



PHOTOGRAPHIE ET CINÉMA 2 EFFETS RÉCIPROQUES RECIPROCAL EFFECTS

■ Comment le cinéma regarde la photographie, et inversement ? Qu'ajoute la photographie au cinéma quand elle se penche sur lui, et inversement ? Ces questions firent l'objet de ma précédente chronique qui, parue dans le numéro de janvier, s'appuyait sur trois livres récemment publiés, trois recueils de textes du milieu des années 1970 à nos jours : *l'Entre-images* de Raymond Bellour (Mimésis, 349 p., 30 euros), *Écrits sur l'image* d'Alain Bergala (Atelier EXB, 304 p., 24 euros) et *Photographie & cinéma* de Philippe Dubois (Mimésis, 400 p., 32 euros). Mais, loin d'en rester à ces regards croisés, loin de s'arrêter au seuil des relations entre photographie et cinéma, ces trois auteurs ouvrent bien d'autres pistes, au premier rang desquelles, selon un concept récurrent, celle des « effets » que la photographie et le cinéma produisent l'un et l'autre sur l'autre. Ces « effet photo », « effet cinéma », « effet film », ou encore « effet fiction », selon l'aspect du cinéma sur lequel l'auteur insiste, renvoient moins à des *influences* qu'à des *absences* ou des *présences* : absence des images déjà vues et remises en jeu plus ou moins consciemment à chaque prise de vue ; présence de « figures, matières et formes », selon les mots de Philippe Dubois, qui glissent de la photographie au cinéma, et réciproquement. L'absence est une notion centrale des textes sur la photographie d'Alain Bergala. Il en a même fait le titre de l'une des trois parties de son recueil : « L'image absente ». Pour lui, le présent de la prise de vue est « traversé par l'ailleurs, l'absent, le passé », par les images qui, accumulées dans la mémoire de l'opérateur, forment son « imaginaire ». À cet égard, il faut lire le très beau texte qu'il a consacré en 2010 au « cinéma séminale de Bernard Plossu ». Ce dernier est un photographe cinéphile qui reconnaît venir du cinéma, « vraiment, ou en tout cas le plus ». Selon les mots tout en paradoxes de Bergala, ses images intimistes et vaporeuses produisent « de

l'imaginaire cinéma sans scénario ni personnages, juste des bouffées fictionnelles sans fictions ». Bien sûr, Plossu photographie le cinéma ou, plutôt, les « vestiges de sa mythologie de cinéma » : anciens portraits de stars, vieilles salles de cinéma, souvent à l'abandon, écrans de télévisions des années 1960 et 1970 sur lesquels passent des films, etc. Bien sûr, il revient sur des lieux de tournage, comme la maison de *Pierrot le fou* (1965) à Porquerolles et d'autres îles où furent tournés les films qui l'ont marqué. Mais Bergala précise que le rapport de Plossu au cinéma repose moins sur des citations, références et ressemblances formelles que sur « une communauté de gestes », que sur « un rapport séminale » : ses photographies puisent à la même source que les films des cinéastes qui ont compté pour lui. Bergala convoque avant tout Roberto Rossellini, avec lequel Plossu partagerait « l'élégance du refus d'enca-

drer, d'exhiber sa présence d'auteur, la vibration des choses du monde », avant d'élargir à l'ensemble du cinéma italien des années 1950 et 1960 et d'évoquer Luis Buñuel, dont « le rapport résolument non romantique et non formaliste avec la réalité » se retrouverait chez le photographe.

PASSAGES

On le voit, le cinéma est constitutif des photographies de Plossu. Mais son effet est diffus, il imprègne son œuvre sans jamais se manifester directement. Ailleurs, ces effets réciproques inscrivent leur présence dans la nature même des images. Lire les textes sur le cinéma de Raymond Bellour permet ainsi d'identifier des effets photo. L'un est le plan fixe qui introduit dans le film non la photographie mais, selon une distinction qui fit florès dans le dernier quart du 20^e siècle, le « photographique ». À l'exception de quelques mouvements de caméra, *News from*

Home (1977) de Chantal Akerman est une succession de plans fixes souvent assez longs qui enregistrent du mouvement dans l'image mais, précise Bellour, « une sorte de mouvement aléatoire, ouvert, documentaire, comparable au développement de ce que capte un instantané ». Pourtant, l'effet photo le plus évident est l'arrêt sur image qui, à défaut de stopper le défilement du film, interrompt le mouvement dans l'image et de l'image. Dans « L'interruption, l'instant » (1987), Bellour en esquisse une généalogie mais étudie en détail la diversité des formes d'interruption du mouvement dans *la Machine à tuer les méchants* (1952) de Rossellini, *Persona* (1966) d'Ingmar Bergman ou *Sauve qui peut (la vie)* (1980) et *Je vous salue, Marie* (1985) de Jean-Luc Godard. Le cinéma moderne, ce « cinéma du temps », recherche « un autre temps », s'engouffre dans « une faille du temps » en quête, selon Bellour, de « son secret le plus intime ».



Chantal Akerman. *News from Home*. 1977. 85 min. (Collections CINEMATEK ; © Chantal Akerman Foundation)



Famille du média : Médias spécialisés
grand public

Périodicité : Mensuelle

Audience : N.C.

Sujet du média : Culture/Arts
littérature et culture générale



Edition : Février 2022 P.15-16

Journalistes : -

Nombre de mots : 2119



Bernard Plossu. Villa Giulia, Rome. 1980. (Extrait de *from Alain Bergala, Écrits sur l'image*, Atelier EXB, 2021 ; © Bernard Plossu ; Court. galerie Camera Obscura)

Mais, au moment où le cinéma semble remettre en cause sa définition par le mouvement, ce dernier se fraye un passage dans la photographie. L'inscription du mouvement est, avec le prélèvement de photographes, le panorama ou encore la projection, l'un des effets film que Philippe Dubois met en lumière dans le long texte qui accompagnait son exposition *L'Effet film. Figures, matières et formes du cinéma dans la photographie créative* (1999-2000). Il y revient notamment sur les travaux d'Hervé Rabot, photographe trop oublié aujourd'hui, qui présentent les traces d'un lieu capté dans la durée par son corps en mouvement. À distance de la netteté de l'instantané, les photographies de Rabot ne sont que flou et bougé. La marche y apparaît à l'état inverse de celle décomposée par la chronophotographie de Marey et Muybridge. Selon Dubois, « c'est une marche en creux (comme une empreinte), qui se marque non dans la figuration mais dans le figural même de l'image, c'est-à-dire dans sa matière et dans sa forme ».

Le mouvement est ainsi au cœur des passages entre photographie et cinéma. Son inscription dans la photographie ou son interruption dans le film font partie de ce que Dubois appelle les « formes intermédiaires » qui remettent en cause les « frontières identitaires » et ouvrent sur l'indistinction de la photographie et du cinéma. Ce sera le sujet, le mois prochain, d'un troisième et dernier épisode.

À suivre... ■

How does cinema look at photography, and vice versa? What does photography add to cinema when it looks at it, and vice versa? These questions were the subject of my previous column, which appeared in the January issue and was based on three recently published books, three collections of texts from the mid-1970s to the present day: Raymond Bellour's *L'Entre-image* (Mimésis, 349 pp., 30 euros), Alain Bergala's *Écrits sur l'Image* (Atelier EXB, 304 pp., 24 euros) and Philippe Dubois' *Photographie & Cinéma* (Mimésis, 400 pp., 32 euros). But far from stopping at the threshold of the relationship between photography and cinema, these three authors open up many other avenues, foremost among which, according to a recurring concept, is that of the "effects" that photography and cinema produce on each other. The "photo effect", "cinema effect", "film effect", or even "fiction effect", depending on which aspect of cinema the author concentrates on, refer less to *influences* than to *absences* or *presences*: the absence of images already seen and more or less consciously put back into play with each shot; the presence of "figures, materials and forms", in the words of Philippe Dubois, which slip from photography to cinema, and vice versa.

Absence is a central notion in Alain Bergala's texts on photography. He has even made it the title of one of the three parts of his collection: "The Absent Image". For him, the present of the shooting is "traversed by the elsewhere, the absent, the past", by the images which, accumulated in the memory of the

operator, form his "imagination". In this respect, it is worth reading the very fine text he devoted in 2010 to the "seminal cinema of Bernard Plossu". Plossu is a cinephile photographer who acknowledges that he comes from the cinema, "really, or at least the most". In Bergala's paradoxical words, his intimate, vaporous images produce "imaginary cinema without a script or characters, just fictional bursts without fictions".

Of course Plossu photographs the cinema directly, or rather, the "vestiges of its cinema mythology": old portraits of stars, old cinema halls, often abandoned, television screens from the 1960s and 1970s on which films are shown, etc. Of course he returns to filming locations, such as the house of *Pierrot le Fou* (1965) in Porquerolles, and other islands where the films that marked him were shot. But Bergala points out that Plossu's relationship with the cinema is based less on quotations, references and formal resemblances than on "a community of gestures", on "a seminal relationship": his photographs draw on the same source as the films of the filmmakers who have been important to him. Bergala first of all mentions Roberto Rossellini, with whom Plossu shares "the elegance of refusing to frame, of exhibiting his authorial presence, the vibration of the things of the world", before extending this to the whole of Italian cinema of the 1950s and 1960s, and evoking Luis Buñuel, whose "resolutely non-romantic and non-formalist relationship with reality" is to be found in the photographer.

PASSAGES

As we can see, cinema is a constituent part of Plossu's photographs. But its effect is diffused, it permeates his work without ever manifesting itself directly. Elsewhere, these shared effects inscribe their presence in the very nature of the images. Reading Raymond Bellour's texts on cinema allows us to identify photo effects. One is the still shot, which introduces into the film not photography but, according to a distinction that flourished in the last quarter of the 20th century, the "photographic". With the exception of a few camera movements, Chantal Akerman's *News from Home* (1977) is a succession of often quite long still shots that record movement in the image but,

as Bellour points out, "a kind of randomness, open, documentary movement, comparable to the development of what a snapshot captures". Yet the most obvious photo effect is the freeze frame, which, if not stopping the film from running, interrupts the movement in and of the image. In "L'Interruption, l'Instantané" (1987), Bellour sketches a genealogy of this, but studies in detail the diversity of forms of interruption of movement in Rossellini's *The Machine to Kill Bad People* (1952), Ingmar Bergman's *Persona* (1966) and Jean-Luc Godard's *Every Man for Himself* (1980) and *Hail Mary* (1985). Modern cinema, this "cinema of time", seeks "another time", engulfs itself in "a rift in time" in search, according to Bellour, of "its most intimate secret".

MOVEMENT

But at a time when cinema seems to be questioning its definition by movement, the latter is making its way into photography. The inscription of movement is, along with the taking of photographs, the panorama or the projection, one of the film effects that Philippe Dubois highlights in the long text that accompanied his exhibition *L'Effet Film. Figures, Matières et Formes du Cinéma dans la Photographie Créative* (1999-2000). In particular, he returns to the work of Hervé Rabot, a photographer who is too often forgotten today, who presents the traces of a place captured in time by his body in motion.

At a distance from the sharpness of the instantaneous, Rabot's photographs are all blur and movement. Walking appears in the opposite state to that decomposed by the chronophotography of Marey and Muybridge. According to Dubois, "It is a walk in negative (like an imprint), which is marked not in the figuration, but in the figural itself of the image, that is to say in its matter and its form".

Movement is thus at the heart of the passages between photography and cinema. Its inscription in photography and its interruption in film are part of what Philippe Dubois calls the "intermediate forms" that call into question the "identity borders", and open up the indistinction of photography and cinema. This will be the subject, next month, of a third and final episode. To be continued... ■

Translation: Chloé Baker

