GESTE FILMÉ, GESTES FILMIQUES

Sous la direction de
Christa Blümlinger et Mathias Lavin

ÉDITIONS MIMÉSIS

Cet ouvrage a bénéficié d'une aide de l'ANR au titre du programme Investissements d'avenir (ANR-10-LABX-80-01) et de l'EA 2302 ESTCA (Université Paris 8).

© 2018 – Éditions Mimésis
www.editionsmimesis.fr
e-mail : info@editionsmimesis.fr
Collection : *Images, médiums*, n. 10
ISBN : 9788869761065

© MIM EDIZIONI SRL
P.I. C.F. 02419370305

Cedif Diffusion
Pollen Distribution

Image de couverture : Lillian Gish dans *The Wind* (1928) de Victor Sjöström

SOMMAIRE

Christa Blümlinger et Mathias Lavin
Introduction 9

HISTORICITÉ DU GESTE AU CINÉMA

Barbara Grespi
Mimismologie. Le geste cosmologique :
Marcel Jousse et Jean Epstein 35

Laurent Guido
D'une pose à l'autre, le geste ambivalent
du cinématographe 55

Céline Gailleurd
Les douloureuses extases des *diva* italiennes :
l'intensité des gestes 79

Emmanuel Dreux
Où la charrue tire ses bœufs. Du mouvement
inversé dans le cinéma comique et burlesque 99

LE GESTE, ENTRE ESTHÉTIQUE ET ANTHROPOLOGIE

Emmanuelle André
Un geste pour voir : Galilée au cinéma 123

Olivier Cheval
Après le dernier geste.
Le peloton d'exécution et les instants aberrants 143

Karl Sierek
Sans gestes. Dialogique des corps au cinéma 163

François Bovier
Pour une typologie filmique des gestes du travail manuel : *The Movement of People Working* (1973-2010) de Phill Niblock 181

LE GESTE FILMIQUE, THÉORIES

Gertrud Koch
Langage des objets et geste filmique 203

Pietro Montani
L'art comme expérience technique 215

Antonio Somaini
Gestes, temporalité, technique dans l'œuvre de Dziga Vertov 225

Frédéric Sabouraud
L'étrange rêve du square de la rue Pretchistenka 249

GESTE ET LANGAGE

Catherine Perret
À propos d'un « geste nôtre ».
La caméra dans la tentative de Fernand Deligny 269

Mathias Lavin
La langue des signes (filmée) comme parole gestuelle – à partir de *Johnny Belinda* 287

Emmanuel Siety
Une main fend l'air : *Sobibor, 14 octobre 1943, 16 heures* (Claude Lanzmann, 2001) 307

CORPS, MÉDIUM, OBJET TECHNIQUE

Richard Bégin
Moi, mon corps et ma GoPro 325

Christa Blümlinger
Le travail du geste : formes documentaires 341

Martine Beugnet
(S)wipe : phénoménologie d'un geste filmé 361

À propos des auteurs 381

Crédits photographiques 389

François Bovier

POUR UNE TYPOLOGIE FILMIQUE DES GESTES DU TRAVAIL MANUEL : *THE MOVEMENT OF PEOPLE WORKING* (1973-2010) DE PHILL NIBLOCK

Schématiquement, il est possible de distinguer deux principales modalités de représentation du geste au cinéma : celui-ci peut être fragmenté par le cadrage et le montage, ou au contraire restitué à travers une prise de vues ininterrompue et un effacement relatif de l'instance d'énonciation filmique. Cette mise en forme filmique, qu'elle se décline sur le mode de la discontinuité ou de la continuité, peut coïncider ou diverger avec la mise en scène du geste ou l'improvisation spontanée de non-acteurs. Je ferai brièvement retour sur ces deux modalités opposées de représentation du geste au cinéma, avant de reposer les termes de la question à partir d'une étude de cas : à savoir *The Movement of People Working*, une série de films tournés par Phill Niblock, entre 1973 et 2010 (que l'artiste redispose librement dans le contexte d'expositions aujourd'hui encore).

Fig. 1. Vue d'installation de Phill Niblock, *Nothin' but Workin'*, Centre d'art Circuit, Lausanne, 2013.

Deux modes divergents de représentation du geste : le « delsartisme » et le « style documentaire »

Le premier paradigme de mise en scène du geste à l'écran repose sur un jeu hautement stylisé. Dans la filiation de l'étude expressive du mouvement de Delsarte[1] et de la rythmique de Jaques-Dalcroze[2], la gestuelle et les mouvements corporels sont considérés comme un langage codifié, suivant des règles strictement définies : un répertoire de gestes signifiants et d'attitudes corporelles est ainsi établi et fixé à travers une série d'exercices qui contribuent à « alphabétiser » le corps et ses mouvements. Ce modèle est prégnant dans le cinéma américain, dès les années 1915 ; il a notamment été introduit par le biais de la *Denishaw School of Dancing and Related Arts*[3], l'école de danse de Ted Shawn et Ruth Saint Denis qui applique les enseignements de la méthode de Delsarte. Louise Brooks, par exemple, est formée à l'école de Ted Shawn et Ruth Dennis, tandis que Lilian et Dorothy Gish, égéries de Griffith, suivent ponctuellement les enseignements de la Denishaw School. La précision expressive des gestes et de la mimique, la codification plastique des mouvements et des attitudes corporelles constituent un modèle qui s'impose rapidement dans le cinéma des studios américains : les signes physionomiques associées à la main, au visage, aux yeux, tout comme aux gestes et aux postures corporelles se combinent en une véritable typologie des émotions.

---

1 Voir T. Shawn, *Chaque petit mouvement : À propos de François Delsarte* [1954], Paris, Centre national de la danse/Éditions Complexe, 2005 ; F. Waille, *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, Paris, L'Harmattan, 2011.

2 Voir E. Jaques-Dalcroze, *Eurythmique, art et éducation*, Paris, Imprimeries réunies, 1895 ; E. Jaques-Dalcroze, *Le Rythme, la musique et l'éducation*, Paris, Librairie Fischbacher, 1920. Sur la rythmique de Dalcroze, voir E. Findlay, *Rhythm and Movement : Applications of Dalcroze Eurythmics*, Evanston, Summy-Birchard Company, 1971.

3 Voir J. Sherman, *Denishawn : The Enduring Influence*, Boston, Twayne Publisher, 1983.

Dans le contexte historique et politique de l'URSS des années 1920, Lev Kouléchov développe à travers ses films et ses exercices en atelier une sémiotique gestuelle et faciale proche du delsartisme. Le corps est appréhendé comme un ensemble articulé qui peut être divisé en éléments jouant indépendamment les uns des autres : Kouléchov élabore ainsi un lexique corporel rigoureux, qui repose à la fois sur la décomposition des mouvements les plus infimes et sur l'emphase de gestes excessifs[4]. Et il ne manque pas de mettre en relation le rythme des mouvements corporels, la codification des gestes et des mimiques avec le rythme du montage et l'appréhension de l'écran comme une grille métrique. Cette stylisation expressive du geste connaît également une inflexion en direction de la mobilisation de mouvements inconscients dans le jeu « biomécanique » de Meyerhold, qu'Eisenstein saura redéployer au cinéma en suivant la logique de l'"attraction"[5].

Un second paradigme peut être dégagé, qui se caractérise par une appréhension immédiate et globale du geste, à travers un "style documentaire[6]" (je reviendrai sur cette notion). Il faut le préciser d'emblée : capter le geste en tant qu'événement n'implique pas une position de retrait de la part de l'équipe de tournage, comme cela a pu être affirmé vis-à-vis du "cinéma direct" américain, culminant dans la métaphore mystifiante de l'opérateur dans la position d'une "mouche sur le mur" (*fly on the wall*). Bien au contraire, ce sont les films des avant-gardes historiques

4 Voir L. Kouléchov, *Ecrits (1917-1934)*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994 ; F. Albera (dir.), *Autour de Lev Kouléchov. Vers une théorie de l'acteur*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994.

5 Voir V. Meyerhold, *L'acteur futur et la biomécanique* (1922), in B. Picon-Vallin (dir.), *Meyerhold. Ecrits sur le théâtre (1917-1929)*, t. 2, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1975, pp. 78-80. Sur la prégnance du modèle biomécanique au cinéma, voir A. Law et M. Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics : Actor Training in Revolutionary Russia*, Londres, McFarland, 1996.

6 Pour une définition du style documentaire dans la photographie, voir O. Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

qui incarnent l'expression hyperbolique de l'objectivité documentaire au cinéma, par le biais de la notion de *factualité* qui oriente les *Kino-Pravda*[7] de Vertov ou du "point de vue documenté" convoqué par Vigo pour expliciter son intention dans À *propos de Nice*[8]. Le "style documentaire" et les "films factuels" (la société de production fondée par Paul Rotha en 1942, *Films of Fact*, entend populariser cette notion)[9] n'excluent pas le recours à la manipulation des matériaux et l'affirmation de la présence de l'énonciateur – problématisant ainsi l'opposition entre la fragmentation opérée par le montage et la captation "respectueuse" de gestes ou de prouesses physiques à travers une prise de vues continue[10]. Un détour par l'histoire de la photographie, en l'occurrence la série inachevée de portraits photographiques d'August Sander initiée en 1925, *Les Hommes du XXe siècle*[11], permet de situer plus précisément les origines du "style docu-

7 D. Vertov, *La fabrique des faits* (1926), *Articles, journaux, projets*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1972, pp. 83-85 ; nouvelle traduction augmentée: Dziga Vertov, *Le ciné-œil de la révolution – écrits sur le cinéma*, trad. du russe par Irina Tcherneva, avec une introduction de François Albera et une postface d'Antonio Somaini, Dijon, Les presses du réel, 2018. Voir aussi J. Hicks, *Dziga Vertov : Defining Documentary Film*, Londres/New York, I. B. Tauris, 2007 ; Y. Tsivian (dir.), *Lines of Resistance : Dziga Vertov and the Twenties*, trad. angl. de J. Graffy, Gemona/Udine, Le Giornate del Cinema Muto, 2004.

8 J. Vigo, *Vers un cinéma social* (1930), in *Œuvres de cinéma*, Paris, La Cinémathèque française/Lherminier, 1985, p. 65.

9 Voir D. Petrie et R. Kruger (dir.), *A Paul Rotha Reader*, Exeter, University of Exeter Press, 1999 ; et T. Boon, *Films of Fact. A History of Science in Documentary Films and Television*, Londres, Wallflower Press, 2008.

10 Le fait est attesté historiquement par le contrat passé par Fred Astaire avec la RKO, stipulant que l'on ne découpe pas le corps et que l'on respecte l'intégralité du déroulement d'un numéro de danse : cf. J. Mueller, *Astaire Dancing : The Musical Films*, New York, Alfred A. Knopf, 1985.

11 G. Sander, S. Lange et G. Conrath-Scholl (dir.), *August Sander : Hommes du XXe siècle*, 7 vol., Paris, La Martinière, 2002.

mentaire" – et d'introduire par la même occasion aux enjeux de *The Movement of People Working*.

Projet à visée encyclopédique, *Les Hommes du XXe siècle* a pour ambition d'établir une typologie des fonctions sociales et des catégories professionnelles dans la République de Weimar, à travers différents axes d'entrées : « le paysan, l'artisan, la femme, les catégories socio-professionnelles, les artistes, la grande ville et les derniers des hommes[12] ». Sander documente des expressions faciales et des postures corporelles, suivant un modèle inspiré de la physiognomonie, tout en disposant soigneusement une série d'indices d'appartenance à une classe sociale (vêtements, outils, lieu de travail). Les sujets photographiés, cadrés en plans larges, le plus souvent frontalement, prennent visiblement la pose dans cette entreprise de cartographie de différents « types humains[13] ». Le geste et la posture corporelle sont investis d'une fonction primordiale : ils dénotent tel type de travail ou telle forme d'activité sociale. À la différence du paradigme stylisé et expressif du delsartisme, où la décomposition analytique du geste construit une grille de significations, ce sont des attitudes prétendument naturelles et des gestes stéréotypés qui sont ici considérés comme porteurs de sens, la mise en scène du photographe (et du sujet photographié) visant à établir l'exemplarité d'une fonction sociale. Ce mouvement d'objectivation des corps et des gestes est étroitement lié à un « style documentaire », qui se caractérise par la clarté de la composition, la netteté de l'image, la précision dans le rendu des détails et la frontalité du cadrage, constitutifs

12 O. Lugon, *August Sander et l'avant-garde. Panorama des tendances photographiques des années vingt et trente*, in *August Sander : Hommes du XXe siècle, analyse de l'œuvre*, Paris, Editions de la Martinière, 2002, pp. 78-86.

13 Dans son compte rendu d'*Antlitz der Zeit*, Kurt Tucholsky peut ainsi écrire : « Sander n'a pas photographié des gens mais des genres ; des personnes qui représentent si bien leur classe sociale, leur statut, leur caste, que l'individu peut à lui seul incarner l'ensemble ». (K. Tucholsky, « Auf dem Nachttisch : August Sander, *Antlitz der Zeit* », *Die Weltbühne*, n° 13, 25 mars 1930, repris dans K. Tucholsky, *Gesammelte Werke*, vol. 3, Reinbeck, Rohwolt, 1960, pp. 393-394.)

d'une photographie directe (la *straight photography*, ou photographie pure[14]). De plus, l'assemblage des photographies par thèmes induit un effet de mosaïque, les variations au sein d'une même série invitant à la comparaison et à la différenciation (en ce sens, la cohérence de l'ensemble estompe l'unicité de l'image individuelle). Selon cette perspective, la photographie permet de documenter des attitudes corporelles et d'archiver des gestes archétypiques, à travers l'établissement de séries ou, si l'on préfère, la constitution d'un atlas de postures.

Phill Niblock, avec *The Movement of People Working*, série de films par trop méconnus[15], renoue avec cette « typologie » en se concentrant sur les activités de travailleuses et de travailleurs dans des régions du monde exclues du « progrès » technologique. Pourtant, il fragmente les corps, décompose les gestes, tout en se tenant en retrait des « protagonistes » de ses films. L'opposition entre continuité et discontinuité – filmer de façon continue et distancée le travail ou articuler un point de vue orienté en décomposant les gestes par le cadrage et le montage – peut paraître inadéquate, par trop formelle, vis-à-vis de la série de films de Niblock ; dans son cas, la *décomposition* des gestes semble indissociable d'un travail d'*objectivation*, la fragmentation étant mobilisée dans le cadre d'un projet d'archivage documentaire.

Poser à nouveau la relation entre geste filmé et geste filmique à partir de l'œuvre de Phill Niblock peut paraître contre-intuitif : ce dernier est avant tout connu comme compositeur (post) minimaliste. Il a pourtant également développé un travail filmique tout à fait remarquable, qui réactualise et déplace selon moi la série de photographies de Sander. Trace ou symptôme de cette filiation, Niblock manifeste un vif intérêt pour les photo-

14 Sur la *straight photography*, voir J.-F. Chevrier, « Walker Evans et la question du sujet », *Communications*, vol. 71, n° 1, 2001, pp. 63-103 ; E. de Chassey, « Paul Strand, frontalité et engagement », *Etudes photographiques*, n° 13, été 2003, pp. 135-157.

15 Signalons à cet égard l'étude bien documentée de J. C. Kase, *Le cinéma de l'observation de Phill Niblock*, in P. Niblock (dir.), *Working Title*, Dijon, Les presses du réel, 2012, pp. 327-346.

graphies et les films de Ralph Steiner[16] – collaborateur de Walker Evans, membre du collectif militant *Film and Photo League* puis de *Nykino*, qui a participé en tant qu'opérateur aux films de Pare Lorentz produits par le programme de la *Farm Security Administration*. Certes, Niblock travaille seul, ne répondant à aucune commande sociale ou programme étatique ; mais il n'en établit pas moins avec *The Movement of People Working* une topographie du « mouvement » du travail manuel, en isolant des séries de gestes à travers diverses contrées du monde.

Mais revenons brièvement sur la musique de Phill Niblock, qui a établi sa réputation au sein de la scène new-yorkaise – et qui incorpore, dans sa structure même, un *principe cinématographique*.

Fig. 2. Vue d'installation de Phill Niblock, *Nothin' but Workin'*, Centre d'art Circuit, Lausanne, 2013.

16 Voir J. C. Kase, *Le cinéma de l'observation de Phill Niblock*, *art. cit.*, pp. 340-341.

Le cinéma comme forme d'"intermedia" : sons additionnels et photogrammes différentiels, danse orientée par l'action et chorégraphie pour la caméra

Les compositions musicales de Niblock reposent sur les relations qui se nouent entre des fréquences proches[17] : des agrégats de micro-tons, réunis autour d'une note, forment des motifs harmoniques, pour autant que le volume sonore soit assez élevé. Comme l'a souligné Niblock lui-même, ses compositions, qui constituent des « environnements sonores », entretiennent une relation privilégiée à l'architecture (d'où le caractère déterminant des espaces réverbérants où celles-ci sont jouées)[18]. James Fulkerson, compositeur et tromboniste, commente l'une des pièces du disque *Nothin to Look at Just A Record* (1982) en des termes qui caractérisent l'ensemble de ses compositions :

> *A Trombone Piece* se construit autour d'un phénomène acoustique qu'on appelle les battements, ou sons différentiels et additionnels. La combinaison de deux notes produit deux sons supplémentaires dont les fréquences correspondent à la somme et à la différence des fréquences des deux premiers. […] C'est la production délibérée de ces sons additionnels et différentiels qui génère la qualité tactile de la musique de Phill [Niblock].[19]

Le cinéma, on le sait, repose sur un processus analogue : l'articulation entre deux photogrammes successifs produit une image « différentielle » ou « additionnelle ». Tout un pan du cinéma expérimental s'est construit sur ce principe différentiel, des films « métriques » de Peter Kubelka[20] à la revendication

17 Voir J. Brand, *Plans parallèles dans les compositions et les films de Phill Niblock* [1994], in P. Niblock, *Working Title*, *op. cit.*, p. 55.

18 Entretien avec J. Knesl, *Cette musique*…, in P. Niblock, *Working Title*, *op. cit.*, pp. 36-44.

19 James Fulkerson, notice de l'album Phill Niblock, *Nothin to Look at Just A Record*, India Navigation, 1982, traduit dans P. Niblock, *Working Title*, *op. cit.*

20 Voir Christian Lebrat (éd.), *Peter Kubelka*, Paris, Paris Expérimental, 1990.

d'un cinéma pur (« film as film ») par Gregory J. Markopoulos[21]. Pourtant, à la différence de ce travail sur l'articulation des photogrammes entre eux (« qu'est-ce qui se passe entre deux images ? », pouvait ainsi demander Werner Nekes[22], protagoniste de la scène formelle allemande), Niblock procède par unités plus larges : il accumule une série de plans centrés sur des gestes et des mouvements répétitifs, suscitant ainsi l'équivalent visuel d'un effet de drones, de sons dilatés et ininterrompus[23].

Et de fait, l'œuvre cinématographique de Niblock se situe dans une perspective *intermedia* : il a réalisé des films pour des danseurs, dans les années 1965-1970, avec Elaine Summers, fondatrice de l'*Experimental Intermedia Foundation* à New York en 1968 (que Niblock dirige depuis 1985)[24], ou encore pour des chorégraphes liés au *Judson Dance Theater*[25]. Pendant ses concerts, il associe à ses compositions musicales diffusées par des haut-parleurs (parfois également interprétées par des musiciens) des projections sur des écrans de diverses tailles. Jusque dans les années 1990, les compositions de Niblock, reposant sur des masses d'ondes sonores riches en harmoniques et en progressions micro-tonales, sont d'abord jouées en acoustique par des musiciens, avant d'être retravaillées électroniquement pour supprimer les attaques et les particularités de jeu. La disposition des haut-parleurs dans la salle,

21 Voir J. Hanhardt et M. Yokobosky, *Gregory J. Markopoulos : Mythic Themes, Portraiture and Films of Place*, New York, Whitney Museum of American Art, 1996 ; M. Webber (dir.), *Film as Film : The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos*, Londres, The Visible Press, 2014.

22 W. Nekes, « Whatever Happens Between the Pictures », *Afterimage*, vol. 5, n° 5, novembre 1977, pp. 7-13.

23 Voir par exemple C. Levaux, « Démesures. Une histoire du drone des années 1960 à nos jours », *Interval(le)s*, n° 7 (Vera Viehöver et Bruno Dupont, dir., « Réinventer le rythme »), 2015, pp. 62-75.

24 Voir Kristin Marx, « Gardens of Light and Movement. Elaine Summers in Conversation with Kristin Marx », *PAJ : A Journal of Performance and Art*, vol. 30, n° 3, septembre 2008, pp. 25-40.

25 Niblock tourne dès 1966 des films pour Lucinda Childs, Tina Croll, Meredith Monk (*Children*, 1967), Yvonne Rainer (*Line*, 1969, *Trio Film*, 1968), Carolee Schneeman, Elaine Summers.

le volume sonore et la position du spectateur constituent des éléments déterminants dans la perception de l'œuvre : des harmoniques se déploient dans l'espace réverbérant, l'écoute différant selon la position occupée par l'auditeur dans l'espace. Lorsque Niblock présente des extraits de *The Movement of People Working*, *work in progress* ouvert, il met en place un environnement immersif : les images projetées, qui mettent en jeu des gestes et des mouvements répétitifs, se déploient en relation de vis-à-vis avec la composition musicale, procédant par infimes modulations. Chez Niblock, le film finit par se substituer à la danse : s'il propose encore des performances sonores avec des danseuses à la fin des années 1960[26], il opte résolument pour la projection dès le début des années 1970. Les films 16mm diffusés pendant ses concerts inscrivent bien des corps en mouvement, mais en faisant l'économie de la présence corporelle des danseurs[27].

The Movement of People Working propose, au premier abord, une archive de gestes artisanaux qui sont menacés de disparition suite à l'industrialisation de régions agraires et rurales. Niblock fixe sur la pellicule un savoir-faire et des gestes ancestraux : il recueille les traces d'un labeur quotidien – que les ethnologues pourront étudier à loisir dans le futur. Ce n'est pas là toutefois son intention première. Niblock, qui est l'opérateur de ses propres films, s'intéresse avant tout à une gestuelle orientée par l'action ou, plus précisément, par une tâche itérative. Il rejoint par les moyens du film les recherches de chorégraphes et de danseurs sur les « mouvements pédestres » ou « orientés par la tâche », programme au centre du *Judson Dance Theater*[28]. Niblock, en détaillant les gestes répétitifs

26 Notamment avec Barbara Lloyd/Barbara Dilley, Ann Danoff, ou encore Nancy Toff.

27 *The Movement of People Working* peut également être conçu dans le prolongement du travail photographique de Phill Niblock, centré sur des musiciens de jazz, et de ses courts-métrages réalisés dans les années 1960 à partir de mouvements et de sons répétitifs. Voir Phill Niblock, *Six Films, 1966-1969*, Die Schachtel, 2001, comprenant les films 16mm suivants : *Morning* (1966), *The Magic Sun* (1966-68), *Max* (1966-69), *Annie* (1968), *Dogtrack* (1969) et *Raoul* (1968-69).

28 Voir S. Banes, *Terpsichore en baskets : Post-Modern Dance*, Paris,

du travail manuel, leurs modulations et inflexions, œuvre bien en compositeur minimaliste : il donne à voir dans leur exemplarité des gestes itératifs, à travers un "style documentaire" qui n'exclut pas la décomposition du mouvement par le montage et la multiplicité des points de vue par le cadrage.

Fig. 3. Vue d'installation de Phill Niblock, *Nothin' but Workin'*, Centre d'art Circuit, Lausanne, 2013.

Le labeur des artisans et des paysans au XXe siècle, ou la « factualité » de la prise de vues

The Movement of People Working repose sur une observation objective et attentive de corps en mouvement, réorientant l'opé-

Chiron, 1987, 1987, p. 109 : « l'activité piétonne (*pedestrian movement*) sur la scène s'attaque à l'une des conventions les plus importantes du spectacle : la manipulation du temps et du rythme ». Le processus de « task-oriented movement » est expérimenté par Anna Halprin dès la fin des années 1950 (voir J. Ross, *Anna Halprin : Experience as Dance*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2007, p. 133).

ration de cartographie socio-professionnelle d'August Sander sur le plan de l'image animée, sans aucune mise en scène. C'est en vain que l'on chercherait dans les films de Niblock une "image archétypique" qui se dégagerait de l'ensemble de la série. La préface d'Alfred Döblin à *Antlitz der Zeit*[29], ouvrage tiré du *work in progress* de Sander en 1929, est instructive à cet égard. Selon l'écrivain, l'anatomie des temps modernes entreprise par Sander repose sur un « laminage du visage humain[30] », c'est-à-dire sur « l'uniformisation, l'estompage des différences personnelles, des particularités », sous la pression de la société. Comme le soutient Döblin, il n'est pas possible d'établir de typologie sans prendre « une certaine distance » où « les différences disparaissent[31] ». Niblock, on l'a dit, prend également une distance par rapport aux sujets filmés ; mais l'on serait bien en peine de les identifier ou même de les désigner, n'apercevant pas leur visage la plupart du temps (ce qui constitue un écart radical par rapport au "style documentaire" et aux prises de vues frontales de Sander). La caméra de Niblock, si elle souligne également le "laminage" effectif des corps, ne fixe pas un "type", mais singularise (individualise ?) la physionomie d'une main, son appartenance à un *corps de métier*. L'examen filmique de la surface des êtres révèle les marques de la vie sur les mains au travail, sans que l'on puisse évoquer une démarche physiognomoniste : les gestes du travail manuel sont objectivés (et rattachés à différents métiers artisanaux), les sujets n'étant cependant jamais réduits à l'incarnation de « types ». Privilégiant les plans serrés (à l'opposé du cadrage large de Sander), Niblock se concentre sur les mains et les objets ou les outils manipulés.

---

29 A. Döblin, *Des visages, des images, en vérité* [1929], in A. Sander, *Visage d'une époque 1905-1929*, trad. fce de L. Marcou, Munich-Paris, Shirmer/Mosel, 1984.

30 « Nous allons parler maintenant de l'étonnant laminage des visages et des images par la société humaine, par ses classes, par le niveau d'éducation ». (A. Döblin, *Des visages, des images, en vérité, art. cit.*, p. 10)

31 « À une certaine distance, l'individu cesse d'exister, seuls subsistent les universaux ». (*Ibid.*, p. 11.)

Il n'en demeure pas moins vrai que, chez Niblock comme chez Sander, la volonté de documentation objective repose sur un principe d'accumulation et de comparaison, à travers une "esthétique de l'effacement". Certains propos de Döblin pourraient servir d'introduction à *The Movement of People Working* :

> Sous nos yeux se déroule en quelque sorte une histoire de notre société ou, plus exactement, une étude sociologique de ces trente dernières années. Une analyse sociologique se passant de mots, uniquement par l'image – des portraits et non point, par exemple, des personnages en costume folklorique. […] De même qu'il existe une anatomie comparée, éclairant notre compréhension de la nature et de l'histoire de nos organes, de même Sander nous propose-t-il la photographie comparée : une photographie dépassant le détail pour se placer dans une perspective scientifique. À nous de lire dans ces photos : leur recueil constitue un matériel de choix pour l'étude de l'histoire culturelle, économique et sociale de ces trente dernières années.[32]

Niblock propose bien une « analyse sociologique » passant « uniquement par l'image » de travailleurs « dé-folklorisés », à partir de l'analyse de « détails » qui sont réarticulés à travers un principe de comparaison. Pourtant, les ouvriers et les artisans, chez Niblock, sont filmés comme des sujets agissants, sans cesse en mouvement. *The Movement of People Working* propose au spectateur de faire l'expérience concrète et physique du travail, en inscrivant le corps dans un paysage ou un milieu déterminé ; l'ambition est d'ériger les gestes du travail en un *fait visuel incontestable*, à travers une archive en mouvement. Le cinéma de Niblock est de l'ordre de la « factualité », de l'« objectalité » : il se présente avec la netteté d'un fait brut, dont la structure est extrêmement précise.

Une des fonctions premières du cinéma, et auparavant de la chronophotographie, se trouve ainsi réactivée : la caméra constitue un moyen objectif de mesurer les gestes et d'analyser le mouvement du corps humain. Mais la cartographie de gestes et de mouvements de Niblock opère un déplacement radical par

32 A. Döblin, *Des images, des visages, en vérité*, *art. cit.*, pp. 13-14.

rapport aux études impartiales de Marey ou de Muybridge[33] : prenant le contre-pied de la démarche expérimentale et scientifique de ces chercheurs qui décomposent les différentes phases du mouvement, Niblock s'inscrit dans une perspective rythmique ; il s'agit pour lui d'élaborer une structure formelle à partir de gestes qui forment un vocabulaire plastique élémentaire.

The Movement of People Working *: le "présent continu" du travail*

Le métrage de *The Movement of People Working* est accumulé au gré des voyages de Niblock, à la fréquence d'une ou deux fois par année, le plus souvent sur la durée d'un mois par déplacement. Pendant l'été 1973, il tourne au Mexique ; pendant l'hiver 1974, il filme au Pérou. Par la suite, il voyage muni d'une caméra au Canada, à Hong Kong, en Afrique du Sud, au Lesotho, au Portugal, au Brésil, en Hongrie, en Chine, au Japon, à Sumatra, ou encore en Roumanie. Dans cette archive globale, mondiale, d'hommes et de femmes au travail, il privilégie les régions rurales ou maritimes. Jusqu'en 1989, il travaille systématiquement avec une vieille Arriflex et de courtes bobines 16mm, sans le son ; à partir de 1990, il a également recours à la vidéo Hi-8, puis au numérique, renonçant après quelque temps à l'utilisation de la pellicule. Il a accumulé près de trente heures de prises de vues tournées sur de la pellicule inversible, sans l'aide d'assistants. Il assemble les séquences bout à bout, telles qu'elles ont été tournées, retranchant tout au plus le début ou la fin d'un plan ; l'interversion ou le montage de plans à l'intérieur d'une séquence est de l'ordre de l'exception. Lorsqu'il diffuse ce *work in progress* sur plusieurs écrans simultanément, il lui adjoint des compositions musicales préexistantes de son cru, suivant un principe de non-relation entre

33 Voir M. A. Doane, *The Emergence of Cinematic Time : Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Mass./Londres, Harvard University Press, 2002.

l'image et le son : la juxtaposition est aléatoire, rompant radicalement avec la recherche de correspondances audio-visuelles ; les effets de synchronisme ou de soulignement sont imprévus, non délibérés. Malgré l'asynchronisme radical entre l'image et le son, la superposition des tons et la lente progression des nappes sonores entretiennent une relation de complémentarité avec la répétition des gestes des travailleuses et travailleurs : le rythme de gestes réitérés, orientés par une action déterminée, et les modulations de sons longuement tenus entrent en résonance, exerçant auprès du spectateur un sentiment de fascination, voire une sensation d'hébétude.

Les plans, d'une durée de dix secondes à deux minutes, sont toujours centrés sur une action ; la stabilité de la caméra permet d'observer longuement (et avec un certain détachement) une scène singulière, dans une perspective ethnographique. Le dynamisme dans la composition constitue un principe de composition ou une contrainte constructive, comme le suggère Niblock lors d'un entretien avec Rob Forman :

> Quand je filme, j'essaye de garder à l'esprit que je dois éviter les éléments perturbateurs, les effets de transitions temporelles, et je change l'échelle du cadrage de chaque plan. […] Lors des performances, j'essaye de montrer plusieurs films à la fois. […] Avec les images multiples, on obtient un aspect poly-rythmique, on ne reste pas focalisé sur une seule chose.[34]

Les gestes des hommes et des femmes occupés par une tâche concrète sont donnés à voir en tant que tels, sans que l'on ne se préoccupe de la finalité du processus de travail. Les séquences tournées présentent une certaine uniformité dans leur composition, centrées sur des gestes simples et répétitifs, qui évoluent au gré de la variété des actions : tailler des sculptures, coudre des chaussures, laver ou éviscérer des poissons, labourer les champs, éplucher des épis de maïs, nouer des filets de pêche, transporter ou casser des pierres, ramasser du sel, etc. Les plans

34 R. Forman, *ND Magazine*, 1998, traduit dans P. Niblock, *Working Title*, *op. cit.*, p. 67.

sont le plus souvent rapprochés, avec des mouvements de caméra limités, réduits aux déplacements des personnes filmées ; le zoom est en principe exclu. La photographie est soignée, précisément composée et cadrée, mais sans volonté d'esthétisation ou de pathos : les plans se concentrent sur le cinétisme de corps en mouvement, sur l'effort musculaire des sujets qui soulèvent des objets, les découpent, les maillent ou les tressent, manipulent des outils, labourent des champs, etc. Le cadrage est focalisé sur les mains en début de projet, avant de s'élargir : une vaste part du projet de Niblock explore les gestes d'artisans et de paysans à travers une échelle de plans plus larges. Quoi qu'il en soit, les plans sont tournés en extérieur, sans éclairage, à la lumière souvent vive du soleil : une homogénéité dans les intensités de luminosité et les tons de couleur est ainsi assurée. Niblock capte un processus de travail, saisit des postures et des gestes, en réagissant sur le moment, en temps réel, aux actions qu'il documente.

Il développe ainsi une analyse objective du mouvement des corps, en restituant l'action ininterrompue de travailleurs et travailleuses, sans progression ni résolution dramatique. La logique est sérielle et cumulative : l'enjeu est de réunir une large série de faits visuels centrés sur le travail. La *série* constitue un principe de construction : une image n'existe jamais seule, mais en interrelation avec celles qui la précèdent et la suivent. C'est à travers cette dynamique de comparaison que les gestes du travail peuvent être documentés, articulés, à l'instar de ce qui se jouait déjà dans *Die Melodie der Welt* (1929) de Walter Ruttmann, symphonie universaliste (et sonore) sur les activités humaines qui pourrait être convoquée comme précédent à *The Movement of People Working*.

Cadrer des corps en mouvement : tel est le sujet, ou l'enjeu, de cet ensemble de films. Les mouvements et les gestes semblent répondre à une chorégraphie qui ne connaît ni début ni fin, la caméra découpant un point de vue sur une action préalable et extérieure à son intervention. *The Movement of People Working* atteint à la densité physique de corps en mouvement pendant une chorégraphie. En ne livrant aucune explication

ou forme de récit, Niblock se focalise sur les gestes du travail, leur précision, leur automaticité, d'une part, leur rythme, leur cadence, d'autre part. Le film expose une succession de mouvements répétés et de rythmes qui finissent par acquérir une valeur plastique abstraite. Chaque plan constitue sa propre unité structurelle, tout en se différenciant peu du précédent ou du suivant, produisant un effet de présence hébétée ou de « présent continu[35] », qui tend à suspendre les mécanismes de l'anticipation et de la remémoration. La tension entre l'art et le document, constitutive du "style documentaire" de Sander ou d'Evans[36], tout comme l'esthétique de la série ou de l'archive, sont au cœur de *The Movement of People Working*, dont l'intensité est encore accrue par l'utilisation asynchrone des compositions sonores de Niblock.

Dans cette œuvre inextricablement minimaliste *et* concrète – minimaliste en ce sens qu'elle suit une structure d'ensemble potentiellement infinie, déterminée par la nature du travail, les sujets qui l'accomplissent et le milieu où ceux-ci s'inscrivent ; concrète dans son mode d'exposition d'une succession de gestes précis, d'étoffes et d'habits, présentés dans leur relation à la terre, aux plantes et aux outils, à travers un cadrage à valeur

35 Voir la définition du présent continu par Gertrude Stein par rapport à l'écriture : « En attendant pour commencer tout naturellement je me suis mise à faire des portraits de gens et de choses. En les faisant j'ai tout naturellement fabriqué un présent continu en m'efforçant de traiter chaque chose en la recommençant sans cesse en m'appliquant à des sujets très particuliers ». (G. Stein, *La composition comme explication* [1926], in *Lectures en Amérique*, trad. fr. de C. Grimal, Paris, Christian Bourgois, 1978, p. 47.)

36 Walker Evans et les photographes employés dans le cadre de la *Farm Security Administration* de 1935 à 1942 restituent la réalité de la paupérisation de la société américaine, se concentrant sur les paysans et les migrants mis en scène dans leurs habitats vernaculaires (voir C. A. Finnegan, *Picturing Poverty : Print Culture and FSA Photographs*, Washington, Smithsonian Institution, 2003). On l'a dit, des films sont également tournés dans le cadre de la FSA, notamment *The Plow that Broke the Plain* (1936) et *The River* (1938) de Pare Lorentz.

métonymique –, le spectateur ressent physiquement le mouvement, percevant nettement les changements de séquences, de couleurs et d'espaces. La projection simultanée de deux films au minimum accroît la sensation de mouvement et de changement, offrant des jeux de comparaison infinis : le regard circule librement d'un détail de l'image sur un écran à un autre écran qui peut être saisi dans sa globalité, l'attention et la perception du spectateur étant toujours fluctuante, dépendant de sa position et de ses déplacements dans l'espace, et de son écoute de sons qui se modifient graduellement. Cette immersion dans les détails de nervures d'objets ou des rides d'une main, cette plongée dans un "présent continu" et un rythme itératif, entêtant, vertigineux, provoquent un état de désorientation chez le spectateur. Le caractère autoréférentiel de la série (tisser, couper, empiler, tourner comme "métaphores" involontaires du montage) n'est guère perceptible dans ces conditions, à la différence des photographies d'Evans ou de Sander qui sont désignées en tant que telles.

A l'instar des compositions élémentaires et monumentales de Morton Feldman (*String Quartet II*, 1983, *For Philippe Guston*, 1984*)* ou de Luigi Nono (*Prometeo*, 1985), *The Movement of People Working* se déploie à travers une durée insistante, suivant une logique cyclique : l'œuvre, dont la structure est "épique", implique le spectateur dans une expérience temporelle singulière, celui-ci s'absorbant dans l'observation de gestes manuels précis, orientés par le travail, et qui se constituent en un système de variation potentiellement infinie ; l'attention aiguë portée à ce ballet de mains et de corps en mouvement suscite un effet de perte des repères spatiaux et temporels, de perturbation des sensations proprioceptives. Les gestes filmés *prennent corps* en s'imprimant progressivement à l'écran, à travers des variations graduelles, au gré de la dynamique itérative de l'éternel retour. Conformément à la dynamique de l'*intermedia*, l'œuvre est ouverte et sa durée non limitée, échappant aux contraintes de la mesure (musicale) tout comme à la logique univoque de la désignation (conceptuelle). Le spectateur qui fait l'expérience de l'*environnement* filmique et sonore de Niblock – actuellement,

le contexte de réception le plus approprié, me semble-t-il, est celui de l'exposition, plus encore que de la séance cinématographique ou du concert – s'abîme dans un mouvement d'absorption qui n'a plus rien à voir avec les mécanismes d'identification primaire (à la caméra) et secondaire (aux personnages) caractéristiques de l'institution cinéma.

Fig. 4. Vue d'installation de Phill Niblock, *Nothin' but Workin'*, Centre d'art Circuit, Lausanne, 2013.