

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

52 | 2007
Varia

Colloque international « fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle », Université de Lausanne, 10-12 mai 2007

Valentine Robert



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4194>
DOI : 10.4000/1895.4194
ISBN : 978-2-8218-0999-4
ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007
Pagination : 159-168
ISBN : 978-2-913758-54-4
ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Valentine Robert, « Colloque international « fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au XX^e siècle », Université de Lausanne, 10-12 mai 2007 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4194> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4194>

Colloque international « fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au xx^e siècle », Université de Lausanne, 10-12 mai 2007

Les 10, 11 et 12 mai 2007 s'est tenu, à la section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne, un colloque international dirigé par Laurent Guido et Olivier Lugon, intitulé : « fixe/animé : croisements de la photographie et du cinéma au xx^e siècle ».

Cette manifestation s'inscrivait dans le prolongement de la réflexion engagée sept ans plus tôt à Montréal, lors du colloque *Arrêt sur image et fragmentation du temps : cinématographie, kinétophographie, chronophotographie* (dont les actes ont été publiés en 2002 sous la direction de François Albera, Marta Braun et André Gaudreault aux éditions Payot Lausanne). Là où le colloque de 2000 se proposait de questionner l'avènement du cinématographe et, plus largement, les « sources de la culture visuelle moderne » au prisme de l'« arrêt

sur image », autrement dit en réhabilitant le rôle de la discontinuité et la place de l'immobilisation dans la conception et l'expérimentation du mouvement au xix^e, le colloque de 2007 a fait émerger une « zone intermédiaire » entre image fixe et image animée tout au long du xx^e siècle en tentant d'envisager toutes les modalités de rencontre entre photographie et cinéma, aussi bien dans leur champ respectif que dans d'autres médias. C'est donc le même questionnement autour d'une collusion entre les principes mêmes de fixité et de mouvement, envisagés cette fois non « aux sources » mais « au cours » du xx^e siècle, qui a fait dialoguer pendant trois jours vingt-quatre intervenants.

Cherchant expressément à briser les frontières disciplinaires qui ont séparé les champs d'étude photographique et filmique au sein des institutions académiques, le colloque tentait, dans sa structure même, de proposer une typologie de cette intermédialité, rythmant les interventions selon la nature « médiatique » de leurs objets. Cinq « terrains d'entente » ou d'échange entre photographie et cinéma se sont essentiellement dégagés : les pratiques filmiques convoquant l'image fixe ou un modèle photographique ; les pratiques photographiques recourant à des principes cinématographiques ; les médias « dérivés », proposant une *traduction* d'un dis-

1895 /
n° 52
septembre
2007

159

positif par l'autre ; les expérimentations, technologies et médias alternatifs, proposant des images *intermédiaires* – de la « photographie mouvante » au « film fixe » ; enfin, à un niveau plus théorique, les catégories conceptuelles, où cinéma et photographie deviennent des paradigmes complémentaires de pensée, tant philosophique que scientifique.

En plus de cette structuration par média, les organisateurs ont considéré la dimension diachronique, cherchant à isoler certaines périodes (comme le début du xx^e, l'entre-deux guerre, ou la scène contemporaine). Une des visées du colloque était en effet de « faire l'histoire » de ces échanges intermédiaires au xx^e siècle. Ainsi, si la succession des interventions engageait un certain « chassé-croisé » entre des approches très historiques et des analyses esthétiques abstrayant souvent l'objet de tout contexte (historique voire même théorique), les discussions étaient le lieu d'une tentative à renouer les « fils », à réenvisager les objets et dans leurs enjeux esthétiques et comme symptômes d'un courant historique. Peut-être que la publication des actes parviendra-t-elle à établir des convergences, héritages ou mises en perspective historiques en brisant tout à fait les barrières intermédiaires et interdisciplinaires. En attendant, nous proposons ici un aperçu des interventions et des débats qu'elles ont suscités.

Un premier type de rencontre débatu concernait les « présences » de l'image fixe au cinéma. Une présence indirecte, tout d'abord, a été évoquée. Clément Chéroux (Lausanne), a réhabilité l'influence des « trucs » élaborés par la « photographie récréative » dans les trucages cinématographiques du début du siècle en particulier chez Méliès dont on a traditionnellement explicité la filiation « magicienne » et pratiquement pas la « photographique ». Or *l'Homme à la tête de caoutchouc* et bien d'autres trucs méliésiens se trouvent effectués – par d'autres moyens ou par de semblables procédés – en photographie. David Forgacs (Londres), a allégué la présence d'un modèle photographique dans les démarches « dénarrativisantes » du cinéma néo-réaliste italien ; tandis qu'Edouard Arnoldy (Lille) a interrogé les modes de manifestation du cinéaste dans le film à partir des enjeux posés par la présence du photographe dans le photographié, et du questionnement privilégié engagé par ces « autoportraits » sur le dispositif artistique lui-même.

Devant le caractère relativement inédit de ces rapprochements, d'aucun ont supposé un « refoulement » du photographique dans l'histoire et la théorie du cinéma. Si cette question soulève des enjeux importants quant à la légitimation des deux arts et de leur étude, rappelons que le colloque visait précisément

à créer des passerelles entre des champs trop cloisonnés, et surtout que les questions de références ou d'analogies constituent un type d'approche « risqué » pratiqué avec l'économie qui lui est dû, nécessitant une argumentation fouillée, pouvant justifier de liens concrets dépassant le niveau de la représentation, et évitant la pratique scientifiquement préjudiciable mais visuellement spectaculaire – de plus en plus en vogue avec le développement de l'exposition muséale des films – consistant à isoler, fixer et reformater l'image cinématographique pour la rendre artificiellement comparable aux images photographiques.

La présence concrète de l'image fixe au cinéma a également été traitée. Diane Arnaud (Paris VII) a considéré des films qu'elle appelait « ciné-album photo » et dont elle interprétait les principes d'exploration des images fixes à l'aune d'une relation traumatique ou obsessionnelle au passé, en les situant dans le prolongement de *la Jetée* (Chris Marker, 1962). Patricia Kruth (Lille) a envisagé les procédures récurrentes d'« arrêt photographique animé » dans les films de Scorsese, y décelant un discours métaphorique sur la mort et la *réanimation* permise par le cinéma. Des enjeux plus formels ont été dégagés à partir de films réalisés par des artistes également photographes. Tel Man Ray, dont Samantha Lackey (Manchester) a commenté le court-métrage *le Retour*

à *la raison* (1923), où l'artiste surréaliste expérimente tous les paradoxes du mouvement cinématographique, jouant de la nature photographique de fragments entiers de pellicule (au-delà de l'unité photogrammatique), du caractère fantomatique de l'image écranique, de l'automatisme du flux visuel ainsi *fixé*, etc. Telle, également, Agnès Varda, dans les films de laquelle Christa Blümlinger (Paris III) a examiné les différentes occurrences de clichés photographiques, en en dégageant des enjeux thématiques et formels, questionnant les modes d'exposition et de *recontextualisation* filmique des images fixes par le montage, le rythme, le verbal, etc. Tel, enfin, Raymond Depardon, qui a réalisé un film sur l'un de ses reportages photographiques dans un épisode de *Contacts* (série diffusée par Arte visant à révéler la démarche des photographes contemporains à partir de leurs épreuves de travail, tirages, diapositives ou planches-contact, commentées par leur auteur). Comme l'a montré Barbara Le Maître (Paris III), ce *film sur l'art* propose un questionnement sur la confrontation même des dispositifs, problématisant le fixe par l'animé et inversement, puisque le seul mouvement du film consiste en un travelling horizontal sur une série de photographies qui « redouble » à l'image le défilement des photogrammes, les tirages étant séquentialisés suivant un modèle « pelliculaire »,

latéralisés suivant un modèle chrono-photographique, jouant et déjouant le filmique et le photographique à coup de convergences, d'ambiguïtés et d'effets de rupture.

Globalement, toutefois, il semble que des enjeux moins thématiques, plus essentiellement « intermédiaires » de ce travail filmique de l'image fixe auraient encore pu être mis à jour dans des analyses qui n'auraient peut-être pas dû faire l'économie de films incontournables, notamment dans le champ du cinéma expérimental, ou dans des productions mettant directement en scène l'« acte photographique ». Des films *jalons* ont ainsi souvent été évoqués sans que soient reposés clairement, à la lumière de la problématique du colloque, leurs enjeux esthétiques et historiques – à l'exemple de *la Jetée*, qui faisait néanmoins partie du programme de films projetés à la Cinémathèque suisse en complément des conférences. Extrêmement pertinentes, ces projections (au film de Chris Marker s'ajoutaient *Van Gogh* [Alain Resnais, 1948], *Salut les Cubains* [Agnès Varda, 1963] et *Ulysse* [Agnès Varda, 1982]) rappelaient la richesse et les différents contextes historiques de ces convocations cinématographiques de l'image fixe. L'esthétique ayant en effet « éclipsé » l'histoire dans la plupart de ces interventions, ce sont les discussions qui ont cherché à recon-

textualiser ces différentes pratiques, en rappelant qu'après-guerre, le « genre » du *film sur l'art* avait suscité une réelle théorisation de la manière de filmer l'image fixe, ou que dans les années 1960, le champ du cinéma expérimental a pu être à l'origine de la popularisation de cette exploitation des *effets* (rythmiques, visuels, obsessionnels, transitionnels) de l'image fixe au cinéma.

Un deuxième type de relation entre « fixe » et « animé » concernait les expériences inverses, autrement dit les photographies travaillant des principes cinématographiques. Deux champs privilégiés se sont dégagés, le premier étant la presse illustrée. Thierry Gervais (Paris, EHESS) s'est penché sur les magazines du début du xx^e siècle, et Myriam Chermette (Saint-Quentin en Yvelines) sur les quotidiens de l'entre-deux-guerre, pour montrer le même changement de statut et de la place de l'illustration, qui, du caractère tout d'abord anecdotique des photos où les protagonistes prennent la « pose », vient peu à peu – sous l'influence des actualités filmées dont on loue la précision et l'effet de proximité ressenti par le spectateur – se substituer au texte. L'illustration photographique assume ainsi non seulement une vocation de plus en plus narrative, les photos se séquentialisant jusqu'à produire de véritables « récits en images » permettant une facilité et une rapidité

de lecture qui créent un nouvel usage consistant à « feuilleter » un journal, mais aussi un rôle de plus en plus distrayant et visuel, accumulant les instantanés jusqu'à décomposer un mouvement (tel le vol d'un avion ou le déplacement d'un homme politique) en ses différentes phases. Le deuxième lieu photographique où fut décelé un « modèle filmique » étaient les séries de clichés publiées sous forme de livre. Maren Klinge (Bochum) a ainsi présenté les « livres photographiques » de Moï Ver, *Ein Ghetto im Osten-Wilna* et surtout *Paris* – tous deux réalisés en 1931, période qui avait érigé le cinéma comme le médium propre à représenter la ville et sa frénésie – où les photos sont travaillées avec des effets de transparence rappelant des pratiques cinématographiques de *fondus* ou de *surimpression*, et donnant aux images un caractère éphémère et mouvant, tandis que la mise en page a été comparée à un travail de *montage* rythmant et produisant des effets de sens tant sur la feuille que dans leur *défilement*. Marc-Emmanuel Mélon (Liège) a, lui, envisagé *Men at Work*, de Lewis Hine (1932) en y interprétant la mise en page à partir de concepts de continuité cinématographique comme les *raccords de regard*, les *raccords dans l'axe*, les associations formelles (harmonisant les lignes de force des compositions), et lisant cette mise en réseau des

images comme un discours de Hine sur la communion des hommes par le travail.

Ici aussi, les dangers d'une comparaison abusive ont été relevés, et l'idée de « modèle cinématographique » remise en question en tant que construction du chercheur plutôt que de l'artiste. Il fut en outre rappelé que les procédures de sérialisation, de narrativisation, de décomposition du mouvement et de montage-collage des images n'étaient pas redevables du cinéma uniquement, mais connaissaient des pratiques ancestrales et concomitantes dans nombre d'autres médias (du bas-relief à la BD en passant par la peinture ou l'illustration de romans), dont le dispositif filmique était lui-même l'héritier.

Les imprimés ont souvent été reconvoqués, à titre de troisième terme, par un troisième (précisément !) type d'échange entre film et photo, consistant dans la *traduction* d'un média par un autre – type qui n'est pas sans rejoindre les expériences de Depardon dans *Contacts* ou de Varda dans *Ulysse*, fonctionnant tous deux comme la transposition filmique d'un travail photographique. Ainsi, François Albera (Lausanne) a proposé une analyse comparée et une mise en perspective historique de différents livres parlant de cinéma et présentant une retranscription des principes du dispositif filmique dans le « dispositif livresque ». Deux paradigmes essentiels

furent dégagés ; le premier, diagnostiqué dans la sphère soviétique où les livres constructivistes – tirant de l'objet thématique les principes structurels de leur représentation – étaient d'usage, faisait du livre un vrai dispositif capable, en miroir à l'appareil de projection, et en s'appuyant sur les gestes de la main du lecteur-spectateur, de mettre les images en mouvement. L'exemple ultime en était *le Cinéma en URSS*, d'Alexandre Rodtchenko et Varvara Stepanova (1936), jouant de feuillets transparents, de rabats et d'écrans découpés dans la page, garants de *recadrages*, de *surimpressions*, de *constructions* visuelles, etc. Le deuxième paradigme, plus banal, reposait sur le déplacement du regard en proposant une mise en mouvement par la mise en page, les principes de composition (et non plus de construction) travaillant un rythme visuel par le montage graphique, sérialisant les images filmiques ou insistant sur la matérialité de la pellicule, à l'exemple de *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen* de Werner Graeff et Hans Richter (1929), mais sans jouer des variations et de la temporalité impliquées par la pluralité des pages. Bien que plus répandu, ce deuxième paradigme a connu une disparition progressive, interprétée par François Albera comme le symptôme d'un amenuisement des réflexions « interdispositif » dans les livres sur le cinéma qui cherchaient de

moins en moins à restituer l'animation des images. Charles Grivel (Stuttgart) a évoqué de manière lyrique et abstraite le vertige de la triple « transposition » de *l'Autre Aile*, œuvre multiforme de Riciotto Canudo, à la fois roman écrit pour faire un film (1922), film tourné pour faire un recueil d'images fixes (1924) et livre de photographies restituant un film (1924). Laurence Perrigault (Rennes 2) a traité des « cinéromans », qui permettaient de promouvoir, garder une trace et diffuser les films au-delà des salles sous forme de romans-photos. Elle a interrogé les enjeux esthétiques de cette pratique historique, dans son travail des dialogues, parfois réécrits pour le livre – transformés pour « coller » aux images fixes – et dans son travail des images, sélectionnant à la fois des photographies, immobilisés malgré leur flou, et des photographies de plateau, expressément prises en « pose », à titre d'*instants prégnants* du mouvement filmique. Enfin Alain Boillat (Lausanne) a envisagé la référence à l'image (ciné)photographique dans la bande dessinée, en montrant combien ce médium, qui élabore ses images suivant une logique tout à la fois de dé/re-composition du mouvement et de fixation d'*instants prégnants*, doit paradoxalement user de procédés de dynamisation formelle et verbale pour sursignifier l'immobilité. Les allusions (ciné)photographiques y interviennent

ainsi de manière polysémique et réflexive, rendant conscient le caractère paradoxal de l'image bédéique, où le cinéma doit se fixer et la photographie s'animer. L'exemple le plus « polyvalent » était sûrement *le Photographe* de Didier Lefèvre et Emmanuel Guibert, BD qui relate le reportage photographique réalisé par Lefèvre en Afghanistan, et fait donc suite à un album photo (dont la préface, déjà, était bédéique), tout en précédant une version filmique de ce reportage (jointe sur support DVD au troisième tome de la BD) ; bande dessinée qui est donc au centre de ces jeux de transpositions médiales, et qui exploite, tant visuellement que narrativement, les écarts de support, de point de vue et de temporalité entre images bédéiques, photographiques et photogrammatiques.

Ces enjeux de « traduction » intermédiaire étaient extrêmement riches, et l'on ne peut que regretter l'absence de Winfried Pauleit (Brême), qui aurait dû parler de l'affiche cinématographique, autrement dit questionner cette image fixe censée *dire* ou *contenir* tout le film.

Un quatrième type de rencontre concernait les pratiques médiales alternatives, renouvelant le statut des images projetées ou encadrées, en les distribuant sur toute la gamme de la polarisation entre fixité et mouvement. Kim Timby (Chalon-sur-Saône, Musée Nicéphore Niepce) a ainsi rappelé l'existence, au

début du xx^e siècle, de véritables photographies animées, dites « à réseau », qui, apparues en même temps que se popularisait le cinéma, proposaient une image changeante suivant la manière dont le spectateur maniait la photographie. Rien n'a malheureusement été dit du prolongement de ces pratiques, qui connaissent, notamment dans le champ des hologrammes, et plus précisément avec le « stéréogramme holographique », ou même dans les « cadres-photo numériques » en plein essor actuellement, des continuations contemporaines. Un même dispositif intermédiaire réunissant le fixe et l'animé a été présenté par Valérie Vignaux (Tours, François-Rabelais), qui *inversait* toutefois la polarisation en évoquant la fortune historique des « films fixes ». Elle a analysé ceux édités par Pathé – dès 1921 et jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale – qui proposaient à un public d'amateurs, de femmes (sans commentaire...) et d'enfants de visionner une succession de photogrammes « arrêtés ». Regardés dans la visionneuse à main Pathéorama ou projetés, ces fragments de pellicule 35mm proposaient aussi bien un re-montage de films de fiction ou de films scolaires (intertitrés de manière nouvelle) que des vues transférées à partir des plaques de lanterne magique. Et si l'entre-deux-guerres fut un moment important de ce questionnement sur les vertus, notamment

éducatives – comme l’a montré Christel Taillibert (Nice, Sophia-Antipolis) en rendant compte du débat que ce sujet suscitait alors dans l’enseignement – d’une projection maîtrisable, laissant au visionneur la capacité d’interrompre le défilement des photogrammes, et de questionner ou commenter les images ainsi fixées, l’art contemporain expérimente encore, voire plus que jamais, ce statut intermédiaire d’images mi-arrêtées, mi-animées. Les exemples cités concernaient : la photographe Nan Goldin, dont Wolfgang Brückle (Berne) a rappelé le questionnement sur le diaporama ou « slide show », envisageant son œuvre non dans l’image fixe, mais dans leur projection sérielle, successive, en interaction directe et « intime » avec un public ; les artistes conceptuels, chez qui Guillaume Le Gall (Paris IV) a détecté un modèle muybridgien – d’ailleurs généralisable à toute une frange de l’art contemporain américain (danse et musique incluses) ; et certains vidéastes contemporains, dont Philippe Dubois (Paris III) a décrit les expérimentations, renouvelant tant les dispositifs de prise de vue que ceux d’exposition pour adapter la vitesse du défilement des images au mouvement du spectateur face à l’écran (telle l’installation *The Waves*, de Thierry Kuntzel [2003]), pour produire des vues si lentement animées qu’elles en paraissent fixes (telle une séquence

du film *Voix spirituelles* d’Alexandre Sokourov [1995]), ou pour créer des images hybrides, avec des zones mobiles et d’autres fixes, avec des zones accélérées et d’autres ralenties (tels *Reflecting pool* de Bill Viola [1979] ou *Elsewhere* d’Egbert Mittelstädt [1999]).

Face à toutes ces pratiques situées entre le fixe et l’animé, un dépassement de cette dichotomie par la notion de « vitesse » a été postulé par Philippe Dubois qui, fidèle à Bergson, considère que l’image ne peut s’appréhender que dans le flux, jamais dans la fixité. Mais prétendre qu’il faille sortir du système de pensée fixe/animé et ériger la vitesse comme nouveau modèle englobant pour penser les images et leur perception conduit à renier l’histoire et les principes mêmes de chaque médium et de leur interaction. Car, sans revenir à toute la tradition artistique qui, depuis la légende de Zeuxis, a construit et pensé les principes mêmes de l’image dans sa manière de « fixer » la représentation, la mise en mouvement des images, comme l’avait expressément montré le colloque de Montréal, trouve historiquement ses principes techniques et esthétiques dans la tension entre continuité et discontinuité, entre recomposition et décomposition, entre mobilité et fixité. Cette tension fonde, tant esthétiquement qu’historiquement, le dispositif cinématographique et sa relation à la photographie.

Le colloque avait d'ailleurs posé d'entrée de jeu l'importance de ces deux notions en termes de paradigmes complémentaires de pensée – c'est là le cinquième et ultime type de rencontre envisagé. Maria Tortajada (Lausanne) avait en effet ouvert le colloque par une réflexion sur le statut épistémologique de la photographie, en proposant une analyse des textes de Henri Bergson. À l'aune de la redéfinition fondamentale que la photographie connaît avec l'émergence du cinéma, qui, en se la réappropriant par le photogramme, transforme le concept même de photographie désormais irrémédiablement pensé dans son rapport paradoxal à la mobilité, Maria Tortajada a examiné l'argumentation qui, dans *l'Évolution créatrice*, amène Bergson à une critique du principe de décomposition du mouvement – le mouvement étant pour lui indécomposable, l'arrêt ne constituant qu'une abstraction scientifique. Elle a toutefois constaté que la photographie existait chez le philosophe (dans *Matière et mémoire*) hors du modèle cinématographique et du photogramme, et que dès lors elle n'était pas dépréciée, mais associée à la question de la perception pure. Et dans une même optique épistémologique basée sur l'analyse des discours, Mireille Berton (Lausanne) a montré combien, jusque dans l'imaginaire médical du début du siècle, la stase et

l'agitation étaient envisagées solidairement, comme deux pôles d'appréhension de l'« appareil » psychique, dont les déviations étaient précisément conceptualisées suivant un modèle photographique en phase asthénique (parlant de « captation » paralysante, d'idée « fixe », de « vision arrêtée ») et cinématographique en phase sthénique (dénonçant les « projections » mentales, l'« automatisme » hallucinatoire, ou le « défilé cinématographique » d'images endogènes).

L'ensemble du colloque n'a donc cessé de prouver combien la fixité et le mouvement doivent être considérés comme les deux pôles – historiques, épistémiques, techniques et esthétiques – entre lesquels s'échelonnent toute une gamme d'images transitionnelles, de rencontres et de moyens termes. Les concepts de *rythme*, de *vitesse* (particulièrement pertinente face à l'imagerie numérique) et de *décomposition* (principe même du dispositif filmique au xx^e siècle) sont cruciaux ici, en ce qu'ils modalisent cette bipolarisation entre « fixe » et « animé », traduisible finalement tant par un *slash* de collusion, un trait d'union, un *ou* alternatif, un *et* paradoxal, ou tout autre conjonction permettant de préciser ou nuancer ces connexions. Les apports essentiels de ce colloque – presque « constructiviste » dans sa manière de traiter et de pratiquer les croisements – concernent ainsi

tant la connaissance des échanges entre cinéma et images fixes que la démarche visant à associer analyse esthétique et rigueur historique. Et si les liens entre images en mouvement et images fixes sont loin d'avoir été épuisés ici (en témoignent notamment l'éviction de tout le questionnement autour des croisements entre cinéma et peinture, autour de la *pose*, du *tableau vivant*, etc.), ou si les ponts entre histoire et esthétique se sont fait le plus souvent dans les discussions, soit « entre » les interventions, la réflexion entreprise par ce colloque tient une place exemplaire dans la recherche intermédiaire et interdisciplinaire, dont on espère qu'elle se développera sur ces bases, en phase avec les ambitions de Laurent Guido et Olivier Lugon.

Valentine Robert