Simon
Mercier

Un temps, trois mouvements

Simon
Mercier

Un temps, trois mouvements

Mémoire
DNSEP, 2020
ÉSAD — Valence

Un temps, trois mouvements

5 Introduction
9 Expérience hybride
13 Expérimental par nature
17 *Found Footage*
Accès
21 Par le texte
22 Par l'image
22 Concret
23 Culturel
25 *Tom Tom the Piper's Son*
37 *A Movie*
36 *24 Hours Psycho*
44 Formes de récurrences
42 Mouvement d'opinion
52 Le sens des images
54 *Paris*
62 Conclusion
66 Annexes

Introduction

Les multiples confrontations qui traversent l'art pendant la première moitié du XXe siècle me sont longtemps restées mal connues. Les comprendre a pourtant eu et continue d'avoir des conséquences directes sur ma construction en tant que designer et spectateur. C'est principalement par mon intérêt pour les « images en mouvement » que je les ai redécouvertes.

À la suite du travail de recherche entrepris pour ce mémoire, j'ai le sentiment que l'écriture des images en mouvement de cette période, notamment dans les cadres de l'exposition, du cinéma expérimental et du livre de photographies, a été interrogée et analysée. En revanche, les passages de ces images en mouvement de l'un à l'autre de ces trois médiums méritent une attention renouvelée.

À priori les images en mouvement n'existent qu'au travers du support et du dispositif cinéma. Elles ne sont de fait questionnables et questionnées qu'à cet endroit. Pour autant, ne pourrait-on pas, comme l'envisage Philippe-Alain Michaud, observer ces images en mouvement à d'autres endroits ? N'y a-t-il pas un mouvement des images qui s'opère par le biais du lecteur dans son feuilletage successif des pages d'un livre de photographies ? Ou encore par celui du spectateur et son déplacement d'une œuvre, d'une vitrine, d'une salle à une autre dans un espace d'exposition ? En affirmant l'idée d'images en mouvement qui peuvent fonctionner dans plusieurs champs, qu'observe-t-on alors dans le mouvement entre ces images ?

Cette question se pose non seulement dans la façon propre à chaque médium à expérimenter une écriture du mouvement selon les spécificités qui le déterminent, mais aussi dans celle d'emprunter des principes aux autres médiums, donnant lieu à des pratiques plus denses et des œuvres plus curieuses. Il me semble que la tension qui s'opère et qui est à l'œuvre dans ce mouvement des images, en fonction de l'espace dans lequel elles existent, doit être interrogée et analysée pour plusieurs raisons.

D'abord parce que certaines de ces œuvres de la première partie du XXe siècle, montages d'exposition, films de cinéma expérimental ou livres de photographies, sont difficilement accessibles. Bien qu'elles soient issues de la reproductibilité technique, les dispositifs par lesquels ces œuvres peuvent être vues sont à la fois une garantie de leur intégrité et une limite à leur consultation que j'ai, souvent mais pas toujours, pu et dû contourner en récupérant des échantillons numériques. Ce qui pose dès lors des questions quant à l'exercice même de consultation et de compréhension des œuvres, puis incidemment de l'identification de passages potentiels entre elles.

Ensuite, elles marquent une évolution radicale de la place et du rôle de l'art, face et avec la reproductibilité technique. Dans le cinéma des années 1920 par exemple, les cinéastes d'avant-garde se considèrent comme ceux qui doivent et qui peuvent tout construire grâce à ce médium encore à explorer. À la différence de la peinture dont ils sont nombreux à être initialement praticiens et qu'ils vivent alors comme arrivée à ses limites. Que ces œuvres se rattachent à la première avant garde (1930) ou à la seconde (1960), leur valeur réside aussi en ce que certaines d'entre-elles portent une certaine exemplarité qui reste affirmée à ce jour. Plusieurs films sont considérés comme des modèles par les théoriciens spécialistes des cinématographies. Nicole Brenez, reprise plus tard par Philippe-Alain Michaud, qualifie notamment *Rose Hobart* (Joseph Cornell, 1936-39) de « chef d'œuvre de l'élégie déconstruite »[1] et *Tom Tom the Pipers' Son* (Ken Jacobs, 1969) «d'œuvre monumentale synthétisant l'ensemble des procédés, usages et effets du cinéma de *found footage* ».[2] Quant au livre de photographies *Paris* de Moï Wer, c'est « un livre d'auteur singulier qui, par l'épiphanie d'un nouveau langage visuel, réunit plastique, poésie et critique dans une étonnante réflexion sur la modernité », comme le qualifie Dominique Noguez.[3]

À New York, l'anthropologue Franz Boas réaménage dès 1897 le hall central de l'*American Museum of Natural History* en un parcours de vitrines disposées bout à bout et organisées par thème. Cet enchaînnement annonce, selon ses propres codes, la structure en séquences du cinéma avant même qu'elle n'existe. Trente ans plus tard, le Pavillon Russe conçu par El Lissitzky pour l'exposition *Pressa* (Cologne, 1928) est une mise en espace frénétique qui articule collages et montages de photos dans une rupture visuelle aussi bouleversante que les implications idéologiques sont présentes. Observer ces œuvres aussi différentes que des films, des livres ou des expositions, c'est aussi entrevoir des visions du contexte sociétal dans lequel elles sont créées, ou bien les reconnaître distinctement. Ainsi la représentation du monde à travers le cinéma d'Hollywood et les journaux TV du milieu du XXe siècle en Occident, rencontre une vive critique dans la pratique de l'artiste Bruce Conner, notamment au travers de son film *A Movie* réalisé en 1958 à partir d'extraits de ce type d'images.

[1] Nicole Brenez, Pip Chodorov, « Cartographies du *found footage* », *Exploding*, Hors Série *Tom Tom the Piper's Son*, Paris, Exploding / Re : voir vidéo, 2000, p. 99

[2] *Ibid*, p. 109

[3] Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma : le cinéma "underground" américain : histoire, économie, esthétique*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 97

Les œuvres issues de la période de la première moitié du XXe siècle sont selon les cas des outils analytiques des pratiques à l'intérieur du champ de l'art concerné, des mises en miroir de la société ou encore des clés de compréhension des autres pratiques artistiques. Elles ont chacune des implications qui raisonnent de façon très contemporaine avec notre présent. Mettre en lumière les similitudes de questionnements, puis en observer les réponses proposées, c'est une occasion d'en tirer des enseignements, en tisser des liens. C'est aussi adopter un point de vue qui permet de regarder les œuvres postérieures et d'en saisir l'évolution de forme, de sens et d'expérience. Finalement regarder et reprendre ce qui s'est fait, c'est donner accès aux questions déjà à l'œuvre hier, pour pouvoir mieux en comprendre le sens, l'interroger et poursuivre ces réflexions qui continuent d'exister aujourd'hui.

Expérience hybride

Parmi les nombreux et variés objets culturels auxquels je suis confronté depuis de nombreuses années, le cinéma, le livre et l'exposition figurent en bonne place dans ceux auxquels je suis le plus sensible. Chacun de ces trois « objets » culturels est à la fois un médium et un dispositif temporels. Autrement dit, le terrain d'expériences partagées et particulières de la durée, entre l'objet et son public, entre les personnes du public et entre les objets dont voici quelques exemples.

Le livre : lire, relire, oublier, perdre sa ligne, annoter, regarder, feuilleter, manipuler, parcourir, s'attarder, divaguer, penser…

Le cinéma : s'asseoir, regarder, écouter, suivre, deviner, imaginer, s'ennuyer, rêver, réfléchir…

L'exposition : parcourir, observer, lire, avancer, se rapprocher, s'arrêter, réfléchir, attendre, contempler, flâner, éluder, parler…

En dressant une liste des verbes d'action qu'on peut employer pour qualifier les interactions que l'on a avec le cinéma, l'exposition et le livre, on arrive relativement vite à un premier constat. Certains verbes ne peuvent être attribués qu'à un seul des trois médiums. Les autres peuvent s'appliquer à deux des trois médiums, voire aux trois. En pratique, ces verbes ne recouvrent pas forcément les mêmes réalités d'un médium à l'autre. Ils ne se traduisent pas par le même acte, la même réflexion, la même implication, le même geste, le même corps. Au contraire, la position du corps est bien souvent spécifique et propre à l'expérience de chaque dispositif.

C'est ce que Raymond Bellour appelle « la querelle des dispositifs »[4], qu'il inscrit entre les champs du cinéma et, plus généralement, de l'art. Cette querelle prend sa source dans la dilution du cinéma dans l'art contemporain et dans la dilution de l'histoire du cinéma dans l'histoire de l'art. Ces dilutions apparaîssent à la fin des années 1990 par une tendance d'un nombre conséquent de théoriciens d'art ou parfois de cinéma,

[4] Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012, 573 p.

de critiques d'art, de commissaires… à vouloir homogénéiser le cinéma et toutes les autres images en mouvement. Pour Bellour, le cinéma est un dispositif relativement fixe et autonome dans la culture occidentale, bien qu'il ait considérablement varié au cours des années. Seule la salle de cinéma offre une projection continue d'images en mouvement, une attention soutenue sur une durée d'une à trois heures et la possibilité de mémoriser et d'oublier les images que nous voyons. Aucune autre situation de projection ne peut offrir aussi pleinement cette expérience. Tout autre dispositif d'images en mouvement, déployé aussi similairement au dispositif cinéma à proprement parler soit-il, est, de fait, un choix d'installation. Bien que radical dans son affirmation, Bellour refuse une supériorité entre images en mouvement, relevant de l'art, et cinéma. Mais plutôt des manières de voir fondamentalement différentes qui impliquent des positions du corps différentes. Très conscient des liens complexes et continus qui n'arrêtent pas de se tresser entre ces deux pôles, Bellour considère que ce n'est qu'en marquant leur opposition fermement qu'il est ensuite possible de tenter d'en dessiner des classifications et d'en saisir les degrés, les passages, les transitions, les métamorphoses comme autant de positions intermédiaires. Pour Bellour, c'est donc avant tout une question d'expérience.

Cette question d'expérience est une problématique particulière. Elle convoque cependant une notion très importante, celle de la spécificité de dispositif. Cette spécificité repose en partie sur une autre caractéristique, elle aussi partagée par le cinéma et « tous les autres dispositifs d'images en mouvement ». Il s'agit du mouvement. En effet, chaque dispositif est contraint dans sa relation au mouvement par des spécificités de retranscription qui lui sont propres. Cela est vrai pour le cinéma, l'installation, l'exposition ou encore le livre.

Sur ce plan, Patrick de Haas défend un type d'opposition entre art et cinéma différent. Il repose sur des définitions des deux mots relativement divergentes par leur inscription dans la première partie du XXe siècle. Dans ce contexte, le cinéma est un médium aux propriétés techniques et esthétiques novatrices. L'Art est entendu comme ensemble des disciplines de tradition académique et regroupe notamment le dessin, la peinture, la gravure, la littérature, le théâtre ou la danse. Pour de Haas, le cinéma doit exister vis-à-vis de l'Art à la vision élitiste, conservatrice et dépassée. Il ne doit pas se restreindre à emprunter l'approche iconographique de la peinture ou la nécessité narrative de la littérature. Mais plutôt penser un rapport autonome et autoréflexif qui en appelle aux propriétés spécifiques du médium cinéma, pour donner une manière nouvelle de voir le monde. Il doit se poser la question de ce en quoi le mouvement des images, entre autres, affecte les représentations.[5]

[5] Patrick de Haas, *Cinema Absolu, Avant-garde 1920 – 1930*, Paris, Mettray, 2018, p. 39–47

Expérimental par nature

Le cinéma qualifié de classique est celui dont le fondement théorique s'est construit et continue d'exister sur la répétition de ce qui a déjà existé, que ce soit en terme de structure narrative littéraire, de mise en scène théâtrale ou de divertissement forain. Il s'est institué au fil du temps comme la face du cinéma la plus connue et dominante, mais aussi comme la plus industrielle, standardisée, normée[6]. Le cinéma que l'on qualifie d'abord d'avant-garde, et par la suite « d'expérimental », est un cinéma qui s'extrait de ces normes traditionnelles pour se concentrer notamment sur une des caractéristiques « naturelles » du cinéma, de celles qui constituent sa matière même : l'écriture en images du mouvement, du rythme, du temps, de la lumière. Il peut correspondre à une certaine vision moderniste de l'art pour l'art par l'exploration des moyens propres au médium.

Selon Dominique Noguez, le qualificatif « expérimental » est problématique puisqu'il « qualifie ce qui n'a pas besoin de l'être. Mais c'est le moins mauvais des qualificatifs superflus car le plus riche d'histoire et de connotations ». Il me semble que le terme expérimental renvoie à plusieurs notions. Expérimenter comme essayer, tester, tenter, sans assurance de résultat. Le terme est définit comme « fondé sur l'expérience scientifique » par le Larousse[7]. Selon Dominique Noguez, le terme « expérimental » est attesté au sens étymologique en 1503 et calqué sur le bas latin « experimentalis », le mot est à rapprocher de l'ancien français « esperiment » ou « experiment », dérivé lui-même du latin « experimentum » qu'on peut traduire par « tentative, « essai », puisque c'est le substantif correspondant au verbe « experiri » (essayer, tenter). « Expérimental » propose directement une idée de recherche. Noguez note également un autre sens consigné par le Littré dans son Dictionnaire de la langue française, il définit « Expérimental : qui est fondé sur l'expérience »[8]. Claude Bernard contribue à l'évolution du mot en titrant sa publication « Introduction à la médecine expérimentale » en 1865[9]. Il sera encore renforcé par d'autres définitions du terme comme « fondé sur l'observation des faits »

[6] Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, Macula, Paris, 2016, p. 10

[7] *Dictionnaire Larousse*, [en ligne] URL : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/exp%C3%A9rimental/32239
Consulté le 20/06/2019

[8] Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 2010, p. 24

[9] Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. B. Baillière, 1865, 405 p.

pour Hatzfeld, Darmester et Thomas vers 1890. Chez Claude Bernard, le mot « expérience » prend parfois un sens qui s'approche de l'activité artistique dans ce qu'elle peut avoir de tâtonnant et d'imprévisible, où l'intervention du hasard sur un phénomène peut provoquer l'apparition de faits dont on n'a, au début, aucune idée. Noguez ajoute que « l'activité expérimentale est bien, en ce sens, ce mélange d'audace et de cécité, cette façon aventureuse d'aller à l'aveuglette et d'innover sans le faire tout à fait exprès »[10]. Il considère enfin que c'est Émile Zola qui applique le premier la méthode et le mot clé de Bernard à des phénomènes non plus naturels mais artistiques, avec *Le Roman expérimental* en 1880.

Si je reprends l'idée d'expérimenter comme essayer, elle me renvoie à réfléchir, faire librement, sans crainte et sans objectif déterminé, émettre des propositions libres et subjectives, penser. Le terme expérimenter peut aussi partager la polysémie du terme voisin d'éprouver, qui s'entend autant comme vérifier par la pratique que par ressentir, toucher sensiblement, être traversé d'une émotion. Dominique Noguez va plus loin en affirmant que « le cinéma expérimental donne une nouvelle dimension à l'expérience : l'essor de la subjectivité. Le cinéma expérimental est l'art du cinéma compris dans ce qu'il a de plus artistique, de plus formel, subjectif, et donc de plus subversif ».[11]

La naissance du cinéma expérimental s'inscrit dans la période abondante de recherches que constituent les avant-gardes picturales du début du XXe siècle. L'avant-garde cinématographique est constituée pour l'essentiel de praticiens d'autres champs artistiques, en majorité des peintres (Hans Richter, Marcel Duchamp, Fernand Léger) qui cherchent à sortir des troubles d'identité que vit la peinture au début du XXe[12], ou des artistes très au fait des problèmes picturaux contemporains, comme des photographes (Man Ray). Comme artistes cinéastes, ils ne font pas ce que Patrick de Haas nomme de la peinture cinématographiée[13], c'est-à-dire l'enregistrement d'une pratique de peinture en film par exemple. Au contraire, ils travaillent sur la spécificité du dispositif cinéma (pellicule, projection lumineuse, écran) et des images animées (vitesse de tournage, rythme, de montage, mouvements de caméra…). Ils mettent également tous en cause la narration traditionnelle, la logique de récit, les codes de représentation, pour s'intéresser à la question visuelle.

Le cinéma expérimental est une forme non-normative, décomplexée jusqu'à la question de la durée, plus ou moins unique à chaque film (*The Eclipse – Rose Hobart,* Joseph Cornell, 17 min ; *A Movie*, Bruce Conner, 12 min ; *Tom Tom The Piper's Son*, Ken Jacobs, 110 min ; *24 Hours Psycho*, Douglas Gordon, 1440 min…). Aussi un certain nombre de cinéastes expérimentaux ne se posent pas du tout la question de la réception, privilégiant le rapport autonome de l'artiste à l'œuvre plutôt qu'au public et ses attentes conditionnées par le cinéma commercial. Pour autant, ces films ne sont pas restreints à une audience confidentielle. Dès les années 1920, ils sont diffusés dans des réseaux de salles spécialisées et de ciné-clubs puis à l'occasion

[10] Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 26

[11] Dominique Noguez, *ibid*, p. 31–32

[12] Patrick de Haas, *Cinéma absolu. Avant-garde 1920 – 1930, op. cit.,* p.11

[13] Patrick de Haas*, ibid.*, p. 12

de manifestations artistiques (*Film und Foto*, Stuttgart, 1929). Ils sont soutenus par une presse nombreuse et sont distribués à travers l'Europe et les États-Unis. Le principal problème des cinéastes est plutôt le financement de leurs films, pour lequel ils ne peuvent compter que sur leurs fonds propres, ou bien sur l'aide de mécènes.[14]

De l'avant garde cinématographique jusqu'à l'art vidéo, l'expérimentation vise à révéler la matérialité du film, à en essayer les possibilités plastiques, graphiques, narratives ou sonores, à mettre en avant la dimension technique du cinéma (machine, dispositif, procédé), mais également économique et politique (format, diffusion, réseaux, minorités). C'est l'exploration, le maniement même de l'outil filmique, qui est la raison d'être du film expérimental.

[14] *Ibid.*, p. 663–688

Found footage

Parmi la diversité d'expériences cinématographiques issues du cinéma expérimental, le *found footage* est l'une des formes les plus investies. Ce type de films porte aussi le nom de « films de remploi », parce qu'ils réutilisent des images déjà tournées par d'autres personnes.

Les cinéastes expérimentaux pratiquant le *found footage* travaillent en référence et en opposition à l'histoire du cinéma industriel traditionnel. Les films dont ils s'emparent sont caractéristiques de cette industrie, le plus souvent issus du cinéma hollywoodien, mais aussi des films institutionnels, éducatifs, d'actualités… qui partagent les mêmes codes.

Le remploi de ces sources permet de renvoyer au cinéma industriel un reflet relativement fidèle en même temps qu'un commentaire critique de ce qu'il est trop souvent, c'est-à-dire un ensemble homogène, normé, construit sur des principes de reproduction de quelques films sources.

Les modalités de l'intervention sur ce « matériau déjà-là » sont multiples. Le travail sur le médium pose des questions de choix à tous les niveaux. À commencer par se limiter à une modification minimale, de l'ordre du *ready made* (sur ce terme, voir le commentaire de *Tom Tom the Pipers' Son*). La plupart des films sont le résultat d'un travail à partir d'une quantité de matériaux immenses et font appel à l'intelligence du montage, à la culture et à l'intuition. D'autres se servent de l'intervention sur la pellicule comme matériau, dont ils modifient alors les propriétés (par exemple les couches de l'émulsion). D'autres encore s'attachent à de nouvelles formes de montage. Nicole Brenez indique que « les films de *found footage* confrontent des images entre elles selon la proposition d'un cinéaste s'autorisant des rapprochements, des regroupements, des coupes, des ellipses ».[15] Ainsi en s'appropriant puis en détournant les genres et les images, les films de *found footage* en rendent visibles et en critiquent les conceptions et les représentations.

[15] Nicole Brenez, « Cartographie du found-footage, Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, Volume 13, Numéro 1–2, automne 2002, p. 49–67

[16] Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma : le cinéma "underground" américain : histoire, économie, esthétique*, *op. cit.*, p. 290

Quelle que soit la teneur de l'intervention, les images cessent d'être de simples illustrations. Le *found footage* postule de la présence d'un sens qui n'est pas toujours exprimé clairement, pour lequel un travail de réflexion et de mise en combinaison des éléments est nécessaire. Dans ces nouvelles conditions d'existence, on voit s'opérer un déplacement du sens et de la forme des images initiales qui construisent alors une autre approche de l'histoire des images. Le *found footage* invente des liens inédits entre les images et les rend autonomes.

Nicole Brenez propose cinq usages principaux du film de *found footage* : élégiaque (*The Eclipse – Rose Hobart*, Joseph Cornell) ; structurel (*Berlin Horse*, Malcom le Grice) ; matériologique (*Interludes*, Joost van Veen) ; critique (*A Movie*, Bruce Conner) ; analytique (*Tom Tom the Piper's Son*, Ken Jacobs). Avant de parcourir plus en détail les deux derniers exemples de cette liste, voici une description rapide des trois premiers.

Rose Hobart est un film de Joseph Cornell (1936, 17 min) conçu comme une ode à l'actrice dont le film porte le nom et qui le fascinat. L'ensemble du film est construit en transitions brutes et autres « sautes » d'images. Majoritairement composé de champs/contrechamps du personnage féminin qu'elle incarne dans le film source *East of Borneo* (George Melford, 1931, Universal), le film devait être projeté au travers d'une plaque de verre coloré et accompagné d'une musique bossa-nova déconcertante. Cette succession hétéroclite évoque des passages entre rêve et réalité, des flashs entre passé et présent, des déplacements entre ici et ailleurs ou encore des dialogues des personnages avec eux-mêmes. Variant entre contemplation, tentative vaine de faire récit et libération des pensées, le spectateur est confronté à la frustration de ses attentes pour mieux concentrer son attention sur les interprétations présentes dans les images que révèle ce collage surréaliste.[16]

Berlin Horse pour sa part est un film de Malcolm le Grice (1970, 6 min 30) élaboré non pas à partir de l'image ou du motif dans l'image mais plutôt d'une proposition de protocole de refilmage d'un film d'archive, dans lequel un cheval court en cercle dans un manège. Le cinéaste superpose des variations de vitesse de défilement et des explorations chromatiques qu'il rassemble en une boucle infinie. Puis la confronte à une bande sonore de Brian Eno en léger décalage. L'installation finale est une projection sur deux écrans côte à côte du film traité et de la version noir et blanc. Cet enrichissement plastique doublé d'une répétition irrégulière est une façon de réfléchir sur le mouvement perpétuel qu'effectue le cinéma sur lui-même.

Dans le film *Interludes* de Joost van Veen (2005, 2 min 30), le cinéaste montre des poissons nageant dans l'eau d'une façon plastiquement inattendue, c'est-à-dire par le matériau filmique, la pellicule. Ses particularités physiques et chimiques (grain, défauts, rayures, péremption…) sont marquées, contrastées et amplifiées dans le but de faire se dégager le même rapport hypnotique qu'en regardant une scène sous-marine filmée de façon réaliste. Mais en désamorçant le stimuli créé par une narration

figurative « classique », le film ouvre un espace d'interprétation différent qui donne à réfléchir sur la relation aux images et aux représentations formelles.

Pour chacun des exemples illustrant ici trois des cinq usages que décrit Brenez, la forme est réinvestie d'une façon différente. Toujours prévalente sans être gratuite, elle est utilisée dans sa capacité à produire du sens à partir de ses facultés propres. Les deux derniers usages se vérifient dans les films *A Movie* et *Tom Tom the Piper's Son*. Selon Brenez, ce dernier est d'autant plus exemplaire qu'il réunit les cinq usages à la fois et serait par conséquent la plus profonde analyse de film jamais produite dans sa façon d'expliciter la morphologie de l'image filmique.

Accès

Accès par le texte

Lorsque l'on cherche à voir ce qu'est le cinéma expérimental, il existe un certain nombre de publications très complètes et solidement documentées. Je suis donc entré dans plusieurs œuvres de cinéma expérimental en premier lieu par le texte, que ce soit par des livres, des lectures publiques, des conférences, des articles. Selon les films ou les genres, les ouvrages ne sont pas toujours suffisamment illustrés, voire pas du tout illustrés. Sur internet, il y a relativement peu d'images disponibles, et paradoxalement parfois pas du tout d'images en mouvement. Ce qui n'est pas sans poser de réelles difficultés dans la tentative d'appréhender ce qui se joue dans des images sans en faire véritablement l'expérience. Cette disponibilité des images relativement limitée ne permet donc souvent qu'à peine entrevoir l'œuvre en question. Cette absence peut se justifier à certaines occasions. L'œuvre 24 *Hours Psycho* (Douglas Gordon, 1993) nécessite une projection dans l'espace et la durée du musée pour atteindre les limites spéculatives et conceptuelles qu'elle entend exprimer, et non au cours d'un visionnage de quelques minutes enfermé dans un ordinateur 15 pouces. À ce titre, la défense du principe d'intégrité de l'œuvre par l'utilisation exclusive d'un dispositif de projection pour lequel elle est prévue est un argument justifié et défendu.

« Je ne crois pas qu'on puisse accéder au cinéma expérimental autrement que par l'enchantement d'une projection : ce livre même n'est rien s'il ne conduit ou ne ramène le lecteur à cette expérience délicieuse. »[17]

Dominique Noguez

[17] Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *op. cit.*, p. 21

[18] Système Universitaire de Documentation

Accès par l'image

Cependant, la réalité se traduit par un accès en abondance à des contenus vidéos en ligne qui cohabitent avec une lecture domestique sur moniteur LCD. Appareil qui est largement suffisant au vu des qualités de copies que l'on peut trouver. Dans le meilleur des cas, il s'agit de copies regardables en streaming vidéo dans une définition moyenne, parfois ce ne sont que des extraits de deux à trois minutes, parfois ce ne sont pas les bonnes bandes son… Bien que la qualité soit décevante et le rendu peu fiable, internet est l'un des rares accès rapides aux œuvres et celui qui m'a ouvert à la majorité des films consultés pendant l'écriture de ce mémoire. Mais quelque soit les louables intentions des utilisateurs qui mettent ces contenus en ligne, il n'en reste pas moins impossible de s'assurer que l'on regarde bien l'œuvre de l'artiste, sans altérations qui ne seraient pas de son fait. C'est le cas du film *A Movie* de Bruce Conner, auquel je n'ai eu accès que dans une version compressée et disponible sur Dailymotion. Bien qu'elle semble de bonne qualité, je n'ai aucune assurance d'avoir vu l'œuvre en intégralité. Sa durée de 11 min 38, contre les 12 minutes officielles, fait d'autant plus se poser la question. En ce qui concerne les photogrammes statiques ou les captures d'écran, il n'y a pas de disponibilité autre que quelques images de qualité médiocre, qui ne traduisent que très imparfaitement les œuvres et qui permettent à peine de les recevoir correctement, d'en ressentir ne serait-ce qu'une infime part de ce qu'elles transmettent. Il est aussi possible de louer les films via les sites des coopératives historiques de films indépendants. Une copie 16 mm de *Public Domain* de Hollis Frampton (1972) se loue 50 $ chez la Film-Makers Coop (New York, États-Unis), une copie 16 mm de *Tom Tom The Piper's Son* de Ken Jacobs se loue 349 € chez LightCone (Paris, France).

Après plusieurs mois de recherches sur le cinéma expérimental, j'ai finalement eu accès à une copie en vidéocassette d'un objet considéré par plusieurs théoriciens du cinéma expérimental comme un des plus importants de ce champ cinématographique, *Tom Tom the piper's Son* de Ken Jacobs, film de 115 minutes sorti en 1969. Bien que j'en ai souvent lu des critiques laudatives et des analyses détaillées, je ne l'avais pas encore vu pour deux raisons principales. D'un côté son prix en location et son format original 16 mm hors de ma portée. De l'autre, j'appréhendais un peu de regarder cette œuvre en raison des extraits de très mauvaise qualité trouvés sur internet et de sa durée de 1h55, nettement plus longue que les autres films ne dépassant pas la dizaine de minutes. Avant d'entrer dans sa description, ce film a suscité d'autres interrogations concernant l'accès.

Accès concret

D'abord l'accès physique à l'œuvre. En dehors du catalogue SUDOC[18], il me semble ne pas y avoir de base qui renseignerait les lieux où en trouver une copie ou une projection programmée. Il se trouve que quatre bibliothèques en France disposent d'une copie vidéo. Il s'agit de bibliothèques universitaires liées

« Quelle entreprise absurde de mettre n'importe quel film en vidéo, et surtout une œuvre si liée à son support que Tom Tom, […] *Alors pourquoi est-ce que je le fais ?* […] *Car j'aime ces films, et pour moi il est important et cela a du sens de les partager avec d'autres. Et les autres ce sont parfois ceux qui n'ont pas forcément accès aux programmations, copies ou projecteurs ; ceux qui voudraient peut-être revoir un film encore et encore ; ceux qui n'auraient peut-être jamais soupçonné l'existence du cinéma abstrait… »*[19]

Pip Chodorov

[19] Pip Chodorov, « Ridicule ! », *Exploding*, Hors *Série, Tom Tom the Piper's Son*, Paris, Exploding/Re : voir vidéo, 2000 p. 2–4

[20] Bibliothèque pluridisciplinaire d'étude et de recherche, sous tutelle des universités Lettres et Sciences humaines de Lyon et de l'ENS de Lyon.

à des départements de Sciences Humaines et Sociales, d'art, de lettres, de langue ou de droit. Par chance, un exemplaire fait partie des collections de la bibliothèque Diderot de Lyon.[20]

J'ai pu visionner ce film réencodé en vidéocassette parce que la bibliothèque Diderot dispose encore d'un magnétoscope. Alors je me demande ce qu'il en est des films expérimentaux en 35 mm, Super 8 mais aussi minidisc, CD-ROM, disquette… et autres ex-standards devenus de fragiles reliques dont le matériel de lecture est désormais indisponible au plus grand nombre.

C'est avec une certaine appréhension que j'ai lancé la cassette, ayant peur que la qualité d'enregistrement soit décevante. De fait, elle me semble d'une qualité suffisante pour traduire et transmettre les effets produits par le film.

Accès culturel

Enfin l'accès culturel à l'œuvre. Je me demande si quelqu'un qui ne connaît pas du tout le cinéma expérimental pourrait regarder ces 115 minutes dans leur intégralité, s'il arriverait à le recevoir. Malgré mes appréhensions, il m'a semblé simple et rapide d'embrasser, de vivre *Tom Tom the Piper's Son*, de percevoir émotionnellement. Mais j'ai également pensé dans ces premières minutes à ces remarques que j'entends parfois au sujet d'objets de design graphique comme n'étant pas compréhensible, difficile d'accès voire snob pour certains. Lors du visionnage, je n'ai pas eu le sentiment que ce film nécessitait une culture cinématographique particulière, mais je n'ai pas su non plus si ce sentiment s'explique parce que j'ai lu, observé et donc intégré plus ou moins consciemment un certain nombre de ce qui fait le cinéma expérimental.

Pages de droite,
Southwark Fair, William Hogart, gravure, 1734

Pages suivantes,
Tom Tom the Piper's Son, Ken Jacobs, Photogrammes du film, 1969

Sources : MET, domaine public (p. d.), photographies personnelles (p. suiv.)

Tom Tom the Piper's Son, Ken Jacobs, 1969-71, 115 min

À l'origine, *Tom Tom the Piper's Son* est un film muet d'une durée de 10 minutes en noir et blanc réalisé par Billy Bitzer en 1905. Billy Bitzer est un directeur de la photographie connu pour sa collaboration de long terme avec David W. Griffith, l'un des premiers réalisateurs à faire adopter au cinéma des techniques de narration dérivées de la littérature, comme le récit alterné. Pour sa part, le « *Tom Tom* » de Billy Bitzer est un film en sept tableaux, assez proche du théâtre filmé, qui emprunte à la musique et à la peinture. À la musique par son histoire qui repose sur la comptine anglo-saxone « Tom Tom the Piper's son stole a pig and away he run ». À la peinture parce que l'iconographie du premier tableau du film reproduit *Southwark Fair*, une gravure de 1733 de William Hogarth.

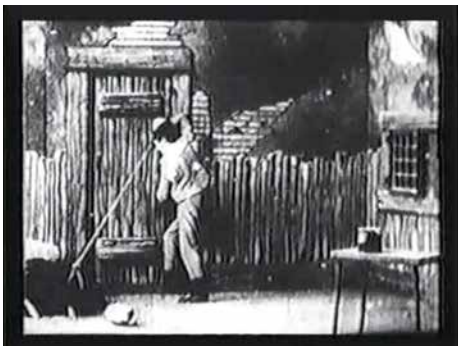
Le film commence par l'intertitre sur lequel est écrit son nom et sa date, sans auteur. Le premier tableau se déroule dans une foire (A). Une foule composée d'hommes en costume, de femmes en longues robes, mais aussi de forains parmi lesquels on distingue facilement une équilibriste, un acrobate, un joueur de musique et des joueurs de carte ou de bonneteau. Dans l'arrière-plan on aperçoit des maisons à un étage avec un balcon ou une terrasse et une sorte de statue de cheval sur ce balcon. Les gens marchent, se parlent, rient, regardent les acrobaties, ils surjouent assez fortement leurs rôles de spectateurs d'attractions foraines. Il y a un fourmillement de mouvements et d'animations partout dans le cadre du film. Au premier plan à droite, les joueurs commencent à se bagarrer. Non loin d'eux, plus au centre se trouve un enfant à qui un homme a confié un petit animal sombre en laisse. L'un des bagarreurs est mis en fuite. Les gens se dispersent puis reviennent rapidement et se rassemblent autour d'un jongleur qui commence son numéro au centre de l'image. Pendant ce numéro, un homme s'approche près du garçon et, en un bref instant, s'empare de l'animal et s'enfuit, poursuivi par l'enfant. Les autres se rendent compte du larcin et toute la foule se met alors à les courser. On change de tableau (B). L'homme avec l'animal puis l'enfant entrent dans une maison.

B

A

La foule les suit et se masse devant la porte en hurlant et en moulinant les bras pendant que deux hommes arrivent avec des outils pour enfoncer la porte. On change de tableau pour passer à l'intérieur de la maison. Par un effet de montage des images en ordre inversé, le voleur, l'animal et l'enfant s'enfuient en se roulant en boule puis en s'élevant merveilleusement dans le conduit de cheminée, juste avant que la porte ne cède aux assauts et que toute la foule n'investisse la maison.

C



D

E

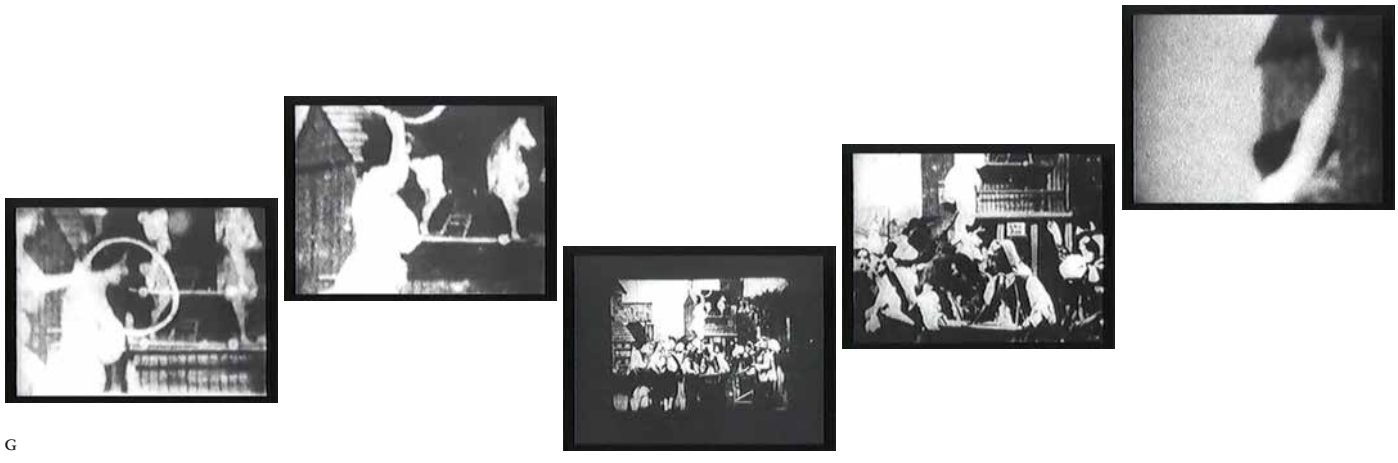
On revient au tableau en extérieur, le voleur et l'enfant sortent de la cheminée, sautent du toit et disparaissent en courant. Ils sont rapidement suivis par plusieurs des poursuivants qui sautent tour à tour, non sans échouer chacun plus que le précédent et chuter au sol (C), là encore dans une série de chocs et de roulades. Les ressorts comiques de ces deux tableaux sont réutilisés une nouvelle fois dans chacun dans deux tableaux supplémentaires. D'un côté avec des montées à l'échelle d'une étable qui se terminent par des rechutes en sauts dans le foin. De l'autre avec la destruction de la porte d'une autre maison (D) accompagnée de sauts, culbutes et autres dégringolades. Les entrées et sorties de chaque tableau sont incessantes, par tous les éléments de décor et de tous les côtés possibles du cadre. Dans le tableau final (E), le voleur finit par se cacher dans le fond du puits d'une basse-cour, ce qui ne lui laisse aucune échappatoire. Il se fait alors « repêcher » par la foule qui le remonte. Dernier effet comique, l'homme est coincé dans la corde et le sot au bout du balancier.

Cette première partie est assez proche de ce qu'on pourrait appeler un « *ready made* » filmé. J'emploie volontairement ce terme dont l'une des définitions données par Marcel Duchamp est « une œuvre qui n'en est pas une ». Le cinéma est longtemps considéré comme un simple moyen d'enregistrement. Son statut juridique jusqu'à la Première Guerre mondiale est celui d'un spectacle de curiosités, parce qu'il fait partie des différents numéros et attractions de fêtes foraines.

Visuellement, ces spectacles se constituent de saynètes enfermées dans un cadre et perçues depuis un point de vue unique qui peuvent ou non comprendre des histoires. Ce sont les héritiers tout à la fois de la peinture, du théâtre et de la littérature. Le cinéma est encore un territoire flou. Comme le *ready made*, on se demande s'il est un art ou bien si sa force vient de ne pas en être un.

F

Avec la diffusion intégrale du film de Bitzer en préambule, Ken Jacobs semble sinon confirmer cette observation, au moins vouloir établir le film initial comme le point de départ de son étude. Puis dans ce qui semble être une volonté de reprendre depuis le début, il commence cette deuxième partie par reprendre le tout premier tableau. Il ressert le cadre en gros plan sur le sol et les jambes des personnages. On distingue les pantalons de plusieurs d'entre eux, la culotte rayée du garçon et l'animal qu'il tient en laisse, un cochon noir, puis quelques photogrammes de tâches floues et surexposées.

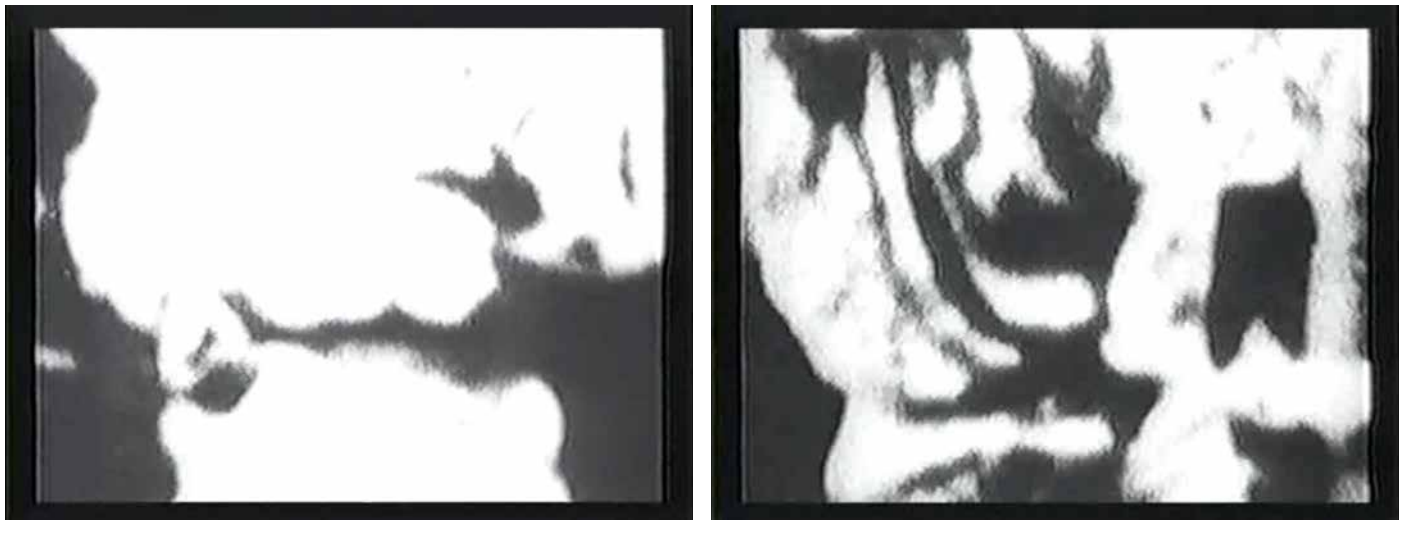


G

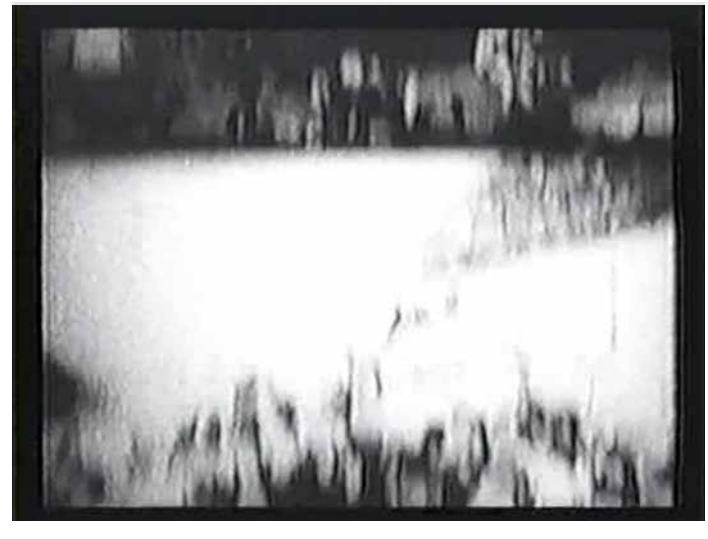
L'image revient plus nettement et le cadrage est maintenant proche et de plein pied. Le défilement de chaque photogramme du film est modifié, ce qui produit un effet de clignotement de type stroboscopique et ralentit du même coup le défilement des images, laissant mieux saisir l'instant du vol du cochon. Ce n'est qu'à cet instant qu'apparaît l'intertitre, comme pour l'intégrer dans le flux des autres images. Il y a de nouveau de très gros plans et l'effet stroboscopique s'intensifie au point de se rapprocher d'une succession de scintillements (ou *flickering*), jusqu'à ne plus rien distinguer de l'action pour ne laisser voir que des mouvements.

À certains moments l'image se fige, le cadre se déplace à l'intérieur de la scène à la manière d'un travelling ou d'un zoom, comme pour pointer notre regard vers un élément curieux auquel nous n'avions pas prêté attention. Par exemple un homme habillé de blanc de la tête aux pieds avec un masque qui s'enfuit (F).

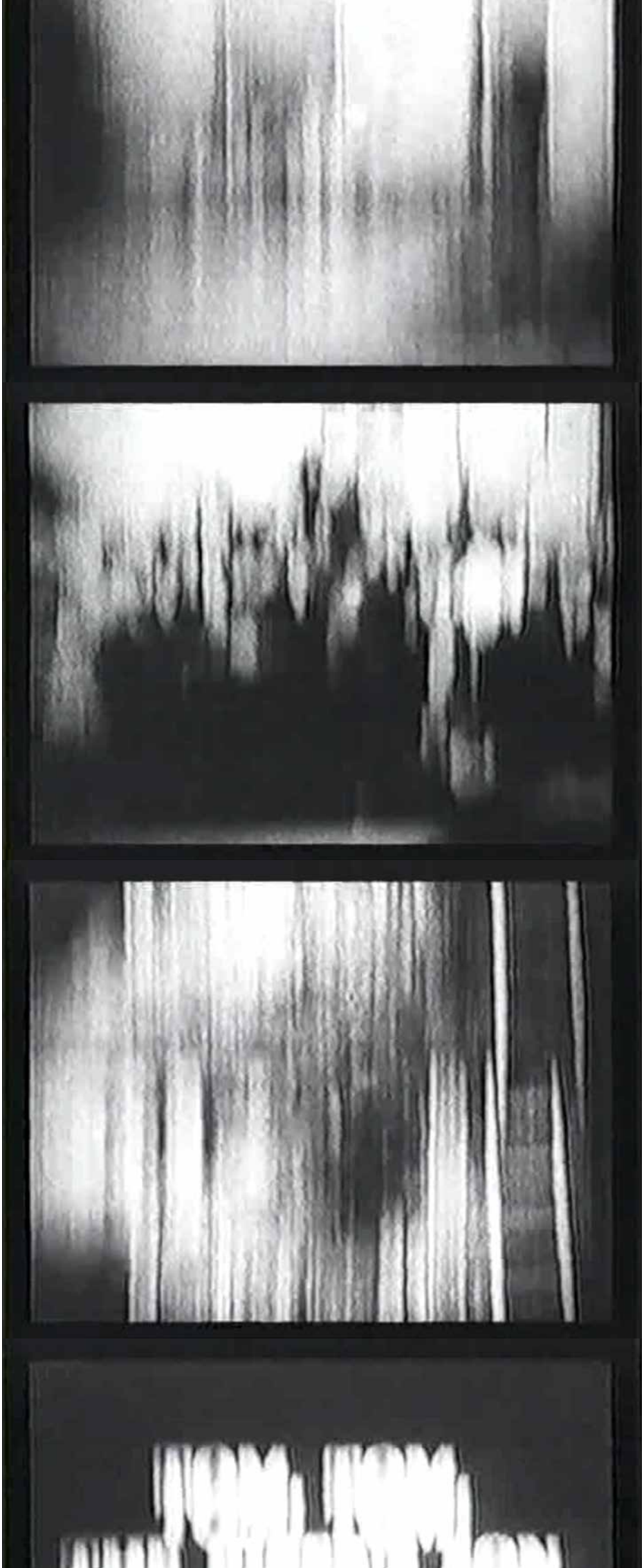
H



L'intertitre réapparaît mais il n'indique que « Tom Tom ». Désormais il est une image comme les autres et donc sujet à être fragmenté. L'image à l'écran est statique et cadrée sur une femme entourée d'un grand cercle blanc (G). On ne remarque pas forcément tout de suite qu'il s'agit de deux gros plans superposés de l'acrobate, mais on le comprend assurément lorsque les images se mettent en mouvement. Le cadre change d'échelle à quatre reprises tout en restant focalisé sur l'acrobate jusqu'à l'abstraction. Avant de se placer sur un homme en train de boire à la bouteille. Cette série de plans se polarise autour de personnages aux mouvements de balancier, comme ce figurant qui ne sait où donner de la tête devant toute cette agitation, ou cette figurante qui piétine de gauche à droite pour se donner une contenance.



Un gros plan sur les mains du jongleur tranche radicalement et ouvre l'ensemble suivant. On regarde des mouvements dont l'échelle et les saccades permettent à peine d'en distinguer le caractère figuratif (H). Peu à peu, ce sont des formes libres, de la lumière, de l'ombre, des textures (I). Puis le défilement des motifs s'accélère et se surexpose. Quelques photogrammes du dernier tableau apparaîssent subrepticement et se déroulent aussitôt en une sorte de grande nappe de traits larges verticaux en dégradés de gris, de blancs et de noirs (J). C'est comme si le film était rembobiné à toute vitesse avec le projecteur allumé. Ces longs effets de bandes dégradées défilent sur l'écran à des vitesses qui varient, puis semblent se découper en deux bandes verticales qui défilent alors en sens inverse l'une de l'autre. On pense à des étages vus depuis la fenêtre d'un ascenseur lancé à toute allure. Par moments s'ajoute un scintillement qui créé des sensations visuelles tantôt hallucinantes, tantôt hypnotisantes, tantôt méditatives. En fonction du tableau en train de se dévider, le défilement de dégradés laisse place à de grandes tâches noires ou blanches qui éclatent, puis à des bandes qui se croisent comme un tartan, puis des sensations de profondeur



ou l'impression d'observer des oscillations se distordant sans cesse et à l'extrême. On perd la notion de ce qu'on regardait jusque là, la narration figurative des débuts serait sans doute oubliée si on se consacrait pleinement à ce qu'on voit sans chercher comment le commenter par écrit.

Par moments, quelques photogrammes ressurgissent et donnent la sensation d'avoir été stoppé net dans cette course folle. Plus loin on aperçoit un intertitre complètement distordu (K). On a presque un contre-coup mais le défilement est déjà reparti, comme inarrêtable. Il semble maintenant durer de très longues minutes dont on ne se lasse pas, comme lorsqu'on regarde des rangs de vigne ou de maïs depuis la fenêtre d'un train qui roule.

Il y a tout au long de la deuxième partie une succession très variée d'autres interventions. Sans prolonger plus longtemps une description déjà considérable, voici rapidement les plus signifiants. Il y a d'abord une série d'arrêts sur image qui mettent en avant des attitudes, des postures et des gestes de personnages féminins héroïques. On pense à des peintures ou des sculptures classiques. D'autres arrêts sur image, en gros plan, de regards échangés qui forment des champs/contrechamps et construisent une histoire divergente du récit original de Bitzer.

Ou encore l'introduction de courts passages dans lesquels on distingue des ombres légères, presque transparentes et teintées de nappes de couleur translucides sur un fond clair dans lequel la camera se déplace (L). Alors un rapprochement mental s'effectue avec la série de formes abstraites obtenues depuis le film initial.

Dans cette deuxième partie, Ken Jacobs a organisé une extension

J, K

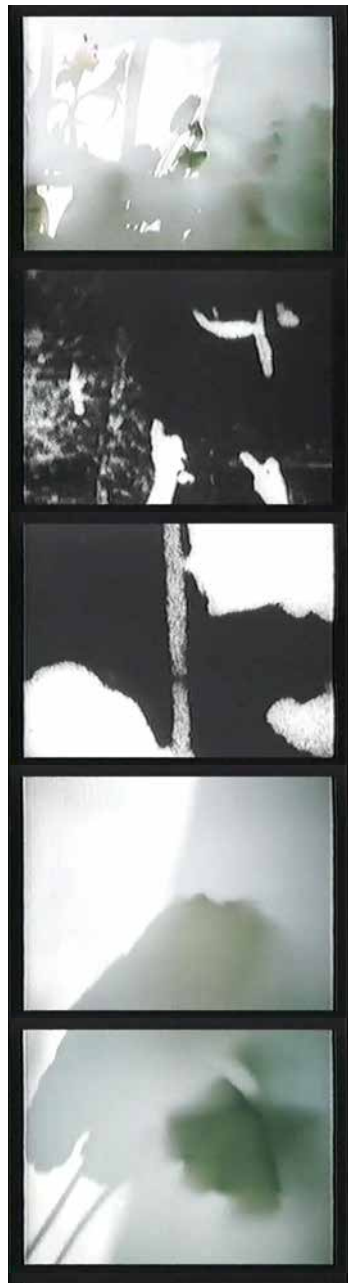
[21] Patrick de Haas, *Cinema Absolu, Avant-garde 1920 – 1930, op. cit.*, p. 12

[22] Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma : le cinéma "underground" américain : histoire, économie, esthétique*, *op. cit.*, p. 291

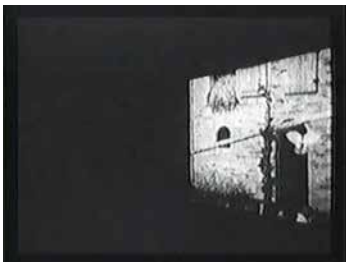
[23] Dominique Noguez, *ibidem*

du déploiement de mouvements de Bitzer qui s'était focalisé sur ceux des personnages. Par ses gestes, Ken Jacobs nous montre d'abord en quoi le cinéma se libère. Il sort de la vue Lumière héritée du cadre de la peinture, il s'oppose au principe frontal du quatrième mur de la théâtralité, il échappe aux normes narratives de la littérature et il s'affranchit des trucages de l'attraction foraine. Il les prolonge dans une tentative d'épuisement qui va jusqu'à leur abstraction et leur anéantissement. Pour atteindre une autonomie totale, le cinéma de Jacobs s'empare de ce qui le constitue en tant qu'« opérations singulières qui mobilisent la matière filmique : vitesses de tournage, rythmes de montage, mouvement de caméra… » selon les mots de Patrick de Haas[21], auxquels j'ajouterais la multiplicité de cadres. Ken Jacobs étudie également l'écriture des images en mouvement, qui se compose de mouvements dans l'image (textures, motifs), des mouvements de l'image (recadrage, travelling) et de mouvements de pellicule (refilmage de l'écran (M) en biais ou éloigné[22]).

La troisième partie commence sans même une seconde d'écran noir et reprend le *Tom Tom the piper's Son* de Bitzer. Bien que le film soit de nouveau diffusé dans son intégrité, on perçoit maintenant des détails que l'on avait pas vu ou auxquels on avait pas fait attention la première fois. Plus perturbant, on repositionne mentalement différents points de focalisation effectués précédemment par Ken Jacobs sur des détails dans la scène en train de jouer. Puis il se produit une sensation assez curieuse. C'est comme si on voyait les mouvements de textures abstraites filmées par Ken Jacobs plutôt que les mouvements de la foule qui se précipite aux trousses du voleur puis s'agglomère à la porte. De la même façon, on a le sentiment de ne plus vraiment voir des personnes sortir de la cheminée mais des formes qui jailliraient au goutte à goutte et couleraient sur le toit pour tomber au sol. Plus loin dans la scène de la grange, nos yeux s'attardent plutôt sur les poussières lumineuses qui se déplacent sur le film, semblables à une sorte de pluie de grains de lumières, qu'aux personnages qui montent à l'échelle. À leur retour dans le cadre, ils semblent être de plus gros flocons qui tombent du haut du cadre. Au travers de ces multiples focalisations sur la surface de l'image, c'est bien le support, la pellicule qui est à son tour méticuleusement scrutée. Comme le précise Dominique Noguez, « ce qu'explore Jacobs, ce n'est pas seulement tel film précis, mais la matérialité même de tout film. »[23]



L



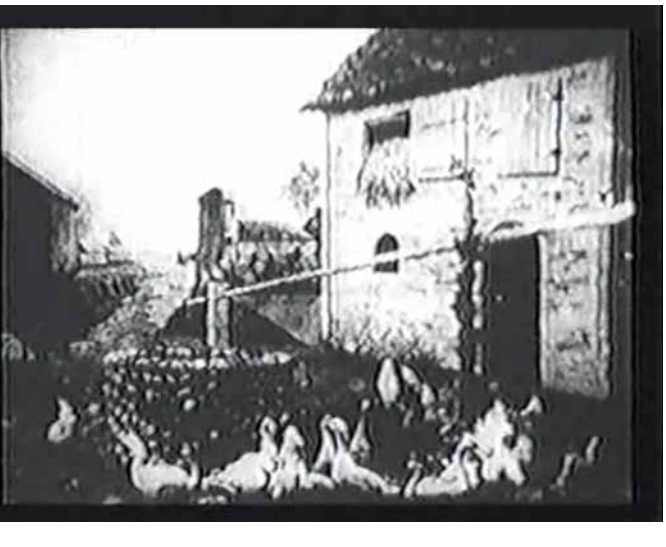
M

L'avant dernier tableau, où les villageois cherchent à déloger le voleur d'une seconde maison, produit un autre effet. Leurs bousculades, leurs chutes, leur écrasement, leur repoussement mutuel… Ils semblent encore plus menaçants pour le cochon que ne l'est le voleur et produisent un sentiment dramatique. Le dernier tableau commence par un très long plan qui paraissait incongru au premier visionnage puisqu'il ne filme rien d'autre que les volailles de la basse cour. À revoir ces poules, ces oies, ces canards et ces coqs se voler dans les plumes et se repousser pour picorer, on les associe maintenant avec la foule pressante et grouillante (N). Il n'y a plus de mouvements fragmentés. À la place, on ne perçoit qu'une imposante masse profondément puissante, dense et brute. La troisième partie est terminée.

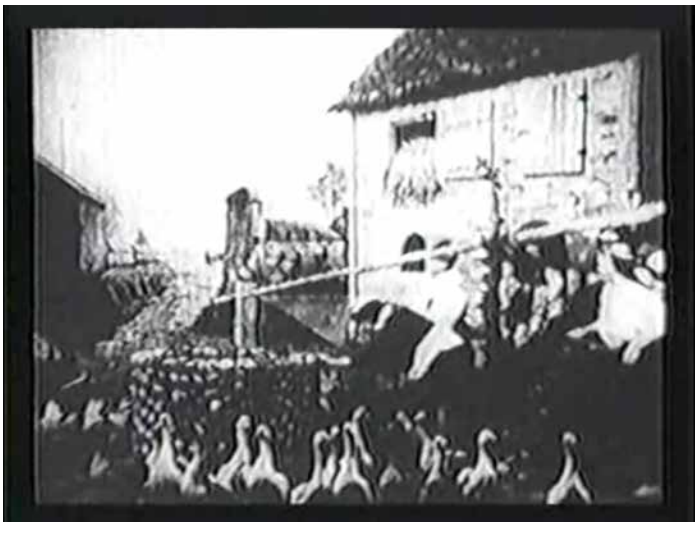
Dans cette troisième partie, Ken Jacobs révéle des détails très difficilement visibles dans le film à tableaux de Bitzer et il rend sensible une autre lecture de ce qui se passe à l'écran. À certains moments du film, on peut par exemple ressentir une forme de mélancolie qui amène presque à éprouver de la peine pour cet homme pourchassé par une foule menaçante. En cessant de montrer une scène dans son ensemble pour préférer en isoler les différents points saillants afin de diriger le regard sur eux et les donner à voir précisément, il démontre les tensions entre une partie et son tout, entre le détail et l'ensemble. Le film de Ken Jacobs n'est plus tout à fait un film de *found footage*. Par l'étude et l'analyse du film original, par sa structure en trois parties, par les procédés mis en place et les effets qu'ils confèrent, ce film peut s'envisager comme la synthèse et la mise en abyme du film expérimental de *found footage* : récupération de matériau(x) trouvé(s) ; fragmentation et expérimentation ; reformulation d'une nouvelle proposition.

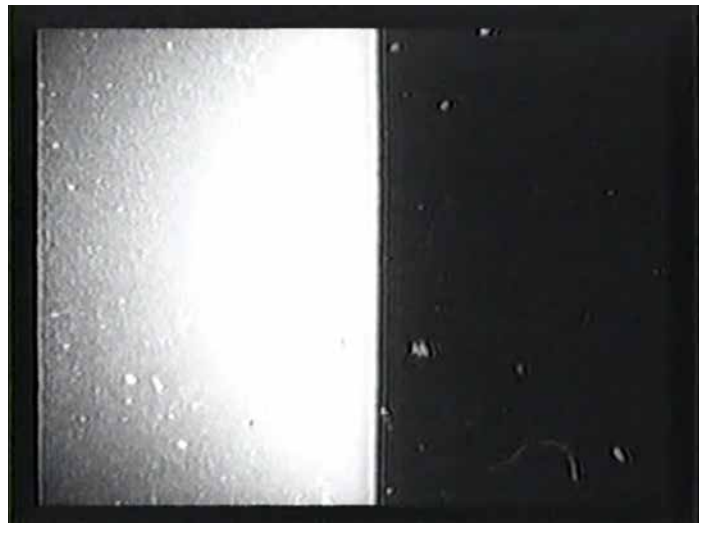
Générique.

Fin.



N





A

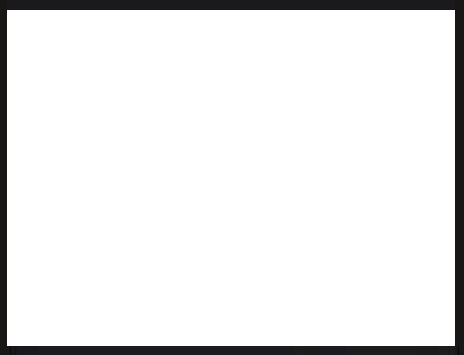
MOVIE

E

End of Part Four

7

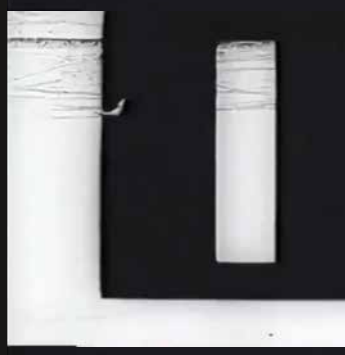
2



THE END

TART

OVIE


1

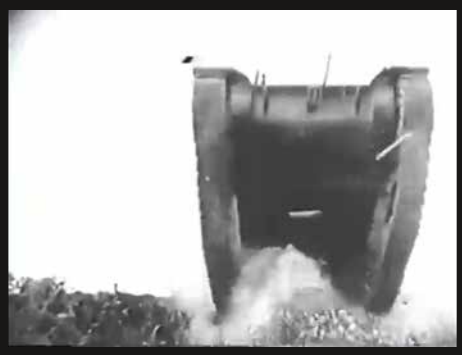
Pages précédentes et pages suivantes, *A Movie*, Bruce Conner, Photogrammes du film, 1958

Sources : photographies personnelles

A Movie
Bruce Conner, 1958, 12 min

Le film *A Movie* de Bruce Conner est le second « film de remploi » de l'histoire après *The Eclipse – Rose Hobart* de Joseph Cornell (1936). Il est construit à partir de scènes de sources et de contextes très différents (actualités, sexe, éducation…) qu'il articule afin de faire émerger de nouvelles images et par ce biais de nouveaux sens. Pour cela, il investit des continuités de forme, de cause/conséquence ou encore de jeu sur le langage (humour). L'emploi du noir et blanc, un rythme soutenu et l'ajout de musique contribuent encore à rendre l'ensemble plus homogène. Ici, le film s'appuie sur *Pini di Roma* (en français *Pins de Rome*), un poème symphonique en quatre mouvements composé en 1924 par Ottorino Respighi. Considérant que le cinéma est avant tout un art de montage, Bruce Conner doit ré-équilibrer les articulations d'images auxquelles il recourt en abondance pour en contenir la frénésie. Il reprend les cartons noirs des films muets qu'il emploie non plus inscrits de dialogues et intertitres mais vides de contenu ou avec le seul mot « Movie ». Par ce déplacement, il laisse le spectateur reprendre son souffle quelques secondes en même temps qu'il l'encourage à prendre du recul sur les images et à réfléchir à ce qu'il regarde.

Le début du film est marqué par un écran noir de 3 secondes et le premier mouvement de *Pini di Roma*. Puis, un titre apparaît avec le nom du réalisateur qui occupe tout l'écran pendant trente secondes, comme un reflet moqueur à l'égo des réalisateurs et acteurs de cinéma. Ensuite, des photogrammes noirs et blancs ou d'étalonnage passent à l'écran jusqu'à atteindre une sensation de clignotement visuel. Ils sont suivis par un photogramme avec le titre du film, puis de nouveau par le nom de Bruce Conner, puis par des photogrammes de boucle amorce habituellement destinées uniquement aux projectionnistes. Il y a notamment un photogramme qui annonce « The End of Part Four », puis un compte à rebours en chiffres (10, 9, 8…). Ces premières minutes font penser à un genre de générique d'ouverture qui jouerait avec le rôle qu'il doit remplir et utiliserait les éléments de son langage visuel pour remettre en question ce



THE END

moment particulier d'un film. Une fois le décompte arrivé à 5, la première image figurative apparaît. Il s'agit d'une femme assise de profil et quasiment nue qui retire des bas. Le décompte reprend jusqu'à afficher « The End ». Pour ce qui concerne ce film, il semble que le cabotinage de Conner et le jeu avec le désir ont assez duré.[24] Le titre « Movie » réapparaît, à l'envers cette fois, puis finalement le chiffre « 1 » du décompte.

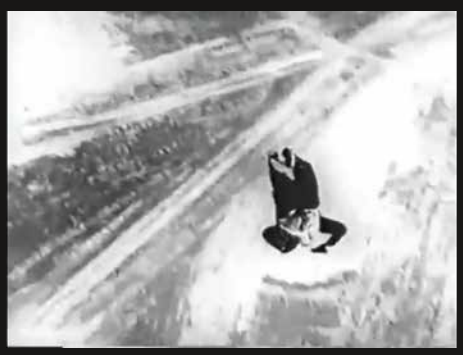
La partie suivante commence sur une musique claironnante, on voit défiler des séries de cavaliers d'infanterie, carrioles, cowboys et indiens au galop. Un esprit aventurier et conquérant se dégage de cette imagerie des grands espaces américains, de la conquête de l'ouest et de la liberté. En une vue en contreplongée, on passe de la carriole attelée au tank motorisé bondissant puis aux voitures en furie. Le tout sur une musique intense, enjouée et divertissante. Leur course est soutenue à grands renfort de gerbes de poussières, de carambolages et d'une bande son grandiloquente. Ces images de fuite en avant au mépris du danger ne restent pas longtemps sans conséquences, stoppées net dans une chute écrasante contre un photogramme noir indiquant sobrement *The End*. Silence.

Ce silence est combiné à un écran noir d'un peu plus de 10 secondes, le mot « Movie » apparaît pendant 1 seconde puis laisse place à un plan de deux femmes portant des offrandes rituelles pendant 5 secondes, puis de nouveau le mot « Movie » ponctué de deux écrans noirs. Il y a ici une volonté très forte dans le montage de marquer un temps d'arrêt qui ressemble plus à un retour à la ligne qu'à un retour à zéro. À mesure que la bande sonore se fait plus lyrique, on pourrait être tenté de dire que ce temps est aussi le témoin d'une compréhension du piège de la course à la vitesse face à une vie par nature belle et fragile. Ce dont se fait l'écho le plan suivant d'un dirigeable prenant de la hauteur sur la métropole de New York. Ou celui d'un duo d'acrobates sur un fil au dessus de ses rues, avançant pas à pas dans un mélange de courage et de mesure éclairée du moindre risque dans un ciel paisible. Ou encore, après le retour à l'écran noir et tandis que la musique se poursuit, lorsque les mots « A/Movie/by/Bruce Conner » se succèdent en quatre écrans dans un rythme posé.

La suite laisse de côté ces douces illusions en leur opposant directement, par un jeu de mots visuel grinçant, les images d'essais de bombes atomiques explosant dans l'atoll Bikini[25]. Ce passage semble indiquer la fin de l'innocence. Alors que la musique devient petit à petit menaçante, on assiste à des cascades de toutes sortes, entre hommes bravant d'énormes vagues en petits bateaux et autres acrobaties aériennes en ski nautique. Chaque plan est une nouvelle provocation du danger. C'est une succession de tentatives d'aller plus vite et plus haut, de risques grotesques vus de l'extérieur, mais pris très au sérieux par ses protagonistes. Mais dont l'issue reste vaine, chacun finissant par s'écraser et retourner vers la terre ferme qu'il croyait dépasser. L'échec est encore appuyé par les images qui laissent place à un écran noir avant la fin de la bande sonore.

[24] Bruce Conner reviendra sur la question du désir, du sexe et de la violence dans son film *Cosmic Ray* en 1962.

[25] Sujet sur lequel Conner reviendra cette fois en 1976. Son film *Crossroads*, du nom donné à une opération militaire d'essais nucléaires sous-marins menés dans le Pacifique, en réutilise plusieurs enregistrements filmés.



Celle-ci continue jusqu'à la reprise en deux plans mis dos à dos. Celui d'un homme qui donne un discours offensif, et celui d'un pont qui s'écroule. Il y a une volonté de marquer fortement une rupture déterminante, de signaler un point de non retour.

Un nouveau mouvement musical très lugubre reprend aussitôt tandis que l'image reste au noir pendant trente secondes. Elle revient dans un assemblage de menaces planantes, d'avions de combats, de bombardements, de missiles et d'explosions aériennes durant quarante secondes. S'en suit une sélection d'images désordonnées. Ces images sont séparées à intervalles irréguliers par des écrans noirs qui les constituent en séries dont voici des exemples : éruption, explosion d'un dirigeable, escadrons militaires, accidents, corps expulsés au sol ou parachutés ; palmiers, zébus, antilope et musicien en pagne… Au fur et à mesure que la musique va crescendo en vigueur et en emphase, ces séries se raccourcissent et deviennent des images seules, de plus en plus destructrices et funestes : dirigeable en feu dans les airs ; bateau qui coule à pic ; exécution d'un homme ; explosion atomique. Leur juxtaposition formule à la fois des sens thématiques et totalement chaotiques. Cette accumulation se termine sur des images de femmes et d'enfants noirs opprimés et souffrants. Une furtive image de loutre en train de nager apparaît en clôture de ce déploiement d'intense brutalité. Le film se termine sur des plans d'un plongeur entrant dans une épave, avec pour plan final le soleil qui brille à travers la surface de l'eau.

En observant cette intensification de mouvements extrêmement brutaux à contrepied d'une bande sonore triomphale, on ne sait plus trop si la violence qui en ressort est condamnée avec ironie, ou bien si elle est montrée froidement comme ce que l'humanité a accompli de plus signifiant, non sans un certain cynisme. Ici s'exprime aussi une volonté de Conner qui se trouvait déjà présente tout au long de l'œuvre et qui atteint son paroxysme. Lorsqu'il use et abuse de la tradition spectaculaire et sensationnelle du cinéma d'attractions au profit d'images de destruction ou de morts. Lorsqu'il détourne les principes narratifs et de montage du cinéma industriel dominant issu d'Hollywood pour faire d'une explosion atomique une allusion sexuelle. Lorsqu'il soustrait leurs différents effets en décevant les attentes spectatorielles. Lorsqu'il rend impossible l'attribution d'un sens moral au contenu de ces images hétéroclites. Il déroute des attributs propres au cinéma pour leur faire porter un regard critique à l'encontre d'un certain type de mouvement des images qui se donne comme représentation du monde et de l'humanité.

[26] Diégèse : ici, l'ensemble des actions narrées par le récit.

[27] Bourmeau Sylvain,"Douglas Gordon : Je balayais le sol de la galerie quand on m'a proposé ma première grande exposition ", *AOC media - Analyse Opinion Critique*, juin 2019, [en ligne] URL : https://aoc.media/entretien/2019/06/15/douglas-gordon-je-balayais-le-sol-de-la-galerie-quand-on-ma-propose-ma-premiere-grande-exposition/ Consulté le 14/09/19

Douglas Gordon, 24 *Hours Psycho*, 1993, 1440 min

24 Hours Psycho est une installation vidéo projetée dans le noir. Sa particularité tient dans le fait que pour sa réalisation, Douglas Gordon a ralenti le film *Psycho* de Hitchcock à la vitesse de 2 images/seconde, au lieu des 24 images/seconde de vitesse de défilement habituel pour un film en 35 mm. Il obtient un film qui ne dure plus 109 minutes mais 24 heures (soit la durée de la diégèse[26] du film original).

« Au bout de dix minutes à regarder Psycho lentement, je me suis rendu compte qu'on pouvait séparer les micro-récits. J'ai vraiment aimé ça. »[27]
Douglas Gordon

Le seul extrait consultable que j'ai trouvé sur internet est la scène la plus connue de *Psycho*, celle de l'assassinat dans la douche. La première chose qui me frappe, c'est la façon dont s'exécute le mouvement. Ce n'est pas un effet de ralenti vaporeux, à la limite du contemplatif, comme comme je l'ai déjà ressenti devant certains dispositifs vidéo de Bill Viola. Ici le ralentissement est difficile à décrire. Il se ressent à la fois comme une succession d'images trop saccadée pour paraître fluide, mais en même temps trop rapide pour être hachée. Cet étrange entre-deux provoque comme une concentration hypnotique des yeux qui cherchent à observer les images à chaque seconde comme s'il s'agissait d'une photo mais que la succession implacable rend impossible.

Douglas Gordon semble chercher à atteindre un statut entre fixité et mouvement, l'intermédiaire qui permettrait d'analyser les images, les représentations plastiques, pendant qu'on les regarde défiler. Paradoxalement cette possibilité d'accès inédit ne peut s'obtenir qu'à la condition de perdre celle de voir l'œuvre

en intégralité et en une fois, soit parce que le lieu de projection ferme, soit parce que le corps ne résiste pas.

Lors des plans fixes, comme par exemple celui de l'eau qui coule de la pomme de douche, le temps d'observation se distend et permet un peu plus de satisfaire la tentative. Je peux apprécier plus clairement ce qui attise tant mon œil, et qui se joue en réalité sur l'ensemble : la possibilité de percevoir dans chaque plan, chaque angle, chaque champ et contre champ, chaque découpage… un travail de construction aussi méticuleux que brillant.

L'attention au récit disparait presque totalement pour lui préférer cette observation de la « photographie du film » : cadrages, positions des personnages et objets dans/hors le cadre… Le récit reprend un peu ses droits à partir de la confrontation des deux personnages. D'un plan à l'autre, on se surprend à ressentir la tension de l'affrontement et l'admiration des jeux de transparence, d'ombres et de lumières sur le rideau de douche, la beauté de l'eau ruisselante sur les corps ou bien la force de la lame. Que l'on s'entende, ce qui se joue n'est pas une esthétisation du meurtre, mais plutôt une sorte de chorégraphie de formes et de contreformes très intense. Ce n'est donc pas seulement une réflexion sur les images mais aussi sur ce qui est à l'œuvre dans la durée de leur défilement.

Aussitôt le coup fatal porté et la disparition de la silhouette meurtrière, l'observation de la maîtrise visuelle de chaque seconde reprend le dessus avec une vigueur toujours aussi surprenante. À partir de l'observation de l'eau qui emporte le sang par la bonde, c'est un autre sentiment plus propice à une forme d'introspection, au souvenir, qui s'empare du spectateur. L'extrait se ferme sur le travelling arrière depuis l'œil de Marion Crane dont la fluidité tend à se mêler avec celle du plan original de Hitchcock, au rythme justement assez lent.

À travers le statut de mobilité des images recherché, tout est affaire de durée, structure principale du cinéma. En distordant le temps, Douglas Gordon propose au spectateur d'opérer une relecture très personnelle de l'écriture des images que l'on ne percevait pas et qu'il révèle. Il présente au spectateur un acte singulier et rare, celui d'être disposé à embrasser l'œuvre pour ce qu'elle est, hors de toute attente, de toute réponse déterminée par le film original. Il y a quelque chose d'assez intime dans ce qu'il tente de faire vivre : la simple et libre expérience des formes et la valeur relative du temps.

[28] Roland Recht, *L'Atlas Mnémosyne / Aby Warburg*, Dijon, L'écarquillé, 2012, p.13

[29] Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger, *Histoires de fantômes pour grandes personnes*, sur l'invitation d'Alain Fleicher, directeur du Studio national des arts contemporains *Le Fresnoy*, Tourcoing, 2012

Formes de récurrences, de Warburg à Didi-Huberman

[30] Georges Didi-Huberman, « Mnemosyne 42 », *Manifesta Journal*, 2012, [en ligne] URL : https://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42 Consulté le 20/06/19

[31] Marie Richeux, « L'image-fantôme : Entretien avec G. Didi-Huberman », *Pas la peine de crier*, France Culture, 18/12/2012 [en ligne] URL : https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/lti-mage-fantome Consulté le 20/06/19

L'Atlas Mnémosyne est l'une des composantes essentielles du travail d'Aby Warburg sur l'histoire des images, et l'un des plus ambitieux travaux menés à ce sujet. Il est le produit d'un ensemble de planches réalisées par Warburg à partir de 1927 jusqu'à sa mort en 1929, sur lesquelles sont agencées une sélection de reproductions d'œuvres des époques de l'Antiquité et de la Renaissance. Chaque planche est organisée thématiquement et modifiée au gré de l'évolution de la réflexion.

Ce qui intéresse Warburg ce n'est pas l'image. Mais plutôt ce qu'elle rend accessible et compréhensible des artistes dans les formes expressives qu'ils choisissent d'adapter. Dégager des constantes au travers de représentations plastiques de mouvements (gestes et fragments de gestes), c'est leur reconnaître « le poids, les singularités et les contradictions comme constituantes formelles des étapes de son histoire, ce que Jacob Burckhardt nomme l'épaisseur de la vie ».[28]

Prolongement

À l'occasion de l'exposition *Histoires de fantômes pour grandes personnes* présentée au *Fresnoy* en 2012[29], Georges Didi-Huberman reprend la planche 42 extraite de l'*Atlas Mnémosyne*, consacrée au motif de la *Pietà* (et des lamentations que les vivants murmurent, profèrent, hurlent ou chantent devant leurs morts) à partir de laquelle il constitue à son tour une sélection d'images sur le même thème, qu'il puise dans le fond iconographique stocké sur son propre ordinateur dans ce qu'il appelle son « atlas ».

Je n'ai pas vu cette exposition ni son second montage au Palais de Tokyo en 2014. L'accès indirect que j'ai eu s'est construit à partir du croisement du guide du visiteur, d'un article sur l'exposition écrit par Didi-Huberman[30], d'une émission radiophonique[31] dont cette exposition était le sujet et Didi-Huberman l'invité, de photos de l'exposition d'Arno Gisinger et de quelques courtes vidéos en ligne captées dans l'un ou l'autre des montages.

[32] Marie Richeux, *Pas la peine de crier*, *ibidem*

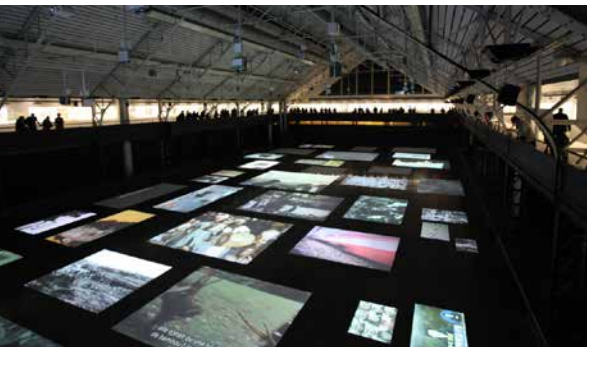
[33, 34, 35] Georges Didi-Huberman, *Manifesta Journal*, *ibidem*

[36] Marie Richeux, *Pas la peine de crier*, *ibidem*

En tentant de prolonger Warburg par l'association d'images animées de cinéma moderne et contemporain, au sein de cette exposition, Georges Didi-Huberman effectue le même type d'exercice qu'il actualise avec une source inédite de représentations visuelles. Cette sélection est ainsi constituée d'images qui partagent avec celles de Warburg les mêmes aspects formels (en noir et blanc, fixes, silencieuses) mais également d'images qui s'en éloignent (en couleurs, en mouvement, sonores). Elles représentent aussi bien des objets millénaires (sarcophages antiques, fresques médiévales) antérieurs à Warburg que contemporains et postérieurs (extraits de films d'Eisenstein, Pasolini, Farocki…). Par son système en boucles sonores et animées, la sélection de Didi-Huberman est difficilement réductible à une photo fixe parce qu'elle possède sa propre gestuelle, son propre son et son propre temps d'existence. Ces propriétés donnent aux images un caractère insaisissable, comme dans un mouvement de retrait permanent et perpétuel.

Cette mise en relation est d'abord l'occasion d'observer la possibilité de reprises de formes expressives par le cinéma, art du XXe siècle dont les conditions d'existence des images sont singulières mais le rapport au geste présente des similitudes. Puis, d'identifier quelles formes survivent selon les exemples de films présentés. Ce qui me semble alors permettre de rendre accessible et de prolonger la compréhension de l'évolution des formes expressives, ou encore écriture des images, au prisme du mouvement cinématographique, composant de la vie des Hommes et leurs modes de pensée moderne.

Dans l'entretien radiophonique[32], Didi-Huberman explique que « le résultat n'est ni une œuvre d'art, ni une installation, mais un dispositif qui permet de passer d'une image à l'autre. » Dans un article, il le qualifie également de « *modus operanti* visuel, historique et argumentatif »[33]. Il cherche à offrir la possibilité non de regarder les images comme des œuvres mais comme des outils de travail pour comparer, comme le souhaitait Warburg. Pour cela, il emploie l'espace d'exposition comme un lieu de comparaison, un lieu de réflexion qui permet d'adopter une attitude critique et utilise le *Fresnoy* pour ce qu'il est, un lieu de recherche et d'expérimentation.



À gauche et ci-dessus, Photographies de l'exposition *Histoires de fantômes* (…), Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger, Le Fresnoy, Tourcoing, 2012,

Sources : Arno Gisinger (p. g.), Olivier Anselot (p. d.)

Ce dispositif est ce que Didi-Huberman « ose nommer un essai visuel »[34], qui ne peut exister selon lui sans nouvelle forme : « Pas de nouvelles questions, pas même de nouveaux contenus de savoir, sans une invention de formes, sans un "faire-forme" capable de nous rendre sensibles ces questions elles-mêmes. »[35] Le processus de Didi-Huberman donne lieu à un objet fragmenté reconstitué. Dans le passage de l'un à l'autre, il devient un moyen de faire l'expérience, au sens de ressentir comme au sens de participer à une recherche.[36]

Origine

De l'exposition de Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, je n'ai pu observer que quelques photographies prises par Arno Gisinger et de courtes vidéos de visiteurs. En revanche, il est possible de consulter les planches photographiques d'Abby Warburg dans l'*Atlas Mnémosyne* publié chez L'Écarquillé en 2016. Au fil des pages, j'ai le sentiment de voir alterner deux types de planches. D'un coté des planches d'images dont les différentes photos sont prises depuis une distance au sujet très similaire, les personnages et les positions des corps sont très proches visuellement, les œuvres sont d'un médium unique… Des similarités et une uniformité qui sont encore accentuées parce que ces planches sont ensuite prises en photo noir et blanc.

De l'autre, des planches d'images dont le rapprochement crée un rythme visuel particulier. Ainsi la planche 39 comprend la peinture *Le Printemps* de Boticelli présentée entière, puis en deux détails sur deux images recadrées et juxtaposées (B) ; la planche 40 dispose un découpage de la fresque horizontale des scènes mythologiques de Peruzzi qui parcourent la longueur de l'édifice en deux séries verticales de plusieurs photographies (A) ; la planche 46 regroupe un ensemble d'œuvres de formats et de techniques nombreuses et variées : peinture rectangulaire et circulaire, bas-relief vertical, page manuscrite, médaillon, dessin, gravure, photo…(C) ; la planche 56 combine des vues frontales de tableaux, des détails de murs et contre-plongées de plafonds, des plans larges d'église…(D)

D'un point de vue purement visuel, ces deux types de planches me semblent emprunter des principes de cadrage et plus largement de structure d'un ensemble d'images fragmentées, comme elle existe par exemple au cinéma mais que l'on retrouve ici disposée en vue éclatée. Ces images sont des reproductions ou des photographies d'œuvres que Warburg s'approprie par des rapprochements et des modifications visuellement assez radicales. Bien que des liens entre images soient visibles, il n'y a aucun ordre de lecture proposé et une grille visuelle parfois morcelée. Chaque ensemble d'images constitue une série qui saute, qui coupe et qui n'est pas immédiatement déchiffrable. Selon Michaud, Warburg organise en cela un réseau de tensions et d'anachronismes entre images.[37] Au regard de l'analyse de *A Movie* ou *Tom Tom the Piper's Son*, le travail entrepris par Warburg ne chevauche-t-il pas alors par ses emprunts le genre du *found footage*, et plus largement le cinéma ?

Que cet emploi du recadrage et du montage d'images soit emprunté au cinéma fortuitement ou que Warburg s'en inspire réellement[38], il ferait en tout cas exister une variation d'images en mouvement sous les conditions spécificiques d'un dispositif d'installation structuré en grille tabulaire. Et ici le mouvement en tant que tel d'exister par le mouvement des yeux entre les images. Ou bien faut-il affirmer, fondamentalement, selon une position qui va plutôt dans le sens de Raymond Bellour[39],

[37] Philippe-Alain Michaud, *Abby Warburg et l'image en mouvement*, Macula, Paris, 1998, p.32

[38] Il serait tout à fait envisageable que Warburg se soit inspiré du cinéma puisqu'une part importante des principes du langage filmique, dont le découpage de plans, est inventée entre 1898 et 1908 au Royaume-Uni par l'École de Brighton.

[39] Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Séminaires du CRAL, Partie 2/3, Paris, 09/01/13 [en ligne] URL : https://youtu.be/WAb0Y5ClfZA Consulté le 12/01/20

[40] Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013, p. 42

Ci-contre,
Planches de l'*Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg, 1927-1929

Sources : *Atlas Mnémosyne*, L'Écarquillé, 2012

A

B

C

D

qu'en l'absence du facteur essentiel de temps de projection des images et quelque soient les proximités plus ou moins claires et observables entre les dispositifs, le mouvement ne peut pas exister chez Warburg autrement et en dehors des sujets eux-mêmes, dans les images.

En regardant comment des formes d'expression survivent par répétition, reprise, métamorphose, Aby Warburg identifie des récurrences de forme. Par la constitution de ces récurrences en structures (ses planches) qui tissent des passages entre des médiums aux dispositifs spécifiques, il participe lui-même à construire et continuer ces récurrences. L'approche semble être voisine de celle de Ken Jacobs et *Tom Tom the Piper's Son*. Elle permet d'observer d'anciennes formes d'expression sous un nouveau point de vue. Et de noter, en écho à ce que relève Didi-Huberman, que la mutation des signes au cours des récurrences témoigne également de la perpétuelle évolution de l'image, du sens, de la pensée.[40]

[41] Amercian Museum of Natural History, *Northwest Coast Hall* [en ligne] URL : https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/northwest-coast
Consulté le 07/07/19

[42] Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, *op. cit.*, p. 175–176

Mouvement d'opinion

Lorsque je débute un projet ou plus largement face à un sujet d'intérêt (ou) de commande, je l'aborde généralement de la façon suivante : je recherche et collecte frénétiquement le plus d'informations possibles à son propos. Je constitue ainsi une base documentaire la plus fournie possible, autant dans la largeur de son champ que dans son niveau de détails. Dans la digestion de cet ensemble, je cherche à pouvoir presque mentalement évoluer dans le contexte du sujet afin de m'en forger une idée que j'espère la plus juste possible, au sens d'avis éclairé, qui tient compte de plusieurs perspectives et témoigne d'une attitude critique. En dernier lieu, en même temps ou une fois ce travail documentaire et réflexif effectué, je dois souvent donner à mon analyse une forme concise afin de le transmettre. Parfois, s'oppose à moi l'intuition qu'il est pertinent de faire accomplir le processus de travail réflexif (critique, sensible…) au lecteur/regardeur final. Se pose la question du nombre d'éléments à exposer, par nécessité ou choix. Il faut alors déterminer l'amplitude de spectre à donner à consulter. Trop d'éléments serait illisible. Trop peu rend la démarche stérile. Plutôt que d'envisager le contenu dans son étendue pour trouver une façon de le transmettre, une résolution passe par le mode de consultation.

À partir de 1897, l'anthropologue Franz Boas met en place une nouvelle façon d'accéder aux œuvres du hall central de l'*American Museum of Natural History* à New York. Au lieu d'y installer des alvéoles séparées ou bien de mélanger tous les objets d'un même usage mais d'origines spatiales, culturelles et temporelles indistinctes, le hall est aménagé en un parcours linéaire sur lequel on dispose des vitrines les unes à la suite des autres, dans lesquelles on organise les objets en fonction de leur contexte culturel[41]. Philippe-Alain Michaud voit dans ces vitrines « des scènes autonomes dont l'enchaînnement produit un effet de séquence, ouvrant l'espace du musée aux ressources plastiques et syntaxiques du découpage et du montage bien avant que le cinéma n'ait entrepris de les codifier ».[42]

Il ajoute que pour apparaître comme un dispositif cinématographique à part entière, il ne manque que la dimension temporelle. Cette dimension est évoquée en 1914 par un des collaborateurs du musée qui compare

le cyclorama des mamifères marins avec une expérience filmique : « De même que le cinéma comprime en cinq minutes plusieurs jours ou plusieurs semaines, de même ces groupes rassemblent sur quelques mètres carrés la vie et les événements qui se déroulent dans des espaces bien plus vastes »[43]. Indirectement, le dispositif d'exposition de Boas est désigné comme une manière de structurer les objets non plus de façon isolée mais en les articulant en séries qui se succèdent. En réunissant des objets multiples mais regroupés selon des ensembles thématiques, Boas permet par exemple de saisir leurs implications dans le fonctionnement des sociétés d'indiens natifs qui les utilisaient. Ce mode de présentation inédit va également trouver sa place dans les expositions d'art et ainsi témoigner du changement de statut qui bouleverse l'art occidental au début du XXe siècle.

L'introduction des tirages photographiques est un tournant pour les expositions. Dans l'Allemagne des années 1920, les foires et expositions didactiques sont de plus en plus nombreuses et animées par la volonté de communiquer des informations et des idées, ce qui passe par l'emploi de textes, schémas et agrandissements de photographies recadrées[44]. On voit ainsi arriver des spécialistes des arts graphiques sur le terrain de la mise en forme des espaces, domaine jusque là réservé aux architectes et aux décorateurs.

En 1928 lors de l'Exposition Internationale de la presse intitulée « Pressa » à Cologne, El Lissitzky a en charge le pavillon soviétique. L'événement est l'occasion de démontrer l'avant-gardisme russe à l'international, notamment au plan artistique dans lequel il se traduit par la maîtrise des propriétés de la reproductibilité technique des images. El Lissitzky, peintre d'avant-garde russe également photographe, designer, typographe et architecte, rompt avec les dispositifs d'expositions traditionnels, consistant en des suites d'images isolées et planes ou de scènes vues depuis un cadre fixe et un point de vue unique. Il constitue un dispositif dans lequel le matériau principal est le rythme. Ce rythme tient à la fois du découpage, du recadrage, de la répétition, de la juxtaposition des éléments visuels, mais aussi de l'adaptation des éléments visuels aux dimensions de l'architecture, de leur nature multiple (affiches, objets, drapeaux, scultpures, mobilier…), de leurs variations d'échelles ou de distance/proximité et du jeu de perspectives que permet leur agencement dans les trois dimensions du pavillon. Les vastes montages et collages d'images et de textes dans tout l'espace tendent à restituer, non sans une certaine virtuosité, les effets d'un environnement cinétique. Mais surtout, ils agencent ensemble des images mécaniquement produites et du texte et, de cette manière, ils influent directement sur le sens initial d'une œuvre photographique par la signification que lui donne son inscription dans une suite d'images.[45]

Ce principe d'articulation des images est connu sous le nom d'effet Koulechov, du nom du réalisateur du même nom qui l'a expérimenté au début des années 1920. Selon les versions de l'histoire qui entourent cette expérience, Lev Koulechov démontre qu'il est possible de modifier une émotion (ou l'impassibilité) jouée par un acteur en fonction des images qui le précèdent ou le succèdent[46]. Sans partager l'affirmation excessive du montage-roi plus tard théorisée par Christian Metz[47], Koulechov avait démontré que cette façon de manipuler le sens des images est particulièrement efficace.[48]

43 Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, *op. cit.*, p. 34

44 Olivier Lugon, « Le graphisme activité totale, typographie, photographie exposition » *Design graphique, les formes de l'histoire*, B42, CNAP, 2018, p. 82

45 Philippe-Alain Michaud, *Sur le film, ibid*, p. 38

46 Lev Koulechov, « L'Art du cinéma : mon expérience », *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, p. 153

47 Christian Metz, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, Paris, Seuil, nº 4, 1964, 4, p. 52–90

48 Lev Koulechov, *ibid*, p.154

À GAUCHE, les vitrines de Franz Boas pour le hall central de l'*American Museum of Natural History*, 1900

À DROITE ET DOUBLE PAGE SUIVANTE, photographies des espaces du pavillon russe et du catalogue conçus par El Lissitzky pour l'exposition *Pressa*, Cologne, 1927

Sources : *AMNH Library 12633* (p. g.), source inconnue (p. d.), *National Gallery Australia (p. suiv.)*

Il semble clair qu'en cherchant à concevoir une exposition marquée par la puissance des progrès techniques, Lissitzky l'envisage en rupture avec les traditions normées du théâtre, de la peinture et de l'art académique en général. Cette remise en question passe en partie par l'emploi d'un nouveau langage visuel (typographie, photographie, construction géométrique)[49]. Lissitzky introduit aussi de nouveaux modes de consultation qui s'appuient sur les possibilités reproductibles et formelles de la photographie et du cinéma. Ainsi deux des spécificités du cinéma, l'effet de mouvement combiné à l'effet de montage des images, sont adaptées et assemblées dans l'espace d'exposition, ce qui permet d'immerger physiquement le visiteur dans un foisonnement de représentations et d'idées.

La revendication des artistes de changer le sens de ce que sont l'art et la société trouve dès 1917 une conjonction avec le contexte révolutionnaire russe. Pourtant, ce n'est pas seulement un dispositif qui expose une façon nouvelle de représenter le monde en prônant l'expérimentation sociale et artistique qui est conçu. Mais plutôt un système qui imite les possibilités de glorification et de manipulation des idées offertes par le cinéma idéologique russe contemporain. El Lissitzky se soumet ainsi à l'exercice d'un volumineux et spectaculaire appareil de propagande. Les installations monumentalisent les possibilités mécaniques, elles vantent les idées de la presse commmuniste et elles glorifient la puissance de l'Union Soviétique. À titre d'exemple, la pièce centrale consiste en une frise de 23,5 m de long sur 3,8 m de haut qui est intitulée « La tâche de la presse est l'éducation des masses ».[50] Le catalogue du pavillon soviétique est également conçu par El Lissitzky. L'objet est un leporello dont les 230 cm de long rappellent la frise centrale démesurée. Il se compose de photomontages qui compilent les vues de l'exposition, des légendes et des commentaires. On peut notamment y lire que « dans la période de transition du capitalisme au communisme, la tâche principale de la presse est d'éduquer les masses », et que « la presse organise le contrôle des masses par l'intermédiaire des soviets »[51]. Les rôles que la presse doit mener à bien sont cruciaux pour la propagation de l'idéologie du régime. À ce titre, la puissance expressive de la photographie et la force suggestive du montage et du photomontage sont des instruments plastiques à la hauteur des enjeux. Le pavillon russe de l'exposition *Pressa* en est une introduction synthétique exemplaire, à défaut d'une réalisation expérimentale tout à fait révolutionnaire.

L'exposition fut considérée comme un succès.
Pourtant El Lissitzky manifesta des réserves, jugeant que *Pressa* avait fini par ressembler à un décor de théâtre.[52]

[49] Philippe-Alain Michaud, *Sur le film*, *op. cit.*, p. 40

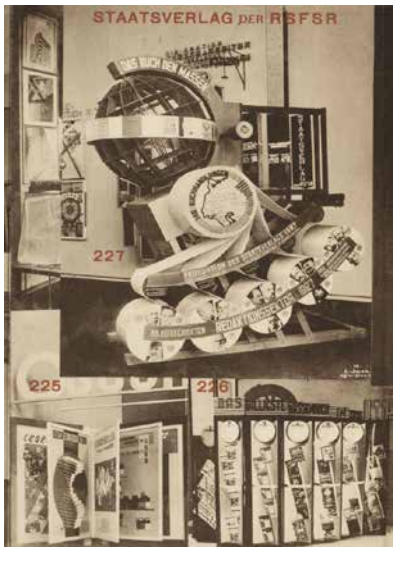
[50] Valérie Gross, « El Lissitzky, catalogue du pavillon soviétique à l'*Internationale Presse Austellung „Pressa"*, Cologne, 1928 », *Le carnet de la BK*, 21/06/2016 [en ligne] URL : https://carnetbk.hypotheses.org/749 Consulté le 19/01/20

[51] Valérie Gross, *ibidem*

[52] Philippe-Alain Michaud, *Sur le film, ibidem*

ALLER LÄNDER VEREINIGT
PRESSE DER U.S.S.R.
USSR

VÖLKERSCHAFT
IN DER UDSSR
168


STAATSVERLAG DER RSFSR
227
225
226

172-196

КОНТРОЛЬ
СССР
АЗБУКА

Le sens des images

Au fil des progrès accomplis par la reproductibilité technique pendant les vingt premières années du XXe siècle, le livre se fait objet de plus en plus accessible, diffusable en quantités, rapide à produire et à des coûts de plus en plus bas. Une partie du domaine de l'édition française continue à publier des ouvrages littéraires luxueux à tirages limités. Malgré cette divergence de vision conservatrice, les possibilités techniques valent au livre de passer du statut d'objet de transmission d'une culture traditionnelle à objet populaire et médiatique. Par la volonté de rompre définitivement avec la tradition, le livre s'ouvre à la photographie, à sa supposée exactitude documentaire et son regard nouveau déchargé des complications élitistes, idéologisées et pictorialistes qui émaillent la peinture ou la gravure par exemple. Malgré tout, le médium photographique vit lui-même des évolutions hétéroclites, partagé entre recherches esthétiques de multiples courants, affirmation éthique du photo-reportage et variabilité de son statut de document selon les subjectivités. Un des exemples les plus saillants en serait le photomontage. Derrière une pratique homogène, il regroupe une multiplicité de visions entre et avec celle des surréalistes et des publicitaires et propagandistes.

À l'intérieur de cette situation qui rend les rapports entre la photographie et le livre complexes, trois types d'ouvrages accompagnent leur rapprochement pendant les années 1920 en France. D'un côté une abondance d'encyclopédies qui luttent par leur regard précis contre une presse en plein essor. De l'autre des ouvrages littéraires illustrés dont les photographies s'inscrivent parfois dans la modernité, le plus souvent dans une tradition illustrative d'avant-guerre et du XIXe siècle. Entre ces deux pôles, s'ouvre la voie des premiers livres de photographies. Ouvrages thématiques publiés à un petit nombre d'exemplaires et le plus souvent sous couvert documentaire, ils sont destinés à faire connaître l'œuvre d'un artiste dont la pratique est la photographie. Mais tandis que le livre illustré

connaît un essor relativement considérable, le livre de photographies est un objet rare dont l'intérêt n'est pas très bien perçu jusqu'au début des années 1930[53]. Plusieurs ouvrages sont déterminants dans le tournant que va prendre la relation livre-photographie, parmi lesquels *Métal* de Germaine Krull (1927), *Micrographie décorative* de Laure Albin Guillot (1931) ou encore *Paris : 80 photographies* de Moï Wer.

Dans ces exemples, le livre est une forme à part entière dans laquelle les photographes se projettent pour construire un ouvrage photographique. Pour être plus clair, au lieu d'endosser une valeur individuelle et/ou illustrative, la photographie est alors conçue comme élément constitutif d'un ensemble. Cette approche fragmentaire permet au dialogue entre les photographies de constituer un propos thématique et de porter un sens persistant. En imaginant le livre de photographie comme un objet d'images sériel, ces artistes remettent en question la tradition de la photographie institutionnalisée dans la France des années 1920. Il n'est plus question d'œuvres isolées dépeignant des sujets académiques, mais d'un mouvement entre les images qui formule un discours critique.

Cette logique n'est pas sans rappeler celle des expositions de la *Nouvelle Photographie* allemande des années 1930 (*Film und photo*, Stuttgart, 1936) puis dans leur filiation, des « expositions multiples » du *MoMA* et de *Life Magazine* aux États-Unis dans les années 1950 (*Elements of Design*, New York, 1945).[54] Leurs concepteurs respectifs considèrent que les photographies d'artistes ne doit plus être présentées comme des œuvres uniques installées dans un espace collectif, mais plutôt constituées en série, structurées ensemble et multipliées à l'aide des propriétés de reproductibilité techniques de l'impression afin de les diffuser en de multiples lieux d'exposition.

Mais là où l'exposition confère un statut éphémère, l'objet-livre est une façon de donner une forme achevée. Cette forme permet de plus une diffusion qui va au-delà des possibilités de l'exposition muséale, dont elle s'affranchit de fait des critères curatoriaux. Elle coexiste alors en une infinité de contextes culturels, qui finissent même par dépasser les propres choix de l'artiste.

Finalement, il y a dans ce rapprochement un déplacement de statut à la fois pour la photographie et pour le livre. Comme l'indique Alain Kleig, « l'arrivée de la photographie vient bouleverser l'édition jusque là tournée sur elle-même. En ouvrant le regard du monde de l'édition vers le quotidien à l'extérieur, elle modifie durablement le statut de ses productions »[55]. L'objet autonome qui en émane formule un propos à l'aide d'un langage visuel inédit et dans un dispositif tout à la fois de transmission, de diffusion et de conservation dans le temps. Si quelques ouvrages en font une démonstration exceptionnelle, le statut général de la photographie à l'époque ne soulèvera qu'un intérêt relatif de la part de l'édition, qui va surtout l'employer sur les couvertures des parutions populaires bon marché. Sans non plus véritablement bien comprendre le rôle qu'elle aurait pu y jouer.[56]

[53] Alain Fleig, « La photographie et le livre en France entre les deux guerres », *La photographie et le livre*, essai collectif sous la direction de Michelle Debat, 2003, Paris, Trans photographic press, p. 84–95

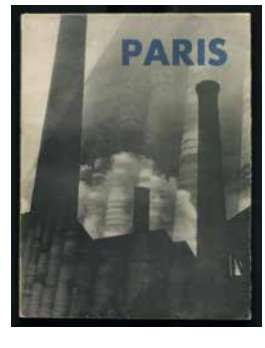
[54] Olivier Lugon, *Design Graphique, les formes de l'histoire*, *op. cit.*, p. 89)

[55] Alain Fleig, *ibid*, p. 101

[56] *Ibid*, p. 102

Paris, 80 photographies, Moï Wer, 1931, 96 p.

J'ai découvert cet ouvrage lors de la conférence donnée par Philippe-Alain Michaud pendant la biennale *Exemplaires* 2019 à Rennes. Il fait partie des premiers livres de photographies et a été édité à seulement 1000 exemplaires, ce qui le rend assez rare, bien qu'il soit mis en vente d'occasion de temps à autre sur internet. J'avais l'intuition qu'un exemplaire soit conservé à la bibliothèque Kandinsky et j'ai eu le plaisir de la voir être confirmée en consultant le SUDOC. Cette bibliothèque dépend du Centre Georges-Pompidou dont Philippe-Alain Michaud est conservateur chargé de la collection des films. Il s'agit d'une bibliothèque de recherche qui nécessité une demande motivée par écrit pour accéder au fond documentaire. L'ouvrage de Moï Wer fait partie des fonds rares et précieux de la bibliothèque, consultables uniquement sur rendez-vous.



Partagé entre émerveillement et impatience de découvrir les pages intérieures de l'ouvrage, je ne m'arrête qu'un instant sur les cheminées de la couverture.

Dans l'introduction, Fernand Léger commence par indiquer son nouvel intérêt pour la photographie qui en train de passer d'une valeur essentiellement illustrative et documentaire à un objet de recherche autonome d'ordre plastique. Puis il rappelle que si le cinéma a ouvert cette voie à la photographie, elle y est par définition contraire puisqu'elle fixe le cliché quand le cinéma est mobile. Pour Léger, un peintre est alors plus apte à photographier que celui qu'il nomme un cinégraphiste. Selon

lui, le photographe crée un objet qui s'encadre et se met au mur. La photographie doit pressentir ses limites, strictement d'ordre plastique, et chercher la durée. Comme un tableau, elle cherche un équilibre stable. Ensuite Léger semble dicter des règles. Le photographe ne doit pas faire d'emprunt au cinéma ou à la littérature, ni tomber dans la facilité des mélanges à la mode pour étonner ou brouiller les cartes. Il ajoute que la surprise est bonne pour la scène ou l'écran, non pour la photographie qui est un art minutieux, technique et patient. Son résultat doit être objectif, précis et saisissant par la netteté, la clarté, être incisif.[57]

On pourrait penser que Fernand Léger défend une théorie restrictive et conservatrice (il précise lui-même que c'est peut-être pompier mais nécessaire). Mais alors pourquoi ce texte figure-t-il en introduction de Moï Wer, *Paris* ? L'hommage à El Lissitzky et à Moholy-Nagy puis la conclusion indiquant que cet « album de Monsieur Moï Wer vient à point pour justifier ces quelques lignes d'avant-propos »[58] laisse penser que Fernand Léger exprime bel et bien autre chose. Il préconise que la photo ne reste pas dans l'illusion du mimétisme à la réalité qui était celle de la peinture académique, ni ne se soumette ou singe d'autres pratiques pour s'en attribuer la légitimité. Elle doit donc veiller à ne pas rester un instrument illustratif au service d'une structure narrative traditionnelle. Tout en ne se laissant pas non plus griser par les artifices spectaculaires du cinéma ou d'une *Nouvelle Vision* photographique, sous peine de s'égarer dans des impasses esthétisantes. Par cette double rupture, la photographie pourra alors échapper à son rôle documentaire pour constituer des œuvres autonomes et expressives.[59] Reste que l'idée d'une photographie « objet qui s'encadre et se met au mur » de Léger est enfermée dans une certaine représentation du médium photo en décalage avec ce discours empreint d'avant-garde artistique. Peut-être l'œuvre de Moï Wer pose-t-elle la juste question de cette représentation pour que Léger la qualifie d'un laconique « intéressant album ».

La première photo est une superposition/surimpression un peu confuse (A). C'est un paysage de toits d'immeubles mêlés à une autre matière indiscernable. Au départ, il faut reconnaître qu'on ne comprend pas toujours très bien les photos regardées et que l'absence d'un texte écrit installe cette première sensation pendant quelques pages. Au premier feuilletage, on se consacre d'ailleurs plutôt à déchiffrer les superpositions d'images imprimées. Dès la double-page suivante, trois grandes photos se font face (B). Une photo sur la page de gauche et deux sur celle de droite. Les visuels sont en pleine page avec de très fines marges extérieures. Tout de suite, les superpositions à l'intérieur des photos sont visibles et contrebalancent la juxtaposition des trois visuels répartis sur la double. L'équilibre des masses fait balader sans cesse le regard d'une photo et d'une page à l'autre, invoquant un dialogue visuel. Il se passe tant de choses sous nos yeux que, comme lors une discussion trop agitée, on ne saisit pas tout. Une forte tension visuelle favorise ces aller-retours. Lorsque le regard s'arrête sur une des images, il se concentre pour en isoler mentalement les éléments de l'impression. En page de gauche, de grandes lignes blanches coupent la photo du haut à gauche vers le bas à droite. Dans la diagonale inverse, on perçoit le chassis d'automobiles types tractions des années 1920. En page de droite, des vues d'immeubles et de caténaires de tramway se découpent dans le ciel. L'image du dessous affiche une vue aérienne d'immeubles haussmaniens superposés à un autre cliché peu identifiable.

[57] Fernand Léger, « Introduction », *Paris : 80 photogaphies*, Paris, Jeanne Walter, 1931, p. 9–10

[58] *Ibid*, p. 10

[59] Patrick de Haas, *Cinéma absolu, Avant-garde*, *op. cit.*, p. 39–44

Prises individuellement, les photos regardent les rues de Paris de façon relativement ordinaire et relatent l'activité de la ville des plus routinières. On tourne la page, les trois photos sont construites en suivant ce thème des voitures et des immeubles, auquel s'ajoute la foule. Les lignes et les courbes virevoltent et tourbillonnent. On sent la vigueur, la ferveur des bruits, le flot ininterrompu et la pression de la ville en mouvements. Ce qui s'apprécie face à ces images n'est pas tellement d'identifier le sujet de chaque photo, mais plutôt de constater la puissante tension visuelle qu'une image exerce sur celles qui l'entourent et inversement. L'un des rôles de la double page, ou encore pour reprendre Michel Melot *l'articulation par le pli*[60], est précisément celui-ci, puisqu'il permet de de faire dialoguer des éléments en les disposant côte à côte.

Double page suivante (C). En page de gauche, deux images occupent les trois quarts de la page dans la hauteur. L'image positionnée en haut à gauche passe en grande partie sous celle en bas à droite. Page de droite, deux autres visuels sont posés l'un sur l'autre, centrés sur la page. La plus petite image occupe le tiers en largeur et la moitié en hauteur de la plus grande image qui vient ainsi l'encadrer. Ces recouvrements produisent des champs/contrechamps qui dialoguent ensemble. Dans le premier, une série de photos de femmes nues est surimprimée avec le portrait d'un homme qui regarde en l'air. Par le jeu de surimpression, il semble regarder ces photos de nus au travers d'une vitrine dans laquelle il se reflèterait. Le récit qu'on se fait mentalement est encore accentué par la photo du dessous sur laquelle des hommes et des femmes marchent dans la rue. Le second recouvrement entre la photo d'un homme qui marche seul et celle d'une foule les met dans une sorte de face à face qui semble faire se croiser leur chemin.

Les pages suivantes, les photos se décadrent dans le format de la page. De belles grandes marges blanches contrastent avec les mouvements des sujets sur les photos. De nouvelles pages de foules et des cadres de différentes vues (à hauteur d'œil, en plongées, en contre-plongées…) rappellent la façon dont la vie urbaine trépidante est rythmée par le regard et le souvenir sous la forme d'une succession continue de multiples fragments, à mesure que notre attention passe d'un sujet à l'autre. Plus loin, plusieurs images cristallisent cet effet de résurgence du passé qui revient en regardant quelque chose dans notre présent. On tourne la page. Après la superposition d'un charretier avec des autos, une photo de nature simple, sans surimpression, semble chercher à temporiser la montée en rythme des pages précédentes (D). La page est composée dans de grandes marges blanches. Il n'y a personne. Le ciel est clair, les arbres sans feuille, le gazon sans fleur. Une bordure ferme le bas de l'image. Nous sommes au parc un jour d'hiver. Les bruits extérieurs sont lointains et feutrés.

On tourne la page.

[60] Michel Melot, « Le livre comme forme symbolique », Retranscription de conférence tenue dans le cadre de l'École de l'Institut d'histoire du livre, 2004. [en ligne] URL : http://ihl.enssib.fr/le-livre-comme-forme-symbolique Consulté le 21/04/2019

On reprend son chemin, les superpositions sont moins excitées, les rues vides, sauf quelques piétons, donnent la sensation d'un rêve éveillé plutôt calme. Ou celle d'un effet de persistence rétinienne (E). On est plongé dans ses réflexions. C'est comme revoir des instants du passé au détour d'une rue qu'on a déjà pris.

Dans certaines doubles-pages, le rôle dialectique du pli trouve une résonnance forte : entre les images, par la composition (juxtaposition, collage, répétition, superposition) ; sur les images, par des méthodes d'impression (surimpression) ; dans les images elles-mêmes, par le motif (sujet de la photographie). C'est le cas des pages suivantes, au fil desquelles des quadrillages de sols pavés s'entrechoquent, se superposent, se croisent. Une silhouette en gros plan se découpe sur une autre au loin en plan large. Des cadres de jambes et d'ombres traversent plusieurs images successives d'une surface de pavés plats. Ces dédoublements à de multiples niveaux de l'image créent un mouvement puissant entre signifié et signifiant. On entend presque le bruit de pas qui s'approchent puis s'éloignent. On revient dans des artères plus passantes, croisant le regard de badauds. L'un avec une cigarette aux lèvres, le béret vissé sur la tête et les mains dans le fond des poches de veston.

Dans la double page suivante, se succèdent plusieurs plans d'eau (F). Elle coule implacablement, renvoie quelques éclats de soleil, bruisse et écume en affleurant les berges. À revers de la succession de jeux d'images sur-imprimées de multiples façons, l'eau de cette double page n'a, étonnamment, aucun reflet à sa surface. On ne la contemple que pour elle-même, et finalement elle nous renvoie à nos pensées. En page suivante, les marins assis sur leur péniche semblent précisément dans cet état d'introspection.

On croise d'autres visages de passants pensifs, les regards de filles ou de jeunes femmes se succèdent, se découpent ou se superposent. Des charretières passent à la hâte. Leurs blouses froissées, leurs sabots usés et leur visage marqué par l'effort s'opposent aux souliers vernis, étoffes, dentelles et autres réclames de beauté des pages qui les précèdent (G). Les images sont disposées de manière à demander un déplacement du regard en diagonale, d'un côté à l'autre de ces doubles-pages. Au deuxième feuilletage, un certain nombre des surimpressions s'éclaircissent, certaines restent parfaitement osbscures, d'autres ne cessent de se déchiffrer à chaque relecture. On rencontre ainsi en quelques pages beaucoup de choses, diverses matières, des sols mouillés, des arbres, des fleurs, un magma visuel. À un peu plus de la moitié du livre, on ne sait plus vraiment distinguer tout ce qu'on parcourt. On admire la Tour Eiffel depuis ses pieds tout en voyant la foule minuscule en se penchant à son sommet (H).

On souffle, on est revenu à hauteur d'homme. Ils sont là en nombre, chapeau et cannes, complets et casquettes. Une femme passe. Parée d'un long manteau, elle nous rappelle le souvenir d'une plaisante compagnie. Déjà tout s'efface, on est repris dans la foule par kilos, dans les fruits et légumes par poignées, le « Savignon » par barriques et les regards par dizaines (I). La foule et le vin forment un spectacle d'une tension captivante (J). La débauche des travailleurs laisse place à la débauche de formes et couleurs, et finalement, jamais très loin, à la débauche des corps (K). Aux bruits s'ajoutent les mille lumières des nuits de Paris. À mesure que l'on parcourt linéairement ces photos, leur accumulation finit par nous faire émettre des hypothèses sur les sujets photographiés,

voire supposer des liens entre eux. On s'imagine des histoires, on dessine des récits, sans pouvoir vraiment mesurer depuis combien de pages on le fait. Aussi excitants que fugaces, les scintillements nocturnes s'éloignent pour laisser pleine page au *Matin*, au pied duquel dorment encore quelques besogneux (L).

Plus pour longtemps, car la besogne leur succède de page en page, de la fumée des usines aux vapeurs des bateaux à quai. Des graviers par pelles géantes, par wagonnets, par camions, par brouettes (M). Par la route ou par les rails, sur les chantiers, partout. Les brogues vernis du bourgeois bedonnant ne s'achètent pas sans user quelques sabots d'ouvriers (N). Les ouvriers ne sont pas les seuls à suer. Ailleurs aussi on s'affaire, on hurle, on rugit, on crie, les appétits sont féroces et l'instinct de prédation prévaut. Les cris résonnent et se chevauchent en cascade visuelles. Ailleurs c'est la Bourse ou la vie. L'ouvrier est relégué dans un coin (O). Par un nouveau dédoublement dans, entre et sur les images, les colonnes de salles de marché se confondent avec des tuyaux ou des cheminées de plateaux industriels. Encore étourdi après ce crescendo d'images proche de l'emphase, on retrouve Paris vidé de ses bruits, ses lumières et sa vie. Avec pour dernière survivante, le flot ininterrompu de la Seine jamais tarie (P).

Je referme *Paris*. Comme certains films, la fin se tenait au début à qui savait la voir. Aux cheminées se superposent les colonnes du palais Brogniart.

Cet ouvrage de Moï Wer envisage la photographie dans sa qualité de série. Elle constitue à la fois un enchaînnement et une synthèse d'images. Cette façon de percevoir la totalité comme une somme de fragments repose en partie sur le fait que le dispositif du livre fonctionne lui-même sur ce principe. La reliure permet d'attacher les pages et les cahiers ensemble, de les structurer, les ordonner et leur attribuer un début et une fin conditionné à l'ordre de pages. Cet ordre de gauche à droite est un cheminement induit culturellement qui donne un accès précis, bien que jamais définitif. Si la juxtaposition des images n'est pas laissée au hasard, l'absence de texte libère ces images d'un schéma narratif complètement déterminé. À l'inverse, elle autorise le parcours des pages au gré des choix du lecteur.

Un troisième aspect du mouvement des images est provoqué par la façon de Moï Wer d'organiser une puissante tension dans les images, entre les images et sur les images. Avec pour

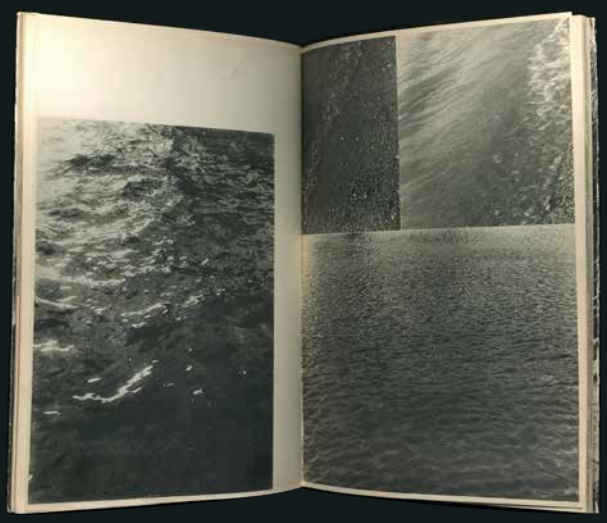
[61] Alain Fleig, *La photographie et le livre : analyse de leurs rapports multiformes : nature de la photographie*, *op. cit.*, p.98

conséquence de provoquer d'autres feuilletages variés dans leur ordre et leur étendue (de l'ouvrage intégral, de seulement quelques pages jusqu'à une seule double page, de nouveau du début à la fin et inversement…). Dans un effet à la fois de dédoublement et de composition de ces images, Moï Wer constitue ce qu'on peut envisager comme une flânerie par le feuilletement. Ce qu'Alain Fleig qualifie de « chaos organisé, de la démarche du promeneur ou du passant, de cet arpentage de l'espace, des possibles toujours renouvelés […] ».[61]

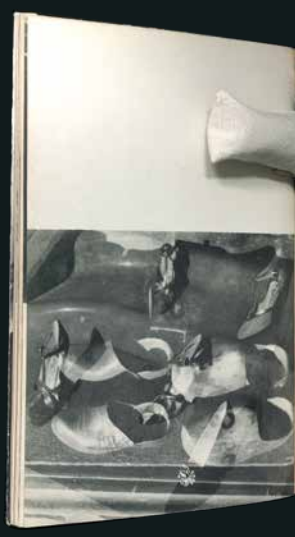
Ci-contre et pages suivantes, Couverture et pages intérieures du livre *Paris : 80 photographies*, Moï Wer, 1931

Sources : photographies personnelles / Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou MNAM, Paris, 2020

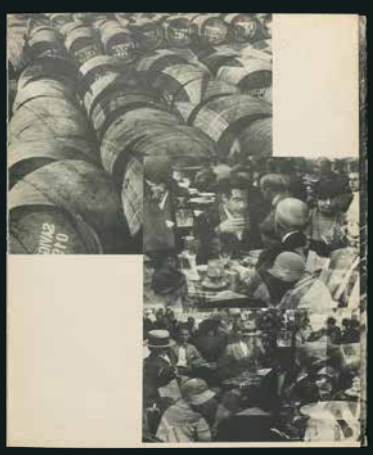
On peut être tenté de penser que Moï Wer applique de façon assez directe des principes empruntés au montage cinématographique (champ/contrechamps, fondu enchaîné, échelle de plans…). En réalité, il réinterprète d'une part des spécificités du regard photographique (perspective, motif, cadrage…) dans les images, et d'autre part plusieurs spécificités du dispositif du livre (pli, accumulation, succession des pages) autour des images. Surtout, il combine brillamment ces médiums, au point de modeler une nouvelle forme à la force expressive tout aussi autonome qu'affirmée.



F



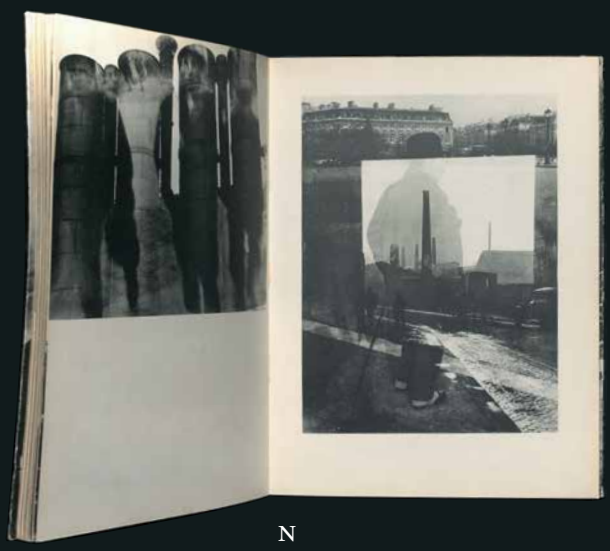
G



I

J

K

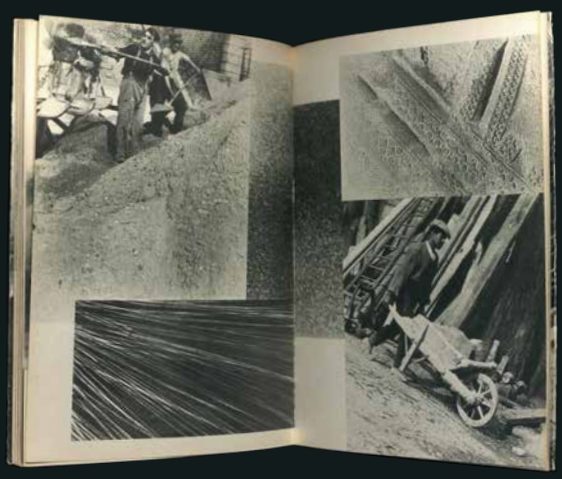


N

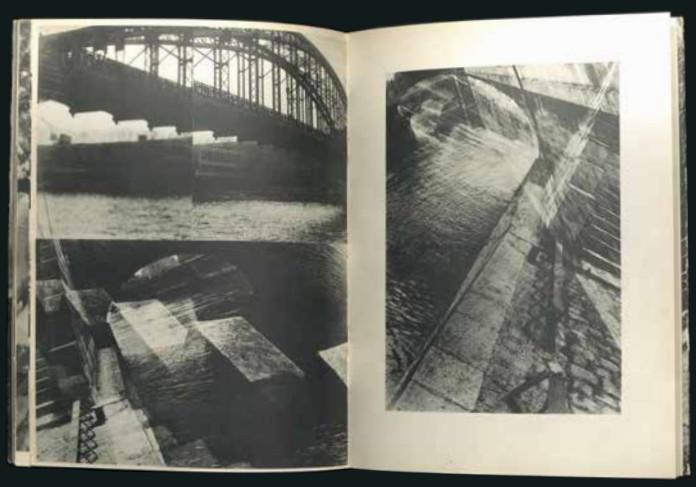
O

H

L



M



P

Conclusion

Le mouvement des images est un phénomène intimement lié aux « objets » culturels. Issus de très nombreuses pratiques artistiques, ces objets sont aussi bien des médiums que des dispositifs dont le point commun est de s'inscrire dans la durée. Parmi eux, le cinéma expérimental, l'exposition et le livre de photographie sont ceux dont la relation au mouvement des images nous a le plus particulièrement intéressé et pour lesquels plusieurs exemples ont été analysés précédemment. L'étude de ces exemples a permis de faire plusieurs constats concernant l'accès aux œuvres, leur exemplarité ou encore leur rôle de témoin du changement de l'art. Elle a également été l'occasion de soulever d'autres questionnements.

D'après la position de Raymond Bellour, la façon d'envisager le cinéma et l'art repose plusieurs questions. D'abord celle de la spécificité de dispositif. Raymond Bellour affirme que ce ne peut pas être et ce ne sera jamais faire la même expérience de regarder un film de cinéma ou de regarder une projection dans une exposition, notamment parce que le dispositif du cinéma est et reste unique. Il poursuit cette opposition fondamentale par la question du mouvement pour lequel il considère, dans une construction logique relativement similaire à la précédente, qu'il y a mouvement dans un dispositif à condition que celui-ci dispose des possibilités de mettre en jeu la durée à travers la projection du mouvement des images. Avec pour conséquence d'exclure la possibilité de voir le mouvement des images dans le feuilletement d'un livre ou le parcours d'une exposition.

En m'appuyant sur cette affirmation de Raymond Bellour, il me semble alors qu'il serait plus juste et précis d'employer le terme d'images « en tension », plutôt qu'en mouvement, pour parler de médiums dont les contenus sont « statiques », par exemple le livre ou l'exposition (à l'exception d'expositions incluant des films). On retrouve cette notion de tension des images dans l'ensemble des exemples observés dans ce mémoire, sous des formes différentes et à plusieurs niveaux. Cette tension s'exerce notamment par des interventions dans les images (tension liée au motif/sujet, comme la récurrence des formes expressives

chez Warburg, les cheminées de Moï Wer, les explosions chez Bruce Conner…), des interventions sur les images (tension liée à la matérialité/médium, comme la surimpression, le grain de la pellicule, le volume des objets…), des interventions entre les images (tension liée à leur disposition/dispositif, comme la composition des photographies dans les pages, le montage dans le film, l'installation dans l'espace). Ces interventions peuvent s'exercer simultanément sur plusieurs des trois niveaux.

On peut constater d'une part que ces interventions s'appuient sur des jeux d'accumulations, dédoublements, répétitions… dont l'emploi est commun à tous les médiums. D'autre part que ces interventions tirent partie de la singularité du médium selon l'objectif recherché. Par exemple en épuisant les possibilités de mouvement chez Ken Jacobs, en poussant le montage à son paroxysme chez Conner, en faisant résonner les images chez Moï Wer, ou encore en collectionnant les formes chez Warburg et en regroupant les objets chez Boas.

Ceci constaté, on observe plusieurs intentions. D'abord la volonté pour chaque artiste de revendiquer une autonomie de pratique et du médium. Cette recherche s'associe logiquement à une inscription en rupture avec certaines façons de voir, de montrer et de penser. Franz Boas est en rupture avec la façon de transmettre le savoir sur les Cultures. Moï Wer en rupture avec la photographie soumise à la narrativité du texte, Ken Jacobs en rupture avec le cinéma comme amalgame du théâtre, de littérature et de la peinture, Bruce Conner en rupture avec les représentations du monde par les médias de masse, Aby Warburg en rupture avec la façon de mener une recherche…

Ensuite, la singularité de pratique, la recherche d'autres façons de faire, d'écrire, de s'exprimer, sont les signes de tentatives de porter un autre regard sur le monde, qui s'affranchisse de préconceptions issues d'héritages culturels. Ils ne souhaitent ni s'inscrire dans une doxa académique, qui emploie le médium en référence à, ni dans une doxa moderniste qui s'entête à explorer les spécificités propres au médium. Ils adoptent plutôt une attitude qui remet en question les spécificités des dispositifs ou les considérations esthétiques, puis les interroge, les repense, et les réinvente.

De nouveau, malgré des pratiques et des médiums différents, les façons de réfléchir et de questionner sont similaires. Mais bien que les façons de repenser soit communes à différentes pratiques et qu'elles remettent en question le caractère exclusif des moyens propres à un médium, se contenter d'emprunter les spécificités d'autres médiums serait vain, comme l'énonçait déjà Fernand Léger dans l'introduction de l'ouvrage *Paris* de Moï Wer. Dans cette tentative, on ne ferait que s'attribuer les effets et la légitimité d'une autre façon de faire sans jamais obtenir sa valeur critique, sensible et donc autonome. Ce serait alors, consciemment ou non, s'empêcher de considérer un médium pour la valeur de ses spécificités relativement à un contexte, un espace ou une approche précise. Ce qui reviendrait, finalement, à en conserver le statut de procédé illustratif, adaptable ou instrumentalisable, remis en question initialement.

[62] Georges Didi-Huberman, *Manifesta*, *op. cit.*

C'est bien à l'intérieur de chacune des pratiques que doivent être cherchées ces nouvelles formes, par le biais d'approches expérimentales. Ces démarches de recherches et d'expérimentations nécessitent de concevoir des dispositifs dotés de leurs propres codes expressifs, leur propre langage visuel. Pour reprendre les mots de Didi-Huberman, « pas de nouvelle pensée sans nouvelle façon d'envisager un médium, sans nouveau faire forme »[62]. Ces nouveaux codes et langages ne travaillent pas à représenter le monde de manière frontale, plate, et d'un point de vue unique comme traditionnellement. À l'inverse, on ressent la volonté, dans chacun des exemples observés, de reconstituer un tout plus pertinent à partir d'une multiplicité de fragments, de détails. Ce qui s'illustre dans les différentes façons de faire série, par la succession thématique des vitrines d'objets de Boas, la sérialité dialectique des photos ordinaires de Moï Wer, l'enchaînement du chaos chez Conner ou encore la synthèse totalisante de l'étude détaillée de Jacobs.

Si ce nouveau langage est l'aboutissement de l'important processus déployé, c'est bien l'ensemble du cheminement qui permet de donner lieu à un changement de statut du médium initial et à une pratique d'une grande diversité sensible, critique et autonome.

Regarder ces différents objets du cinéma expérimental, du livre de photographie ou de l'exposition, c'est d'abord répondre à des questions qui m'ont toujours intéressées concernant les relations et les implications entre mouvement et image. C'est aussi et surtout prendre conscience que des questionnements profonds de pratique et de rôle du designer étaient déjà posés par certains artistes dès le début du XXe siècle. En étudiant ces différentes façons de faire et de réfléchir, on peut, sinon pleinement expérimenter au sens développé tout au long de ce mémoire, au moins prendre vraiment la mesure de tout le processus qui est à l'œuvre. À partir de ce premier pas, au tour de chacun de continuer et contribuer à la recherche d'autres façons de pratiquer.

Annexes

Bibliographie

Ouvrages

Bellour Raymond, *La Querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L, 2012, 573 p.

Bernard Claude, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, J. B. Baillière, 1865, 405 p.

Blümlinger Christa, *Cinéma de seconde main – Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013, 389 p.

Fleig Alain, « La photographie et le livre en France entre les deux guerres », *La photographie et le livre : analyse de leurs rapports multi-formes : nature de la photographie*, essai collectif sous la direction de Michelle Debat, 2003, Paris, Trans photographic press, 207 p.

Haas Patrick de, *Cinéma absolu, Avant-garde* 1920–1930, Paris, Mettray, 2018, 812 p.

Koulechov Lev, *L'Art du cinéma et autres écrits*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994, 251 p.

Noguez Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 2010, 382 p.

Michaud Philippe-Alain, *Sur le Film*, Macula, Paris, 2016, 464p.

Warburg Aby, Recht Roland, *L'Atlas Mnémosyne/Aby Warburg,* Dijon, L'écarquillé, 2012, 197p.

Wer Moï, *Paris : 80 photographies*, Paris, Jeanne Walter, 1931, 80p.

Articles

Bourmeau Sylvain, « Douglas Gordon : Je balayais le sol de la galerie quand on m'a proposé ma première grande exposition », *AOC media - Analyse Opinion Critique*, juin 2019 [En ligne]
URL : https://aoc.media/entretien/2019/06/15/douglas-gordon-je-balayais-le-sol-de-la-galerie-quand-on-ma-propose-ma-premiere-grande-exposition/
Consulté le 14/09/19

Brenez Nicole, Chodorov Pip, « Cartographie du found-footage », *Exploding*, Hors Série, 2000, p. 97–109

Brenez Nicole, « Cartographie du found-footage, Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas*, Volume 13, Numéro 1–2, automne 2002, p. 49–67
[En ligne] Érudit, diffusé le 26 avril 2004. URL : https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2002-v13-n1-2-cine616/007956ar/
Consulté le 30/09/19

Chodorov Pip, « Ridicule ! », *Exploding*, Hors Série, 2000, p. 2–4

Didi-Huberman Georges, « Mnemosyne 42 », *Manifesta Journal*, [En ligne]
URL : https://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/mnemosyne-42
Consulté le 30/09/2019

Gross Valérie, « El Lissitzky, catalogue du pavillon soviétique à l'*Internationale Presse Austellung "Pressa"*, Cologne, 1928 », *Le Carnet de la BK*, juin 2016, [En ligne]
URL : https://carnetbk.hypotheses.org/749
Consulté le 19/01/20

Metz Christian, « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, Paris, Seuil, n° 4, 1964, p. 52–90

Expositions/Installations

24 Hours Psycho, Douglas Gordon, *MoMA,* 2004,

Northwest Coast Hall, *Amercian Museum of Natural History*, [En ligne]
URL : https://www.amnh.org/exhibitions/permanent/northwest-coast
Consulté le 07/07/20

Histoires de fantômes pour grandes personnes, Georges Didi-Huberman, Arno Gisinger, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, Tourcoing, 2012

Pavillon soviétique, Exposition Internationale de la presse *Pressa*, Cologne, 1928

Films

Cornell Joseph, *The Eclipse – Rose Hobart*, 1936, 17 min 25

Conner Bruce, *A Movie*, 1958, 12 min

Jacobs Ken, *Tom Tom The Piper's Son*, 1969, 115 min

Gordon Douglas, *24 hours Psycho*, 1993, 1440 min

Interviews

Richeux Marie, « L'image-fantôme : Entretien avec G. Didi-Huberman pour l'exposition Histoires de Fantômes pour Grandes Personnes », *Pas la peine de crier*, France Culture 18/12/2012, 58 min [en ligne]
URL : https://www.franceculture.fr/emissions/pas-la-peine-de-crier/limage-fantome
Consulté le 16/04/19

Sites web

Histoire du cinéma expérimental, Robles Amanda, Savelli Julie, Ciclic, 2014 [en ligne]
URL : http://interne.ciclic.fr/mister-frise/frises/expe-pe.html
Consulté le 23/04/2019

Recommandations

Voici une courte liste de quelques-uns des films de cinéma expérimental que j'ai visionné pendant mes recherches, par ordre chronologique de 1924 à 1999. Elle est constituée d'un choix de films pour l'intérêt et l'expérience qu'ils ont suscité chez moi en les visionnant (par extrait ou en totalité). Plusieurs de ces œuvres sont disponibles sur internet. Bien que dans une qualité assez pauvre, je les ai réunies à cette adresse : https://experimentalcinematheque.tumblr.com/

Entr'acte, René Clair, 1924, 22 min, N&B, muet (sonore composé par Erik Satie en 1968), (non distribué) (disponible en version basse qualité sur Youtube)

Ballet mécanique, Fernand Léger, 1924, 16 min (version Kiesler) 18 min (version Léger), 16 mm, N&B teinté, muet, France (Light Cone – Location entre 100 € et 250 € selon les versions et les restaurations) (disponible en version basse qualité sur filmpreservation.org)

Impatience, Charles Dekeukeleire, 1928, 36 min, 35 mm, N&B, muet, Belgique (Cinémathèque royale de Belgique – achat 21,90 €) (disponible en version basse qualité sur Youtube)

The Eclipse – Rose Hobart, Joseph Cornell, 1936, 17 min 25, 16 mm, N&B teinté, sonore (Nestor Amaral), ÉUA, (Light Cone – non distribué) (disponible en version basse qualité sur lightcone.org et Youtube)

Traité de bave et d'éternité, Isidore Isou, 1951, 123 min, 16 mm, couleur, sonore, France (Re:voir – achat 22,90 €)

A Movie, Bruce Conner, 1958, 12 min, 16 mm, N&B, sonore (Ottorino Respighi), ÉUA (London Film-Makers Co-op, Museum of Modern Art, Canyon Cinema – non distribué) (disponible en version basse qualité sur Youtube)

Cosmic Ray, Bruce Conner, 1969, 4 min, 16 mm, N&B, sonore (Ray Charles), ÉUA (Canyon Cinema - non distribué) (disponible en version basse qualité sur Youtube)

Tom Tom The Piper's Son, Ken Jacobs, 1969, 110 min, 16 mm, N&B, muet, ÉUA (Light Cone - location 349 €) (disponible à l'emprunt dans quatre bibliothèques universitaires en France : Lyon, Paris, Rennes, Saint-Denis)

Berlin Horse, Malcolm Le Grice, 1970, 6 min 30, 16mm transcodé en video, double projection, N&B et couleur, sonore (Brian Eno), Royaume-Uni (Light Cone - location 37€) (disponible en version basse qualité sur Youtube)

24 Hours Psycho, Douglas Gordon, 1993, 1440 min, vidéo, muet, Royaume-Uni (non distribué)

Déjà Vu, Douglas Gordon, 1999, durée inconnue, vidéo, triple projection, sonore, Royaume-Uni (non distribué)

Colophon

Mémoire de DNSEP, 2020
Simon Mercier

Caractères

Textes composés en Sabon.
Dessin de Jan Tschichold pour Stempel afin de pouvoir être coulée de façon identique sur Linotype, Monotype, fonderie traditionnelle et photocomposition et éditée en 1967. Normalisation du Romain de Claude Garamond et d'une italique de Robert Granjon issue d'un specimen Garamond de la fonderie Egenolff-Berner de 1952. Actuellement éditée par Linotype.

Notes composées en Dada Grotesk.
Dessin d'Alexandre Dimos et Gaël Étienne pour l'exposition *Dada* au Centre Pompidou en 2005. Elle prend pour modèle l'Aurora-Grotesk, coulée à Stuttgart par la fonderie C.E Weber à partir de 1912. L'Aurora-Grotesk est elle-même le redessin de la Neue Moderne Grotesk, gravée à Leipzig et distribuée par la compagnie Wagner & Schmidt à partir de 1909. Actuellement éditée par Optimo.

Papiers
Couverture : Arjowiggins Keaykolour Parchment Grey 250 g/m²
Pages intérieures : Arjowiggins Cyclus Offset 60 g/m²

Remerciements

Tous les étudiants, intervenants, professeurs et techniciens qui m'ont tant appris pendant ces trop courtes années à l'ÉSAD Valence

L'équipe pédagogique et technique pour leur aide précieuse
Alexis Chazard, Dominique Cunin, Marie Gaspar, Tom Henni, Annick Lantenois, Géraldine Letovannec, Gilles Rouffineau, Samuel Vermeil, Florian Veydarier

Mes très chers DG5 2020
Alexandre, Claire, David, Élodie, Hasna, Jimmy, Julie, Lucie, Marie, Paul, Pauline, Romain, Victor

Die Gemütlichkeit mit Julie und Lucie

Mes amis, mes parents, Julia et Pierre qui m'inspirent pour toujours

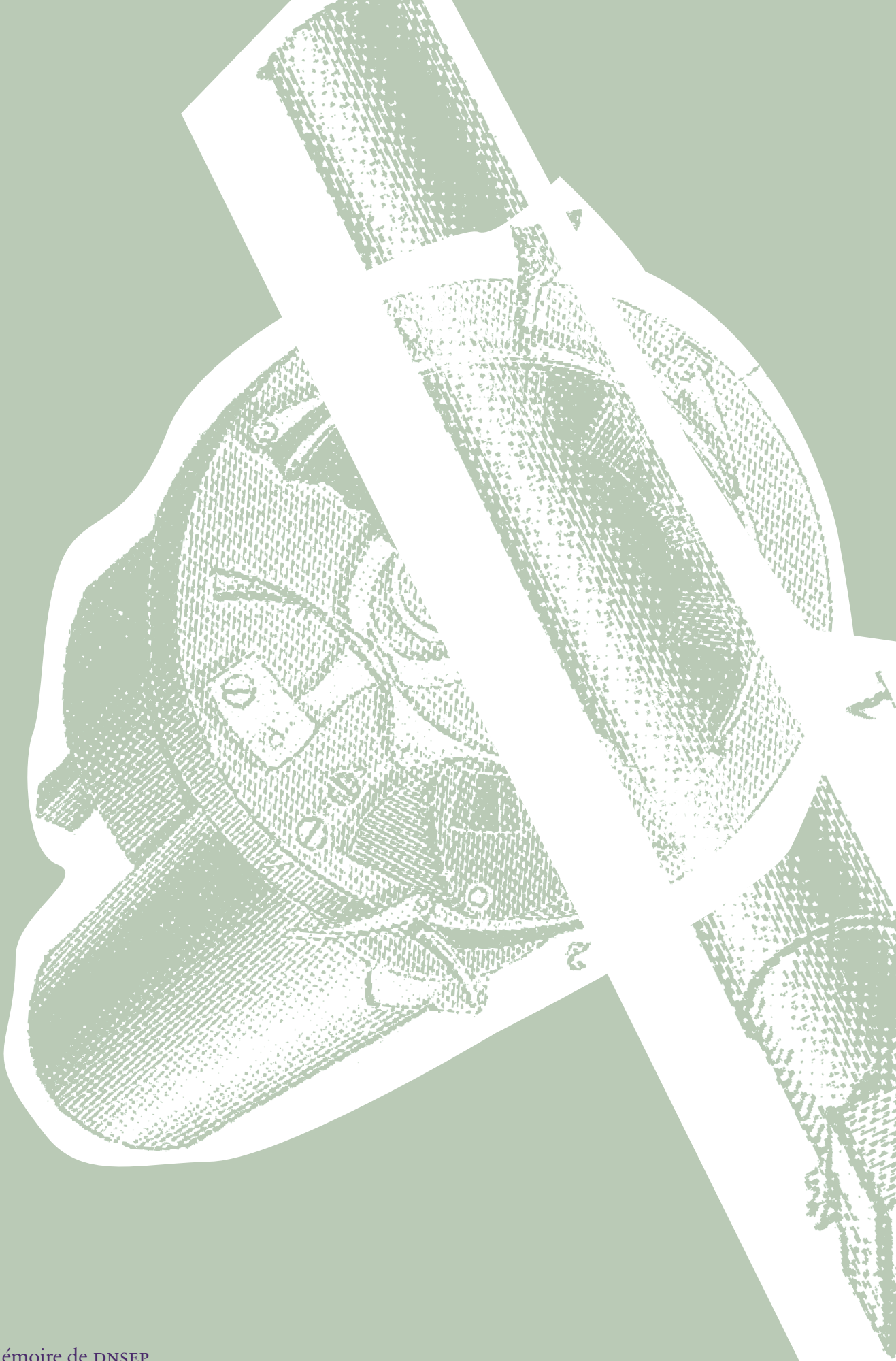
Suzanne pour ton soutien, ton écoute, tes conseils, tes relectures… et pour tout ce que tu apportes à chaque jour

Second tirage revu et corrigé

Achevé d'imprimer à l'ÉSAD
•Valence, en mai 2021
en 2 exemplaires

Crédits

Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque Kandinsky – Centre Pompidou, Paris pour la reproduction des couvertures et pages intérieures de l'ouvrage *Paris : 80 photographies*, Moï Wer, Paris, Jeanne Walter, 1931



Mémoire de DNSEP
ÉSAD — Valence
2020