James D. Campbell

James D. Campbell
œuvres de passage

Réflexions sur
les vidéos de
Christoph Brech



Fonderie Darling
Quartier Éphémère
Montréal

La publication *Œuvres de passage : Réflexions sur les vidéos de Christoph Brech* a été rendue possible grâce au soutien financier du ministère de la Culture et des Communications du Québec, de la Chancellerie d'État de Bavière et du Goethe Institut.



L'État de Bavière
au Québec



Auteur: James D. Campbell

Préface: Caroline Andrieux

Traduction: Sophie Horvath, Elisabeth Liston

Conception graphique: Birgit Baude

Couverture : Birgit Baude

Photographie de l'auteur: Richard-Max Tremblay

Photographie de l'artiste: Christoph Brech

Images: Christoph Brech, Michael Kayser (X-ray, Place Names, p. 28),

Holger Albrich (Links Of A Broken Chain, p. 28)

Impression: Intra Média Inc.

Données de catalogage avant publication (Canada)

Campbell, James D., 1956—

Œuvres de passage : Réflexions sur les vidéos de Christoph Brech

Comprend des références bibliographiques

Textes en français et en anglais

ISBN 2-9805703-1-1

1. Brech, Christoph, 1964— - Critique et interprétation. 2. Vidéo d'art - Allemagne.
III. Quartier Éphémère (Centre d'arts visuels). IV. Titre.

N6888.B73C35 2004

778.59'092

C2004-940283-8E

Tous droits réservés - Imprimé au Canada

© Quartier Éphémère, les auteurs et les artistes

Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Québec, 2004

Dépôt légal - Bibliothèque nationale du Canada, 2004

Quartier Éphémère, centre d'arts visuels

745, rue Ottawa

Montréal (Québec)

H3C 1R8 Canada

Téléphone: (514) 392-1554

Télécopieur: (514) 392-0579

www.quartierephemere.org

*For V.
Spiritual advisor sans pareil*

TABLE DES MATIERES

Préface, Caroline Andrieux	8
I. Introduction: Monochromie et remémoration	13
II. La nomenclature du Non lieu	17
III. Penser le tempo, temporalité, <i>tempus fugit</i>	23
IV. Techniques de perturbation	28
V. Un art du temps ralenti	32
VI. <i>Ostinato spatial</i> du temps ralenti	41
VII. Conclusion: Poésie et durée	45
Notes	47

C'est le vide, l'abstraction pure, qui mène à une extase contemplative.

Lao Tseu 500 Av. J. C.

Il y a parfois des rencontres imprévues qui se transforment en instant de grâce: c'est ainsi que l'œuvre de l'artiste allemand Christoph Brech s'est glissée dans la programmation de la Fonderie Darling, centre d'arts visuels au mois d'avril 2003 par la présentation de son œuvre *Opus 110a*.

Elle est la première d'une série de sept vidéos – *German Oak, Passage, Cent Noms, Beach Piece, Tremblant et Red Cloud* – qui ont en commun d'offrir à première vue ce qui sera l'unique image, celle d'un objet ou d'un paysage ordinaire. Alors qu'instantanément, cette image s'anime d'un subtil et léger mouvement; se froisse, tremblote, se multiplie, elle va et vient, elle nous entraîne à la méditation par un réconfortant et fascinant effet optique. Dépouillé de narration, ce bercement hypnotique de l'objet ou du paysage se déroule en une seule séquence prise d'un point de vue fixe et ayant pour trucages visuels: fondus enchaînés et duplications kaleidoscopiques. Le concept se dévoile alors peu à peu par le mouvement; dans le carré de tissu noir apparaît le dos d'un chef d'orchestre, celui de Christoph Poppen dirigeant une pièce de Dimitri Chostakovitch; le soleil se reflétant dans le verre tremblotant représente une de ses journées de traversée de l'Atlantique en bateau alors que l'artiste voyageait vers l'Amérique; la pierre tombale aux multiples noms est le répertoire exhaustif du cimetière juif de Montréal; le paysage sous la neige, une boucle en télésiège à travers un environnement artificiellement reconverti; alors que les prairies infinies se transforment en œuvre impressionniste.

En parallèle aux références à son séjour, se distinguent systématiquement des références à l'histoire de l'art qui transforment cette série vidéographique en une véritable étude de style. Passant du monochrome à l'art optique, du paysage à la nature morte, au clair-obscur, évoquant le *art and language*, l'œuvre de Christoph Brech affirme clairement son appartenance aux arts visuels. Elle est minimaliste car elle épure tout contenu figuratif par la répétition, la radicalité, l'absolu. Elle est abstraite car imprégnée de musicalité par sa structure rythmée à la manière d'une partition où le son prédomine. Elle est conceptuelle et profonde bien qu'ironiquement superficielle. Elle est hypnotique, monotone, et plonge le regardeur dans une extase contemplative. Séduisante bien que menaçante, elle redimensionne le médium de la vidéo.

Au nom de Quartier Éphémère, je remercie tous ceux qui ont rendu possible cette édition et plus particulièrement, Christoph Brech pour son œuvre imposante, James D. Campbell pour sa savante participation et son texte très inspirant, l'État de Bavière, le ministère de la Culture et des Communications du Québec et le Goethe Institut pour leur soutien financier, le Conseil des arts et des lettres du Québec pour l'accueil de l'artiste en résidence dans le cadre de ses programmes d'échanges internationaux.

Caroline Andrieux
directrice artistique, Fonderie Darling
Quartier Éphémère

*Il est tellement difficile de trouver le commencement.
Ou mieux : il est difficile de commencer au commencement.
Et de ne pas essayer d'aller plus loin en arrière.*

Ludwig Wittgenstein, *De La Certitude* ¹

*Quand le train part et que les voyageurs sont installés
Devant leurs fruits et leurs journaux ou devant leurs lettres d'affaires
(Ceux qui les escortaient ayant quitté le quai)
Leur visage se détend de la peine à la paix
Au rythme somnolent d'une centaine d'heures.
En avant, voyageurs! Sans vous évader du passé
En d'autres vies non plus qu'en aucun avenir
Vous n'êtes pas les mêmes gens qui sont partis de cette gare
Ou qui arriveront à quelques terminus
Tandis que les rails glissent ensemble et se rétrécissent derrière vous;
Et sur le pont vibrant du paquebot,
En guettant le sillon qui s'élargit derrière vous,
Vous ne penserez pas « le passé est fini »
Ou « l'avenir est devant nous ».
A la tombée du jour, dans le grément et dans l'antenne,
Habite une voix qui susurre (non pour l'oreille,
Conque murmurante du temps, ni dans aucun langage)
« Vous autres, en avant! qui croyez voyager;
Vous n'êtes pas ceux-là qui ont vu s'éloigner
Le port, ni davantage ceux qui débarqueront.
Ici, entre le proche et le lointain rivage,
Maintenant que s'est retiré le temps, considérez
Avenir et passé d'un œil égal.*

T. S. Eliot, *Quatre Quatuors* ²

*Le besoin de donner une signification au présent,
sinon au passé est le prix que nous payons
pour la surabondance d'événements correspondants
à une situation que nous pourrions appeler
« surmoderne », pour exprimer sa qualité essentielle : l'excès.*

Marc Augé, *Non Lieux* ³



I. Introduction: Monochromie et remémoration

Les vidéos pleines d'éloquence de Christoph Brech traitent de la temporalité et de la commémoration et délimitent des états de passage, de transition et de transformation. Ces «œuvres de passage» comme je les appelle ici, se confrontent avec brio aux modes temporels particuliers qui structurent nos vies, de façon à nous inviter à réfléchir sur le temps. Elles rendent un hommage pertinent à notre besoin inné de donner un sens aux modes temporels qui nous régissent. Par ce biais, elles pourraient nous libérer de leur tyrannie.

L'«œuvre de passage» ne réfère pas au fragment d'une œuvre, cherchant ainsi à se promouvoir elle-même pour épater la galerie, mais elle réfère à la composition entière, début, milieu et fin compris. Elle est le thème vivant, la narration instantanée et Brech, en vidéographe expert, se sert de l'œuvre de passage comme d'un piège peu conventionnel pour y capturer et captiver ses spectateurs.

Elles sont œuvres de passage en un autre sens, plus révélateur. Les vidéos de Brech se nourrissent des pratiques de l'art conceptuel, et l'«œuvre de passage» concerne surtout la durée et l'initiation. J'entends par là que les «œuvres de passage» de Brech ont une spécificité temporelle dans leur parcours et qu'elles se saisissent de moments particuliers en cherchant à les prolonger, à les rendre mémorables, présents à eux-mêmes. Elles s'intéressent à des modes temporels changeants, à l'ordre et au désordre du temps et à la tension du passage. Il y a plusieurs passages. Que ce soit d'un endroit à un autre, d'un état d'esprit à un autre ou d'un cycle au suivant, Brech montre que le passage n'équivaut pas à la transcendance, même s'il s'approche bien de la vérité. Ses «œuvres de passage» usent aussi de la perturbation, au sens méthodologique, et elles manifestent surtout une pensée de la commémoration.

Lieu et mémoire sont aussi des thèmes constitutifs du travail de Brech et mon intention ici est de m'y frayer un chemin en y suivant différentes «voies de passage». En explorant son œuvre, on découvre que toujours plus de voies de passages s'y révèlent de l'intérieur. J'ai choisi de m'engager dans certaines d'entre elles qui, je le crois, facilitent l'accès au cœur de cette œuvre.

Les images presque monochromes sont celles d'objets, de paysages et de personnes. La quasi absence de couleur évoque paradoxalement la couleur. Bien qu'il y ait toujours du mouvement, les scènes semblent souvent immobiles. Le metteur en scène Serge Eisenstein, (qui, soit dit en passant, avait à l'origine une formation d'architecte) a dit: «si ça bouge, c'est vivant». Apparemment immobiles, donc, mais toujours en mouvement, les œuvres de passage de Brech présentent des images vivantes qui semblent vouloir s'imposer à nous. Le son joue un rôle important. Lorsque l'on n'entend rien ce n'est pas en raison de l'absence du son mais du fait de la présence vivante du silence.

La monochromie vidéographique de Brech fait certainement écho à ses peintures antérieures et provoque maintes associations, notamment celles qui en appellent à une lignée monochrome spécifiquement américaine de la peinture moderniste tardive. Néanmoins, la nature monochrome de ses vidéos a sa propre raison d'être organique et conceptuelle dans les vidéos elles-mêmes, et elle s'accorde parfaitement à son éthique de la célébration.

Ben Forkner écrivait, à propos des magnifiques clichés noirs et blancs de Fonville Winans, le grand chroniqueur photographique des marécages de Louisiane: «... J'aime aussi à penser que ce rapprochement entre les deux scènes n'est pas étranger à ce que j'appelle le caractère «mémorial» de Fonville, «mémorial» non pas au sens habituel de «commémoratif» ou «digne d'être célèbre» mais dans l'acception plus rare, et oubliée, qui se réfère à la nature même de la mémoire.»⁴

C'est également le cas dans les vidéos de Brech qui sont d'une luminosité similaire. Elles évoquent la nature de la mémoire elle-même comme constituant l'acte du souvenir et comme thème phénoménologique tacite. Elles sont d'une grande clarté alliée à leur capacité «de remémoration» au sens évoqué ci-dessus, trop souvent négligé. Il s'agit plus d'évoquer et d'activer des souvenirs familiers que de présenter la facticité des choses vues.

Forkner continue: «... Mais je me suis rendu compte il y a peu de temps que bien des images de mon propre passé, y compris les plus fortes et les plus distinctes, se présentent à mon souvenir dénuées de couleur. Je ne dispose d'aucune grande théorie susceptible d'expliquer ce phénomène, seule une petite voix excentrique me souffle à l'oreille que la

mémoire a besoin de dépouiller le monde de la plupart de ses couleurs afin de mieux en distinguer la réalité dramatique fondamentale.»⁵

C'est magnifiquement formulé et je suis sûr que Brech serait d'accord, à propos de l'intention qui se dessine derrière ses vidéos, qu'en mettant quasiment toute couleur entre parenthèses, il est en mesure de saisir la réalité essentielle qu'il souhaite transmettre. Certaines séquences de ses vidéos adoptent de ce fait un caractère quasiment talismanique. Elles montrent ce qu'on ne voit pas, mais qui appartient cependant encore au champs de la vision humaine et de la mémoire. Les apparences y ont une profondeur volumétrique.

En tant qu'observateurs de ces vidéos, nous ne sommes plus des sujets isolés mais une audience. Nous sommes ici complices de la production du sens, et la remémoration en monochrome se confond avec notre plus belle vocation: réussir à durer.

Ces œuvres vidéographiques conceptuelles évoquent des rites/droits de remémoration, du passage, du souvenir, de commémoration et de critique. C'est un art généreux, principalement monochrome, mais aussi un art qui se livre et s'affirme avec une éloquence exceptionnelle. Si austère que cette œuvre paraisse à première vue au niveau formel, elle a cependant une intention et une détermination tout à fait humanistes.

La plupart des vidéos de Brech ont une forme binaire; cette forme en deux parties ressemble à la structure d'une composition musicale consistant en deux sections principales, avec d'un côté l'image «en mouvement» et de l'autre, le son qui l'accompagne; la mémoire/remémoration et le lieu; le mouvement du temps et le temps lui-même. Elles sont radicalement équivalentes. Il serait difficile, par exemple, de visualiser un film sans la musique qui anime et approfondit l'ensemble de ses significations. Werner Hamacher disait à propos de la poésie de Celan: «La tendre unification du temps et du langage ne peut réussir que parce que tous deux, de par leur négativité même, sont forcés d'unification». Comme nous le verrons, cela est également le cas pour les œuvres vidéographiques dont il est question ici.⁶

S'il est toujours question de la nature cyclique de la vie, les structures d'organisation derrière les vidéos de Brech sont toujours des peintures;

ou plutôt une série de peintures pour l'exécution desquelles Brech avait besoin d'un autre médium. Tous les films ont un caractère pictural richement patiné et fortement stratifié. Les vidéos elle-mêmes ressemblent à des peintures et à d'autres œuvres d'art. Je pense en particulier au « Slow Motion Landscape » de Ralph Eugene Meatyard (accroché au dessus de mon bureau alors que j'écris) mais transposé dans le langage du vidéo. Le cadrage, l'intensité des apparences, la subtilité de la composition, la sobriété des teintes nous rappellent la nature-morte, mais réinventée d'une certaine façon, et réactualisée de manière adéquate par le médium de la vidéo.

Paradoxalement, le cinéma de Brech est activiste plutôt qu'atavique. Il n'est pas nostalgique et il milite contre le triste statu quo qui domine l'art aujourd'hui. S'il souhaite nous inviter à la réflexion, nous ses spectateurs, il veut aussi provoquer un changement en nous, ses collaborateurs, puisque nous sommes ici toujours complices de la production de sens. Je tenterai, dans cette monographie, d'analyser certaines significations et implications de son œuvre vidéographique et de montrer qu'il représente une tentative courageuse et radicale de comprendre la manière dont nous vivons maintenant.

II. La Nomenclature du Non Lieu

C'est peut-être une évidence de dire qu'il devient toujours plus difficile de nos jours de penser le temps de manière constructive. Que nous est-il donc arrivé dans la surmodernité, cet étrange mode temporel empli de non lieux que nous habitons avec apparemment tant d'empressement, voire d'abandon?

Le temps, tel un tombeau pressé, comme disait jadis le poète, est sur nos traces. Et le temps s'envole, mais c'est une espèce spécifiquement contemporaine du temps qui s'envole. Pour la plupart d'entre nous, dans le monde actuel, il y a un excès très réel d'informations, d'espace et d'événements. Nous sommes assaillis de toutes parts par une avalanche d'informations dont la plupart nous parviennent du futur, non du passé. Comment les êtres humains peuvent-ils venir à bout de ce trop-plein d'informations, arrivant trop rapidement et qui les envahit sur tous les fronts? La surabondance contemporaine d'événements signifie que le monde vivant auquel nous appartenons devient rapidement inassimilable. Nous commençons seulement maintenant à reconnaître dans nos vies quotidiennes une part de cette vérité. Mais même si une prise de conscience fugitive commence à s'instaurer, nous semblons impuissants à résister à de telles intrusions du futur.

La vraie question est alors: quelle est notre relation aux particularités topologiques et psychologiques de lieux, familiers ou exotiques qui sont aujourd'hui à la fois partout et nulle part? Car rester indifférent aux circonstances et au cadre d'un temps déterminé et d'un lieu – notre temps, notre lieu, ou notre Non Lieu selon le cas – qui sont marqués par un excès aussi criant de temps et d'espace, n'est plus une option viable.

Je dois prévenir d'entrée de jeu le lecteur qu'il ne s'agit pas ici de généralités faciles ou de concepts abstraits mais que je parle bien de faits anthropologiques palpables. Il est évident que ce sont des phénomènes réels du capitalisme récent. Leur logique insidieuse a déjà complètement infiltré notre vie. Pendant que le filet s'élargit, en quelques sorte, le noeud coulant se resserre. Car l'excès en question a limité plutôt qu'élargi l'horizon et les fondements d'une vie sociale sensée.

Jusqu'à très récemment, la réelle solitude qu'un tel phénomène engendre a rarement été examinée en anthropologie, sociologie, ou, en ce qui nous concerne, en théorie de l'art. Marc Augé, Directeur d'études à l'école des Hautes Etudes en Sciences sociales à Paris, et important anthropologue français, a donné le signal. Il a montré que leur rapide invasion dans tous les domaines de notre vie – leur invasion progressive, temporelle, spatiale et psychologique, et par conséquent, leur transgression morale – fait plus que justifier leur examen en profondeur. Et comme l'invasion en question s'effectue à une rapidité virtuelle et de façon systématique, sans que l'on en voie la fin, il faut examiner avec rigueur ces nouveaux modes temporels que nous habitons. Cela exige une vigilance de tous les instants. Mais beaucoup ont choisi d'adopter une insouciant ignorance de ces phénomènes et de leurs effets, par apathie ou en raison d'une myopie qui les plongent dans la torpeur, et une telle négligence est pour ainsi dire, à nos risques et périls.

Il n'est donc pas étonnant qu'un artiste convaincu des arts visuels présente une critique issue de la vidéo. Cet artiste, c'est Christoph Brech, vivant à Munich et exposé au niveau international, garant d'une promesse d'interprétation et de réparations dans son travail. Il n'a pas peur de plonger son regard dans les abîmes de solitude que la surmodernité a ouvert dans le tissu de la vie sociale et dans le temps réel. Il a pensé le temps dans des films qui se confrontent à ce sujet de manière révélatrice, livrant des aperçus qui s'apparentent à ceux d'un Bergson, Deleuze ou Husserl pour ce qui est de la philosophie du temps.

Dans *Tremblant*, Brech s'attaque au sujet de front, avec une subtilité et une grâce esthétique considérables. Il substitue au spectateur son statut d'observateur plongé dans une pièce sombre, pour lui donner celui de voyageur solitaire, dans le téléphérique qui monte et descend le long du Mont Tremblant, un paysage « naturel », station de ski et lieu de loisirs au Québec, couvert d'effets spéciaux baroques comme de la neige et des villages artificiels (une construction bâtie il y a 10 ans ayant l'air d'en avoir 200) etc. Il est évident que les paysages dans lesquels nous évoluons deviennent de plus en plus artificiels et les embellissements cosmétiques du Mont Tremblant en sont un magnifique exemple.

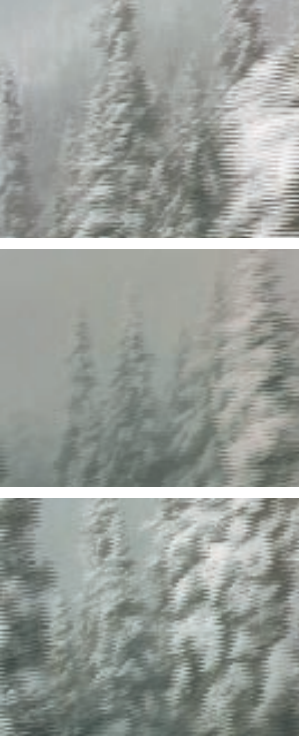
Alors que notre perspective suit une douce ascension diagonale au dessus du versant boisé de la montagne, nous réalisons peu à peu que nous nous trouvons dans le téléphérique effectuant cette montée, puis la

descente consécutive. Lorsque le téléphérique arrive au sommet, dans la station, les portes s'ouvrent puis se ferment, marquant une transition importante dans notre séjour au sein du décor irréel de ce monde de rêve du skieur. Le brouillard qui se lève mystérieusement du sol provient en fait de machines produisant de la neige artificielle, et les petits détails colorés que nous rencontrons par hasard dans le paysage, comme les poubelles, indiquent la présence d'artifice. Le panneau de sortie de secours de la station est inversé, et comme s'ils suivaient cet étrange signifiant détourné, sorti d'un autre ordre de réalité ou cadre temporel, la musique et les bruits ambiants se font toujours plus violents. A la fin du voyage, cette apogée suggère la rupture et la perturbation.

D'une certaine manière, c'est la surmodernité et son contraire qui sont ici simultanément évoqués et mis face à face. L'environnement artificiel n'existe que pour agréer les sens humains de ses visiteurs, bien sûr, mais nous sommes les complices infortunés de cette duplicité, comme c'est le cas pour tous les non lieux. La musique et la cadence introduisent en même temps une sensation du temps et facilitent le renversement spéculaire des modes temporels. La vidéo est projetée en boucle, ce qui est une analogie frappante du séjour en téléphérique qui monte et descend sur le versant de la montagne. On ne saurait trouver plus belle ni plus éloquente métaphore de la surmodernité que notre transit dans ce film, à travers un paysage artificiel.

Christoph Brech perturbe délibérément le caractère sériel de l'image-temps, surmontant les contraintes qui lui sont inhérentes, et la réversibilité consécutive de la temporalité s'accompagne du redoublement musical. Cela fait penser à un manège dans lequel le spectateur serait entraîné, puis nous réalisons que le spectateur passif dans le téléphérique n'est autre que nous-même. Brech nous présente ici son iconoclasme et un revirement dramatique digne d'un Thomas Bernhard.

De façon similaire, *Passage*, qui nous invite à assister au mouvement de l'eau dans un verre placé sur la table d'une cabine de cargo est une méditation lumineuse sur le passage et le temporel. Avec aussi peu de moyens que possible, Brech traite des implications du mouvement. Lorsque nous suivons le mouvement de l'eau, nous réalisons peu à peu qu'il est causé par des vibrations. L'eau dans le verre bouge doucement d'un bord à l'autre comme si les vagues étaient transposées



Tremblant |2003|

de l'extérieur dans le verre. La trame sonore du bruit incessant des vagues, tandis que la proue du navire fend l'eau, nous renseigne sur l'origine de ces vibrations.

On a aussi l'impression que des jours et des nuits passent, bien que le film ait été tourné de jour; cette impression est causée par la variation de la lumière. Le va-et-vient du soleil influe sur le tableau d'ensemble, tantôt sombre, puis lumineux. La lumière participe à donner la sensation d'une durée indéterminée. On pense ici à la sensation provoquée par un sablier, au temps qui file ou qui est passé. Le verre est rempli d'eau pure. C'est l'inverse du cargo plongé dans l'immense masse d'eau salée. Brech se concentre sur la nature morte la plus réduite possible: l'eau dans un verre. Mais c'est justement ce qui lui permet un discours des plus éloquents. Il ralentit le temps en le réduisant au mouvement de vibration de l'eau dans le verre; il vide ainsi le temps, alors que le verre reste à moitié plein, et qu'il retient notre attention du début à la fin.



Passage |2003|

Dans *Red Cloud*, une autre réflexion captivante sur le temps et la subjectivité, Brech filme une partie d'un paysage au Nebraska à partir d'une voiture en déplacement. Il aurait aussi bien pu le faire à partir d'un train. En tant qu'observateur/sujet, nous sommes un point de vue désincarné et Brech nous met délibérément hors-jeu. Ce faisant, il isole une section du temps qui dure, qui devient alors un sanctuaire inestimable de réflexion et de commémoration.

Il emplit ce lieu d'une musique qui exprime de manière envoûtante la finitude humaine et la perte. Prise entre les pôles de l'audition et de la vision, notre attention oscille entre représentation et abstraction, lieu et non lieu. D'ordinaire, le lieu est défini mais il est ici exception-

nellement indéterminé. Nous n'avons aucun souvenir de ce que nous voyons, et par conséquent c'est un lieu «dé-placé», un non lieu particulier. Et pourtant, après avoir vu ce film nous nous approprions les souvenirs des lieux de Brech. Nous devenons participants volontaires de la mise en scène. Le voyage de Kearney à Red Cloud, Nebraska, devient notre voyage, peuplé de détails irréels et de signes de fermeture; un voyage difficile à oublier. La réelle topologie d'un lieu avec ses significations constitutives passe finalement par une multitude de voies et œuvres de passage humaines.

Les mots de T.S. Eliot sonnent extrêmement juste si on les applique au temps des mémorables œuvres de passage de Brech :

La cloche tinte

Mesurant un temps qui n'est pas notre temps, un temps sonné

Par la houle sans hâte, un temps

Plus ancien que le temps des chronomètres, plus ancien

Que le temps calculé par des femmes inquiètes

Qui restent éveillés, supputant l'avenir,

Cherchant à dévider, à démêler, à débrouiller

Pour les recoudre l'un à l'autre, le passé et l'avenir

Entre minuit et l'aube, quand le passé n'est plus que leurre,

Quand l'avenir est sans avenir, avant le quart du matin

Quand le temps arrêté se fait interminable,

Et que la houle marine, qui est et qui était dès le commencement,

Tinte

La cloche⁷

Le temps s'arrête, et cependant il ne finit jamais. Dans les limites de ce paradoxe, le temps des œuvres vidéos éloquentes de Brech nous rattrape et nous tient pris dans ses rets entre le début et la fin, l'arrêt et le mouvement, le non-être et l'être.

III. Penser le tempo, temporalité, *tempus fugit*

Brech réintroduit une compréhension du temps, en conflit avec les nouveaux modes temporels que nous habitons actuellement, qui sert à la fois de critique et ouvre de nouvelles perspectives; mais peut-être serait-il sage de se demander de quoi il est question exactement, lorsque nous évoquons ces modes temporels? D'une accélération de l'histoire, certainement, et d'une explosion d'évènements imprévus par Furet. Les effets immédiats de ces modes temporels sociaux inhabituels que nous occupons maintenant sont plus qu'évidents. Dans ce présent hypertrophié, les évènements menacent de nous subsumer complètement. Sans en être entièrement conscients, nous nous sommes nous mêmes octroyés l'appellation de «modernistes» ou «postmodernistes» ou quiconque est entré involontairement dans l'Alphaville de notre époque: la surmodernité et le non lieu.

L'histoire avançant à une allure folle, menace de nous faire trébucher à chaque tournant. Il est tout simplement impossible d'ignorer l'accélération exacerbée du processus historique, mise en évidence par une hégémonie brutale et belliqueuse des évènements mondiaux – qui doublent et redoublent leurs effets, conformément à l'inexorable logique de la machinerie sociale et technologique; il suffit de penser à la période d'invasion récente de l'Iraq et aux évènements qui s'y sont déroulés.

On voit clairement dans les écrits de Marc Augé, que cette condition «surmoderne» ne se réduit pas simplement à un arsenal de notions mais qu'elle est une découverte actuelle et vitale.

La surmodernité elle-même est assurément une des découvertes et perspectives les plus passionnantes des 20 dernières années en recherche anthropologique, ayant des implications dans bien d'autres disciplines.

Augé avance:

«Ce qui est nouveau, ce n'est pas que le monde n'ait pas, ou peu, ou moins de sens, c'est que nous éprouvions explicitement et intensément le besoin quotidien de lui en donner: de donner un sens au monde, non à tel village ou tel lignage. Ce besoin de donner un sens

au présent, sinon au passé, c'est la rançon de la surabondance événementielle qui correspond à une situation que nous pourrions dire de « surmodernité » pour rendre compte de sa modalité essentielle : l'excès. »⁸

Christoph Brech possède l'âme d'un minimaliste. Il dépouille son œuvre de tout ce qui pourrait être perçu comme non essentiel, aussi bien dans ses tableaux que dans ses vidéos, afin d'arriver aux vérités humaines essentielles. Il refuse tout excès et assume une position morale dans des travaux qui transcendent sans difficulté la surmodernité.

L'excès continuera certainement longtemps d'être une caractéristique majeure de la surmodernité dans ce nouveau millénaire. Partout, dans le paysage des communications et des technologies, des réseaux de données augmentant exponentiellement prennent au piège le plus prudent des voyageurs, l'enveloppant dans un cocon d'informations virtuelles auquel il est tout simplement impossible d'échapper. Ce n'est pas une exagération de dire que la surabondance d'espace, de temps et d'événements accumulés menace de nous engloutir entièrement. L'agent humain est progressivement aiguillé vers les ultimes marges de la vie sociale organique, où il risque d'être laissé pour compte, auto-historicisé, témoin impuissant de sa propre damnation, les yeux « grands fermés ».

Il est impossible de ne pas remarquer que le temps lui-même est de plus en plus compressé. Le présent s'infiltré aussi bien dans le passé que dans le futur; les modes temporels s'effondrent et fusionnent en un espace qui n'a plus rien d'organique, qui promet l'anonymat, la solitude et même une sorte d'amnésie sociale collective, voire une extinction totale. Même si cela semble mélodramatique, cela est plus que probable. Une morgue très spéciale se prépare peut-être, où les corps déambuleraient encore alors que leur chair pourrait déjà.

Après tout, c'est une réalité de dire que dans les dernières décennies, les êtres humains ont été progressivement marginalisés, bousculés et poussés jusqu'aux ultimes limites de leur vie intersubjective antérieure. Nous passons toujours plus de temps suspendus dans de vastes parenthèses transportables – dans des voitures, des supermarchés, des avions, devant la télé, devant des écrans d'ordinateurs, dans des environnements virtuels. Nous sommes impuissants face à la prolifération d'événements qui menace de nous subsumer dans ces non lieux

isolés, où nous devons nous soumettre aux règles de l'inorganique si nous voulons suivre ce rythme effréné. Il est de plus en plus difficile de faire la sourde oreille au vacarme du tourbillon médiatique.

Nous sommes dépassés par l'exubérance de nos propres excès, esclaves d'une temporalité accélérée qui brouille la distinction entre les modes temporels et, pour le dire simplement, homogénéise le temps. Le passé et le futur sont littéralement sur nos talons. Cet excès d'événements, alimenté par un arsenal de données factuelles intrinsèquement déstabilisantes, ne peut que modifier notre conscience des choses et annoncer peut-être notre propre fin.

Ces affirmations semblent probablement pompeuses et injustifiées au lecteur non averti. Pourtant, elles évoquent des phénomènes réels dont nous faisons quotidiennement l'expérience, mais que la plupart d'entre nous ne perçoivent que de façon ténue, partielle et irrésolue. A n'en pas douter, seule une poignée d'artistes a été capable d'examiner sans compromis la compréhension anthropologique du « lieu » et du « non lieu ». Elle définit la surmodernité comme un mode temporel, un contexte et une énigme morale qui compromet, voire rabaisse l'ontologie sociale. Christoph Brech montre comment l'art peut nous délivrer du non lieu en nous rappelant notre position d'origine, notre être dans le monde, se portant ainsi garant d'une sorte de renouveau. « C'est là l'utilité de la mémoire : se libérer – moins de l'amour que de l'expansion de l'amour au-delà du désir, et donc, se libérer du futur comme du passé »⁹

Augé, l'anthropologue, projette une lumière crue sur les us et coutumes du moment où nous vivons. En critique d'art, la plupart des théoriciens se sont préoccupés de questions de pure modernité, de modernisme critique tardif ou de postmodernité, donc la vérité de notre condition surmoderne est restée pour une grande part impensée dans le domaine esthétique.

Augé fait un effort estimable pour envisager la manière dont nous vivons à partir d'une nouvelle perspective. La surmodernité et l'ubiquité des non lieux définissent les modes temporels dans lesquels nous vivons.

Augé soutient: « Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent. »¹⁰ Si Augé est un anthropologue qui entend réexaminer la pensée

anthropologique pour rendre compte de la manière dont nous vivons maintenant, alors certains artistes, comme Christoph Brech, cherchent à leur façon et avec leurs propres moyens, à comprendre un monde fluctuant, excessif, un monde qui exige une perspective élargie et une investigation minutieuse.

Brech pense de manière critique le tempo, la temporalité, le *tempus fugit*. Pour atteindre leur but, ses vidéos usent de l'*accelerando/fermata/legato* pour rythmer les images, et fonctionnent comme des compositions musicales. Ce qui l'intéresse, c'est de se concentrer sur la sensation du temps, et d'augmenter la réflexion du spectateur sur son statut de victime du scénario spéculaire de la surmodernité. La vitesse des images et le tempo de la musique structurent une telle réflexion.

L'importance de la surmodernité pour son travail m'est venue à l'esprit lorsqu'il travaillait sur son projet pour le mémorial du 9/11 à l'aéroport Logan à Boston. L'aéroport est un monument à la surmodernité parce qu'il incarne un quadrillage temporel et des horaires qui structurent le passage d'un endroit à l'autre, d'un lieu à un non lieu, de non lieu à non lieu.

L'aéroport règle le passage et la transition, le déplacement et l'emplacement suivant la règle rassurante de la prévisibilité. Le mémorial de Brech entendait perturber la construction temporelle bien ordonnée de l'environnement de l'aéroport, en invitant les passagers et le personnel d'entretien à sortir pour ainsi dire du temps, pour entrer dans une situation – un sanctuaire, une chapelle – où ils pourraient se rappeler et commémorer les victimes des atrocités du 11 Septembre. Son mémorial entendait réagir à l'anonymat de l'aéroport, introduisant la nécessité du passage, exigeant la réflexion et préservant l'identité.

Comme Augé le disait du non lieu: « Contrairement aux lieux où l'on a des racines (les lieux que l'on nomme en français des terroirs) le « non lieu » n'implique pas un sens de l'identité, ni la possibilité d'établir des relations avec les autres. »¹¹

La tentative de Brech pour briser le cycle de l'excès surmoderne consiste à ralentir concrètement le temps et à laisser ses spectateurs goûter ce temps ralenti dans des vidéos qui exigent une intense concentration et une attention soutenue. Elles ne sont jamais très longues, et elles réussissent avec succès à nous captiver entièrement, si courtes que

soient nos capacités d'attention. Brech serait d'accord aujourd'hui avec Augé lorsque ce dernier dit: « la distance et l'observation sont des nécessités permanentes. ». Il cherche à instituer un sens de l'identité et à restituer un sens de l'altérité.¹²

Red Cloud |2004|





IV. Techniques de perturbation

Christoph Brech a toujours préservé et privilégié des significations spécifiquement humaines dans son travail. Il n'est donc pas étonnant qu'en réponse et contre les significations immanentes à la surmodernité qui, faut-il le rappeler, est aussi un contexte temporel et historique – il fournisse une interrogation alternative et critique. Comme Ian Wallace, basé à Vancouver, aux idées très proches, qui a élaboré une critique similaire mais à partir de la peinture (dans ses peintures de protestation Clayquot), Brech est un antagoniste convaincu de la surmodernité et de ses contraintes. Dans sa propre vie, lorsqu'il voyage, il prend souvent le bateau ou le train, afin de mieux apprécier le rythme du voyage et le potentiel que cela représente, contrairement à l'avion. C'est aussi un calme médiateur, néanmoins plus militant que voyeur, et surtout, un critique passionné de ces nouveaux espaces; il parle avec éloquence de la surmodernité, en artiste qui a abordé de manière conséquente un sujet d'importance, confrontant, résistant et dans une certaine mesure rejetant ou même réfutant notre condition surmoderne.

Son travail se distingue par le caractère ouvert de son interprétation, le ralentissement du cadre temporel qu'il immobilise parfois presque, et par sa manière de thématiser une commémoration pleine d'empathie pour ceux qui ne sont plus avec nous, condamnés au silence par l'histoire. Tout son travail offre de multiples structures de significations, d'accès très variés. Sa sensibilité de vidéaste est évidente. Brech envisage peut-être le futur en termes d'invention formelle dans ces œuvres. Mais il réagit également contre un mode temporel et une condition qui poussent aujourd'hui de toutes leurs forces réunies à l'hégémonie et à la clôture.

Brech utilise des moyens filmiques pour saper la surmodernité qui nous envahit. Ces techniques de perturbation et de subversion sont multiples. Comme le philosophe David Appelbaum disait récemment, la perturbation a une fonction positive: « La fonction de perturbation n'est pas une dysfonction, une interférence dans le flot de conscience. C'est une fonction positive. Comme une puissante rivière qui tombe sur les lames d'une turbine, elle peut être utilisée pour tourner les rouages de la pensée. »¹³

Brech utilise la perturbation de façon constructive. La musique et les images peuvent interférer, les séquences temporelles inversées, accélérées, interrompues, ralenties etc., afin d'interdire au spectateur toute complaisance.

Dans *Tremblant*, par exemple, le spectateur devient le sujet de l'œuvre. C'est nous qui sommes transposés dans le téléphérique, et, ce faisant, nous devenons plus entièrement nous-mêmes, voyageurs dans le présent surmoderne. La perturbation qui est aussi restitution de l'identité, fait échec aux incursions de la surmodernité elle-même grâce à la reconnaissance. Une lecture attentive de l'ensemble des œuvres de Brech révèle qu'il a fait de la surmodernité et de sa perturbation un champ subliminal mais révélateur pour l'observation poétique, l'investigation ontologique et sa propre critique extrêmement incisive.

Cependant, avant de sonder plus avant ces profondeurs, certaines informations sur l'arrière-plan des pratiques de l'artiste sont d'abord nécessaires. Dans son travail créatif des quelques dernières années, Brech, en caméléon rusé, a évolué entre l'abstraction et la représentation, la peinture et la vidéo, l'installations *in situ* et la sculpture. Ses films monochromes rappellent ses peintures. Il a appelé ses dernières peintures des « monochromes sombres ». Il faut souligner qu'il a passé 10 ans à pratiquer dans son atelier et qu'il a également enseigné la peinture pendant trois ans à l'Académie des Arts de Munich.

On retrouve le thème commémoratif qui est au cœur de ses films dans le reste de son travail. Je pense en particulier à *Links of a Broken Chain* (1999), une installation dans la Maison des Arts à Munich: 460 agenouilloirs brodés à la main provenant d'églises de campagne, ainsi que 65 épitaphes de leurs cimetières. Ce travail qui parlait de façon tellement touchante des vivants comme des morts est un exemple de sollicitude humaine. On pourrait encore citer *Place Names* (1997), un travail entrepris dans l'école d'enfants handicapés d'Ingolstadt. Il consiste en des noms de lieux montés en sculptures lumineuses, résultat d'un concours écrit où les enfants ont inventé des styles d'écriture et des noms. Ceux-ci ont été tracés ensuite à l'aide de tubes de néon et destinés aux classes et aux aires de jeu de l'école. Dans ce travail, comme dans bien d'autres, Brech fait preuve d'une rare délicatesse, l'objectif étant de permettre concrètement aux enfants de décorer leur école. Je mentionnerai encore les travaux *X-ray* qu'il a exécutés

X-ray |1995|

Place Names |1997|

Links Of A Broken Chain |1999|

durant la dernière décennie. Brech utilise des radiographies de la cage thoracique, souvent juxtaposées à des partitions, évoquant ainsi ce qui est irréductiblement humain. Les travaux comportant des clichés de thorax, isolés ou en série, peuvent être considérés comme des portraits humains extrêmement émouvants.

Comme dans tous ses travaux antérieurs, il fait des choix très particuliers et originaux dans ses vidéos, la profondeur de ses intuitions n'a d'égale que l'intégrité conceptuelle qu'il investit dans chaque projet qu'il entreprend.

Selon moi, Brech n'est pas un médiateur asservi d'images représentées ou abstraites mais un critique incisif de la surmodernité elle-même qui utilise la perturbation comme moyen pour nous restituer nos souvenirs. Nous ne sommes rien d'autre que des somnambules, notre transit dans le présent hypertrophié nous permet une prise de conscience des abîmes de solitude que le non lieu creuse en nous. Le non lieu, tel qu'il est traité dans *Tremblant*, est un pivot, un signal d'avertissement, l'intersection de deux réalités. Mais la solitude en résulte. A cet égard, Augé spécifie le non lieu : « ...[on voit bien que par non lieu] nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir) et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces. Si les deux rapports se recouvrent assez largement, et, en tout cas officiellement (les individus voyagent, achètent, se reposent), ils ne se confondent pas pour autant car les non lieux médiatisent tout un ensemble de rapports à soi et aux autres qui ne tiennent qu'indirectement à leurs fins : comme les lieux anthropologiques créent du social organique, les non lieux créent de la contractualité solitaire. Comment imaginer l'analyse Durkheimienne d'une salle d'attente de Roissy? »¹⁴

Si l'utilisation de Brech d'un monoterme semble renvoyer à une modernité récente, il en fait un usage conceptuel, subvertissant ainsi son statut utopique dans la pratique moderniste qui aboutit à un cul de sac. Il faut noter que Brech ne se sert pas de moyens artificiels pour aboutir à la monochromie, ce qui serait une mauvaise tactique. La quiétude, la concentration et l'intériorité que le monochrome lui octroient sont importants pour l'artiste. Elles libèrent la signification.

On pourrait appeler les films de Brech « Mouvement/Perturbation/Immobilité en Monochrome » puisqu'au niveau le plus élémentaire de son usage, le terme monochrome pourrait être interprété comme une représentation symbolique du non lieu, par opposition au référent représentatif d'un lieu réel. Il y a bien sûr aussi une référence tout à fait concrète à la peinture moderniste tardive. Deux réalités complémentaires mais distinctes sont juxtaposées et s'interpénètrent. L'itinéraire du monoterme dans cette œuvre subvertit l'ordre de représentation avec une aisance remarquable.

Il vaut la peine de remarquer que les notions d'itinéraire, d'intersection, de recentrage et de monument que contient le travail vidéo de Brech, tout comme les peintures de Ian Wallace, jouent un rôle central dans n'importe quelle description anthropologique de lieux français et espagnols contemporains. (Ce qui explique peut-être la popularité de leurs travaux respectifs en Europe.)

La surmodernité, dans la perspective actuelle, est surtout une contre utopie. Sa temporalité nous asservit, l'ubiquité de ses non lieux nous oppresse. Selon moi, sa critique/perturbation est par conséquent un impératif esthétique. Christoph Brech ne codifie pas des signifiants utopiques de la modernité tardive dans son travail et cela n'a pas de précédent – malgré la présence d'un monoterme et le fait que ses films peuvent être lus comme des peintures – il réussit néanmoins à souligner l'opposition radicale qui existe entre des ensembles incommensurables de signifiants. Je suppose qu'il s'opposerait énergiquement à toute solution utopique des contradictions sociales. Il ne tombe pas dans ce piège et son travail n'est de ce fait jamais acharné ou intéressé. La perturbation suppose cependant une altération et dans l'art du temps ralenti dont il est question ici, un examen plus attentif des films révèle qu'une perturbation, jointe à une neutralité voulue sont toutes deux des moyens efficaces pour plaider en faveur de ce qui est irréductiblement humain.

V. Un art du temps ralenti

Examinons maintenant de plus près les vidéos elles-mêmes. Dans *Opus 110a* (2001) la séquence montrant Christoph Poppen conduisant l'Orchestre de Chambre de Munich apparaît comme un ensemble monochrome. Les plis qui se dessinent sur sa queue de pie, alors qu'il conduit la Symphonie Opus 110a de Chostakovitch sont filmés de très près et rendent visibles les variations de la musique. L'image s'unit à la musique pour produire une expérience sensorielle unifiée. Le film est une peinture.

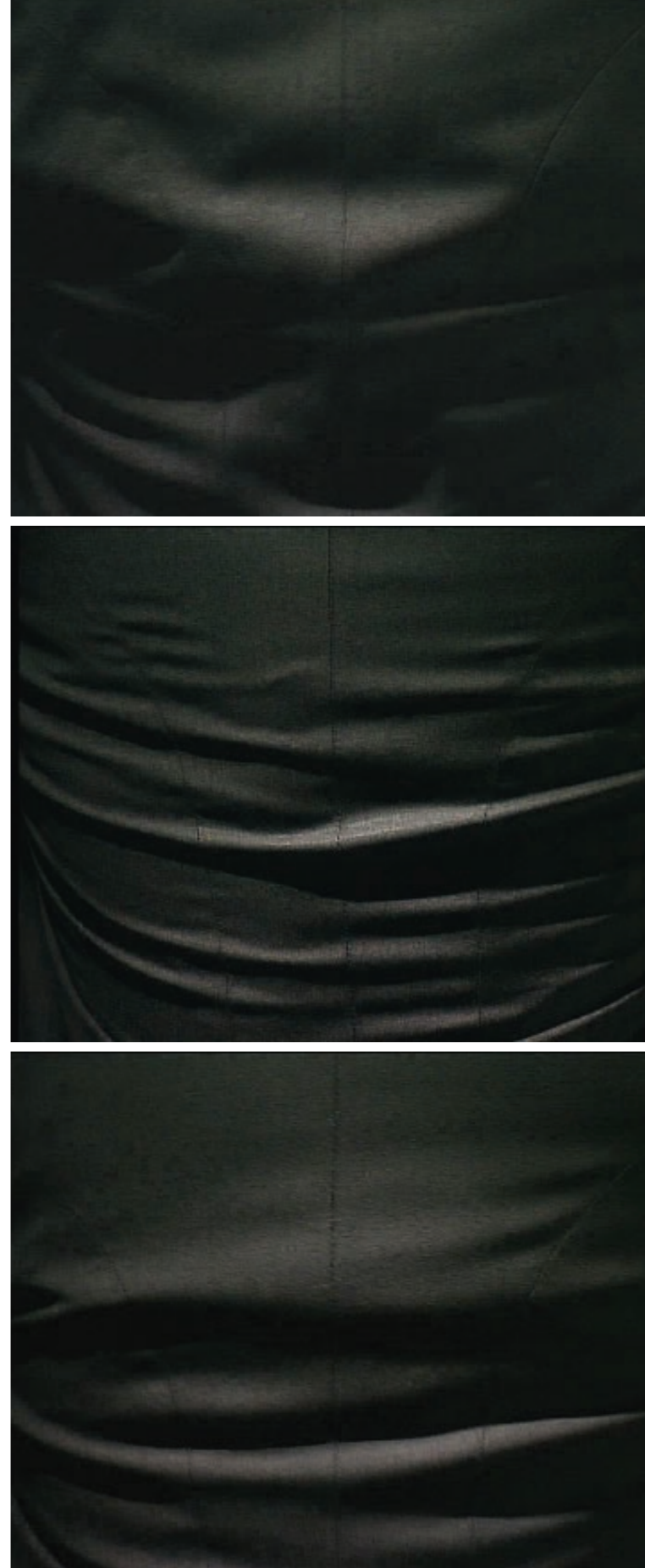
La fascination de Brech pour le mouvement s'imprimant dans le tissu de l'habit du chef d'orchestre, lorsqu'il l'a vu jouer pour la première fois Dimitri Chostakovitch, l'a convaincu que la transformation du rythme musical et du tempo en pur mouvement pourrait faire le sujet d'un film passionnant.

L'*Opus 110a* nous montre l'histoire d'un événement enregistré, irrémédiablement lié à l'immédiateté de sa projection. Le spectateur se demande d'abord ce qu'il est en train de voir. Un bloc apparemment monochrome – un rectangle anthracite – se meut comme une vision extrêmement rapprochée des vagues de l'océan. Il y a une atmosphère sévère, un ton résolument sombre. Lorsque nous réalisons que les mouvements dans le monochrome sont la conséquence physique réelle de la conduite du chef d'orchestre, nous sommes d'emblée séduits.

Comme la caméra n'est concentrée que sur le dos et sur l'espace entre les omoplates, qui enregistrent manifestement l'exercice physique fourni durant la conduite d'un orchestre, ces mouvements deviennent la translittération de la musique dans l'activité humaine, puis dans le film. Cela est particulièrement frappant lorsque le tempo s'accélère et que les mouvements physiques deviennent plus violents. Alors, le rythme nous anime nous, les spectateurs. Nous ne pouvons rester indifférents face à un tel dynamisme.

Il faut souligner que l'*Opus 110a* de Chostakovitch traite de la guerre et qu'il est dédié aux victimes de l'holocauste. Cet élément de commémoration étant important pour Brech.

Opus 110a |2001|





German Oak |2003|

Dans *German Oak* (2003), un voyage apparemment sans fin sur une route bordée de chênes s'accompagne de la musique de Mahler (qui intéresse beaucoup Brech). Sa musique se compose d'extrêmement longues phrases musicales, qui même dans la superposition, sonnent encore comme Mahler.

La musique choisie par Brech pour ses films n'est jamais illustrative ou ornementale. Elle est tout autant contenu que les images. Il vise à une équivalence des sens.

En superposant l'image et le son, le passage à travers ce tunnel mythique de branches suggère un espace de cauchemar, accentué par la musique. Les soubresauts de la caméra, le mouvement de la voiture nous happent dans leur tourbillon, ce qui finit par donner un mouvement fluide. Le tunnel de branches lui-même suggère une atmosphère proche d'un tableau de Caspar David Friedrich.

Il n'y a apparemment pas de source lumineuse. La vidéo a été tournée en roulant avec le soleil, puis de front; puis les images ont été superposées, et on perd donc l'orientation. Il n'y a pas d'ombres et l'on est entraîné dans un environnement envoûtant, surnaturel, dont on semble ne plus pouvoir s'échapper. Etre catapulté à travers le tunnel avec un accompagnement *accelerando*, donne la sensation d'être lancé à travers toutes les étapes de la vie. Nous ne pouvons nous en détourner, le point de fuite est caché et alors que nous filons vers lui, nous sommes entraînés dans l'intériorité. Et la temporalité de l'œuvre, alors que les mouvements ralentissent et le tempo se relâche, est une temporalité que nous ressentons viscéralement comme si elle était une image-temps émanant de notre propre corps.

La différence entre ce film et *Tremblant* est intéressante parce que dans ce dernier, le spectateur est encore un observateur passif, alors que dans *German Oak* il est un participant très actif du scénario qui se déroule. Le rôle passif dans *Tremblant* est approprié parce qu'il offre un modèle du non lieu surmoderne. Dans *German Oak*, nous sommes à l'intérieur de l'image et notre engagement dynamique se répète en boucle indéfiniment.

Dans *Passage* (2003), un verre empli d'eau repose sur une table dans la cabine d'un cargo. La vibration des moteurs du bateau et le mouvement

de l'océan sont reflétés par le miroitement subtil de la surface de l'eau dans le verre.

Brech a saisi la quintessence d'un voyage: temps et transition, durée et passage. Nous entendons le son des vagues qui se brisent contre la coque du bateau et nous les percevons comme une information sensorielle du premier degré, qui nous berce, provoquant une étrange litanie de pensées et de souvenirs pendant que le film continue. Là encore, il y a une tension entre l'ampleur du son, sa violente amplification et l'illusoire simplicité de l'image de l'eau dans un verre.

Dans *Cent Noms* (2003), 470 noms gravés sur des pierres tombales du cimetière de Shaar Hashomayim, Mont Royal, Montréal, se fondent avec monotonie les uns dans les autres, symbolisant le caractère sombre et inévitable de la mort. Mais nous voyons aussi les motifs de feuilles qui ornent les tombes, les ombres des vraies feuilles agitées par le vent et tombant sur les pierres tombales, des insectes vivants et une étrange fleur qui bourgeoine.

Le rythme monotone des images forme un contraste avec le troisième mouvement de la deuxième symphonie de Heinz Winbeck. Pratiquement inaudible au début, l'Adagio de Winbeck culmine finalement dans un solo assourdissant joué par six tambours.

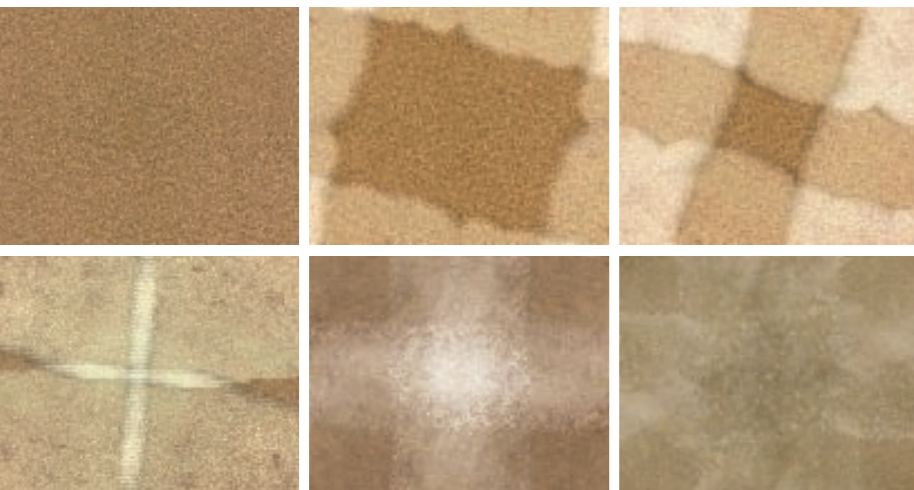
Une fois de plus, le choix de la musique est d'une remarquable spécificité. Elle est d'une vitalité phénoménale et le tempo change constamment. Au début, il est plus lent que la succession des noms, puis il devient plus rapide, ralentit, accélère à nouveau pour s'emballer vers la fin. La musique de Winbeck suit le développement du film – nouvelles couleurs, nouveaux sons, nouveaux instruments – approfondissant le thème. Les graines tombant des arbres durant tout le film confirment le fait que son véritable sujet est la vie, mais la préfiguration de notre propre mort inévitable n'est jamais loin.

Dans ce film Brech tente un acte touchant de commémoration et de remémoration; ces noms marquent la culmination et la nature cyclique de la vie humaine.

Dans *Beach Piece* (2003), nous sommes extraits de tout vestige de non lieu et transposés dans un cadre organique peuplé de sons d'océan, de sable et de vagues s'écrasant et glissant sur une plage. Une partie du

rivage est superposée quatre fois, créant ainsi des images symétriques kaléidoscopiques et continuellement changeantes, qui se muent en un rythme hypnotique se prolongeant lentement.

En regardant, nous devenons les habitants de cet ordre microcosmique. Le sable nous rappelle la peau humaine, ou l'arène de vie ambiante. Paradoxalement, alors que nous sommes entrés dans un temps ralenti, nous sommes surpris lorsque le film se termine, tellement nous nous sommes laissés aller à sa logique inexorable. Le rapport du son à l'image est tendu. On entend les vagues qui se brisent le long d'un rivage, mais on ne voit qu'une partie de l'océan. Le bruit des vagues qui s'écrasent arrive bien avant que l'on en voie le résultat.



Beach Piece | 2003 |

Dans *Tremblant* (2003), Christoph Brech filme le trajet à travers un paysage hivernal, depuis un téléphérique qui monte et descend le long du Mont Tremblant. *Le Crépuscule des Dieux* de Richard Wagner. La scène est empreinte d'une sensation artificielle de drame. Le paysage devient un décor. Le choix de la musique de Wagner est essentiel; le compositeur a commémoré dans son œuvre l'intemporalité; la suggestion d'éternité y est presque palpable. Son art étant un art de la transition perpétuelle. Robert Witkin a dit, à propos des écrits d'Adorno sur Wagner: «Le mouvement continu est, par contre, la condition de l'ego isolé, pris dans le changement perpétuel des événements... Le mouvement est un passage incessant à travers l'ego immuable...»¹⁵ Dans ce théâtre filmé d'un paysage factice, la technique scénique signifie à la fois continuité et rupture; l'hégémonie de l'artifice et de l'artefact. La musique est musique de théâtre, parfaite pour un décor dans lequel la nature elle-même a été dupée.

Dans *Red Cloud* (2004), le travail vidéo le plus récent de Brech, le sujet est un paysage réduit de prairie qu'il a filmé à partir d'une voiture en marche, lorsqu'il voyageait dans le Nebraska rural début 2004. Le paysage en question est entre Kearney (il est significatif que ce soit le centre géographique absolu des Etats-Unis, que l'on a une fois proposé comme capitale en raison de son emplacement) et Red Cloud, une toute petite ville à proximité, où l'auteur Willa Cather, qui a obtenu le prix Pulitzer, a passé ses années de formation et situé ses romans et ses nouvelles).

Pendant que le paysage se déroule, la ligne d'horizon en haut de l'écran se rétrécit progressivement et finit même par disparaître, nous laissant perdus au cœur ineffable et flou d'une peinture abstraite, presque monochrome, à l'exception des teintes sombres et variées formées par les arbres nus et les herbages. Ce paysage de prairies, qui a à peine changé depuis cent ans, est sauvé du spectre de la monotonie par une caméra qui le métamorphose en un tableau impressionniste abstrait. Il est impossible de discerner où est situé le film. Trois lignes latérales traversent souvent le paysage, comme les lignes d'une partition musicale, marquant l'intensité de la sensation dans la musique et le tempo changeant des images.

Comme nous l'avons déjà vu chez Christoph Brech, le choix de la musique du compositeur du 16^{ième} siècle Gesualdo, *Prince de l'Affliction*, est

convaincant, et elle est le double mystérieux de la scène de paysage qui se déroule devant nos yeux. Gesualdo a composé des œuvres de dévotion envoûtantes ainsi que six livrets de madrigaux. L'ensemble vocal *Sabbato Sancto* dont la vitesse a été ralentie à vingt pour cent devient ainsi presque abstrait, dans lequel on identifie néanmoins encore le deuil des voies humaines. La gravité de ces voix et l'imbrication chromatique élaborée de la composition s'harmonisent avec le passage à travers un paysage plus nuancé, et étrangement, plus touchant que ce à quoi nous nous attendions peut-être.

Alors que la ligne claire de l'horizon contraste avec le paysage flou qui se déploie en dessous, ce dernier fait penser à l'œuvre du début du siècle de la photographe Gertrude Käsebier, dont les portraits légèrement flous étaient fascinants. Il est intéressant de remarquer qu'elle ne retouchait pas ses photographies, convaincue qu'une telle pratique détruirait leur authenticité. De façon similaire, Brech, indépendamment de la quantité produite, rythmée ou perturbée, ne « retouche » pas ses vidéos, craignant de nuire à l'authenticité de ce qu'il capture. Alors que l'espace du paysage de *Red Cloud* se métamorphose pour devenir complètement abstrait, il se rapproche d'une peinture métamorphosée de Helen Frankenthaler, d'un champs coloré aussi vivant que les madrigaux de Gesualdo, ou d'une des splendides et sombres abstractions de Philip Guston, austères mais vivifiantes, avant son retour au figuratif.

Des changements soudains dans la tonalité rythment et reflètent des changements parallèles dans le paysage et la démarcation de la ligne d'horizon. Ralentir la musique ne fait qu'en approfondir le mystère.

Ces voix si humaines, endeuillées, nous chantent leur veillée mortuaire et nous coulons. Nous coulons dans l'abstraction formée par la palette caractéristiquement réduite de Brech. Les sombres cadences des madrigaux magistraux de Gesualdo se fondent dans les images qui passent et ne peuvent plus en être séparées.

Dans tous ses films, Brech se saisit de l'instrumentalité télescopique de la caméra pour saisir un temps et un lieu, un espace et un objet spécifiques. Mais c'est toujours nous qui sommes en transit, c'est à dire dans un état continu de transition. C'est toujours notre « lieu » de passage. Et le transit entre les modes temporels, et les points de départ et

d'arrivée comporte une certaine tension. C'est le cas pour *Red Cloud* comme pour *Passage* ou les autres vidéos et même pour notre « rite » de passage, puisque nous faisons souvent l'expérience de la perturbation comme lui étant inhérente.

La perturbation est la temporalisation de la différence.¹⁶ Brech perturbe le *statu quo*, temporalise la différence et pratique la « durée », un *modus operandi* temporel qui a été historiquement négligé dans la pensée occidentale. La durée représente une voie moyenne entre l'éternité et le temps. C'est le moyen principal permettant d'accomplir la temporalité de la remémoration. Dans *Red Cloud*, Brech utilise une musique vieille de presque 500 ans, moyen efficace pour perturber des normes statiques, tout en pratiquant la durée. Il est intéressant qu'un art qui critique implicitement la temporalité des non lieux doive utiliser la perturbation pour encourager et aboutir à la commémoration. Sa durée est en équilibre entre la fixité et le flux, l'identité et la différence, le mouvement et le repos.¹⁷ Ce qui explique peut-être pourquoi elle est si efficace et si touchante.

VI. Ostinato spatial dans le temps ralenti

Il est intéressant de réfléchir au fait que si l'art de Brech est celui d'un temps ralenti, et si la musique fait, d'une certaine manière, partie intégrante de cette procédure, l'ostinato dans son œuvre, – j'entends par là le fragment mélodique ou rythmique répété qui anime ses films – est purement spatial.

La poésie de l'espace remémoré est cruciale dans les œuvres vidéographiques de Brech, que ce soit *Mont Tremblant*, un coin anonyme d'une plage, un tunnel de branches, la queue de pie du chef d'orchestre, la cabine d'un bateau, une partie d'un paysage d'herbages ou un cimetière de Montréal. Il saisit un *focus memorius* de son choix. La topologie de l'être contraste avec l'architecture du non lieu, et il réussit toujours à montrer que le premier habite le second, le sauve et lui donne un sens.

Cela est intéressant, parce que Christoph Brech fait exploser le mythe de la pure modernité dans des œuvres qui cherchent à comprendre la relation de l'individu à des endroits qu'il ou elle habite de façon inédite, mais il désigne aussi concrètement des espaces dans lesquels nous nous trouvons maintenant. Ces derniers sont des espaces qui, historiquement, sont entièrement nouveaux pour les espèces; ils ont leurs propres exigences et leurs propres téléologies. Donc, il explore également le mythe vivant de la surmodernité. Le transit qui mène de la modernité à la surmodernité que circonscrit son travail, n'est pas un passage facile. Car si le temps est la limite définissant la situation surmoderne dans laquelle nous nous trouvons, corrélativement, l'espace qui se déploie à travers ce nouveau contexte l'ancre dans l'historicité du moment présent.

Le non lieu a sa propre historicité, après tout. Si c'est dans l'évolution des techniques que nous trouvons le sombre horizon de la surmodernité et la phase de croissance exponentielle des non lieux qu'il autorise, c'est dans la défense du lieu que nous trouvons son analgésique factuel, sinon naturel. D'où la pertinence des films de Brech.

Comme l'affirme Augé: «... Car ce temps surchargé d'évènements qui encombrant aussi bien le présent que le passé proche, chacun de nous en a ou croit en avoir l'emploi.

Ce qui, remarquons-le, ne peut que nous rendre encore plus demandeurs de sens. Allongement de l'espérance de vie, passage à la coexistence habituelle de quatre et non plus trois générations entraînent progressivement des changements pratiques dans l'ordre de la vie sociale. Mais, parallèlement, ils étendent la mémoire collective, généalogique et historique, et ils multiplient pour chaque individu les occasions où il peut avoir le sentiment que son histoire croise l'Histoire et que celle-ci concerne celle-là. Ses exigences et ses déceptions sont liées au renforcement de ce sentiment.»¹⁸

C'est avec l'image de l'excès temporel qu'Augé entreprend de poser les échafaudages de la compréhension de la modernité elle-même. Il suggère que la surmodernité est le revers de la postmodernité; comme il dit, la contrepartie positive d'un négatif.

Qu'est ce que Brech, un Wallace et l'ethnologue ont en commun? Ils démantèlent toutes les conventions évidentes de leurs sujets contextuels en s'efforçant de comprendre le lieu et ses habitants, sans parti pris. Ils se demandent comment il est organisé, ils en définissent les contraintes et s'assurent des limites intentionnelles ou soumises au hasard, dans lesquelles le sujet existe. C'est ainsi qu'il est possible de comprendre la mélancolie des rues que nous traversons maintenant – j'entends la surmodernité elle-même: un escalier en spirale qui nous mène toujours plus haut, de façon continue, en une périlleuse ascension à l'intérieur de l'histoire qui subsume aujourd'hui progressivement notre être.

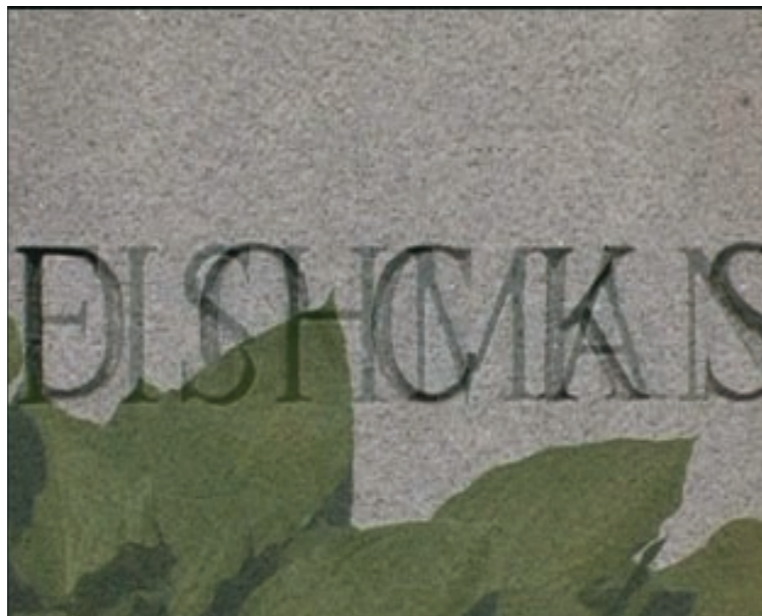
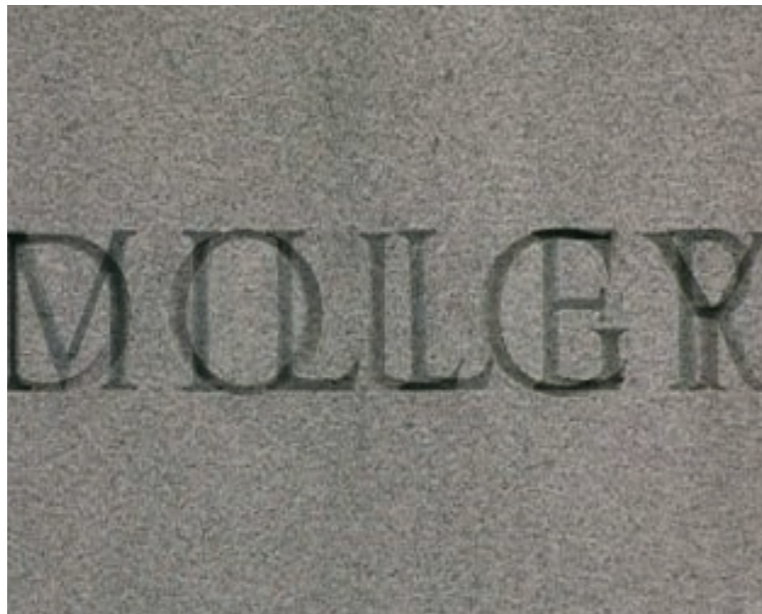
Comme le dit Augé: «... Le mouvement ajoute la coexistence des mondes et à l'expérience combinée du lieu anthropologique et de ce qui n'est plus lui (par laquelle Starobinski définit en substance la modernité) l'expérience particulière d'une forme de solitude et, au sens littéral, d'une «prise de position» – l'expérience de celui qui, devant le paysage qu'il se doit de contempler et qu'il ne peut pas ne pas contempler, «prend la pose» et tire de la conscience de cette attitude un plaisir rare et parfois mélancolique.»¹⁹

De façon similaire dans les vidéos de Brech, le mouvement devient synonyme de contemplation, et s'il y a une mélancolie immanente à cette contemplation, elle n'en est plus adéquate, puisque c'est en quelque sorte la modernité perdue que l'on commémore ici.

Dans ces films, l'image avec ses contenus surdéterminés est délibérément réduite à l'essentiel, et s'affirme contre le champ monochrome apparemment vidé – je pense à l'absence intentionnelle de couleur – d'une manière qui entend garder et transmettre à la fois des significations hétérogènes et complexes. Cela vaut aussi bien pour l'*Opus 110a* que pour *Passage*, *Red Cloud* et les autres films. Ce que je veux dire, c'est que tout en vidant la couleur et en mettant en valeur les images, le monochrome est un moyen intéressant pour révéler une signification imprévue dans l'image, et sert également de limite à l'imagerie, voire à l'imaginaire.

Si les vidéos de Brech nous font réfléchir sur le temps, elles évoquent aussi l'intemporalité. Elles exercent un effet hypnotique et nous sommes plongés dans une transe. Il n'est alors pas surprenant que les «images» persistent en nous bien après que nous ayons quitté la salle sombre. C'est particulièrement vrai pour *Red Cloud*, où le paysage perçu est presque un monoterme et cependant, une extraordinaire éloquence musicale et temporelle rend instantané le passage du point A au point Z dans nos mémoires, nous octroyant ainsi un lieu, libérant notre imagination dans un transit sans véritable itinéraire. «*Vous n'êtes pas les mêmes gens qui sont partis de cette gare/Ou qui arriveront à quelques terminus.*»²⁰

Ces vocabulaires incommensurables sont unis parce que l'artiste sait bien que les polarités opposées du lieu et du non lieu sont le *yin* et le *yang* proverbiaux du présent hypertrophié. Comme dit Augé, le lieu n'est jamais entièrement éradiqué, le non lieu n'est jamais entièrement achevé. Les vidéos de Brech nous fournissent une expérience et une rare perspective des deux polarités, et nous devons lui en être reconnaissants.



VII. Conclusion: Poésie et durée

Dans les vidéos que nous avons examinées ici, Christoph Brech cherche à comprendre le temps, la mémoire et le besoin de commémoration avec ses propres moyens, dans la contemporanéité. En artiste qui se sent aussi bien à l'aise comme artiste visuel que comme cinéaste, il se confronte à un sujet difficile, avec bravoure et aplomb. Il est à l'évidence aussi un poète. Les vidéos sont de la poésie visuelle. Elles pratiquent l'inversion. Elles sont des expériences esthétiques du temps ralenti; cette temporalité, et le fait qu'elles suivent leur propre cadence en préservant la différence, les met à part.

Brech sauve le temps de l'hégémonie qui fait violence à l'événement. Il a critiqué avec succès notre condition surmoderne du point de vue d'un artiste qui comprend que beaucoup ont été meurtris par l'histoire. Qu'il ait réussi à toucher ses spectateurs est une conséquence et un corollaire de ce succès et de cette compréhension. Nous héritons de films qui font procès aux sinécures de l'accélération temporelle surmoderne. Mais ils adoptent aussi une politique de commémoration et d'aveu, dans des œuvres qui usent de la représentation tout en gardant un caractère résolument abstrait et conceptuel. Chaque film instaure un rythme que nous devons suivre afin d'apprécier la dialectique implicite du repos et du mouvement.

Mais l'art de Brech est avant tout un art de commémoration plein d'empathie et de temporalité immanente. Son œuvre vidéographique nous rappelle que la commémoration est inséparable d'un lieu de mémoire, et que tout acte de remémoration a un aspect commémoratif. Le travail de Brech montre que toute remémoration est toujours déjà mémorisation. Comme disait Edward Casey: « Whitehead cite une inscription latine des anciens cadrans solaires: *Pereunt et imputantur*, «les heures passent et sont débitées». La commémoration peut-être considérée comme la prise en compte des heures passées, la consolidation et la continuation de ce qui est terminé. C'est la remémoration créée dans les médias, remémoration de rituels, de textes et de l'esprit; elle nous permet d'honorer le passé en le transposant, intact, dans les nouvelles et durables formes d'alliance et de participation.»²¹

Et les modes temporels de la durée – passé, présent et futur – mettent en scène son art de la commémoration et de mémorisation. Toutes ces œuvres de passage célèbrent le fait humain. Il serait difficile de leur rester indifférent parce que, de même qu'elles ont mis en lumière le lieu et le non lieu, elles nous transmettent un sens du temps dont on fait une expérience tout à fait subjective et qui est par conséquent très différente chez chaque spectateur. Comme les photographies de Fonville Winans, comme la mémoire elle-même, elles donnent leur impulsion à la contemplation et à la commémoration. La commémoration telle que la pratique Brech fait plus que simplement titiller notre conscience collective. Il ne s'agit pas non plus de regarder en arrière. Comme dit Casey: « Elle construit l'espace et fait perdurer le temps dans lequel l'inter-humain sera durablement apprécié. Plutôt que de regarder seulement en arrière, la commémoration s'occupe de ce qui, en durant, nous revient »²²

Cette restitution des aspects subjectifs de la temporalité et du souvenir qui appartient très spécifiquement à la « mienneté » de mon propre être, ou comme disait Heidegger *Jemeinigkeit*, expliquent peut-être pourquoi ils sont tellement émouvants.²³

Christoph Brech suppose une limite dans des films – qui sont toujours en mouvement et sonores mais qui saisissent et transmettent l'essence même du silence et de l'immobilité – ce qui lui permet de réinvestir subrepticement et de subvertir les modes temporels dans lesquels nous vivons. S'il est vrai que le point d'observation parfait (parce qu'il allie mouvement et distance) est le pont d'un bateau quittant le port, alors Brech a adopté un tel point d'observation dans son œuvre, afin de voir exactement ce que nous, ses spectateurs, avons laissé derrière nous, alors que nous naviguons avec insouciance vers la surmodernité.

James D. Campbell, *Montréal, janvier 2004*

Notes

- 1 Ludwig Wittgenstein: *De la certitude*, Paris, Gallimard, 1965 et 76 pour les traductions françaises, traduit de l'allemand par Jacques Fauve, p. 114.
- 2 T.S. Eliot, *Poésie*, Seuil, 1947, 1950, 1969, *Quatre Quatuors*, p.197.
- 3 Marc Augé, *Non lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, (La Librairie du XXIe siècle), p. 29.
- 4 Ben Forkner, *Cajun Fonville* (Paris: Marval, 1991), p. 84-85.
- 5 Ibid, p. 85.
- 6 Werner Hamacher, « The Second of Inversion: Movements of a Figure Through Celan's Poetry » dans *Premises: Essays on Philosophy and Literature from Kant to Celan* (Stanford, Ca: Stanford University Press, 1999): p. 351. [Traduction Sophie Horvath]
- 7 T.S. Eliot, *Quatre Quatuors*, op. cit. p.189.
- 8 Augé, *Non lieux*, op.cit., p. 41-42.
- 9 T.S. Eliot, *Quatre Quatuors*, op.cit. 40.
- 10 Augé, *Non lieux* p. 34.
- 11 Marc Augé, « Home Made Strange: Jean-Pierre Criqui talks with Marc Augé » dans *Artforum*, Summer 1994, p. 88. [tr. S. H.]
- 12 Marc Augé, « Home Made Strange », p. 117.
- 13 David Applebaum, *Disruption* (Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1996), p. 87. [Traduction Sophie Horvath]
- 14 Augé, op.cit., p. 42.
- 15 Robert W. Witkin, *Adorno on Music* (London: Routledge, 1998), p. 84. [tr.S.H]
- 16 Applebaum, op.cit. p. 75. [Traduction Sophie Horvath]
- 17 Edward Casey, *Remembering: A Phenomenological Study* (Bloomington, Indiana University Press, 1987). [Traduction Sophie Horvath]
- 18 Augé, *Non lieux* op.cit, p18.
- 19 Augé, *ibid.*, p.110.
- 20 T.S. Eliot, *Quatre Quatuors*, op. cit. p. 197.
- 21 Casey, *Remembering*, p. 257. [Traduction Sophie Horvath]
- 22 Casey, *ibid.* [Traduction Sophie Horvath]
- 23 A propos de la « mienneté » de l'être-là, voir Martin Heidegger, *Etre et Temps*. Gallimard, 1927, 1964.

