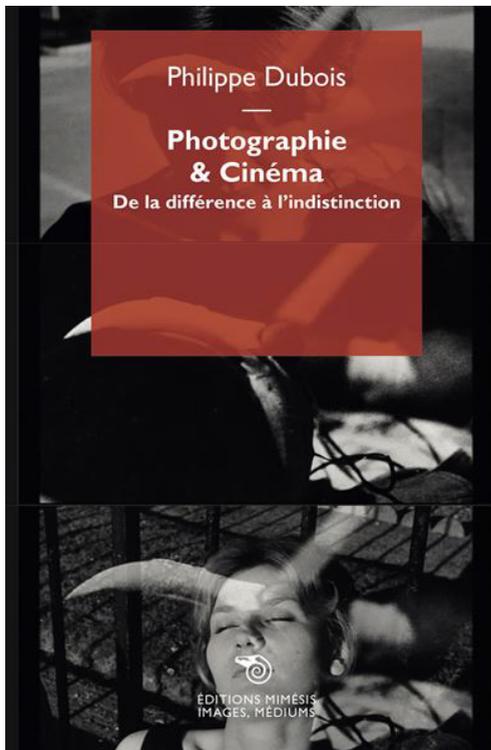

**Philippe Dubois, *Photographie & Cinéma.*
De la différence à l'indistinction, Sesto San Giovanni,
Éditions Mimésis, 2021, 400 p.**



Quel est le lien, le catalyseur, la suture entre ces deux médiums artistiques ? La photographie est-elle simplement une image qui fige un fragment de temps et d'espace ? Le film est-il une architecture de type image-mouvement / image-temps, comme le décrit Gilles Deleuze, ou peut-il être déconstruit, re-sémantisé ? Filmique ou photographique ? Qu'est-ce qui pique et stabilise ou déstabilise notre perception ? Et comment pouvons-nous penser aujourd'hui, à l'ère métamoderne, les modulations, les fluctuations de chaque médium ? Pouvons-nous encore les séparer ad infinitum ? Ou devrions-nous comprendre la ligature, le point de convergence, le concept qui les relie – voilà l'essence de l'analyse de Philippe Dubois, tentant de répondre à cette série de questions.

Photographie & Cinéma. De la différence à l'indistinction se propose d'explorer les frontières souvent floues entre deux médias artistiques majeurs : la photographie et le cinéma. L'auteur entreprend une

analyse rigoureuse des points de convergence et de divergence entre ces deux formes d'art visuel, en s'appuyant sur des exemples historiques et contemporains, des théories esthétiques, et des réflexions philosophiques.

Ce recueil regroupe quinze articles publiés entre 1991 et 2021 dans différents contextes, permettant ainsi de revisiter l'originalité de la réflexion de Philippe Dubois. L'apport théorique de son œuvre, comme le titre le suggère, réside dans l'interconnexion entre « photographie » et « cinéma » que symbolise l'esperluette. Philippe Dubois a constamment affirmé que ces deux médiums doivent être analysés dans leur relation réciproque, une hybridation formant un « nœud » indémêlable ». En d'autres termes, comme l'auteur le précise dans sa préface, la question centrale est : « que peut nous enseigner la photographie sur le cinéma ? et inversement, que peut nous apprendre le cinéma sur la photographie ? » Cette perspective est développée et démontrée tout au long de cette « réflexion sur l'état des images ». Les questions sont simples, mais les réponses sont complexes et leur cohérence se dévoile au fil des pages, dans une structure en deux parties.

La première section regroupe des essais théoriques abordant des thèmes tels que la chronophotographie, le panorama, le photogramme, l'arrêt sur image, la projection, et les installations vidéo. La seconde partie présente des exemples concrets issus des travaux d'artistes, photographes et cinéastes comme Victor Burgin, David Claerbout, Paolo Gioli, Hollis Frampton, Eric Rondepierre, entre autres, qui éclairent ces réflexions. En toile de fond, l'importance d'une réflexion sur le temps, qui relie et traverse la photographie et le cinéma, devient évidente. Avec l'avènement du numérique, cette indistinction s'est affirmée dans les pratiques contemporaines de la post-photographie et du post-cinéma, mais ce livre montre que cette caractéristique a été présente tout au long de l'histoire des deux médiums.

Travailler à l'intersection du cinéma et de la photographie permet de revisiter les définitions fondamentales de ces deux médiums et de remettre en question leur autorité de l'intérieur. Par exemple, les photogrammes des films créés par Éric Rondepierre, Henri Foucault et Victor Burgin représentent un « noyau dialectique » exemplaire. Ces images, extraites du flux continu, se situent entre la photographie et le cinéma, créant une zone intermédiaire où l'on peut questionner le statut de l'image, qu'elle soit fixe ou animée, visible ou invisible, tangible ou virtuelle.

De même, lorsque la photographie tente de capturer le mouvement à travers des flous, des filés ou des bougés (comme dans les œuvres de Hervé Rabot, Didier Morin, et John Hilliard), elle imite les tremblements de l'image cinématographique, figée dans ses saccades imperceptibles. Cette démarche touche à une problématique centrale des deux médiums : la capture et la représentation du temps.

Certains artistes revisitent les modèles historiques de la chronophotographie (comme Jean-Louis Gonnet et Emmanuel Carlier inspirés par Muybridge) et du panorama (Christian Lebrat, Jeff Guess, Bernard Bonnamour), où se construit la jonction entre photographie et cinéma. Les installations d'Éric de Kuypers, par exemple, jouent avec des références aux dispositifs optiques du XIX^e siècle. Ainsi, à travers divers dispositifs, les artistes explorent les « procédures communes aux deux régimes d'images », comme la projection, que Jean-Pierre Bertrand et Hiroshi Sugimoto abordent de manière conceptuelle, ou encore une installation d'Alain Fleischer qui illustre spectaculairement la transgression des frontières entre photographie et cinéma, jusqu'à rendre cette frontière indiscernable.

L'ouvrage est structuré en plusieurs chapitres thématiques, chacun abordant une facette particulière de la relation entre photographie et cinéma. Le premier chapitre trace une généalogie historique des deux médias, rappelant leurs origines communes et leur évolution parallèle. Il est suivi par une discussion approfondie sur les spécificités techniques et esthétiques de la photographie et du cinéma, mettant en lumière la façon dont chaque médium capte et représente le temps et le mouvement.

D'un autre côté, un chapitre clé de l'ouvrage est consacré à l'analyse des œuvres hybrides, ces créations artistiques qui défient les frontières traditionnelles et intègrent des éléments des deux disciplines. L'auteur examine des cas emblématiques où la photographie adopte une temporalité cinématographique et où le cinéma s'inspire de la fixité photographique, brouillant ainsi les lignes de démarcation entre les deux.

Par ailleurs, l'ouvrage de Dubois explore plusieurs concepts clés pour comprendre les relations complexes entre photographie et cinéma. Parmi ceux-ci, « l'image-flux », « l'image-trace » et « l'image-fiction » occupent une place centrale et nous permettent de comprendre les différentes manières dont la photographie et le cinéma interagissent et se complètent. Ils nous montrent comment les artistes et les cinéastes utilisent des techniques spécifiques pour exploiter les forces uniques de chaque médium, tout en créant des œuvres hybrides qui défient les catégories traditionnelles. Nous estimons ainsi, qu'une analyse plus détaillée des concepts opératoires proposées dans *Photographie & Cinema. De la différence à l'indistinction* pourra nous offrir une perspective approfondie sur la richesse et la complexité des arts visuels contemporains.

Différence et Indistinction

Philippe Dubois discute de la *différence* en tant que concept permettant de saisir les qualités uniques de la photographie (fixité, instantanéité) et du cinéma (dynamisme, narrativité). Par rapport à celle-ci, *l'indistinction* est explorée comme une tendance moderne où les techniques numériques et les pratiques artistiques contemporaines mélangent et confondent ces caractéristiques distinctives, créant des œuvres qui échappent à une classification stricte. C'est pourquoi la tentative de générer du mouvement par la technique photographique déstabilise la perception du spectateur ; sa réception est également bifurquée, car il ne se trouve plus face à une image classique, mais devant une œuvre qui provoque des distorsions, implique le facteur temps, crée un flou qui efface les contours, transformant l'image en une apparition ectoplasmique.

Temps et Mouvement

En photographie, le temps est souvent perçu comme figé dans un instant unique, tandis que le cinéma est intrinsèquement lié à la notion de flux temporel. Ainsi, certains photographes, comme Jeff Wall ou Cindy Sherman, introduisent une narrativité et une temporalité complexe dans leurs œuvres, tandis que des cinéastes comme Chris Marker jouent avec des arrêts sur image et des montages photographiques pour interrompre le flux cinématographique traditionnel. Si le cinéma a été, dès ses débuts, un art hybride qui veut absorber les arts « majeurs » (peinture, littérature, musique), avec Walter Benjamin, qui observe que le cinéma est aussi une pratique photographique, il participera à cette

nouvelle définition de « l'aura », même dégradée, spécifique à la photographie. Bazin, à son tour, propose de caractériser le cinéma comme art « impur » car il se moule étroitement sur d'autres arts pour les transformer de l'intérieur, tandis que Schefer rapproche à l'expérience cinématographique une sorte de transsubstantiation qui nous fait voir « autre chose » que le corps du visible. Par conséquent, le cinéma a été maintes fois éloigné de l'idée classique de l'art (celle des systèmes et des correspondances). La photographie à son tour est, ainsi, encapsulée dans le cinéma, mais pas en opposition avec l'architecture filmique ; de toute évidence, la photographie conserve ses propres dimensions temporelles et son élasticité compositionnelle en matière de représentation du mouvement, comme le souligne Dubois.

Perception et réception

La perception visuelle est traitée différemment par la photographie et le cinéma, l'une sollicitant une contemplation prolongée, l'autre une immersion continue. Cependant, notre perception se module en fonction de ces ruptures de structure et de syntaxe perceptuelles. Bien que les deux donnent cet « effet de réel », la perception filmique semble intégrale, immersive, fluide, tandis que la perception photographique donne la sensation de pouvoir radiographier toute l'image en un instant. Le spectateur se trouve face à des œuvres métamorphiques qui déconstruisent la représentation et la réalité, imbriquées sur la « crevasse » entre le film et la photographie, dans une posture psychocognitive multimédia. Le récepteur peut créer son propre film intérieur tridimensionnel, construisant une série d'images pour décrypter l'œuvre d'art. De cette manière, le récepteur complète et personnalise l'œuvre, explique Philippe Dubois. C'est, en fait, un type de réception sur lequel repose toute l'art contemporain : l'œuvre d'art contemporaine « demande », « exige » quelque chose du récepteur, et celui-ci l'intègre dans son propre esprit et, à partir de tout son sens rhizomique, la traduit en utilisant son propre plateau mental, ses propres synapses.

L'image-flux

L'image-flux se réfère à l'idée de mouvement continu et de temporalité ininterrompue, caractéristiques du cinéma. Ce concept souligne l'aspect dynamique et changeant de l'image cinématographique, en opposition à la fixité de la photographie. Dans *La Jetée* (1962) de Chris Marker – auquel Philippe Dubois consacre une étude monographique dans le livre –, bien que ce film soit principalement composé de photographies fixes, il crée un sentiment d'image-flux grâce à la narration et à l'assemblage séquentiel des images, qui simulent une progression temporelle. Marker nous offre une fable post-apocalyptique où la fixité de l'image se conjugue paradoxalement à une temporalité bouleversée. L'absence de mouvement cinématographique traditionnel est remplacée dans ce film par le pouvoir suggestif des photographies, qui font de *La Jetée* une sorte de diaporama poétique. Cette approche confère au film markerien une dimension onirique et presque hypnotique, où chaque détail visuel incite à une contemplation profonde. Les gros plans sur les visages, les jeux de lumière et d'ombre, tout concourt à créer une atmosphère de mystère et de mélancolie. La séquence où l'héroïne ouvre les yeux est

d'ailleurs l'unique plan animé, une respiration dans ce monde de fixité, symbolisant l'éveil de la conscience et de l'amour. Cette scène, bien que brève, transcende l'œuvre et donne vie à l'inanimé, rappelant l'éphémère et la beauté de chaque instant. En somme, *La Jetée* de Chris Marker est un testament de la puissance du médium photographique intégré au langage cinématographique. Il invite le spectateur à une réflexion sur la mémoire et l'inéluctabilité du temps, tout en démontrant que la photographie, loin d'être un simple instant figé, peut contenir en elle une profondeur narrative et émotionnelle inégalée. À la suite, dans *Wavelength* (1967) de Michael Snow, nous sommes confrontés à un zoom très lent et continu à travers une pièce, transformant une scène statique en une expérience dynamique, illustrant l'idée de l'image-flux, dont la technique consiste à combiner le montage rapide, des mouvements de caméra fluides et des plans séquence prolongés pour maintenir une continuité temporelle et visuelle.

L'image-trace

Quant à l'image-trace, celle-ci est centrée sur l'idée de l'empreinte ou de la marque laissée par un événement ou une personne. Ce concept évoque la photographie comme un médium capable de capturer un instant précis et de le préserver comme une trace du passé. Chris Marker utilise ainsi dans *Sans Soleil* (1983) des images fixes et des séquences filmées pour créer un journal visuel où chaque image fonctionne comme une trace de souvenirs et d'expériences vécues. Le film transcende les frontières du documentaire traditionnel pour s'aventurer dans le domaine de l'essai cinématographique. À travers une mosaïque d'images capturées aux quatre coins du monde — du Japon à la Guinée-Bissau, de l'Islande à la France — Marker nous offre une réflexion profonde sur la mémoire, le temps et la perception. Le film est structuré autour des lettres d'un personnage fictif, Sandor Krasna, un cameraman errant, dont la voix-off, incarnée par Florence Delay, lit les correspondances. Ces lettres constituent une narration en apparence désordonnée mais d'une cohérence poétique indéniable, tissant ensemble des souvenirs personnels, des observations culturelles et des méditations philosophiques. Marker utilise une variété d'images, des séquences vidéo de haute qualité aux photographies granuleuses, en passant par des extraits de films et des images d'archives. Ce collage visuel sert non seulement à illustrer les propos de la voix-off mais aussi à provoquer chez le spectateur une réflexion sur la nature fragmentaire de la mémoire. Les images des paysages urbains de Tokyo, les rites ancestraux africains, les fêtes populaires islandaises et les paysages désertiques se superposent pour créer un univers où le temps semble suspendu. La technique de Marker est singulière : il alterne des plans fixes et des mouvements de caméra fluides, des couleurs vives et des monochromes nostalgiques, créant une texture visuelle riche et variée. Chaque image semble chargée de significations multiples, une invitation à voir au-delà de l'apparence immédiate. Un aspect essentiel de *Sans Soleil* est ainsi la manière dont Marker intègre la technologie et les médias dans sa réflexion et l'emploi des effets vidéo qui transforment certaines images en visions hallucinatoires, presque abstraites. Ces manipulations visuelles interrogent la réalité des images et la fiabilité de notre mémoire visuelle, faisant de *Sans Soleil*, tel que le voit Dubois, une œuvre profondément introspective, proche de *Nostalgia* (1971) de Hollis Frampton.

L'image-fiction

L'image-fiction, que décrit Philippe Dubois, se réfère à la capacité des images, tant photographiques que cinématographiques, à raconter des histoires ou à créer des mondes imaginaires. Ce concept met en avant la narrativité et la construction de récits à travers les images. On retrouve dans *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais des compositions visuelles élaborées et des séquences non linéaires pour créer une atmosphère onirique et ambiguë, où la frontière entre réalité et fiction est floue. D'une autre manière, dans *Untitled Film Stills* (1977-1980) de Cindy Sherman on voit une série de photographies où Sherman se met en scène dans des rôles fictifs inspirés du cinéma classique, brouillant les lignes entre réalité, performance et fiction, en employant en scène élaborée, des décors et de costumes, et un montage narratif pour créer des histoires visuelles.

L'image-mémoire

Le chapitre sur l'image-mémoire explore comment la photographie et le cinéma peuvent être utilisés pour évoquer et préserver la mémoire. L'auteur examine les œuvres de plusieurs artistes et cinéastes qui traitent de cette thématique. Ainsi, Raymond Depardon utilise la photographie pour capturer des moments de la vie quotidienne, créant un archi-vage visuel de la mémoire collective et personnelle empreint de nostalgie. Agnès Varda, à son tour, intègre des éléments photographiques dans ses films, notamment dans *Les Plages d'Agnès*, où elle revisite des photos anciennes pour raconter des souvenirs personnels et historiques, liant ainsi le passé au présent, tandis que Robert Frank, connu pour son livre de photographie *Les Américains*, utilise ses clichés pour documenter la société américaine des années 1950. Son travail capture des instantanés de vie qui servent de témoignages visuels d'une époque révolue.

Figures du cinéma

D'un autre point de vue, le chapitre sur « l'effet film » analyse comment les éléments cinématographiques – figures, matières et formes – sont intégrés dans les œuvres photographiques et vice-versa afin de mettre en lumière les échanges fructueux entre les deux médias et les techniques spécifiques employées par divers artistes pour fusionner ces éléments. Ainsi, Dubois indique comment les figures, les matières et les formes du cinéma enrichissent la pratique photographique. Les exemples analysés illustrent les diverses manières dont les artistes recourent aux éléments cinématographiques pour créer des œuvres hybrides qui défient les frontières traditionnelles entre les deux médias, soulignant l'interconnectivité et la complémentarité de la photographie et du cinéma dans la création artistique contemporaine surtout au niveau de l'évocation des émotions spécifiques comme dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) d'Agnès Varda où une connexion intime entre le spectateur et les sujets s'installe, grâce aux techniques documentaires et cinématographiques employées par la cinéaste afin de renforcer la présence des figures humaines.

Matières et formes du cinéma

Les matières du cinéma englobent les textures visuelles et tactiles des images, ainsi que la matérialité des supports utilisés. Comment la substance même du film et de la photographie peut être manipulée pour créer des effets esthétiques et sensoriels, se demande Philippe Dubois. Bill Morrison exploite ainsi dans *Decasia* (2002) des films d'archives en décomposition pour explorer la fragilité de la mémoire et de la matérialité cinématographique. Les textures dégradées des images ajoutent une dimension matérielle et historique au film. D'autre part, Walead Beshty affecte dans *Chemical Garden* les pellicules photographiques par des procédés chimiques pour créer des œuvres où les altérations matérielles font partie intégrante de l'esthétique.

Les formes du cinéma, par contre, se rapportent à la structure et à la composition des œuvres visuelles. Dubois examine comment les techniques de montage, de cadrage et de séquençage sont utilisées pour créer des compositions dynamiques et narratives. En utilisant l'un de ses exemples préférés, Dubois dévoile dans *La Jetée* de Chris Marker comment une série de photographies fixes raconte une histoire complexe de voyage dans le temps, démontrant ainsi que forme cinématographique peut être reconfigurée à travers des images fixes.

Mouvements Improbables

Philippe Dubois se concentre sur l'analyse des œuvres présentées lors de l'exposition « Mouvements Improbables », qui met en avant des créations artistiques explorant les limites et les potentialités des mouvements visuels improbables, transcendant les conventions de la photographie et du cinéma. L'auteur décrit comment cette exposition illustre les concepts de fluidité, de temporalité et de transformation au sein des arts visuels. Dans *The Quintet of the Astonished* Bill Viola explore les potentialités et la configuration de la physiognomonie des acteurs filmés en *slow-motion* extrême, capturant des micro-expressions et des mouvements subtils qui seraient imperceptibles à vitesse normale. Cette technique permet de transformer une simple scène en une étude intense des émotions humaines. Par contre, Muybridge utilise une série de photographies pour décomposer le mouvement des animaux et des humains. Présentées en séquence, ces images créent une illusion de mouvement fluide, explorant ainsi la transition entre la muabilité de la photographie et l'architecture cinématique du cinéma. Pipilotti Ris combine dans *Ever Is Over All* (1997) des séquences de rêve filmées en *slow-motion* avec des images vibrantes et colorées, créant un contraste entre la réalité et l'imaginaire. La juxtaposition de ces éléments souligne l'improbabilité et la beauté des mouvements visuels.

Conclusion

L'ouvrage monumental de Philippe Dubois se remarque ainsi par sa profondeur analytique et son érudition. L'auteur réussit à établir un dialogue fructueux entre les deux disciplines, le cinéma et la photographie, tout en respectant leurs spécificités propres. La force de l'argumentation réside dans la capacité à illustrer les concepts théoriques par des exemples artistiques concrets, rendant les notions abstraites plus accessibles.

BOOKS

Photographie & Cinéma. De la différence à l'indistinction est ainsi une contribution significative aux études sur les médias visuels. En explorant les zones de chevauchement et de distinction entre les deux arts, l'auteur ouvre de nouvelles perspectives sur la manière dont ces deux médiums se nourrissent mutuellement et évoluent dans le contexte des technologies numériques contemporaines. Dans une analyse pluridimensionnelle et exhaustive, Philippe Dubois redéfinit et reconfigure les définitions classiques, démontrant que, dans l'art contemporain, la présence du spectateur et sa perception peuvent révéler de nouveaux territoires cognitifs dans la compréhension de l'entrelacement entre photographie et cinéma.

Monica-Alexandra STOICA

Étudiante en Master II, ENS Paris / CESI, Université de Bucarest

monicaalexandrastoica@gmail.com