

Exposer Marey

L'image, le mouvement et la pensée

Philippe Dubois



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/231>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

Pagination : 146-152

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Philippe Dubois, « Exposer Marey », *Études photographiques* [En ligne], 8 | Novembre 2000, mis en ligne le 24 février 2010, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/231>

Ce document a été généré automatiquement le 3 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Exposer Marey

L'image, le mouvement et la pensée

Philippe Dubois

- 1 Qu'est-ce qu'une image ? D'où vient-elle ? Où va-t-elle ? Comment circule-t-elle ? Qu'est-ce qu'un mouvement d'image ? Avec, sur, sous ou dans l'image ? Et entre les images ? Quelle est la matière d'une image ? Quel est son site ? A-t-elle lieu ? Quelle posture suppose-t-elle ? Chez celui qui la fait ? Chez celui qui la voit ? Qu'est-ce que montrer une image ? Qu'est-ce que voir ? (et comprendre ? et éprouver ?) Qu'est-ce qu'assembler des images ? Créer un montage ? Gérer un parcours ? Qu'est-ce qu'exposer ? Est-ce qu'une image pense ? Est-ce qu'une pensée est un mouvement ? Et l'inverse ? Est-ce qu'une exposition est un moyen de faire penser les images par du mouvement ? Autant de questions que pose, avec une acuité toute particulière compte tenu de son objet, la récente et remarquable exposition consacrée à Étienne-Jules Marey, montrée à Paris du 13 janvier au 19 mars 2000.
- 2 Exposer Marey aujourd'hui est un geste qui est tout sauf simple. L'exposition présentée à l'Espace Electra et réalisée sous le commissariat de Laurent Mannoni par la Fondation Électricité de France et par la Cinémathèque française, à partir des collections de la Cinémathèque française d'abord, augmentées de divers prêts (musée Marey de Beaune, musée du Cnam, Académie de médecine, musée Claude-Bernard, musée de l'Air et de l'Espace, Bifi, etc.), en offre une illustration exemplaire. Ce n'est évidemment pas la première exposition consacrée aux travaux du père de la chronophotographie. Il y eut, entre autres, celle d'Henri Langlois en 1963 au palais de Chaillot, déjà basée sur les collections de la Cinémathèque française (d'alors), accompagnées des ressources d'autres fonds connus (Collège de France, Académie des sciences, Société française de photographie, George Eastman House, etc.) : de manière inspirée, selon une perspective qui reflétait bien "l'esprit Langlois" (un esprit de monteur autant que de montreur), elle mettait en évidence, sous forme d'un "Hommage à Jules Étienne (sic) Marey", les liens qui pouvaient unir, au moins formellement, les recherches scientifiques de Marey sur le mouvement et les œuvres de grands artistes de l'art moderne (encore vivants à l'époque) comme Marcel Duchamp (Les Joueurs d'échecs et le Nu descendant l'escalier), le futuriste Gino Severini (Pam Pam al Monico et Autoportrait) ou Max Ernst (Les Oiseaux).

- 3 Plus près de nous, il y eut, en 1977, l'exposition au musée national d'Art moderne et le catalogue de Michel Frizot, É.-J. Marey, la photographie du mouvement. Exposition cette fois de chercheur – devenu un des spécialistes de Marey –, qui occupa le Centre Georges-Pompidou et qui, dans ce lieu pourtant dédié à l'art moderne, mettait remarquablement l'accent sur les aspects scientifiques et techniques autant qu'artistiques de Marey, donnant, en un parcours cohérent et bien structuré, un aperçu assez complet (pour l'état des connaissances de l'époque) de sa carrière et de sa production.
- 4 Depuis cette exposition, vieille de vingt-trois ans, les chercheurs, justement, ont considérablement fait avancer nos connaissances, d'une part à travers plusieurs ouvrages, comme le petit Marey en Photo Poche du CNP (toujours par M. Frizot, en 1983), ou celui, en pensée ouverte, de François Dagognet (Étienne-Jules Marey, chez Hazan en 1987), et surtout avec le superbe livre, plus précis, plus historique et plus complet, de Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey*, publié par University of Chicago Press en 1992 (et dont on aimerait avoir une traduction française). Ou encore au travers de plusieurs colloques, rencontres et autres expositions sur des aspects particuliers, notamment tout ce qui a été organisé à Beaune par le musée Marey, sous la responsabilité de Marion Leubat (auteur de Marey, pionnier de la synthèse du mouvement, paru en 1995).
- 5 On peut donc dire que depuis un quart de siècle, Marey est en France assez largement exposé sous plusieurs de ces facettes et qu'un des effets de cette presque surexposition est sans doute d'avoir construit dans les esprits des images de Marey (plus ou moins toutes faites), qui se sont répétées, additionnées et même superposées. Des images qui finissent par s'autonomiser et, littéralement, par faire écran. Des images qui installent des clichés, lesquels se tendent toujours entre les deux éternels pôles de l'homme de science ici et de l'ouvreur de formes là, entre l'inventeur d'appareils en tous genres et le créateur de figures visuelles, entre le mesureur obsessionnel et l'inspirateur de rêves, entre le physiologiste et l'ingénieur, le photographe et le (pré-)cinématographe, l'homme du concret et celui de l'abstrait, etc. Tout cela est aujourd'hui assez largement installé et se trouve pour ainsi dire inscrit comme le cadre ou la toile de fond de l'exposition de l'Espace Electra. Se voulant de référence, celle-ci entend aller voir "derrière l'effet d'écran", et elle s'accompagne elle-même non d'un "simple catalogue" mais d'un énorme ouvrage, ultra-informé, de Laurent Mannoni, *Étienne-Jules Marey. La mémoire de l'œil* (418 pages, bien remplies) co-édité par la Cinémathèque française et les éditions Mazzotta.
- 6 Pour des raisons évidentes, de place et surtout de perspective, je ne parlerai ici que de l'exposition, et non du livre de Mannoni. Et je m'intéresserai moins au pourquoi qu'au comment (exposer Marey). Non que la justification en raison d'une exposition soit de peu d'importance, mais parce qu'ici, justement, il me semble que le pourquoi tient dans le comment. Certes, il y a les apparentes "bonnes" raisons, celles qu'on affiche et qui font dire qu'on progresse dans le savoir ou la découverte de l'inédit. Ainsi cette exposition offre-t-elle, et l'événement est de taille, la première présentation publique en projection sur écran (vidéo !) des "films Marey" (il y aurait environ quatre cents films conservés à la Cinémathèque française), films souvent fascinants, parfois beaux comme du cristal, qui ont été (pour une part) restaurés numériquement par la Cinémathèque française (j'y reviens, bien sûr) et dont une abondante sélection est enfin visible dans l'exposition.
- 7 Ou encore, il y a eu la découverte en 1994, dans les réserves (décidément aussi inépuisables aujourd'hui que mal inventoriées naguère) de la même Cinémathèque, d'un fonds important de quelque 500 dessins ou graphiques

originaux, qu'on n'avait jamais vus (sinon quelques-uns en reproduction imprimée dans des publications historiques anciennes, ou dans *Études photographiques*). Là aussi, ces pièces nouvelles, identifiées et restaurées, sont exposées "pour la première fois" et offrent des images singulières, parfois en couleurs, par exemple la superbe série de neuf dessins à l'encre du squelette du cheval Lasalle s'animant dans son enveloppe corporelle comme un plan en surimpression dans un film de Méliès ou de Murnau. Cela seul, au titre de "première fois" aussi bien que pour sa beauté intrinsèque, justifierait déjà l'exposition Marey.

- 8 Mais il y a bien plus, pour moi, dans cette exposition, que ces inédits ou ce supplément de (sa)voir pour spécialistes. Il y a une manière d'observer, tantôt avec le sens aigu d'une inquiétude du regard, tantôt avec beaucoup plus de myopie, certains des problèmes de base de ce qui concerne "l'art d'exposer les images". Et que Marey en soit la matière autant que la manière ne relève en rien du hasard. C'est de cela que je voudrais ici un peu parler.
- 9 Comment se présente en effet l'exposition Marey ? Globalement comme une entreprise paradoxale, dont je dirais qu'elle ne cesse d'interroger les conditions mêmes d'existence de son propre objet ("Marey") et de sa propre nature (d'"exposition"). Qu'est-ce que "Marey" ? Un homme ? (avec son histoire, sa vie, etc.) – ce n'est, à coup sûr, pas de cela (de lui) qu'il s'agit dans cette exposition, même si l'on suit un parcours global qui vise à restituer son évolution. Une époque ? Pas davantage, même si celle-ci est implicitement présente au titre d'arrière-fond (la fin du XIX^e siècle, un minimum de contexte, la conception expérimentaliste de la science, etc.). Une œuvre ? Il semble difficile d'admettre ce mot, qui supposerait, sinon une volonté d'art, du moins un détachement des objets produits, autonomisés dans une sphère (l'art, la science) qui les finaliserait comme totalité ou comme absolu. Quelque chose dans l'exposition résiste à ce fantasme de l'œuvre, à ce penchant qui n'a rien de naturel puisqu'il résulte plutôt du très culturel "effet-Marey". Contre cette "mise en œuvre" (Marey inventeur, Marey savant, Marey photographe, Marey pré-cinéaste, etc.), l'exposition veut d'abord "désemballer" son objet, revenir à la matière première, la mettre à nu, loin de tous les atours téléologiques dont on l'a revêtue a posteriori (surtout dans le champ des arts). Peut-être, au mieux, pourrait-on dire qu'il s'agit ici d'exposer, de Marey, "son travail" (encore une valeur très positive, sinon positiviste), et du coup, pour l'exposition, de s'exposer elle-même comme travail. Un travail sur travaux.
- 10 Pour autant, cette mise à plat ne s'en veut pas moins modelée, ouverte, et même habitée. C'est que la prise au plus près du "travail" (les instruments, les traces et les résultats de "la recherche") n'exclut pas la mise en relief du "projet". Sitôt dans l'exposition et au fil du trajet, on perçoit en effet d'emblée que la visée globale y est de restituer "Marey" à son projet, un projet qui, peut-être, plus que "scientifique" (comme le voudraient les "dur-et-puristes"), s'avère en fait "cosmogonique". Plusieurs données de l'exposition me semblent travailler à cette émergence du projet cosmogonique : le parcours d'ensemble, entre trajectoire et labyrinthe ; la confrontation, ou plutôt l'imbrication permanente, des appareils et des images qui en résultent, de tous types (sans clivage ni de supports ni de domaines) ; certains effets spécifiques de la scénographie (le noir, la transparence, les projections), etc.
- 11 Le parcours d'ensemble combine, subtilement mais sans surprise, une trajectoire grosso modo chronologique et des regroupements globalement thématiques (mélange du linéaire et du circulaire : la ligne et le cercle – retravaillés – sont des figures fondamentales chez Marey), à partir d'un découpage en cinq étapes-secteurs : 1. À la

recherche des lois de la vie : la méthode graphique. 2. Locomotion aérienne. 3. La machine animale. 4. L'homme machine. 5. Retour aux origines de la géométrie. La mise en espace est articulée et claire, lisible, mais en même temps, le lieu où l'on évolue, avec ses escaliers, ses couloirs, ses petites salles, ses doubles passages, ses coins et recoins, reste à la fois serré (très serré même, avec une impression parfois d'encombrement et de surcharge) et labyrinthique (on ressort, après toute cette plongée, après moult montées, descentes et même "repassages" au même endroit, quasiment là où l'on est entré). L'impression est donc autant celle d'une traversée articulée (comme une ligne brisée) que d'un mouvement cyclique (tourner en rond pour s'en sortir). C'est assez bien le mouvement même des formes de Marey, avec les zigzags de ses graphiques et le mouvement rotatif de ses disques, avec le vol circulaire de ses oiseaux et les sinuosités serpentineuses de ses jets détournés de fumée, avec ses sauts sur place et ses ondulations qui progressent, etc. Et l'obscurité ambiante, très marquée, additionnant ses effets à l'impression d'encombrement (malheur au claustrophobe) – le choix radical du noir comme couleur absolue de tous les espaces, à l'inverse exact du blanc dominant dans les musées d'art moderne (ou les cabinets médicaux), fait plus qu'imposer la trop attendue métaphore de la salle obscure, pesante comme une dalle de caveau – le sentiment est qu'on se trouve finalement dans un cabinet de curiosités qui est aussi une chambre noire. C'est là, dans cet espace plus souterrain (underground) que terrestre, plus ventral ou infernal que solaire ou diurne – la nuit du cosmos –, plus proche d'Héphaïstos et de son atelier que de Prométhée le voleur de feu, c'est là, dans le noir des alcôves, que l'on assiste aux expériences d'enregistrement des échos du monde, le travail de saisie des traces de l'invisible, qui sont les traces des puissances de l'univers.

- 12 Car suivant son chemin en mouvement cyclique tout en reconnaissant des jalons, le visiteur est en effet sans cesse confronté à ce fameux geste obsessionnel de Marey, qui fonde son projet cosmogonique : son incroyable pulsion à capter, puis inscrire, puis reproduire tous les mouvements de l'univers, c'est-à-dire, en fait, à concevoir l'univers comme mouvement et à en fixer les empreintes sans cesse changeantes. Tout y passe, dans une sorte de panoptisme enregistreur de toutes les vibrations possibles. Si l'univers n'est que mouvements, le travail de Marey est de s'en faire la chambre d'écho, en s'efforçant d'en totaliser toutes les formes et figures par tous les outils possibles et imaginables. La cosmogonie de Marey est à la fois le lexique et la grammaire de ces mouvements du monde, lesquels se donnent à voir, d'abord, dans un incroyable inventaire de "motifs" (figuratifs), qui forment une sorte d'encyclopédie universelle, par l'empreinte de la puissance mobilisatrice des êtres et des choses : il y a ainsi le corps humain bien sûr, avec ses mouvements intérieurs d'abord – le cœur, le sang, les muscles, la respiration, la température, la voix, à l'état "normal" ou dans des situations variées de gêne ou d'excès, tout ce qui bouge, tremble, vibre, bat, pulse dans le corps, est saisi par des capteurs et transcrit par des traceurs. Puis il y a le corps avec ses mouvements externes : la marche, le saut, la course, la chute, le plongeon, la danse, la torsion hystérique, les gestes les plus divers, et cela affecte aussi bien le corps entier que certaines de ses parties (le blason mobile) : la main, les pieds, le torse, les bras, le visage, l'œil même. D'autre part, bien sûr, omniprésents, il y a les animaux, eux aussi captés dans tous les états possibles de leurs mouvements (marche, vol, nage, rampement, etc.), et qui composent un fantastique bestiaire où l'on retrouve pêle-mêle abeille, anguille, araignée, astérie, batracien, cheval, comatule, couleuvre, crevette, gecko, goéland, hippocampe, insectes, lézard, libellule, méduse, mouche, oiseau, pigeon, pélican, poisson, quadrupède, raie, scorpion, tortue, etc. Et il y a aussi les objets eux-mêmes, animés de mouvements

divers (pendule, cylindre, sphère roulante, tige métallique flexible, voiles et draperies ondoyantes). Ou encore, il y a jusqu'aux éléments naturels que Marey tente d'appréhender dans leurs modulations internes, tout spécialement les plus instables : l'air et l'eau (qui sont l'objet d'une intense fascination) et, dans une mesure moindre, le feu : clapotis, friselis, ondulations, vagues et vaguelettes, jets de vapeur, trajectoires de fumée, déviées, modelées, tout ce qui est volatil, liquide, fluide, gazeux, etc. Le projet cosmogonique de Marey saute aux yeux, à tout instant de l'exposition, et ce jusque dans l'écrasement dû à l'espace serré et jusque dans l'obscurité générale de la chambre noire où l'on se trouve plongé.

- 13 Par ailleurs, puisqu'il est dans un atelier, à tout instant aussi de sa visite, le spectateur est confronté à l'imbrication des outils et des images de Marey (voire à leur commentaire, par livres, notes ou schémas interposés). L'image, sa genèse, son métalangage. Il suffit d'aller et de venir de l'un à l'autre. Cela fait boucle. Cette mise en rapport permanente entre les instruments (parfois originaux, le plus souvent des reconstitutions récentes) et les résultats visuels obtenus par ceux-ci, n'a pas seulement une vocation didactique, mais elle incarne dans l'exposition la notion même de "travail", c'est-à-dire le principe du passage du processus au produit, de l'acte capteur à l'effet scripté, et donc par delà, elle s'inscrit parfaitement dans la logique générale des transports et des transferts de mouvements qui fonde la cosmogonie dynamique de Marey.
- 14 Certes, cette mise en relation répond d'abord aux besoins d'une pédagogie minimale (sinon illusoire) : le spectateur peut, sans arrêt et librement, passer de l'image, observable mais intouchable, sur son mur, et pas nécessairement compréhensible (graphique), passer de cette image à l'objet ou à la machine qui l'a générée, présenté dans sa vitrine close au centre de l'espace, qu'il ne peut qu'observer en tournant autour comme si c'était une sculpture, ou alors qui est parfois, rarement, accessible sur un socle et dont le mécanisme est actionnable – ah ! la touche d'interactivité ! Mais surtout, en accomplissant ce trajet, le spectateur se fait lui-même vecteur, il (re)produit un mouvement générateur, il fait le mouvement de l'image autant que celui de l'exposition.
- 15 Car ce faisant, par delà le jeu de passe-passe vaguement explicatif, il inscrit son geste dans l'économie générale de répercussions des mouvements qui guide et le travail de Marey et celui de l'exposition. Ce qui frappe d'évidence quand on prend l'ensemble des "travaux" diversifiés ici exposés, c'est que non seulement Marey entendait enregistrer le mouvement (en le décomposant, pour en mesurer les intervalles), mais aussi et surtout qu'il s'agissait de le transporter ailleurs, et de multiples fois, sous une autre forme (graphique, photographique, cinématique même) pour essayer de le comprendre par transformation. Il s'agissait de le transférer, de changer son support et sa nature (faire de l'espace avec du temps par exemple, en quoi il ne pouvait qu'être en désaccord avec son contemporain Bergson, ou du graphisme avec de l'analogique, pour prendre un autre exemple, ou du positif avec un négatif, ou du cinéma avec de la photographie, etc.), bref, de le reconduire en le déplaçant, pour mieux en appréhender toutes les dimensions et en expérimenter toutes les apparitions. La reproduction (avec transformation) du mouvement est donc aussi essentielle à cette pensée que sa captation. Un même mouvement, par exemple un vol d'oiseau (il pourrait s'agir tout aussi bien de la circulation du sang, de la nage de la raie, de la course de l'homme), est ainsi saisi, tantôt par des capteurs pneumatiques ou mécaniques associés par exemple à un polygraphe universel (a-t-on remarqué que les noms d'appareils de Marey se terminent pour la plupart en -graphe et non en -scope : sphygmographe, chronographe, myographe,

cardiographe, dynamographe, odographe, pneumographe, stylographe ?) qui en donne une transcription graphique par empreinte mécanique (sans aucun souci de ressemblance analogique), tantôt par un appareil photographique (à plaque fixe, ou sur disque rotatif, ou à plaque mobile, ou sur film celluloïd) qui en donne une vision “chronophotographique” sur plaque ou sur pellicule, laquelle peut à son tour être schématisée, dessinée, reproduite de plusieurs manières, voire projetée sur écran, ou recomposée en un (fantastique) objet tridimensionnel prenant la forme d’une série de statuettes en plâtre (animée dans un zootrope) ou d’une sculpture en bronze.

- 16 Bref, il semble évident que l’analyse du mouvement (ou sa synthèse – cela n’est pas fondamentalement autre chose, c’est seulement une autre version) ne constitue pour lui que des étapes transitoires dans un processus général de transformation perpétuelle du mouvement. Voilà ce que l’exposition révèle dans sa forme même : le principe central de la pensée de Marey est celle du report et du transfert, avec observation des différences : on enregistre, on transcrit, on grave, on dessine, on photographie, on moule, on sculpte, c’est le même mouvement qui se propage sous des formes différentes. Sans fin (comme il était sans origine : car les ailes de l’oiseau elles-mêmes ne se mouvaient que de leur rapport aux mouvements de l’air et du vent, etc.). Et c’est cette variation formelle entre états du mouvement qui fait figure, qui est le lieu et le moyen de l’intellection dudit mouvement. Voilà pourquoi exposer Marey comme ici, c’est faire de l’exposition elle-même une autre forme de ce mouvement en reprise continue.
- 17 Trois exemples dans l’exposition (et même au-delà), de cette pensée de la contagion transformante du mouvement. Le premier tient dans l’invention “scénographique” (espace du bas, celui de la très platonicienne caverne) d’un mur entièrement transparent où le visiteur peut découvrir, dans la double épaisseur de la paroi, avec une lumière qui vient de derrière, des images négatives originales (notamment les petits disques chronophotographiques sur verre destinés au phonoscope de Demeny). En voyant ces minuscules négatifs (7 cm de diamètre) par transparence, insérés dans le mur de verre, et en voyant en même temps, à travers ladite paroi, de l’autre côté, accrochée sur le mur du fond, l’image agrandie (42 cm de diamètre) et un positif sur papier de ces mêmes images de phonoscope, le spectateur ne peut qu’être mis devant le processus même de transfert de l’image. L’une est la matière de l’autre, par delà leur variation de manière, ici signifiante puisqu’elle est celle de la projection, de l’agrandissement et du passage négatif-positif.
- 18 Deuxième exemple, bien plus spectaculaire : tous les films qui sont projetés dans l’exposition (sur des écrans vidéo). Ils sont magnifiques (surtout dans la salle du haut, plus aérée et où l’on dispose d’un recul suffisant), magnifiques par leur format (panoramique, de 90 mm de large), par la qualité de leur image (restaurée numériquement, ce qui a fait disparaître les sautes, les instabilités, les griffes et les taches : j’y vois un geste conséquent, même si discutable), et surtout ils passent au ralenti, et en boucles infiniment répétées (jusqu’à l’hypnose). Ces films, dont on pense si souvent qu’ils sont «contraires aux intentions de Marey », lequel n’aurait été intéressé que par les chronophotographies analytiques, ces films sont en fait parfaitement justifiés dans l’exposition (et non dans une salle de cinéma) car ils prolongent très exactement le travail de Marey sur les transferts de forme du mouvement. L’erreur est de les considérer comme nous définissons le film aujourd’hui, c’est-à-dire comme la reproduction à l’identique du mouvement tel que nous le percevons “dans la vie”. Marey a non seulement tourné des films (sur pellicule mobile), il a non seulement travaillé pendant des années à la mise au point d’un projecteur, qu’il a fini par

utiliser, mais surtout, ce qu'il faut comprendre, c'est que l'usage qu'il en faisait était analytique et destiné aux scientifiques (pas de projection-divertissement pour le public) : c'était le ralenti qui les intéressait, par exemple dans le célèbre Chute du chat de 1894. C'est-à-dire que le cinéma était pour lui une autre manière d'analyser le mouvement. Non de le reproduire tel qu'on le voit "en vrai", mais de le travailler, de le transformer, comme la photographie le transforme en le figeant, mais ici de le transformer en mouvement d'un autre ordre, par la variation de vitesse. Ralentir pour observer, cinématographier pour découvrir le mouvement sous un autre angle temporel. Voilà l'enjeu expérimental du cinéma de Marey, et que l'exposition reprenait justement puisque les films y défilaient avec leurs diverses modulations de vitesse. D'où l'importance d'un Lucien Bull, qui prolongea ce travail et dont l'exposition présente un extraordinaire film en fin de parcours : le trajet d'une balle d'arme à feu, filmé à très haute vitesse et traversant une bulle (de savon ?). Dans un somptueux ralenti, on voit le projectile pénétrer d'un côté dans la bulle sans la briser puis ressortir par l'autre paroi et la faire éclater seulement à ce moment-là. Il fallait le film, et ce travail sur la vitesse, pour voir ce qu'il faut bien considérer comme un événement d'image d'une beauté fulgurante et révélatrice.

- 19 De même faut-il encore signaler, pour finir, que ce mouvement avec transformation de la matière et de la manière s'est poursuivi jusqu'en dehors de l'exposition elle-même, comme poussé par ces effets de vagues concentriques qui vont toujours s'élargissant, jusqu'à rebondir pour repartir dans d'autres directions. Et finalement, ces vagues arrivent jusque chez nous, jusque sur nos écrans d'ordinateur à la maison. Je veux parler du remarquable site Internet qui accompagne cette exposition Marey, un site conçu et réalisé par la toute nouvelle Maison du cinéma. Plus qu'un accompagnement, ce site est d'ailleurs un authentique prolongement, comme une sorte de salle supplémentaire, qui ne se contente pas de reprendre ce que l'on trouve dans l'Espace Electra (comme c'est encore trop souvent le cas en France où les sites d'exposition sur le réseau sont de simples "bandes-annonces" à fonction promotionnelle), mais propose autre chose, de nouvelles variations, de nouveaux paramètres, avec textes, fichiers, informations écrites abondantes, images multiples et nouvelles, et surtout avec un grand nombre de films, animés, et que l'on peut télécharger et graver sur CD. Voilà comment circulent les images, comment elles changent, de forme, de matière, de site, d'espace, de temps... Voilà comment l'exposition elle-même se fait mouvement. Mouvement de mouvement, avec transformations, découvertes, changements d'angle. De mouvements qui se font images, on est passé à des images qui se font mouvements. Dans tous les cas, ce sont des mouvements de pensée, et l'exposition est le lieu et le moyen de cette pensée et de ce mouvement d'image. Que ce soit Marey qui en soit le prétexte est tout sauf un hasard.
- 20 « Comme aucune pensée ne peut se perdre, de même il n'est pas une seule action qui n'ait un résultat infini. En agitant nos mains, nous causons une vibration dans l'atmosphère ambiante. Cette vibration s'étend infiniment, jusqu'à tant qu'elle se fût communiquée à chaque molécule de l'atmosphère terrestre, qui, à partir de ce moment et pour toujours, est mise en mouvement par cette seule action de la main... Et pendant que je te parlais ainsi, n'as-tu pas senti ton esprit traversé par quelque pensée relative à la puissance matérielle des paroles ? Chaque parole n'est-elle pas un mouvement créé dans l'air ?... »
- 21 Il suffit, par un de ces petits déplacements qui font circuler la dynamique de la pensée, de remplacer dans la citation de Edgar Allan Poe le mot "parole" par le mot "image"...
- 22 Exposition "Le mouvement en lumière : Étienne-Jules Marey", commissariat : Laurent Mannoni, Fondation Électricité de France, Espace Electra, Paris, 13 jan.-19 mars 2000.

- 23 Catalogue : Étienne-Jules Marey,
La mémoire de l'œil, par Laurent Mannoni, Milan/Paris, Mazzotta/Cinémathèque
française, 1999, 420 p., nb. ill. NB et coul., bibl., ind.