

Jonathan Thonon est assistant au service Arts du Spectacle – Cinéma et Arts Audiovisuels de l'Université de Liège.

Il termine actuellement une thèse intitulée : « Cinéma, art contemporain : reprise(s), retour(s), surprise(s) ». Ce travail envisage la pratique du remploi et de la reprise d'images cinématographiques par les artistes contemporains dans une perspective à la fois esthétique et historique. Ses activités de recherche portent également sur les nouveaux dispositifs de l'image et les processus de migration du cinéma (en tant que forme et dispositif), de la salle au musée.

Membre de l'asbl Vidéographie(s) depuis 2006, Jonathan Thonon est également coordinateur/programmateur pour le festival *Vidéographies21* (Liège – Belgique) et assistant-réalisateur de l'émission *Vidéographies21* consacrée aux images expérimentales et numériques (RTBF – La Trois).

Les écarts du photogramme : entre photographie et cinéma

Résumé :

Le photogramme est, au cinéma, la plus petite unité de prise de vue. Image fixe, unité élémentaire du film, le photogramme forme la cellule figée d'un mouvement qui se reconstitue sous l'effet d'un défilement réglé (24 photogrammes/seconde) par le dispositif technique du cinéma.

Image paradoxale en ce qu'elle reste invisible au spectateur malgré sa force iconique, le photogramme trouve cependant, dans le flux qui le conduit insensiblement à la disparition, certaines zones de visibilité qui en révèlent le caractère à la fois fragile et intensif. Nous allons donc envisager certaines pratiques ou certains usages du photogramme cinématographique, tout en essayant de dégager, au départ de ces pratiques, les éléments d'une théorie du photogramme, que Roland Barthes et Sylvie Pierre appelaient déjà de leurs vœux. Des protos-photogrammes et de leur usage scientifique chez Muybridge et Marey, aux usages artistiques contemporains, en passant par des pratiques publicitaires, promotionnelles ou analytiques, nous allons voir que le photogramme reste un objet singulier.

Poser la question du mouvement et de la fixité, pour tenter de révéler, au-delà d'une opposition binaire et peu féconde, des zones de frottements, de frictions, de cohabitation ou de contagions, c'est aussi essayer de faire émerger d'objets jusque-là sans ambiguïté, les fragments d'une identité improbable, voire ignorée ou masquée. Le cinéma est en ce sens un territoire tout à fait passionnant dans la mesure où, art du mouvement par excellence, il compose avec la fixité ; une fixité occultée par le dispositif, mais essentielle à son bon fonctionnement. À ce sujet, Méliès, racontant sa première rencontre avec le *Cinématographe Lumière*, évoque sa déception première lorsque, arrivant dans le Salon indien du Grand Café, il aperçoit sur l'écran, une projection de « photographies immobiles » :

Au début, quand j'ai vu son appareil projeter des photographies immobiles, j'ai dit : "comment, on me dérange pour voir des projections, il y a près de vingt ans que j'en fais, ça n'a rien d'extraordinaire". Il avait fait exprès de laisser son image immobile pendant quelque temps. Quand tout à coup, je vis dans *La sortie des ateliers Lumière*, les personnages se mettre en mouvement, venir vers nous, quelques minutes après, un train s'élancer, traverser la toile et prêt à se précipiter dans l'auditoire, nous étions tous absolument stupéfaits. Immédiatement, j'ai dit : "voilà mon affaire, un truc extraordinaire". (Malthête-Méliès 1973 : 157)

L'arrêt sur image suscite donc toujours la fascination tant il permet de révéler, par contraste, la puissance de mobilisation du cinéma, même dans une image apparemment fixe. Car l'arrêt sur image ne constitue qu'une immobilité feinte, sur l'écran, alors que dans la machine continue de défiler la pellicule, répétant invariablement le même photogramme. Seul le photogramme, lorsqu'il est exposé et rendu visible en tant que tel, comme image extraite d'une pellicule filmique, représente réellement un arrêt, une immobilisation du film, une image fixe. C'est donc de ces images singulières qui toujours se dérobaient au regard que nous allons repartir pour voir que, dans leur identité photographique, elles recèlent un potentiel dynamique évident.

Nous n'aborderons pas ici le photogramme défilant, coulé dans le flux continu de la machine cinéma¹, mais le photogramme *ex-posé* (fruit d'une opération sur le film, au sens chirurgical du terme : prélèvement, extraction, ablation). Comme image autonome, le photogramme s'inscrit au registre de ces images paradoxales dont Caroline Chik (2011) a très minutieusement dressé le tableau. À la fois fragile et ambigu, le photogramme filmique² est un objet doué d'une double nature, une image prise en tenaille entre deux réalités : celle de la photographie, qu'il dépasse (ou surclasse) et celle du cinéma, dont il n'est qu'un en deçà.

C'est donc une image contradictoire dont le paradoxe tient au fait qu'il est, dans la machine cinéma, à la fois essentiel, condition première de visibilité d'un film, unité élémentaire, cellule du mouvement — quoi que, avec le numérique, cela se discute —, mais aussi virtuel ou invisible : le photogramme s'efface toujours, se consume ou se

¹ Il est au cinéma une pratique expérimentale, que l'on appelle le « cinéma photogramatique » ou le « métrique », qui utilise le photogramme comme unité articulatoire ou combinatoire de base, tout en conservant le dispositif de défilement qui consume ces photogrammes dans des effets de battement, de clignotement ou de papillonnement. Le cinéaste expérimental autrichien Peter Kubelka est sans doute l'un des précurseurs en ce domaine. Son film *Arnulf Rainer*, composé entièrement de photogrammes blancs et noirs articulés comme les notes d'une partition, est l'un des plus exemplaires.

² Il convient de distinguer le « photogramme filmique » du « photogramme photographique », invention sémantique que l'on doit originellement au photographe hongrois Lazlo Moholy Nagy et qui définissait ainsi ses photographies réalisées sans appareil – voir aussi les *photogenic drawings* de Talbot et les *Rayograms* de Man Ray.

consomme au profit de la recreation du mouvement. Philippe Dubois le souligne justement dans le catalogue d'une exposition qu'il a consacrée, à la galerie *Le Réverbère* à Lyon, à ce qu'il appelait alors « l'effet film dans la photographie » et dont le photogramme était une figure centrale, voire charnière :

voir un photogramme, c'est forcément ne pas voir le film en tant que tel, comme image-mouvement projetée sur un écran [...] Le photogramme, seule image réelle du dispositif-cinéma (tangible, touchable, palpable, — comme une photo) et pourtant image par nature insaisissable au cours de la projection (virtuelle, fictive, illusoire, inaccessible, intouchable — comme un rêve) ; le photogramme, c'est donc en soi l'incarnation même de l'idée de charnière, de pli entre photo et cinéma, c'est l'exact point (punctum) de passage entre eux, c'est l'objet rêvé d'abolition des limites entre les deux territoires. (1999 : N.P.)

Le photogramme est donc à la fois la condition de possibilité du film et sa négation en acte aussitôt qu'il atteint un degré de visibilité prégnant ; il se transforme alors à ce moment en un simple fragment de film, échantillon, détail, morceau, surface. Mais ce qui étonne avec le photogramme, nous le disions plus haut, c'est que certaines de ses apparitions (pour ne pas dire chacune), parviennent néanmoins à faire transparaître cet « effet film » que Philippe Dubois a tenté de circonscrire, effet qui s'inscrit selon les cas, dans la matière, dans les formes ou dans le cadre et fait saillir, au sein de l'image fixe, la trace du dynamisme cinématographique. Alors, l'articulation fixité/mouvement s'en trouve ébranlée.

La découverte ou la redécouverte du photogramme dans la pratique artistique contemporaine s'inscrit directement dans cette lignée qui tente de faire surgir de ces images photographiques une identité filmique permettant de déplier l'articulation délicate qui a toujours contribué à opposer photographie et cinéma. Ce dépli s'effectue souvent, nous allons le voir, dans un mouvement de choc ou de confrontation de structures ou d'éléments.

Mais avant d'en arriver à l'étude des ces objets contemporains, il nous semble important de tracer rapidement les lignes de fuite qui ont marqué les différentes occurrences visibles du photogramme, à commencer par la préhistoire du photogramme, avant l'invention du cinéma. L'hypothèse étant que, si le photogramme est bien l'élément central d'un dispositif spécifique dont il est l'émanation, celui du cinéma, c'est avant tout un régime de visibilité de l'image fondé à la fois sur l'idée de sérialité et d'intermittence. De ce fait, le régime photogramatique peut précéder l'invention effective du photogramme.

Les « protos-photogrammes » chez Muybridge et Marey

Les recherches photographiques menées, dès le milieu du 19^e siècle, par Eadweard Muybridge aux États-Unis et Étienne-Jules Marey en France constituent l'une des bases technologiques et épistémologiques qui ont conduit à la mise en place et à la finalisation du dispositif cinématographique. Avec pour horizon la décomposition photographique du mouvement dans le but de son analyse précise et minutieuse, les deux « photographes »³ vont mettre en place des dispositifs expérimentaux reposant sur des caractéristiques techniques très différentes, mais qui vont aboutir à des résultats assez semblables en apparence. Néanmoins, si l'on a souvent considéré les recherches et les projets de Marey et Muybridge comme équivalents, voire interchangeables, dans leurs intentions et leurs résultats, il convient aujourd'hui de nuancer ce jugement en réaffectant

³ Si la photographie constitue bel et bien le métier de Muybridge, Marey, lui, est avant tout un scientifique, physiologiste passionné d'ornithologie. Néanmoins, ses talents techniques et son inventivité vont l'amener à mettre au point des dispositifs qui l'inscriront durablement dans l'histoire de la photographie et du cinéma.

à chacun de ces deux grands inventeurs l'assise épistémologique qui fut la sienne. Nous verrons plus loin que l'appartenance pour l'un au monde de l'art (ou de la photographie), pour l'autre au monde de la science, aura des conséquences considérables sur la manière d'utiliser la technologie chronophotographique et d'en organiser (et exposer) les résultats⁴. Ces inventions vont aussi marquer l'avènement d'un nouveau mode de visibilité photographique conjuguant l'un et le multiple, le mouvement et la fixité et annoncer l'émergence d'entités « photogrammatiques » ou « proto-photogrammatiques ».

À l'instar du cinéma, la paternité de l'invention de la chronophotographie est difficile à établir. Il semble néanmoins qu'il y ait eu en la matière une collaboration inconsciente et inespérée qui s'est cristallisée autour de la polémique dite du « galop du cheval ». C'est Marey qui le premier va, avec la *chronographie* (dite aussi « méthode graphique »), poser les bases des recherches futures. Depuis les années 1860, Marey étudiait par des procédés mécaniques les allures du cheval au trot et au galop en inscrivant, à l'aide d'un dispositif complexe relié au sabot du cheval, le temps que dure l'appui au sol de chacune des pattes de l'animal. Le dispositif permettait d'obtenir une représentation graphique de la course du cheval à partir de laquelle Marey, avec l'aide du colonel Duhoussat, cavalier hors pair et talentueux dessinateur, allait réaliser l'esquisse précise et réaliste des attitudes physiques de l'animal en mouvement⁵. Ces séries de dessins extrapolés des chronographies obtenues au préalable allaient plus tard parvenir sous les yeux de Leland Stanford, un riche homme d'affaires américain qui, peinant à croire à certains des résultats obtenus par Marey, engagea Eadweard Muybridge pour qu'il vérifie, à partir de procédés photographiques, l'hypothèse selon laquelle un cheval au galop peut effectivement, à un moment donné de sa course, se retrouver sans aucun contact avec le sol. C'est ainsi que Muybridge installa dès 1872, à Palo Alto, un dispositif composé de douze appareils photographiques disposés le long d'une piste blanchie à la chaux, l'obturateur étant relié à une ficelle tendue que le cheval, en galopant sur ce champ de courses, allait rompre pour déclencher la prise de vue (fig. 1). Muybridge obtint ainsi douze photographies de la course d'un cheval à partir desquelles il pu affirmer que ce dernier se retrouvait bien, les quatre pattes rassemblées sous sa poitrine, sans aucun point d'appui au sol à un instant de son galop. Les douze images successives obtenues par Muybridge, si proches soient-elles sur le plan formel des photogrammes cinématographiques, ne peuvent cependant pas encore être considérées véritablement comme telles. L'élément qui singularise ce dispositif, au regard de ce que Marey plus tard et le cinéma par la suite entreprendront, est sans doute la multiplicité des points de vue. Il fallait en effet à Muybridge autant d'appareils de prise de vue que d'images réalisées, chaque image ayant ainsi son autonomie et ses caractéristiques propres. Ainsi, le dispositif de Muybridge est encore très éloigné de ce que sera le cinéma et ces images ne peuvent à proprement parler pas être considérées comme de véritables photogrammes. Néanmoins, la mise en série de ces clichés exposés sous forme de planches et éditées pour la plupart dans le grand ouvrage *Animal Locomotion* (fig. 2 et 3), permet de révéler, dans l'articulation d'images intermittentes et discontinues, la formule du mouvement ; comme la hantise d'un dynamisme logé dans les intervalles de ces séquences d'images fixes. Ainsi ces entités, que nous appellerons dès lors des « proto-photogrammes », entretiennent avec les photogrammes une relation de proximité en ce qu'ils sont également les éléments singuliers d'une séquence, images uniques d'un mouvement arrêté et dont la succession rapide aboutira quelques années plus tard à la synthèse de ce même mouvement, le cinéma.

⁴ Voir notamment : Braun (2001).

⁵ À cet égard, nous renvoyons le lecteur aux descriptions précises que Marey fait de son dispositif dans le texte de la conférence donnée le 29 janvier 1899 au Conservatoire National des Arts et Métiers à Paris. Voir : Marey (1899).

Les recherches de Marey sur l'analyse du mouvement sont quant à elles beaucoup plus diversifiées et protéiformes. Une des caractéristiques qui les distingue de celles du photographe anglo-américain est qu'elles prennent appui sur un dispositif portatif que Marey met au point dès 1882 : le fusil chronophotographique. Construit à partir de l'armature d'un vrai fusil à canon long, l'appareil de Marey permet de saisir, en rafale, une série de photographies qui s'inscrivent, dans la première version de ce dispositif, sur les zones sensibles d'un disque fenêtré⁶ (fig. 4). Les images ainsi obtenues, relativement petites et de faible définition, permettent d'analyser le mouvement décomposé d'un mobile, le plus souvent des oiseaux dont Marey, ornithologue de formation, avait la passion. Mais Marey avait avant cela développé, dans sa station physiologique située non loin du Bois de Boulogne, un appareil chronophotographique à plaque fixe qui permettait d'inscrire, sur une seule image, les différentes stations d'un objet mobile⁷. Fascinantes et troublantes, ces images révèlent la paradoxale nature du mouvement, dévoilant dans une même représentation, ses pauses et sa trace. Ainsi, contrairement au dispositif du fusil chronophotographique qui repose sur une multiplication d'images singulières, le chronophotographe à plaques fixes ne réalise qu'une seule image, diagrammatique, sur laquelle se trouvent inscrites les différentes phases du mouvement analysé (fig. 5). Mais Marey abandonnera rapidement ce système au profit du fusil chronophotographique qui apportera son lot d'avantages et marquera surtout l'émergence, avec les 12 images par seconde que pouvait capturer ce nouveau dispositif, de véritables photogrammes. L'ambition de Marey est en effet, avec le fusil chronophotographique, de pouvoir quitter la station physiologique et son dispositif relativement onéreux et laborieux et ainsi diversifier les sujets chronophotographiés. Or, il ne fallait pas, dit Marey, « qu'un même point de la plaque restât pendant toute l'opération exposé à l'action photogénique » (1899 : 17). En effet, le chronophotographe à plaque fixe a cette particularité de devoir fonctionner dans un espace relativement sombre dans lequel seul le sujet analysé doit être éclairé pour s'inscrire sur la plaque sensible, ceci afin d'éviter que la plaque photographique, exposée à de nombreuses reprises, ne soit surexposée. C'est justement le rôle du fond noir placé dans la station physiologique. C'est dans le but de diminuer ces contraintes que Marey met au point le fusil chronophotographique dont le caractère novateur repose sur l'invention de plaques rotatives qui permettent à la partie sensible de ne rester exposée qu'une fraction de seconde. Ainsi, en multipliant les zones sensibles sur ces disques fenêtrés, en mettant au point un dispositif capable de décomposer les mouvements en différentes phases, en capturant un nombre d'images suffisamment conséquent en un court laps de temps, Marey invente un régime d'image singulier, le photogramme. Inventeur de génie, Marey mettra un tour de vis supplémentaire au perfectionnement de son appareil qui le mènera au plus près du dispositif cinématographique. En effet, dès 1887, le physiologiste français a l'idée de remplacer les plaques photographiques par une bande de papier sensible puis très vite, par une pellicule souple dont la seule différence avec le dispositif du *Cinématographe* réside dans l'absence de perforations latérales utiles notamment à la stabilisation et à l'entraînement du film⁸. Ce perfectionnement permet à Marey, d'une

⁶ Cette invention doit beaucoup à un autre dispositif mis au point en 1874 par l'astronome français Jules Janssens. Le revolver astronomique de Janssens, fabriqué à partir d'un télescope bricolé, avait été mis au point dans le but de photographier le passage de la planète Vénus devant le Soleil. Équipé d'une chambre noire et d'une plaque sensible circulaire et mobile à l'une de ses extrémités, cet appareil permettait d'obtenir une série d'images disposées en couronne autour du disque et représentant les positions successives de la planète devant le Soleil. En ce sens, Jules Janssens s'impose dans l'histoire comme l'un des précurseurs de la chronophotographie.

⁷ Nous reprenons ici le terme de mobile puisque c'est celui que Marey lui-même tend à privilégier. Voir : Marey (1899 : 11-17)

⁸ On doit également à Marey l'invention des amorces de pellicule, ce qu'il appelle des « queues de papier », qui permettent de manipuler les bobines en plein jour : « Ainsi, pour placer les pellicules sur leur mobile et le rouleau, il fallait être dans l'obscurité, si bien que tout l'ensemble de l'appareil devait être inclus dans une

part, d'obtenir un appareil beaucoup plus mobile et transportable qui lui offre de surcroît la possibilité d'élargir considérablement le champ des sujets photographiables. D'autre part, il réalise ici des bandes d'images qui, si elles ne peuvent pas encore être considérées comme de véritables films de cinéma, en constituent l'armature. Il est par ailleurs intéressant de noter la réticence de Marey aux usages spectaculaires de son dispositif pourtant déjà authentiquement cinématographique, dès lors que Muybridge, dont le dispositif reste fondamentalement photographique, invente dès 1879, avec le *Zoopraxinoscope*, une machine à recomposer le mouvement et à le visualiser dans un véritable dispositif spectaculaire. C'est d'ailleurs ce qui différencie l'artiste de l'homme de science. On comprend notamment, en regardant les planches de Muybridge que, comme artiste et photographe, il est moins dans l'analyse scientifique que déjà, finalement, dans la mise en scène et l'attraction. Certains des sujets chronophotographiés par Muybridge sont frappants à cet égard, dans le sens où ils correspondent exactement à ce que l'on retrouvera plus tard dans le cinéma dit des *attractions* : contorsionnistes, haltérophiles, athlètes, femmes en mouvement, etc. Muybridge a donc très vite saisi l'intérêt spectaculaire de la synthèse du mouvement et proposera dès 1890 des projections au *Zoopraxographical Hall* de Chicago. Marey quant à lui, s'il reconnaît volontiers la richesse des développements apportés dans ce domaine par Edison et Lumière, continue de penser que l'usage spectaculaire de ces dispositifs n'est pas l'essentiel :

Ce n'est pas la chronophotographie la plus intéressante qui est la plus utile. Elle rend peut-être plus de services sous forme de simple analyse que sous la forme de synthèse, si satisfaisante et si surprenante que soit cette résurrection du mouvement. J'excepte le cas où, en projetant les images représentatives des phases d'un mouvement, on modifie les conditions de vitesse dans lesquelles il s'est produit. (1899 : 31)

Ainsi, Marey privilégiait les dispositifs de visionnement qui, pour faciliter l'analyse du mouvement et vérifier l'efficacité même de la chronophotographie en ce domaine, rendaient au photogramme toute sa puissance, notamment par l'usage du ralenti, de la saccade ou encore de multiples aller-retour.

Mais les photogrammes chez Muybridge et Marey ont ceci de particulier qu'ils sont la plupart du temps exposés pour eux-mêmes, sous la forme d'un agencement, d'une composition, d'un montage d'images issues de la décomposition d'un mouvement. Insérés dans une série d'images qui entraîne le regard du spectateur dans une focalisation successive semblant aller du même au même dans une relative fixité, les agencements chronophotographiques trouvent leur dynamisme dans l'intervalle ou l'interstice. C'est ce pouvoir de différenciation et de dynamisation de l'interstice que Gilles Deleuze évoque dans un passage de *L'image-mouvement* :

Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. [...] Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux. Ce n'est pas une opération d'association, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparition, comme disent les physiciens : un potentiel étant donné, il faut en choisir un autre, non pas quelconque, mais de telle manière qu'une différence de potentiel s'établisse entre les deux, qui soit producteur d'un troisième ou de quelque chose de nouveau. (1985 : 234)

grande chambre noire, sauf l'objectif qui en sortait par une sorte d'entonnoir traversant la paroi C pour aller au-devant de la lumière. Il fallait remédier à cette incommodité et faire un appareil clos qui pût être manipulé en plein jour. C'est ce que je fis la même année, en adaptant aux deux bouts des bandes de papier ou des pellicules sensibles, des revêtements opaques ou queues de papier d'une certaine longueur qui permettaient de manier les bobines plein jour. La partie de la bande ou pellicule qu'on engage dans les bobines est protégée par cette enveloppe opaque terminée en pointe. On l'insère donc sans accident possible, en pleine lumière, et une fois les rouages en marche, le reste suit. » Marey (1899 : 19-20)

Ainsi, les images de Muybridge et Marey, dans leur relative abstraction, leur absence quasi totale de décor, leur utilisation du fond noir⁹, reposent individuellement sur un régime visuel concentrique qui mène à l'abolition de tout hors champ. Dès lors, l'agencement des images en série sur les planches chronophotographiques, les disques fenêtrés ou les pellicules fait surgir de ces intervalles un hors temps, un mouvement tapi dans l'ombre.

Mais, sitôt que l'on découvre les qualités spectaculaires de ces séries d'images, sitôt que l'on invente des procédés à même de faire la synthèse du mouvement, le photogramme se doit de s'effacer au profit du miracle de la reconstitution du mouvement. Dans leur quantité et leur qualité, les images photogrammatiques vont dès lors être niées ou occultées pour permettre le « saut qualitatif » que constitue la reproduction du mouvement naturel des choses.

Sylvie Pierre note justement, dans son article intitulé *Éléments pour une théorie du photogramme*, que les qualités photographiques du photogramme, qu'elle appelle alors étonnamment des « photographies inanimées », deviennent avec le cinéma et la mise en place de dispositif permettant la synthèse du mouvement, des images indésirables :

La photographie inanimée comme dedans unitaire de l'image filmique (c'est-à-dire le photogramme) ne présentait pas d'intérêt en elle-même. [...] La quantité des images successives, calculée pour aboutir au saut qualitatif dans l'unité continue du mouvement perçu par le spectateur, avait refoulé d'emblée dans l'invisible la discontinuité réelle du filmique : occulté le photogramme. (1971 : 76)

Néanmoins, certaines pratiques vont rendre au photogramme un espace de visibilité qui, bien que fragile et précaire, permettra d'attester de son pouvoir d'évocation et de sa puissance visuelle.

Utilisation promotionnelle et illustrative : conflit avec la photographie de plateau

C'est donc avec la mise en place de l'industrie cinématographique que se révèle la nécessité de donner au public « une image », une idée du film pour l'attirer vers la salle. C'est ainsi que naît, directement liée à l'exploitation commerciale du cinéma, la « photographie de cinéma »¹⁰, dont la forme a au cours du temps quelque peu évolué. Si les affiches de films sont au début du cinéma majoritairement faites de dessin d'artistes, le développement de revues promotionnelles, d'analyse ou de critique va nécessiter l'emploi de plus en plus régulier d'images d'illustration. L'utilisation du photogramme comme objet publicitaire relève de l'évidence, et Sylvie Pierre le rappelle très bien :

En l'esèce de ces photogrammes, l'échantillon tantalisateur était tout trouvé : à la fois égal au film (puisque au temps du muet l'image seule était chargée de toutes les fonctions signifiantes), et rien par rapport à lui puisqu'il lui manquait tout l'intérêt du cinéma, le mouvement, la vie. (1971 : 75)

L'utilisation publicitaire du photogramme, pour évidente qu'elle soit, n'est pourtant pas anodine. C'est en effet un geste important en tant qu'il engendre un mécanisme d'acceptation et de réification du corps du film. Le film comme corps matériel apparaît avec le photogramme, il trouve à s'exposer effectivement, contre un dispositif qui l'occulte et le virtualise sans cesse. Cette matérialisation se fait alors contre un autre

⁹ Le fond noir n'a pas toujours été utilisé par les deux hommes. Muybridge ne l'a adopté que dans un second temps dès lors que Marey l'a abandonné lorsqu'il a mis au point le fusil chronophotographique qui lui permettait de quitter la station physiologique pour le plein air.

¹⁰ Nous employons ici le terme pour faire référence à une fonction qui relève, non pas du directeur de la photographie, mais bien du photographe de plateau. Nous utiliserons donc ici, sans distinction, les expressions « photographie de cinéma » et « photographie de plateau ».

corps, celui que Philippe Dubois appelle, en se souvenant de Jean Epstein, « le corps fluide du cinéma » (Dubois 1999 : N.P.) Très vite cependant, la photographie de cinéma comme photographie de plateau va prendre son essor et remplacer le photogramme en tant qu'outil publicitaire bien plus à même de répondre aux impératifs à la fois esthétiques et commerciaux de l'industrie. Ainsi, avec la photographie de plateau, il s'agit de trouver une échappatoire à la nature approximative du photogramme, à ses manques et au final, d'évincer le corps matériel du film pour lui en substituer un, plus vrai, plus juste, plus beau. La photographie de cinéma serait ainsi une sorte d'éternité tronquée du film, une pose fatale qui engagerait une désagrégation du filmique dans le photographique.

Entre photographie (de cinéma) et photogramme, c'est bel et bien une lutte qui se met en place, celle de deux images ou plutôt de deux actes de regard fondamentalement opposés : le continu contre le discontinu, la prise (de vue, d'un instant) contre l'ajustement et l'arrêt d'un continu. Comme le souligne Denis Roche dans un numéro spécial des *Cahiers du Cinéma* consacré justement à la photographie de film :

[...] la première (la photographie) se claque d'un coup, la seconde (le photogramme) se localise, ralentit, s'immobilise pour s'identifier finalement à la photographie par son seul fait rectangle. C'est en quelque sorte la doublure amollie [...] le dédoublé et le planqué de la photo. (1978 : p. 61)

Ainsi, le photogramme, dans le couple fixité/mouvement, trouve à exprimer une valeur médiane dans le sens où il ne constitue jamais une immobilité mais plutôt une immobilisation. Plutôt qu'une fin ou un arrêt, le photogramme est un seuil, un passage, une transition entre l'un et l'autre. Photographie de cinéma et photogramme s'opposent donc sur le plan de leur nature et de l'acte de regard qui les fonde dans un système de pensée radicalement différent : la première correspond en effet à celui de la pose, de la fixation, de l'arrêt et de la (re)mise-en scène d'une image. C'est une image violemment centripète qui tente d'attirer vers son centre tout le matériau signifiant du film. Le photogramme quant à lui, et c'est là peut-être l'une de ses principales qualités dynamiques, est une image centrifuge et disséminatrice. Comme fragment de corps autonome, il constitue toujours une image en tension, chargée de l'énergie d'un mouvement qu'il supporte et transmet comme un courant qui le traverse, l'anime un instant et le délaisse. Fragment inerte, le photogramme est donc aussi, nous allons y revenir, doué d'inertie.

Utilisation analytique : de Barthes à Bellour

Vers la fin des années soixante et le début années soixante-dix le développement considérable de l'analyse de films va consciencieusement travailler à réhabiliter le photogramme comme voie d'accès privilégié au texte filmique ; l'immobilisation de l'image amenant alors à une heureuse mobilisation du texte. Et la notion de texte n'est ici pas aléatoire ou hasardeuse dès lors qu'elle fait référence à cet « espace dynamique » que Roland Barthes fait advenir contre la dimension trop statique de l'œuvre. Roland Barthes est justement l'auteur d'un texte fondamental, aussi stimulant que déroutant, paru initialement dans le n° 222 de la revue *Cahiers du Cinéma* intitulé « Le troisième sens » et modestement sous-titré : « notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein ». Le principal mérite de ce texte aura été de révéler les puissances qui, au cœur de ces unités photogrammatiques, ont le pouvoir de faire advenir ce qu'il nomme alors le filmique.

Barthes étudie donc, dans ce court texte, quinze photogrammes extraits d'*Ivan le Terrible* et du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. Il y distingue trois niveaux de sens qui peuvent parcourir le texte filmique : le premier, celui des informations qui s'imposent

visuellement (connaissance qu'apportent le décor, les costumes, les personnages, leur rapport, l'histoire, etc.). C'est le niveau de la communication, le sens du message. Le second, Barthes le nomme le sens obvie. C'est le niveau symbolique, niveau de la signification dont l'étude serait dévolue à une sémiotique du symbole. C'est un sens évident (*obvius* : qui vient au devant), mais d'une évidence fermée qu'il s'agit de décrypter, de déplier. Le troisième sens vient en surplus, c'est le sens obtus (*obtusus* : émoussé, de forme arrondie). Ce troisième sens, dit Barthes, « est celui qui vient en trop, comme supplément que mon intellection ne parvient pas à bien absorber (...) signifiant sans signifié, le sens obtus est indescriptible, car il ne copie rien. » (1970 : 13)

Le troisième sens semble déjà tracer les contours de ce qui deviendra, dix ans plus tard, au cœur de *La chambre claire*, le *punctum* ; ce qui de l'image photographique me pointe, me touche et me blesse, ce qui transperce mon regard et ouvre en même temps le tissu du sens et de l'authenticité.

Mais c'est au moment de clôturer son argumentation que Barthes inflige au texte photogramatique sa torsion maximale en faisant intervenir le concept non moins problématique de *filmique* : « Le troisième sens structure autrement le film, sans subvertir l'histoire (...) c'est à son niveau et son niveau seul qu'apparaît enfin le filmique » (1970 : 18). Et ce filmique ne peut apparaître selon Barthes dans le film en situation, en mouvement, mais seulement dans le photogramme, dans le film à l'arrêt. Le filmique, concept que Barthes n'explique qu'en en donnant une définition relativement obscure, n'est pas le cinéma. Barthes précise : « c'est, dans le film, ce qui ne peut être décrit, c'est la représentation qui ne peut être représentée » (1970 : 18). Le filmique est ainsi singulièrement hors cinéma, raison pour laquelle Barthes peut encore le percevoir dans ces autres séries « pictogrammatiques » que sont le roman photo (dont il dit très frontalement que sa bêtise le touche), la bande dessinée, les vitraux ; mais pas dans la simple photographie ou la peinture auxquelles il manque « l'horizon diégétique », la tension de l'histoire et du récit qui permet de donner au photogramme sa force et sa puissance en le réintégrant dans une double série : une série exogène, iconologique, celle des formes et des figures qu'il peut convoquer et/ou attirer à lui ; et une seconde série, endogène, technique, celle de tous les photogrammes qui le précèdent ou le suivent dans le déroulé de la pellicule cinématographique. Ainsi le photogramme, enchâssé dans une série signifiante, est donc le lieu privilégié d'apparition du filmique, qui est, synthétiquement, comme le révèle plus tard Raymond Bellour, « cet état des choses devenu consubstantiel à l'art des nouvelles images, un régime de flottement et de confusion entre le mouvement et l'immobilité » (2001 : 41), une entité « dégagée de tout signifié » qui enfonce son coin là où l'informe pervertit les formes, là où le mouvement et le temps se cristallisent pour faire implorer le cadre circonscrit de l'image fixe.

C'est ce régime de flottement, ce balancement ou encore ces frictions entre fixe et mobile que les usages artistiques du photogramme tentent de mettre en lumière, de révéler, de faire saillir.

Usages artistiques : recyclage, appropriations, détournement

Nous allons donc nous attarder, pour finir, sur trois exemples d'utilisation (de détournement, de recyclage, d'appropriation) de photogrammes par des artistes contemporains. Le détournement d'images de cinéma, et de photogrammes en particulier, reste un geste particulier qui consiste d'abord à isoler et à extraire l'image de son contexte pour ensuite l'exposer pour elle-même. En ce qui concerne le photogramme, cette extraction constitue aussi une migration ou un changement d'identité. Car il s'agit en effet faire migrer le photogramme vers la photographie tout en révélant ce qui, au cœur de ces images, constituent le symptôme d'une identité

cinématographique. C'est l'obliquité du regard que portent les artistes sur un objet aussi singulier que le photogramme qui va finalement nous permettre d'entrevoir toute la complexité de son identité. Le point commun des démarches qui vont être rapidement commentées ici est qu'elles sont toutes, sans exception, guidées par la pensée du choc, dont Walter Benjamin et S.M. Eisenstein nous ont déjà démontré les vertus créatrices et dynamiques. On le sait, pour Eisenstein, dont les principes de montage (notamment le « montage des attractions » et le « montage dynamique ») se sont fondés sur cette pensée, « l'idée doit résulter du choc de deux éléments indépendants l'un de l'autre » (1976 : 102). Jean-Luc Godard reprendra cette formule qui lui servira d'argument dans la constitution de ses *Histoire(s) du Cinéma. L'effet de choc* qui, selon Walter Benjamin, constitue l'un des éléments essentiels du dispositif cinématographique, nous éclaire également sur le rapport de proximité à la fois symbolique et physique que nous entretenons avec les images, et singulièrement celles du cinéma. C'est ce rapport de proximité entre images et ces régimes de frictions que nous allons tenter de révéler au travers d'expériences artistiques singulières.

1. Eric Rondepierre : photogramme contre dispositif

Le travail photographique d'Eric Rondepierre est presque entièrement consacré au photogramme filmique. En véritable archéologue, Rondepierre s'est constamment attaché à exhumer d'un corpus de films relativement discrets, masqués, voilés, oubliés (film des premiers temps, films publicitaires, bandes annonces, etc.), des images singulières qui souvent présentent des accidents de la figuration, des déformations, des béances de sens et d'images. C'est un travail qui consiste à tuer le cinéma pour « décortiquer » et « disséquer le corps du film », pour faire son « anatomie » et son « autopsie par la photographie » (Arasse 2003 : p. 2).

Il y a donc toujours, à l'origine de la démarche de Rondepierre, un film, la matière filmique, la bande pelliculaire qu'il scrute avec minutie, photogramme par photogramme. C'est une recherche sans objectif clair et précis qui doit aboutir à l'opération qui préside à toute sa pratique, celle qui consiste à couper (comme au cinéma) dans le ruban filmique, à faire une reprise de vue pour extraire (et donc toujours aussi inventer – dans le sens de la découverte) l'image qui aura force de commotion. Comme il le dit lui-même, avec cette formule qui révèle le caractère à la fois ludique et conceptuel de sa démarche, il s'agit, dans ces travaux, de « mettre Marey en Lumière » pour rejouer, sur le mode du battement et de l'intermittence, l'analyse (la décomposition) et la synthèse.

Nous avons déjà évoqué par ailleurs le travail d'Eric Rondepierre sur les films malades et les photogrammes abîmés qui constituent la série *Précis de décomposition*. Pour cette série, l'artiste obtient un accès privilégié dans quelques archives filmiques américaines où il visionne des fragments de films muets anonymes qui ont la particularité d'être corrodés par le temps et l'humidité due aux mauvaises conditions de stockage. Des anomalies apparaissent alors sur la pellicule (effacements, déformations, taches), qu'il enregistre avec son appareil photographique. Cette œuvre photographique unique composée de photogrammes prélevés de films-nitrates en décomposition, photographiés et agrandis, entreprend de rendre au fragment filmique, et plus particulièrement au photogramme, son statut d'image originelle.

Véritable travail d'extraction comparable à celui de l'archéologue qui révèle des vestiges enfouis, *Précis de décomposition* est ainsi né de la confrontation physique de l'artiste et du matériau filmique, au cœur de l'archive, là où la structure archivistique s'évanouit et où le document s'oublie quelque peu pour laisser transparaître l'image diaphane et fragile du

cinéma. Mais ces images dévoilent également des zones d'ombres, des taches, des trous, des petites catastrophes de la figuration où la matière affleure et vient côtoyer les figures originelles pour littéralement « faire image ». Ces nouvelles images émergent donc de ce conflit de la matière et des figures. Elles sont saisies par l'artiste qui décèle, dans les manques et les oublis de l'image, la présence d'un « moment cinématographique » figé dans la photographie. Il ne s'agit donc pas pour Rondepierre d'exhiber l'image dans sa nudité photographique, mais plutôt de saisir, dans l'intensité des manques, des taches et des défigurations, la plasticité cinématographique¹¹.

Les séries *Suites*, *Dyptika* et *MoinsX* sont quant à elles quelque peu éloignées de cette obsession de la défiguration, de la tache qui hante le travail de Rondepierre. Cependant, elles conservent cet intérêt particulier pour le photogramme au plus profond duquel s'inscrit le temps du dispositif.

Une seule et même pratique guide la réalisation de ces trois séries. Dans la même position, face à la pellicule qui défile entre ses mains, Rondepierre s'attache à saisir une image dont la nature reste paradoxale, voire problématique au regard du dispositif cinématographique. Le photographe pratique en effet une rephotographie de la pellicule cinématographique en prenant soin de placer au centre de l'image la fine ligne noire qui sépare deux photogrammes, l'interstice entre images qui, dans le flux continu du défilement (dans un projecteur parfaitement réglé), reste toujours invisible, masqué par l'obturateur. Il résulte de ce geste de « reprise de vue » des images littéralement sens dessus dessous composées de deux fragments de photogrammes successifs articulés autour d'une ligne médiane noire qui à la fois les réunit et les sépare. Nous ne sommes dès lors plus face à un seul photogramme exposé, mais bien devant deux demi-photogrammes séparés par une fine ligne noire. C'est d'abord une certaine illisibilité qui frappe à la vue de ces étranges images. La confusion visuelle que génère le dispositif de reprise mis au point par Rondepierre est accentuée par les images de premier degré dont la composition repose souvent sur l'enchevêtrement, la multiplication des corps, la saturation de l'espace. Dans *La foule* (fig. 6), l'artiste s'empare de l'image d'une foule compacte, s'étageant de l'avant-plan, en gros plan, à l'arrière-plan, en plan américain. Le dispositif mis en place par Rondepierre vient alors littéralement renverser les valeurs et positions dans l'espace, plaçant l'avant-plan en haut de l'image et l'arrière-plan en bas. Ainsi, à la composition dense de l'image d'origine s'ajoute un certain désordre visuel proche de l'anarchie et une relecture radicale l'organisation visuelle de l'espace que le cinéma et la photographie structurent traditionnellement selon les lois de la perspective. La série *Moins X*, qui conclut le travail commencé dans les deux séries précédentes, est quant à elle consacrée à un corpus de films pornographiques dont l'artiste a préalablement soustrait la couleur. Ici, c'est l'enchevêtrement initial des corps qui, dans le dispositif de reprise de vue, est amplifié et répond, comme en écho, à l'entrelacement des photogrammes (fig. 7).

Ces compositions ont par ailleurs pour effet d'obliger le spectateur à mobiliser son regard pour tenter de recoudre ou de suturer le tissu figuratif, autrement dit, de remettre de l'ordre dans ce qui ressemble à un cafouillage visuel. Mais la suture est toujours approximative, voire impossible, puisqu'au cœur de cette image oscillent dans un équilibre précaire le long de cette ligne médiane, deux instants successifs d'un mouvement continu, deux images qui, si elles se ressemblent, restent irrémédiablement hétérogènes. Les images de Rondepierre nous présentent ainsi un espace double, un espace de montage qui propose au regard une alternative insoluble et le retourne,

¹¹ Voir : Thonon (2009).

littéralement. L'image composite amène donc, dans son mouvement interne, le regard à balancer sans pouvoir se fixer, sans cadre, ou plutôt par surplus de cadres qui creusent l'image. Il s'agit alors là aussi de dévoiler, tout en transférant ce pouvoir sur le spectateur, ce qui est un des éléments essentiels du langage cinématographique, à savoir le raccord.

C'est donc moins les figures que leurs combinaisons possibles autour de cette zone franche, les débordements et les aberrations nées de ces cadrages atypiques qui intéressent l'artiste. La révélation de l'intervalle entre images, zone de transaction entre deux fixités, permet à ainsi à Rondepierre de donner conceptuellement une image fixe du défilement cinématographique et de fixer significativement le lieu virtuel où se réalise le mouvement : « le mouvement se fera dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos » (Deleuze 1985 : 9).

2. Martina Sauter — photographie contre Photogramme

Martina Sauter est une jeune photographe allemande formée à la fameuse *Art Academy* de Düsseldorf (notamment par Thomas Ruff). Son travail se concentre presque entièrement sur la pratique du photomontage qui doit faire émerger, d'un agencement singulier, une nouvelle image, somme des parties ou des fragments, figure composite oscillant librement entre l'un et le multiple. Dans ce cadre, la particularité de l'œuvre de Martina Sauter est de se faire rencontrer deux types d'images tout à fait particulières puisqu'elle fait glisser l'un vers l'autre, l'un contre l'autre, littéralement, photographie et photogramme. Fascinée par le cinéma et l'univers fictionnel qu'il met en place, mais également par le grain particulier de la pellicule, elle tente, par le rapprochement de ces deux matières d'image, de faire émerger un espace dynamique où se développe toujours un embryon de fiction. Ces compositions sont dès lors soumises à la tension qui naît de la confrontation de deux images de nature différente dont les frictions sont compensées par la continuité spatiale que l'artiste essaye d'établir entre elles. Pratiquement, ces images sont construites selon le principe du photomontage, mais un montage qui tient plus du collage que de l'assemblage. Le principe développé par l'artiste allemande est assez simple, en apparence. La première étape consiste à identifier, dans un corpus de films relativement restreint (chez Lynch, notamment, mais également chez Hitchcock, Godard ou encore De Palma), des images qui ont le pouvoir, même figées, d'embrayer la fiction. Photographiés directement sur un téléviseur, ces photogrammes (ou vidéogramme) vont servir de trame (au sens propre, de la trame d'une vidéo ou même, d'un tapis brodé) à la constitution de l'œuvre finale. À partir de ces fragments prélevés sur le corps des films et recadrés, Martina Sauter va ensuite reconstituer, dans son studio, un décor qui sera, en terme de mise-en scène, de lumière et d'espace de couleurs, la parfaite prolongation de cette image cinématographique. Photographié à son tour, ce décor viendra fusionner avec le fragment de photogramme isolé au départ pour reformer un espace continu et homogène. Largement inspiré par le cinéma, ce travail fait en effet appel à un catalogue de pratiques et de gestes que le septième art garde pour essentiels : mises-en scène, collage, montage, raccord. Si la collure entre le photogramme prélevé et la photographie de la scène recomposée est manifestement invisible, elle se révèle néanmoins dans le caractère même de l'image photogrammatique qui dévoile sa matière granuleuse, presque tactile, et rend ainsi perceptible cette ligne de cicatrisation entre photographie et photogramme et, de surcroît, entre deux temporalités différentes que se cristallisent dans une seule et même image.

On retrouve ainsi dans le travail de la photographe allemande la figure du pli, mais aussi de l'interstice, de l'écart et de l'intervalle entre images qui vont procurer aux photographies une certaine temporalité se réglant sur le mécanisme de la fiction. Plus

précisément, la mise en fiction de ces images repose sur une double dynamique articulant suspens et dévoilement. D'une part, le suspens tient à la fois, par son étymologie, de l'arrêt, de la suspension, mais aussi, de la dilatation et de la durée (au sens hitchcockien de la notion de suspens)¹². Le dévoilement quant à lui s'impose par le recours à des motifs comme le rideau, la porte, le voile, les fenêtres, etc.

Plusieurs séries composent ce travail qui se concentre autour de quelques grandes figures parmi lesquelles: les femmes, les paysages ou les lieux désaffectés et enfin les objets du quotidien. C'est sans doute la série consacrée aux figures féminines qui représente le mieux tous les enjeux du travail fourni par Martina Sauter. Dans certaines de ces images, un personnage féminin apparaît dans un dispositif conçu pour placer le spectateur dans une position de voyeur. Dans *Camille* (fig. 8), par exemple, c'est la silhouette de Brigitte Bardot vêtue simple drap rouge qui apparaît dans l'embrasure d'une porte. Extrait d'une séquence du film de Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, le photogramme est ici accolé à une image qui met en scène un dispositif de vision somme toute banal, mais qui rappelle, notamment, la position dans laquelle se trouve le personnage de James Stewart lorsqu'il observe Kim Novak dans la boutique du fleuriste de *Vertigo*. Plus qu'un clin d'œil, la référence à Hitchcock revient de manière plus frontale dans d'autres compositions avec *Flowers* (fig. 9) où Doris Day dans *The Men Who Knew Too Much*, apparaît derrière un rideau à moitié tiré, ou Éva Marie Saint dans *North By Northwest*, qu'une porte entrouverte dévoile au spectateur. Dispositifs voyeuristes qui développent une logique de dévoilement, ces images sont également porteuses d'une tension qui se trouve décuplée dans la série pour laquelle l'artiste inverse littéralement le dispositif. Dans *Audrey an der Tür* (fig. 10), une porte s'entrouvre cette fois sur le visage d'Audrey Hepburn, bouche mi-close et yeux écarquillés devant un spectacle que l'on imagine stupéfiant. Les portes, les rideaux qui dévoilent des corps ou des objets que la granulosité de la pellicule rend presque sensibles, la fenêtre qui laisse apparaître un fragment de paysage, l'avant-plan qui masque en partie la scène à l'arrière-plan (fig. 11) ; tout s'organise chez Martina Sauter dans un constant processus de frottement, de choc, de collision sensé précipiter le raccord entre photographie et photogramme. S'articulent donc, ensemble, suspension et dévoilement qui, d'un côté et de l'autre de la suture font vibrer le raccord et ouvrent un espace interstitiel d'où travaille l'imaginaire cinématographique réactivé par le spectateur. Ces images deviennent littéralement des espaces de passage, de déambulation, de circulation et de mobilisation des regards. Si chez Rondepierre l'interstice trouve à s'épanouir entre les images pour devenir le lieu du mouvement virtuel, chez Sauter, la collure comble cet espace et opère une fusion atypique entre photographie et photogramme dans un régime de visibilité flottant.

3. Bernard Secondini & Dominique Castronovo : photogramme contre photogramme

La dernière étape, en guise de contradiction terminale à la règle posée au départ de ce texte (à savoir, parler de photogrammes à l'arrêt, exposés hors du dispositif de défilement cinématographique) permettra de se rendre compte que le photogramme est un objet contrariant et indocile, qui toujours renverse les valeurs de sa paradoxale nature.

Tout vite tout voir tout, avant de disparaître est une installation de Bernard Secondini et Dominique Castronovo, deux artistes belges pour qui le cinéma, ses images et son imaginaire sont une matière essentielle. Ce film, qui s'inscrit dans la lignée des pratiques

¹² Cette double nature apparemment paradoxale du suspens s'explique par son mécanisme qui nécessite d'une part, la suspension ou, plutôt, la concentration de l'action autour d'un noyau restreint et, dans le même temps, ou corrélativement, la dilatation du temps de l'action.

de *found-footage*, déplace son intérêt vers le plus petit fragment du dispositif cinématographique pour en faire la cellule minimale d'une histoire des formes et des films, une histoire qui sera considérablement condensée et comprimée par le dispositif mis en place. Le mode opératoire pour la réalisation de ce film atypique relève du travail de fourmi. Les deux artistes élaborent d'abord une liste de films parmi les plus représentatifs d'une période de l'histoire du cinéma, films à partir desquels ils vont constituer leur oeuvre. Pour chacun de ces films, les auteurs vont extraire une image fixe, un photogramme par plan. Chaque film est ensuite remonté, photogramme par photogramme, dans l'ordre de succession des plans ; chaque photogramme n'occupant dès lors qu'une 24^e de seconde. Chaque film se voit donc condensé en une suite d'images fixes diffusées au rythme du défilement cinématographique. Dans sa version actuelle, cette vidéo propose une trajectoire continue de 3 h 23 minutes, 525 films, 304 500 images qui tente, dans une stricte linéarité chronologique, de saisir l'histoire du cinéma en un clin d'œil. Le résultat, à la fois monstrueux et tentaculaire, bouscule les repères traditionnels de la fixité et du mouvement. Voici en effet une œuvre faite d'images en mouvement ou plutôt d'une multitude d'images fixes qui se succèdent à un rythme effréné. Film improbable, véritable expérience visuelle, *Tout vite tout voir tout, avant de disparaître* présente l'histoire du Cinéma prise dans le tourbillon frénétique de photogrammes emblématiques. Chronologie visuelle qu'une vitesse de « défilement » excessive rend insaisissable, le film se vit alors comme le rêve ou le cauchemar éveillé d'un spectateur fasciné par la collision des images, par le choc des photogrammes les uns contre les autres.

L'intérêt de cette œuvre est qu'elle prend ici parfaitement le contre-pied de ce qui vient d'être montré et défendu. Paradoxalement donc, cette succession effrénée d'images fixes, plutôt que de faire renaître le mouvement naturel et d'attester du pouvoir de mobilisation du photogramme, authentifie la nature photographique du dispositif cinématographique. Ce que nous voyons n'est pas le mouvement, mais plutôt un « faux mouvement », une suite d'arrêts et de stases discontinues qui dans leur collision fusionnent ou se contaminent, tout en réduisant la diégèse. Mais cette succession de fixités rend visible un autre mouvement, proprement historique, qui dépasse les frontières de l'objet film pour embrasser l'histoire du cinéma dans sa totalité. En effet, ce défilé (et pas défilement), dans son indigeste longueur, révèle également la nature intermittente et en même temps linéaire de l'évolution des formes et des figures cinématographiques (le plan fixe, la mobilisation de la caméra, le champ/contre champ, le gros plan, etc.) qui apparaissent ici comme des fantômes et attestent d'une histoire singulière qui se lit, comme le disait Eisenstein, en dedans du fragment, de manière à la fois horizontale et verticale. C'est ce mouvement historique, cette évolution structurelle, ces singularités stylistiques (le visage en gros plan chez Bergman, le point de vue rasant chez Ozu, la naissance de l'alternance avec Griffith, etc.) que le recours au photogramme permet de percevoir. Le photogramme n'est donc plus le point de cristallisation d'une fiction que le déborde, mais le fragment d'une histoire qu'il contribue ici à rendre perceptible.

Ces usages artistiques du photogramme démontrent avec plus d'acuité encore la nature singulière de ces images. Le geste de délocalisation ou de déterritorialisation que ces pratiques lui font subir, par le biais d'un travail combiné d'extraction, de transformation et d'exposition, viennent à l'appui d'une théorie du photogramme considéré non pas comme un fragment isolé, un segment inerte, mais bien comme une véritable citation :

le photogramme n'est pas un extrait, un échantillon, une pincée prélevée chimiquement dans la substance du film, c'est une citation, la trace d'une distribution supérieure des traits, dont le film vécu, coulé, animé, ne serait en somme qu'un texte, parmi d'autres. (Barthes 1970 : 19)

Cette définition nous permet par ailleurs de ne pas limiter ce pouvoir de citation aux seuls usages de second degré (analytiques, artistiques ou promotionnels). Ainsi peut-on avancer que les entités photogrammatiques que nous avons découvertes chez Marey et Muybridge sont les citations d'un mouvement décomposé.

Le photogramme comme citation devient alors littéralement « segment de texte » et texte à part entière doué d'une certaine inertie qui lui permet à loisir de se greffer ou de relancer d'autres textes. Cette nature citationnelle atteste finalement d'une identité particulière du fragment filmique et du corps cinématographique en général. Contre l'idée d'un corps cinématographique double, immatériel et temporel d'un côté (l'image projetée et animée), matériel et intemporel (la bande pelliculaire) de l'autre, ces œuvres démontrent que le film n'a qu'un seul corps, un corps où le temps (ce lui de la fiction, mais aussi des formes et des figures) est inscrit, un corps dont le photogramme constitue l'enveloppe, la peau¹³ ; surface visible, photographique, qui ouvre à la profondeur de l'œuvre et permet d'entrevoir, de réorganiser et de remettre littéralement en mouvement son double horizon filmique et cinématographique : la diégèse, circonscrite au référent de la citation, et l'histoire, celle des formes et des figures d'une institution, d'un dispositif, d'un art, le cinéma.

Si, comme le suggère Paul Valéry (1932 : 50) « ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau (en tant qu'il se connaît) », le photogramme, ni surface, ni profondeur, est un interstice, un entre-deux qui agit comme un passeur entre photographie et cinéma, entre mouvement et immobilité.

Bibliographie

- ARASSE Daniel, « Des images de rêve », in *Éric Rondepierre*, Paris, Léo Scheer, 2003.
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- BARTHES Roland, « Le troisième sens. Notes des recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1970, pp. 12-19.
- BELLOUR Raymond, « "...rait", signe d'utopie », *Rue Descartes*, 2001, no. 34, pp. 37-44.
- BELLOUR Raymond, « L'effet Daney ou l'arrêt de vie et de mort », *Trafic*, 2001, no. 37, pp. 75-86.
- ROCHE Denis, « Double accessit du temps », in BERGALA Alain, *Cahiers du Cinéma, Spécial photo de films*, hors série, 1978, pp. 59-62.
- BRAUN Marta, « Muybridge le magnifique », *Études photographiques*, 2001, no. 10. [En ligne]. Consulté le 12 janvier 2012.
- CARASCO Raymonde, « L'image-cinéma qu'aimait Roland Barthes (le goût du filmique) », *Revue d'Esthétique*, 1984, no. 6, Le cinéma en l'an 2000, pp. 71-78.
- CHIK Caroline, *L'image paradoxale : Fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses Univ. Septentrion, 2011.
- DANÉY Serge, *L'exercice a été profitable, monsieur*, Paris, P.O.L., 1993.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma II : L'image temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985.
- DUBOIS Philippe, *L'effet-Film, figures, matières et formes du cinéma en photographie*, Lyon, galerie Le Réverbère II, 1999.

¹³ Nous rappelons au passage, comme le fait remarquer Philippe Dubois, l'étymologie du mot pellicule : du Latin *pellicula*, *petite peau*.

- DUBOIS Philippe, « Éric Rondepierre ou le photogramme dans tous ses états. Entre la tache et la trame », in *Eric Rondepierre*, Paris, Ed. Espace J.Verne/ Galerie M. Chomette, 1993, pp. 28–35.
- EISENSTEIN Sergei M., *Le Film, sa forme, son sens*, Bourgois, Paris, 1976.
- MAREY Etienne-Jules, *La chronophotographie*, Paris, Gauthier-Villars, 1899.
- MALTHETE-MELIES Madeleine, *Méliès l'Enchanteur*, Hachette, Paris, 1973.
- PIERRE Sylvie, « Éléments pour une théorie du photogramme », *Cahiers du Cinéma*, 1971, no. 226-227, pp. 75–83.
- THONON Jonathan, « À perte de vue : les archives cinématographiques à l'épreuve de la disparition. », in *Methis*, 2009, vol. 2, pp. 133–152.
- VALERY Paul, *L'idée fixe ou Deux Hommes à la mer*, Paris, Gallimard, 1932