



COLUMN



## PHOTOGRAPHIE ET CINÉMA 3 INDISTINCTION UNDIFFERENTIATED

■ Après les regards croisés, puis les effets réciproques de la photographie et du cinéma, qui ont fait l'objet de mes deux précédentes chroniques, poursuivre la lecture de ces trois riches et récents recueils de textes du milieu des années 1970 à nos jours que sont *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) permet de creuser l'hybridation de la photographie et du cinéma jusqu'à l'indistinction. De fait, *De la différence à l'indistinction* est le sous-titre du recueil de Dubois. Par « différence », il faut entendre celle créée par la construction historique et théorique qui, de l'« Ontologie de l'image photographique » (1945) d'André Bazin jusqu'à *la Chambre claire* (1980) de Roland Barthes, *l'Image-mouvement* (1983) et *l'Image-temps* (1985) de Gilles Deleuze, instaure « la grande frontière » entre, d'une part, l'instantanéité et la fixité photographiques, d'autre part, la durée et le mouvement cinématographiques. Par « indistinction », il faut comprendre le dépassement de ces clivages et la réunion de la photographie et du cinéma en « un tout unique, indivisible, indiscernable, indifférencié » qui est l'horizon de Dubois. Mais, si son approche est radicale, elle n'est pas toujours partagée par les deux autres auteurs.

### TEMPS ÉLASTIQUE

Alain Bergala insiste sur la différence : photographie et cinéma sont « deux arts faussement cousins ». Il s'appuie sur ses échanges avec des cinéastes photographes, Raymond Depardon, Johan Van der Keuken ou Wim Wenders, pour soutenir que photographie et cinéma ressortent de « deux régimes de création, beaucoup plus autonomes, voire antinomiques que l'on pourrait le croire ». Le Wenders photographe serait « un autre lui-même », le « double » du cinéaste. Dans une interview reprise dans le volume, ce dernier pointe la solitude de l'acte photographique qui dicte un rapport au monde fondé sur le simple regard et non le besoin d'interpréter.



Raymond Bellour reconnaît, quant à lui, que les particularités de la photographie et du cinéma sont encore garanties, non, comme le dit Bergala, par l'acte de création, mais par leurs « conditions techniques ». Toutefois, il souligne la « désagrégation des spécificités » déjà présente dans un film de photographies comme *la Jetée* (1962) de Chris Marker et renforcée à l'ère de cet « autre temps de l'image » ouvert par la vidéo au milieu de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. La « mixité » a pour nom « l'entre-images », une notion que Bellour n'aborde pas de manière historique ou théorique, mais empirique, comme « lieu, physique et mental, multiple » des « passages » entre les médiums et leurs caractéristiques, mais aussi comme « variation », « dispersion », voire « énigme ». Il faut néanmoins préciser que le texte de Bellour intitulé « L'entre-images » date de 1990 et que son recueil ne comprend malheureusement pas la pré-

face ou l'introduction qui actualiserait sa pensée après la révolution numérique dont on sait pourtant le rôle décisif dans l'indistinction des médiums. En effet, sans les technologies numériques, un artiste comme David Claerbout, sur lequel revient à plusieurs reprises Dubois, ne pourrait réaliser ses installations vidéo fondées sur des paradoxes temporels et l'indistinction de la photographie et du cinéma, à l'instar de *Untitled (Single channel view)* [1998], vieille photographie de classe en noir et blanc dans laquelle, pour qui tend son attention sur ces détails et non sur le grand vide qui attire le regard des enfants, s'animent sur le mur les ombres portées de deux arbres. C'est dans un article de 2014 intitulé « La question des régimes de vitesse des images. Au-delà de l'opposition entre photographie et cinéma » que Dubois analyse en détail cette œuvre de Claerbout. Avec l'installation *Long*

**David Claerbout. Long Goodbye.** 2007. Projection vidéo monocale muette *single channel silent video projection*. 12 min. (Court. Claerbout Studio)

*Goodbye* (2007), qui fusionne le ralenti des mouvements d'une femme et le passage accéléré des ombres sur une façade devant laquelle elle se tient, *Untitled (Single channel view)* montre comment la « matière temps » est au cœur des travaux de Claerbout et, selon Dubois, des changements de fond de l'image contemporaine. Cette dernière invente son propre temps, un temps élastique qui introduit une « modulation continue » entre ce qui jusqu'alors semblait devoir justifier l'opposition de la photographie et du cinéma : « l'instant n'est plus le contraire de la durée, ni le mouvement la négation de l'immobilité », on est désormais dans « l'immobile mobile » ou « le mobile immobile » et dans « le ralenti-acceléré systématique ».



Néanmoins, l'intérêt du recueil de Dubois n'est pas de faire de l'indistinction un simple trait de l'image contemporaine mais de l'envisager comme une donnée historique. Le temps élastique des images était déjà présent dans les recherches des avant-gardes des années 1920, par exemple dans *l'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov qui recourait à l'arrêt sur image, au ralenti et à l'accélération. Mais Dubois remonte aux origines du cinéma en ne cessant d'opposer Louis Lumière et Étienne-Jules Marey. Il cite un article paru dans *la Poste* le 30 décembre 1895, soit deux jours après la première séance publique payante du cinématographe Lumière: « Lorsque ces appareils seront livrés au public, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers non plus dans leur forme immobile mais dans leur mouvement, dans leur action, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, alors la mort cessera d'être absolue. »

L'invention des Lumières restitue la vie dans sa temporalité même. Mais, au « temps mimétique » du cinématographe, qui permet de « voir comme », Marey oppose déjà le « temps inventé » de l'image qui dépasse les limites de l'œil et permet de « voir mieux » : dans ses recherches sur la compréhension des mouvements, le physiologiste finit par utiliser des bandes chronophotographiques dont il soumet le défilement à des variations de vitesse, au ralenti, à l'accélération ou à l'arrêt. À en croire Dubois, dès les origines du cinéma, le temps de la photographie et le temps du cinéma avaient ouvert la voie à un « temps-image » transfrontière. ■

After the exchange of views, and then the reciprocal effects of photography and cinema, which were the subjects of my two previous columns, let's keep on reading these three rich, recently published collections of texts from the mid-1970s to the present day: *L'Entre-images* by Raymond Bellour (Mimésis, 349 p., 30 euros), *Écrits sur l'image* by Alain Bergala (Atelier EXB, 304 p., 24 euros) and *Photographie & cinéma* by Philippe Dubois (Mimésis, 400 p., 32 euros) allow us to explore

the hybridisation of photography and cinema to the point of indistinction. In fact, *De la Différence à l'Indistinction* is the subtitle of Dubois' collection. By "difference" one should understand the difference created by the historical, theoretical construction which, from André Bazin's "Ontology of the Photographic Image" (1945) to Roland Barthes's *La Chambre claire* (1980), Gilles Deleuze's *L'Image-mouvement* (1983) and *L'Image-temps* (1985), established "the great frontier" between, on the one hand, photographic instantaneity and fixity, and on the other hand, cinematographic duration and movement. By "indistinction" we must understand the overcoming of these divisions, and the reunion of photography and cinema in "a unique, indivisible, indistinguishable, undifferentiated whole", which is Dubois' horizon. But if his approach is radical, it isn't always shared by the other two authors.

Alain Bergala insists on the difference: photography and cinema are "two deceptively closely related arts." He relies on his exchanges with filmmaker-photographers, Raymond Depardon, Johan Van der Keuken and Wim Wenders, to argue that photography and cinema are "two creative regimes", much more autonomous, even antinomic, than one might think. The photographer Wenders would be "another himself"; the "double" of the filmmaker. In an interview included in the volume, the latter points to the solitude of the photographic act, which dictates a relationship to the world based on the simple gaze, and not the need to interpret.

Raymond Bellour, for his part, recognises that the particularities of photography and cinema are still guaranteed, not, as Bergala says, by the act of creation, but by their "technical conditions." Nevertheless, he emphasises the "disintegration of specificities" already present in a film of photographs such as Chris Marker's *La Jetée* (1962) and reinforced in the era of this "other time of the image" opened up by video in the middle of the second half of the 20th century. The name of this

"mix" is the "in-between-image", a notion that Bellour isn't approaching in an historical or theoretical way, but empirically, as a "place, physical and mental, multiple" of "passages" between media and their characteristics, but also as "variation", "dispersion", even "enigma".

#### ELASTIC TIME

It should nevertheless be pointed out that Bellour's text entitled "L'entre-images" [Between Images] dates from 1990, and that his collection unfortunately doesn't include a preface or introduction updating his thinking in the wake of the digital revolution, the decisive role of which in the blurring of the distinction between mediums is well known. Indeed, without digital technologies, an artist like David Claerbout, to whom Dubois returns several times, wouldn't be able to produce his video installations based on temporal paradoxes and the indistinction of photography and cinema, like *Untitled (Single channel view)* (1998), an old black and white classroom photograph in which, for those who pay attention to these details and not to the great void that attracts the children's gaze, the shadows cast by two trees come to life on the wall. It is in a 2014 article entitled *La question des régimes de vitesse des images. Au-delà de l'opposition entre photographie et cinéma.* [The question of the speed rates of images. Beyond the opposition between photography and cinema] that Dubois analyses in detail this work by Claerbout. With the installation *Long Goodbye* (2007), which merges the slow motion of a woman's movements with the accelerated passage of shadows on a facade in front of which she is standing, *Untitled (Single channel view)* shows how "time matter" is at the heart of Claerbout's work and, according to Dubois, of the fundamental changes of the contemporary image. The latter invents its own time, an elastic time that introduces a "continuous modulation" between what until now seemed to justify the opposition of

photography and cinema: "The instant is no longer the opposite of duration, nor is movement the negation of immobility"; we are now in the "immobile mobile" or "the immobile mobile" and in the "systematically slowed-down accelerated". Nevertheless, the value of Dubois' collection isn't to make indistinction a simple feature of the contemporary image, but to consider it as an historical fact. The elastic time of images was already present in the research of the avant-gardes of the 1920s, for example in Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera* (1929), which used freeze-frame, slow motion and accelerated time. But Dubois goes back to the origins of cinema by constantly contrasting Louis Lumière and Étienne-Jules Marey. He quotes an article published in *La Poste* on 30 December 1895, two days after the first paying public showing of the Lumière cinematograph: "When these cameras are delivered to the public, when everyone will be able to photograph their loved ones, not in their immobile form but in their movement, in their action, in their familiar gestures, with the word on their lips, then death will cease to be absolute."

The invention of the Lumière brothers restores life to its very temporality. However, to the "mimetic time" of the cinematograph, which allows us to "see like", Marey already opposed the "invented time" of the image, which goes beyond the limits of the eye and allows us to "see better": in his research on the understanding of movements, the physiologist ended up using chronophotographic tapes, the running of which he subjected to variations in speed, in slow motion, in accelerated motion, and in freeze-frame. According to Dubois, from the very beginning of cinema, the time of photography and the time of cinema had paved the way for a trans-boundary "image-time". ■

Translation: Chloé Baker

Étienne-Jules Marey. Bande chronophotographique. 1890. (DR)

