



Pôle régional
d'éducation aux images
Champagne-Ardenne

ORGESTICULANISMUS

Fiche Pédagogique

Rédactrice : Sylvie Vantyghem

Niveaux possibles

5ème à la Terminale

Disciplines concernées

Français, Éducation Musicale, EPS, Arts Plastiques,
Sciences Physiques, SVT

Séance inclusive

Chaque film offre la possibilité d'activer une audiodescription pour les malvoyants et les aveugles ou des sous-titres pour les sourds et malentendants ce qui permet d'animer des projections inclusives.

Fiche technique du film

Réalisateur : Mathieu Labaye

Belgique - 2008 - 9,20 min

Production : Caméra Etc, en coproduction avec Wallonie Image Production

Producteurs : Jean-Luc Slock

Scénario : Mathieu Labaye

Animation : Mathieu Labaye, Sébastien Godard

Voix : Benoît Labaye (interview de la RTBF)

Musique originale et création sonore : Fabian Fiorini

Son : Grégory Beaufays

Genre : Documentaire animé

Synopsis

Un voyage visuel et sensoriel dans l'esprit foisonnant d'un corps paralysé.

Genèse du projet

Dans une interview, Mathieu Labaye explique qu'il voulait au départ faire un film expérimental : « *Faire surgir le mouvement en changeant de personnage à chaque photogramme pour ne plus qu'on puisse identifier un personnage clairement, mais que l'on soit obligé de se rabattre sur la perception du mouvement dans sa globalité.* »

Son intention première n'était pas de parler du handicap de son père, mais, comme il l'explique dans cet entretien, il est finalement amené à y faire référence, sans doute parce qu'inconsciemment ce désir de traiter du mouvement a été orienté par la sclérose en plaques dont souffrait Benoît Labaye, décédé deux ans auparavant.

Interview du réalisateur

Orgesticulanismus - Propos du réalisateur

Voir aussi :

Le film est aussi décrypté par le [Kinétoscope](#), la plateforme pédagogique de l'agence du court métrage.

Objectif du film

L'objectif de ce film est de faire comprendre que les handicapés, dont les gestes quotidiens sont entravés, peuvent compenser leur incapacité par un mouvement de dépassement intérieur et atteindre une autre forme de liberté dès lors qu'ils acceptent de reconnaître leurs limites.

Cette œuvre est à la fois l'hommage d'un fils à son père et celui d'un jeune réalisateur aux inventeurs du pré-cinéma grâce auxquels le cinéma a pu voir le jour.

Les personnages

Dans le générique et dans la première séquence, les photos sont celles du père du réalisateur que l'on voit parfois avec sa femme et un de ses fils, sans doute Mathieu, ou avec d'autres personnes.

Il est difficile de considérer les humains de la deuxième séquence comme des personnages, ils ne sont pas individualisés et n'apparaissent que le temps d'effectuer un geste dans une série de scènes animées. Ils ne sont pas les protagonistes d'une narration, tout au plus des sujets anonymes d'une expérimentation de quelques secondes. Ils sont adultes, vieillards ou enfants, hommes ou femmes, blancs ou de couleur, de corpulence variable.

Dans la deuxième partie de l'animation, un seul « humain » subit de rapides métamorphoses et ne peut être considéré comme un personnage unique car il devient le support d'une succession rapide de danseurs ou acrobates différents, de tous âges et de tous sexes, de toutes corpulences et de toutes couleurs de peau. Le personnage est en réalité le mouvement, qui s'incarne dans une multitude de figures sans qu'il y ait rupture dans les gestes effectués, la continuité du mouvement est en effet conservée malgré la rapidité des métamorphoses.

Dans la troisième partie de l'animation, des formes abstraites, dont la forme et les couleurs se modifient constamment, remplacent les figures humaines. Une fois de plus, le mouvement est le véritable personnage.





Pour comprendre le film

Avant d'avoir vu le film

- Émettre des hypothèses sur la signification du titre (voir aussi analyse du générique, plan 15)
- Définitions : néologisme et mot-valise

Après avoir vu le film

1) Première activité :

Recueillir les premières impressions des élèves. Leur demander de verbaliser le message du film en une phrase, ou d'exprimer les raisons de leur difficulté à le faire.

Les images traduisent les différentes possibilités de créer du mouvement, de la liberté à l'intérieur d'espaces délimités ou contraignants, tandis que la voix off d'un handicapé explique qu'il est possible de compenser la difficulté à se mouvoir par une liberté intérieure, grâce aux ressources que recèle en lui l'être humain.

2) Deuxième activité : Demander aux élèves de faire le lien entre le titre et les images.

Revoir le film

1) Première activité :

Il est possible de répertorier les différents régimes d'images (deux séries de photos séparées par le titre du film, trois séries d'images animées), mais aussi les différentes activités quotidiennes présentées dans la deuxième séquence du film. Un questionnaire accompagne ce relevé.

a) Les gestes du quotidien :

- Verser le contenu d'un plat dans une assiette et le couper avec un couteau
- Poser un livre sur les rayonnages supérieurs d'une bibliothèque
- Lancer un sac plein à côté d'autres sacs au sol
- Lancer une nappe pour en recouvrir une table
- Lancer une crêpe en l'air et la réceptionner dans la poêle
- Mettre en route une tondeuse à gazon et la pousser
- Étendre son linge
- Uriner, remonter la braguette du pantalon et tirer la chasse d'eau
- Balayer le sol
- Ouvrir le robinet et monter dans une baignoire
- Monter sur un escabeau et changer l'ampoule d'un abat-jour
- Enfiler une jupe
- Se lever d'une chaise ou en descendre

b) Qu'est-ce qui caractérise ces activités ?

Elles sont inabouties, se répètent en boucle, et donc annulent le mouvement qui ne parvient pas à son terme. Établir un lien avec le mythe de Sisyphe.

c) Quel bruitage les accompagne et par quel adjectif qualifier chacun d'eux ?

Répétitif, sec, grinçant, discordant, rapide, rythmé, pulsé...

d) Sur le plan technique, comment analyser ces bruitages ?

Bruitages illustratifs, sons in, ou hors-champ qui deviennent in.

e) Faire repérer les échos entre les différentes séries d'images :

Bébé, instrument de musique, personnages assis sur un fauteuil roulant, sur une chaise, personnages enfermés, emprisonnés dans un cadre sombre, prédominance des vêtements bleus. Pause plus longue sur la dernière image de chaque série. Même voix off dans la première séquence et dans la dernière => Idée de cycle.

f) Vous pouvez lire le [texte de la voix-off](#) qui fait lien entre chaque séquence et qui est la base de la création des images.

2) Deuxième activité :

Un travail de recherche, ou d'explication, est également possible sur les références culturelles utilisées dans ce film.



© 1983-Rosas, Kaaitheater

Rosas dans Rosas, Anne Teresa de Keersmaeker, 1983



Kinésphère, Rudolf Laban



- Visionnement d'un extrait de la chorégraphie d'Anne Teresa de Keersmaeker, [Rosas dans Rosas](#), créée à Bruxelles en 1983 et filmée en 1997 par Thierry de Mey. Repérage des liens entre cette scène et la deuxième partie d'Orgesticulanismus (à partir de 12 min). Les danseuses sont contraintes de danser dans une sphère restreinte à celle de leur chaise, la musique et la gestuelle répétitives sont constitutives de la post-modernité.

- Recherches sur les théories du danseur et chorégraphe Rudolf Laban au sujet de la Kinésphère.

Laban définit par ce terme l'espace imaginaire à l'intérieur duquel le danseur peut déployer ses membres. Cet espace, construit par l'amplitude des mouvements du danseur, est circonscrit dans un icosaèdre.



La Jetée, Chris Marker, 1962

- Visionnement de quelques extraits de [La Jetée](#) (1962 – 29 min) de Chris Marker.

La Jetée est le récit en voix off, sur des photos en noir et blanc, de tranches de vie d'un prisonnier. Dans le cadre d'une expérimentation, il s'évade par la pensée dans un espace de liberté s'affranchissant de l'espace et du temps, mais reste sous le contrôle de ses geôliers. Son cerveau est relié à des fils (électrodes ou perfusions ?) qui ne lui permettent qu'une échappée provisoire, car il est contraint de réintégrer son corps de prisonnier.

Dans une scène de ce film (à 19:04 min), le mouvement de tête d'une jeune femme endormie est décomposé dans une succession de photos, passage qui est un hommage à [Eadweard Muybridge](#), expérimentateur de la décomposition du mouvement (dont quelques planches décomposent par ailleurs le mouvement d'une femme nue s'installant dans un hamac, d'où sans doute le choix insolite de cet accessoire pour y allonger le prisonnier de *La Jetée*.)



Fenêtre sur Cour, Alfred Hitchcock, 1954

- Visionnement du générique et des premières scènes de [Fenêtre sur Cour](#) (1954) d'Alfred Hitchcock.

Repérage des travellings sur la façade de l'immeuble et relevé des différentes activités quotidiennes des occupants, observées par un reporter momentanément immobilisé à cause d'une jambe dans le plâtre. Comparaison avec les activités d'Orgesticulanismus (mettre la table, faire sa toilette, s'habiller, danser, manger, s'occuper des extérieurs).

Activité Français, langues anciennes :

Étude de l'étymologie grecque de certains termes techniques : cinématographe, phénakistiscope, fantascopie, fantasmagorie, stroboscopique, praxinoscope, zootrope.

Activité Sciences Physique, SVT, EPS :

Travail sur la vitesse du mouvement

a) Recherches sur les pionniers du cinéma et sur la chronophotographie : Étienne-Jules Marey et son assistant Georges Demenÿ en France et Eadweard Muybridge, en Angleterre. Décomposer jusqu'à l'immobilité les phases de mouvements trop rapides pour être perçus.

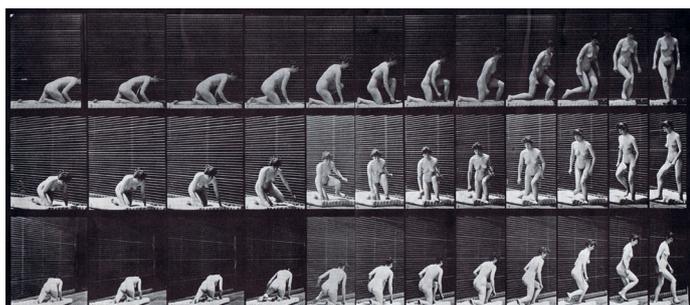


Plate 255 - Arising from kneeling and turning

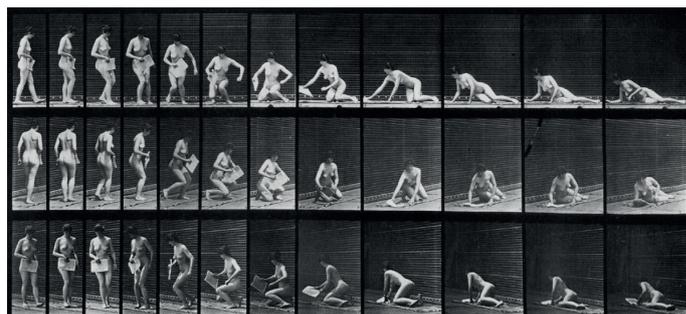


Plate 256 - Lying on the ground and reading

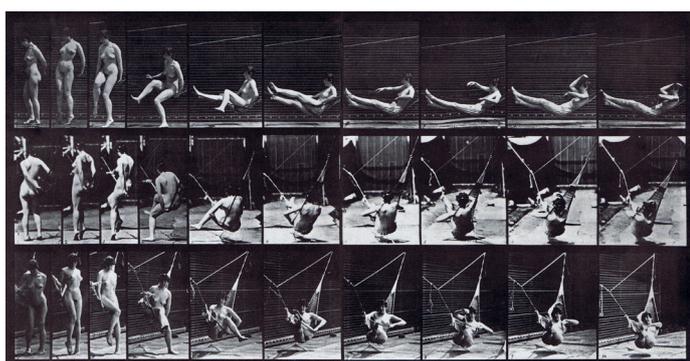


Plate 261 - Getting into hammock

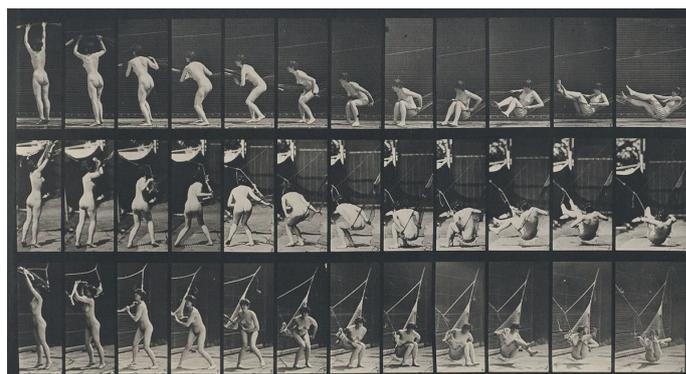


Plate 262 - Getting out of hammock

b) Dans la deuxième séquence, quelles activités ont pu être inspirées par les planches de Muybridge ? Quel procédé, dans le mode de représentation de ces activités, favorise la perception de chaque sujet représenté ? (réponse : la répétition de chaque activité, en contraste avec la succession trop rapide des gestes dans les dernières séquences de ce court-métrage.) Dans quelles séquences le changement de personnages est-il très rapide ? Cette accélération du rythme favorise-t-elle une perception claire des figures ?

c) Recherches sur le cinéma expérimental scientifique

d) Travail sur la persistance rétinienne et sur l'*effet phi* dans la perception du mouvement.

Activité Arts plastiques :

Histoire des arts : à la recherche du mouvement

Recherche sur les représentations de danses macabres :



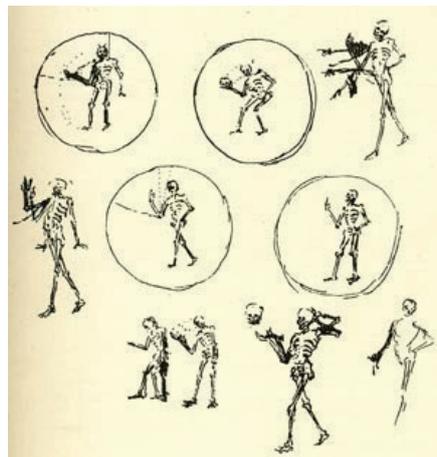
La danse macabre, Abbaye Chaise Dieu, XVe siècle

- Gravures ou peintures médiévales, fresques

- Au XVIIIe siècle, la première image projetée par la lanterne magique (voir [l'article de Laurent Mannoni](#), directeur scientifique du patrimoine de la Cinémathèque française) de l'astronome et physicien hollandais Christiaan Huygens est une *Danse de mort* inspirée d'illustrations d'Hans Holbein pour l'ouvrage *Simulachres et historiées faces de la mort* (1530). Ce thème est exploité avec succès durant tout le siècle.



Simulachres et historiées faces de la mort, Hans Holbein, 1530

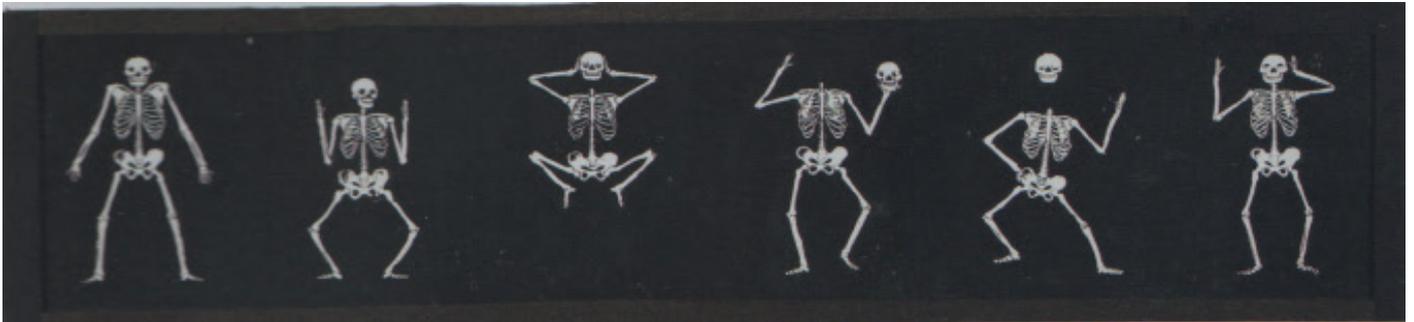


Dessin de Christiaan Huygens pour des représentations par le moyen de verres convexes à la lampe, 1659



Danse de mort, Josef Pieter Zallinger, XVIIIe siècle

- Danse de mort, plaque peinte à la main au XVIIIe siècle, provenant du cabinet de curiosités de Josef Pieter Zallinger (1730-1805) à Augsbourg. 10,5 x 44 cm.



The Dancing Skeleton, image imprimée pour la plaque animé Choreutoscope de Lionel Smith Beale, 1880

- En 1880 l'Anglais Lionel Smith Beale reprend ce même sujet dont le mouvement est décomposé en différentes phases dessinées sur une bande, animées grâce au [Choreutoscope](#) (lanterne magique améliorée brevetée en 1869 aux USA, qui permet de présenter des images successives à un rythme suffisamment rapide pour restituer l'impression d'un mouvement.)

- Au cinéma : [Le Squelette joyeux](#) des Frères Lumière en 1897, [Le Palais des mille et une nuits](#) (à 13,20 min) et [L'Antre des esprits](#) de Méliès, [La Danse macabre](#) de Dudley Murphy en 1922, celle d'Ub Iwerks [The skeleton dance](#) dans les Silly Symphonies de Disney, [La Règle du jeu](#) de Jean Renoir (1939).

- Création de figures géométriques colorées filmées et animées à partir des jeux optiques : flip-book et autres...

Possibilités d'activités

- Compter le nombre de plans du générique et mesurer leur durée (dans la première série de photos, puis dans la deuxième).
- Repérer les mouvements de caméra dans la première partie de l'animation.
- Repérer les différentes ruptures sonores, les images sur lesquelles se fait entendre la voix off.

Recherches sur le pré-cinéma, puis du cinéma pour les images abstraites :

- Au XIX^{ème} siècle, production d'images abstraites avec les jeux d'optique dont le [Chromatope](#) inventé par Henry Childe en 1830, sur les disques duquel sont peintes des rosaces aux formes géométriques qui s'animent lorsqu'ils tournent en sens inverse ;
- [Phénakistiscope](#) du physicien belge Joseph Plateau (commercialisé sous le nom de fantascopie) et disques stroboscopiques de l'Autrichien Simon Stampfer dans les années 1830, qui produisent notamment des animations géométriques avec transformation progressive des couleurs .

Ressources : *Enfin le cinéma !* : exposition au Musée d'Orsay 2021 : Catalogue de l'exposition ou Supplément « Beaux-Arts » Magazine.

Ce « cinéma graphique » est à l'origine de l'avant-garde et du cinéma expérimental du XX^e siècle :

- Dans les dernières années du XIX^e siècle et au début des années 1900, la danseuse et chorégraphe Loïe Fuller souhaite « sculpter la lumière » avec ses voiles sur lesquels sont projetées des lumières aux couleurs changeantes, qui produisent des formes mouvantes et ondulatoires. Un film chromolithographique est tiré à partir de dessins qui décomposent image par image sa célèbre [Danse serpentine](#), tandis qu'en 1897 Dickson tourne pour le compte d'Edison de nombreux films sur les chorégraphies de Loïe Fuller, interprétées par la danseuse Annabelle.
- Projet de peinture abstraite animée de Léopold Survage dans [Rythmes colorés](#) en 1913, et réalisation de l'animation de ces douze gouaches en 2005 par Bruce Checefsky.



Rythmes colorés, Léopold Survage, 1913

Kit Handicaps : Fiche pédagogique - *Orgesticularismus*

- Dans les années 1920, des peintres cinéastes explorent le mouvement en créant des œuvres non figuratives où priment les formes géométriques qui se déplacent, parfois en accord avec un rythme musical : [Lichtpiel Opus 1](#) en 1919-1921 de Walther Ruttmann, qui anime des peintures sur verre et retouche au fur et à mesure ses images avant de les filmer ; films abstraits de Hans Richter ([Rhythm 21](#) en 1921, [Filmstudie](#) en 1924), de Viking Eggeling ([Symphonie diagonale](#) en 1921), de Man Ray ([Le Retour à la raison](#) en 1923), de Fernand Léger et Dudley Murphy (certains passages du [Ballet mécanique](#) en 1924).

- Dans les années 1930 et 1940, Oskar Fischinger accorde également la primauté à la forme géométrique ([Études n°6](#) en 1930 ; [Étude n°7](#) de 1930 à 1931 ; [Cercles](#) en 1933 ; [An Optical Poem](#) en 1938 ; [Motion Painting](#) en 1947), tandis que renaît une école de peinture sur verre dont les deux représentants majeurs sont le Néo-Zélandais Len Lye ([A Colour Box](#) et [Kaleidoscope](#) en 1935 ; [Rainbow Dance](#) en 1936) et l'Écossais Norman McLaren, qui intervient directement sur la pellicule qu'il gratte, repeint ([Scherzo](#), 1939 ; [Boucles](#), 1949 ainsi que [Points](#), 1940). Analyser aussi son court métrage [Spook Sport](#), 1940 mise en scène de [La Danse Macabre](#) de Saint-Saëns sous forme de figures géométriques à mettre en regard de la mise en scène de Dudley Murphy.

Tous ces films musicaux en couleur cherchent à échapper à la figuration.



Pour analyser le film

Vocabulaire & Histoire

Vous pouvez lancer des recherches sur internet avec vos élèves.

Plan moyen : cadre le personnage en pied.

Plan poitrine : cadre le personnage de la tête à la poitrine.

Gros plan : cadre le personnage à la hauteur du cou.

Angle de prise de vue oblique : la caméra est penchée lors de la prise de vue.

Montage : organisation des images et des sons, selon un ordre et une durée déterminée.

Travelling : déplacement dans l'espace de l'appareil de prise de vue qui suit un personnage ou se déplace généralement en lignes. Il peut être latéral ou vertical, de haut en bas ou de bas en haut, se déplacer vers l'avant ou vers l'arrière.

Fondu : effet de liaison qui consiste à faire apparaître ou disparaître progressivement l'image ou le son.

Fondu au noir : fait disparaître l'image qui devient noir ; fondu au blanc : fait disparaître l'image qui devient blanche.

Son in : son dont on voit la source dans l'image.

Son hors-champ : dont la source n'est pas visible à l'écran, mais qui est dans un espace qui côtoie celui que nous montre l'image.

Son off : l'image ne montre pas la source de son émission, car ce son est émis dans un autre temps, un autre lieu que celui de la scène montrée sur l'image (bruit, voix d'un acteur, d'un commentateur).

Musique illustrative, de fosse : dont la source n'appartient pas à la diégèse. Elle est rajoutée à l'image.

Musique d'écran : elle provient d'une source intégrée à l'action, que cette source soit visible ou située dans un espace voisin de celui qui est représenté.

Morphing : effet spécial procédant par surimpression d'images ou trucage informatique d'une image pour la transformer progressivement en une autre.

Zoopraxiscope : jouet optique inventé par Eadweard Muybridge, qui repose sur des découvertes scientifiques. Les vignettes tirées des photographies qui décomposent le mouvement sont collées sur les plaques de verre d'un disque tournant, et ce mouvement reconstitué en boucle est projeté par une lanterne magique sur grand écran.

Chronophotographie : méthode d'enregistrement d'une succession d'instantanés photographiques, destinés à l'étude scientifique du mouvement. À la suite des travaux de Eadweard Muybridge, le physiologiste Étienne-Jules Marey met au point en 1882 un Fusil photographique, puis un Chronophotographe sur plaques fixes, fondé sur l'utilisation d'une bande de papier mobile, et plus tard sur celle d'une bande de pellicule celluloïd. Dans ses premières prises de vue il met en scène des sujets mobiles blancs sur fond noir.

Cinéma expérimental : cinéma non narratif et souvent non figuratif, à la frontière d'autres arts (musique, danse, arts plastiques, photographie, bande dessinée par exemple).

L'intérêt du film : il repose sur l'alternance de plan longs et de plans ultra-rapides, d'images fixes et d'images animées, de plans fixes et de plans dans lesquels les mouvements de caméra introduisent un mouvement supplémentaire. La forme qui préside au montage est la série. Il crée du mouvement avec les couleurs. Sur le plan sonore, il alterne voix off, bruitages in ou hors-champ ; musique d'écran in, ou hors-champ et musique de fosse. Il joue sur la transgression des frontières. Tous ces moyens techniques sont mis au service d'une sublimation esthétique, qui est à l'image de la mutation psychique opérée par le père après la révélation de sa maladie.

Analyse plan par plan

Générique :

1) La première partie du générique (14'') est constituée de quatre plans dans lesquels le logo de la société de production et les indications en lettres blanches apparaissent et disparaissent sur un fond noir. Ce générique ne remplit pas tout de suite sa fonction, puisqu'il laisse en suspens le titre du film : « Camera etc présente »...

2) La deuxième partie du générique se présente comme un diaporama composé de dix photos de famille en noir et blanc, (à l'exception du plan 11, en couleur) dont la succession régulière (toutes les deux secondes) est ponctuée par un fondu au noir, lequel figure une ellipse temporelle. Ce procédé de disparition de l'image fait écho à la manière dont les mots et le logo de la société de production apparaissent et disparaissent au début du générique.



Cette première série de photographies représente surtout les moments heureux d'une vie : bébé, enfant, adolescent jouant de la guitare avec un chapeau mexicain, amoureux souriant auprès d'une jeune fille, mariage.

On comprend rapidement que le sujet des photographies est le même, montré à différents stades de sa vie, de la naissance à l'âge mûr.

À la manière des plans de *La Jetée* de Chris Marker, ces photos constituent, par leur montage, une narration principalement en noir et blanc. L'évolution temporelle est ainsi montrée par le changement de plans fixes qui forment une narration chronologique en accéléré, et par la variation de taille et d'âge de la personne photographiée, que l'on reconnaît progressivement d'un plan à l'autre.



La fin du générique permet d'identifier ce personnage comme étant le père du réalisateur (Benoît Labaye). La première partie de ce court-métrage se présente ainsi comme une biographie réaliste.

Une recherche sur Benoît Labaye permet de comprendre que ces instants de vie sont un flash-back sur la vie d'un père décédé - d'où peut-être ce choix du cadre noir qui cerne chaque photographie, à la manière du cerne noir des faire-part mortuaires -. Ce dernier assure également une continuité avec le fond noir du début du générique.

Comme dans les plans 7 et 12 on aperçoit derrière l'enfant des corps d'adultes coupés par le cadrage, on est en droit de se demander si la bordure noire qui cerne les photos ne joue pas la fonction d'un cache qui recadrerait ces photos, en supprimant ce qui entoure le corps du personnage. De même, la photographie de mariage ne permet pas de comprendre ce que le marié tient à la main : une canne ? Un parapluie ? La barre d'un bus ? Quel est l'environnement des personnages ?

L'absence de profondeur de champ caractérise la majorité de ces plans, à l'exception de ceux qui cadrent les jeunes amoureux dans la nature.

Dès le début du film, la vision du spectateur est incomplète, perturbée, source d'interrogations.

Si les photos ont été recadrées, elles l'ont été de telle sorte que l'on n'ait qu'une vue partielle du corps du personnage principal et de la jeune fille avec laquelle il partage parfois le plan : les cadrages se réduisent au gros plan, au plan poitrine, ou à un plan intermédiaire. Seuls les mariés ont droit à un plan légèrement plus large, intermédiaire entre le plan taille et le plan poitrine. Il semble que l'espace ait volontairement été restreint autour des corps, comme pour accentuer l'idée de fixité, d'absence de mouvement. Cependant rien ne signale encore le lien entre le handicap et les images montrées.

La fixité des plans est atténuée par l'alternance plus ou moins régulière des angles de prise de vue : de face, de dos, de profil droit ou gauche.

Tous ces plans défilent sans commentaire sur un fond sonore qui semble constitué de deux notes à peine audibles, dont l'intensité va croissant ou décroissant ; sonorités auxquelles se rajoute, à la fin de cette première série, comme un roulement de percussion, en sourdine lui aussi. Dans un entretien, Mathieu Labaye explique que le musicien Fabian Fiorini a trafiqué les sonorités d'un piano pour les rendre méconnaissables, en plaçant des objets entre les cordes.



Plan 15 : Le titre du court-métrage s'affiche enfin en blanc sur un fond noir dans un plan de quatre secondes, avant de disparaître pour laisser place à un écran noir.

Il se présente comme un mot-valise énigmatique, constitué d'un assemblage de syllabes hétéroclites, dont la fantaisie surprend après la vision des images réalistes. Il fait penser à la construction d'une formule magique, comme le « Supercalifragilisticexpialidocious » que chante l'actrice qui joue Mary Poppins, lorsqu'elle danse devant les partenaires d'un univers de dessin animé dans le film des studios Disney. Comme cette animation, le court-métrage de Mathieu Labaye fait également la part belle à la danse, mêlant lui aussi prises de vue réelles et images animées.

On repère dans ce titre **anim**, qui peut renvoyer à **animé** (dessin d'animation ou anime japonais, comme on en verra dans la suite du film).

Orgesticulanismus est aussi construit comme un mot savant latin, et fait alors référence à la science et à la médecine, au mouvement du corps, puisqu'on y entend :

- **gesticul**, terme qui évoque le mouvement et semble a priori inadéquat pour les plans visionnés (mais qui conviendra aux figures gesticulantes des plans ultérieurs);

- **anismus**, terme anglais désignant l'**anisme**, une anomalie de l'anus qui se contracte lors de la défécation : est-ce une allusion au mouvement de contraction de certaines figures abstraites dans la dernière partie du film ? Peut aussi renvoyer à l'**anima**, souffle ou âme.

- **orges**, qui fait penser à **organisme**, (peut-être en référence aux viscères qui sortent du thorax d'un personnage, ou aux organismes reconnaissables dans le défilé de formes abstraites de la dernière partie ?), aussi à **orgasme**, métaphore possible pour définir le feu d'artifice de personnages et des couleurs qui se transforment rapidement à la fin du court-métrage.

On entend aussi dans cette dernière particule « **orgie** » sans doute en référence à l'orgie formelle et chromatique à laquelle nous convie cette dernière partie.

La construction du titre est ainsi à l'image de celle de ce court-métrage, constitué d'éléments hétéroclites qui renvoient à la science (comme on le verra pour les plans qui suivent), à l'univers de la fiction et de la fantaisie, ou à celui du documentaire réaliste; ce film mêle images animées et photographies, personnages réels ou dessinés, formes figuratives ou abstraites. Son début est lui-même hétéroclite, puisque la frontière entre le générique et la séquence qui suit est remise en question, comme elle le sera à la fin du court-métrage.

Ce plan sur le carton du titre est le premier dans lequel une voix off se fait entendre, celle du père du réalisateur, ainsi que l'indique le générique de fin. Dans cette reprise d'une interview qu'il avait tenue pour la RTBF, celui-ci parle à la première personne « je pense que c'est par le mouvement qu'on s'approprie sa propre vie [...] », ses premiers mots mentionnent l'idée de mouvement.

Le discours off se poursuit dans les plans qui suivent, tandis que l'onde sonore qui a couru tout au long de ce générique continue à se faire entendre avec une faible intensité, chevauchant le discours du père. Grâce à ce raccord sonore, les deux séries de photographies se trouvent reliées, en dépit de l'éloignement temporel des différentes prises de vue, et de leur séparation par un fondu au noir. Le mouvement est ainsi rendu par la fluidité que le montage du son et des images produit.

Séquence 1 :



Elle est constituée d'une série de douze photographies montées selon le même protocole que celui de la première série.

Les plans défilent au même rythme, seul le dernier dure plus longtemps (douze secondes environ).

L'idée de recommencement d'un cycle de vie motive cette séparation des clichés en deux groupes, séparés par cette ponctuation que constitue le titre.

Plans 1 à 3 : Ils font écho à ceux de la première série : on y voit en effet le personnage adulte dans le rôle de père aimant, avec un bébé puis un enfant, qui rappellent ceux des premiers plans du film. S'agit-il du réalisateur enfant ? Ou de son frère ?

Plans 1 à 12 : Si la première série d'images finissait sur une note gaie, celle-ci est progressivement empreinte de gravité : lors du plan 6 la voix off mentionne pour la première fois son handicap : « [...] et donc quand on est privé du mouvement... » ; cette phrase chevauche le plan 7 (« ... comme je le suis [...] »), plan dans lequel le personnage principal de cette série se tient debout, appuyé sur une canne. On aperçoit également cet objet auprès de lui dans les deux plans suivants où on le voit assis. Dans les plans 10 à 12, il est photographié dans un fauteuil roulant : la réalité du handicap auquel il faisait allusion dans le plan 6 s'impose alors comme une évidence.

On peut interpréter le choix d'images fixes qui encadrent le titre comme une volonté de traduire l'immobilité à laquelle la maladie a progressivement condamné le père du réalisateur.

On remarque à nouveau l'étrécissement du cadre dans lequel les personnages sont enfermés : nombreux sont les plans où les corps sont tronqués, les têtes en partie coupées (bébé et son père en amorce face à face, par exemple), comme lorsqu'un sujet est mal cadré au moment de la prise de vue. Le soupçon d'un recadrage volontaire par le biais d'un cache noir se confirme. La profondeur de champ est absente de près de la moitié des photos, et le regard se heurte souvent à un fond constitué par un mur, une palissade. Cette limite imposée au corps des sujets photographiés, mais aussi au regard du spectateur, mime ainsi celles que la sclérose en plaque inflige peu à peu aux malades, condamnés à se déplacer dans un fauteuil roulant.

Bien que le discours n'ait pas été prononcé pour le film, le montage crée de façon intelligente une cohérence entre la voix off et les plans auxquels elle se superpose.

Dans le **plan 3**, les paroles sont en adéquation avec l'image du père souriant courbé vers son bébé qui marche vers lui, alors que la voix off parle d'amour et de tendresse.

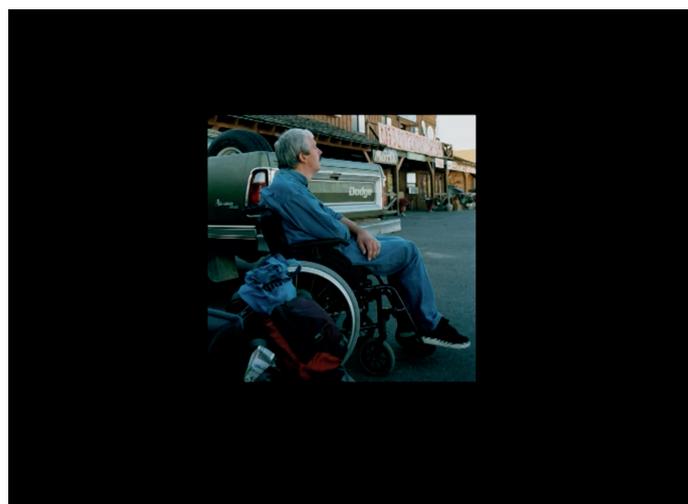
On a remarqué que le son coïncide avec l'image du personnage appuyé sur sa canne dans le **plan 7**. Cependant le discours élargit son propos à tous les handicapés, (« [privé de mouvement...] comme beaucoup d'autres personnes le sont »), aussi le sujet représenté sur la photographie n'est plus seulement Benoît Labaye, il devient le support, le représentant de tous ceux qui souffrent d'incapacité à se mouvoir.

Dans le **plan 8**, le « je pense que ... » du père accompagne une photo dans laquelle il a l'attitude d'un penseur sur un tronc d'arbre.

Il parle de « réinventer le mouvement autrement » alors qu'on le voit dans le **plan 10** prêt à tourner les roues de son fauteuil roulant pour le faire avancer. Cette idée de mouvement réinventé se retrouve dans le montage des photographies : les différents plans font alterner les directions des regards et les angles de prise de vue, comme si le sujet cadré de face dans les **plans 3 et 4** se tournait vers la droite dans le **plan 5**, puis progressivement vers la gauche dans les **plans 6 à 10**, pour revenir à un profil droit dans les deux derniers plans. Les couleurs bleues des vêtements dans les **plans 8, 10 à 12** recréent comme un lien temporel fictif entre ces dernières photographies dont la succession fait penser à la décomposition d'un seul et même mouvement, telle que la pratiquèrent Marey et Muybridge.

Ce retour dans le passé du père est donc aussi un voyage vers les origines du cinéma, dont l'invention est précédée par celle de la lanterne magique (le mouvement est en effet déjà amorcé dans le défilement des images que celle-ci projette successivement) et de la photographie. La succession des photographies de Mathieu Labaye évoque les projections de dessins de la lanterne magique, lesquels pouvaient constituer une narration.

La référence à Muybridge, que le réalisateur revendique dans une interview, va devenir plus évidente après le générique.



Plan 12 : Le père est cadré devant une voiture, tandis que des bagages attendent à côté de lui, indices d'un départ - ou d'une arrivée ?- imminent. Le réalisateur y voit-il un euphémisme pour signifier le voyage ultime ? Ou la traduction métaphorique d'une transition, du passage du sujet vers un dispositif d'images différent ?

Séquence 2 :

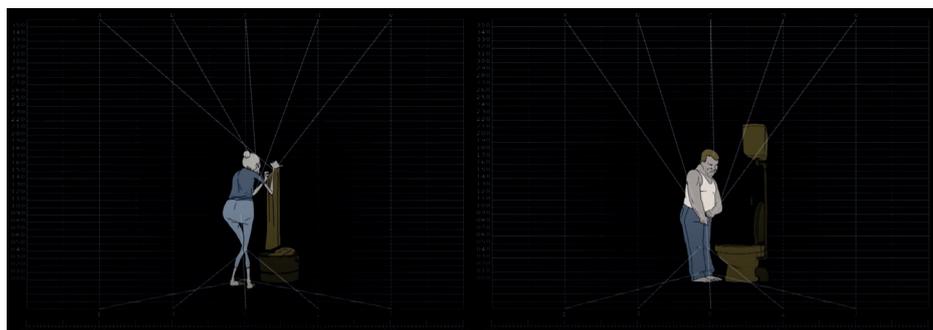
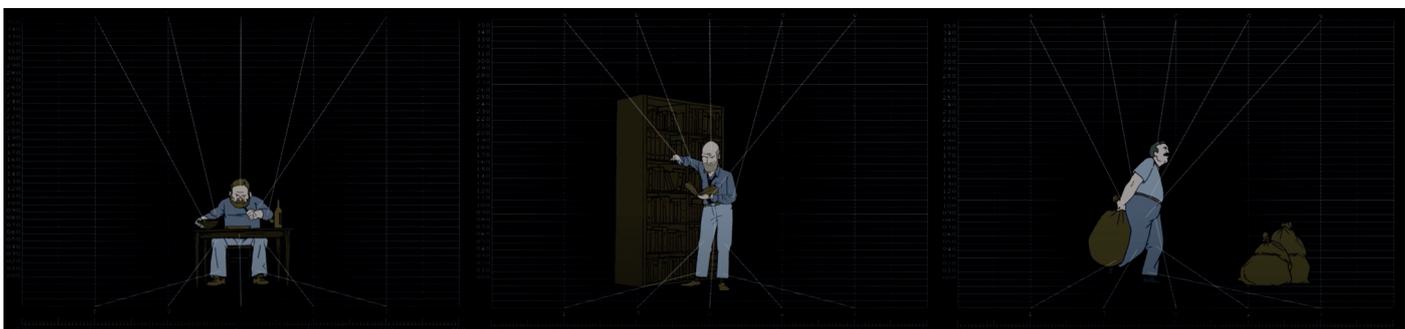
Celle-ci se présente comme un long plan-séquence d'environ 2'35", durant lequel la caméra, par une suite de travellings dont la direction alterne de façon aléatoire, (tantôt verticaux descendants, tantôt horizontaux de droite à gauche ou de gauche à droite), balaie de façon méthodique pendant 1'50" un cadre noir (qui rappelle le fond noir du générique) comportant des vignettes animées.

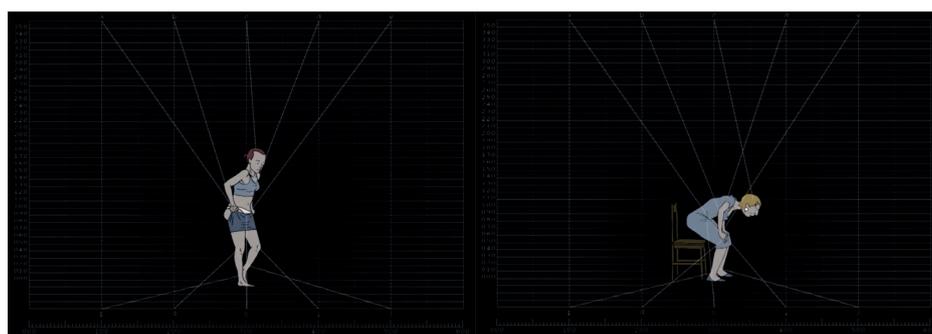
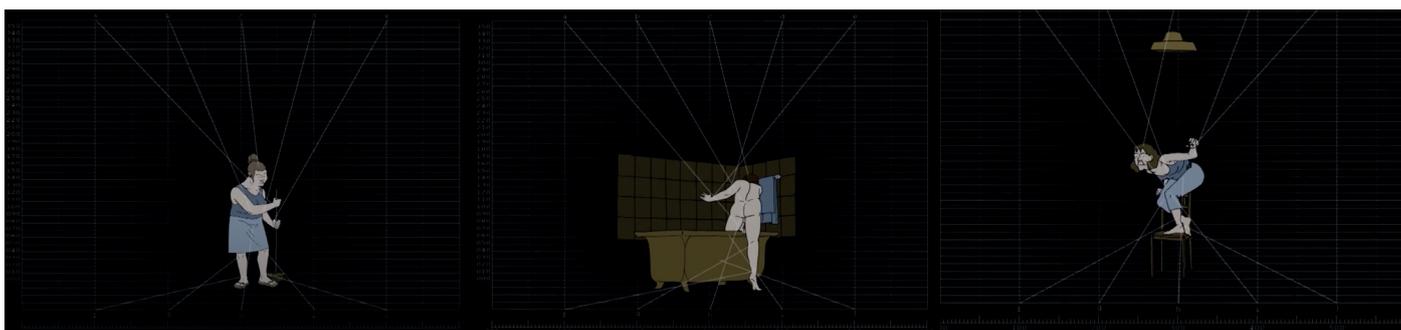
Mathieu Labaye procède à nouveau par séries dans son montage.



Plan 1 : La première image qui ouvre cette série de quatorze dessins est reliée à la dernière de la série précédente : elle en est en effet la reproduction dessinée, le père est cadré selon le même angle de prise de vue, assis dans son fauteuil, les mains dans une position identique. Il porte un pantalon bleu foncé et un pull bleu clair qui rappellent la tenue bleue de la photographie. Cependant le décor et la profondeur de champ ont laissé place à un fond noir quadrillé. Comme dans le cliché qui clôt le générique, ce plan est fixe et plus long que les autres plans de chaque série.

Il contraste avec le double mouvement qui va suivre: celui des treize sujets cadrés de face, de profil ou de dos, à l'intérieur des images animées contiguës à ce dessin et celui d'une caméra qui opère différents travellings pour se déplacer d'une case à l'autre, créant ainsi un espace labyrinthique dans lequel le spectateur est désorienté, car il n'en a pas une vue d'ensemble. Cette perturbation sensorielle place le spectateur dans la position d'une personne handicapée qui aurait du mal à se mouvoir, en raison de la perte de repères.





Plan 2 à 14 :

Suivent treize scènes animées qui montrent des activités de la vie quotidienne, parmi lesquelles on retrouve certains gestes sur lesquels Muybridge avait travaillé, souvent cadrés selon le même angle de prise de vue : un homme lance un objet lourd (un poids ou un seau rempli d'eau chez Muybridge, un sac plein dans *Orgesticularismus*) ; une femme monte sur des degrés (une chaise chez Muybridge, un escabeau dans cette animation) pour atteindre quelque chose (un chiffon chez Muybridge, une ampoule dans cette animation) ; une femme s'assied ou se lève d'une chaise ; un sujet est attablé (une femme chez Muybridge, un homme dans *Orgesticularismus*), une femme nue enjambe une baignoire, qui est remplie d'eau (chez Muybridge, une femme nue verse de l'eau sur une personne nue qui enjambe un tub de bain pour en sortir) ; une femme balaye le sol, une autre de dos à moitié vêtue étend le linge sur une corde, une autre encore enfile sa jupe ; un homme est attablé ; une femme lance un tissu pour l'étendre (sur le sol, dans les planches de Muybridge, sur une table, dans la scène proposée par Mathieu Labaye) ; un homme pousse un accessoire d'entretien de la pelouse (un rouleau de jardin dans les planches de chronophotographie, une tondeuse à gazon dans ce film). Les personnages sont aussi variés que les modèles du chercheur britannique : hommes, femmes de tous âges et de tous sexes, de corpulence différente (Muybridge a photographié la difficulté à se lever du sol d'une femme particulièrement obèse), de couleur de peau variable, habillés, partiellement ou entièrement dénudés.

L'absence de coupure d'une scène à l'autre rappelle le travelling sur la façade de l'immeuble de Fenêtre sur cour, qui permet au spectateur de passer en douceur du cadre d'une fenêtre à l'autre, et d'être le témoin – avec ou sans le point de vue du journaliste blessé et immobilisé dans son fauteuil – des gestes quotidiens de chaque occupant. On peut établir un parallèle entre ce film et les mouvements de caméra d'*Orgesticularismus*, qui permettent d'explorer les différentes actions des treize autres sujets dessinés (y compris les plus intimes et les plus triviales, reléguées au bas de la planche sur laquelle elles s'animent, transformant le spectateur en voyeur).

À l'inverse des plans du générique qui reconstituaient de façon sommaire le récit d'une vie, cette séquence d'*Orgesticularismus* est proche du cinéma des attractions où chaque spectacle était conçu comme une unité autonome dépourvue de toute narrativité, de toute chronologie.

Le décor se limite à quelques rares accessoires (table, bibliothèque, baignoire...) qui se détachent sur le fond noir, à la manière des représentations de scènes quotidiennes qu'offraient les lanternes magiques, avec lesquelles ces courtes scènes colorées présentent par ailleurs des points communs.

Dans cette série d'images, la science et l'imaginaire se retrouvent à nouveau mêlés. La répétition infinie du même geste, dans chacune des cases quadrillées, rappelle un mythe, celui de Sisyphe. Comme ce héros grec, chacun des personnages est condamné à effectuer sans cesse la même tâche, sans parvenir à l'achever. Cette impuissance traduit celle du personnage handicapé, dont on entend à nouveau la voix off à partir de 2,43 min : « *lorsqu'on vit un handicap sévère, lorsqu'on vit totalement immobile, dépendant, on vit en fait quelque chose qui n'est pas partageable, qu'on ne peut pas facilement exprimer, dont on ne peut pas aisément parler [...]* ». Pour Benoît Labaye, l'impuissance gestuelle se double de celle d'une impossibilité à communiquer. D'où peut-être l'isolement de ces figures seules dans leur case, solitude accentuée par le fait que certaines se tournent le dos, et qu'aucune ne communique entre elle.

Les fils qui relient les personnages à une lettre inscrite en haut du quadrillage qui leur sert de toile de fond font penser à ceux d'une toile d'araignée qui les emprisonne ou aux ficelles qui relient une marionnette à son créateur, lequel ne la laisse pas libre de ses mouvements. Si les personnages sont dans un plan qui leur laisse plus d'espace que celui des photographies du générique, puisqu'ils sont cadrés en plan large, ils n'en sont pas moins enserrés dans un espace qui limite leurs mouvements par son étroitesse et par ces fils attachés à leur corps.

Ces ficelles évoquent les lignes qui construisent la kinésphère théorisée par le chorégraphe [Rudolf Laban](#). Il y a aussi cette référence dans l'extrait de la chorégraphie *Rosas danst Rosas*, de Anne Teresa De Keersmaeker. Il est probable que Mathieu Labaye s'inspire à son tour de l'œuvre de sa compatriote Anne Teresa De Keersmaeker, les fils qui relient ses personnages à des lettres sont aussi ceux d'une filiation artistique qu'il affiche par ce biais.

=> Pour ces deux références, voir au début de cette fiche (page 4).

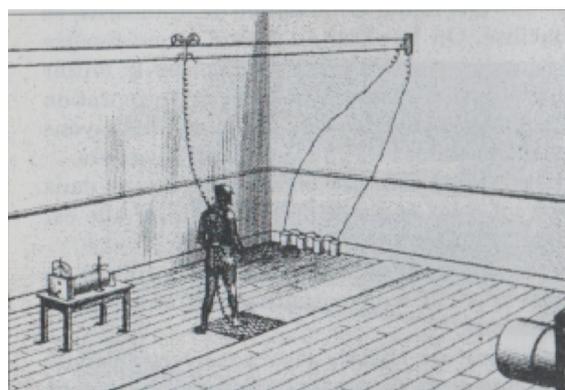
Sons et musique :

Les gestes sont caractérisés par un son « témoin », illustratif, rythmé, en boucle comme chaque courte séquence (claquement sec d'un livre refermé, bruit grinçant d'un couteau sur une assiette, démarrage d'une tondeuse à gazon...) qui redouble l'aspect mécanique de ces activités. Ce bruitage est d'abord in, mais tandis que par le travelling une scène se découvre partiellement alors que la précédente disparaît, (procédé qui permet au spectateur de percevoir deux fragments de cases simultanément), deux bruitages contigus se superposent un bref instant. D'abord hors-champ, puisqu'il est en avance sur la vision de sa source, le son nouveau annonce la scène qui va apparaître, tandis que le bruitage précédent se fait encore entendre avant de s'éteindre progressivement. Ce fondu sonore, qui fait écho aux fondus au noir du générique et du défilement de la deuxième série de photos, ajoute à la fluidité des images celle du son.

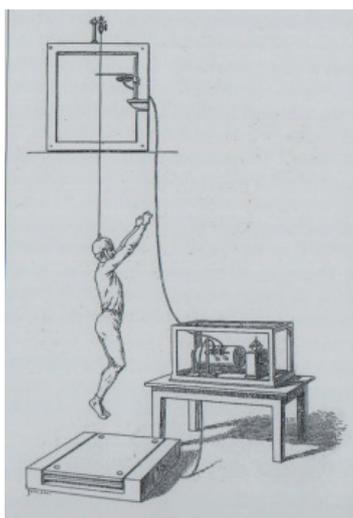
Au bruitage répétitif et pulsé qui accompagnait les plans précédents se rajoute des crépitements qui évoquent le son d'un appareil d'enregistrement. S'agit-il d'un appareil hors-champ transcrivant les mouvements des personnages, à la manière de ceux conçus par Marey ou son assistant Demeny ? Enfin, on peut entendre des vibrations, des instruments utilisés pour leurs résonances, des notes courtes, tenues au sein d'une large nappe abstraite. A 2,43 min, la voix de Benoît Labaye ressurgit.

Orgesticularismus et le Pré-Cinéma :

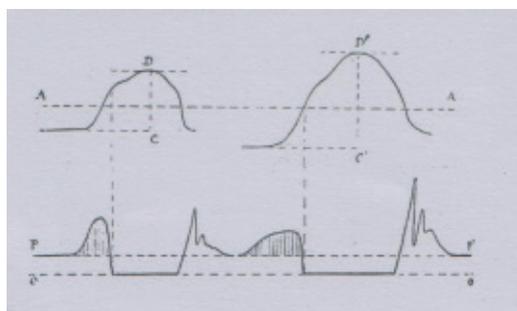
La référence dont se réclame Mathieu Labaye pour l'élaboration de cette séquence est celle d'Eadweard Muybridge, qui lui-même s'inspire des travaux d'Étienne-Jules Marey et de son assistant Georges Demenÿ. Les quatorze séquences sont conçues selon le modèle de celui qui servait aux expériences de ces pionniers de la chronophotographie. Les personnages de cette séquence sont attachés par des fils qui peuvent rappeler ceux qui reliaient les sujets étudiés par Demenÿ aux appareils de mesure de la marche par la chronophotographie, comme l'illustre le dessin ci-dessous.



À l'aide du chronographe, Marey enregistrait la locomotion des animaux et des humains. On voit sur cette gravure des tuyaux fixés aux chaussures d'un marcheur, équipées de dispositifs pneumatiques. Ces tubes sont reliés au tambour du chronographe tenu par l'homme, lequel enregistre sur une bande de papier les impulsions envoyées par les capteurs sous les pieds.



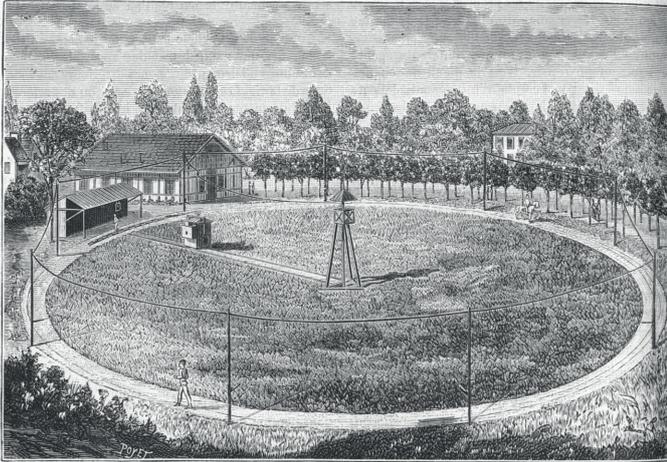
Dispositif permettant l'inscription simultanée de la pression des pieds sur le sol et des changements de hauteurs atteintes dans les sauts verticaux. Dessin tiré de *La Machine animale* d'Étienne-Jules Marey.



Courbes supérieures :
tracé des changements de la
hauteur atteinte par la tête.

Courbes inférieures :
tracés des pressions des pieds
au sol.

Les fils qui se déplacent en fonction des gestes des personnages dans *Orgesticularismus* sont sans doute une réminiscence de ces premières expériences du physiologiste français.



Station physiologique dans le Bois de Boulogne, Étienne-Jules Marey, 1882

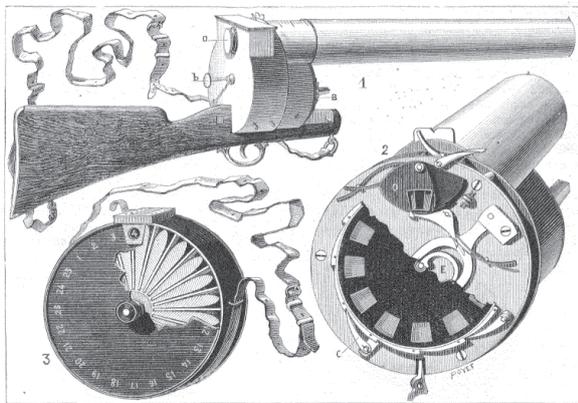
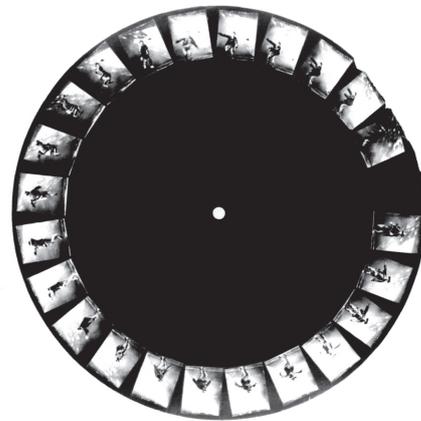


Fig. 2. Mécanisme du fusil photographique.
1. Vue d'ensemble de l'appareil. — 2. Vue de l'obturateur et du disque à feuillet. — 3. Boîte contenant vingt-cinq plaques sensibles.

Fusil photographique, Étienne-Jules Marey, 1882



Disque pour Phonoscope

Comme dans la majorité des bandes de Muybridge, les personnages effectuent seuls leurs mouvements devant un fond noir quadrillé et numéroté, avec des lettres de repère pour les fils. Selon le modèle des planches de Muybridge chaque scène de vie est posée côte à côte.

Cependant, les séries de photos de Muybridge représentent les différentes phases d'un même mouvement, exécuté par le même modèle d'une photographie à l'autre. Il n'en est rien dans cette séquence : chaque vignette est indépendante de la suivante ; on ne retrouve pas le même personnage ni la même continuité dans le mouvement d'une case à l'autre, car les activités d'un personnage sont sans rapport avec celles des vignettes voisines.

Au lieu d'être fixe, l'image est animée d'un mouvement effectué en boucle par chaque sujet. Cette répétition du même geste évoque celle produite par les disques stroboscopiques et les rubans d'images utilisés en boucle pour le zootrope et le praxinoscope d'Émile Reynaud dès 1877, qui montrent des activités répétitives (on y voit ainsi une femme qui étend son linge sous le titre *La lessive*). Les photographies séquentielles des planches de Muybridge sont elles aussi présentées au public en boucle, animées grâce au zootrope. L'idée de cycle sous-jacente dans la première séquence est également présente dans ce recommencement du geste.

Plan 15 (travelling à partir de 3,04 min) :

Pendant plus de quarante secondes, la caméra va s'immobiliser sur la dernière vignette, dans laquelle une femme assise sur une chaise tente de se lever, pour se rasseoir aussitôt de manière itérative, à la manière des danseurs de *Rosas danst Rosas*. Le grincement répété du siège rappelle la musique minimaliste et rythmée de ce ballet.

Dans ce dispositif inspiré de celui de Muybridge (nombreuses sont les planches du photographe où des modèles passent de la posture assise à la posture debout et vice versa), la position de cette femme assise cadrée de profil droit fait écho au dessin du père du réalisateur, assis dans son fauteuil roulant, au début de cette séquence. L'idée de cycle déjà présente dans le montage des photos du générique revient dans ce montage des dessins (elle est également présente dans *Fenêtre sur Cour* où le journaliste que l'on voyait dormir dans son fauteuil avec une jambe dans le plâtre dans le générique de début se retrouve dans la même position lors de la dernière scène du film, avec cette fois les deux jambes dans le plâtre à la suite d'une chute).

Ce passage incessant de la posture assise à la posture debout va se doubler d'un autre mouvement, de plus en plus rapide, celui de la transformation du corps du personnage, selon le procédé du morphing => voir [Le cinéma des métamorphoses](#) (2009 - 15 min) de Jean-François Buiré pour Ciclic et l'UPOPI, université populaire des images.

Une variation est ainsi introduite dans la répétition. Cinq humains vont se succéder sur cette chaise, avec des vêtements de couleurs différentes, dans des plans suffisamment longs pour qu'on puisse les différencier. La continuité du mouvement reste assurée malgré ces métamorphoses.

Les corps qui se substituent ensuite à la sixième figure vont se succéder à une vitesse telle qu'il sera parfois difficile de les discerner, et une fois de plus la vision du spectateur va se retrouver perturbée, « handicapée » par ces images subliminales que nos limites naturelles ne nous permettent pas de percevoir. Le réalisateur pose sans doute une équivalence entre la difficulté à se mouvoir et la difficulté à voir : l'inadaptation du corps face à la rapidité devient un obstacle dans les deux cas.

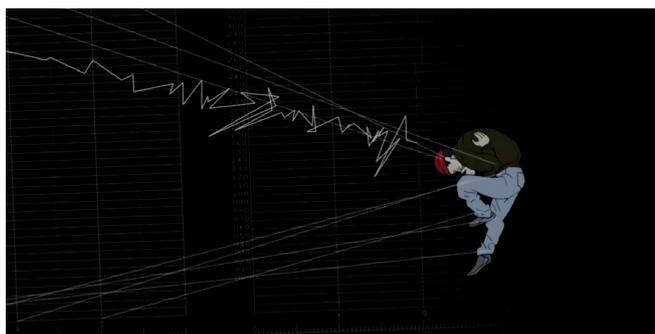
On reconnaît notamment l'image d'un enfant qui tente de quitter sa chaise (sans doute un clin d'œil à une planche de Muybridge qui décompose le mouvement d'un bébé montant sur une chaise et qui a ensuite été tournée en boucle ou à cette autre planche d'un enfant amputé qui descend de son siège).

Parfois certaines figures déjà repérées font retour dans cette succession, comme celle de la jeune femme de couleur. Encore une fois, aucune chronologie ne se dessine dans cette succession de personnages, il ne s'agit pas de montrer l'évolution d'un même individu à travers différentes figures, comme le faisaient les plans du générique et de la première séquence.

Au bruitage répétitif et pulsé qui accompagnait les plans précédents se rajoute un crépitement qui évoque le son d'un appareil d'enregistrement. S'agit-il d'un appareil hors-champ transcrivant les mouvements des personnages, à la manière de ceux conçus par Marey ou son assistant Demenÿ ?

À 3'55" :

Le son est dans un crescendo puis une apnée pour laisser place à une explosion. Simultanément, un personnage, qui pourrait être Benoît Labaye, apparaît. Il parvient à se lever de son siège, avant de retomber au sol, empêtré dans ses fils. **Cette chute** va initier un mouvement de balancier entre ce cadre sombre et un hors-champ situé à droite de toutes les figures qui vont se substituer à lui. Elles vont tenter de franchir la frontière qui les sépare de l'espace voisin, sur un fond de musique électronique puissante. Les fils qui les retiennent peuvent évoquer le souvenir d'une célèbre plaque de lanterne magique : *Le Trapéziste*. Ils peuvent aussi être vus comme une métaphore polysémique de l'empêchement, de l'emprisonnement ressenti par un handicapé (fils de l'araignée, du marionnettiste-metteur en scène tout puissant, et cordon ombilical qui relie au créateur) mais aussi comme un tremplin vers la libération du corps, qui commence par un affranchissement d'un espace-carcan et de la pesanteur (d'où l'idée des fils élastiques qui deviennent trapèze, les limites imposées au corps sont sublimées par la transformation en geste artistique). Toutes ces conversions du geste entravé en un acte artistique, j'aurais voulu les rapprocher des très belles paroles du père (dont la vie engagée est un exemple de sublimation du handicap en une action belle sur le plan éthique, en témoignent les éloges qui sont faits dans la presse lors de sa mort).



Le Trapéziste, plaque anglaise de lanterne magique

Mais leurs tentatives de sortie du cadre noir avortent dans un premier temps (on pense aux allers et retours du héros de *La Jetée* entre un espace de liberté et sa prison dont il ne parvient pas à s'évader définitivement, sauf au moment de sa mort). Durant ces allers et retours, le personnage inscrit sur le fond noir une ligne brisée continue qui est comme la retranscription de son mouvement par un chronographe.

Une fois de plus, Mathieu Labaye traduit par un équivalent plastique l'impossibilité à sortir de ses limites que rencontre un corps handicapé, et ce, de quatre manières différentes : par la condamnation à la répétition du même mouvement, par l'impuissance à l'accomplir dans son intégralité, par l'assignation à demeurer dans un cadre-prison et par la dépendance à des liens qui, bien qu'ils semblent extensibles, contraignent le personnage-marionnette à demeurer dans son cadre et restreignent sa liberté de déplacement.

Affranchissement :

Au moins huit plans vont se succéder, dans lesquels on abandonne le plan fixe et le principe d'un décor toujours cadré selon la même échelle de plan. Dans le premier de ces plans, la figure toujours en perpétuelle métamorphose quitte pour la première fois sa case pour empiéter sur celle de droite, opérant une rupture. Dans le deuxième plan, on la retrouve dans cette nouvelle case grâce à un raccord dans le mouvement, avec pour la première fois un changement d'échelle de plan, puisque le cadrage du personnage est plus rapproché. La caméra opère un léger travelling latéral vers la droite pour le suivre.

Deux plans plus loin, le cadrage est légèrement plus large. Dans le sixième plan le cadrage est à nouveau resserré au point que le bas du corps est en partie hors-champ ; la caméra opère un travelling avant sur la figure.

Dans cette succession de plans, le fond noir quadrillé est légèrement cadré selon un plan oblique vers la gauche, puis il opère un léger mouvement de bascule vers la droite et on le retrouve en plan oblique vers la droite. L'oscillation du corps du trapéziste de droite à gauche se double ainsi d'une oscillation du décor et d'un mouvement de balancier entre plans rapprochés ou plans larges, entre travellings latéraux ou avant.

Par moment, on perçoit comme dans un flash les plans de ce trapéziste en mutation sur un fond blanc, quadrillé et numéroté lui aussi, qui annonce l'espace de libération vers lequel tentent de fuir ces figures. Cet éclat lumineux fait penser à la lueur que voient les prisonniers de la Caverne dans La République de Platon, avant de parvenir à s'en échapper et à accéder à la lumière du soleil. Mais la vision fugace de cet espace, qui anticipe celui de la seconde séquence, témoigne surtout de la volonté renouvelée d'abolir les frontières (entre cette séquence et la suivante, comme entre le générique et la première suite de photographies). Elle prépare une transition vers l'espace blanc de la troisième séquence.

Dans le huitième de ces plans, la figure en mutation se retrouve sur une case noire où les lignes cessent de se prolonger, dans un espace intermédiaire entre le cadre noir quadrillé et le fond blanc qu'elle va parvenir à rejoindre.

Séquence 3 :



À 4'01" du film, un humain parvient enfin à s'extirper de son cadre, qui est comme le négatif de celui qui va suivre, et à se libérer de ses liens.

Un magma de sons accompagne cette « expulsion » puis il s'ordonne et devient rythme, pulsations puis musique de danse, la chorégraphie va devenir le centre de la séquence.

Cette expulsion de l'espace de la séquence précédente rappelle une naissance, avec le passage de l'obscurité à la lumière, accompagné de la rupture du cordon ombilical qui reliait à l'espace précédent. Ce cordon est figuré de façon humoristique par l'enchevêtrement de la ligne brisée abandonnée (qui assurait dans la séquence précédente l'enregistrement de son mouvement), laquelle apparaît en amorce à gauche du plan. Il évoque également le fil d'Ariane qui a permis à Thésée de sortir de son espace labyrinthique.

On peut aussi penser au fil électrique qui, dans *The Cartoon Factory*, relie le clown Koko au générateur au moyen duquel son créateur, Max Fleischer, lui envoie du courant, avant de le détacher de cet instrument de torture. Cette mise en abyme de la création dans le film de Max Fleischer renvoie à la naissance du cinéma ; de la même façon, ce passage d'un fond noir qui évoque les planches de Muybridge à un fond blanc peut s'interpréter comme une métaphore de l'évolution de la chronophotographie vers la projection cinématographique sur un écran blanc.



Le fil blanc sur fond noir devient noir sur ce fond blanc, comme lors du passage d'un négatif à un positif, avant de s'effacer dans un fondu au blanc. Le lien entre les deux séquences est ainsi momentanément maintenu.

La migration de la figure animée sur un fond blanc devient pour elle libératrice : elle va pouvoir effectuer une multitude de mouvements de danse puis de figures acrobatiques de plus en plus sophistiquées. Elle est libre d'explorer toutes les parties de l'espace au risque d'être décentrée, toujours à une vitesse de transformation telle qu'il devient impossible de repérer la multitude de sujets qui se succèdent.

Ainsi une blouse couverte d'écrits et de dessins parfois indécents échappe au regard, qui ne peut discerner ces détails. Les limites de la perception sont une fois de plus pointées à travers ce jeu de cache-cache, non dénué d'humour, avec le spectateur.



La foule de personnes qui défilent en un seul corps contraste avec le nombre limité de personnes présentes dans les séries d'images précédentes, tandis que la grande variété de postures qu'elle adopte et la longueur de la chorégraphie sont en rupture avec la pauvreté des mouvements répétitifs et brefs de la deuxième séquence. Mais comme dans cette dernière, il est impossible de considérer les danseurs comme des personnages, car une fois de plus, ce film s'affranchit de la narration. La majorité des figures qui se laissent entr'apercevoir sont en tenue ordinaire, même si on surprend quelques tenues caractéristiques de danseuses (en tutu classique, ou en robe de flamenco). Le geste violent de la tête de danseuses qui projettent leur longue chevelure rappelle celui des interprètes de *Rosas danst Rosas* de Anne Teresa De Keersmaeker. Parfois des tenues insolites ou incongrues surgissent fugacement, telle celle de ce cosmonaute, ou de cet homme en nœud papillon et caleçon, qui fait écho à la vieille femme en caleçon qui étend son linge dans la séquence précédente - autant de figures qui prêtent à sourire -. On a à peine le temps de saisir la posture d'un homme à trois bras, évocation des divinités dansantes de L'Inde. Une figure cubiste monstrueuse, aux tons rougeâtres, évoque « La Chose » de Jack Kirby, telle autre rappelle les corps géométriques des futuristes, de Boccioni.

Comme dans les albums de l'univers Marvel, les corps réalisent des acrobaties (on repère un saut arrière semblable à ceux que Muybridge avait décomposés dans ses planches) et adoptent des attitudes de super-héros. Ces corps triomphants contrastent avec les corps immobilisés sur un fauteuil roulant ou sur une chaise des séquences précédentes.

Puis ils évoluent vers des formes caricaturales qui rappellent celles des personnages de comics, avec de très gros plans sur des visages ou des membres hypertrophiés, déformés, étirés, qui occupent parfois tout le cadre dans lequel ils semblent parfois à l'étroit, (au point de faire éclater les limites en sortant du champ, pour n'apparaître qu'en amorce parfois). Certains n'hésitent pas à adresser parfois un regard caméra au spectateur, brisant ce quatrième mur après avoir brisé leur attache comme des personnages de comics, qui pratiquent déjà cette transgression.

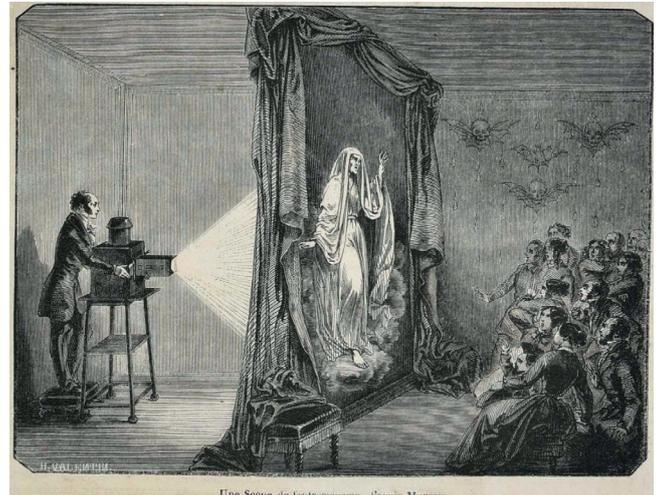


Cet allongement et cette disproportion des membres sont tels qu'un des personnages tient tout entier dans sa propre main, énorme, qui l'emprisonne. On peut noter que la monstruosité et la déformation sont par ailleurs des sujets auxquels s'intéresse très tôt le cinéma scientifique, et avant lui Muybridge dans ses planches. Le mouvement touche également les proportions des corps qui tantôt grossissent au point d'occuper tout l'espace, tantôt diminuent et deviennent tout petits sur cet immense écran - on a à peine le temps d'apercevoir un bébé -, au gré de mouvements d'expansion ou de contraction. Ces changements d'échelle de plan font penser aux trucages de Méliès, dont Mathieu Labaye s'inspire sans doute.

L'évolution de la danse vers le spectaculaire, qui était celui des « attractions » cinématographiques au début du XXe siècle, (et que l'on perçoit également dans les planches de modèles nus ou difformes de Muybridge) se retrouve dans les figures qui se dénudent, puis dans le spectacle horrifique de cet homme musclé qui gonfle ses pectoraux jusqu'à les faire éclater, et devient un écorché qui libère ses viscères pour finir sous la forme d'un squelette. Mathieu Labaye renoue par moment avec les fantasmagories du physicien et mathématicien liégeois Robertson, qui projetait à la fin du XVIIIe siècle ce genre d'images propres à procurer des sensations fortes.



L'Optique, F. Marion
Gravure de *Fantasmagorie*, Robertson, 1869



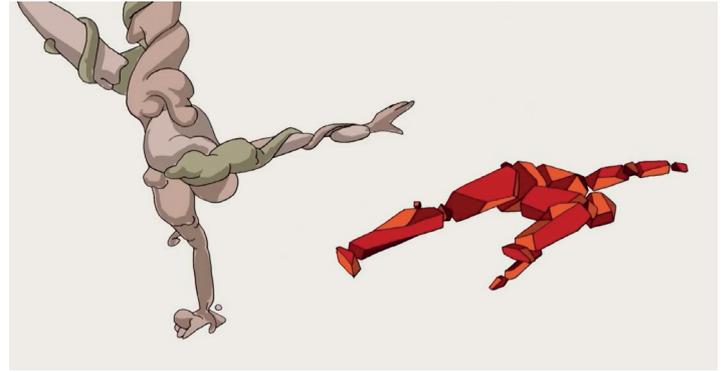
© Gusman/Leemage
Gravure du *Magasin pittoresque*, Robertson, 1849

La libération des corps – qui est aussi un affranchissement du dessin par rapport à des normes de représentation classique – s'accompagne d'une manifestation orale in. Pour la première fois on entend et on voit en effet à 5'09'' et 5'10'' plusieurs cris ou onomatopées chantées. Ces voix pulsées se superposent à la musique pop dont le rythme dynamique entraîne toute la séquence de danse. Question : s'agit-il d'une musique d'écran, qui accompagne la danse et que les danseurs entendent ? Ou d'une musique de fosse, comme dans le générique ? L'énergie libérée par le son redouble celle que dégagent ces corps qui se démènent et mutent à grande vitesse.

À 5'28'' Lorsque le squelette se met à danser sur place, une autre musique de percussions prend place, il ne reste plus que le rythme sans orchestration, une évocation de la samba. Comme si la chair était l'orchestration dont il ne reste plus que... le squelette. Sa danse dure de 5'29'' à 5'44'' sans qu'il subisse une métamorphose, il est donc facilement identifiable par contraste avec les autres personnages. Sa gesticulation s'inscrit dans la tradition des danses macabres du Moyen Âge et leurs déclinaisons dans le temps comme évoquées plus haut.

Tout comme les danseurs qui le précédaient, le squelette d'*Orgesticulanismus* prend la liberté d'explorer l'espace blanc devant lequel il évolue, puis de sortir partiellement du cadre, dans le hors-champ. Il va à son tour subir des déformations, avant de se désagréger.

Puis la musique revient et il se recompose à plusieurs reprises, retrouve une forme humaine cubiste rouge, puis se dédouble en des formes plus ou moins anthropomorphiques, qui évoquent des écorchés ou des viscères aux tons polychromes. Ces formes fusionnent ou se redivisent dans une chorégraphie continue tandis que leurs couleurs évoluent constamment. Une tension s'opère entre un effort de reconstitution d'une forme humaine, et sa désintégration immédiate.



Cette lutte peut s'interpréter comme le passage d'un cinéma figuratif à un cinéma expérimental, abstrait, tel qu'on le rencontre dans les courts-métrages de Norman McLaren, de Hans Richter, d'Oskar Fischinger (par exemple, dans la danse et dans la modification des formes géométriques dans *Étude n°6*, dans les changements de couleur des formes dans *Feature test and fragment*, dessins à la tempera). L'expérience visuelle et sonore que propose *Orgesticulanismus* relève de ces avants-gardes qui travaillent sur le dynamisme plastique.

À 5'54" : Désagrégation



Suggérant la libération d'une énergie, les formes vaguement anthropomorphiques finissent par se désagréger en une multitude de fragments colorés semblables à un feu d'artifice (toute cette séquence contraste ainsi avec la première, essentiellement en noir et blanc, par la profusion des couleurs et des mouvements), puis ce chaos se rassemble en une seule boule qui continue à modifier ses contours et à changer de couleur, passant alternativement de la contraction à l'expansion, de la forme sphérique à la forme allongée. Ces dessins géométriques où les formes circulaires colorées prédominent rappellent les effets optiques causés par des rosaces peintes sur les plaques animées du Chromatopie durant les années 1830.

Puis, le mouvement de transformation va progressivement ralentir. Certaines formes conservent un aspect reconnaissable (os qui se métamorphose en rappelant le vaisseau spatial de l'épisode initial de *2001, l'Odyssée de l'espace*, avant de prendre l'aspect d'une flûte qui fait écho à la guitare de la première série de photographies ; méduse, astérie ou anguille que l'on retrouve dans les premières études scientifiques de Marey sur les déplacements en milieu aquatique ; champignons ou spermatozoïdes), tandis que d'autres sont de pures formes géométriques dont la mosaïque de couleurs est en mutation perpétuelle. Une sorte de fumée hors-champ se transforme en un corps ondulant qui évoque celui d'un reptile, puis en anneaux qui changent de couleur, à la manière de la couleur des yeux du serpent et de Mowgli dans *Le livre de la Jungle*, ou encore des cercles de fumée de la Chenille dans *Alice au pays des merveilles*, dans les films d'animation des studios Disney. On est ainsi passé d'une danse des corps à une danse des formes et des couleurs.



© Walt Disney Pictures
Le livre de la Jungle, 1967



© Walt Disney Pictures
Alice au Pays des Merveilles, 1951

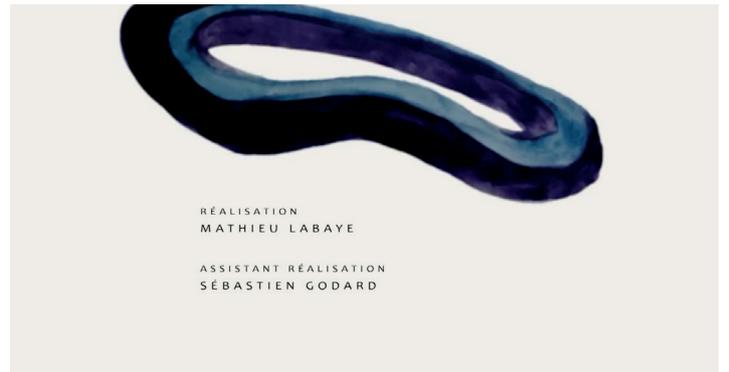
Le mouvement se situe ainsi à un triple niveau : celui du déplacement de la figure sur l'écran blanc, celui de ses contours instables, et celui des couleurs qui varient en permanence à l'intérieur de ces contours.

La musique change quant à elle de statut, puisqu'il n'y a plus d'oreille humaine sur scène pour l'entendre, elle devient off, et les voix qui chantaient se taisent. Le son agressif du piano devient notes cristallines accompagnées d'une vibration, le tout, rythmé par un battement de cœur. La figure modifie ses contours sur un rythme plus lent, qui laisse à l'œil le temps de les percevoir.

À 7'18''

La voix off de Benoît Labaye se fait à nouveau entendre, alors que l'écran est blanc et que la figure abstraite a disparu dans le hors-champ. Cet écran vide donne une force supplémentaire à la gravité de son propos – Benoît Labaye parle en effet de l'immobilité et du handicap, de l'acceptation de ce que l'on ne peut pas faire. Sa parole qui nous ramène à la réalité contraste avec la légèreté et l'humour des images qui ont précédé. Durant son discours, la figure géométrique de plus en plus fréquemment tronquée, incomplète car masquée par le hors-champ, va partiellement entrer et sortir du champ, comme si elle ne pouvait pas s'adapter au cadre qui lui est proposé, et recherchait un autre espace où s'accomplir. Une fois de plus, il y a adéquation entre ce discours off et ce que le plan montre -ou ne montre pas -.

Ainsi, les nombreuses audaces qui consistent à présenter la figure en amorce, ou à ne pas la montrer, pour privilégier un écran vide, sont la transposition plastique de la liberté intérieure que revendique cet homme courageusement engagé dans le mouvement écologiste en dépit de sa maladie (Benoît Labaye était chef du groupe Ecolo au conseil communal de Liège), et qui constate que le handicap permet d'ouvrir « d'autres possibles dans l'espace intérieur, le mouvement intérieur », au moment où justement l'image montre tous les possibles de couleurs à l'intérieur d'une forme qui module sans cesse. La figure réapparaît sous l'apparence d'un anneau aux tons ondoyants, qui ondule et diminue progressivement de taille, sur des notes de piano jouées sur un rythme apaisé. Cette forme circulaire est à l'image de la construction cyclique de ce court-métrage, qui montre le cycle des générations et celui des gestes répétés en boucle.



À 8'36" Le générique de fin apparaît sans transition et les mots s'effacent dans un fondu au blanc, procédé qui est le symétrique inversé de celui du générique introducteur. Ce dernier en est comme le négatif, puisque les lettres étaient blanches sur fond noir, alors qu'à la fin les couleurs sont inversées.

Cette circularité dans la construction se retrouve lorsqu'à 8'52" , les mots cessent de s'effacer pour ensuite défiler sur l'écran, comme si la caméra opérait un travelling de haut en bas, (mouvement qui fait écho à ceux de la première partie du court-métrage) .

Comme dans le générique de début, texte et image interfèrent, il n'y a plus de frontière entre le générique de fin et l'animation, puisque les noms de l'équipe apparaissent et disparaissent lentement à côté de l'anneau coloré. Celui-ci continue à descendre dans un mouvement inverse à celui des mots, le long de la colonne des textes, tout en diminuant de taille, en modifiant les couleurs qu'il renferme, en s'éloignant jusqu'à disparaître.

Cette volonté de ne pas imposer des limites est une nouvelle forme de liberté prise avec les codes du montage, dans un film qui met en avant le désir de surmonter les contraintes.