

Philippe Dubois  
(Université Sorbonne Nouvelle Paris 3  
LIRA/Laboratoire International de Recherches en Arts)

*La question des régimes de vitesse des images.  
De Etienne-Jules Marey à David Claerbout:  
au-delà de l'opposition entre photographie et cinéma*

### *Introduction*

Alors qu'on a souvent pris l'habitude d'opposer de façon très manichéenne le monde de l'image fixe (la photo) à celui de l'image mobile (le cinéma), comme s'il s'agissait d'un partage établi et stabilisé, il s'agira pour moi d'interroger ici le problème du «temps (et du mouvement) dans l'image» en posant la question des «variations de vitesse» des images, de leur (in)stabilité et de leurs enjeux.

Le schématisme théorique dominant est en effet structuré autour de cette opposition mouvement vs immobilité, instant vs durée, éternité vs éphémérité, etc. Par exemple, dans les années 70-80, les choses semblaient bien tranchées: d'un côté, Roland Barthes imposait le concept de «punctum» en jouant la photo 'contre' le cinéma (avec tous les corollaires sur la pose/pause, le temps mort, l'arrêt sur image, l'effet mortifère de la prise, etc.). D'un autre côté, la philosophie bergsono-deleuzienne du cinéma imposait les concepts d'«image mouvement/image temps», qui reposaient encore entièrement sur l'idée que le film est un défilement régulier d'images reproduisant le mouvement apparent (avec ses corollaires là aussi : le flux, l'emportement, la fuite des images, etc.). Comme si l'un et l'autre, le mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque. Il fallait choisir (son camp). Cela est assez connu.

Ce qui m'intéresse, c'est justement tout ce qui va à l'encontre de cette opposition reçue. Je voudrais montrer dans ce texte que, de Marey à Claerbout, c'est-à-dire de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle à nos jours, la photographie n'a jamais cessé d'être obsédée par l'idée de capter et de rendre le mouvement dans

et par l'image elle-même – que ce soit à l'ère de l'analogique comme à celui du numérique. En me concentrant sur les deux noms cités, un scientifique obsédé par le rendu visuel du mouvement (Marey) et un artiste contemporain très attentif au travail technologique des interstices entre le mobile et l'immobile (Claerbout), je montrerai que les régimes temporels d'images sont en fait considérablement plus «élasticisés» qu'on ne le pense. La photographie (ancienne autant que contemporaine) a toujours, dans certains de ses usages, aimé changer de vitesse, passer d'un régime à l'autre, et cela, si possible, en toute souplesse, par variation continue, sans coupure ni changement de nature. Le défilement ne s'oppose pas radicalement à l'arrêt, comme s'il s'agissait de deux mondes contradictoires. Avec Marey et Claerbout, on n'est plus dans le jeu de «la photo vs. le cinéma». On est au-delà, dans des formes d'images qui dépassent ce découpage archaïque. On est dans l'idée de changement de vitesse permanent, dans la recherche du temps élastique et du mouvement en variation continue. Et ce n'est pas une nouveauté.

### 1<sup>ère</sup> partie: *Etienne Jules Marey (fin du 19<sup>ème</sup> siècle)*

Pour commencer je prendrai comme point de départ les travaux célèbres d'Etienne-Jules Marey, connu surtout comme inventeur de la «chronophotographie», mais dont le travail, justement, et c'est tout son intérêt, ne se limite pas à la seule «photographie». Médecin, physiologiste, né en 1830 (c'est-à-dire avec la photographie), et mort en 1904 (c'est-à-dire avec le cinéma), Marey n'avait qu'un seul grand centre d'intérêt: étudier le mouvement, dans tous ses états, sous toutes ses formes et par tous les moyens: étudier les mouvements de la nature (l'air et le vent, l'eau et les vagues, etc.), étudier les mouvements des choses vivantes, en particulier la locomotion des animaux comme celle des hommes, et aussi bien les mouvements internes du corps (battements cardiaques, pouls, respiration, contractions musculaires) que les mouvements externes (la marche, le saut, la course, la nage, le vol, etc.). Ses «études» comme il les appelait, répondaient essentiellement à des objectifs «scientifiques»: apprendre et comprendre, découvrir et expliquer, en se basant sur des observations «techniques» plus précises et plus exactes que ce que permet «l'œil nu». Il fallait d'abord (mieux) voir, pour pouvoir (bien) montrer, et ainsi mieux observer pour comprendre davantage la mécanique du mouvement. Plutôt que se fier à notre «pauvre» sens de la vue (ordinaire), il fallait «transcrire» visuellement le mouvement par des procédés «nouveaux», de façon scrupuleuse et méthodique, pour pouvoir mieux le comprendre, et donc pour

essayer d'expliquer certains phénomènes. Voir (mieux) pour savoir (plus), tel était l'enjeu. Pour atteindre cet objectif de connaissance, Marey a utilisé ou inventé au fil des années toutes sortes de moyens techniques de captation et de reproduction du mouvement, qu'on peut classer en trois grandes rubriques: graphiques, photographiques et cinématographiques.

Rappelons d'abord, on a tendance parfois à l'oublier, qu'il a commencé, dès les années 1860, par ce qu'il a appelé «la méthode graphique» (titre de son livre paru en 1878), c'est-à-dire par des tracés directs (qui ne concernent aucunement la photographie) obtenus par des machines à transcription des mouvements du corps, qu'il s'agisse du mouvement des organes à l'intérieur du corps ou du mouvement des parties extérieures: par exemple, le «sphygmographe» (1863) pour enregistrer et reproduire graphiquement les battements du sang dans les veines et les pulsations cardiaques (le «tracé du pouls»), ou le «myographe» (1868) pour retranscrire les mouvements des contractions musculaires lors de l'effort (avec marqueurs des indices de fatigue), ou une forme de sonde respiratoire, ou un appareil pour marquer le rythme du toucher au sol des pas lors de la marche, et beaucoup d'autres machines à inscrire les mouvements corporels (intérieurs et extérieurs) sous forme d'un tracé graphique. Cette retranscription mécanique est l'affaire de capteurs, d'enregistreurs et de graveurs, qui inscrivent les variations du mouvement sur un support (souvent un cylindre mobile ou une plaque allongée) qui, par un défilement ou une rotation, garde la trace graphique spatialisée de ces battements répétés dans le temps.

C'est ensuite seulement, au cours des années 1870, que Marey va découvrir et utiliser la photographie, et avoir l'idée de tirer parti, dans la même perspective de retranscription des mouvements corporels, d'une de ses particularités: sa capacité à saisir de façon nette et immobilisée, un instant particulier, «capturé» et «arrêté», dans un mouvement plus ou moins rapide (c'est la logique de ce qui ne s'appelle pas encore l'instantané mais en est déjà une forme effective). Marey va développer une pratique singulière et systématique de cette «capacité», qui fera sa notoriété: la «chronophotographie». Spécialement, il invente en 1882 la «chronophotographie sur plaque fixe» (au gélatinobromure sur plaque de verre). Voici la description que le physiologiste donne de sa nouvelle méthode (après la méthode graphique) dans un article de *La Nature* paru en juillet 1882 et intitulé «la photographie du mouvement»:

«Il m'a paru, et l'expérience vient de confirmer cette prévision, qu'on pouvait demander à la photographie des photographies de

ce genre, c'est-à-dire réunir sur la même plaque une série d'images successives représentant les différentes positions qu'un être vivant, cheminant à une allure quelconque, a occupées dans l'espace à *une série d'instantanés connus*. Supposons, en effet, qu'un appareil photographique soit braqué sur le chemin que parcourt un marcheur et que nous prenions une première image en un temps très court. Si la plaque conservait sa sensibilité, nous pourrions, au bout d'un instant, prendre une autre image qui montrerait le marcheur dans une autre attitude et dans un autre lieu de l'espace; cette deuxième image, comparée à la première, indiquerait exactement tous les déplacements qui s'étaient effectués à des intervalles très courts, on obtiendrait, avec une authenticité parfaite, la succession des phases de la locomotion. Or, pour conserver à la glace photographique la sensibilité nécessaire pour des impressions successives, il faut qu'au devant de l'appareil règne une obscurité absolue et que l'homme ou l'animal qui passe se détache en blanc sur un fond noir».

La base de la chronophotographie (sur plaque fixe) est donc double: d'une part c'est la captation de l'image figée «instantanée» d'un corps en mouvement, d'autre part c'est la répétition à intervalles réguliers (par multi-exposition) de ces saisies successives d'instantanés, une répétition qui déroule dans le temps la captation «en phases» du mouvement.

Sur la question de l'instantané comme base indispensable à la chronophotographie, on rappellera cette donnée historique importante: l'instantané n'est en rien une donnée inhérente à la prise de vue photographique, elle ne s'est constituée, d'abord comme technique puis comme esthétique, que très progressivement au fil de l'histoire de la photographie. C'est pour cela qu'André Gunthert a parlé (titre de sa thèse) d'une *Conquête de l'instantané* (au sens fort du mot «conquête»). On le sait, en effet, il fallait au début (à l'époque du daguerréotype) un temps d'exposition très long pour impressionner la plaque sensible, souvent plusieurs minutes, parfois un quart d'heure ou une demie heure, ce qui ne permettait pas d'enregistrer des traces du mouvement. La photographie de cette époque (en gros avant 1850) ne nous offre (presque) rien qui bouge, seulement des images de choses plus ou moins immobiles: des paysages, de l'architecture, des façades d'immeubles, des intérieurs, des objets de toutes sortes (des «natures mortes»), parfois des corps, oui, mais soit flous (par le bougé inéluctable), soit déjà figés (ce qu'on appelait alors des «portraits après décès» - *post-mortem*). Le portrait «vivant» (au sens de la grande tradition des Nadar, Disdéri, etc.) ne surgira qu'après, dans la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Dans les premières années de la photographie, tout est

«nature morte» car tout doit rester immobile assez longtemps pour être enregistré de façon nette sur la surface sensible. Ce n'est qu'avec l'évolution technique, en particulier avec l'apparition du gélatino-bromure d'argent, que les temps de pose vont pouvoir se raccourcir, descendre sous la minute d'abord, puis atteindre la seconde, voire la fraction de seconde, et que l'on va, petit à petit, pouvoir saisir non seulement des moments de plus en plus courts, brefs, mais surtout des mouvements de plus en plus rapides. Les étapes de cette «conquête» des temps de pose et des vues de plus en plus «prises sur le vif» sont connues : elles commencent toujours par le célèbre daguerréotype de Louis Daguerre *Boulevard du Temple* – un des premiers connus, qui date de 1839, qui a demandé sans doute entre 10 et 15 minutes de temps d'exposition, et n'offre aucun mouvement visible (aucun *passant*) dans cette rue pourtant très fréquentée de Paris, sauf la petite silhouette, floue, en bas à gauche, de quelqu'un qui est resté plus longtemps au même endroit pour se faire cirer les chaussures. Ensuite, il y a diverses figurations de choses ou de corps, en (plus ou moins léger) mouvement, mais sans netteté, le plus souvent sous formes de traces floues, de tremblés, de bougés, de filés, qui donnent parfois des airs de fantômes ou de spectres aux êtres mobiles. Puis, autre étape obligée, il y a la fameuse photographie de Charles Nègre, *Ramoneurs en marche*, prise à Lyon en 1951, et qui est considérée comme un des premiers essais visant à donner à voir le mouvement d'hommes marchant dans la rue. Et ensuite encore, la technique aidant, on atteindra facilement, dans les années 1850 puis 1860, des temps de pose inférieur à la seconde, c'est-à-dire permettant désormais de rendre le mouvement (rapide) avec une relative netteté et assez de précision. L'instantané est né, d'abord comme technique, puis surtout, mais un peu plus tard, comme esthétique: une esthétique non seulement de la vue rapide, mais de la vue «prise sur le vif», associée à l'idée de captation figée et nette d'un mouvement d'une certaine vitesse. Les chronophotographies d'Etienne Jules Marey à partir de 1882 sont l'aboutissement technique de cette conquête de l'instant photographique, qui va devenir l'affirmation exemplaire et définitive de cette logique de l'instantané. Il en est pratiquement et théoriquement le fondement. Après Marey, l'histoire de la photographie du début du XX<sup>ème</sup> siècle verra dans l'instantané une sorte de spécificité de la photographie même, théorisée par exemple par des conceptions comme celle d'«instant décisif» de Henri Cartier Bresson, par des pratiques comme celle de Jacques Henri Lartigue ou celles, toute puissantes, de photojournalisme et du photoreportage. D'une certaine façon, on pourrait presque dire que «l'instantané» tend à

devenir (au moins dans certains domaines) le synonyme de «la photographie». Ce qui est une sorte d'aveuglement, mais celui-ci est néanmoins symptomatique de cette pensée de la photographie comme «immobilisation du mouvement», comme saisissement de la vitesse en pause figée, comme fixité capturée de la vie-même.

Mais il ne faut pas oublier l'autre dimension «essentielle» de la chronophotographie de Marey: le caractère successif et répétitif de ses prises de vues, le déroulement de ces «phases» arrêtées du mouvement. Car beaucoup de choses se jouent là aussi, qui sont importantes théoriquement (mais moins évidentes). L'enjeu central ici est en effet philosophique et épistémique: s'il s'agit d'«étudier le mouvement», la *fixation* de celui-ci en phases d'immobilité n'est-elle pas une limite à sa perception-compréhension? Voir des images arrêtées d'un mouvement décomposé, peut-il valoir comme vue «du mouvement même»? Ne confond-t-on pas le mobile et le mouvement? Ne rate-t-on pas le «propre du mouvement»? Sans vouloir ici convoquer toute la philosophie d'Henri Bergson, qui se développera justement à la fin de la carrière de Marey, à partir de 1895 (*Matière et Mémoire*), il est clair que le problème posé par la chronophotographie (sur plaque fixe), c'est de relever entièrement d'une conception analytique (mathématique) du mouvement et d'écarter toute modalité d'approche phénoménologique de celui-ci. Rappel: pour Bergson, le mouvement n'est pas un mobile mais un événement. La main qui bouge, pensée comme succession de positions fixes dans l'espace à des moments de temps différents, n'est qu'un mobile, elle n'est pas le mouvement même, qui est ce qui se passe «entre» les positions de la main, qui est donc un pur processus «en train de se faire», dont la spatialisation par décomposition ne peut pas rendre compte. Le mouvement est d'abord un événement en soi, un acte simple, intensif et non extensif, c'est «tout ou rien». Il ne peut être pensé à partir de l'espace. Il n'est pas analysable, mesurable, objectivable par des moments d'immobilités. Il est une expérience de la perception et de la conscience. Certes, en tant que scientifique revendiqué, Marey assume parfaitement la posture analytique. Mais il n'en reste pas moins que sa pratique de la décomposition chronophotographique (sur plaque fixe) semble lui poser quelques problèmes, pratiques et théoriques.

D'abord ce sont des problèmes «pragmatiques»: s'il entend bien répéter à une certaine vitesse les prises de vues instantanées de corps en mouvement, la «figurabilité» de ceux-ci sera très variable en fonction des intervalles de temps entre les prises: plus les intervalles sont clairement espacés, plus la lisibilité des positions du corps est grande, mais aussi plus

les intermédiaires «liant» ces positions sont absentes et plus l'ensemble ne «restitue» pas bien le mouvement; inversement, plus les intervalles sont rapprochés (et les prises nombreuses et fréquentes), plus le «mouvement» comme continuité sera perceptible dans son ensemble mais aussi plus la lisibilité des expositions multiples sur la même plaque sera affaiblie: effets de superpositions des formes, de surexposition, de confusion, de fusion même parfois dans des masses illisibles (où on ne peut plus discriminer les «phases» séparées).

Devant ce problème pratique de lisibilité, Marey trouve une première solution: l'invention de la méthode dite «géométrique», qui consiste à remplacer les corps «entiers» par de simples lignes et des points d'articulation (des bandes blanches, bien visibles, collées sur le corps des sujets, corps dissimulés dans des vêtements noirs sur fond noir), ce qui permet une beaucoup plus grande «vitesse» des prises de vue (une cadence plus rapide des intervalles), donc une démultiplication des «positions» puisqu'elles sont réduites à un simple trait, et leur enchaînement serré dessine beaucoup mieux le mouvement comme continuité. Une certaine «abstractisation des formes» est ainsi générée par cette méthode «géométrique».

Mais c'est une autre solution, beaucoup plus intéressante (et plus radicale) qui sera ensuite utilisée avec la technique de «la chronophotographie sur pellicule mobile». Et comme son nom l'indique, celle-ci nous rapproche fortement du cinéma(tographe). Cette fois, la discontinuité figée (sur plaque fixe) de la décomposition en moments d'immobilité, sera renversée, ou plutôt remplacée, par une décomposition elle-même en mouvement (sur pellicule mobile) restituant non seulement de la continuité mais même du mouvement, de «l'événement» dans l'analyse même des formes. Car cette idée d'enregistrer les positions d'un mouvement sur une pellicule mobile est à la fois littéralement et complètement «cinématographique» mais en même temps, on va le voir, elle se différencie par un aspect, limité mais essentiel, du cinématographe (disons du cinéma-Lumière) – qui est justement en train de se mettre en place exactement au même moment. Marey, rappelons-le, a 65 ans en 1895 (il mourra en 1904), il connaît le cinéma naissant; non seulement il a assisté aux projections des vues Lumières, mais sa Station Physiologique travaille même avec les industriels lyonnais en leur achetant parmi les premiers de la pellicule pour leurs expériences (pellicule que les Lumière importaient des États Unis, de la George Eastman Cie). On a beaucoup écrit sur ces liens historiques entre Marey et Lumière. Notamment sur le fait que Marey ne voyait «aucun intérêt» dans l'invention du cinématographe, dès lors que celui se contentait de donner à voir le mouvement «tel

qu'on pouvait le voir à l'œil nu» dans la réalité. La reproduction en image du mouvement «à l'identique» de la vie ne lui semblait pas «utile» scientifiquement puisqu'elle n'apportait rien de nouveau à la compréhension du mouvement. Et sa dimension spectaculaire n'avait guère d'importance à ses yeux. Le fameux cri d'admiration des premiers spectateurs de vue Lumière («Les feuilles bougent!») ne l'impressionnait en rien.

Pourtant Marey va se lancer dans la réalisation de «films chronophotographiques sur pellicule mobile». Et en nombre, pendant plusieurs années. Lui et ses assistants de la Station Physiologique réaliseront ainsi plus de 1000 bandes «sur pellicule mobile», dont plus de 400 ont été restaurées par la Cinémathèque française, éditées en DVD et sont donc désormais facilement accessibles. Ces films de Marey sont très intéressants pour nous aujourd'hui parce que ce sont des objets étranges, sans vrai équivalent: ils s'offrent comme un état intermédiaire des images, assez unique, qu'on ne retrouvera qu'épisodiquement et ponctuellement par la suite, un état intermédiaire «exactement entre photographie et cinéma». Entre l'immobilité de l'image fixe et le mouvement apparent «à l'identique» du cinématographe Lumière. Un état d'images qui s'avère en fait «en systématique variation de vitesse» dans le rendu du mouvement.

Car la différence entre le «*cinéma chronophotographique*» de Marey et le cinématographe-Lumière (et au-delà tout le cinéma qui s'ensuivra) porte exactement sur ce point bien précis: la vitesse de défilement. Les films de Marey, ces petites bandes de 90 cm de longueur (donc de quelques secondes seulement), sans perforations (donc instables, sans régularité dans leur entraînement par le projecteur, où elles patinent souvent), ces bandes, Marey les visualisait en les projetant certes, mais pas comme le cinématographe. En les projetant «à des vitesses variables», en les ralentissant selon divers rythmes, c'est-à-dire en ne cherchant pas à reproduire le mouvement réel (tel qu'on le voit à l'œil nu) mais au contraire en cherchant par les variations de vitesses à voir des choses qu'on ne peut voir «en vrai». Les variations de vitesse sont là pour «étudier le mouvement», par et dans les images, pour voir, bien voir, mieux voir, ce qui se passe dans un mouvement. Les films chronophotographiques cherchent à voir/montrer le mouvement, certes, mais autrement, différemment, plus lentement, dans ses différents états. Voir «le mouvement en mouvement», (càd sans la fixité de l'image photographique), voir le mouvement non comme un état arrêté mais comme «événement» (Bergson), voir le mouvement en mouvement, mais aussi sans le reproduire «à l'identique» (càd en le travaillant, en le modulant, en le décomposant «dans un mouvement différent de lui-même»), voilà l'enjeu,

voilà ce qui fascinait Marey dans ces expériences avec la modulation de la vitesse. Voilà la force, inouïe, de ces images singulières.

Et c'est pour cela que les restaurateurs de la Cinémathèque, qui ont travaillé sur ces 400 bandes sur pellicule mobile, les ont restaurées (numériquement), non seulement en stabilisant l'image et en régularisant son déroulement (ça ne saute plus – plus trop –, ça ne patine plus), mais en répétant plusieurs fois pour chacune, par une sorte de mise en boucle, de *loop*, le passage d'un même mouvement filmé, le répéter mais «en variant les vitesses de défilement». Le résultat, formidable, c'est une «vision nouvelle» du mouvement «lui-même», du mouvement par le mouvement, sans que la vitesse du mouvement filmique reproduise mimétiquement la vitesse du mouvement réel. En introduisant un décalage de vitesse dans le défilement, en modulant cette vitesse et la variant de façon continue, Marey s'offre, à l'instant même où «le cinéma» s'invente comme spectacle mimétique (transparent) des mouvements du monde, il s'offre cette formidable opportunité (que l'on oubliera longtemps par la suite sauf dans quelques circonstances), il s'offre ce que 30 ans plus tard Jean Epstein appellera «la quatrième dimension» du cinéma et qu'il qualifiera comme la puissance visuelle inouïe de la machine cinéma: la possibilité de traiter directement la «matière temps» des images et de la donner à voir comme perception même (c'est la fameuse phrase reprise par Jean Louis Schefer: «Le cinéma est le seul art où le temps m'est donné comme une perception»).

## 2<sup>ème</sup> partie: *David Claerbout*

A l'autre bout de la chaîne, à l'autre extrémité du spectre historique que ce texte entend dessiner, je prendrai exemple, à titre d'emblème, sur le travail d'un artiste contemporain, d'origine belge et aujourd'hui bien connu internationalement: le photographe et vidéaste David Claerbout. Je l'ai choisi pour la beauté visuelle et l'extrême subtilité de l'exemple, mais j'aurai pu tout aussi bien prendre d'autres exemples, comparables, car ils sont de plus en plus nombreux à travailler cette question du temps et du mouvement dans l'image si mal dite «fixe», et pas seulement parce qu'ils travaillent avec les technologies digitales – j'aurai pu choisir par exemple de vous parler et de vous montrer des œuvres de Egbert Mittelstadt, Katia Maciel, Lo Iacono, Harmut Lerch et Klaus Holtz, Lo Iacono, etc.

Observons pour commencer une pièce ancienne, qui pour moi a toujours été une œuvre-*princeps* de David Claerbout (c'est par elle que j'ai

commencé à découvrir son travail – elle a donc acquis pour moi une valeur emblématique): *Untitled (Single-Channel View)* – 1998/2000. Dans cette installation vidéo avec image unique projetée sur grand écran, entièrement muette, d'une durée de dix minutes (en boucle), le spectateur se trouve, à première vue, devant l'agrandissement d'une photographie ancienne (une image d'archive, comme souvent chez lui), montrant une salle de classe assez banale dans une école de garçons. L'angle de vue est oblique. Tous les enfants sont sagement assis à leur place devant leur pupitre. Ils regardent vers une grande fenêtre à droite qui donne sur l'extérieur. Cette fenêtre forme un grand rectangle surexposé qui occupe un bon quart de l'image, et qui «projette» dans une découpe sur le mur vide du fond de la classe, les ombres magnifiques de deux grands arbres invisibles par la fenêtre. Le dehors, qui fixe l'attention des enfants-spectateurs, est un grand vide, une béance lumineuse, d'une blancheur éblouissante, qu'une barre verticale (un montant de la fenêtre) vient diviser en diptyque virtuel. Il n'y a rien à voir dans ce vide extérieur, mais c'est l'ombre projetée des arbres qui fait trace, et qui vient littéralement «faire image» (et faire événement), dans le dos des enfants, cadrée sur le mur-écran de la salle de classe. Un vrai dispositif de vision, avec lumière, projection, trace, spectacle. L'ambiance est sereine. L'immobilité des enfants est totale, comme dans un instantané «pétrifié» qui fait la «matière temps» de la photographie (les gestes, les poses, les mimiques, les regards, les mains, tout est figé net).

Mais justement: si on prend le temps de regarder (vraiment) cette image (vidéo !), quelque chose «apparaît», doucement mais sûrement, avec la force d'une certitude: «les feuilles bougent!» (c'est ce que clamaient les premiers spectateurs de cinéma en découvrant les vues des frères Lumière). Elles bougent légèrement. Elles tremblent (on vérifie avec nos yeux que ce n'est pas un tremblé de la projection vidéo agrandie). Non, elles vibrent «vraiment». Un peu comme dans un extrême ralenti. Voilà l'événement. Un pur événement «d'image» (et non pas un événement «dans» l'image). Un événement de temps. Rendu visible par contraste, ou plutôt par incompatibilité de principe avec la supposée immobilité photographique. Les ombres des feuillages d'arbre projetées sur le mur du fond sont bel et bien animées de micro-mouvements, d'ondulations variées, qui semblent produites par le vent qui souffle peut-être dehors. Cette figure du tremblement à peine perceptible du feuillage d'arbre, est chère à l'artiste. Il l'a expérimentée dans d'autres pièces. Cette «animation» du mur de fond, qui tranche avec l'immobilité figée des enfants de la photographie, et qui ne s'adresse qu'au spectateur (aucun enfant ne regarde les ombres mouvantes),

cette mobilité discrète, au limite de la perception (in)attentive, ne cesse pas de nous troubler, d'interroger notre perception et notre rapport aux images: est-ce que ça bouge vraiment? qu'est-ce qui bouge? qu'est-ce qui est figé? comment peut-on introduire du mouvement «dans» une image fixe? du cinéma «dans» de la photographie? est-ce bien une photo? serait-ce du cinéma? est-ce une combinaison des deux? comment est-ce réalisé? par montage, surimpression, incrustation, pixelisation? comment masquer (pour l'œil) la 'couture' entre les deux images «mixées», tout en laissant entrevoir (dans la pensée visuelle) qu'il y a deux régimes de temps différents qui opèrent dans cette «robe sans couture» de l'image ? Bref: qu'est-ce qui se passe devant nous? où sommes-nous? à quelle (type d')image avons-nous affaire? Voilà le paradoxe, le petit abîme perceptif (et cognitif), à la fois simple et profond, que David Claerbout propose à notre contemplation.

Elargissons et historicisons un peu le problème qui est ici en jeu. On a souvent pris l'habitude, tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle (et de sa prétendue «modernité»), d'opposer de façon très manichéenne le monde (et donc le temps) de l'image fixe à celui de l'image mobile, comme s'il s'agissait d'un partage établi et stabilisé, d'un acquis séculaire, d'une histoire clairement installée, et même instituée: la photo ici («l'héritière du 19<sup>ème</sup> siècle»), avec son culte de l'«instant», conquis par la machine, de la tranche de temps figée dans la posture de l'instantané et éternisée dans son état de temps arrêté, la «photo-photo» donc, contre le cinéma («l'art du 20<sup>ème</sup> siècle»), avec son défilement de la pellicule, avec ses plans «dans la durée», avec ses mouvements de prise de vue, etc. Le cinéma comme «vraie durée», avec son temps «réel» pour le spectateur, le cinéma qui passe, qui coule, qui fuit, comme la vie, le cinéma qui nous emporte, qui fait coulée continue, qu'on ne peut que suivre comme un fil qui se déroule. Cette opposition, forte et massive, s'est voulue véritablement structurante tout au long du siècle dernier pour penser le rapport de l'image (technologique) au temps. De Muybridge à Cartier Bresson, de la chronophotographie à l'instant décisif, de Lartigue au photoreportage, de Walter Benjamin à Roland Barthes, l'arrêt était ontologiquement au cœur de l'imaginaire photographique; tout comme, de Lumière à Epstein ou de Bergson à Deleuze, le mouvement a été le nœud phénoménologique du cinéma. Il y avait là, dans ce partage, dans ce clivage, quelque chose de l'ordre de l'évidence, qui s'imposait depuis l'origine (la fin du 19<sup>ème</sup> siècle) et qui, après tout un siècle de fonctionnement, à la fin du 20<sup>ème</sup> siècle donc, s'est conceptualisé avec éclat chez deux théoriciens majeurs qui ont scellé les années 80: d'un côté, Roland Barthes, qui dans son livre ultime, *La Chambre claire*

(1980), imposait le concept de «punctum» en jouant la photo contre le cinéma (avec tous les corollaires sur la pose/pause, le temps mort, l'arrêt sur image, l'effet mortifère de la prise, etc.). Et d'un autre côté, la philosophie bergsono-deleuzienne du cinéma qui imposait, elle, les concepts d'«image mouvement» (1983) et d'«image temps» (1985), pour accroître l'idée que le film est un défilement perpétuel d'images reproduisant le mouvement apparent (avec ses corollaires là aussi: le flux, l'emportement, la fuite, l'insaisissabilité des images, etc. – et les difficultés que cela pouvait poser à l'analyste de film: comment arrêter le fleuve, comment faire prendre «la pensivité» – Barthes, Bellour – sur ce qui disparaît en même temps qu'il apparaît, etc. ?). Jusque dans les années 80, tout semblait donc encore assez clair entre «photo» et «cinéma». La ligne de démarcation était (à peu près) franche, comme si l'un et l'autre, le mobile et l'immobile, le fixe et le mouvant, l'instant et la durée, ne pouvaient exister que dans un rapport d'exclusion réciproque. Il suffisait de choisir (son camp). Cela est assez connu, et fondait la modernité.

C'est ce qui s'est passé après qui devient intéressant.

Dans les années 1990-2000, en effet, et ce n'est qu'aujourd'hui que nous pouvons en prendre toute la dimension théorique (l'âge du «Post-»), il est clair que, sous les effets de la vidéo d'abord et surtout du numérique ensuite, les régimes temporels de l'image se sont considérablement «élastifiés», rendant de plus en plus obsolètes ou indiscernables les vieux clivages «modernistes». L'opposition franche (entre immobilité et mouvement) est devenue une «modulation». C'est sans doute une des caractéristiques majeures des modes contemporains de l'image que de changer sans cesse de vitesse, de passer d'un régime de temps à l'autre, et cela en toute souplesse, par variation continue, sans coupure ni changement de nature. Aujourd'hui, le défilement ne s'oppose plus radicalement à l'arrêt, comme s'il s'agissait de deux mondes contradictoires. L'instant n'est plus le contraire de la durée, ni le mouvement la négation de l'immobilité. On n'est plus dans le jeu de «la photo vs. le cinéma». On est au-delà. Toujours dans le jeu entre les deux. Dans des formes d'images (comment les nommer d'ailleurs?) qui dépassent ce découpage devenu archaïque. On est passé dans l'ère du changement de vitesse permanent de l'image, quelle que soit sa «nature». De l'opposition radicale (la négation réciproque), on est passé à l'inclusion mutuelle. L'immobilité (apparente) est pensée comme une forme de mouvement. L'instant comme une forme de durée. Et c'est ainsi que s'ouvrent pour la perception, les jeux de paradoxes temporels des images contemporaines. On est, par exemple, dans l'immobile

mobile (c'est exactement le cas de *Untitled* de Claerbout que nous avons décrit plus haut), ou dans le mobile immobile (la pose longue en photo, l'arrêt sur image dans un film qui défile, la vue panoramique dans l'image fixe, etc.) ou dans le ralenti-accéléralé systématique (on ne fait même plus la différence puisque qu'il n'y a plus de temps de référence, comme dans le *morphing*, qui crée sa propre temporalité et sa propre vitesse d'image). Bien sûr, ce ne sont pas là des formes «nouvelles». Elles étaient déjà très présentes, par exemple dans les avant-gardes des années 20. Seulement elles tendent aujourd'hui à devenir une norme (finalement Marey est peut-être en train de l'emporter sur Lumière...). Il suffit de dialoguer avec des artistes contemporains pour s'apercevoir qu'ils n'ont plus les mêmes rapports perceptifs ou imaginatifs, les mêmes formes d'analyse ou les mêmes modes de penser que la vieille génération «de la photo-photo» ou du «cinéma-cinéma». Nous sommes passés dans une ère à la fois «post-photographique» et «post-cinématographique», où le temps et le mouvement sont devenus des formes d'élasticité de l'image, et non plus un état donné (une fois pour toutes) de celle-ci. Au-delà de «la photographie» et du «cinéma», l'image contemporaine fabrique son propre temps, comme on travaille un matériau, et c'est cette «matière temps» de l'image qui se donne frontalement à la perception du spectateur. Voilà le changement de fond qui m'intéresse au plus haut point et dont l'œuvre de David Claerbout tout entière me semble le parfait symptôme, un des plus éclatants et des plus remarquables.

Observons une deuxième pièce, plus récente que la première (réalisée presque dix ans plus tard), et fascinante elle aussi par sa machination temporelle et ses effets perceptifs paradoxaux: *Long Goodbye* (2007). Il s'agit ici aussi d'une installation muette avec projection vidéo sur grand écran d'une seule image, mais celle-ci est en couleurs et la vidéo est beaucoup plus longue: elle dure 45 minutes. Cette fois, on n'est plus dans une photographie d'archive en noir et blanc (même animée d'un micro-mouvement discret). On est pleinement dans un film (une vidéo). Partout, il y a du «vrai» mouvement. Il n'y a que cela. On peut même dire: il y a une vraie «action», qui n'est pas virtuelle, une action à potentiel narratif (encore très simple, certes): une femme filmée d'abord en plan rapproché s'avance avec à la main un plateau pour servir le café. Au début, elle se détache sur un fond noir. Puis, la caméra reculant lentement, on se rend compte qu'elle sort d'une maison par la porte ouverte donnant sur une terrasse. La femme vient poser son plateau sur une table de jardin et verse la boisson dans une tasse. Puis elle fait mine de se rendre compte de la

présence de la caméra et se met à la (nous) regarder, fixement. Elle sourit. Tout cela est montré au ralenti. Elle commence alors à faire un geste de la main, c'est un au revoir, un geste d'adieu qui semble s'adresser à nous. La caméra, comme prise de pudeur, continue de reculer. C'est lent, c'est long. Cela va durer. Voilà «l'action», l'événement. Pendant tout ce temps étiré (la sensation de lenteur, de temps qui passe doucement, est très forte), la caméra continue son mouvement de travelling arrière, qui semble se prolonger sans fin, découvrant progressivement la façade d'une magnifique demeure, aux beaux volets clos, puis le jardin, le parc même, les arbres immenses qui l'entourent. Plus la caméra recule, plus la magnificence du lieu se révèle. La femme agite toujours sa main, elle est de plus en plus loin. Jusqu'à disparaître dans l'obscurité qui, avec le temps, a envahi l'image. *A long goodbye*. Tout semble se dérouler en un seul plan séquence de trois quart d'heure.

Car simultanément à cette «action» du personnage, de la figure unique du «récit», un autre «événement de temps» se produit, qui va affecter le spectateur d'un certain vertige: le «temps qui passe», au sens cette fois du temps chronique, non celui du corps et du geste de la femme mais celui du monde, de la nature, de la vie, des jours et des nuits, se marque dans l'image d'une autre façon, en laissant des traces dans le décor, dans la toile de fond. Et ce temps-là va donner une sensation exactement inverse à la première, qui emportera tout. En effet, il semble que la scène ait été filmée en fin de journée. Le soleil qui baigne la maison et le parc, se laisse «voir» (deviner) par le spectacle des ombres des arbres qui envahissent la façade de la belle demeure – exactement comme dans *Untitled* les ombres des arbres en mouvement étaient projetées sur le mur de fond de la salle de classe par la lumière venue du dehors. Double phénomène ici: un événement de lumière et un événement de temps. La lumière apparaît d'abord chaude, dorée par un soleil qu'on imagine très bas, se couchant, puis elle évolue vers l'obscurité, l'ombre gagne progressivement l'espace, comme un crépuscule menant à la nuit qui tombe – on pense beaucoup, à la fin de la vidéo, au célèbre tableau de René Magritte, *L'Empire des lumières*, avec son paradoxal jour/nuit, lumineux et obscur à la fois. Mais c'est l'événement de temps, qui accompagne ce jeu de lumière, qui est le plus surprenant, et structurant. Le mouvement de la lumière vers la ténèbre se révèle étonnamment rapide dans la visualité spectaculaire qu'offre la projection des ombres d'arbres sur la façade de la maison. Les ombres des immenses arbres du parc traversent littéralement l'image «à vitesse accélérée». Comme si le soleil, placé sur un chariot de travelling (!), se

déplaçait latéralement à haute vitesse. Le sentiment est celui d'un accéléré du coucher de soleil, d'une singulière vitesse de la lumière par un accéléré d'image et de montage.

Ce qui est singulier à l'usage de cette figure du mouvement solaire et du temps chronique dans *Long Goodbye*, c'est le mélange «impossible» entre le montage accéléré du temps solaire (qui se lit sur le décor de fond de l'image: la façade de la maison avec son défilé accéléré d'ombres) et le travail sur le ralenti de l'image (qui, lui, affecte le corps et les gestes de la figure féminine qui s'avance avec son plateau et nous fait le signe d'adieu). Même si le procédé est celui du montage de deux plans successifs (le premier avec la femme, le second avec le jeu d'ombres projetées), le raccord est invisible, les deux plans sont «collés ensemble» comme dit Claerbout, et l'impression globale (l'effet «plan séquence») est celle d'un ralenti qui est aussi un accéléré. Voilà le paradoxe perceptif de la matière temps travaillée par *Long Goodbye*: comment, dans une image ralentie, faire voir un temps accéléré? Comment avoir deux régimes de temps opposés, deux types différents de vitesse d'image, dans un même ensemble visuel, dans ce qui semble un même «plan»? Un corps qui bouge au ralenti, qui se déplace et nous salue de la main dans son temps d'image propre, et en même temps un espace d'arrière-plan où le temps passe à l'accéléré, dans un temps d'image qui lui est propre aussi, mais qui est comme le contraire du premier: le ralenti de la figure et l'accéléré du fond, ensemble. C'est l'imbrication de ces deux temporalités contraires (aucune n'est «normale», réaliste, mimétique – c'est en cela que ce sont bien des temps «de» l'image) qui produit sur le spectateur ce sentiment d'étrangeté (inquiétante?) devant l'objet visuel proposé à notre contemplation. L'idée que la matière temps de l'image est désormais une affaire directe de perception (c'est ce qui fait d'elle une «matière» justement), qu'elle est une donnée plastique variable, autonome, indépendante, modulable pour elle-même, qu'elle n'est plus ni homogène ni unique (comme dans le «plan» de cinéma) mais hétérogène et multiple («composite»), qu'elle n'est plus «référentielle» mais purement perceptive, qu'elle n'est plus régie par des grandes logiques manichéistes héritées des modes classiques de penser le temps et les images (photo vs. cinéma), c'est tout cela que révèle le dispositif paradoxal d'élasticité temporelle des pièces de David Claerbout, et fait de lui un artiste/penseur du temps contemporain des images techniques.

Là non plus, cet exemple de Claerbout n'est pas unique ni même rare. On en trouve divers exemples ailleurs, y compris dans le cinéma contemporain (par exemple dans l'œuvre cinématographique de Wong Kar Wai

(dans *Chungking Express* [1994], *Fallen Angel* [1995], *2046* [2004], etc.) ou dans celle d'Aleksandr Sokourov (en particulier dans la longue première séquence de *Spiritual Voices* [1995]), ou encore chez Gus van Sant (en particulier *Gerry* [2002] et *Elephant* [2003]). Sans les analyser, ils me serviront de conclusions pour montrer que les « variations de vitesses de l'image » et l'idée d'« élasticité temporelle » des images contemporaines rejoint ce que Etienne Jules Marey, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, avait déjà senti avant même l'invention du cinématographe Lumière: l'opposition supposée (fantasmée!) entre « l'immobilité photographique » et le « mouvement apparent naturel » du cinéma, ne tient pas, n'est pas une norme, un cadre de pensée établi et inamovible, n'est en rien un absolu de la pensée – contrairement à ce qu'on pu nous faire croire, il y a plus de 30 ans, des penseurs comme Roland Barthes et Gilles Deleuze.