

« Les arts veulent des témoins », disait Marmontel. Un siècle plus tard, Auguste Rodin affirme que c'est le monde que nous voyons qui exige d'être révélé autrement que par les images latentes des phototypes.

Lorsque, au cours de ses célèbres entretiens avec le sculpteur, Paul Gsell remarque, à propos de l'*Age d'Airain* et du *Saint Jean-Baptiste*¹ : « J'en reste à me demander comment des masses d'airain ou de pierre semblent réellement bouger, comment des figures évidemment immobiles paraissent agir et même se livrer à de très violents efforts... », Rodin rétorque :

« Avez-vous déjà examiné attentivement, dans des photographies instantanées, des hommes en marche... Eh bien! Qu'avez-vous remarqué?

– Qu'ils n'ont jamais l'air d'avancer. En général,

1. *Rodin, L'art*, Paris, Grasset/Fasquelle. 1911. La citation de Marmontel est inspirée de ses *Contes moraux* : « La musique est le seul des talents qui jouisse de lui-même; tous les autres veulent des témoins. »

ils semblent se tenir immobiles sur une seule jambe ou sauter à cloche-pied.

– Très exact! Et tenez, par exemple, tandis que mon *Saint Jean* est représenté les deux pieds à terre, il est probable qu'une photographie instantanée, faite d'après un modèle qui exécuterait le même mouvement, montrerait le pied arrière déjà soulevé et se portant vers l'autre. Ou bien, au contraire, le pied d'avant ne serait pas encore à terre si la jambe arrière occupait dans la photographie la même position que dans ma statue. Or c'est justement pour cette raison que ce modèle photographié présenterait l'aspect bizarre d'un homme tout à coup *frappé de paralysie*. Et cela confirme ce que je viens de vous exposer sur le mouvement dans l'art. Si, en effet, dans les photographies les personnages, quoique saisis en pleine action, semblent soudain figés dans l'air, c'est que toutes les parties de leur corps étant reproduites exactement au même vingtième ou au même quarantième de seconde, il n'y a pas là, comme dans l'art, déroulement progressif du geste. »

Et lorsque Gsell s'insurge :

« Eh bien! Quand, dans l'interprétation du mouvement, l'art se trouve en complet désaccord avec la photographie, qui est un *témoignage mécanique irrécusable*, il altère évidemment la vérité.

– Non, répond Rodin, c'est l'artiste qui est véridique et c'est la photographie qui est menteuse, car *dans la réalité le temps ne s'arrête pas* et si l'artiste réussit à produire l'impression d'un geste qui s'exécute en plusieurs instants, son œuvre est certes

beaucoup moins conventionnelle que l'image scientifique où le temps est brusquement suspendu... »

Et parlant des chevaux de Géricault qui, dans sa *Course d'Epsom*, galopent « ventre à terre » et des critiques qui prétendent que la plaque sensible ne donne jamais une indication semblable, Rodin rétorque que l'artiste condensant en une seule image plusieurs mouvements répartis dans le temps, *si l'ensemble est faux dans sa simultanéité, il est vrai quand les parties en sont observées successivement, et c'est cette vérité seule qui importe puisque c'est elle que nous voyons et qui nous frappe*.

Incité par l'artiste à suivre le développement d'un acte à travers un personnage, le spectateur, en le balayant du regard, a l'illusion de voir le mouvement s'accomplir. Cette illusion n'est donc pas produite *mécaniquement* comme elle le sera lors de la mise en marche des vues instantanées de l'appareil chronophotographique, par la persistance rétinienne – photosensibilité aux stimuli lumineux de l'œil du spectateur – mais *naturellement*, par la mise en mouvement de son regard.

La *véracité* de l'œuvre dépend donc, en partie, de cette sollicitation du mouvement de l'œil (éventuellement du corps) du témoin qui, pour *sentir* un objet avec un maximum de clarté, doit accomplir un nombre considérable de mouvements minuscules et rapides d'un point à l'autre de cet objet. Par contre, si cette motilité oculaire est transformée en fixité « *par quelque instrument optique ou mauvaise habitude*, c'est ignorer et détruire les conditions nécessaires de la sensation et de la vue naturelle; par son avidité anxieuse d'atteindre le tout qui est

de voir le plus et le mieux possible, le sujet néglige les seuls moyens d'y parvenir². »

De plus, cette *véracité* de l'ensemble ne sera rendue possible, souligne Rodin, que par l'inexactitude de détails conçus comme autant de supports matériels d'un en deçà et d'un au-delà de la vision immédiate. L'œuvre d'art veut des témoins parce qu'elle s'avance avec son imago dans une profondeur du temps de la matière qui est aussi la nôtre, ce partage de la durée étant automatiquement défait par l'innovation de l'instantanéité photographique car si l'image instantanée prétend à l'exactitude scientifique des détails, l'arrêt sur image ou plutôt *l'arrêt du temps de l'image* de l'instantané falsifie invariablement la temporalité sensible du témoin, *ce temps qui est le mouvement d'une chose créée*³.

On le constate à Meudon, les études en plâtre exposées dans l'atelier de Rodin sont en rupture anatomique évidente – pieds et mains démesurés, désarticulation, membres distendus, corps en suspension –, la représentation du mouvement est pous-

2. A. Huxley, *L'art de voir*, Paris, Payot, 1943.

3. Pascal, « Réflexions sur la géométrie en général », VII, 33. Les travaux de Marey et Muybridge passionnent alors les artistes parisiens, notamment Kupka et Duchamp dont la célèbre toile *Nu descendant un escalier* sera refusée en 1912, au Salon des Indépendants. Déjà, en 1911, moment de la parution des entretiens de Rodin avec Gsell, Duchamp prétendait montrer des *compositions statiques d'indications statiques des positions diverses prises par une forme en mouvement sans essayer de créer par la peinture les effets du cinéma*. Si lui aussi prétend que le mouvement est dans l'œil du spectateur, il souhaite l'obtenir par une *décomposition formelle*.

sée jusqu'à ses limites qui seraient la chute ou le décollage. Au-delà, c'est Clément Ader et son premier vol en aéroplane, la conquête de l'air par la mise en mouvement du plus lourd que l'air et, en 1895, la mise en mouvement de l'instantané par le cinématographe, le *décollement rétinien*, ce moment où, avec l'achèvement des vitesses métaboliques, « *tout ce qu'on nommait art semble devenu paralytique*, tandis que le cinéaste allume les mille bougies de ses projecteurs⁴ ».

Lorsque Bergson affirme : *l'esprit est une chose qui dure*, on pourrait ajouter : c'est notre durée qui pense, qui ressent, qui voit. La première production de notre conscience serait sa vitesse propre dans sa distance de temps, la vitesse devenant alors idée causale, idée avant l'idée⁵. Ainsi, est-il maintenant commun de considérer que nos souvenirs sont multidimensionnels, que la pensée est un transfert, un transport (*metaphora*) au sens littéral.

Déjà, Cicéron et les théoriciens antiques de la mémoire croyaient possible de consolider la mémoire naturelle à l'aide d'un entraînement approprié. Ils avaient inventé une *méthode topographique* qui consistait à repérer une série d'endroits, de localisations, pouvant être facilement ordonnés dans le temps et l'espace. On peut imaginer, par exemple,

4. Tzara, 1922 – manipulé.

5. Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Bland, 1980.