

CINEMA DIFFERENT



Souriez !
Vous êtes photographié !
Lutter contre la fraude est
une mesure d'intérêt général

Mesure/Mesures Intérêt/Intérêts Général/Généraux
Les renseignements s'il vous plaît !

Souriez !

C'est demandé si gentiment ... le négatif sera
détruit en cas de non-litige.

La Région Centrale quoi, enfin autre région, autre
centre...

Mais les centres d'intérêts dans tout ça !

Relativité-Centre-Epicentre-Epiphénomène...

Il y a de ça dans ce numéro deux, Ahmet qui use la
pellicule ... par couche, comme les Oignons de
Bernard : Pellicule Poélée façon Grand Veneur. Et
on s'en fout quoi !

On s'en fout parce qu'on est en plein polar série B
et qu'on connaît la fin d'avance mais qu'on continue
quand même, histoire de voir, comme ça, si c'est
bien ce qui avait été prévu. En Espagne, ils récla-
ment du Wahrol.

Patrice KIRCHHOFER



IMPRIMER

Inscrire les caractères du Temps, calcinés,
réduits, noirs et recrequevillés comme des
morceaux d'oignon frits, sautillants et
pétillants dans l'huile de la Durée sans
une larme - c'est sec - indifférent comme
la braise mais ça a du goût, différent cuit
que cru, pas le même quoi.

Cru, ça excite les muqueuses (apéritif ?,
digestif ?) et on y a cru, on y a pleuré,
à chaque pellicule, que l'on pelait, que
l'on aimait, que l'on critiquait du scalpel
- et on croyait en même temps à la suivante.
n + I, jusqu'au moment où - Jour- Oh lumière
- après la dernière pellicule qui était
comme la jumelle de la première on a vu -
Tout-Tout d'un coup - il n'y a rien - au
centre la substance-lavaleur-le grand Rien-
Zéro - et est capital. On s'était bien fait
embobiner rouler par des roulures d'oignons
à 15 balles / kilog-place -mètre, les yeux
sont rouge : la bouche crache du feu.

Cuit, vous l'êtes - bouffez-en, dégustez -
c'est différent - du progrès et du toujours
avenir de la Libre expression - il faudra
bien que vous arriviez au bout du tabou -
et que vous y passiez quoique vous croyez-
(toujours au capital de maintenant) - et
ça a beaucoup plus de goût cuit que cru
comme sa monnaie indifférente à toute dif-
férence : suprême différence - alors dé-
gueulez - lui-dessus - en couleur - long
métrage- plein la vue, pour qu'il sente ...



ENTRE LES MARGES, IL Y A LE FILM

par R. Bassan



Parler encore aujourd'hui dans l'absolu de "cinéma expérimental" ou "de recherche", c'est favoriser et renforcer un certain nombre de préjugés, émanant d'ailleurs de sources diverses, qui tentent d'annexer, voire d' (de s') attribuer d'autorité un champs de spectateurs bien délimité qui investit avec méthodologie cette forme de cinéma (textes écrits et filmés produisant un seul et même type de travail, du moins au niveau des superstructures; du produit achevé) considérée comme ontologiquement différente de l'autre. Or, tout le monde sait, à condition d'avoir été impliqué dans un processus actif de réflexion ou de médiation entre un produit filmique, son public potentiel et un contexte idéologique donné, que toute forme d'expérience, tant au niveau de l'actualisation d'un travail, que (et surtout) à celui de sa diffusion doit tenir compte des réalités matérielles et historiques dans lesquelles se développe son action.

Ceci posé, nous voyons maintenant ce que peut avoir d'idéaliste l'étude de ce cinéma vu uniquement à travers l'évolution de ses formes, de ses manifestations sensibles. Oublier que l'avant garde s'est concrétisée et s'est développée à un moment où la société dans sa phase actuelle, c'est-à-dire la bourgeoisie, s'est avérée en crise, et que la problématique de la représentation esthétique s'est trouvée mise en jeu par toute une série de négations touchant à la figuration, à la narration, au cadre et à la mythologie, c'est rétablir dans toute son autorité le vieux leurre de la génération spontanée à un prix d'ailleurs, qui s'avère être une base solide pour les tenants des conformismes les plus rétrogrades, qui, habitués à donner la priorité dans leur système aux effets sur les causes, vont même jusqu'à nier la moindre nécessité à cette forme d'expression au nom même de sa différence constitutive qu'ils ne peuvent intégrer dans une continuité qui se trouve fortement disloquée.

Ainsi donc, nous sommes obligés de situer le "cinéma expérimental" dans son contexte historique, et établir à partir de là, une "histoire" qui lui soit propre tout en étant liée à l'évolution sociale. Quelques exemples et quelques repères vont venir brièvement illustrer notre point de vue touchant certains oublis et certaines erreurs, regrettable résultats d'un certain marginalisme "militant".

Quand on lit des livres spécialisés, des histoires du cinéma traditionnelles ou non, quand on se trouve confrontés à des expositions (comme celle organisée par KUBELKA à la cinémathèque et au CNAC) (au CNAC, avec la cinémathèque) on est frappé de constater qu'entre les premières avant-gardes européennes des années 20 et celles des années 40 et 50 outre-atlantique, on ne trouve rien ou presque, les années 30 sont et risquent de demeurer longtemps un véritable No man's land de la recherche. Or, qu'en a-t-il été dans les faits ? Quand le cinéma s'installe confortablement dans son statut d'industrie de la culture, aux environs de la première guerre mondiale, c'est alors que, paradoxalement, (en apparence) il devint pour certains un art, et comme tel se devait de participer aux grandes remises en question que la Littérature, la Peinture, la Musique accomplissaient déjà depuis plusieurs décennies. En vingt ans, le cinéma avait atteint sa maturité, et déjà, se distanciant de son histoire, il se remettait en question, plus théoriquement que concrètement d'abord, sous la pression des futuristes italiens dont les projets avortés semblent plus intéressants que les films achevés d'un BRAGAGLIA par exemple dont "THAIS" (1916) et "PERFIDO INCANTO" (1917) ne sont que de poussiéreux mélodrames dont le seul mérite se situe au niveau des décors, ce qui demeure très mince au regard de l'élaboration d'un langage filmique conséquent.

Il faut attendre les oeuvres d'un HANS RICHTER, d'un MAN RAY, d'un W. RUTIMAN au début des années 20 pour se trouver en face d'un travail vraiment novateur, au niveau du film indépendant, c'est-à-dire produit hors du système, par mécénat en général. Mais il ne faut pas oublier que des gens comme GANCE, EPSTEIN, DULAC, L'HERBIER en France, travaillant dans le système arrivaient à le subvertir en établissant une double lecture de leurs films, l'une thématique, l'autre formelle, que le recul historique nous présente comme unique.

Et que d'autre part, un pays comme l'U.R.S.S. qui avait accompli une révolution sociale et politique avait permis à des réalisateurs de faire des films politiquement justes et formellement très avancés. De ces trois formes d'expériences, cinéma indépendant et cinéma à double lecture dans des pays capitalistes, ou cinéma progressiste dans un pays socialiste, tout le monde en parle. Mais à partir de la crise de 1929, à l'avènement du parlant, cinéma fonctionnel émerveillé par ses propres mirages, avec les durcissements politiques et économiques qui se font jour un peu partout, le climat semble peu propice à la recherche, c'est ce qui apparaît de prime abord, et nul (ou presque) ne semble intéressé par la rupture des apparences.

Et pourtant, aux USA, des gens comme PAUL STRAND, (qui fit son premier film indépendant en 1922) LEO HURVITZ, HERBERT KLINE entre autres tournaient dans les années trente d'une façon très novatrice, (cinéma direct mélangé à des scènes reconstituées) mais leur tord fut peut-être de faire un cinéma trop social pour l'époque.

En Angleterre, le G.P.O (Général Post Office) qui regroupait des gens comme GRIERSON, CAVALCANTI, mais aussi LEN LYE et MAC LAREN, se livra à des expériences tant documentaires que graphiques, qui demeurent exemplaires. Mais, travaillaient aussi dans les années 30, des gens comme JEROME HILL, MARY ELLEN BUTE, OSCAR FISHINGER, VORKAPICH, L. MOHOLY NAGY et tant d'autres, qu'une plus juste considération des réalités historiques devaient situer dans leur contexte, c'est-à-dire, dans la filiation directe de leurs prédécesseurs.

Car, comprenons-le bien, il n'y a pas de coupure entre Cocteau et Maya Deren, mais une progression historico-esthétique cohérente et suivie.



Deuxième problème, dérivant d'ailleurs de ce que nous avons énoncé plus haut, comment définir la spécificité des nouvelles avant gardes d'après guerre par rapport à celle des années 20 ? Puisque même pour ceux qui connaissent les travaux des cinéastes des années 30, il y a eu 15 ans de rupture, c'est plus commode, on a l'impression de tout réinventer, les uns disent que l'avant garde des années 20 était européenne et que celle qui débute dans les années 40 et 50 est typiquement américaine, les autres que les films indépendants précédents étaient le fait de Plasticiens, alors que les films plus récents sont élaborés par des gens venant d'horizons divers ; nous n'allons pas soumettre ces affirmations à une critique plus poussée, leur fragilité ne peut échapper à personne.

La définition la plus juste que l'on puisse avancer est que le phénomène décisif qui marqua la limite entre les deux avant-gardes n'est pas d'origine esthétique mais économique. Le regroupement des cinéastes indépendants en coopératives de diffusion, c'est à-dire, l'intérêt que les cinéastes ont manifesté pour la finalité de leur travail, par la prise en charge de leurs spectateurs éventuels, par la création d'un courant de pensée qui allait de l'élaboration de leurs films jusqu'à la réponse des spectateurs sous forme matérielle (écrits théoriques, fond de roulement financier), spectateurs devenus eux-mêmes créatifs par le soutien tant matériel que moral qu'ils offraient aux cinéastes.

Le cinéma expérimental, d'avant garde ou différent, peu importe ici la définition, a donc son histoire, ses crises de croissance, ses théories et surtout son inscription dans l'évolution de la pensée contemporaine, non pas en tant que phénomène marginal, mais primordial pour qui veut bien lire entre les brèches à écran ouvert la crise d'une civilisation.

Le cinéma à la première personne, c'est le retour en force du refoulé social, esthétique, économique, c'est l'actualisation de tout ce qu'on disait impossible, irréalisable, de mauvais goût (?), mais c'est aussi un vaste phalénstère dans la société capitaliste, quelque chose de nécessaire, mais de pas suffisant.



En 1976, les cinéastes indépendants doivent axer leurs efforts plus que jamais, à un moment où les grandes compagnies unifient et récupèrent toutes les formes de recherche sur le phénomène de la diffusion : Programmer des salles, faire des actions au niveau des festivals, obliger en un mot la profession et la presse traditionnelle à prendre acte de leur existence, à considérer sérieusement leur travail.

Le temps de la satisfaction narcissique et marginale est passé, le cinéma expérimental sans public est condamné au suicide, créons, formons ce public afin que demain, il soit à l'avant garde de tous les combats.

Raphael Bassan

Jean Schmidt SUPERSTAR!



Jean Schmidt (SRF) "Chargé d'Etude pour un projet de diffusion de films par les circuits parallèles" Chargé d'Etude par l'INA - (Relations Extérieures).

Jean Schmidt, c'est le personnage qui tentait de faire rire les ouvreuses et le projectionniste à Toulon en leur lisant le texte de DURAS, NOGUEZ, TERAYAMA (Jury) écrit à la clôture du Festival (texte publié dans le 1er numéro de cinéma différent).

Jean Schmidt écrit, il publie un texte, dans ce texte, il y a des phrases, des phrases comme "Ma vision" "rousseauiste" de l'oeuvre ... Jean Schmidt rousseauiste :

"J. J. ROUSSEAU représente le vrai type de l'étroitesse et de la mesquinerie ombrageuse du mensonge forcé de l'idéalisme moderne. On peut le considérer comme le vrai créateur de la moderne réaction. En apparence l'écrivain le plus démocratique du dix huitième siècle, il couve en lui le despotisme impitoyable de l'homme d'Etat. Il fut le prophète de l'Etat doctrinaire, comme Robespierre, son digne et fidèle disciple, essaya d'en devenir le grand prêtre."

BAKOUNINE (Oeuvres III, I2I,7I)

Vous ne pouviez trouver meilleure référence - moi non plus - autres phrases ...

... l'art est un droit donne a tous ...

Il ne sort pas beaucoup le dimanche, le charge d'études. Le plus grave c'est qu'il en est persuadé.

... la création d'un grand collectif de diffusion, s'inspirant du célèbre modèle suédois FILM CENTRUM ...

Le problème, c'est qu'on t'a pas attendu Jean Schmidt, pour faire un collectif de diffusion. Un organisme de ce type existe déjà en France. Et il a été créé en même temps que la FILM CENTRUM. Ces deux collectifs ayant d'ailleurs pris le modèle de la Coop de MEKAS à New York. En France, ça s'appelle le COLLECTIF JEUNE CINEMA. En France, ce collectif n'est absolument pas subventionné, si ce n'est par ses membres qui prennent sur leurs salaires. En Suède, modèle chéri des socialistes bons teints de ton espèce, c'est la ville puis l'Etat qui le subventionne. En France, au lieu de subventionner le collectif Jeune Cinéma, (ou la Paris FILM Coop, créée plus tard à la fac de Vincennes) on préfère de loin créer un autre organisme, d'Etat celui-là contrôlable celui-là, bien à sa botte, bien à-politique, ou alors dans les limites du raisonnable vous comprenez !

Dans la note sur la FILM CENTRUM ... à noter que des réalisateurs comme Bergman ou tel cinéaste hippy toxicomane racontant sa désintoxication trouvent aussi bien leur place...

sais-tu que c'est du racisme dégueulasse ça Schmidt. De la crème (Bergman vous pensez!) au plus sale, (un hippy toxicomane) l'un qualifié de réalisateur, l'autre de cinéaste Si on est hippy, on est sale, chevelu, plein de poux et toxicomane, c'est bien connu ! Et qu'est ce qu'on fait quand on est hippy toxicomane et qu'en plus on est cinéaste : On raconte sa désintoxication ...! De quoi voulez-vous que ça parle un drogué J'en peux plus Jean Schmidt.

... aucune censure, la sélection naturelle est faite par la demande des utilisateurs...

La sélection naturelle, tu parles Adolph. La pire des censures, ne pas promouvoir ce qui sort du commun. Le cauchemard, Guy Lux 24h sur 24 à la télé Lelouch, John Ford et Melville sur tous les écrans... (on y est presque) Ça demande trop d'énergie d'expliquer à la majorité ce qu'elle ne comprend pas, ce qu'on ne veut pas qu'elle comprenne. (ne pas lui en donner les moyens surtout).

... pont à jeter entre les nantis et les exclus ...

Les nantis on s'en fout, ils ne nous intéressent pas, notre ambition n'est pas d'en faire partie un jour.

... sur un système à mettre en place pendant qu'il est encore temps...

Je crois qu'il faudrait que tu remettes en question tes concepts de système et de temps

J'en ai marre Schmidt, j'ai plus le courage de continuer. Ton texte, c'est un ramassis de saloperies. Dangereux Schmidt, tu me fouts les glandes

Le cinéma officiel français a les jetons, le cinéma commercial français s'aperçoit qu'il a l'air con, qu'il est à l'image de sa république. Alors, il se pose des questions, il cherche des solutions ...

-Si on foutait tout sur le dos de la pornographie ?

-Si on récupérait le cinéma non commercial ?

C'est quoi votre prochaine idée.

Pourquoi ? parce que "700.000 caméras vendues" ce n'est qu'un début, "...10.000 lieux de projections parallèles contre 4.000 salles homologuées CNC ..."

Je vous fais un petit dessin ?

P.K.

Les textes publiés appellent des réponses - des opinions - de tous -

Directeur de la Publication : Patrice KIRCHHOFER

Papeterie Imprimerie FRANCOIS, 30 rue des Jeûneurs 75002 PARIS Dépôt Légal 1er Trimestre 1976

Prix-numéro 3 F. abonnement I an France 25 F.

SEMI-ANNUAL

Nous ouvrons dans le prochain numéro une rubrique de petites annonces. Si vous cherchez du matériel - de la pellicule périmée - des tarifs - de l'aide - des actants - ou vous en êtes - Envoyez vos textes et vos articles à :

Collectif Jeune Cinéma 63, Rue Desnouettes - Paris XV°

Umyxtqrf oedzketrrro sieth unmyzwl, eenuqrfs uhs

LEMAÎTRE

Maurice Lemaître annonce la création de la BILAC (Bureau International de Liaison des Arts du Cinéma) :

Ce premier communiqué veut se borner à annoncer la création même de la BILAC.

Notre seule ambition a été de tenter de faire fleurir des liens nouveaux entre les véritables passionnés des arts du cinéma.

pour tous Renseignements

Le Secrétaire Provisoire Maurice Lemaître

BILAC - Librairie La Guilde 18, rue de Turbigo 75002 PARIS



Ahmet KUT, maîtrise soutenue à l'Université de Vincennes Paris VIII avec mention très bien intitulée : "Recherches en Cinéma des différentes possibilités de Surimpressions et de Variations / Distorsions Chromatique sur pellicule par des procédés physiques et chimiques", auteur de "Pour faire un bon voyage, prenons le train", "Regard de ma fenêtre" "Blanc" "Cinéma éclaté" nous ouvre ici une rubrique technique, rubrique qui sera suivie dans chaque numéro. Les films d'Ahmet KUT sont disponibles au Collectif Jeune Cinéma et à la Paris Film Coop.

TECHNIQUES ET RECHERCHES SUR LES SURIMPRESSIONS



Malgré le titre de l'article, je voudrai d'abord rassurer les lecteurs qui pourraient être effrayés par le niveau technique de la chose. Il suffit de savoir tirer empiriquement une photo Noir et Blanc pour comprendre et expérimenter tout ce qui sera décrit dans cet article (ce qui peut s'apprendre en quelques heures dans la chambre noire d'un copain amateur !).

Nous commencerons par étudier la surimpression dans la caméra, puis par refilmage à travers un écran transparent pour enfin terminer par la surimpression à la tireuse. Je ne parlerai pas de la surimpression au banc - titre ni à la machine "Truca" car les procédés décrits par refilmage ou tireuse sont liés à ces engins. De plus, vu que je n'ai jamais touché une "Truca" et que mes expériences au banc titre sont très limitées, je n'ose m'aventurer sur des procédés que je ne pourrais connaître que théoriquement. Je voudrai enfin préciser que cette série d'articles (car il y en aura plusieurs ... eh oui !) ne concerne pas seulement les apprentis cinéastes et les cinéastes indépendants amateurs ou professionnels mais aussi les cinéphiles désireux de savoir ou de comprendre la technique du travail effectué dans tel ou tel film. Il ne faut pas oublier que la plupart des trucages sont à base de surimpressions (du moins pour le cinéaste indépendant).

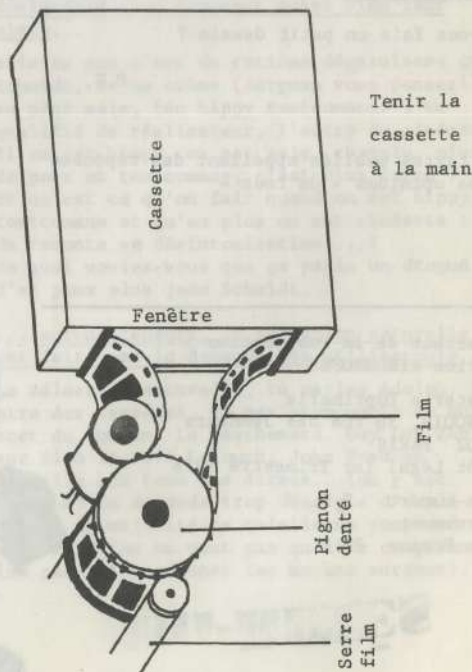
Chap.1 Surimpression à la camera

Il est nécessaire pour toute surimpression à la caméra d'avoir recours à un rebobinage arrière ou bien à retourner le film pour le double super 8, le double 8 et le 16mm double perforation.

Super 8 Single 8

Elles posent certaines difficultés au cinéaste, vu que les films se trouvent en cassettes. En général, elles se limitent aux possibilités prévues par le fabricant de la caméra : (marche arrière, procédé de fondu enchaîné automatique etc...) mais si la caméra n'offre pas la possibilité d'au moins une marche arrière, on pourrait essayer de rebobiner le film en chambre noire, en se servant d'un pignon denté en Super 8 (ou Single 8) d'un projecteur par exemple, sans allumer la lampe de projection et en cachant les voyants lumineux (si ils existent) avec de l'adhésif opaque (fig. 1) afin que la chambre noire mérite son nom.

(ne pas oublier que les films de prises de vue, qu'ils soient couleurs ou Noir et Blanc ne peuvent être manipulés que dans l'obscurité la plus complète). Le film peut être mis sur le pignon à la lumière ambiante. Mais ne procéder au rebobinage que toutes lumières éteintes. Attention aussi au sens de rebobinage de la cassette.



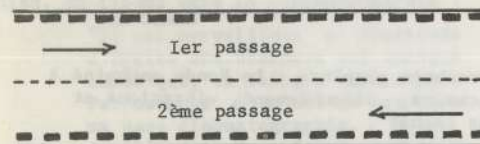
Bien sûr, cette opération devra avoir lieu après première exposition du film. On peut aussi essayer de rebobiner le film en ouvrant la cassette. (en chambre noire) à la main, puis la refermer mais cette méthode qui pourrait sembler plus simple de prime abord s'avère en fait bien plus périlleuse que la précédente. Une firme anglaise vient de commercialiser un petit appareil ingénieux permettant de rebobiner toutes les cassettes. Pas disponible en France. A commander chez :

CRAVEN SUPER 8 BACKWINDER
CRAVEN INSTRUMENT COMPANY
EASTFIELD HOUSE - SCOTLAND ROAD
NELSON LANCASHIRE ENGLAND -

Le mieux, bien sûr, étant de disposer d'une caméra avec rebobinage arrière. Il est difficile de repérer ce qui a été impressionné lors de la première prise de vue, donc le repérage se fera très arbitrairement. Il ne faut pas s'attendre à obtenir avec ce procédé, des résultats précis mais ce procédé possède d'autres qualités que nous verrons à la fin du chapitre.

Double huit Double super huit

Ce sont déjà des formats beaucoup plus adaptés à la surimpression par caméra. Nous savons que le DS 8 et le D 8 sont des films que l'on repasse deux fois dans la caméra normalement. (fig. 2). Et bien, il suffit de les passer une 3ème et une 4ème fois pour une surimpression normale, 5 et 6 fois pour une triple surimpression etc...



16 mm mono perforation

Une fois la première prise de vue faite, si l'appareil n'a pas de rebobinage intégral, il faut rebobiner le film en chambre noire avec une enrouleuse (composée de 2 bras avec manivelle tournant dans les deux sens. C'est assez chiant et il vaut mieux employer du 16mm double perforation, sauf si l'on possède une caméra avec rebobinage intégral et pouvant filmer en marche arrière (Beaulieu R 16 électrique par exemple).

16 mm double perfo

C'est le film et le format qui offre le plus de possibilités en surimpression, il permet avec une caméra sans gadgets d'obtenir des effets de marche arrière. Le rebobinage peut se faire dans la caméra de la façon suivante: après la première exposition, retourner la bobine pleine et la repasser dans la caméra comme pour le double Super 8 ou double 8 en mettant le cache objectif pour qu'il ne refilme pas en marche-arrière. (en effet, refilmer en marche arrière produit des effets qui lui sont propres et qui peuvent être gênant pour une surimpression normale. La surimpression en marche arrière fera l'objet d'un prochain article). Puis retourner une deuxième fois la bobine pleine et refilmer pour la deuxième exposition. Donc les prises de vues ne se feront qu'à un passage sur deux dans la caméra, l'autre passage correspondant au rebobinage.

1er passage	filmer
2è "	mettre le cache objectif
3è "	refilmer
4è "	mettre le cache objectif
etc....	

La surimpression normale à la camera

La surimpression normale consiste à filmer une première fois avec une caméra, de rebobiner le film en arrière puis à refilmer avec la même pellicule sur ce qui avait été filmé avant. Mais, comme la première image n'est pas visible, on ne peut savoir exactement sur quoi on refilme. La précision est d'ailleurs totalement exclue avec un tel procédé. Si un repérage approximatif est nécessaire, on peut se référer au compteur d'images de la caméra. Mais de toute façon, ce repérage ne peut-être que très approximatif; car, déjà, au début de la deuxième prise de vue, l'endroit du film correspondant au "0" du compteur sera décalé par rapport au "0" de la première prise de vue.

Une question que peut se poser le cinéaste désireux faire de la surimpression à la caméra peut être : "à quelle lumière je vais exposer le film ?".

Il est évident que la même pellicule étant exposée plusieurs fois, on aura tendance à fermer le diaphragme. Mais attention, contrairement à ce que l'on pourrait croire, il ne faut pas fermer le diaphragme d'une division par impression ajoutée. Dans ce cas, vous risquez de voir votre film fortement sous-exposé, surtout si vous avez procédé à

.../...

plusieurs surimpressions. En règle générale, chaque surimpression supplémentaire tendra à effacer (diminuer le contraste) l'impression (ou les impressions) précédente. Il faudra donc fermer le diaphragme beaucoup moins que ce que l'on pense. Bien que l'on ait tendance à croire que Z demi-lumière = I lumière, la 2^{ème} demi-lumière ayant légèrement effacé la I^{ère}, la somme des 2 demi-lumières ne fera pas tout à fait une lumière mais un peu moins.

D'où effet de sous-exposition et la deuxième impression sortira mieux que la première. Pour remédier à cela, il faudra toujours moins fermer le diaphragme pour les premières impressions que les dernières. Voici les fermetures de diaphragme que j'ai expérimenté avec succès pour des surimpressions normales. (même intensité approximative de l'image pour chaque impression).

Surimpression normale simple : I^{ère} exposition - 0,33 x de la valeur indiquée par la photocellule.

: 2^{ème} exposition - 0,5 x de la valeur indiquée par la photocellule.

Exemple : film 25 ASA Diaphragme indiqué pour cette sensibilité par la photocellule : f = 4

I^{ère} exposition f = 4,5
2^{ème} exposition f = 4,8

si la caméra est automatique, valeur de sensibilité à choisir sur la caméra.

I^{ère} exposition : régler pour 32 ASA
2^{ème} exposition : régler pour 38 ASA

Surimpression normale triple : I^{ère} exposition - 0,5 x , 2^{ème} exposition - 0,5 x , 3^{ème} exposition - 0,66 x.

Surimpression normale quadruple : I^{ère} exposition - 0,5 x , 2^{ème} exposition - 0,66 x ; 3^{ème} exposition - x ; 4^{ème} exposition - x.

5 surimpressions : I^{ère} exposition - 0,66 x , 2^{ème} exposition - x ; 3^{ème} exposition - x , 4^{ème} exposition - 1,5 x , 5^{ème} exposition - 1,5 x.

6 surimpressions : I^{ère} exposition - x , 2^{ème} exposition - x , 3^{ème} exposition - x , 4^{ème} exposition - 1,5 x , 5^{ème} exposition - 1,5 x , 6^{ème} exposition - 2 x.

Ces valeurs ne sont données qu'à titre indicatif, elle peuvent changer suivant la nature de l'émulsion (plus ou moins contrastée). Le sujet et la nature de la lumière (Jour - Artificiel - aussi bien pour la couleur que pour le Noir et Blanc).

Technique marche arrière

Elle n'est possible qu'avec les caméras pouvant refilmer en marche arrière et avec les caméras 16mm avec une pellicule double perforation. Les remarques faites pour la surimpression normale sont aussi valables pour la marche arrière. La marche arrière produit une suite d'image qui défilera à l'envers par rapport à la première impression, un homme qui crache se verra comme si celui-ci avalait un crachat décollant du sol et rentrait dans sa bouche. Pour le 16 mm double perforation, on opérera comme dans ce paragraphe, le 2^{ème} passage sera en marche arrière ainsi que le 4^{ème} passage et ainsi de suite, si on filme au lieu de placer le cache objectif. Pour le repérage, dans ce cas, le "0" correspondra au "30" de la première impression et vice versa.

	Première impression	
0	15	30
30	15	0

Deuxième impression
Remarque très importante, il ne faut pas oublier de filmer la caméra à l'envers pour avoir des images superposées ayant le même sol. Sinon, les images de la seconde impression seront à l'envers - Voir pour ce procédé mon film. "Pour faire un bon voyage, prenons le train".

Ahmet KUT

Prochain chapitre : Le Fondu enchaîné à la caméra, dédoublement, vibrations et "les caches".

Le Collectif Jeune Cinéma
Projection TSC Fontaine St
Nichol Paris 75006 - les Nardis
23 Mars Chateau de Pailhly
Crise de la Tourne
Anrietta Adolfo
30 Mars Andy Warhol
6 Avril Bill Brandt/Lowell
Bodger
13 Avril T-WO-TIEN Nekos
16 et 17 Week End Lettiste avec
24 et 25 Plaurice Lemaître
20 Rod Wolff. Robert Flying
27 Prathégilm

- Raymonde HEBRAUD-CARASCO, professeur à l'Université de Toulouse et auteur du livre "HORS CADRE EISENSTEIN", à paraître prochainement, participera à l'élaboration d'un dossier sur le "CINEMA MINEUR" - (EISENSTEIN VERTOV-BRACKEG)

Voici ici un extrait de son livre "HORS CADRE EISENSTEIN"

" POUR UN EISENSTEIN MINEUR "

... Ainsi, en accentuant le HORS CADRE COMME TEL, dans le suspens de la misencadre politique - époché retournée, retorse de l'idéalité même du sens au profit de la matérialité de l'(A) FORME -, nous nous réclamons donc, sinon d'un certain droit au contre-sens, du moins à la presque inversion du sens, capture-déviations du faire sens politique, "un léger demi-tour en arrière du point limite" comme aimait à dire EISENSTEIN, détournement avant endiguement-canalisation-cadrage de la puissance de l'(A)FORME. HORS CADRE donc, c'est-à-dire d'abord hors Dialectique et dans une stratégie affirmative, l'EISENSTEIN de notre Fantaisie, ou, si l'on veut, de notre désir.

Celui-ci déplace donc d'abord le nom de l'auteur EISENSTEIN du cinéma (EISENSTEIN cinéaste, père des chefs-d'oeuvres du Muet, praticien-théoricien du cinéma toujours) vers ce qu'on pourrait appeler la machine révolutionnaire hors cadre : en langage eisensteinien, du cinéma vers LA CINEMATOGRAPHIE :

"Il est merveilleux et inattendu d'écrire une brochure sur quelque chose qui, en fait, n'existe pas. Par exemple, il n'existe pas de cinéma sans cinématographie. Or, l'auteur du présent ouvrage a réussi à écrire un livre sur le cinéma d'un pays qui ne possède pas de cinématographie, le cinéma d'un pays qui possède une multitude infinie de traits cinématographiques dans sa culture - mais éparpillés partout, à la seule exception du ... cinéma.

C'est aux traits cinématographiques de la culture japonaise se trouvant hors du cinéma japonais qu'est consacré cet article qui, lui-même, est tout autant en dehors du présent livre que ces traits sont en dehors du cinéma japonais.

Le cinéma, c'est : tant de compagnies de production, telle circulation de capitaux, telles "étoiles", tels drames.

La cinématographie, c'est avant tout : le montage. Le cinéma japonais est fort bien fourni en compagnies de production, en acteurs, en sujets. Et le cinéma japonais ignore totalement le montage. Pourtant, le principe du montage pourrait être considéré comme l'élément propre de la culture figurative japonaise." HORS CADRE. Ecrit en février 29, publié en post-face au livre de N. Kaufman "Le cinéma japonais". Traduit en français dans les Cahiers du Cinéma n°215.

HORS CADRE - HORS CINEMA - LA CINEMATOGRAPHIE-MONTAGE.

Double déplacement donc : 1. Du cinéma vers les Ecrits. 2. Dans les Ecrits - dans leur traduction française, en particulier dans celle des Cahiers du cinéma -, nous accentuons quelques fragments, tels "Hors Cadre" ou "Le Mal voltairien", l'un post-face-fiction à un cinéma japonais qui "n'existe pas encore", l'autre écrit, sinon "pour soi", hors publication immédiate en tout cas, proposant une lecture non interprétative mais mobile et voleuse, rapshodique, "contrapunctique", "verticale" dirait EISENSTEIN, et dont le geste se voudrait semblable à celui de quelque picpocket musicien, des échappées (des lignes de fuite, des effractions) d'une oeuvre, dans l'ouverture du "troisième sens" de Roland BARTHES.

HORS CADRE : Pour un EISENSTEIN MINEUR si, une fois pour toutes et abruptement ici (voir pour justification " l'Appendice et pour expérimentation les Ecrits indiqués), EISENSTEIN N'EST PAS UN CINEASTE , si l'auteur de films et de textes dits "théorie du cinéma" désigne l'EISENSTEIN Majeur, installé, reconnu : l'étiquetage-codage-cadrage culturel de l'(A) FORME-MONTAGE EISENSTEIN.

EISENSTEIN sera donc entendu d'une plus petite oreille, hors cadre cinéma et dans la seule (partiel/partial)ité de la question CINEMATOGRAPHIE-MONTAGE, comme un certain nom propre - juif : l'appartenance à la minorité juive est ici l'anaphore de cet AUTRE EISENSTEIN, MINEUR, condensation de toutes les autres minorités : (sociale : juif par son père "biologique", mais aussi artistique : juif encore par son père "spirituel" MEYERHOLD, rayé de la carte théâtrale après les années 30, mort en 40 en camp de concentration ; minorité sexuelle aussi : je pense ici à la question de la dite sublimation de la dite homosexualité d'EISENSTEIN, aux accusations quant à la vie privée lors du séjour au Mexique (doublant bien sûr l'accusation politique) et surtout à ces indications parodiques d'un devenir-femme, tel le masque de pacotille aux tresses de paille qui conduit la danse des jeunes gardes dans YVAN II).

- EISENSTEIN PAÏEN si l'on préfère ("Je serai désormais tel qu'on l'a dit : je serai Terrible..." déclare YVAN à la question de l'enfant (son fils) à la mauvaise-mère (sa tante Euphrosinia) : "dis maman, est-ce bien là le roi terrible et païen ?"). Car le Mal voltairien est non seulement l'atteinte précoce mais aussi la propagation d'une certaine peste émotionnelle, plus politique encore que théologique, plus cinématographique (machine révolutionnaire MONTAGE) que politique et/ou religieuse : machine à faire exploser les cadres "religion", "politique", "art"- à ouvrir parodiquement d'autres mondes. Ainsi le Mal voltairien est-il à notre connaissance (c'est-à-dire dans les traductions françaises et selon notre Fantaisie le plus beau texte d'EISENSTEIN, effrature même de l'(A)FORME HORS POUVOIR : hors question "théologique" d'un dit athéisme, hors même question "politique" du pouvoir-vérité, la question des "inimitables effets de la matérialité de l'écriture"

EST la question même d'UNE AUTRE POLITIQUE, HORS POUVOIR.

Indiquons ici seulement quelques fragments du début du Mal voltairien, laissons les entrer en COLLISION-MONTAGE, jusqu'à esquisser l'idée ("l'image-émotion" dirait EISENSTEIN) de la question païenne de l'(A)FORME :

- I La peste émotionnelle
- II La marque du nom
- III Les minorités opprimées
- IV L'oubli païen
- oubli incandescent
- V Le pouvoir vérité

pages II et I2

Que le lecteur expérimente à travers lecture-montage du Mal voltairien "l'inimitable matérialité des effets d'écriture". Avançons ici seulement LA CINEMATOGRAPHIE-MONTAGE COMME LANGAGE MINORITAIRE, USAGE-MINEUR DE LA LANGUE :

"W. Wundt cite certaines constructions du langage primitif. ...

Le sens :

L'homme blanc a d'abord reçu aimablement le Boshiman pour pouvoir l'amenner à garder ses moutons ; puis l'homme blanc a maltraité le Boshiman, celui-ci s'est enfui, tandis que l'homme blanc a pris un autre Boshiman qui fit la même expérience. Ce simple concept (qui décrit une situation simple et banale dans les moeurs coloniales) est exprimé approximativement dans le langage Boshiman de cette façon :

Boshiman-là-va, ici-court-vers-homme blanc, homme blanc-donne-tabac, Boshiman-fume, remplit-bague-à-tabac, homme blanc-donne-viande-Boshiman Boshiman-mange-viande, Boshiman-sent-debout-maison, heureux-s'assoit, garde-moutons-homme blanc, homme blanc-frappe-Boshiman, Boshiman-pleure-fort-peine, Boshiman-court-loin-homme blanc, homme blanc-court-après-Boshiman, Boshiman-alors-un-autre, celui-ci-garde-moutons, Boshimans-tous-partis.

Nous sommes tous étonnés par cette longue série d'images descriptives singulières, presque une série asyntaxique. Mais supposons que nous nous mettions en tête de représenter en action sur la scène ou sur l'écran les deux directions de la situation impliquée dans le concept initial, nous verrons à notre grande surprise que nous avons commencé de construire quelque chose de très proche de ce qui a été donné comme exemple d'une construction Boshiman. Et ce quelque chose, tout aussi asyntaxique, qui n'est pourvu que ... d'une suite de numéros, se révèle quelque chose de familier à chacun de nous - un script de plans ... EISENSTEIN. Conférence de 35. (Traduit de l'anglais par Marcelle LEVY).

A travers ce fragment-analyse du langage Boshiman, UN AUTRE EISENSTEIN parle UN AUTRE LANGAGE que celui des majorités au pouvoir : "pensée matérielle prélogique", langage des enfants, des indiens au pied du Popocatepetl, de JOYCE ou de DAUMIER, du nain TOULOUSE-LAUTREC, des mélos, du Boshiman :

hors cadre EISENSTEIN.

I

La peste émotionnelle

(plan moyen)

2

La marque du nom

(gros plan)

3

Les minorités opprimées :
Lettons, enfants, Mexique.

(Travelling latéral
plan moyen)

Le mal voltairien - dédain de l'être suprême - je ne l'ai pas contracté trop tôt, encore que ce fût dès avant la révolution, et, sans doute pour cette raison, sous une forme assez virulente.

La faute en est probablement à imputer avant tout aux serviteurs du culte eux-mêmes.

Ou peut-être aux effets dévastateurs du dogmatisme et de la casuistique, qui étouffent dans l'oeuf, irrémédiablement, tout bouillonnement émotionnel - tout ce qu'on enferme au plus secret de soi, et dont l'ensemble caractérise l'appartenance à une famille spirituelle déterminée.

Les membres du jury sont tous sans exception... des professeurs de russe, pris dans toutes les classes de l'école.

Ca se voit à leurs noms, dont le moins typique est Protopopov, le plus caractéristique Dobrozrakov.

Tous les professeurs de russe de notre école - et eux seulement - sont d'anciens séminaristes. Et ça se comprend.

Nous sommes une province balte, et la majeure partie des autres professeurs sont des Allemands péniblement russifiés, obligés de faire leurs cours en russe, puisque la masse des élèves sont lettons...

De ce point de vue il est intéressant de dire comment nous, les quelques élèves russes, nous sentions parmi la masse des Lettons.

En théorie, nous sommes des colonisateurs, les maîtres de leur province.

Du point de vue social, la majorité appartient également au milieu des hauts fonctionnaires du gouvernement.

Mais c'est sans doute précisément pour cette raison que, dans une ambiance de démocratie, et presque de relations amicales, il y a vis-à-vis des Russes justement comme une atmosphère de pression morale.

Par cet intéressant paradoxe de l'échange des rôles d'"opresseur" et d'"opprimé" parmi les enfants, se voit en quelque sorte compensée l'anormalité des rapports entre les parents.

Quoi qu'il en soit, c'est peut-être justement en raison de ces sentiments et de ces expériences, "égoïstement" ressenties, que j'ai pu, moi, représentant de la classe et de la nation des oppresseurs, considérer comme si proche, si compréhensible, l'effouffement du Mexique par les colonisateurs, lors de l'invasion ancienne de Cortez, puis, plus tard - de la part d'autres colonisateurs.

4

L'oubli païen

(de l'origine juive)

oubli incandescent

(et non "acte manqué")

(gros plans)

5

Le pouvoir-vérité :

meurtre et enterrement

du paganisme.

(plan d'ensemble)

"Quel peuple - en dehors des chrétiens ! - dispose également des fruits d'une révélation divine immédiate ?" (c'est-à-dire "puise" immédiatement sa vérité religieuse à la "source originelle").

Les bouddhistes et brahmanes ne me servent de rien.

J'essaie d'attribuer quelque chose au Dalaï-Lama. Mon corps gigote sur le fil de fer, tendu de plus plus roide. Les vénérables moines se transforment en boucs sud-américains, ébouriffés et au long cou. Lamas et lamas. Le père Pliss est choqué.

Les ex-séminaristes grimacent de plus en plus largement. Le père Nikolaï enfouit soucieusement sa main dans l'étope de sa barbe.

Le père Pliss cependant, d'une voix à la douceur empoisonnée, dit : "Et les Juifs ?".

Mon Dieu ! J'ai oublié tout l'Ancien Testament, où des buissons, d'où sortent des voix mystérieuses, brûlent sans être consumés, où Moïse reçoit les Tables de la Loi, où des prophètes s'exaltent et se mortifient...

C'est avec surprise que j'observe qu'un étudiant d'aujourd'hui, libéré des cours de religion, manifeste la même animosité envers l'enseignement de ... la dialectique.

Et je pense que c'est probablement parce que, lors de l'initiation à cette méthode de connaissance toute-puissante, radieuse, miraculeuse - trop souvent s'y emploie la main de nos propres sophistes, de nos propres docteurs de la loi, de nos pliss, de nos péréchvalskis et de nos dobrozrakovs.

(Au passage, on pourrait peut-être encore rappeler la triste façon dont le pathos épique, disons, du "thème de la terre" au cinéma (7), tel qu'il est immédiatement et originellement "amené", s'est heurté catastrophiquement aux grilles des spécifications paragraphées d'anciennes divisions dramaturgiques, et de l'ancien Comité Principal du répertoire cinématographique : "La coopération n'est pas reflétée", "le sarclage n'est pas montré", "rien sur l'activité du Soviet de village" etc.