

## IMAGES FIXES / IMAGES EN MOUVEMENT

### INTRODUCTION

Maud Hagelstein

(F.R.S.-FNRS - Université de Liège)

Dans le domaine de la théorie de l'image (que celle-ci soit matérielle, imaginaire, animée, littéraire, onirique, etc.), la réflexion actuelle porte fréquemment sur les liens de l'image au mouvement<sup>1</sup>. Et pour cause, ce lien s'avère essentiel : comme le montraient déjà les expérimentations chronophotographiques du pionnier de la photographie Etienne-Jules Marey, l'image – pourtant caractérisée par sa fixité – nourrit depuis toujours un rapport constant avec l'idée de mouvement. D'ailleurs, à observer les travaux récents des chercheurs concernés par le visuel, quand l'image fixe – picturale ou photographique – s'envisage désormais depuis le point de vue de la *Dynamis*<sup>2</sup>, l'image animée est de plus en plus régulièrement valorisée dans sa fixité. Le plan peut ainsi par exemple *être isolé du flux cinématographique*, lorsque l'on interroge sa valeur d'exposition, ou lorsqu'il est érigé en image emblématique : le cinéaste Stanley Kubrick parlait à propos de telles images d'« unités insubmersibles » (*non-submersible units*) et exigeait d'un grand film qu'il en comprenne au moins six. L'image fixe serait fondamentalement liée à la perception d'une énergétique, quand

---

1 Parmi les ouvrages théoriques qui envisagent ce problème, on pourra notamment consulter : Schefer (1997) ; Chamboissier-Franck-Van Essche (2004) ; Michaud (2006) ; Chik (2011).

2 Je reprends ici à dessein un terme exploité dans le projet récent porté par E. Alloa et C. Cappelletto au Collège d'études mondiales en 2013-2015 : *Dynamis de l'image. Pour une archéologie des possibles*.

l'image animée serait dépendante de la possibilité d'être immobilisée. Loin d'être paradoxal, ce constat définit à nos yeux la nature dialectique de l'image. Sans vouloir attribuer définitivement à cette dernière le caractère « fixe » ou « mouvant », il importera dans les textes rassemblés ici de proposer un modèle nuancé, capable de décrire concrètement la rythmique inhérente aux objets du champ visuel<sup>3</sup>. Depuis les domaines de recherche variés qui nous occupent, et en repartant des cas concrets et particuliers qui attisent notre curiosité, on essaiera d'apporter notre contribution à une science culturelle transdisciplinaire, convaincus que seule une vision transversale des médias permettra de saisir l'image dans sa complexité.

D'un point de vue philosophique, l'analyse deleuzienne de l'œuvre de Bergson a ouvert le champ à diverses lectures renouvelées des arts visuels. Soucieux de dépasser l'opposition stérile entre la nature physique du mouvement réel et la nature psychique de l'image cognitive, Bergson aurait découvert la possibilité d'une « image-mouvement » à partir de laquelle le Tout (un film, une situation, une expérience) serait redéfini<sup>4</sup>. *L'évolution créatrice* (1907) faisait état de la nature complexe du mouvement, impossible à restituer à partir de la seule addition de positions fixes (coupes immobiles). Bien connue, cette thèse – selon laquelle le mouvement échappe toujours à sa reconstitution artificielle car celle-ci rapproche des positions sans tenir compte de la tension avec l'intervalle qui les sépare – aurait amené Bergson à stigmatiser le cinéma comme instrument d'illusion, médium producteur de « faux mouvement ». Par nature, le cinéma procède effectivement à partir de photogrammes fixes dont la succession rapide (24 images/seconde) crée pour le spectateur l'impression de mouvement. Or, selon Deleuze, cet argument ne peut constituer le dernier mot de la théorie bergsonienne, car finalement : « Peut-on conclure de l'artificialité des moyens à l'artificialité du résultat ? » (Deleuze 1983 : 10). La découverte de l'« image-mouvement » et de ses différentes déclinaisons, que Deleuze fait remonter chez Bergson à *Matière et mémoire* (1896), laisserait plutôt ouverte la possibilité de penser quelque chose comme une « coupe mobile ». L'image et le mouvement sont une seule et même chose

---

3 Les textes repris dans ce volume sont issus du colloque « Images fixes / Images en mouvement » organisé par le collectif de jeunes chercheurs en sciences humaines INTERSECTION les 9 et 10 mai 2011.

4 Cf. Deleuze (1983).

(l'image-mouvement) qui génère indirectement du temps : en effet, dans un tel système de pensée, l'image – notamment sous l'effet du montage – est vectrice de changement. Elle ne présente pas un monde fixe et définitif mais suggère la possibilité d'une transformation. Il faut donc pour cela qu'une certaine durée puisse être indirectement conclue de l'image. Plutôt que d'être associée au domaine de l'illusion, la machine cinématographique pourrait alors – selon la lecture stimulante proposée par Deleuze du corpus bergsonien – être comprise comme production d'une réalité nouvelle, l'instant quelconque devenant du coup l'occasion d'un surgissement du nouveau et la possibilité d'engendrement de la pensée. Sa fonction critique peut se redéployer à partir de là, pour autant que l'on évite les clichés, c'est-à-dire les usages pauvres et asservissants de l'image<sup>5</sup>.

Pas d'esthétique sans « esthésique », affirme pour sa part Georges Didi-Huberman – montrant par ailleurs que cette préoccupation nouvelle ne reflète pas un changement propre à notre culture contemporaine, mais qu'elle s'inscrit dans une durée qu'il importe de restituer. Rendre observable le mouvement est un défi que les avancées scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle ont exacerbé, mais qui n'était pas étranger à la grande peinture de la Renaissance, dont la vocation était bien souvent d'articuler des temps hétérogènes (un temps originaire et mythique, un temps présent, un temps futur de la rédemption, etc.). Dans son étude sur Marey, qui avait enseigné au même moment que Bergson au Collège de France, Didi-Huberman approfondit une topique déjà prégnante dans son œuvre, celle des rapports de l'image et du flux :

« Intégrer dans l'image ce qui est fluide et changeant : voilà, en effet, qui pourrait caractériser toute l'entreprise de Marey, jusque dans ces photographies de volutes, images fixes mais dont la série même, par répétitions et par différences, appelle bien la sensation d'un seul grand flux, d'un seul grand "film" où s'éploient les filets de l'air rendus visibles et dramatisés par l'obstacle contre lequel, à chaque fois, ils viennent se briser en s'échevelant » (Didi-Huberman et Mannoni 2004 : 179).

## Représentation et mouvement

Soucieux de dépasser la lecture traditionnelle des représentations visuelles, le théoricien de l'art Aby Warburg s'est notamment distingué par la perspective anthropologique adoptée dans ses recherches. Car si l'image est originairement

5 Sur la question de la théorie de l'image deleuzienne, voir les travaux de Igor Krtolica – notamment Krtolica (2015).

liée au mouvement, il faut aussi pouvoir comprendre comment elle trouve sa source en lui. Les spécialistes d'anthropologie culturelle savent par exemple que la danse sacrée – ce vivier de symboles – permet la transformation de l'énergie en images. De manière générale, les gestes observés dans les pratiques rituelles en tout genre se retrouvent souvent dans les œuvres qui leurs sont contemporaines, comme si le rituel provoquait le passage des événements de la vie au monde de l'art. Partant, le propre de l'art ne serait-il pas de dynamiser les contenus culturels ? La danse constitue évidemment l'exemple le plus traditionnel de la mobilité dans l'art. Mais les autres domaines de la culture ne sont pas en reste : on assiste aujourd'hui à une surenchère de pratiques performatives, comme si l'exécution en live (*in vivo*) comblait une lacune de l'image classique – souvent comprise comme représentation figée. Le développement actuel de la performance est-il l'indice d'une « frustration » de l'artiste plasticien à l'égard du mouvement ? Les arts vivants, les propositions artistiques qui privilégient l'action, retiennent aujourd'hui l'attention du monde culturel. Par ailleurs, les commissaires tendent à privilégier les approches muséales qui ne « mortifient » pas leur objet (on pensera entre autres exemples à l'ambition générale du musée de la danse à Rennes ou au projet *Work/Travail/Arbeid* conçu par Anne Teresa De Keersmaeker en 2015 pour le WIELS, semblablement mobilisés par le problème du rapport entre chorégraphie et exposition)<sup>6</sup>. La tâche du théoricien n'est-elle pas de dégager l'énergie de l'image, de faire voir sa chorégraphie, ce qui fait danse en elle ?

Mais on s'égèrerait en distinguant trop frontalement les arts vivants des arts représentatifs plus traditionnels. Le thème du mouvement transparaît avec autant d'insistance dans la littérature et la théorie artistiques, à propos des modes de narration dans la peinture (le découpage de l'*historia* en plusieurs scènes qui s'agencent) ou des détails conférant à l'œuvre un certain dynamisme (vents, drapés, chevelures). En retour, l'image fixe peut bien entendu susciter le mouvement, l'émoi, et se voir considérée comme instance d'intervention. Nombreuses sont les images qui provoquent, qui appellent et qui impliquent du mouvement (on peut penser par exemple aux images dévotionnelles). Dans le domaine des arts représentatifs, même si l'image est fixe, la question du mouvement peut s'avérer tout aussi décisive. De manière stéréotypée, on a

6 <http://www.museedeladanse.org/fr> ; <http://www.wiels.org/fr/exhibitions/623/Anne-Teresa-De-Keersmaeker--Work/Travail/Arbeid>.

souvent relevé le statisme des images de l'art égyptien, la tranquillité sereine de l'art antique, la rigidité des figures de l'art roman, etc. Mais la lecture des textes défait quelque peu certaines de ces thèses – on pense notamment aux récits miraculeux du Moyen Âge relatant comment des images de la Vierge ou du Christ ont tout simplement pris vie, bougeant, bénissant, saignant ou parlant aux fidèles. Aujourd'hui généralisé, le lexique de la performativité concerne les objets artistiques incitant le spectateur à des actes ou à des comportements spécifiques<sup>7</sup>. On parlera d'œuvre performative à chaque fois qu'un objet d'art entretient un lien à l'action, soit qu'il réclame d'être activé par la présence physique d'un artiste ou d'un spectateur, soit qu'il renvoie directement à une action dont il est issu. Comme l'a notamment montré David Freedberg, une image peut consoler, soigner, rendre hommage, susciter le désir, favoriser le contact avec le divin, et une infinité d'autres comportements<sup>8</sup>. Dans ce cas, l'objet nous mobilise. On connaît le cas des images performatives, qui accomplissent une action à la place de quelqu'un, mais aussi celui des images diffamantes, qui subissent une action à la place de quelqu'un.

### **Le modèle du montage**

De tous temps, l'image n'a donc cessé de vouloir créer ou recréer du mouvement. Beaucoup d'images fonctionnent sur le mode de la série, tirant leur sens de la constellation qu'elles forment avec d'autres entités visuelles. Aussi, le cinéma s'est-il naturellement constitué en paradigme de l'image en mouvement. Mais les processus de « montage » – que Deleuze ou Didi-Huberman mobilisent dans leurs *réflexions* sur l'image (Deleuze 1983 ; Didi-Huberman 2009, 2010, 2011) – appartiennent-ils pour autant au seul médium cinématographique ? Issu de réflexions transversales et collectives, le présent ouvrage entend réévaluer les enjeux de ce modèle du point de vue de la dialectique entre mouvement et fixité<sup>9</sup>.

---

7 Bartholeyns *et alii* (2010).

8 Freedberg (1998).

9 La conférence inaugurale proposée par Georges Didi-Huberman lors du colloque de mai 2011 traitait du problème du montage et de ses enjeux politiques. Déjà publié, le texte n'a pas été repris ici. Voir : G. Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du musée imaginaire*, Paris, Hazan, « Essais », 2013. La conférence – et les discussions qui ont suivi – peut néanmoins être visionnée en ligne : [https://www.ulg.ac.be/cms/c\\_1334070/fr/conference-de-georges-didi-huberman](https://www.ulg.ac.be/cms/c_1334070/fr/conference-de-georges-didi-huberman).

Imaginée par Aby Warburg dans les années 1920, l'œuvre expérimentale inachevée intitulée *Atlas Mnemosyne* entendait répertorier les mouvements de circulation des images. L'atlas répondait par là à un problème tout à fait dominant à l'époque et devenu plus urgent encore avec l'expansion de l'iconosphère sous l'effet de la reproduction technique : comment *se situer* dans l'histoire très vaste des images artistiques ? Par quels moyens brasser et organiser ce matériau ? Avec ses grands panneaux de toile tendue sur lesquels étaient agencées les reproductions d'œuvres (une table de montage pré-cinématographique, en quelque sorte), l'*Atlas Mnemosyne* permettait d'éprouver les ressorts du visuel et de mettre en relief les enjeux de la création artistique pour la civilisation occidentale. Dans le sillage d'un tel projet iconologique, et notamment par la force des analyses de Georges Didi-Huberman, le montage d'images s'est progressivement constitué comme modèle pour la production de savoir – en particulier dans le champ de l'histoire de l'art, mais pas seulement<sup>10</sup>. Parmi les effets productifs du montage, la création de significations nouvelles et l'élargissement des domaines de recherche ne sont pas en reste. Les confrontations visuelles favorisées par les montages fonctionnant sur le régime du choc permettent le surgissement de la nouveauté là où les idées toutes faites, susceptibles de porter des idéologies peu remises en cause, seraient tentées de s'installer. L'assemblage d'éléments hétérogènes préalablement sélectionnés (ou démontés) permet effectivement de rendre possibles de nouvelles associations et favorise d'autres savoirs ainsi que des représentations inédites. Dans cette optique, le potentiel critique du montage devient aujourd'hui communément acquis.

### **Image fixe ou image en mouvement : ambiguïtés**

Quand et comment le mouvement a-t-il investi le domaine de l'image ? Ne serait-ce pas trop rapide (et finalement absurde) d'en faire remonter l'origine au cinéma des premiers temps ? Est-on seulement en mesure d'utiliser les catégories strictes du mouvement et de l'immobilité pour qualifier les différents médias ? Une œuvre sculptée a beau se présenter généralement comme réalité

<sup>10</sup> « Quand l'art est au contraire pensé, comme chez Aby Warburg ou Walter Benjamin, sous l'angle de la *profanation*, de l'impureté, du métissage social et de la tragédie historique, alors les atlas qui en donnent la présentation visuelle apparaissent dans l'éclatement et la division d'un domaine toujours contaminé, toujours susceptible d'ambivalences et de symptômes » (Didi-Huberman 2014 : 106).

immobile (à l'exception des « vierges ouvrantes » médiévales ou des statues articulées dans les spectacles de l'ancien régime notamment), il n'empêche qu'en vertu de l'effort de pétrification du mouvement dont elle est issue, elle semblera « mise en charge » par l'artiste, gonflée par la possibilité d'un geste. Les analyses merleau-pontiennes des œuvres de Rodin ou de Giacometti sont exemplaires de ce point de vue<sup>11</sup>. On n'aura pas fini d'appréhender le cas de la photographie pour montrer l'ambiguïté inhérente à ces questions : certes, en apparence, celle-ci semble « geler » l'événement, privilégiant la « pose », et valorisant l'instantané plutôt que la durée. Or, nombreux sont les artistes ayant résisté à cette idée : si elle est « certificat de présence » (*ça a été*), l'image photographique ne glace pas définitivement le mouvement. Elle le suggère au contraire. Comment sinon considérer les expériences déjà évoquées d'Etienne-Jules Marey, celles de Man Ray et de Bruce Nauman, ou plus récemment de Paul Graham ? Et au-delà de cette voie expérimentale, Kracauer n'a-t-il pas affirmé dans son esthétique matérielle que le médium photographique était techniquement destiné (c'est-à-dire naturellement destiné) à capter l'éphémère, le mouvement, le transitoire<sup>12</sup> ? Autre cas intéressant, et qui n'est marginal qu'en apparence, la bande dessinée vient encore illustrer la tension entre immobilité et mouvement depuis un autre point de vue singulier. On reconnaît généralement le statisme inhérent au médium, qui cherche lui aussi à créer artificiellement du mouvement à partir d'images fixes. Mais la bande dessinée ne se réduit pas à ses vignettes, elle obéit à une logique de l'intervalle. À partir de quelques cases, et aidé par des signes iconiques bien définis, le lecteur construit lui-même une durée narrative. Et au-delà de la virtualité assumée de l'entre-case, où plonge nécessairement l'imaginaire du lecteur, le médium a développé des outils graphiques précis pour indiquer l'action (lignes de mouvement, traits de vitesse, etc.).

---

11 Cf. notamment Merleau-Ponty (1964). Voir les développements très stimulants de Gély (2012) sur ces questions. Selon ce dernier, une crise de la perception (un conflit perceptif) nous donne à éprouver les discordances qui habitent l'image. La sculpture « se phénoménalise à partir de ses discordances fondamentales et ne s'unifie perceptivement qu'en générant une mise en charge de l'espace. [...] La sculpture se phénoménalise comme étant en mouvement, comme habitant virtuellement l'espace qui l'entoure » (Gély 2012 : 41).

12 Kracauer (2010).

Face à la complexité du rapport de l'image au mouvement, et face à l'ambiguïté qu'il soulève, ne doit-on pas finalement inventer de nouveaux concepts ? On pourra parler d'une « immobilité vive » de l'image, d'une « alternance rythmique », d'un « mouvement arrêté » ou encore d'une « dynamique de l'intervalle ». On repensera à la métaphore du papillon qui, à raison d'une parenté étymologique, convient si bien à l'image (*Imago*). Barthes disait de l'image photographique qu'elle est fixe comme un papillon épinglé, empêché de voler et mis sous verre. De son côté, Didi-Huberman rappelait d'Aby Warburg que dans sa folie il parlait aux papillons – car précisément il avait compris que l'image est volatile, mouvante. Peut-être doit-on la laisser être à la fois fixe et mouvante – et tenter de saisir au mieux les solutions rythmiques qui sont les siennes.

### Bibliographie

- G. BARTHOLEYNS, A. DIERKENS et T. GOLSENNE (2010), *La Performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.
- A.-L. CHAMBOISSIER, P. FRANCK et É. VAN ESSCHE (dir.) (2004), *Exposer l'image en mouvement ?*, Bruxelles, Ed. La Lettre Volée / ISELP, coll. « Essais ».
- C. CHIK (2011), *L'Image paradoxale : fixité et mouvement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Univ. Septentrion.
- G. DELEUZE (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- G. DIDI-HUBERMAN et L. MANNONI (2004), *Mouvements de l'air. Etienne-Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes ».
- G. DIDI-HUBERMAN (2009), *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit.
- G. DIDI-HUBERMAN (2010), *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire 2*, Paris, Minuit.
- G. DIDI-HUBERMAN (2011), *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Paris, Minuit.
- G. DIDI-HUBERMAN (2014), *L'art remonte l'histoire (À propos du musée imaginaire)*, dans *Interpositions : montage d'images et production de sens* (sous la dir. d'Andreas Beyer, Angela Mengoni et Antonia von Schöning), Editions de la maison des sciences de l'homme, 2014 (vol. 49), p. 89-109.
- D. FREEDBERG (1998), *Le Pouvoir des images*, tr. par A. GIROD, Paris, Gérard Monfort (1<sup>ère</sup> éd. Chicago, The University of Chicago Press, 1989).
- R. GÉLY (2012), *Imaginaire, perception, incarnation. Exercice phénoménologique à partir de Merleau-Ponty, Henri et Sartre*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.

- S. KRACAUER (2010), *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, tr. par D. BLANCHARD et C. ORSONI, Paris, Flammarion.
- I. KRTOŁICA (2015), *Deleuze*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? ».
- M. MERLEAU-PONTY (1964), *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard.
- P.-A. MICHAUD (2006), *Le Mouvement des images*, Paris, Centre Georges Pompidou.
- J.-L. SCHEFER (1997), *Du monde et du mouvement des images*, Paris, Ed. Cahiers Du Cinéma, coll. « Essais ».

