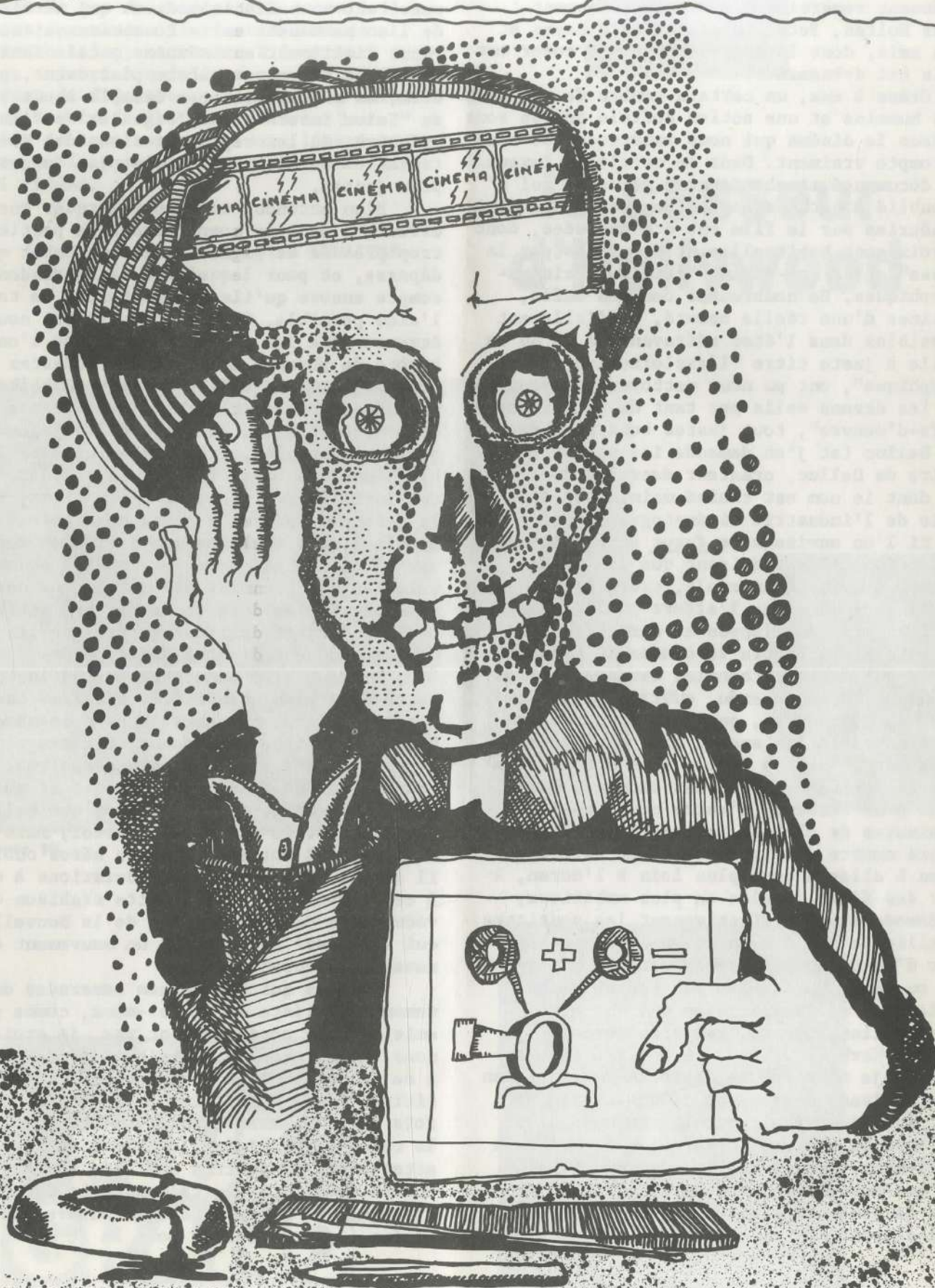


CINEMA DIFFERENT

NUMERO 3 mensuel mai 76

3 fr.



Si l'on envisage d'abord l'acquis de cette manifestation, qui pendant plusieurs semaines a été le lieu de rencontre enthousiaste de la création et de la jeunesse du cinéma, il faut évidemment remercier très chaleureusement Pontus Hulten, Peter Kubelka, Alain Sayag et leurs amis, dont la générosité et le cœur ont permis cet évènement.

Grâce à eux, un certain nombre de nouveaux liens humains et une action sociale accrue sont nés dans le cinéma qui nous intéresse, le seul qui compte vraiment. Dans le catalogue luxueux très documenté et abondamment illustré qui a été publié à cette occasion, un certain nombre de théories sur le film ont été exposées, dont les voix sont habituellement étouffées par la "presse" et la soi-disant "critique" cinématographiques. De nombreuses œuvres enfin, certaines d'une réelle beauté, difficilement accessibles dans l'état effrayant de ce qu'on appelle à juste titre "l'exploitation cinématographique", ont pu nous nettoyer les yeux de tous les écrans salis par tant de soi-disant "chefs-d'œuvre", tout justes bons pour des Prix Delluc (et j'en demande ici pardon à la mémoire de Delluc, créateur dans l'art du film dont le nom est traîné maintenant dans la lie de l'industrie cinématographique.)

Si l'on envisage le futur de l'évènement en question, il est évident que les liens humains, souvent fraternels, créés à cette occasion, de même que l'effort public engagé, devraient être développés et enrichis, afin de servir mieux encore le cinéma de création. Pour ce qui est des théories avancées, elles ne peuvent, bien entendu, qu'être des plateformes de discussion, qui doivent nous permettre de réfléchir encore plus profondément sur l'essence réelle de l'art du film et de la novation. Quant aux œuvres, elles furent pour beaucoup d'entre nous, au-delà des minutes de plaisir intense que nous ont procuré nombre d'entre elles, une vive incitation à aller encore plus loin à l'écran, à créer des films de plus en plus ambitieux, qui démoderaient définitivement les saucisses en pellicule qui nous sont moulinées à longueur d'année, et non seulement par Hollywood ou Paris, mais même par ces nouveaux pompiers du cinéma parisien qui ont nom Robbe-Grillet, Godard, Resnais, Duras, Lelouch, Marker, Debord, Warhol (je cite en vrac, et je m'en excuse, mais au-dessous d'un certain niveau d'exigence créatrice, je ne sais plus bien distinguer les nuances...).

Pour ce qui est de certains de mes amis et moi-même, au-delà de la camaraderie sincère que nous avons trouvée au cours de ces jours de projection au CNAC, nous avons tenté d'apporter tout simplement notre pierre

à cette entreprise : en lançant l'idée du Bureau international de Liaison des Arts du Cinéma (BILAC) dont Jonas Makas, lors de sa venue à Paris, a admis la nécessité, en suscitant un bulletin modeste qui servirait de lien permanent entre tous ceux qui sont venus fidèlement aux séances ; cela dans l'attente d'avancer encore plus avant, peut-être, en participant par exemple à une sorte de "Salon" International régulier du film de création, où les représentations des diverses tendances seraient à la fois plus larges et plus justes.

Bien entendu, on a pu remarquer quelques erreurs : dans le comportement de participants trop pressés de gagner seuls un combat qui les dépasse, et pour lequel ils ne se rendent pas compte encore qu'ils auront besoin de toute l'aide possible, face au pouvoir qui nous écrase ; dans les textes publiés, où l'on trouve à côté de phrases heureusement modestes et prudentes, comme celles de Peter Kubelka, Dominique Noguez et Marcel Mazé, encore trop de contre-vérités, et jusqu'à des jugements quasi-rétrogrades, très préjudiciables à l'établissement de bases théoriques solides, dans une lutte où l'à-peu-près des notions, voire le manque d'information, ne nous seront pas permis ; dans quelques uns des films aussi, car il existe ici comme partout de bonnes volontés qui prennent des fœtus pour des enfants viables dans un territoire artistique déjà adulte, et dans une guerre que les jambes molles risquent de nous faire perdre.

Il faut bien admettre, car la lucidité extrême la plus grande doit s'allier chez nous avec le délire, que nous avons nous-mêmes encore beaucoup à faire pour donner à notre cinéma la crédibilité et l'impact nécessaires. Nos chances, étant donné notre effort et nos ambitions, sont certes meilleures que celles d'une industrie en plein désarroi, mais le cimetière de l'art est plein de héros oubliés. Il serait triste que nous assistions à nouveau à cet effondrement et à cette trahison déjà vécus lors de l'apparition de la Nouvelle Vague qui au départ aussi était un mouvement de jeunesse de l'écran.

Pour ce qui est de mes camarades du mouvement lettriste et de moi-même, comme pour nos amis qui n'y appartiennent pas, je crois que nous sommes prêts à contribuer fraternellement à ce qui va venir maintenant après cette exposition, comme nous l'avons déjà fait maintes fois dans le passé (dans, les années 50 avec la création du cinéma lettriste et la première attaque de l'industrie sclérosée et dans les années 60 avec la lutte contre le CNC de l'époque, un début de diffusion avec le café-cinéma, les manifestes pour le 16 mm et le

8 mm "professionnels" idée alors impensable etc...).

Dans une revue de langue anglaise publiée actuellement à Patis, on peut lire un jugement assez dur sur le cinéma "indépendant" en France, son incapacité, jusqu'aujourd'hui encore, à sortir du ghetto politique, et le peu de coopération entre les cinéastes eux-mêmes. Il tient à nous de démentir ce bilan, et rendre à la France la place créatrice qu'elle a souvent méritée dans l'art du film. Pour cela, nous n'aurons pas trop besoin de toutes nos forces, et de l'aide de tous ceux qui, dans l'horizon privé ou public, auront à cœur de servir le vrai cinéma.

Maurice LEMAITRE

le casseur d'Hollywood



photo TK



LE PLUS GRAND



Qui n'a pas ressenti ce sentiment de frustration à propos du cinéma (clandestin) d'Andy Warhol ? Les occasions qui s'offrent à nous de découvrir ses films ou de lire les écrits traitant de son travail sont choses rares en France. Pourquoi cet artiste hors du commun est-il laissé -chez nous- dans cette semi-obscurité et de quelle façon s'y prend-on pour le traiter ainsi ? Trop souvent la critique perd son temps avec du maquerautage cinématographique au lieu d'orienter son travail vers des recherches du type Snow ou Warhol. On est allé jusqu'à falsifier -pour des raisons publicitaires- la vérité : les films de Morissey -son ancien caméraman- furent d'abord présentés comme des produits de Warhol, l'opération discréditant du même coup son travail antérieur. Cette façon de procéder prouve à quel point il se moque de tout concept culturel. On sait que l'oeuvre cinématographique d'Andy Warhol n'a pas encore atteint nos salles commerciales. On sait aussi qu'il est question depuis un certain temps déjà de la sortie prochaine de quelques uns de ses films dans des circuits arts et essais (on parle notamment de "The Chelsea Girls" et de "Lonesome Cowboys"). Pour l'instant on se trouve devant le fait accompli (non-accompli) : bien que Warhol n'ait rien créé en tant que cinéaste depuis 1968 aucun distributeur en France n'a eu le courage de briser l'étau qui bloque sa production cinématographique. Encore une fois il faut déplorer l'incapacité de la profession : les distributeurs sont des gens sans risque ; dès qu'il s'agit de dévier des rails de la distribution (conformiste), un fait s'impose : leur existence est usurpation. Le résultat est peu flatteur. Depuis huit ans que Warhol ne pratique plus le cinéma, aucune de ses oeuvres n'a trouvé place sur nos écrans. Cette indifférence, ce mépris à l'égard de cette recherche s'atténue aujourd'hui. Au moment précis où le Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou dans sa rétrospective "Une Histoire du Cinéma" (consacrée au cinéma expérimental) a boudé l'auteur de "Sleep" (I), le Collectif Jeune Cinéma vient de pallier à une insuffisance qui devenait cirante : des films de Warhol peuvent maintenant circuler librement en France et être projetés à la demande de toute association quelle qu'elle soit, de ciné-club ou autre. Le "Collectif" a en dépôt depuis le mois de février trois films de Warhol parmi les plus

célèbres : "Kiss", "Mario Banana" et "My Hustler". Cette possibilité de découvrir l'oeuvre warholienne est accompagnée par la sortie -il y a quelques mois déjà- du livre "Hyper Star, Andy Warhol, son monde et ses films" de Stephen Koch (éd. du Chêne) qui accentuera -espérons-le- le processus de connaissance de son cinéma. En effet, cet ouvrage est tout à fait exceptionnel à bien des égards. Non seulement il nous apprend (il essaie car le personnage est complexe) qui est Warhol et ce que fut son oeuvre mais S. Koch nous dépeint tous les personnages qui environnaient le "maître" à l'ancienne factory (à la fois lieu de tournage, de réunion, de rencontre, de défonce...) de Gérard Malanga à Paul Morissey en passant par Billy Linich et Paul America sans oublier les super-stars (Edie Sedgwick, Viva), Koch analyse les oeuvres marquantes de Warhol : "Sleep", "Haircut", "Eat", "Vinyl", "My Hustler", "The Chelsea Girls" et d'autres ainsi que celles de Morissey. L'examen de ses rapports avec Marcel Duchamp dont il hérita beaucoup nous montre que Warhol en fait est le continuateur d'un courant culturel qui n'est pas né par hasard mais qui prend ses sources dans un passé bien précis. Koch a étudié les grands thèmes de l'oeuvre warholienne : le voyeurisme, la sexualité, la pornographie, son narcissisme, sa théâtralisation, la masculinité, l'homosexualité, ses liens avec la mort, cette mort qui l'a toujours fasciné et avec laquelle il a flirté tout au long de son oeuvre. De 1952, date de sa première exposition de peinture à 1968 époque de sa rupture avec le cinéma celui que l'on a étiqueté "pape du pop-art" fut sans doute l'artiste le plus admiré dans le monde anglophone. Sous des apparences apathiques, Warhol travaillait beaucoup. Plus d'une centaine de ses films furent montrés en public et on suppose qu'il en existe des centaines d'autres, enfouis dans des greniers ou perdus à jamais.

C'est en 1965 qu'il rencontra Paul Morissey qui devint rapidement son caméraman. En 1968 -date de la tentative d'assassinat dont il fut victime- Warhol arrêta tout travail cinématographique, Morissey tourna seul les films à la factory. Pour Koch, Morissey n'a retenu du style de Warhol que "les faiblesses de sa technique et l'ennui qu'il suscitait chez son public". Toujours d'après l'auteur, après "The Chelsea Girls", les films de Warhol sont

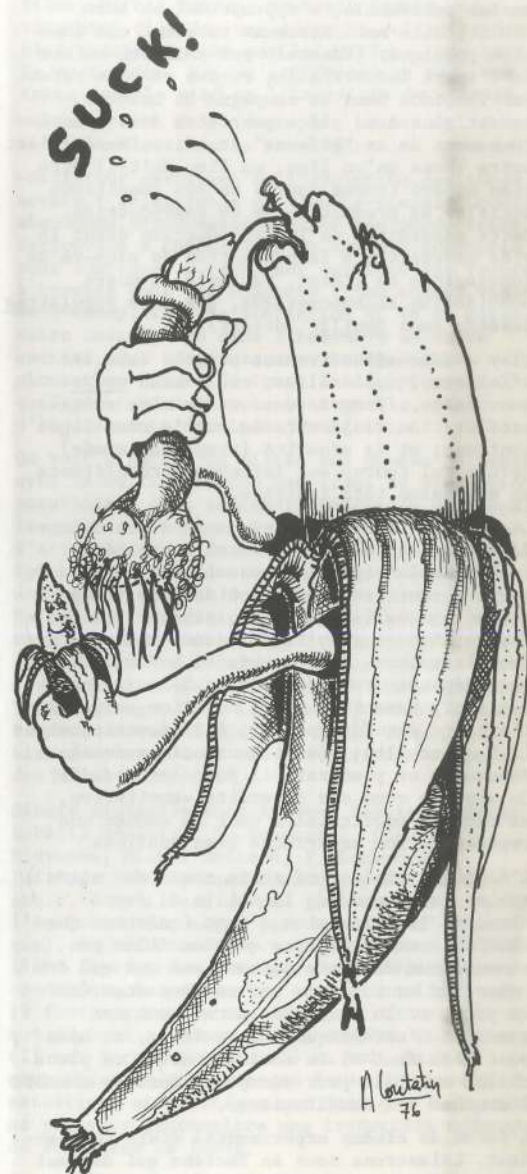
grotesquement dépourvus de deux aspects essentiels de son talent : "son intelligence visuelle et son goût". Pour les gens qui entouraient Warhol à cette époque, cette dégradation est due à la mauvaise influence qu'à exercé Morissey -le grand coupable selon eux- trop intéressé par le cinéma Hollywoodien (comme Warhol d'ailleurs mais ce dernier comprit qu'il était impossible d'incorporer l'underground dans le système dominant sans lui donner son caractère subversif), peu préoccupé par de nouvelles recherches et préférant un succès commercial illusoire. Au moment où le bateau prenait eau de toute part sous la poussée de Morissey, Warhol préféra le silence. Destructeur de son art, une seule alternative s'offrit à lui : ne plus rien faire, ce qu'il a réussi à assumer (je dis bien assumer). Aujourd'hui Warhol est aussi loin du cinéma qu'il ne l'était avant ses débuts derrière la caméra.

Gérard COURANT

(I) Selon Alain Sayag -l'organisateur- c'est Warhol qui a refusé car ses films auraient fait du tort à ceux de Morissey dont il a les droits de production.

Bibliographie en français sommaire

- L'ENERGUMENE n°6-7 pages 45 à 59 : "Quelque part dans la 8ème rue" par Andy Warhol.
- VH IOI n° 4 pages 33 à 59 : "Comment devenir un homosexuel professionnel?" par A.W.
- LES CAHIERS DU CINEMA n°205 pages 40 à 47 : "Rien à perdre" en 1968 André S. Labarthe a enregistré A.W. à la factory.
- WARHOL par Otto HAHEN dans la collection Ateliers d'aujourd'hui F. Nazan éditeur. livre qui se consacre surtout à la peinture de W. avec des reproductions de sérigraphies en couleurs (35frs.)
- un numéro de ZOOM que nous avons perdu, écrivez-nous pour nous donner les coordonnées. Dans tous ces articles large place est faite à ses reproductions. Si vous avez des renseignements en plus, écrivez à la revue.



Contrairement aux autres sociétés industrielles, la France n'a pas eu de centre d'esthétique institutionnelle. Les chercheurs en esthétique industrielle restent paradoxalement bien individualistes et s'ils "percent" comme "Artistes", se font plutôt construire des musées personnels, s'approprient un lieu publicitaire mais assument rarement une fonction publique. (Vasarely par exemple, maître de l'opart industrielle, et son château offert par Pompidou dans la campagne du Luberon, serait plus à sa place peut être dans l'environnement de la "Défense" et, si un Musée n'est autre chose qu'un lieu, ce lieu doit-il être bien séparé (comme sacré) de ses conditions sociales de production ou de reproduction. Cette séparation de la reproduction étant le vide nécessaire à la production de plus-value idéologique de l'état. (exemple le musée pompidolien technocratique, des arts populaires desert, dans Neuilly, desert).

Il y a donc effectivement progrès dans les affaires... culturelles, et le même ordre pour base... Progrès dans et du même ordre-accelération de la vitesse sur la même ligne continue; et la sécurité (trop bien armée) cercle qui tourne sur lui-même circonférence en expansion totalisatrice.

Le "Centre" Pompidou musée mais aussi centre de recherche industrielle est installé au centre de la capitale appareil idéologique du pouvoir centriste neutre, vide mais récupérateur, poubellisateur, exploiteur ; il lui faudra bien se remplir de cadres vides... de fonctionnaires, pour mettre en boîte, conserver -dépasser toute production de sens, camelotiser, recentrer toute création subversive L'artiste -bouffon peut il être fonctionnaire (J.L. Barrault); l'état bourgeois avec son Beaubourg se prendrait-il pour les Medis? Ce système avec ses interdits -excitation, sa censure publicitaire veut se donner une représentation extérieure bien sublimée.

L'écran du cinéma industrie comme ses micro sables est devenu de la taille du carré blanc de la télévision d'état (question qualité) il serait logique que les films non commerciaux du musée soient ceux qui ont été interdits au commerce par ce même état (car le porno et le besoin de porno sont une question d'esthétique industrielle, ou bien peut être faut il le mettre aussi à sa place chaîne spéciale pour récepteur dans la chambre à coucher ? - familiarisme).

L'écran du cinéma expérimental était indépendant. Laisserons nous au facisme qui détient dans sa forteresse ORTF tous les faisceaux des rayons incidents de l'information télévisée et d'abrutissement de ses masses, s'octroyer aussi dans ce nouveau blockhaus

l'écran non commercial et le monopole de la projection des rayons réfléchissants pour se donner la façade d'une vitrine neutre, d'un écran état blanc pur.

Car les ondes lumineuses qui se réfléchissent sur ce mur Pompidou y arrachent et emportent avec elles quelques particules, la teinture, l'aura diaphane, l'idéologie du confort, de cet état ou l'on s'assoit, le cinéart se débarrassant de son cadre d'argent ou d'or massif et de tout cadre non expérimental ou conformiste, du point de vue de l'auteur, doit-il nécessairement tomber dans l'aluminium technocratique dominant ?.

La réflexion libre des cinéartisans indépendants se focalisera-t-elle dans ce gigantesque complexe industriel de conservation mise en boîte de l'art ? Aufhebung bien hermétique, oscar de l'emballage de la camelotte produit esthétique.

Il leur faudra de la matière première, grise ou colorée, et pas d'inquiétude. Ils recevront de la patée à emballer, on leur en refilera : du canigou, loyal, fido, ronron domestique publicitaires, des camemberts pourris Martial RAYSSE, des voyages en Afrique décomposés au n-ème degré, de la publicité pour la technique en blanc et noir arnulf Rainer KUBELKA... que la technocratie conservatrice affiche son progrès en se dévorant elle-même, ça c'est une bonne chose et les films militants rentreront aussi à Beaubourg. C'est non-commercial, et on créera bientôt le secrétariat d'état à l'anarchie pour bien conserver les traditions de notre pays, et les dépasser tuer; mais c'est une autre histoire...

Mais la distance des cinéastes est plus grande et ils savent ou projeter les ondes, pré-voir l'incidence des projectiles, leur réfraction, leur réflexion comme un lanceur de boomerang qui peut rattraper son arme lorsque l'effet est atteint et ne s'aliène pas dans quelque concours, exposition festival ou le sujet est l'état. Ils savent que les rayons qu'ils produisent n'ont qu'un foyer virtuel et jamais "réel". L'anacoustique leur a appris que le progrès - régression a toujours deux sens, deux directions opposées comme au cinéma le jeu de la projection - réflexion.

Bernard Abel

Parler du cinéma indépendant français (au sens large du terme, c'est à dire évoquer des cinéastes qui soit refusent ouvertement le système, soit le pervertissent en s'en servant), c'est peut-être tenter d'ébranler un sujet tabou, dont la pérennité s'étend sur plusieurs décennies, et qui vient cautionner les plus sordides infatigues, tout en soutenant d'intolérables contre-vérités historiques.

La France, pays des arts et des lettres dans les années vingt, n'est plus, selon des rumeurs autorisées et compétentes(?), depuis près d'un demi-siècle, que la patrie d'artistes conformistes et rancis. Tel festival (Londres 1973) présentant un panorama des dernières oeuvres expérimentales élaborées dans le monde, ne juge pas utile d'inviter un seul cinéaste français, tel autre (Knokke-le-Zoute 1974) sélectionne trois films français, tous les trois Vincennois (snobisme oblige) et se refuse à prospecter plus loin, alors que les pires contrefaçons Américaines nous étaient assénées par dizaines. Tel étudiant Américain traversant l'océan pour venir suivre les cours de Mr. Christian Metz et lire "Tel Quel" dans le texte, ignorait avec une franche candeur que des Français pouvaient faire des films de recherche; ce sont de bons théoriciens pensait-il, des gens qui savent analyser des oeuvres achevées, mais qui sont incapables de créer, de médiatiser la matière brute!

Ces quelques exemples pris au hasard parmi une série qu'il serait fastidieux d'énumérer, prouve, si nous n'en étions convaincus, le profond mépris soutenu d'une méconnaissance béate, qui anime non seulement les idéologues et les responsables des mouvements avant-gardistes étrangers, mais aussi certains universitaires français, qui pensent être les premiers à faire bouger le cinéma national.

Pourtant, dès la fin des années quarante des gens comme Thévenard, Genêt, Rouch, Marker, Resnais, Isou, Lemaitre et plus tard, Varda, Astruc, Hanoun, Rivette, Godard, Pollet et bien d'autres, en ce qui concerne la période d'avant 1966, élaborèrent une forme de cinéma exemplaire à bien des égards.

-Sachant à peine tenir une caméra, Jean Rouch s'aventura voilà une trentaine d'années en Afrique. Voulant ouvrir une brèche dans le cinéma ethnologique, il dut lutter sur plusieurs lignes : vaincre d'abord les préjugés culturels de la France coloniale qui occultaient toute approche conséquente de la civilisation Africaine, et trouver ensuite une structure filmique qui put coller à son propos.

-Voulant tourner à tout prix, et être constamment en rapport étroit avec la matière de ses films, Marcel Hanoun, poursuit depuis une vingtaine d'années une démarche solitaire des plus ardues. Ignoré par la critique, nié par la profession, Hanoun est devenu un cas, une épine dans le pied de l'industrie de l'image, une obsession de plus en plus tenace qui obscurcit pas mal de bonnes consciences.

-Médiateur pertinent de l'évolution des idées, novateur infatigable de l'audio-visuel, Godard abandonné progressivement par ses producteurs retrouvera à chaque fois un langage approprié pour continuer à témoigner sur tous les fronts à travers tous les supports (16mm, super8, vidéo, de l'exemplarité de son action et de sa nécessaire inscription dans l'histoire de notre société. Ces trois cas, ces trois hommes, se situant en dehors de toute école, prouvent à quel point la recherche personnelle est loin d'être absente du cinéma Français.

On voit à partir du milieu des années soixante avec la multiplication des lieux de projection parallèles, dont le centre Américain Bd. Raspail, la galerie Givaudan, la section ARC du musée d'art moderne en furent les principaux exemples apparaître en France tout une génération de nouveaux cinéastes dont Philippe Garrel, Serge Bard, Patrick Deval, Jacquié Raynal, attachés au groupe Zanzibar dirigé par la productrice et réalisatrice Sylvina Boissonas ; mais aussi Adolfo Arrieta, Michel Baulez, Pierre Franeau, Yvan Lagrange, J.P. Lajournade, Robert Pansard-Besson, Jacques Robiolles, André Téchiné et bien d'autres, dont une réévaluation urgente des films s'impose.

Divers cinéastes sont apparus depuis : J. Braal, Babette Mangolte, R. Bouquerel, Claudine Eizykman, Michel Bulteau, P. Bokanovski, Philippe Nahoun, Benoît Jacquot, A. Fleischer etc... dont il est un peu prématuré de prévoir l'évolution (du moins pour certains d'entre eux). On s'étonnera de voir dans cette dernière liste figurer des gens qui ont bénéficié de conditions de production traditionnelles, mais il faut comprendre une fois pour toutes que ce qui importe ce n'est pas le support financier (il est certes primordial) en soi, mais sa conversion en une certaine forme de travail esthétique et politique qui fait que le système ne puisse y reconnaître une traduction adéquate de ses mises de fonds.

Le problème de la diffusion de ces oeuvres s'est posé depuis longtemps aux cinéastes. Si des passages furtifs dans les festivals, une présentation non commerciale par le biais des

coopératives, aident à donner une identité, une existence à ces films, ils ne sont évidemment pas suffisants pour rentabiliser les investissements matériels, ni pour donner une base théorique à ces oeuvres; journalistes et critiques, c'est bien connu, ne parlent que des films qui sortent.

Ce ghetto, destiné à un petit nombre d'amateurs locaux, ignoré jusqu'à une période récente par la profession (la création du GREC d'ailleurs n'a rien résolu, dans la mesure où les cinéastes ne sont pas propriétaires de leurs films et qu'ils ne peuvent les montrer quand ils le veulent) et par l'intelligentsia (la récupération actuelle par l'université du phénomène "avant-garde", avec toute la systématisation scolastique que cela engendre, risque d'opé-

rer une forme de discrimination des plus néfastes pour la diversité des options créatrices), est à la base de la méconnaissance du cinéma indépendant Français.

Ce cinéma là pourtant existe, et non pas seulement depuis quatre ou cinq ans, mais depuis plusieurs décennies. Un travail de prospection, de témoignage et de théorisation est à faire, afin de combattre l'ignorance et la paresse aussi bien des professionnels Français (critiques, producteurs, cinéastes) que des indépendants étrangers, en particulier Américains, qui devraient comprendre qu'il y a plusieurs façons de concevoir la modernité, et que la leur est une manière parmi d'autres, propre à leurs structures sociales, culturelles et politiques qui sont, et ceci est une évidence, différentes des nôtres.

RAPHAEL BASSAN



NICO dans « UN ANGE PASSE »

Le Berceau de Cristal de Philippe Garrel

Il sort d'un tombeau couvert de pellicule, Garrel
Après un intermède de réflexion : les Hautes Solitudes, Un Ange Passe
Le Berceau de Cristal s'insère dans une tri-logie (que)

Avec le Cicatrice Intérieure et l'Athanor

Retour à une période plus tourmentée

Plus folle

Plus esthétique

Plus sophistiquée

Plus épurée

Vieille blessure ravivée, ranimée

Ecorche le temps cinématographique, consacre l'a-normalité

Brise l'étanchéité du monde

Met en peinture toute une suite de tableaux

Tableau dans le tableau

Accomplissement répétition

La présence d'un peintre ami dans le film

Elaborant son oeuvre sous l'oeil de l'objectif

Tableaux mis en cadres par Garrel

Soubresseaux indisciplinés de la caméra (indécision)

Visages usés, purs

Visages éclairés, écran noir

Ecran noir, visages éclairés

Noir l'intérieur

Explosion de couleurs l'extérieur

Soleil sculptant, découpant fleurs feuilles

Le Beau est partout

Beauté des objets

Beauté de (s) la lumière (s)

Beauté des visages

Visages de femmes (Nico, Dominique Sanda, Margareth Clémenti)

Visages d'hommes (Garrel? son frère? Illusion?)

Ash Ra Tempel nous ensevelit, nous submerge

De sa musique magique/cosmique

Musique pleine/retenue

Musique dangereuse/déchirante

Musique mesurée/fuyante

Glorification consécration adoration

Suprême hommage à Nico

Dans un arrière-plan (son) musical

SA musique

En sourdine craquant (crachant)

Sous le diamant du pick up

Aller et venu de Nico poursuivie par le projecteur-lumière

Tour à tour dans le noir (le néant?)

Puis dans la lumière

Projection dans le miroir déformant (où est la réalité?)

Qui nous renvoie dans l'écho de nos fantasmes

Grande leçon de sagesse où le maître

Apprend au disciple l'illusion

Dans ce monde d'objets apparition de l'arme-révolver

Déplacée, détachée de cet univers

Intrusion menaçante sans équivoque

Jamais cette horrible chose ne fut plus violente, cruelle

Revolver assassine l'harmonie plastique

Brise l'équilibre précaire des lignes et des choses

Désorganise leur mouvement

Un petit filet de sang perle sur le visage

De la morte-Nico (est-elle morte?)

Nico la ressuscitée

Sanda le sourire

Abstraction de la parole synchro

Voix résonnante de Nico qui vient du hors-temps

pour s'anéantir dans un déferlement musical

Où est le berceau ?

Où est le cristal ?

Partout

Gérard COURANT

TECHNIQUES ET RECHERCHES SUR LES SURIMPRESSIONS

Nous avons vu au chapitre I les différentes méthodes de rebobinage arrière nécessaires à la surimpression et son application immédiate : la surimpression normale à la caméra.

Voyons maintenant ce que l'on peut faire d'original avec cette technique.

Le procédé consiste à finir un plan sur un fond au noir, revenir en arrière jusqu'au point où l'on avait commencé le fondu et de refilmer dessus une ouverture du noir pour le plan suivant jusqu'au point où le fondu au noir du plan précédent avait abouti au noir complet, et de continuer le plan, sans marquer d'arrêt. Je pense qu'il est utile de préciser que pour obtenir des résultats valables, il faudrait que la caméra soit équipée d'un rebobinage arrière, même partiel. Toutefois, on pourrait essayer de le faire quand même avec une caméra ne possédant pas ce dispositif si l'on dispose d'un repérage précis. Il faudrait dans ce cas, après avoir repéré soigneusement l'endroit "a" où l'on a commencé le fondu au noir et l'endroit où il prend fin par du noir complet "b" continuer le défilement de la pellicule, obturateur fermé, (ou avec le cache objectif si l'on ne dispose pas d'obturateur variable) puis rebobiner tout le film avec une des méthodes décrites au chapitre I.

Remettez le film dans la caméra comme ci elle était vierge et faites-la défiler jusqu'au point "a", obturateur fermé. A ce moment, la caméra sera prête pour le plan suivant.

Commencez ce plan avec une ouverture au noir qui se fera progressivement jusqu'au point "b".

Certaines caméras super huit élaborées possèdent un fondu au noir et une ouverture du noir automatique, il est évident qu'avec ce type d'engin, l'opération se trouve simplifiée. Il existe même des caméras super huit où toute l'opération de fondu enchaîné se fait automatiquement. Mais ce que je voudrais dire ici, c'est que ce n'est nullement une nécessité et que l'on peut obtenir des fondus enchaînés avec une caméra ordinaire aussi réussis qu'avec des appareils automatiques. On peut très facilement réussir des fondus au noir et des ouvertures au noir avec des caméras n'ayant pas d'obturateur variable, il suffit pour cela d'utiliser la bague des diaphragmes. Il faut toutefois pour avoir un résultat correct que le diaphragme ne soit pas plus fermé que f:4 pour un objectif qui ferme à f:22. C'est à dire qu'il y ait au moins une différence de 6X entre l'exposition correcte et la fermeture complète du diaphragme. Si l'on opère avec un film trop sensible ou si il y a trop de lumière, il faudra employer un filtre gris neutre pour permettre une ouverture maximale du diaphragme à l'exposition correcte.

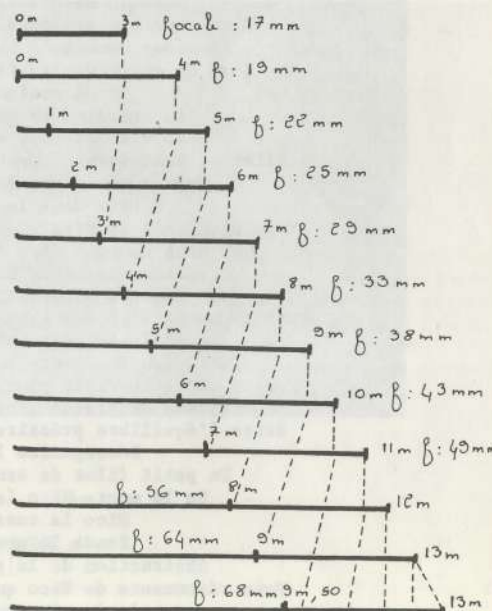
Pour obtenir ce genre d'effet, il faut que la caméra soit fixe. C'est à dire que le plan soit fixe ou bien que l'on ait recours au procédé de refilmage par écran transparent.

Le dédoublage consiste à filmer sur pied un sujet fixe, puis de refilmer avec un décalage imperceptible le même sujet en surimpression.

Les vibrations consistent à filmer sur pied toujours un sujet fixe, puis de refilmer sans décalage mais en provoquant une vibration imperceptible le même sujet en surimpression. Une application très spectaculaire du dédoublage est de provoquer les décalages avec la bague du zoom. Il est possible de faire de cette façon un travelling optique.

Prenons à titre d'exemple un zoom I7 - 68 mm (toute autre valeur peut évidemment convenir)

On commence à filmer l'objet avec la plus petite focale, ici I7 mm, première impression de 0 à 3 mètres, puis focale I9 de 0 à 4 m, focale 22 mm de I mètre à 5 mètres, focale 25 mm de 2m à 6 m et ainsi de suite comme on peut le voir sur le schéma



On peut avoir l'impression que l'on a, là, I2 surimpressions, mais si on regarde bien le schéma, on s'aperçoit qu'il n'y a jamais plus de 4 surimpressions à la fois : Sur la pellicule de 0 à I m, nous avons 2 surimpressions

de I à 2 m , 3 surimpressions		
de 2 à II m , 4 " "		
de II à I2 m , 3 " "		
de I2 à I3 m , 2 " "		

On voit donc que de 2 à II m, c'est-à-dire le plus long de l'opération, nous avons au total 4 surimpressions, mais comme la suite des expositions durant cette période est toujours égale à la 4^{ème} exposition, nous prendrons cette valeur là pour régler notre diaphragme, donc :

I ^{ère} exposition	: - 0,33 x
2 ^{ème} " "	: - 0,50 x
3 ^{ème} " "	: - 0,66 x
4 ^{ème} à la 9 ^{ème} exposition	: - x

IO ^{ème} " "	: - 0,66 x
II ^{ème} " "	: - 0,5 x
I2 ^{ème} " "	: - 0,33 x

Il va sans dire que ces chiffres sont donnés à titre d'exemple pour un cas bien précis et que, en raisonnant de la même manière, on peut faire le travelling plus ou moins vite.

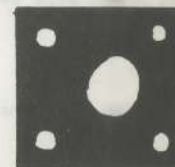
Pour les vibrations, il est indispensable qu'il y ait le moins de décalage possible d'une surimpression à l'autre. Le meilleur moyen est de disposer d'un pied le plus stable possible. A la deuxième impression, il est possible d'obtenir des vibrations régulières en attachant à l'une des jambes du pied un moteur ou un engin à moteur particulièrement vibrant tel un vibro-masseur ou un godemichet (et ça va jouer sur l'écran mesdames). Voir pour les dédoublages et vibrations mon film "Regard de ma fenêtre".

Le cache sert à ne pas ou peu surimpressionner une partie de l'image. Ainsi par exemple, si au deuxième passage du film dans la caméra, on emploie le cache contraire, nous pourrions avoir deux images distinctes découpées l'un par rapport à l'autre suivant la forme du cache. Le cache peut-être flou (c'est-à-dire sans contours) ou net (c'est-à-dire avec des contours).

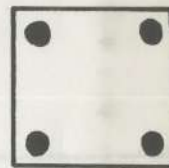
Prenons un porte accessoire et montons-le sur la caméra (il est fort possible de se servir du porte-filtre Kodak) puis un rectangle de verre ou de plexiglas sur lequel on collera le cache avec de la colle à papier. Le cache devra être découpé dans du papier noir. Monter le verre sur le porte accessoire et vous voilà prêt pour la première impression.

Cette première impression terminée, le film rebobiné, décollez le cache sur le verre avec du coton imbibé dans de l'eau chaude et recollez à sa place le cache contraire pour la seconde impression. Il va sans dire que cette opération n'est pas limitatrice à 2 impressions.

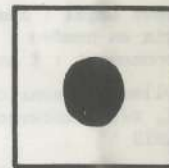
Exemple de caches pour trois impressions



cache III
contraire



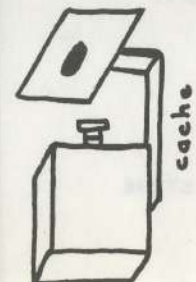
cache II



cache I



cache contraire



cache

Cette méthode a malheureusement l'inconvénient que le cache n'est jamais très net. On peut également se servir du cache pour la première impression et alors n'employer qu'un seul cache. Il n'est alors même pas besoin d'employer un porte accessoire. Par exemple dans "Regard de ma fenêtre" je voulais que l'on voit la jolie danseuse dans un rond et qu'à l'extérieur du rond tout soit blanc.

J'ai alors collé un rond noir sur la fenêtre et j'ai filmé cela en surexposant légèrement de façon à avoir du blanc pur autour du rond noir. A la deuxième exposition, le blanc étant la partie voilée du film, l'image ne ressortait que dans la partie non-voilée, c'est-à-dire correspondant au rond noir. Je pouvais avec cette méthode avoir si je voulais un cache net, mais j'ai préféré un léger flou qui à mon avis est toujours préférable à un cache net.

Ahmet KUT

Prochain chapitre : refilmage à travers un écran transparent.

Directeur de la Publication
Patrice KIRCHHOFER

Imprimerie GILLES TAUTIN
4, passage Dieu
PARIS 20°

Dépôt Légal : 2ème trimestre 1976
Prix au numéro : 3 F.
Abonnement : 1 an France 25 F.

Collectif Jeune Cinéma
61, rue Quincampoix
PARIS 4°

63, rue Desnouettes
PARIS 15°

N° de Commission Paritaire : 57 596

PROJECTIONS
M.J.C. 9 PLACE ST MICHEL
TEL 033 16 58

PROGRAMME DES PROJECTIONS MAI JUIN 1976

MARDI 4 MAI A 21 H

séance de Films Courts du Collectif,
Films inédits

MARDI 11 MAI A 21 H

ARLEQUIN DES RUES de JEAN PAUL DUPUIS

MARDI 18 MAI A 21 H

FILMS de PATRICE ENARD

MARDI 25 MAI A 21 H

KISS

MARIO BANANA

MY HUSTLER DE ANDY WARHOL

MARDI 1 JUIN A 21 H

FILMS EN SUPER HUIT DU COLLECTIF

MARDI 8 JUIN A 21 H

Scene from under childhood de STAN BRACKHAGE

MARDI 15 JUIN A 21 H

THE OTHER SIDE OF THE UNDERNEATH
de Gene Arden

Cloture de la programmation 75 76
Présentation du Festival de TOULON 76
Débat

Troisième Numéro
Enfin -- numéro trois
quoi! Article Polémiques
(Victor?) dans ce numéro - les
rapports sont déjà prêts - lui! 16
mags? on va être! ça dépend
ça dépend des abonnements
1976 en la semaine des "cabin"
avec Godard - on en reparlera dans
le prochain numéro. On reparlera
du CNC aussi - avec du recul.
Un numéro sur le cinéma pour
alors (?) je sais qu'on prépare
quelque chose en tout cas

12