

LAURENT MANNONI, GEORGES
DIDI-HUBERMAN, *MOUVEMENTS DE L'AIR*.
ETIENNE-JULES MAREY, *PHOTOGRAPHE DES
FLUIDES*, GALLIMARD, PARIS 2005

Si la recherche autour de Etienne-Jules Marey ne s'est guère ralentie depuis la mort du savant – une monographie paraît peu après sa mort, une autre et une troisième dans les années 1940 et depuis les années 1970 régulièrement, s'il n'a pas cessé d'être redécouvert – fût-ce par le fondateur de la Cinémathèque française, Henri Langlois, au gré de différentes expositions –, depuis quelques années, ces études ont pris un tour nouveau. Marey a, en effet, longtemps été appréhendé dans des espaces discursifs qui n'étaient pas les siens: histoire de l'art, histoire de la photographie, histoire du cinéma. Michel Frizot a ainsi fortement insisté depuis quelques années sur "l'extériorité" de Marey à l'histoire du cinéma: «Cette problématique que nous instituons par post-détermination n'est pas la sienne», écrit-il, s'il a à voir avec le cinématographe, c'est «sans le vouloir», «il n'est pas une étape dans une chaîne technique (allant de Muybridge à Lumière notamment)». Il n'y a pas, pour Frizot, de "passages", de "transitions", il y a des "ruptures" et des "redéfinitions"¹. Quant au "précurseur" de l'art à venir – le futurisme, Duchamp, l'art cinétique... –, le même auteur écrivait déjà dans *l'Art vivant*, en 1973, que «l'histoire de l'art de Marey, s'il en est, n'est pas l'histoire de ses formes, mais bien celle de ses instruments».

C'est François Dagognet, historien et philosophes des sciences (et en particulier de la médecine), qui a remis au premier plan l'apport du savant en matière de notations, d'appareillage². Dagognet travaillant sur une théorie des modes d'inscriptions et de codages dans les sciences et les techniques³, jusqu'à de plus récentes études sur l'iconographie scientifique, la cartographie, l'informatique, avait rencontré

l'entreprise mareysienne à partir de ses moyens techniques (appareils inscripteurs, tâteurs, capteurs, enregistreurs) comme de ses effets d'enregistrement. Ré-apparat ainsi un Marey ingénieur, technicien, inventeur de machines de contrôle et de notation, sans compter la singularité de sa position de physiologiste qui observe et décompose le mouvement sans attendre à l'intégrité du corps. Dès lors s'est opérée une rupture qualitative dans les études mareysiennes. Deux chercheurs français en particulier ont œuvré à partir de là: Michel Frizot et Laurent Mannoni. Le premier, chercheur au CNRS, qui a régulièrement publié sur Marey, parallèlement à ses travaux sur la photographie, le panorama, etc., a signé en 2001 un gros album contenant une étude de la démarche même de Marey⁴, qui analyse la cohérence systématique des expériences mareysiennes via ses "opérateurs physiques". Frizot en effet en est venu à étudier la démarche scientifique de Marey à partir de ses protocoles expérimentaux et à en élaborer le modèle épistémologique. Il a, par principe, tracé une ligne de démarcation entre le savant qui étudie le mouvement, la motricité, le vol des oiseaux ou les ondulations de la raie, les flux de fumée, etc. et le "pionnier" du cinéma, voire le précurseur de l'art cinétique ou de l'art conceptuel qu'il avait d'abord envisagé et qu'aujourd'hui il exclut de son champ. Des réflexions connexes sur les rapports entre technique et "art", la définition de ce que peut être une "invention" ont accentué ce clivage.

Laurent Mannoni, de son côté, responsable des collections d'appareils, plaques, jouets optiques, etc. de la Cinémathèque française et du CNC, mène une recherche historique de plus en plus détaillée sur l'ensemble des activités mareysiennes. À l'occasion d'une exposition qui fit date à Paris, *E.-J. Marey: Le mouvement en lumière*, il a publié une somme biographique et de l'évolution scientifique du savant⁵. Ce spécialiste de la lanterne magique en est ainsi venu, dans la thèse qu'il a soutenue à l'Université de Paris-3 en 2004, à étudier la "méthode graphique" de Marey, les origines et les développements de cette démarche, ses pro-

cédés et procédures, enfin, de sa technologie ("L'enregistrement du mouvement au 19^e siècle: les méthodes graphiques et chronophotographiques"), étudiant depuis d'autres aspects encore ("Marey aéronaute"). Soulignons avec ces deux ensembles, et particulièrement celui, richement documenté, de Mannoni – Frizot accentuant la dimension modélisatrice: un "système de pensée" Marey –, combien s'est déplacé l'angle d'intérêt pour cet œuvre: le pionnier du cinématographe – via Muybridge puis Demeny, le fusil photographique dérivé de Janssen et finalement la bande chronophotographique – est redevenu le savant physiologiste, inscripteur, aéronaute. En 2003 s'est formée une Société d'études sur Marey et l'image animée (SEMIA) qui a publié un premier volume collectif "autour de Marey"⁶, et un second en 2004⁷, tandis que se multipliaient les colloques: deux à Paris, un à Beaune – et qu'une exposition s'ouvrait au Musée d'Orsay (*Mouvements de l'air, Marey, photographe des fluides*). Se dessine maintenant une troisième voie, essentiellement nord-américaine, dont l'initiateur a été Anson Rabinbach avec son formidable livre⁸. A partir du travail de Michel Foucault au Collège de France autour de la "Biopolitique", des nouvelles modalités du pouvoir "sur la vie" dans les sociétés industrielles – avec l'articulation disciplinaire entre médecine, hygiène, contrôle social –, la rationalisation des rythmes biologiques en fonction de l'économie (proscription de la fatigue, du vieillissement, du handicap), la normalisation autoritaire via les légitimités médicales et biologiques, Rabinbach rencontre Marey qui s'est attaché à l'amélioration des performances des soldats dans la marche, des cyclistes, visant sans cesse à comprendre les mécanismes physiologiques pour les reproduire, les améliorer: une pensée du rendement. A sa suite des études replacent Marey dans l'histoire culturelle et relient ses travaux à des considérations sociologiques, anthropologiques, politiques en particulier concernant le modelage du corps occidental à la fin du 19^e en regard d'enjeux comme le travail industriel (lien Marey-Taylor), la question des races

extra-européennes, les Africains en particulier (Marta Braun), celle du dressage du corps sportif (Demeny et sa gymnastique), celle du psychisme (Mary Ann Doane sur le rapport Marey-Freud, Cray avec son *Suspensions of Perception*). En attendant que de cette troisième voie des études mareysiennes se développe en France, le livre de Laurent Mannoni et Georges Didi-Huberman, *Mouvements de l'air, Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, qui accompagne la dernière exposition consacrée à Marey au Musée d'Orsay, couple les deux dimensions déjà frayées depuis plusieurs années en les renouvelant. Relevons d'emblée qu'il ne s'agit pas d'un livre écrit à deux, mais de deux textes dus à chacun des auteurs. D'une part Laurent Mannoni examine la dimension technologique, machinique des dernières expériences du savant, les plus aléatoires, les moins tangibles – celles consacrées aux courants d'air, aux fluides, qui s'inscrivent dans les recherches aéronautiques alors en plein développement et qui, avec la mise au point d'une soufflerie expérimentale, croiseront les recherches de Gustave Eiffel. Ce travail, retraçant l'évolution de Marey, est précieux car il fait ressortir une logique, chez ce dernier, qui allie ouverture et curiosité à condition de pouvoir instrumentaliser les procédés, machines, méthodes diverses au profit de ses recherches sur le mouvement. Ainsi l'importation de la méthode graphique et de ses appareils enregistreurs, mis au point par des physiologistes allemands, qu'il perfectionne, déplace de leur objet initial, transforme. Il s'intéresse alors à la circulation du sang, mais plus tard ce sera le vol des oiseaux et ce dernier, qu'on aborde spontanément en tant que décomposition des mouvements de l'animal (et que l'on associe au zootrope), implique déjà des problèmes liés à la résistance de l'air. Le "Marey aéronaute" paraît ainsi toujours-déjà en action dans celui qui étudie la pompe cardiaque, les flux sanguins dans les veines, comme il se poursuit dans les études des vagues, des fumées, des mouvements natatoires des poissons ou... du son! Autre aspect que Mannoni met en lumière, cette oscillation

chez Marey, entre les formes géométriques, les schémas et la photographie, continue ou discontinue, l'inscription d'un phénomène avec sa promesse de restitution, de synthèse aux fins de vérifications de la finesse de l'analyse. Georges Didi-Huberman, dans la deuxième partie du livre, intervenant sur l'informe des fumées, inscrit Marey du côté de l'esthétique (Valéry) et de la spéculation philosophique (Bergson) en évitant toutefois les ambiguïtés classiques qui faisaient "annoncer" des formes artistiques par les graphes et les chronophotographies. Son modèle d'interprétation est plus vaste, il est de nature anthropologique et poursuit ses travaux antérieurs qu'ils aient eu Fra' Angelico, Hantaï, Warburg ou Toni Smith pour objet. Ce faisant il échappe au grief formulé par Denis Canguilhem (colloque d'Orsay et récemment un album⁹) qui relève ce paradoxe d'une œuvre scientifique arraisonnée par les amateurs d'art (à commencer par Henri Langlois pour qui «rien n'est plus secret, plus lyrique, plus explosif» que le «silence de ses noirs et la légèreté de ses blancs»). Didi-Huberman fait basculer Marey du côté de l'art et de l'esthétique en dessinant un espace "au-delà" du scientifique et du technique et qui, à terme, les contienne. Son texte "La Danse de toutes choses", s'attachant en particulier au corpus des expériences que Marey conduisit sur les fumées et les mouvements de l'air, explore une "face cachée" de Marey. Non sans précaution car il s'agit de quelque chose que les images mêmes de Marey ignorent et «laissent échapper malgré elles», un supplément, des «ressemblances». Un supplément qui provient de l'excès de matérialité dans la trace ou de l'excès d'abstraction de l'épure, soit des "ratés" de la notation scientifique. C'est la force démonstrative de Didi-Huberman de ne pas contourner la question à laquelle de son côté Mannoni consacre ses investigations mais d'en partir pour y déceler cet "excès", ce supplément qui, au terme de la démonstration, est devenu principal. Pour justifier ce passage à l'esthétique et à la fascination que peut en retirer le spectateur, en effet, l'auteur commence

par étudier la démarche interne à la recherche mareysienne et à en détacher certains aspects dont on voit qu'ils seront aussi les supports de l'excès attendu: Marey amplifie et simplifie, il veut quantifier ce qu'il observe – c'est le primat de la courbe, venue de la méthode graphique mais qui se maintient en photographie; il aborde celle-ci non sous l'angle de la «restitution des aspects» mais sous celui d'«un tracé indiciaire géométrisable». Le cœur du propos est axé sur le lien à la philosophie de Bergson, permettant d'aborder les questions de la connaissance, la crise des modèles de pensée, de la perception, de l'art. Le rapprochement du physiologiste et du philosophe avait déjà été opéré par Rabinbach qui s'étonnait qu'on passât sous silence le rôle de Marey «bien qu'une grande partie du travail de Bergson sur le temps [en] soit un commentaire, souvent évoqué même s'il n'est que rarement cité sous son nom». Leurs positions doctrinales respectives les opposent puisque le philosophe dénonce l'illusion de connaissance par la mesure que pratique le second. Opposition qui tient à la question de la durée, la non-divisibilité du mouvement, que proclame Bergson – qui est dans le domaine de la spéculation – contre l'instant, la décomposition, l'intervalle – auxquels Marey a forcément affaire dans sa pratique. Les mêmes mots cependant ne recouvrent pas les mêmes objets en raison des perspectives totalement différentes, spéculative là, expérimentale ici. Si Marey n'a jamais répondu à Bergson, il y «répond parfaitement, selon Didi-Huberman, [...] avec ses images mêmes, ses somptueuses images ouvertes». Il y "répond" non pour réfuter mais pour concorder avec lui. Il y aurait donc une "philosophie spontanée" de Marey – une métaphysique – qui serait bergsonienne. Car si à première vue tout l'oppose à Bergson, «sauf dans les "marges d'indétermination" que sa propre méthode autorise», ces marges vont devenir pour l'auteur «omniprésentes, considérables... En elles se forment d'ailleurs les plus belles images expérimentales de la chronophotographie» (p. 260). C'est l'intérêt de Marey pour les flux –

c'est-à-dire "la matérialisation de la durée" –, les "traînes", qui manifeste son appartenance aux deux ordres bergsoniens, celui de l'intelligence et de la juxtaposition qui est prévisible (identité géométrique) – c'est sa démarche avouée –, et celui de la création, du vital, qui est imprévisible (ressemblance vitale) – c'est sa démarche latente. Dans ce second cas, Marey «mesure moins des mouvements qu'il ne se mesure au mouvant de toute chose» atteignant à l'«expérience intégrale» au-delà de l'expérience instrumentale, «lorsque les courbes du mouvement ont pris – comme chez Leonard de Vinci – une extension, une expansion telles que toute chose était vue, désormais, en flux et en rythmes, en tourbillons et en volutes» (p. 281). Ainsi, «là où Marey croit découvrir un schéma c'est bien souvent un rythmos qu'il construit, là où il croit établir un chronos (temps divisible) c'est un rheuma (flux indivisible) qu'il laisse échapper, là où il croit mesurer un topos c'est une chôra et déjà une chorégraphie qu'il met en

œuvre» (p. 288). On aboutit enfin à une dimension lyrique qui est l'éros mareysien, participant de la "panféminisation" du monde qui imprègne la culture fin 19^e siècle. De Marey à Man Ray via Riemann (anagramme et homonymie inspirantes), l'auteur d'Ouvrir Vénus déploie un réseau d'échos dont la catégorie centrale est la danse. "La danse de toute chose", la danse qui est plus que "pas" et "pause" (par quoi on la décompose pour la noter), mais sillage et rythme, draperie du geste, corps qui danse, espace qui danse, temps qui danse. Ce retour au bergsonisme qui a, de fait, imprégné toute la culture au tournant du siècle, n'envisage cependant pas les débats et controverses qu'il a suscités. Ainsi Gaston Bachelard a-t-il discuté longuement les thèses de Bergson sur le mouvement dans sa *Dialectique de la durée* et dans *l'Intuition de l'instant* notamment, tout en développant par ailleurs une anthropologie poétique autour des éléments (l'eau, le feu) que croise Didi-Huberman.

- 1 Voir sa contribution à François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (sous la dir. de), *Arrêt sur image, fragmentation du temps. Aux sources de la culture visuelle moderne*, Payot, Lausanne 2002.
- 2 Voir dans François Dagognet, *Étienne-Jules Marey, la passion de la trace*, Hazan, Paris 1987.
- 3 François Dagognet, *Tableaux et langages de la chimie*, Seuil, Paris 1969.
- 4 Michel Frizot, *E-J. Marey, chronophotographe*, Delpire, Paris 2001.
- 5 Laurent Mannoni, *Étienne-Jules Marey, la mémoire de l'oeil*, Mazzotta/Cinémathèque française, Milano-Paris 1999.
- 6 *Images, science, mouvement. Autour de Marey*, L'Harmattan, Paris 2003.
- 7 *Sur les pas de Marey. Science(s) et cinéma*, L'Harmattan, Paris 2004.
- 8 Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York 1990.
- 9 Denis Canguilhem, *Le Merveilleux scientifique*, Gallimard, Paris 2005.