

Il peut paraître paradoxal de présenter une exposition cinématographique consacrée au mouvement quand on sait que, matériellement, physiquement, techniquement par le défilement de vingt quatre images par secondes, le cinéma est l'essence même du mouvement (1). Aux tous débuts du cinématographe que ce soit chez Lumière (chez qui c'était le plus explicite) ou chez Méliès, la caméra est fixe et s'ouvre telle une fenêtre face au monde afin de l'enregistrer et le représenter selon le mode (la convention) de la perspective emprunté à la peinture de la Renaissance et qu'une partie des films présentés dans cette exposition essaient (et parviennent) par toutes sortes de procédés cinématographiques ou non, à circonvier pour bâtir un espace de représentation basé sur d'autres lois, d'autres esthétiques, d'autres philosophies.

Il pourtant il semble bien que c'est à cette époque - chez Lumière, chez Méliès, chez les autres cinéastes aussi - que la notion de mobilité à l'intérieur du plan prenne le plus de valeur. Dans cette enfance du cinéma où tout ce qui bouge - ou qui ne bouge pas! - est la prise de possession d'un vide par un art nouveau, par définition: tout est mouvement.

Face à cette masse de films que représente l'histoire du cinéma, je m'attarderai seulement sur quelques exemples significatifs de cinéastes ou de mouvements d'avant-garde ayant beaucoup "médités" le mouvement et les effets qu'ils produisent.

Ce sont les futuristes italiens qui, les premiers, pensent le mouvement comme dynamique, comme objet du film. Et s'il est difficile aujourd'hui d'en apprécier les ré-

sultats - toutes leurs productions furent détruites - on sait qu'ils explorèrent le matériau cinématographique jusque dans "la texture" et la structure même de la pellicule, la grattant, la coloriant, divisant l'image en plusieurs parties, la surimpressionnant (2). Cette précocité étonna plus d'un historien du cinéma, témoin cette remarque plutôt ironique de Barthélémy Amengual: "le futurisme rompt avec la figuration, avec le sujet (la fable) et surtout avec le sens, ce qui est bien pour faciliter les choses" (3).

Dans les années vingt, en France et en Allemagne, afin de faire éclater le cadre de la peinture qu'ils considéraient trop rigide et trop restrictif, plusieurs plasticiens entreprirent de réaliser des films dont les recherches iraient au-delà de leurs expériences picturales. Fernand Léger, Viking

Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann, Oscar Fischinger, Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia réussirent comme le signale Amengual (3) à faire du "cinéma", c'est-à-dire à dépasser l'illusion du mouvement de la peinture pour créer un rythme spécifiquement cinématographique et, comme dans les films d'Eggeling et Richter, par l'abstraction, l'illusion de la profondeur de l'espace, les jeux de lignes, les divisions et subdivisions du cadre-écran, à travailler les formes en transformant les perceptions sensorielles. Et c'est cette fascination de la mobilité qui pousse les plasticiens à s'essayer à une technologie sophistiquée (le cinéma) à la place - ou parallèlement - à une pratique artistique vieillie de plusieurs dizaines de millénaires (la peinture).

Ainsi, à propos de son unique film, le Ballet mécanique (1929), Fernand Léger dit que "ces mêmes objets, qui me servaient en peinture, je les ai transposés à l'écran, leur donnant une mobilité et un rythme très calculé pour que cela fasse un tout "harmonieux" (4). En ce qui concerne Marcel Duchamp, c'est à travers ses recherches sur la troisième dimension qu'il s'est intéressé au cinéma. Dans son film Anémic Cinéma (1925), par la giration de rotores-reliefs, il produit des mouvements voluptueux où les cercles s'agrandissent et disparaissent pour se fondre dans des rythmes extrêmement sensuels.

Dans sa quête d'un cinéma exemplaire, à la fois novateur et promu aux masses, Dziga Vertov réalise avec l'Homme à la caméra (1929) le prototype du film "rêvé" par nombre de cinéastes fidèles et proches de l'avant-garde. Si sa formule: "rejeter à la périphérie de la conscience ce qu'on appelle l'art" peut paraître ambiguë quand on connaît le perfectionnement et le haut degré d'achèvement de ses films, elle est proche de celle de Marx qui disait que "la société qui décidera de la mort de l'art sera celle qui l'assumera tous les jours". Vertov parfait son culte quasi "fixatif" du ciné-oeil (la caméra voit mieux que l'oeil) en inscrivant sur la pellicule le "parcours parfait" de ce que devrait être un film: utiliser toutes les possibilités offertes par la caméra, c'est-à-dire de se servir de A à Z de l'alphabet du cinéma.

Si Eggeling, Richter et quelques autres avaient ouvert une brèche considérable dans l'art du mouvement au cinéma, ils ne poussèrent pas leurs recherches jusqu'au bout.

Plus tard, Mac Laren puis surtout l'autrichien Peter Kubelka, avec Arnulf Rainer (1956-60) vont prolonger les travaux de leurs prédécesseurs. Kubelka donne un sérieux coup d'accélérateur au mouvement en systématisant le recours au clignotement et dans sa voie naît tout un cinéma (Conrad, Sharits élargissent ces dynamiques énergétiques) où l'image en tant que telle a la même valeur qu'un plan dans un film "représentatif" avec un mouvement basé sur une profusion de la vitesse et, comme le signale Prosper Hillairet, "ces films exhibent le photogramme dans sa dimension statique et définissent le cinéma comme succession d'images fixes dont on peut maîtriser chaque apparition". (5)

Certains cinéastes - tels Snow et Gehr en Amérique, Nekes en Europe - ont plus particulièrement pensé la caméra par rapport au mouvement et par rapport au spectateur sujet et acteur du film. Chaque film de Snow est l'expérimentation linguistique et perceptive d'une possibilité d'utilisation de la caméra: la panoramique ($\longleftrightarrow$, 1969), le panoramique circulaire (Standart time, 1967), le zoom avant (Wavelength, 1967), l'image fixe (One second in Montréal, 1969), les boucles, spirales, balançoires, vrilles (la Région centrale, 1971).

Le spectateur de la Région centrale (7) est rapidement déboussolé par la "danse" et les "pirouettes" de la caméra: la matière (la roche, la terre, le lichens) se délaye, les points de fuite disparaissent, les lignes colorées se dissolvent instantanément sans que le regard puisse esquisser la moindre parade, la pensée perd son équilibre, la perception est bouleversée. Le degré zéro du mouvement au cinéma est atteint dans un exercice minimal qui n'a pas, depuis, trouvé de successeur et d'équivalent.

Werner Nekes a choisi le titre de son film Makimono (1974) en référence aux peintures japonaises de paysages sur rouleau à propos desquelles Eisenstein (7) disait qu'elles sont les précurseurs de l'idée de mouvement (le panoramique) au cinéma. Avec une caméra qui glisse et balaye de plus en plus vite sur des paysages d'automne, Nekes réussit, par la conjonction de la surimpression, du fondu enchaîné et du panoramique, à "façonner" une image qui fait fréquemment penser à la peinture (la lumière, le "coup" de pinceau) de certains peintres impressionnistes tels Sisley, Pissaro, Monet et les premiers Cézanne. La fin du film surgit sur le mode orgiaque: par un délire de mouvements et de

couleurs éparpillées que la caméra dilue à foison.

Que la caméra soit virevoltante (chez Mekas), que l'image se désintègre (Chromaticité 1 de Patrice Kirchhofer), s'entrechoque (la muerte del toro de Marcel Hanoun), soit ralentie - gelée dans l'espace (Gravida de Raymonde Carasco), décomposée (Vestibule de Ken Kobland), chacun de ces cinéastes, par la recherche de rythmes nouveaux, invente de nouvelles formes et, par la dynamique du mouvement, on assiste à une certaine renaissance du cinématographe que le parlant avait singulièrement mis sous l'éteignoir de ses bavardages. (9)

- (1) "le cinéma c'est toujours quelque chose de plus" disait George W. Antheil dans "une approche ethnographique du cinéma d'avant-garde new yorkais" paru dans "Cinémas d'avant-garde", no 10/11 de la revue "Cinémaction", dossier réuni par Raphael Bassan et Guy Hennebelle. Editions Papyrus 39, boulevard Magenta 75010 Paris.
- (2) Voir à cet effet "Eloge du cinéma expérimental" par Dominique Noguez. Editions Centre Georges Pompidou, Paris, 1979.
- (3) dans "Cinémas d'avant-garde", déjà cité.
- (4) dans "Cinéma Dadaïste et surréaliste"; Ouvrage collectif, Editions Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.
- (5) dans "Cinéma d'avant-garde", déjà cité.
- (6) $\longleftrightarrow$ se lit back and forth (en arrière et en avant)
- (7) Lire ce que dit Snow sur la place du spectateur dans ses films: "quelques fois c'est la salle qui bouge de haut en bas, de droite à gauche...", interview par Gérard Courant dans "Art Press" no 25. Adresse: 30 rue Saint Dominique 75007 Paris.
- (8) Dans "la non-indifférente nature", Collection 10/18, Paris.
- (9) Il est intéressant de se reporter à un point de vue identique, celui de Godard dans "leçons du donneur", numéro 300 des "Cahiers du cinéma", pensé, dialogué, réalisé, composé, monté... bref mis en scène par Jean-Luc Godard.