

LE MOUVEMENT DES IMAGES

Philippe-Alain Michaud, Centre Georges Pompidou

Ce n'est pas le cinéma qui naît, à la fin du XIXe siècle, de la rencontre d'un ensemble d'innovations industrielles et techniques (les émulsions rapides, le support de nitrate de cellulose souple et transparent, la perforation) mais la projection publique qui allait, durant tout le XXe siècle, rester l'horizon de l'histoire du cinéma. Le cinéma ne se confond pas avec le spectacle que permet la projection des images en mouvement: il est d'abord une conversion dans la manière de penser et de produire les images, non plus à partir de la fixité et de l'immobilité, mais en repartant de la pluralité et du mouvement.

En ce sens, il existe des techniques pour mettre en mouvement les images indépendamment de la technologie spécifique de l'enregistrement et de la projection, et l'on retrouve, dans tous les arts réputés statiques, des formes d'expression qui n'évoquent pas le cinéma mais sont, en tant que telles, pleinement cinématographiques: phénomènes de montage dans les papiers découpés de Braque ou de Picasso, de projection dans la redéfinition, par Moholy-Nagy ou Brancusi, de la sculpture en termes de champ à partir des interactions de la lumière et de la masse; des phénomènes de défilement naissent de l'usage de la sérialité dans la sculpture minimaliste (Donald Judd) ou dans la peinture pop (Andy Warhol) et comme le soulignait Robert Smithson, on assiste à un grand retour de la narration cinématographique dans le travail des plasticiens à partir des années 60.

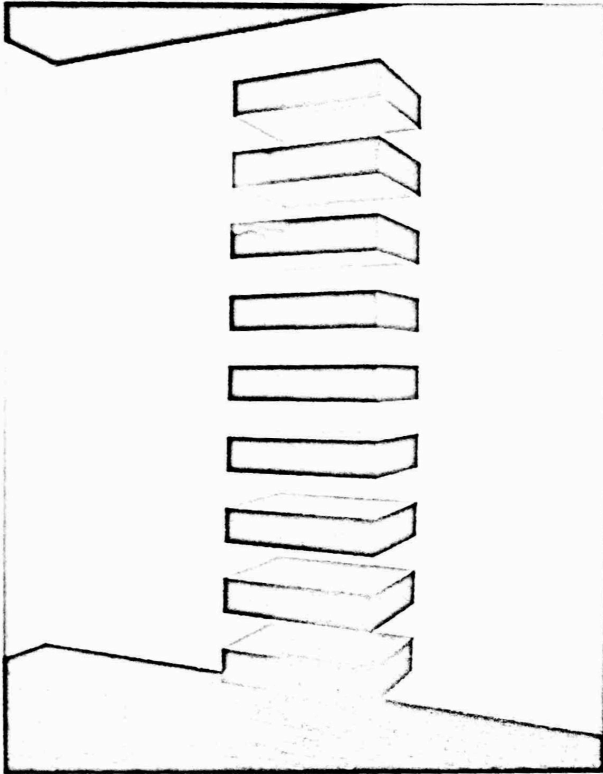
Tout minoritaire qu'il soit, le cinéma expérimental sera resté, tout au long du XXe siècle, la trace de cet élargissement de l'horizon et de la définition du cinéma à des formes d'expression qui lui semblaient *a priori* étrangères: il ne peut, en tant que tel, se définir à partir du médium avec lequel il s'est confondu pour un temps mais doit faire appel à d'autres histoires et à d'autres champs artistiques: aux arts plastiques, mais aussi aux arts appliqués, ou encore à la musique. Et c'est aujourd'hui, alors que se produit un large mouvement de migration du cinéma vers les salles d'exposition, qu'il devient possible de repenser l'histoire du cinéma autrement, comme un épisode à l'intérieur d'une histoire élargie qui se confond avec l'histoire de l'art. Si aux cinémathèques revient la tâche de conserver et de montrer l'histoire du cinéma *stricto sensu*, c'est aux collections d'images en mouvement des musées qu'il revient de construire cette histoire élargie du cinéma, en ouvrant celle-ci à ses contre-champs et en l'accompagnant dans ses déplacements et ses changements encore imprévisibles.

Défilement, montage

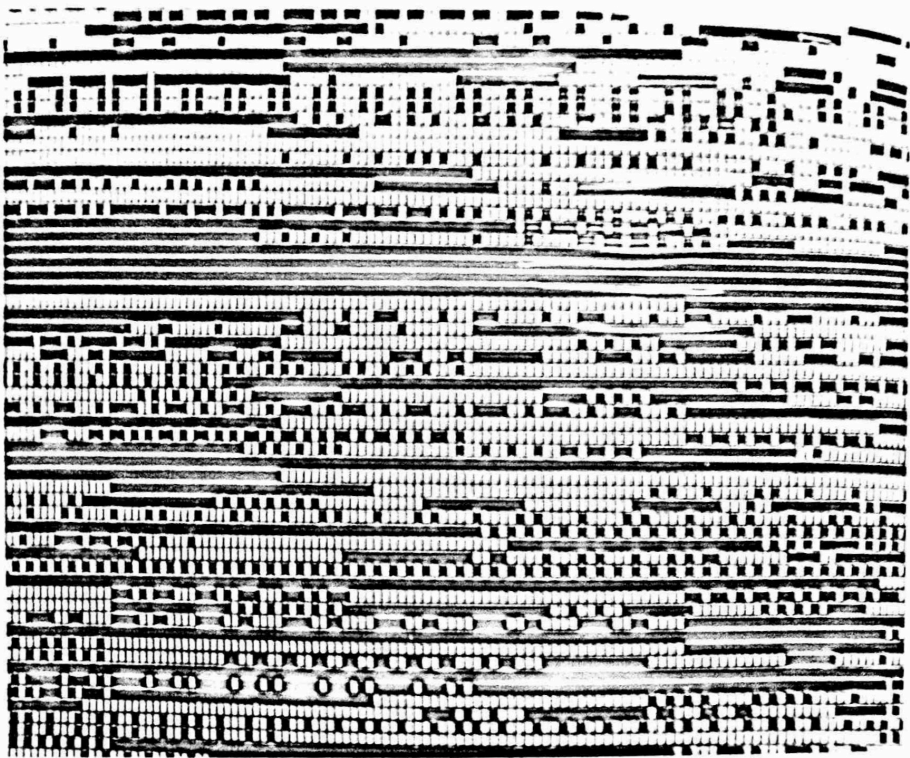
De quelques dispositifs visuels envisagés du point de vue du cinéma

1. Andy Warhol, *Ten Lizes*, 1963

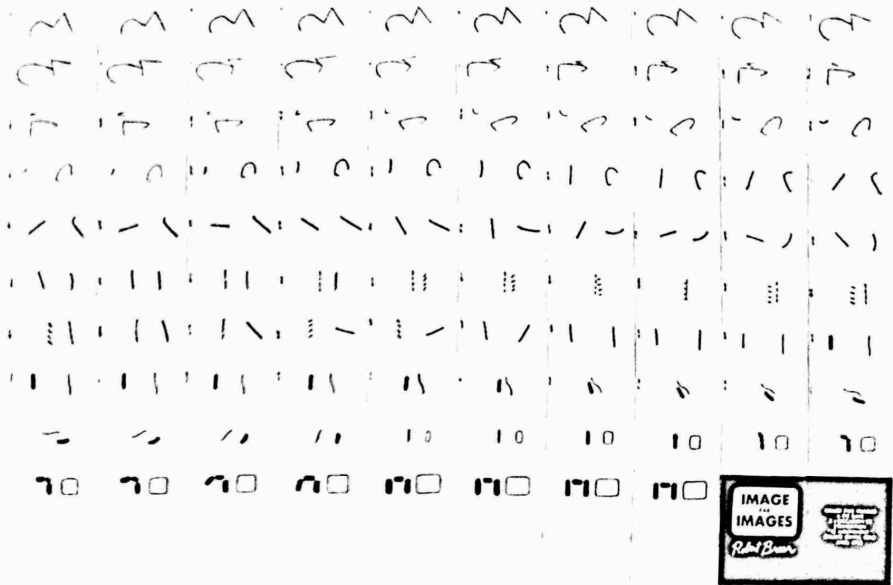
Sur un plan formel, le découpage régulier du support en unités distinctes et répétitives évoque la division du ruban filmique en photogrammes et la discontinuité du défilement; sur un plan matériel, la couleur de la toile renvoie à la composition argentique de l'émulsion tandis que les noircissures, les griffures et les effacements – la seule variante à l'intérieur des images – sont l'analogie de l'usure et de la décomposition de la pellicule; sur un plan figuratif enfin, simultanément réelle et fictive, les Lizes donnent à voir l'énigme de la transformation d'un corps en image. Le visage de la star, tels les portraits des saints byzantins réputés produits par émanation directe du modèle, sans intervention de la main, est déposée sur la toile par impression sérigraphique et démultipliée de copie en copie, transposant ainsi sous forme sérielle la logique fétichiste de l'icône à l'ère de la reproductibilité technique.

2. Donald Judd, *Stack*, 1972

Pas d'intervention de la main non plus dans les *stacks* de Donald Judd, dont les éléments sont produits industriellement: ces volumes géométriques aux surfaces réfléchissantes sont disposées sériellement sur le mur dans une alternance régulière de pleins et de vides (ou de positifs et de négatifs) que seul interrompent les limites du plan d'inscription – le sol et le plafond.

3. Peter Kubelka, *Arnulf Rainer*, 1958-1960

Avec *Arnulf Rainer*, le cinéma bascule du côté de la musique ou de la sculpture et s'émanche de la photographie. Composé d'amorce transparente ou noire et d'une bande son saturée ou vide, réalisé sans caméra ni table de montage le film peut-être exposé autant que projeté. En clouant son film directement sur le mur, Peter Kubelka rend au film sa dimension matérielle en même temps qu'il permet une saisie synoptique de sa composition réalisée, comme une pièce de musique, à partir d'une partition. Le film cependant ne saurait se réduire à son agencement métrique. Pour décrire ces images noires et blanches, Kubelka parle aussi d'obscurité et de la lumière: avec *Arnulf Rainer*, il crée un dispositif démiurgique qui lui permet, vingt-quatre fois par seconde, de passer de la nuit au jour et du jour à la nuit.

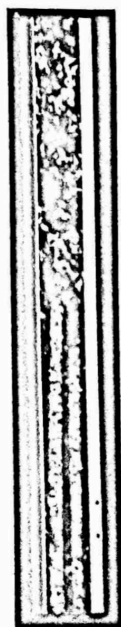
4. Robert Breer, *Image par images*, 1955

En 1955, à l'occasion de l'exposition d'art cinétique *Le Mouvement* présentée à Paris à la galerie Denise René en 1955, Robert Breer faisait paraître un *flip book* intitulé *Image par images*. En 1959, l'artiste déclarait : "En 1954, j'ai fait l'expérience suivante: j'ai filmé image par image deux mètres de film, comme on a l'habitude de le faire en animation, mais avec cette importante différence: j'ai fait en sorte que chaque image ressemble le moins possible à celle qui la précédait. Le résultat donnait deux cent quarante sensations optiques de nature totalement différente, compressées dans dix secondes de projection. En collant bout à bout les deux extrémités du film pour en faire une boucle, je pouvais le projeter et le reprojeter pendant longtemps. J'eus la surprise de découvrir que cette répétition n'engendrait pas la monotonie, parce que l'œil découvrait sans cesse de nouvelles images. Ce n'est qu'aujourd'hui que je prends pleinement conscience de cette expérience grâce à laquelle, finalement, j'ai découvert le moyen de préserver l'intégrité de compositions dans l'espace, tout en les modifiant dans le temps". De même que la peinture sur rouleau avait servi, au commencement des années 20 à Viking Eggeling et Hans Richter, de véhicule pour passer de l'univers de la picturalité à celui du cinéma, le *flip book* sera pour Robert Breer, dans les années 50, l'instrument d'une mise en mouvement des images sans recours au dispositif technique du cinéma.

5. Henri Matisse, *Vitrail bleu pâle (Etude 1, 2e état)*, 1948-1949



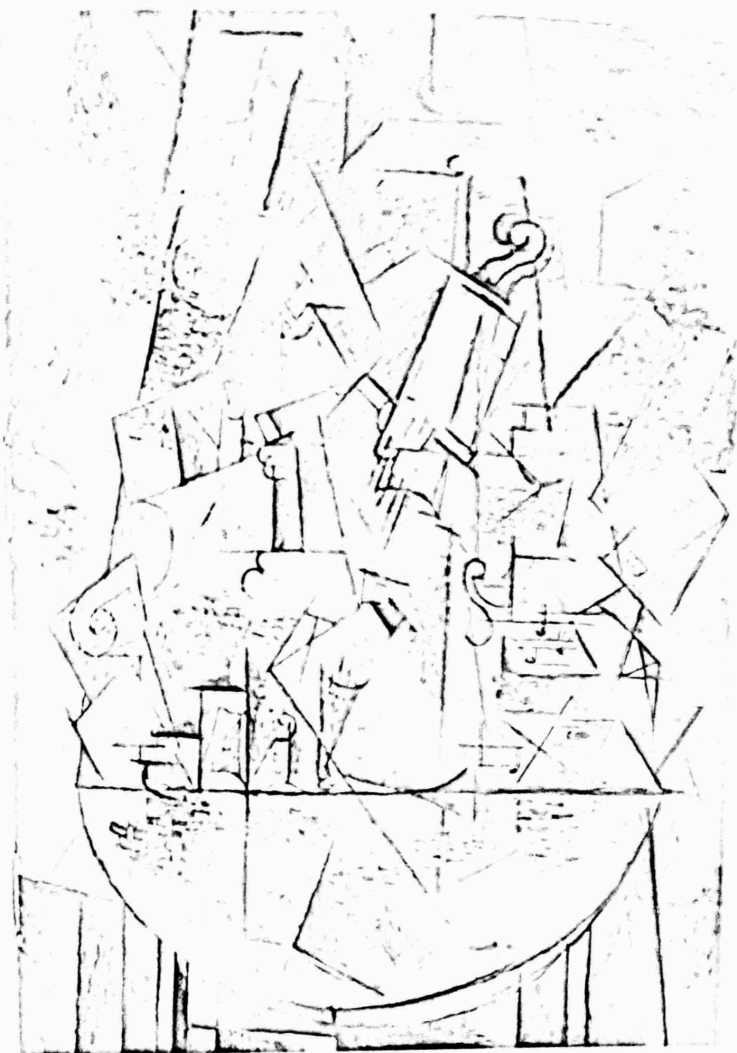
6. Stan Brakhage, *Chartres Series*, 1994



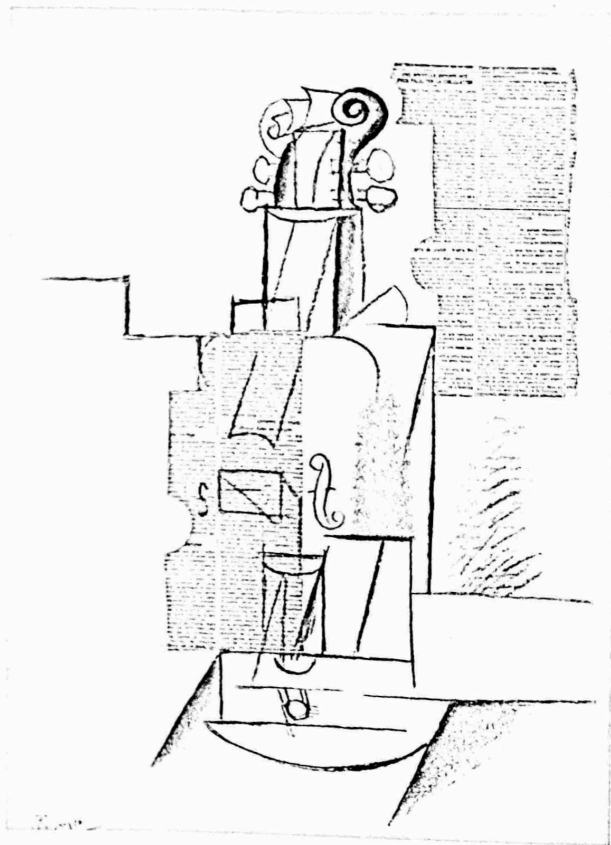
A propos des dessins préparatoires pour la chapelle de Vence auxquels il travaille d'octobre 1948 à décembre 1949, Matisse écrit: "Ce seront des formes de couleur pure, très brillantes. Pas de figures, rien que le patron des formes. Imaginez le soleil se déversant à travers le vitrail – il lancera des reflets colorés sur le sol et les murs blancs, tout un orchestre de couleurs".¹ *Chartres Series*, film peint par Stan Brakhage directement sur la pellicule d'après les vitraux de la cathédrale de Chartres, permet de percevoir ce qu'il a de cinématographique dans les dessins préparatoires de Matisse: la lumière qui éclaire le vitrail et se résout en halos colorés dans l'espace de la chapelle est semblable au faisceau lumineux du projecteur qui traverse la pellicule et envahit l'écran: analogiquement, le passage du dessin au vitrail reproduit la dématérialisation du film et sa transformation en projection.

7 a. Fernand Léger, *Le Réveil matin*, 19147 b. Fernand Léger, *Contraste de formes*, 1913

Fragmentation de la surface picturale, distorsion de l'espace perspectif et contraste de dimensions, privilège accordé à la vision périphérique ou rapprochée, écrasement des volumes, disparition de l'arrière-plan qui fait se déployer tout le contenu du tableau sur un seul plan... La présentation de l'objet ou de la figure selon plusieurs points de vue contradictoires et simultanés produit une impression de révolution de l'objet sur son axe. Dès le commencement des années 10, Léger engage en peinture une procédure de fragmentation systématique de l'intégrité formelle du motif, procédure à laquelle il ne donera une expression directement cinématographique qu'en 1923, avec *Ballet mécanique*.

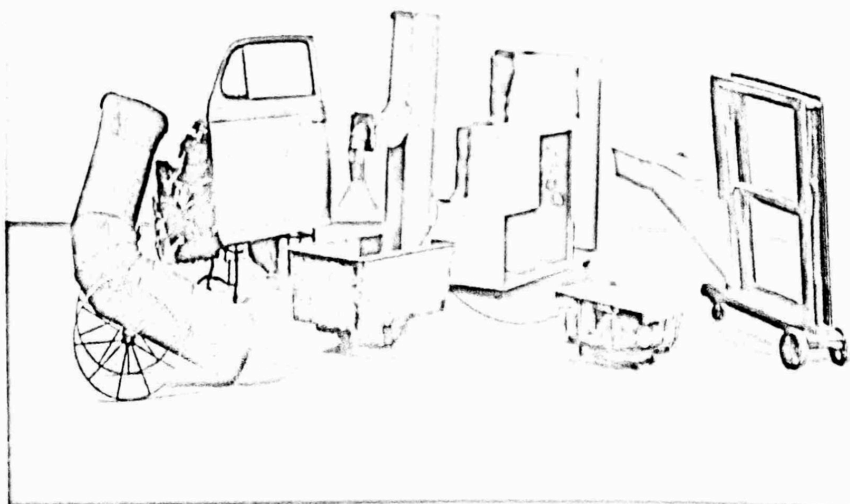


Décrivant l'effet d'éclatement provoqué par le *Guéridon* de Braque, Malevitch écrit: "Il est impossible d'élucider dans quelle position et de quelle manière est posé le violon sur la table, nous ignorons aussi dans quelle position se tient la table par rapport au violon. Et toutes les tentatives pour insérer les indices donnés des objets dans leur image totale ne donnent aucun résultat. Nous voyons dans le tableau présent que l'image de l'objet a disparu totalement, que nous pouvons voir seulement les indices de ses éléments qui sont à leur tour déformés, dispersés sur toute la surface de l'œuvre."² Selon Malevitch, Eisenstein ou Dziga Vertov n'auraient fait que reconduire les anciennes valeurs de la théâtralité au moyen du cinéma: selon lui, le véritable art cinématographique doit être cherché dans la peinture, ou plus encore peut-être, dans l'art de l'affiche.

9. Pablo Picasso, *Violon*, 1912

Les ciseaux sont l'instrument des papiers découpés comme ils sont ceux du montage: les morceaux de journal du *Violon* ont une double fonction qui constituent deux des ressorts du langage cinématographique: ils se surimpriment au dessin, associant deux niveaux de réalité hétérogène; ils procèdent par prélèvement direct, à la manière de la saisie photographique qui conditionne l'expérience du cinéma "réaliste".

10. Robert Rauschenberg, *Oracle*, 1962-1965



Déployant à l'échelle de l'installation la technique de prélèvement des papiers collés cubistes, *Oracle* est un condensé de la vie urbaine: les fragments disparates – une baignoire, une cheminée, un escalier, un montant de fenêtre, une portière de voiture... qui le constituent ont été prélevés dans la métropole newyorkaise: la collision des sons provenant de radios réglées aléatoirement et associées à chacun des éléments complètent cette reconstitution en forme de collage du paysage urbain contemporain.

1 H. Matisse, *Ecrits et propos sur l'art* (Paris: Hermann, 1972), pp. 262-263.

2 K. Malevitch, "Le Nouvel Art et l'art figuratif", in J. C. et V. Marcadé (sous la dir. de), *Les Arts de la représentation* (Lausanne: L'Age d'homme, 1994), pp. 41-42.