

FESTIVAL  
DES CINÉMAS  
DIFFÉRENTS  
ET EXPÉRIMENTAUX  
DE PARIS

19<sup>e</sup> ÉDITION  
2017

ÉDITO

---

**FESTIVAL  
DES CINÉMAS  
DIFFÉRENTS  
ET EXPÉRIMENTAUX  
DE PARIS**

---

**19<sup>e</sup> ÉDITION  
2017**

Cette année marque le début d'un nouveau cycle pour le festival. Parce que nous sommes d'abord au service des œuvres, nous avons décidé d'investir le Grand Action et d'atteindre pour les projections le plus haut niveau de qualité possible.

La traditionnelle compétition internationale proposera quarante quatre films issus de plus d'une vingtaine de pays et fera l'objet d'une délibération publique d'un jury international.

Une quinzaine de séances « focus » déclineront la thématique dominante de cette dix-neuvième édition : la technique, son rôle, ses usages, son histoire, ses paradigmes.

Chaque film expérimental est en même temps un objet technique, un objet plastique et un objet qui produit du sens. La première technique du cinéma, celle qui consiste à faire défiler dans des appareils de prise de vue puis de projection des rubans de pellicule recouverts d'une

émulsion photosensible, est à peu près bien comprise par tous, du moins dans son principe. La technologie numérique, faisant intervenir un nouveau monde de connaissances provenant de l'informatique, reste encore pour beaucoup relativement impénétrable dans ses détails. Comprendre ce qu'est un film en tant qu'objet technique n'est donc plus aussi simple qu'avant. Nous proposons au public de s'intéresser aux rouages techniques des films, surtout lorsque l'intervention du cinéaste dans ces rouages fut décisive pour conférer à l'œuvre sa singularité.

Technique et esthétique constituent les deux piliers de toute entreprise artistique cinématographique sans que la logique de l'un ne puisse jamais s'imposer totalement à l'autre. Conservons donc cette équation dans un coin de nos têtes pour traverser ensemble, et cultiver, cette fertile programmation.

Quatre événements spéciaux ponctueront cette édition : un programme de films de cinéastes de moins de quinze ans permettra de découvrir des films tout simplement étonnants de maturité, d'intelligence et de complexité. Un atelier Super 8 ainsi qu'une immersion en réalité virtuelle seront proposés gratuitement aux festivaliers. Enfin, un colloque organisé par le Labex Arts-H2H à l'ENS Louis-Lumière approfondira certains aspects de la programmation en répertoire et étudiant quelques façons de penser et de traiter les processus optiques de la captation et de la projection au XXI<sup>e</sup> siècle.

Toute l'équipe du CJC vous souhaite  
une excellente édition 2017.

# CALENDRIER ●

---

**MERCREDI 4 OCT. ▶ CENTRE POMPIDOU ● 20H00**  
**CINÉMA 2**

---

**JEUDI 5 OCT. ▶ CINÉMA L'ÉTOILE ● 20H00**

---

**VENDREDI 6 OCT. ▶ MAISON DE LA CULTURE ● 19H00**  
**DU JAPON**

---

**SAMEDI 7 OCT. ▶ CINÉ 104 ● 18H00**  
**● 20H00**

---

**DIMANCHE 8 OCT. ▶ THE WINDOW ● 19H00**

---

**LUNDI 9 OCT. ▶ THE WINDOW ● JOURNÉE**

---

**JEUDI 12 OCT. ▶ ENS LOUIS-LUMIÈRE ● JOURNÉE**

---

**VENDREDI 13 OCT. ▶ ENS LOUIS-LUMIÈRE ● JOURNÉE**

# HORS LES MURS

---

**FOCUS N°1 – ZOOPRAXOGRAPHER**

---

**FOCUS N°2 – LA MACHINE CINÉMA**

---

**FOCUS N°3 – TOSHIO MATSUMOTO :**  
**TECHNOLOGIE DES FRONTIÈRES**

---

**FOCUS N°4 – LIBÉRATION DU SIGNAL :**  
**OBJECTIONS TECHNIQUES ET RÉVOLTES ESTHÉTIQUES**

---

**FOCUS N°5 – VERNISSAGE :**  
**939 PICTURE ELEMENTS**

---

**FOCUS N°5 – 939 PICTURE ELEMENTS**

---

**COLLOQUE (PARTIES I ET II) : ARTS FILMIQUES**  
**ET EXPÉRIMENTATIONS OPTIQUES CONTEMPORAINES**

---

**COLLOQUE (PARTIES III ET IV) : ARTS FILMIQUES**  
**ET EXPÉRIMENTATIONS OPTIQUES CONTEMPORAINES**

# CALENDRIER ●●

---

**MARDI 10 OCT. ▶ GRAND ACTION ● 19H00**

---

**MERCREDI 11 OCT. ▶ GRAND ACTION ● 18H00  
● 20H00  
● 22H00**

---

**JEUDI 12 OCT. ▶ GRAND ACTION ● 18H00  
● 20H00  
● 22H00**

---

**VENDREDI 13 OCT. ▶ GRAND ACTION ● 18H00  
● 20H00  
● 22H00**

---

**SAMEDI 14 OCT. ▶ GRAND ACTION ● 16H00  
● 18H00  
● 20H00  
● 22H00**

---

**DIMANCHE 15 OCT. ▶ GRAND ACTION ● 16 – 21H00  
● 20H00  
● 21H00**

# LE FESTIVAL

---

**SOIRÉE D'OUVERTURE ● FOCUS N°6 – CINÉ-CONCERT :  
BAUHAUS & FILM, PART I + F.U.T.U.R.OS.C.O.P.E  
FOCUS N°7 – PERFORMANCE : MORPHIST (CHDH)**

---

**COMPÉTITION INTERNATIONALE PROGRAMME 1  
FOCUS N°8 – BAUHAUS & FILM, PART II  
COMPÉTITION INTERNATIONALE PROGRAMME 2**

---

**COMPÉTITION INTERNATIONALE PROGRAMME 3  
FOCUS N°9 – EXPÉRIMENTATIONS OPTIQUES CONTEMPORAINES  
COMPÉTITION INTERNATIONALE PROGRAMME 4**

---

**COMPÉTITION INTERNATIONALE PROGRAMME 5  
FOCUS N°10 – VIDÉO TOUR DÉTOUR  
COMPÉTITION INTERNATIONALE PROGRAMME 6**

---

**SÉANCE SPÉCIALE – CINÉASTES DE MOINS DE 15 ANS  
FOCUS N°11 – MOUVEMENT / RÉPÉTITION / RYTHME / COULEUR  
FOCUS N°12 – VINTAGE (VINGT ANS D'ÂGE)  
FOCUS N°13 – CHRIS WELSBY : NATURE ET TECHNIQUE**

---

**INTERVENTION – IMMERSION EN RÉALITÉ VIRTUELLE  
SÉANCE SPÉCIALE – PROJECTION ATELIER DE L'ETNA  
SOIRÉE DE CLÔTURE ● FOCUS N°14 – CINÉ-CONCERT :  
EPILEPTIC SEIZURE + DAIKIRI**

# SOMMAIRE

---

## ● FOCUS : TECHNIQUES, USAGES — HORS LES MURS

- 15 FOCUS N°1 ZOOPRAXOGRAPHER  
20 FOCUS N°2 LA MACHINE CINÉMA  
28 FOCUS N°3 TOSHIO MATSUMOTO :  
TECHNOLOGIE DES FRONTIÈRES  
32 FOCUS N°4 LIBÉRATION DU SIGNAL :  
OBJECTIONS TECHNIQUES  
ET RÉVOLTES ESTHÉTIQUES  
40 FOCUS N°5 939 PICTURE ELEMENTS

---

## ●● FOCUS : TECHNIQUES, USAGES — LE FESTIVAL

- 45 FOCUS N°6 SOIRÉE D'OUVERTURE  
CINÉ-CONCERT :  
BAUHAUS & FILM, PART I  
+ F.U.T.U.R.OS.C.O.P.E  
52 FOCUS N°7 PERFORMANCE : MORPHIST (CHDH)  
56 FOCUS N°8 BAUHAUS & FILM, PART II  
60 FOCUS N°9 EXPÉRIMENTATIONS OPTIQUES  
CONTEMPORAINES  
65 FOCUS N°10 VIDÉO TOUR DÉTOUR  
74 FOCUS N°11 MOUVEMENT / RÉPÉTITION /  
RYTHME / COULEUR  
82 FOCUS N°12 VINTAGE (VINGT ANS D'ÂGE)  
87 FOCUS N°13 CHRIS WELSBY :  
NATURE ET TECHNIQUE  
94 FOCUS N°14 SOIRÉE DE CLÔTURE  
CINÉ-CONCERT :  
EPILEPTIC SEIZURE + DAIKIRI

---

## ●●● INTERVENTIONS, SÉANCES SPÉCIALES

- 101 COLLOQUE : ARTS FILMIQUES ET  
EXPÉRIMENTATIONS OPTIQUES CONTEMPORAINES  
106 ATELIER DE L'ETNA : COURTCIRC'8  
108 CINÉASTES DE MOINS DE 15 ANS  
110 IMMERSION EN RÉALITÉ VIRTUELLE

---

## ●●●● COMPÉTITION INTERNATIONALE

- 114 MEMBRE DU JURY  
117 COMPÉTITION INTERNATIONALE : PROGRAMME 1  
119 COMPÉTITION INTERNATIONALE : PROGRAMME 2  
122 COMPÉTITION INTERNATIONALE : PROGRAMME 3  
125 COMPÉTITION INTERNATIONALE : PROGRAMME 4  
126 COMPÉTITION INTERNATIONALE : PROGRAMME 5  
129 COMPÉTITION INTERNATIONALE : PROGRAMME 6  
131 DÉLIBÉRATION ET PRIX DU JURY

---

## ●●●●● ARTICLES

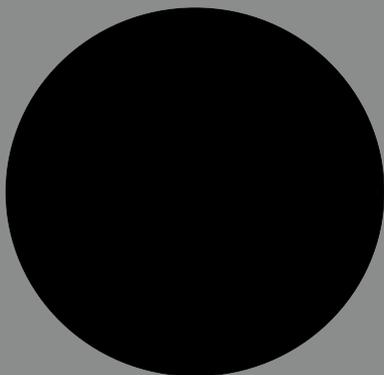
- 135 FILM, TECHNIQUE, USAGES  
143 RADICALITÉS, MATÉRIALITÉS

---

## ÉQUIPES — INFOS PRATIQUES

- 156 ÉQUIPES  
158 INFOS PRATIQUES

FOCUS : TECHNIQUES, USAGES



HORS LES MURS

**ZOOPRAXOGRAPHER**

---

**MERCREDI 4 OCT.  
20H00  
CENTRE POMPIDOU  
CINÉMA 2**

«Bien que l'interprétation la plus large ait été donnée dans l'étude du mot locomotion, il n'est pas acquis qu'une réponse à toutes les questions possibles dans ce sujet inépuisable se retrouvera dans ce travail.»  
(Eadweard Muybridge, brochure pour *Animal Locomotion*, 1897)

En juillet 2017, les études du mouvement photographiées par Eadweard Muybridge se trouvent au centre des attentions d'une équipe de généticiens américains de l'université de Harvard<sup>•1</sup>. Sous la direction de Seth Shipman, une séquence animée de cinq images d'un cheval au galop est enregistrée dans l'ADN d'une bactérie. Au-delà de la découverte scientifique majeure, à même de révolutionner l'archivage de données (films y compris), la décision de sélectionner une série de

---

• 1

Deborah Netburn, « Who needs film when you can store a movie in bacteria DNA ? », Los Angeles Times, 12 juillet 2017. [www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-dna-movie-20170712-story.html](http://www.latimes.com/science/sciencenow/la-sci-sn-dna-movie-20170712-story.html)



photographies réalisées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre du projet *Human and Animal Locomotion* est symptomatique de la place significative qu'occupent, dans l'inconscient collectif, les recherches et les réalisations de ce pionnier de la photographie, inventeur de la zoopraxographie et précurseur dans l'invention du cinéma.

Long-métrage documentaire réalisé avec la complicité de Fay Andersen et de Morgan Fisher, *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer* préfigure le souci que Thom Andersen portera tout au long de sa carrière de cinéaste à l'égard de l'archéologie du cinéma et constitue, pour reprendre les termes du critique américain Jonathan Rosenbaum, « l'un des meilleurs essais filmés sur un sujet ciné-

---

● 2

Jonathan Rosenbaum, *Eadweard Muybridge, Zoopraxographer*, 25 décembre 1998. [www.jonathanrosenbaum.net/1998/12/eadweard-muybridge-zoopraxographer-2/](http://www.jonathanrosenbaum.net/1998/12/eadweard-muybridge-zoopraxographer-2/)

matographique<sup>●2</sup>. » Lorsqu'en 1975, Andersen, alors étudiant à UCLA (Los Angeles), réalise ce film de fin d'étude, les travaux du photographe anglo-américain suscitent déjà depuis quelques années l'intérêt de plusieurs cinéastes<sup>●3</sup> d'une avant-garde cinématographique américaine soucieuse d'interroger les composantes et l'histoire de son médium. « Muybridge, inventeur du cinéma photographique<sup>●4</sup> » annonce Hollis Frampton tout en rappelant les mots d'Étienne-Jules Marey qui se déclara « en admiration totale devant les instantanés photographiques de Muybridge<sup>●5</sup> » à la découverte de quelques reproductions des expérimentations réalisées à Palo Alto. Lecture instruite et critique d'une œuvre et d'une vie qu'Eadweard Muybridge aura partagé entre art et science, le film de Thom Andersen réanime à l'écran les célèbres prises de vues du photographe afin d'en souligner l'importance dans l'histoire des images en mouvement.

Scindé en trois chapitres distincts (*Prospectus*, *Catalogue* et *Analysis*) cette exégèse de l'œuvre de Muybridge adopte un regard à la fois rétrospectif et subjectif. La vie du photographe, ses expériences et découvertes sont le cœur d'un récit – commenté par l'acteur Dean Stockwell – où s'entremêlent la biographie de l'artiste, l'histoire de la photographie et des sciences, la théorie du cinéma et les implications esthétiques et sociologiques de ses expérimentations photographiques. De sa naissance en Angleterre en 1830 à son arrivée à San Francisco en 1855 ; de ses premiers pas remarquables de photographe fasciné par les paysages du grand ouest américain aux pre-

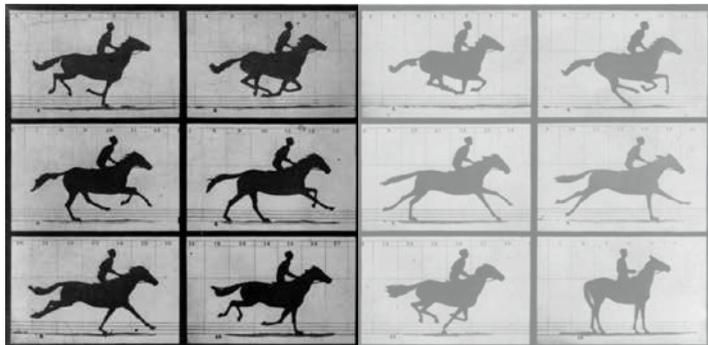
---

● 3

Parmi les cinéastes d'avant-garde les plus engagés à l'égard des travaux d'Eadweard Muybridge, on retrouve Hollis Frampton qui publie son article « Eadweard Muybridge : Fragments of a Tesseract dans *Artforum* » en mars 1973, avant de réaliser sa série photographique *Vegetebale Locomotion* en 1975.

● 4 ● 5

Hollis Frampton, « Eadweard Muybridge : Fragments of a Tesseract », *Artforum*, New York, mars 1973.



mières expérimentations sur le mouvement conduites à Palo Alto en 1872 pour le compte du gouverneur de la Californie Leland Stanford ; du meurtre du major Harry Larkyns, amant de sa femme, qu'il assassina d'un coup de revolver en 1874 à ses reportages photographiques en Amérique Centrale (Panama, Guatemala et Mexique) ; du perfectionnement de son dispositif de prise de vue et sa série *The Attitudes of Animal in Motion*, entreprise en 1877 et publiée en 1881 à la concrétisation de ses recherches au sein de l'université de Pennsylvanie avec sa série photographique la plus célèbre, *Animal Locomotion* ; de la fin de sa carrière occupée par ses conférences illustrées à l'aide de son Zoopraxiscope à sa retraite dans sa ville natale et sa disparition en 1904 ; le film de Thom Andersen fait de l'exhaustivité biographique et de la multiplicité des approches analytiques les clés d'une interprétation renouvelée de l'œuvre de Muybridge.

Bien que l'invention du cinéma ait condamné le *zoopraxiscope* à l'obsolescence, Muybridge aura pourtant anticipé de plus d'une décennie, avec son dispositif de projection capable de produire l'illusion du mouvement à partir d'une série d'images fixes, le Kinetoscope de

Thomas Edison. Ici sans doute, l'histoire technologique des images en mouvement fait défaut pour expliquer en quoi les expériences sur la décomposition du mouvement et du temps d'Edward Muybridge ont conservé tout leur pouvoir de fascination. C'est justement cette piste que Thom Andersen suit à travers son analyse des travaux du photographe en faisant la démonstration de la porosité persistante entre la science et l'art, entre l'inventeur et l'artiste. Étrange encyclopédie où science et poésie se côtoient, cette collection d'images de corps en mouvement photographiés dans le cadre vide et minimal d'une grille peinte sur un arrière-plan noir laisse transparaître l'inquiétante beauté de figures anonymes figées dans leurs actions désuètes. — **Jonathan Pouthier**

**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
LE SERVICE  
DE COLLECTION  
DES FILMS DU  
CENTRE POMPIDOU**

**EN PRÉSENCE  
DU RÉALISATEUR**

EADWEARD MUYBRIDGE,  
ZOOPRAXOGRAPHER  
Thom Andersen  
États-Unis,  
1975, 16mm numérisé, 60',  
anglais non sous-titré.

Version  
restaurée par  
l'Academy  
film Archives.

LA MACHINE  
CINÉMA\*6

---

JEUDI 5 OCT.  
20H00  
CINÉMA L'ÉTOILE  
(LA COURNEUVE)

Au tout début du cinéma, l'absence de labo de type industriel obligeait le cinéaste à se faire l'ouvrier de sa production à toutes les étapes y compris le développement et le tirage. La caméra des frères Lumière, dont on sait souvent qu'elle servait également de projecteur, servait aussi de tireuse et les opérateurs de la firme, lors de leurs déplacements, savaient filmer, développer le négatif, exposer et développer puis projeter une copie positive\*7.

Dans un souci didactique, nous avons conçu cette séance comme si l'on avait à « déplier » la machine cinéma sous les yeux du spectateur. De la prise de vue au développement, en passant par les différentes techniques de tirage et jusqu'à la fabrication artisanale du support, les œuvres présentées dans ce programme nous permettront de retracer

peu ou prou la chaîne classique de fabrication d'un film tout en mettant en exergue ses détournements possibles.

Parmi ces films, quatre ont été réalisés avec le concours de L'Abominable, un laboratoire partagé, dédié aux techniques de l'image argentique situé à La Courneuve. À ceux-là s'ajoute un film de Peter Miller, cinéaste-laborantin nomade et la performance d'un quatuor de cinéastes travaillant à l'Atelier Mtk de Grenoble.

Il nous a semblé évident d'élargir l'invitation qui nous a été faite par le CJC à l'Atelier Mtk qui au début des années 1990 a impulsé la naissance d'un véritable réseau de laboratoires cinématographiques d'artistes aujourd'hui très dynamique et hétéroclite. Le réseau Filmlabs compte désormais plus d'une quarantaine de structures disséminées partout dans le monde. Le principe qui anime ces lieux, pour la plupart gérés par des collectifs d'artistes, cinéastes et plasticiens est la mise en commun des outils de production du cinéma.

Aujourd'hui plus que jamais, dans un contexte où la survivance même du support photochimique a été mise en danger, la réappropriation de l'ensemble du processus de fabrication d'un film – bien au-delà du simple développement en spire – ouvre un vaste champ de possibles. Toute une panoplie d'expériences autrefois verrouillées par l'industrie est ainsi rendue accessible. Plus qu'une simple économie, cette autonomie permet, en se confrontant concrètement à la fabrication des images, d'inventer des écritures et formes singulières. Par ailleurs, en devenant dépositaires d'un savoir faire qui est en train de

---

• 6

*La machine cinéma* (*La macchina cinema*) est le titre d'un film collectif réalisé par quatre cinéastes italiens dont Marco Bellocchio et Silvano Agosti, à la fin des années 1970. C'est aussi le titre d'une exposition qui a récemment eu lieu à la Cinémathèque Française sous la direction de Laurent Mannoni.

• 7

Citation extraite de l'article « Les laboratoires cinématographiques d'artistes perspective historique » (2009-2012) Nicolas Rey, consultable sur le site [filmlabs.org](http://filmlabs.org).

disparaître, ces lieux deviennent de facto les conservatoires vivants des techniques cinématographiques.

Avant le début de la projection des films, le public sera convié à participer à un tournage réalisé suivant le modèle du dispositif utilisé par Peter Miller pour son film *Projector Obscura*. Ce tournage participatif se déroulera dans la salle même du cinéma l'Étoile. Le film tourné sera ensuite développé sous les yeux du public, puis projeté avant la fin de la séance. L'idée est de proposer aux spectateurs l'expérience directe de cette machine cinéma dans son acception la plus simple : lumière + émulsion photosensible + révélateur + lumière.

*Projector obscura*, de Peter Miller prend comme point de départ l'extrême similitude entre le mécanisme d'une caméra et celui d'un projecteur. En effet, si la cabine de projection est correctement obscurcie et la salle ou l'écran sont suffisamment éclairés, la pellicule vierge installée à la place du film à projeter sera alors impressionnée par la lumière passant par l'objectif dans le sens inverse à son utilisation orthodoxe.

David Dudouit, dont nous montrons des images inédites, a filmé des années durant en utilisant exclusivement la technique de l'image par image. Les 24 images par secondes que nous voyons projetées correspondent souvent à plusieurs heures voir des jours entiers de réalité. La perception du temps et de l'espace s'en trouve profondément modifiée. De cette pratique singulière s'exprime un rapport sensible, presque magique, à l'acte cinématographique.

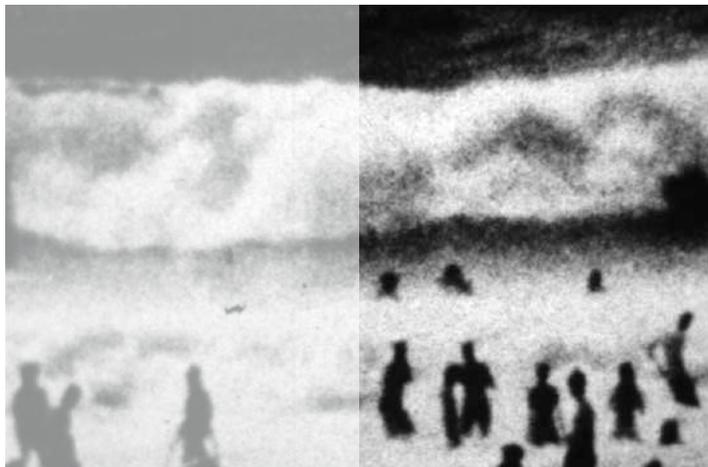
*La Quatrième Fraction*, de Guillaume Mazloum a été réalisée en utilisant une tireuse optique (truca) – une machine qui permet de dupliquer un film en le re-filmant photogramme par photogramme. Ici, au delà d'un travail sur la cadence des images, il a fallu deux générations de copies pour aller chercher et ramener au premier plan des détails présents dans la séquence enregistrée à la prise de vue. À



chaque nouvelle génération, l'image a révélé d'autres textures et les aléas de l'utilisation de la machine ont apporté des nouvelles imperfections.

Contrairement à la *Quatrième fraction*, la *Septième Fraction* est la retranscription fidèle de ce qui a été impressionné sur le négatif lors de la prise de vue. Il s'agit ici d'un tirage par contact classique, tous les effets ayant été réalisés lors du tournage. À l'aide d'une caméra Bolex, chaque photogramme a été exposé pendant un intervalle assez long. Une fois le film terminé, il a été rembobiné et exposé une deuxième puis une troisième fois.

Pour réaliser *A Radical Film*, Stefano Canapa a utilisé une technique de tirage particulière, le tirage à plat. Comme pour les rayogrammes réalisés par Man Ray, cette technique consiste à placer un objet directement sur la pellicule et à l'éclairer. Une fois le film développé on obtient ainsi l'image négative (ou l'envers de l'image – pourrait-on dire) de cet objet. En l'occurrence ce film a été fabriqué



avec des radis noirs : hachés et découpés en lamelles puis patiemment déposés à même le film et insolés. À l'ère du tout numérique, c'est un retour aux racines du cinéma !

*Pronostic Vital Engagé*, performance pour quatre projecteurs 16mm manipulés en direct, est inspiré par l'école « émulsion non-sensible » du professeur Guillaume Ferry. Pour fabriquer leurs images, les quatre cinéastes ont joué des contraintes du procédé Autochrome des frères Lumière : une image unique, fragile et difficile à reproduire, presque anti-cinématographique. La recherche technique porte ici sur la fabrication d'un nuage de grains colorés ultra fins et du vernis de fixation de la matière sur la pellicule transparente. Les projecteurs et les projectionnistes étant installés dans la salle, ils deviennent partie intégrante du film : on peut tout aussi bien regarder l'écran que détourner le regard vers la source de lumière...

Buona visione! — **Stefano Canapa et Julia Guoin pour l'association L'Abominable**

**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
STEFANO CANAPA  
ET JULIA GOUIN  
(L'ABOMINABLE)**

**EN PRÉSENCE  
DES RÉALISATEURS**

PROJECTOR OBSCURA

Peter Miller

États-unis, 2005, 35mm  
anamorphique, 10'.

Le portrait de sept écrans  
dressé par leurs projecteurs.

IMAGES INÉDITES

David Dudouit

France, 2015, 16mm,  
durée inconnue.

Un regard unique sur  
les lieux que le cinéaste  
a parcourus durant  
ses nombreux voyages.

QUATRIÈME FRACTION

Guillaume Mazloum

France, 2015, 16mm, 5'30.

« Pauvres fous,  
qui commandez à la mer  
de reculer! »

SEPTIÈME FRACTION

Guillaume Mazloum

France, 2015, 16mm, 7'.

« Qu'est-ce qui ne fut  
pas tout entier  
enfoui et sacrifié  
sous des formules  
magiques! »

A RADICAL FILM

Stefano Canapa

France, 2017, 35mm, 2'40.

Radical, c'est à dire  
qui concerne la racine!

PROJECTOR  
OBSCURA

AU CINÉMA L'ÉTOILE

Collectif

France, 2017,  
35mm, boucle.

Réalisation collective  
d'après une idée  
de Peter Miller.

PRONOSTIC VITAL  
ENGAGÉ

Performance pour  
4 projecteurs 16mm.

Clovis Lemaire Cardoen,  
Joyce Iainé, Loïc Verdillon  
et Étienne Caire

France, 2017, 16mm, 30'.

Vous voulez  
parler du cinéma ?



**TOSHIO MATSUMOTO :  
TECHNOLOGIES  
DES FRONTIÈRES**

---

**VENDREDI 6 OCT.  
19H00  
MAISON DE LA CULTURE  
DU JAPON**

Davantage célébré pour ses *Funérailles des Roses*, traversée œdipienne d'un travesti dans un Tokyo chaotique, la très récente disparition de Toshio Matsumoto (décédé durant la préparation de cette programmation) nous rappelle toutefois une œuvre expérimentale conséquente qui a suivi les avancées technologiques du cinéma d'avant-garde sans jamais tomber dans ses travers. Débutant avec le collectif Jikken Kobo, proposant une vision transdisciplinaire des rapports entre l'artiste et la technologie, il intégrera très vite des éléments expérimentaux à ses premiers travaux dans l'objectif de délimiter les contours de ce qu'il appellera le « néo-documentarisme » : des formes expressives rejetant la nature trop objective du documentaire traditionnel afin de le laisser basculer dans un univers plus mental.

Après un premier essai très réussi sur les fabricants de textile à Kyoto, *Song of Stone* (célébré en son temps par Chris Marker) nous dévoile l'univers des tailleurs de pierre à travers une succession de photographies. Pour Matsumoto, filmer cette technique de travail entre en

résonnance immédiate avec son propre projet de remodelage du réel et le film adopte ainsi une surprenante démarche : déplaçant, bloc par bloc, d'épaisses tranches de réalité pour arriver aux limites abstraites de cet artisanat routinier. Produit par la chaîne de télévision TBS, très mécontente du résultat final, celle-ci mettra à la porte son jeune metteur en scène.

Le caractère *campy* de son principal long-métrage a parfois contribué à donner une vision biaisée du reste de son travail. Avec *Expansion*, il reprend les images d'*Ex-tasis*, film tourné trois ans plus tôt et très abusivement rattaché à l'*expanded cinema*. S'étant toujours méfié du psychédéisme, de l'*intermedia* et, par voie de conséquence, du cinéma élargi tel qu'il était conceptualisé à l'époque, le réalisateur se permet ainsi d'apporter un droit de réponse visuel sous la forme d'un réaménagement radical de matériaux déjà tournés. En y rajoutant des zooms, de forts contrastes et des couleurs électroniques, *Expansion* reconnecte la pensée à la sensation. Cette récupération se libère alors de toute une conception occidentale de l'*expanded* pour étendre d'avantage la sensibilité du quotidien là où ses homologues, sous influence psychotrope manifeste, cherchaient plutôt à s'en extraire. Toshio Matsumoto déconstruit ses propres œuvres dans cette « expansion » de conscience et de sensualité pour qui seul le maniement des nouvelles technologies permettrait de prolonger la sensation.

Ne coupant toutefois pas ses liens amicaux avec le pop art new-yorkais, le cinéaste visite la Factory en 1972 et décide, à l'aide de sa caméra, de « capturer » le chef de file du mouvement lors son exposition au Japon avec ce qui sera *Andy Warhol: re-reproduction* (1974).

S'amusant à reproduire l'image de celui-là même qui a mis la reproduction au centre de son œuvre, Matsumoto prend le parti de filmer au plus près l'artiste américain, multipliant et mélangeant les écrans pour nous délivrer

plusieurs espaces et temporalités. Nos capacités visuelles, devenant ainsi semblables à celles d'une mouche, vont épuiser l'icône du dandy, libérée de tout affect et de toute émotion narrative.

Tourné en 16 mm, le cinéaste dévoile petit à petit les imperfections de sa pellicule, la couleur naturelle se faisant artificielle. Quant à la musique concrète de Joji Iwasa, élaborée à partir d'enregistrements de voix humaines, elle suit le cheminement inverse pour devenir de plus en plus audible là où l'image finit par devenir complètement illisible. Ce processus de destruction du cinéma (qui n'est finalement qu'une reproduction du réel, duplicable à volonté) s'achève d'ailleurs lorsque nous comprenons que la caméra ne filmait en réalité qu'un écran.

*Sway* fut tourné dans une période de grande instabilité pour Matsumoto : alors accaparé par le projet d'adaptation du pourtant inadaptable *Dogra Magra* de Kyusaku Yumeno, il quitte son poste à l'Université de Fukuoka pour s'installer à Kyoto. D'où cette impression de turbulence qui se dégage de ce très court film présentant plusieurs vues, découpées et manipulées, d'un temple bouddhiste comme symbole du caractère immuable du temps. Les saccades du cadre semblent commandées par une incroyable énergie irradiante, laissant même entrevoir les perforations de la pellicule pour creuser cette frontière entre passé et présent. Ceci marquant également une nuance passionnante entre la technologie du média et l'expérience cinématographique qui en résulte.

*Ingram* est un film en trois parties, multipliant les cadres afin de distinguer l'espace de l'art et celui de la vérité. Le lien avec la réalité est assuré par Matsumoto qui décide de se mettre lui-même en scène, chose relativement rare si l'on excepte son apparition dans *Les Funérailles des Roses*. Il réfléchit ainsi sur le sens de l'image enregistrée qui s'éloignerait de cette réalité dès lors qu'elle essaierait de la restituer.

Toshio Matsumoto s'est ainsi approprié la technicité pour voir comment le sens y émergerait, définissant son travail comme une réponse aux désirs de son époque. En prenant à témoin notre « œil endommagé », l'assemblage de ces films apparaît alors comme les quelques éléments d'une vaste interrogation méditative sur les relations qu'entre-tiennent conscience et technologie. — **Clément Rauger**



**PROGRAMMÉ  
PAR CLÉMENT RAUGER  
ET PRÉSENTÉ PAR  
NANAKO TSUKIDATE  
& EMERIC DE LASTENS**

THE SONG OF STONE  
Toshio Matsumoto  
Japon, 1963, 16mm, 24'.

EXPANSION  
Toshio Matsumoto  
Japon, 1972, 16mm, 14'.

ANDY WARHOL  
(RE-PRODUCTION)  
Toshio Matsumoto  
Japon, 1974,  
16mm, 23'.

SWAY  
Toshio Matsumoto  
Japon, 1985,  
16mm, 8'.

ENGRAM  
Toshio Matsumoto  
Japon, 1987,  
16mm, 12'.

---

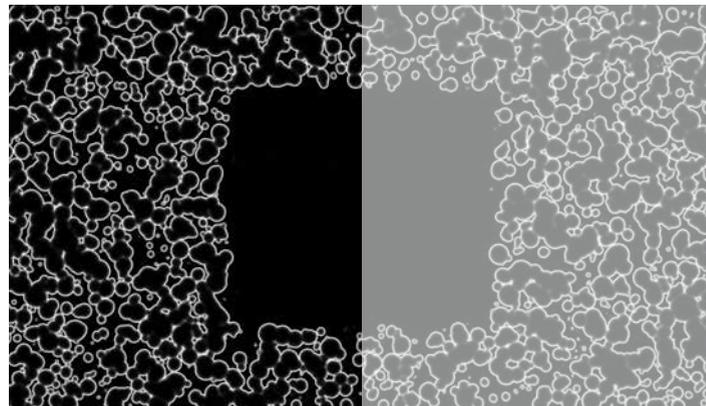
**LIBÉRATION  
DU SIGNAL : OBJECTIONS  
TECHNIQUES ET  
RÉVOLTES ESTHÉTIQUES**

---

**SAMEDI 7 OCT.  
18H00  
ET 20H00  
CINÉ 104**

Une table ronde puis une séance animées par Bidhan Jacobs et Jacques Perconte, avec Cyril Béghin, Claire Chatelet, Pascal Martin, Carole Nosella, Joost Rekveld et Vincent Sorrel, pour récuser l'histoire officielle des technologies audiovisuelles, façonnée par les industries de l'information et de la communication depuis 1990. Le concept esthétique proposé, celui de « signal », offre un point de vue imprenable sur l'ensemble des arts filmiques critiques, en particulier de ces vingt-sept dernières années. La réflexion sera déployée en images et en sons au travers d'un éventail de techniques de libération du signal filmique, d'inventions formelles radicales avec les films de Joost Rekveld et Jacques Perconte.

La transition au numérique des technologies audiovisuelles, débutée progressivement en 1990, accélérée dans les années 2000, a entraîné le démantèlement quasi entier des supports analogiques. Cette mutation est pro-



digieuse et unique : jamais dans l'histoire des techniques cinématographiques l'introduction d'une technologie, pas même le parlant en 1927, n'aura transformé le monde du cinéma aussi radicalement et avec une telle fulgurance. Phénomène qui s'est imposé d'autant plus facilement qu'il s'apparente à une loi naturelle selon laquelle les supports et outils doivent nécessairement se succéder par pans en rupture les uns avec les autres, alors qu'il s'agit en réalité d'un ordre néolibéral des industries techniques. Au temps du numérique intégral, il importe de repenser cette période de 20 ans qui a vu l'introduction d'outils professionnels et amateurs (caméras, projecteurs, logiciels, smartphones, écrans, 3D, VR), de formats, de supports de stockages, de normes de diffusion, de canaux de diffusion (web). Quels impacts cette conversion a-t-elle eus sur la création, au sein de l'industrie du cinéma, du cinéma indépendant mais aussi auprès d'un nombre sans cesse plus grands de plasticiens auxquels l'accessibilité à des outils puissants autorisaient des pratiques davantage personnelles ? Qu'est-ce que la démultiplication des supports de

diffusion a changé en termes de production et de réception ? Qu'en est-il de la résistance de certains cinéastes au numérique en faveur de la pellicule et de la vidéo, ou au sein même du numérique ?

Un courant critique, au combat avec les standardisations techniques industrielles, traverse l'argentique, la vidéo, le numérique et leurs hybridations. Ce courant spontané et collectif d'artistes du monde entier a entrepris de battre le numérique sur son propre terrain : le signal. En effet, le signal est traité selon les opérations d'une idéologie techniciste qui a des conséquences normatives sur les images et les sons. Aussi, le caractère protéiforme de ce phénomène, sa fertilité, son effusion demandent à être envisagés comme objections techniques et révoltes esthétiques. Par conséquent, une refonte de ce que nous croyons connaître des technologies audiovisuelles et de leur histoire est à effectuer. Un des moyens consiste à montrer que les supports traditionnellement analysés selon leurs spécificités intrinsèques, convergent : en effet, inventeurs, ingénieurs et scientifiques conçoivent le fonctionnement des dispositifs d'obtention et de diffusion des images et des sons selon les mêmes grandes opérations. Le signal filmique permet de penser ensemble les supports technologiques (argentique-vidéographique-numérique) dans leur continuité et simultanéité.

En compagnie d'artistes, de théoriciens et de constructeurs nous explorerons pourquoi et comment il est nécessaire de s'emparer avec ingéniosité des technologies filmiques, d'inventer des outils et des techniques inédits et par conséquent de libérer le signal codifié de ses normes audiovisuelles. — **Bidhan Jacobs & Jacques Perconte**



JACQUES  
PERCONTE

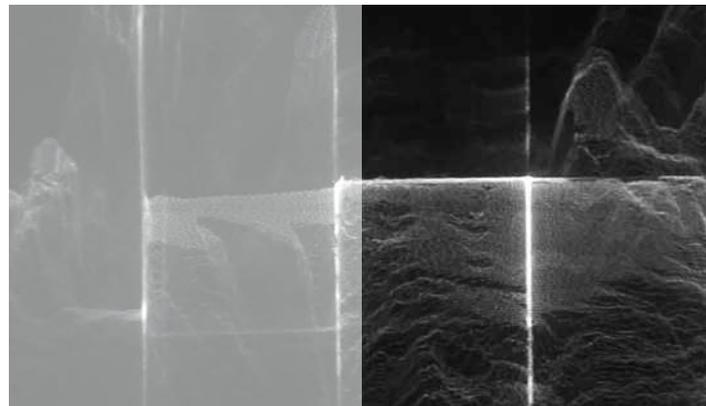
Jacques Perconte, artiste français né en 1974, fait l'expérience précoce des technologies numériques en 1995, alors étudiant en arts plastiques à l'Université de Bordeaux (dessin, peinture, vidéo), en étant l'un des premiers à explorer l'espace naissant du web (d'abord à l'Université, puis au CNRS, au sein du Service Informatique et Recherches Archéologiques dirigé par Robert Vergnieux) qu'il découvre avec quelques pionniers disposant de connexions et d'outils informatiques les plus adéquats en France. Lorsque Perconte découvre à l'Université de Bordeaux qu'un ordinateur dont on lui avait confié l'accès était connecté au reste du monde, il prend conscience des enjeux techniques et esthétiques du réseau numérique alors en grande partie ignorés. Depuis, il n'a cessé de tester et d'allier les technologies numériques disponibles (réseaux, outils de simulation, de détection, de calcul et de traitement des images et du son, programmes, algorithmes, programmation, terminaux) et de les tresser

avec l'analogique. Artiste de premier plan de l'histoire de l'art sur Internet, grand aventurier de la scène électronique, Jacques Perconte est également exposé et diffusé à l'international dans de nombreux musées, galeries, festivals, cinémathèques, universités, écoles d'art ou de cinéma, et collabore avec la musique contemporaine (par exemple Samuel André, Hélène Breschand, Jean-Jacques Birgé, Arnaud Castagné, Jean-Benoît Dunckel, Carlos Grätzer, Eddie Ladoire, Simonluca Laitempergher, Jeff Mills, Julie Rousse) et le cinéma d'art et d'essai (*Holy Motors*, Léos Carax, 2012).

Résolument technophile, Jacques Perconte critique les dernières hautes technologies par une reprise en main des outils numériques, informée par une recherche précise de leur fonctionnement et par les pratiques des arts expérimentaux qui l'ont amené à développer une stratégie de non-coopération technique au nom d'une valeur très haute d'exigence plastique et éthique. Ainsi, toute son œuvre s'inscrit-elle contre une histoire prescrite par les industries techniques qui impose l'idée d'une loi naturelle selon laquelle les supports et outils doivent nécessairement se succéder par pans en rupture les uns avec les autres.

JOOST  
REKVELD

Joost Rekvelde est un artiste mu par la question de notre dialogue avec les machines et l'apprentissage que nous pouvons en tirer. Dans son travail il explore les conséquences sensorielles de systèmes qu'il a lui-même fabriqués, souvent inspirés par des moments oubliés dans l'histoire des sciences et technologies. Ces systèmes combinent des dogmes temporaires sous forme de procédures ou de codes avec des éléments plus ouverts tels que des procédés de matières ou des réseaux d'interactions trop complexes pour en prédire les résultats. Ses films, installations et perfor-



mances sont des compositions documentaires des mondes qui naissent à partir de ces systèmes. Dans leur sensibilité, ils constituent une tentative d'atteindre la compréhension intime et incarnée de notre monde technologique.

Ses films abstraits ont été présentés dans de nombreux festivals et lieux internationaux dédiés au cinéma expérimental, d'animation ou d'autres formes de l'image en mouvement. Le Festival international du film de Rotterdam a accueilli une grande partie de ces travaux les plus récents en avant-première. Une rétrospective lui a été consacrée au Barbican à Londres ainsi qu'au Ann Arbor Film Festival, entre autres. Ses films ont été projetés dans une centaine de lieux, comprenant le ICA et le Tate Modern à Londres, le Centre Pompidou à Paris et le Moderna Museet à Stockholm.

Il a réalisé plusieurs installations et a participé à plusieurs projets collectifs où participaient des compositeurs, des ensembles musicaux, des troupes de théâtre, des compagnies de danse et des laboratoires d'artistes. Depuis février 2017, Joost est affilié à la School of Arts de la Haute École de Gant en tant qu'artiste chercheur.



**PROGRAMME  
DÉTAILLÉ**

---

**SAMEDI 7 OCT.  
18h00**

**Table ronde :  
objections techniques  
et révoltes  
esthétiques**

---

Participants :  
Cyril Béghin, Claire Chatelet,  
Pascal Martin, Carole Nosella,  
Joost Rekveld, Vincent  
Sorrel, Jacques Perconte  
et Bidhan Jacobs.

**SAMEDI 7 OCT.  
20h00**

**Projection :  
Libération du signal  
(en présence  
des réalisateurs)**

---

« Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventée par l'homme, un œil qui ignore la recombinaison logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptive. » (Stan Brakhage, *Métaphores et vision*)

Cette séance propose un voyage naturaliste à travers deux cinémas qui travaillent leurs corps de lumière, d'argent et d'algorithmes, pour entrer en résonance avec ceux des spectateurs.

---

#3

Joost Rekveld  
Pays-Bas, 1994,  
16mm, 4'.

CHUVA

Jacques Perconte  
France, 2012,  
numérique, 8'.

#67

Joost Rekveld  
Pays-Bas, 2017,  
16mm, 17'.

LIBRES

Jacques Perconte  
France, 2012,  
numérique, 4'.

#23.2,

BOOK OF MIRRORS

Joost Rekveld  
Pays-Bas, 2002,  
35mm, 12'.

ÁRVORE DA VIDA

Jacques Perconte  
France, 2013,  
numérique, 9'.

#43.6

Joost Rekveld  
Pays-Bas, 2013,  
35mm, 11'.

PATIRAS

Jacques Perconte  
France, 2017,  
numérique, 33'.

## FOCUS N°5

---

### 939 PICTURE ELEMENTS

---

**DIMANCHE 8  
ET LUNDI 9 OCT.**

---

**VERNISSAGE :  
DIMANCHE 8 OCT.  
19H00  
THE WINDOW**

Maxim Tyminko, artiste biélorusse, a fait ses études à l'école d'Art Glebov (Minsk) puis à l'académie des arts média de Cologne de 2000 à 2005. Son travail est souvent montré dans les galeries d'art contemporain, biennales et musées, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Pologne, en Biélorussie, en Russie, etc.

Il représente cette génération d'artistes ayant trouvé dans l'exploration des nouveaux outils de création et des nouveaux médias, les possibilités de configurations de l'œuvre transgressant les cloisons traditionnelles entre arts plastiques, art conceptuel, vidéo, musique et performance. L'unité et la cohérence de son travail reposent sur la mise en miroir de préoccupations métaphysiques : quel est d'un côté la place et la valeur du sujet dans l'univers, le monde et la société ; de l'autre, de quoi et comment est composé l'univers ? Avec parfois une apparente simplicité désarmante, Maxim

Timynko parvient à composer des pièces extrêmement savantes d'un point de vue technique, invitant le spectateur à des réflexions, voire méditations, tournant autour de la question de la particule, de l'unité, du grain, et de l'ensemble cosmique reliant tout cela.

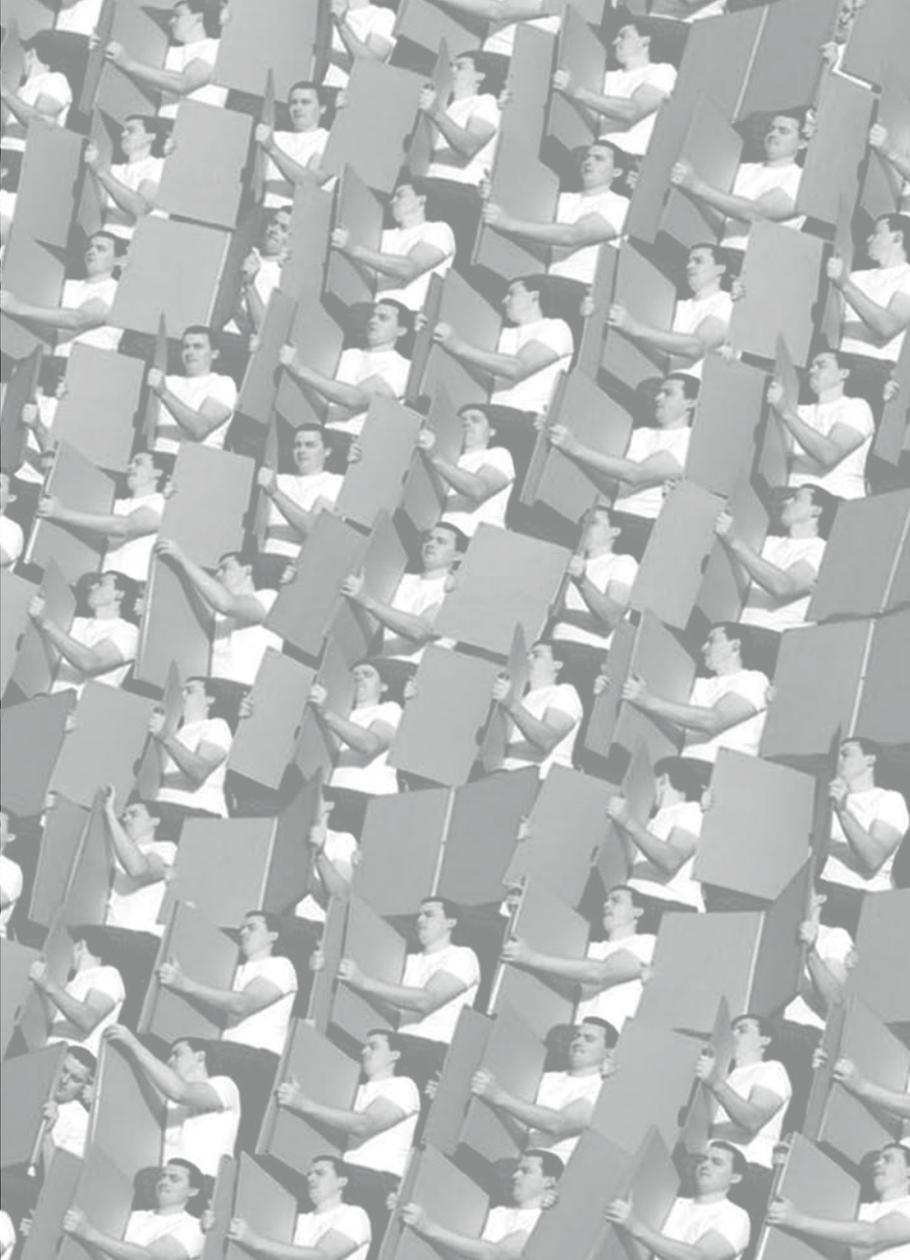
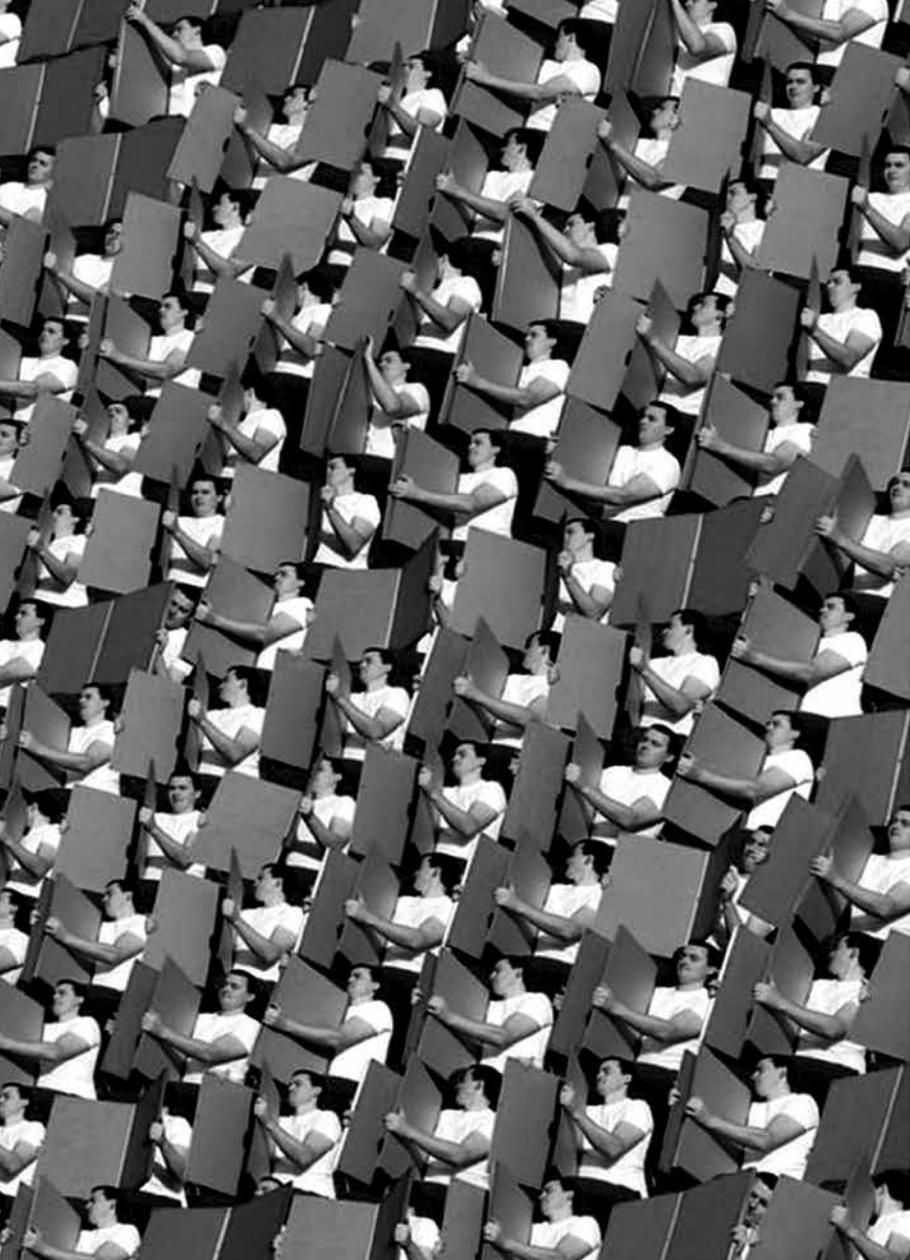
La pièce intitulée *939 Picture Elements* (2014) est assez emblématique de sa démarche : Il s'est filmé dans une situation similaire à celle de ces figurants réunis dans les grandes tribunes des stades pour composer à l'aide de cartons de couleurs des motifs visuels. Il a démultiplié son image 938 fois puis créé un effet de perspective afin de donner au spectateur observant sa pièce l'illusion qu'il fait face à des centaines de personnes manœuvrant des cartons de couleurs de manière coordonnée. Plus récemment, Maxim Timynko a travaillé sur l'unité « pixel », ce nouvel horizon plastique de l'univers visuel numérique, grâce auquel sont composées aujourd'hui la presque totalité des images que nous voyons dans des pièces comme *Afterglows* (2016) ou *Forms Derived From a Cube* (2016). Nous présentons ici son installation *939 Picture Elements*, particulièrement pertinente au regard des problématiques esthétiques soulevées par l'introduction de la technologie numérique dans le cinéma expérimental.

**INSTALLATION  
PRÉSENTÉE EN  
PARTENARIAT AVEC  
THE WINDOW & RE:VOIR  
/ THE FILM GALLERY**

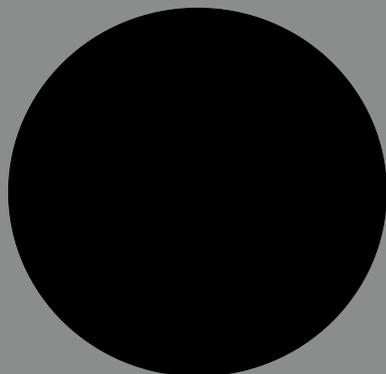
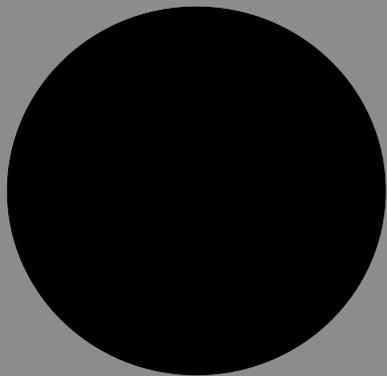
---

939 PICTURE ELEMENTS  
Maxim Tyminko  
Biélorussie / Pays-Bas, 2014,  
numérique, boucle.

The Window est un centre de recherche en milieu urbain qui travaille régulièrement avec Re:voir au sein du quartier St Martin, Paris 10<sup>e</sup>.



FOCUS : TECHNIQUES, USAGES



LE FESTIVAL

**FOCUS N°6**

---

**SOIRÉE  
D'OUVERTURE**

---

**CINÉ-CONCERT :  
BAUHAUS & FILM  
PART 1  
+ F.U.T.U.R.OS.C.O.P.E**

---

**MARDI 10 OCT.  
19H00  
LE GRAND ACTION**

L'idée qu'un « cinéma du Bauhaus » n'existe pas est encore aujourd'hui très répandue. Pourtant, le film jouissait d'un énorme prestige au Bauhaus, surtout chez László Moholy-Nagy et Walter Gropius qui avaient tenté, en vain, d'installer un studio de cinéma au sein de l'école. Il existe néanmoins un corpus de films assez important, réalisé par les professeurs et les étudiants. Cette première séance en proposera quelques œuvres accompagnées musicalement par le groupe de krautrock F.U.T.U.R.OS.C.O.P.E.

Les origines de *Reflektorische Farblichtspiele* remontent à la Fête des lanternes avec théâtres d'ombres que Scherwdtfefer avait organisée au Bauhaus en 1922 et qui marqua le début d'une série de spectacles et de projections de lumière. Après la guerre il reconstitua ses partitions

en cinq phrases : *Vegetative Form*, *Bauhaus 1922*, *Streifen und Gitter*, *Rotes Quadrat* et *Hommage à Schlemmer*.

*Flächen, perpelleristisch* montre deux surfaces trapézoïdales en rotation rapide sur fond noir, provoquant l'effet d'une image rémanente sur la rétine. Dans l'animation *Ente* une surface blanche se fissure et dévoile le dessin d'une bouteille se transformant en canard. Dans *Näherin* des figures formées par des ciseaux, des boutons et des fils blancs mis en mouvement sur fond noir, se livrent des combats, se décomposent et se créent à nouveau. Werner Graeff, jeune élève de van Doesburg au Bauhaus, signe en 1922 ses propres partitions avec des formes abstraites qui ne furent réalisées en tant que films que dans la période d'après-guerre : *Komposition I* œuvrant avec des carrés colorés et *Komposition II* en noir et blanc. Le jeune Kurt Kranz fit ses études de 1930 à 1933 sous l'égide de Klee, Kandinsky, Joost Schmidt et Walter Peterhans, ce qui lui permit de développer toute une série de propositions filmiques à partir de motifs abstraits qu'il ne réalisa qu'en 1972, une fois prise sa retraite de professeur d'art à Hambourg. Dans *Schwarz : Weiß / Weiß : Schwarz* des cercles blancs se frayent un chemin verticalement dans un champ noir, traçant dans leur sillon de larges barres blanches, jusqu'au moment où émergent de façon inattendue des cônes noirs et blancs qui perturbent l'ordre vertical.

*Der heroische Pfeil*. Ayant une flèche pour héros, ce film possède un caractère explicitement anecdotique, parlant du franchissement et de la résistance – sans et avec satellite – face à toute sorte d'obstacles. Dans *Ein Lichtspiel schwarz-weiß-grau* de László Moholy-Nagy, professeur du Bauhaus, des objets métalliques, scintillants et perforés, sont mis en mouvement – parfois superposés –



dans la lumière et dans l'ombre, créant ainsi un poème lumineux. Plus de 100 ampoules se mettent à briller suivant un rythme prédéfini et projettent de la lumière à l'aide d'un mur perforé, de grilles, de bâtons façonnés et de disques. Son reportage *Berliner Stilleben* documente en revanche de façon impitoyable, mais avec rigueur formelle, la misère des quartiers ouvriers de Berlin. — **Thomas Tode**

F. U. T. U. R. O. S. C. O. P. E  
(KRAUTROCK)

Venu de la Loire Valley 37, F.U.T.U.R.O.S.C.O.P.E est un trio avant tout relaxant, quoi que sûrement pas uniquement. Julien Nicolai y joue de la basse, Jean-Baptiste Geoffroy de la batterie et Antoine Serreau de la trompette, mais il est à noter qu'ils furent par le passé un duo, puis un trio,



un quintet pour un seul et unique concert. Évidemment ils ont eu leur petit moment quatuor, et les revoilà en trio. Tout ça fait d'eux un groupe avec des nombres changeants, qualité qui leur confère un certain sens du social, une adaptabilité à toute épreuve, et aussi un amour du beau chiffre, car nul n'est sans savoir que le 2, le 4 et le 5 ont leur mérites, mais certainement pas autant que le 3 dont ils se sont fait les chefs de file. Ces garçons seront donc ravis de jouer lors de vos initiatives locales du type « trouver sa lumière intérieure en regardant à travers des minéraux ternaires ». Ils peuvent aussi vous aider à chercher votre chemin hors du cosmos. Ne pas écouter les nuits de pleine lune et / ou en étant tourné vers l'est, si vous faites partie de ceux qui croient en la géographie. Ne pas boire d'eau dans les 30 minutes qui suivent l'expérience. Nul si découvert.

**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
THOMAS TODE**

---

REFLEKTORISCHE  
FARBLICHTSPIELE  
Kurt Schwedtfeger  
Allemagne,  
1922-1967, 35mm numérisé,  
sonore, 17'.

---

**CINÉ-CONCERT  
F.U.T.U.R.O.S.C.O.P.E**

FLÄCHEN,  
PERPELLERISTISCH  
Heinrich Brocksieper  
Allemagne, 1927-1930,  
35mm numérisé, 3'.

ENTE  
Heinrich Brocksieper  
Allemagne, 1927-1930,  
35mm numérisé, 1'.

NÄHERIN  
Heinrich Brocksieper  
Allemagne, 1927-30,  
35mm numérisé, 2'.

KOMPOSITION I  
Werner Graeff  
Allemagne, 1922,  
35mm sur 16mm, 2'.

KOMPOSITION II  
Werner Graeff  
Allemagne, 1922,  
35mm sur 16mm, 3'.

SCHWARZ:  
WEISS  
Kurt Kranz  
Allemagne, 1929-1930 /  
1972, 35mm  
sur 16mm, 2'.

DER HEROISCHE PFEIL  
Kurt Kranz  
Allemagne, 1929-1930 /  
1973, 35mm  
sur 16mm, 5'.

EIN LICHTSPIEL  
SCHWARZ-  
WEISS-GRAU  
László Moholy-Nagy  
Allemagne, 1930-1932,  
35mm sur 16mm, 5'.

BERLINER  
STILLEBEN  
László Moholy-Nagy  
Allemagne, 1931-1932,  
35mm sur 16mm, 9'.

## FOCUS N°7

---

### SOIRÉE D'OUVERTURE

---

### PERFORMANCE : MORPHIST (CHDH)

---

**MARDI 10 OCT.  
19H00  
LE GRAND ACTION**

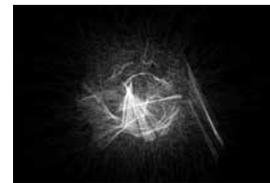
Morphist est une performance audiovisuelle qui étudie les notions de forme, de métamorphose et de mutation. Une substance abstraite mathématique composée d'une myriade de particules est perturbée par deux interprètes qui modifient son organisation. Cette matière est audiovisuelle : chaque altération de son agencement est transposée en son et en image, selon des processus synesthésiques radicaux.

Sous l'action de différentes forces, les milliers de corpuscules s'organisent en structures complexes parcourues par des frémissements instables. Chaque particule a une vie propre dans un univers qui la contraint selon des mécanismes physiques de gravité, de mécanique des fluides ou d'attraction. Elles sont en permanence soumises à des influences contradictoires créant une macroforme et un comportement d'ensemble extrêmement complexe.

Durant la performance, les interprètes contrôlent les forces agissant dans cet univers et génèrent différents états d'équilibres fragiles traversés d'énergies instables.

Le collectif chdh étudie les relations images / sons en créant des synthétiseurs algorithmiques sonores et visuels. Ils utilisent principalement ces instruments audiovisuels lors de performances live. En utilisant des équations décrivant des mécanismes naturels, ils génèrent des chorégraphies abstraites de particules dont la matière minimaliste dévoile des structures sous-jacentes d'une grande complexité, façonnées par d'étranges attracteurs organiques. À la recherche d'une radicalité synesthésique, leurs performances hypnotiques travaillent sur les mouvements conjoints entre image et son et appartiennent autant au cinéma expérimental dans la forme utilisée qu'à la musique improvisée dans la manière où elles sont jouées.

Depuis le début des années 2000, ils ont montré leurs projets dans une centaine de lieux à l'international, notamment la performance *Egregore* (2011) qui explore les mouvements de groupe d'une foule de particules, et *Morphist* (2015), étude des transitions de formes d'une substance abstraite. Ces travaux ont également menés à deux éditions : le DVD *Vivarium* (Art Kill Art / Arcadi - 2008) qui contient des œuvres vidéos abstraites ainsi que les logiciels développés pour ces créations, proposant de les « rejouer » ou de les modifier, ainsi que la clé USB *Egregore - source* (Art Kill Art - 2014), adaptation du logiciel utilisé pour *Egregore*, qui a donné lieu à une performance à distance sur plus de 120 ordinateurs dans une vingtaine de pays. Défenseurs du logiciel libre, ils distribuent librement leurs projets et les outils développés pour leurs travaux, notamment la librairie pmpd de modélisation physique pour Pure Data.





Cyrille Henry, artiste et développeur pluridisciplinaire, s'intéresse à l'interaction entre le geste humain et l'informatique. Son travail s'est orienté tour à tour vers les capteurs ou la modélisation physique pour l'analyse gestuelle, les interfaces de contrôle informatique, ainsi que la synthèse sonore et visuelle en temps réel. Il a travaillé 4 ans avec La Kitchen (comme responsable du département hardware) au développement d'interfaces de captation et de leurs utilisations dans un contexte artistique (spectacle vivant, danse, installation interactive, musique). Il est l'un des membres fondateurs du projet chdh de performance audiovisuelle basée sur les logiciels pure-data et Gem ainsi que des outils qu'il a développés de modélisation physique. Depuis 2005, il travaille comme développeur / ingénieur indépendant autour de Pure Data / Gem et de systèmes de captation.

Nicolas Montgermont explore la physicalité des ondes sous ses différentes formes. Il s'intéresse à la réalité des ondes dans l'espace, à la manière dont elles se déplacent et se transforment, aux liens entre une source et notre perception en concevant des dispositifs qui créent une exploration sensible de leur essence poétique. Il travaille les ondes sonores principalement à travers les vibrations des matériaux et leurs propagations, les ondes électromagnétiques naturelles et artificielles sous la forme de paysages radios, les énergies gravitationnelles et sidérales à travers le double prisme astronomie / astrologie.

Il réalise des installations, souvent en collaboration avec Cécile Beau et anciennement dans le collectif Art of Failure, dans lesquelles le temps a une importance particulière qui permet de s'approprier de manière intime ces matières et énergies, il est également actif dans le domaine de la performance audiovisuelle avec chdh et dans la musique improvisée dans BCK et Yi King Operators. Il a publié plusieurs éditions chez Art Kill Art. Ses projets sont montrés dans de nombreux centres en Europe et ailleurs (Club Transmediale, Elektra, MusikProtokoll, Fondation Vasarely, Palais de Tokyo, WRO, iMAL, PixelACHE,...).

**PERFORMANCE  
AUDIOVISUELLE  
CHDH**

MORPHIST  
Chdh  
France, 2015, 30'

---

BAUHAUS & FILM  
PART 2

---

MERCREDI 11 OCT.  
20H00  
LE GRAND ACTION

Trois types de films se distinguent dans le Bauhaus : les films d'architecture reformée, les documentaires sociaux et les films abstraits. Cette séance sera principalement consacrée aux documentaires tournés avec la caméra KINAMO, très légère et ultra compacte, sans manivelle, qui permettait de se promener librement dans l'espace. La projection sera commentée par Thomas Tode, spécialiste de ce cinéma.

*Neues Wohnen (Haus Gropius)* a été conçu avec la contribution de Walter Gropius, dans la Maison des Maîtres que celui-ci avait construite à Dessau. La femme de ménage y présente la conception moderne de la cuisine et l'économie d'espace réalisée pendant que Ise, la femme de Gropius, et ses amies se livrent à une démonstration (souvent involontairement comique) des avantages des nouveaux meubles rabattables et électrifiés.

À l'occasion de la réouverture du Bauhaus à Dessau, le 5 décembre 1926, ont été présentés lors d'une matinée des films documentaires expérimentaux. Parmi eux : *Das Wachstum der Kristalle* et *Nurmi, der schnellste Läufer der Welt*. *Marseille, vieux port* de László Moholy-Nagy explore le quartier autour du vieux bassin portuaire. La caméra



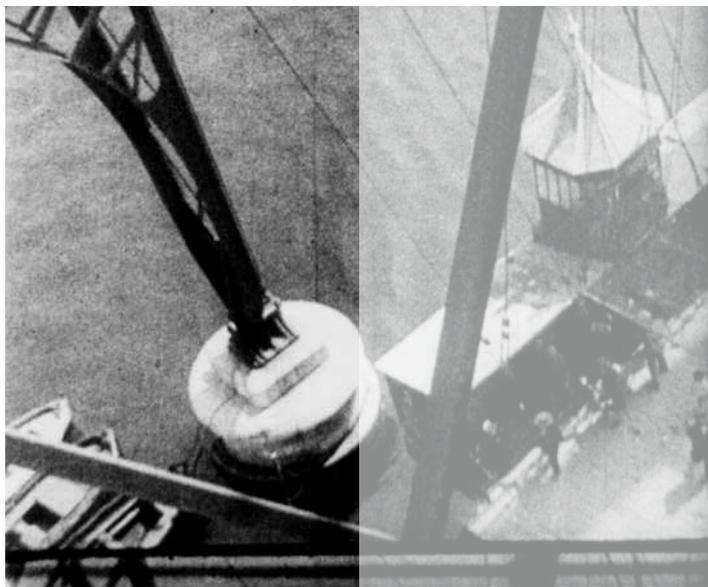
escalade sur la structure du pont transbordeur, composée de maillons métalliques. Elle offre une vue plongeante sur la réalité : au travers de câbles et de poutrelles d'acier on aperçoit la vie urbaine qui se dissout en formes abstraites.

*Fliegende Händler* d'Ella Bergmann-Michel prend une perspective solidaire quand le film suit un groupe d'entraide de chômeurs qui constitue une forme de résistance subversive : en tant que marchands ambulants ils vendent des fruits dans la rue, fuyant en permanence les forces de l'ordre. La caméra monte sur un manège d'enfants : l'horizon se brouille, l'ordre habituel se décompose, comme un pressentiment de la fragilité des états.

Dans *Das triadische Ballett. Ein Film in drei Teilen nach Tänzern von Oskar Schlemmer* nous voyons les figu-

rines humaines et abstraites, dessinées par Schlemmer, dans des dispositions hiératiques, exécutant des mouvements raides et saccadés – reconstitué en 1970.

Heinrich Brocksieper s'engagea dans les études à partir de 1919 chez Johannes Itten. Dès 1927, il se consacra plus intensément à la photographie et au film : l'animation *Reflektorische Lichtspiele* de Ludwig Hirschfeld-Mack ne représente originellement pas un film, mais une simple projection lumineuse. De la lumière colorée est projetée sur un écran à travers un appareil, à l'aide de pochoirs en mouvement afin de produire un inventaire de formes abstraites et dynamiques. Il est reconstitué d'après les partitions reçues par Corinne Schweizer et Peter Böhm en 2007. — **Thomas Tode**



**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
THOMAS TODE**

---

NEUES WOHNEN  
(HAUS GROPIUS)  
Richard Paulick  
Allemagne, 1926-1928,  
35mm numérisé, 21'.

DAS WACHSTUM  
DER KRISTALLE  
Emelka  
Allemagne, 1924,  
35mm numérisé, 4'.

NURMI, DER SCHNELLSTE  
LÄUFER DER WELT  
Cinéaste inconnu  
Allemagne, 1926,  
35mm numérisé, 3'.

ALTER HAFEN  
IN MARSEILLE  
László Moholy-Nagy  
Allemagne, 1929-1932,  
35mm sur 16mm, 9'.

FLIEGENDE HÄNDLER  
Ella Bergmann-Michel  
Allemagne, 1932,  
35mm numérisé, 11'.

DAS TRIADISCHE  
BALLETT. EIN FILM IN DREI  
TEILEN NACH TÄNZEN  
VON OSCAR SCHLEMMER  
Margarete Hasting & John Halas  
Allemagne, 1970,  
35mm numérisé, 10'.

REFLEKTORISCHE LICHTSPIELE  
Ludwig Hirschfeld-Mack  
Allemagne, 1923-2000,  
35mm numérisé, 14'.

**EXPÉRIMENTATIONS  
OPTIQUES  
CONTEMPORAINES**

---

**JEUDI 12 OCT.  
20H00  
LE GRAND ACTION**

Dans le prolongement du colloque « Arts filmiques et expérimentations optiques contemporaines » qui se tient les 12 et 13 octobre à l'ENS Louis-Lumière, sous la direction de Pascal Martin, Nicole Brenez et Bidhan Jacobs, nous proposons quelques films de notre catalogue explorant trois aspects de cette thématique. Il nous a semblé pertinent de démontrer que l'intérêt porté par le cinéaste sur le lieu et le moment où la lumière pénètre dans l'appareil de prise de vue, autrement dit, l'objectif, est tout à fait délié de préoccupations de genres ou d'esthétiques. Les films de ce programme relèvent de styles très différents mais pour chacun d'eux un choix technique portant sur la dimension, la préparation ou l'usage de l'objectif, s'est avéré déterminant.

Dans les films, sans titres, de Dominik Lange, le dispositif optique est en même temps le vecteur et le sujet du travail. Passionné de culture technique cinématographique, Dominik Lange explore avec des moyens parfois déroutants par leur apparente simplicité, les possibilités d'enrichissement des sensations éprouvées devant l'écran,

notamment avec le relief. Ici, tout repose sur le principe de la polarisation permettant au regard du spectateur, grâce à des lunettes, de discriminer deux images distinctes. Les images ont été tournées sur pellicule par une seule caméra équipée d'un stéréoscope à miroir. Ainsi, chaque photogramme est constitué de deux images absolument identiques mais légèrement décalées latéralement l'une par rapport à l'autre. Au moment de la projection, un dispositif optique polarisant affecte à chacune des deux images un sens de polarisation, par exemple horizontal à celle de gauche et vertical à celle de droite. Les lunettes polarisées du spectateur ayant elles aussi le verre de gauche polarisé horizontalement et celui de droite verticalement, chaque œil reçoit l'image qui lui est destinée. Les deux images fusionnent en une seule par l'interprétation du cerveau qui la dote, comme s'il s'agissait d'un produit cognitif ordinaire de la vision, des mêmes propriétés tridimensionnelles. Les films de Dominik Lange sont les produits d'une extrême attention portée aux principes physiques de la vision, de l'optique et de la diffusion de la lumière, d'une grande sensibilité aux choses, plus particulièrement à la nature, et d'un soin méticuleux porté à la fabrication de dispositifs fragiles et uniques. Le but est de retrouver le plaisir de voir.

Chez Pierre Merejkowski, la préoccupation technique est généralement très lointaine. Son œuvre se construit sur le principe d'une mise en scène de sa propre parole, incarnée par un personnage récurrent dans tous ses films, en même temps lui-même et un autre. Sa parole, qui est aussi sa pensée, affronte le réel dans des situations parfois cocasses où elle ne s'impose pas toujours. Cette dialectique savante de l'esprit acceptant dans son activité la limite que la réalité lui impose en même temps qu'elle fait naître l'utopie, se retrouve dans l'équivoque cinématographique permanente entre fiction et réalité. Si Pierre Merejkowski ne s'intéresse pas spécialement à la



technique, il n'a rien contre. Aussi, lorsqu'il s'empara de ces micro-caméra qui commencèrent à se répandre au début des années 2000, il trouva spontanément la manière d'en tirer profit. Ici, l'optique miniaturisée autorise un rapprochement inédit avec le regard et l'esprit hyperactifs de Merejkowski. Le spectateur abandonne la position d'extériorité dans laquelle le cantonne la prise de vue de l'opérateur-complice des autres films pour adopter simultanément celle de Merejkowski et de son double. Il est ainsi plongé, par la seule vertu de ce petit objectif miniature, dans un jeu de miroir proprement schizophrénique.

Avec Drazen Zanchi, l'enjeu cinématographique se situe à un niveau peut-être plus classique. Il démontre avec *Split* que l'objectif, composé d'un mécanisme de diaphragme pour régler la quantité de lumière que l'on laisse entrer et d'un mécanisme permettant de déplacer les uns par rapport aux autres des groupes de lentilles pour zoomer et faire le point, est bien l'organe absolument essentiel grâce auquel se joue toute la poésie de la fixation d'une image. Pierre Schaeffer disait que filmer ou enregistrer un son, sont des actes poétiques parce qu'en dépit du caractère automa-

tique des outils de fixation, il y a toujours des écarts, des interstices, entre les choses et ce qu'on fixe d'elles. Ces écarts, auxquels on est habitués à ne pas faire attention, renseignent sur un certain usage des outils. Drazen Zanchi, avec maîtrise et persévérance, force notre attention à s'installer dans le lieu et le moment où le flux de lumière, perturbé par les ajustements imposés par la main de l'opérateur aux mécanismes de l'objectif, transforme quelque chose en rien, ou plutôt l'image d'une chose en une autre chose. Le lien est vraiment instable entre le port de Split et son image. Seul le cinéaste, contrairement à la machine parfaitement indifférente, est garant d'un certain ordre sur la base duquel on peut s'entendre pour voir, sentir, penser.

Mon biofilm *Kronos*, sera présenté sous la forme d'une performance avec un accompagnement musical Live et un narrateur (dont le rôle rappellera celui des premiers bonnisseurs du cinéma muet). Ce film a été conçu autour d'un double objectif : construire une allégorie à partir du mythe de Kronos, le dieu des Titans qui voulut empêcher ses enfants de lui succéder ; construire un univers visuel qui déforme la représentation d'un monde tridimensionnel orthogonal. C'est surtout ce second point qui nous intéresse ici. Les optiques en photographie sont conçues de telle sorte que les aberrations soient réduites au maximum. Bien sûr, avec de longues ou de courtes focales elles sont perceptibles mais admises par l'observateur car le lien entre réalité et représentation reste très fort et bien interprété. En travaillant avec des objectifs préparés, notamment l'utilisation d'un prisme mobile placé devant l'objectif, les rapports des volumes à l'intérieur du cadre sont beaucoup plus difficiles à référer à un espace euclidien. La perception d'un « réel » est perturbée, l'iconique (l'imagité) prime alors sur l'indiciel (l'adhérence au réel). C'est la meilleure voie trouvée ici pour accéder au poétique. — **Frédéric Tachou**



---

**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
FRÉDÉRIC TACHOU**

---

**EN PRÉSENCE  
DES RÉALISATEURS**

---

PAYSAGES  
EN RELIEF À LA LIMITE  
DE L'ABSTRACTION  
Dominik Lange  
France, 2016,  
Super 8 numérisé, 20'.

LE CASTING

Pierre Merejkowsky  
France, 2014,  
numérique, 11'.

SPLIT  
FILM

Drazen Zanchi  
France, 2010,  
16mm, 30'.

KRONOS

Frédéric Tachou  
France, 2017,  
16mm numérisé, 20'.  
Présenté  
en performance.

**FOCUS N°10**

---

**VIDÉO TOUR  
DÉTOUR**

---

**VENDREDI 13 OCT.  
20H00  
LA GRAND ACTION**

Ce programme est conçu autour d'une sélection d'œuvres vidéo emblématiques des étapes ou périodes de l'art vidéo liées à l'apparition de ces nouveaux outils, des formes que ces outils ont engendrées et conjointement l'appropriation de ces outils par des artistes venus de différentes disciplines, des créateurs issus de la musique, du cinéma (fiction, documentaire ou expérimental), de la télévision, du théâtre, de la danse, de la littérature, de la poésie, des arts plastiques ; bref, des artistes qui ont façonné ce que nous appelons « l'art vidéo », un art à la croisée de tous les arts.

Il est possible de retenir cinq grandes périodes liées à l'apparition et l'évolution d'outils et de dispositifs techniques.

La première période d'invention de l'art vidéo est liée à deux moments clés. En 1958 l'artiste plasticien Wolf Vostell intègre pour la première fois un téléviseur diffusant en direct des images de télévision dans un « tableau-collage » constitué de divers objets. Par cette œuvre il est le premier artiste utilisant une image vidéo dans une œuvre plastique. En 1963 Nam June Paik réalise une installation constituée de treize téléviseurs dont les circuits électroniques sont modifiés pour produire chacun une image



abstraite. Il réalise ainsi la première œuvre d'art constituée uniquement avec des moyens vidéo. Vostell réalisera la première œuvre d'art vidéo utilisant une image vidéo et Paik la première œuvre d'art vidéo utilisant uniquement des moyens vidéo. Ces deux plus anciennes œuvres connues d'art vidéo se caractérisent donc par le fait de ne pas utiliser d'enregistreur vidéo, d'images « tournées » / enregistrées en vidéo par l'artiste. L'image est celle de la télévision en direct pour Vostell et l'image est générée par les téléviseurs eux-mêmes pour Paik.

L'enregistrement magnétique-électronique d'images sera rendu possible par la mise au point du magnétoscope dans les années 1950 et commencera à être utilisé par des artistes à la fin des années 1960. Dans un premier temps des artistes réaliseront des œuvres vidéo sans montage comme aux premiers temps du cinéma. Puis progressivement l'accès à du matériel de montage et de trucage sera possible et des artistes s'empareront de ces nouveaux outils. De cette période des tout débuts de l'art vidéo trois œuvres, réalisées par des artistes d'horizons

très différents, peuvent en rendre compte. En premier lieu le travail de Jean Christophe Averty, qui dans le cadre de la télévision d'État très conservatrice et archaïque, arrivera à imposer des émissions expérimentales et novatrices explorant les potentialités alors très peu utilisées de l'image électronique, en particulier les effets spéciaux. À l'opposé de Jean-Christophe Averty qui œuvrait à l'intérieur et avec les moyens conséquents du système télévisuel et dans une approche radicalement différente et critique envers la télévision, Carole Roussopoulos réalisera à la même époque des vidéos avec les tous premiers d'équipements vidéo « légers » qui apparaissent à la fin des années 1960. Ces équipements constitués d'une caméra électronique et d'un enregistreur à bande magnétique (magnétoscope) « démocratisent » la vidéo qui n'est alors plus cantonnée aux studios de télévision et s'affranchit





d'appareillages lourds et complexes à mettre en œuvre. Ils proposent une souplesse de réalisation ne nécessitant plus un long apprentissage technique, la présence d'une lourde équipe technique et des moyens financiers qui en découlent. Carole Roussopoulos filmera en 1975 la performance *Messe pour un corps* de l'artiste Michel Journiac. À partir de cette période la vidéo deviendra l'outil privilégié des artistes plasticiens performeurs et progressivement au fil des années l'outil le plus communément utilisé de nos jours par les artistes plasticiens.

À la fin des années 1970 une nouvelle époque de l'art vidéo s'ouvre avec l'apparition de matériel permettant la prise de vue, le montage et les effets spéciaux en couleur. Trois vidéos peuvent évoquer cette période féconde : *France tour détour* que Jean-Luc Godard, cinéaste, réalise pour la télévision en 1977, *Solo* de Robert Cahen, musicien

venu à la vidéo, réalisée en 1989 et *Les dents de ma mère* que Jean-Christophe Bouvet, acteur, réalise en 1994.

L'évolution technique majeure suivante sera l'apparition des caméscopes, caméra et magnéto-scope réunis dans un même appareil, et leur production en masse. Leur bas prix permet enfin de posséder son propre matériel de prise de vue et leur miniaturisation et leur légèreté permettent de les avoir constamment avec soi. Un équipement que Joël Bartoloméo a excellemment utilisé pour sa série « Mes vidéos » réalisée entre 1991 et 1995. Le théâtre et la danse intégreront abondamment la vidéo dans des scénographies mais ce sont les plasticiens qui s'empareront massivement de la vidéo et l'utiliseront conjointement à d'autres pratiques. C'est le fait d'artistes de générations différentes tels que Marcel Dinaet, Khalili Bouchra, Alain Fleicher, Laurent Grasso, Isabelle Vorle et Thomas Schmahl.

Les dernières grandes évolutions technologiques liées à la vidéo résultent de l'apport de l'informatique. Appareils photos numériques et Smartphones incluant une fonction d'enregistrement vidéo et ordinateurs personnels vendus déjà équipés de logiciels de montage et d'effets spéciaux changeront désormais notre rapport à l'image animée telle qu'elle était depuis l'invention du cinéma. — **Gérard Cairaschi**



**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
GÉRARD CAIRASCHI**

**EN PRÉSENCE  
DE CERTAINS  
RÉALISATEURS**

MASO  
ET MISO VONT  
EN BATEAU

Nadja Ringart,  
Carole Roussopoulos,  
Delphine Seyrig  
& Ivana Wieder  
France, 1975, vidéo,  
extrait de 5'.

MESSE POUR UN CORPS

Michel Journiac,  
Carole Roussopoulos  
& Gérard Cairaschi  
France, 1975, vidéo,  
extrait de 5'.

LES RAISINS

VERTS

Jean Christophe Averty  
France, 1961-1973, vidéo,  
extrait de 6'.

FRANCE TOUR

DÉTOUR

Jean-Luc Godard  
Suisse, 1977, vidéo,  
extrait de 5'.

SOLO

Robert Cahen  
France, 1989, vidéo, 4'.

LES DENTS

DE MA MÈRE

Jean-Christophe Bouvet  
France, 1991, vidéo, 4'.

FAMILLE A

Joël Bartoloméo  
France, 1992, vidéo, 3'.

L'APPAREIL

PHOTO

Joël Bartoloméo  
France, 1992, vidéo, 1'.

EXETER RIVER

Marcel Dinahert

France, 2011, vidéo, 2'.

À CHYPRE

Marcel Dinahert

France, 2000, vidéo, 2'.

L'HOMME

DANS LES DRAPS

Alain Fleischer

France, 2003, vidéo, 12'.

PROJECTION

(NUAGE)

Laurent Grasso

France,

2003-2005, vidéo, 3'.

MAPPING JOURNEY

#1 et #2

Bouchra Khalili

France, 2008, vidéo, 7'.

DANSE AUX ÉCLATS

Isabelle Vorle

France, 2017, vidéo, 9'30.

LA PETITE CHAMBRE

Thomas Schmahl

France, 2016, vidéo, 6'.



---

MOUVEMENT /  
RÉPÉTITION /  
RYTHME / COULEUR

---

SAMEDI 14 OCT.  
18H00  
LE GRAND ACTION

« Melba comme un claquement de ruban ». Tels sont les premiers mots d'un article, « Brillance neuronique », qui semble vouloir être comme, sinon un manifeste, du moins une pro-clamation collective des « rédacteurs – fabricants », nous nous nommons ainsi alors, dans le n°1 de la revue initiée par Claudine Eizykman et Guy Fihman<sup>8</sup>. La formule résume assez bien ce que fut cette aventure Melba, entre éclat et matérialité. Éclat de la forme et matérialité du cinéma. Double revendication du cinéma

comme forme et matière, et dislocation / fracturation de la forme dans et par la matière cinéma elle-même : le ruban photogrammique. Programmatique, au départ, l'affirmation de la matière film : « Nous faisons du cinéma, nous travaillons donc sur le dispositif cinématographique qui est l'intermittence, la mise en relation de 48 informations par seconde inscrites sur un

---

● 8

Melba, 5 publications, du n°1 (novembre 1976) au n°6/7 (février 1979).

Les principaux rédacteurs-fabricants, outre Claudine Eizykman et Guy Fihman, en furent Pascal Auger, Patrick de Haas, Prosper Hillairet, Christian Lebrat et Dominique Willoughby.



ruban, pulsées par 24 jets de lumière sur un écran. C'est ici que le cinéma commence<sup>9</sup>.

C'est ici que le cinéma commence. Entre le ruban et l'écran. Un *départ* entre le support filmographique et sa projection écranique (comme deux états du « cinéma »), entre les photogrammes (la série photogrammique), entre les images et les graphes, le photographique et le plastique, la fixité et la mobilité, le rythme et la variation.

Mais un autre départ est possible. Géographique, institutionnel (ou plutôt associatif, coopératif). À l'Université de Vincennes, où professaient donc Claudine Eizykman et Guy Fihman, puis autour de la Paris Films Coop et de la revue Melba. Vincennes, où se retrouvaient étudiants, ou non étudiants,

---

● 9

Parisfilmscoopition, texte paru dans le catalogue du Festival de La Rochelle 1976 où, sous l'intitulé « Carte blanche à la Paris Films Coop », 19 films et 31 films furent programmés.

déjà artistes, déjà cinéastes, dans une effervescence à la fois théorique et pratique (comme on disait à l'époque), créatrice. Alors qu'au Centre Saint-Charles (de l'Université Paris Panthéon Sorbonne), Dominique Noguez promouvait une autre voie du « cinéma expérimental », principalement axée autour de la question du corps. Cinéma du corps, corps du cinéma selon sa propre expression, dont les principaux artistes étaient Stéphane Marti, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, Téo Hernandez, Michel Nedjar, Jakoboïs),... C'est donc autour de ces trois pôles (Vincennes / Paris Films Coop / Melba (auxquels il faudrait ajouter le Ciné Club de la Maison des Beaux-Arts (Ciné MbXa) animé par Dominique Willoughby où furent montrés les films in progress, ainsi que le cinéma historique et les artistes et mouvements étrangers), que s'est constituée ce qui ne fut pas une « école » ni même un « mouvement » au sens où l'entend l'histoire de l'art, mais une constellation de recherches, rassemblées par l'attractivité énergisante de Vincennes et une même approche du matériau cinéma, chacun s'affirmant dans la singularité de sa méthode, de ses dispositifs, des ses objets propres<sup>•10</sup>. Chacun expérimentant.

Mais outre le départ du dispositif, ou de la dimension générationnelle, une autre piste s'ouvre : l'histoire du cinéma avant-garde / expérimental lui-même. Dans la perspective qui est la nôtre deux grands moments se présentent : l'avant-garde plastique ou du cinéma pur des années 1920 en Europe, et l'école dite « structurelle » des années 1960 aux Etats-Unis. Une distinction massive définirait les années 1920 comme la grande affirmation du mouvement, du rythme, de la continuité.

• 10

Ainsi de ce groupe, uni et disjoint, fédératif en quelque sorte, on peut relever les noms suivants : Pascal Auger, Dominique Avron, Yann Beauvais, Édouard Beux, Jean-Michel Bouhours, Patrick Delabre, Claudine Eizykman, Jenny Eizykman, Guy Fihman, Ahmet Kut, Christian Lebrat, Patrice Lelorain, Giovanni Martedi, Claude Postel, Jacques Postel, Pierre Rovère, Unglee, Dominique Willoughby.

Des peintres, comme Survage, Eggeling ou Richter, cherchant une dimension temporelle, rythmée, en mouvement de la peinture, aux cinéastes du cinéma pur (Germaine Dulac, Henri Chomette) ou de la photogénie (Epstein), le cinéma est alors la grande force de l'universelle fluidité du monde<sup>•11</sup>. À partir des années 1950, sous l'impulsion de la réflexion et des films de Peter Kubelka du cinéma comme « non mouvement » (où le mouvement écranique continu ne serait qu'un cas particulier du cinéma), va émerger une tendance définie par le critique américain P. Adams Sitney comme « cinéma structurel<sup>•12</sup> » (De cette tendance Sitney cite Michael Snow, Paul Sharits, Ernie Gehr, Tony Conrad, Hollis Frampton, Joyce Wieland et il souligne l'importance d'Andy Warhol. Il distingue ce cinéma du « film lyrique », celui d'une Maya Deren ou d'un Stan Brakhage.); les quatre caractéristiques en sont : le plan fixe, l'effet de clignotement, le tirage en boucle et le refilmage de l'écran. Un cinéma « fondé sur la structure prédéterminée et simplifiée, constitue l'impression principale produite par le film ». Un cinéma minimaliste.

« L'École de Vincennes » a souvent été qualifiée de cinéma « post structurel ». Elle le fut pour une part, dans sa position vis-à-vis de la continuité / mouvement des années 1920, et par le fait de définir le cinéma, à la suite de Kubelka, comme, « articulation », et discontinuité / mobilité (Marey plutôt que Lumière, Man Ray plutôt que Chomette<sup>•13</sup>).

• 11

Si cette conception du cinéma comme substance mouvante est évidente pour des théoriciens / cinéastes comme Dulac ou Chomette, elle paraît plus complexe pour Epstein pour qui la photogénie introduit une dialectique propre au cinéma de continu / discontinu. D'autre part des artistes comme Man Ray ou Fernand Léger produisent un cinéma de la discontinuité contrastée et dadaïste.

• 12

P. Adams Sitney, Le Cinéma visionnaire, Ed Paris Expérimental, 2002, p. 329.

• 13

Les positions et les recherches de Guy Fihman furent essentielles dans cette primauté de Marey.



Mais d'une autre façon on peut aussi dire qu'il ne s'agit pas seulement d'une suite du cinéma structurel, mais aussi bien, par-dessus les années 1950 et 1960, d'un dialogue renoué, proche et distancié, avec les années 1920<sup>•14</sup>.

À la simplicité structurelle minimaliste, l'École de Vincennes a répondu par un travail partant des constituants préformés de la structure : cadre, photogramme, répétition, mouvement de caméra,... pour en faire une nouvelle matière, la « matière cinéma », reliant les éléments sur eux-mêmes, les croisant, les superposant. Retrouvant même les questions des années 1920 : le rythme, les rapports plastiques et rythmiques, peinture et mouvement ; pour les mêler aux problématiques du Structurel : immobilité / mobilité, couleur / mouvement.

---

• 14

Deux articles de Melba illustrent bien ce « dialogue » : l'article de Claudine Eizykman sur Rythme 21 de Hans Richter dans le n°3 (avril / mai 1977), et Du Ballet Mécanique au cinéma structurel de Christian Lebrat, Melba n°4 / 5 (décembre 1977).

Ainsi les deux films phares de cette tendance, *Vitesses Women* (1974) de Claudine Eizykman et son travail d'entremêlement / superposition de courtes séquences photogrammiques, *Ultra Rouge Infra Violet* (1974) de Guy Fihman, constitué de mouvements intensifs sur place, de variations colorées continues.

Ainsi du travail, Pour nous en tenir aux cinéastes de la programmation, de Christian Lebrat sur l'agencement de bandes colorées dans le cadre de l'écran produisant et des effets d'enchaînement et des effets de surimpression ; de Jean Michel Bouhours et sa construction de rythmes par la composition de « tableaux » fixes ; de Dominique Willoughby et sa mise en relation d'images cinéma continues et d'actions graphiques et peintes sur la pellicule, réalisant à la lettre le cinéma-to-graphique ; de Pascal Auger et son intérêt pour les jeux répétitifs d'images s'engageant lui aussi dans des rythmes qui sont autant du cinéma que du monde. Il s'agit de cela : faire interagir les « éléments » et du monde et du cinéma, pour qu'ils s'entrechoquent, s'ouvrent et dégagent leur maximum d'intensité.

Et par delà les éléments / constituants et par leur interaction, on rejoint, alors *déplacées*, les questions des années 1920 et leur réflexion sur les relations du cinéma avec la photo, la peinture, la musique. Et le monde<sup>•15</sup>.

Car là est bien le propre de ce cinéma : superposer, mêler, les forces et les matières, du monde

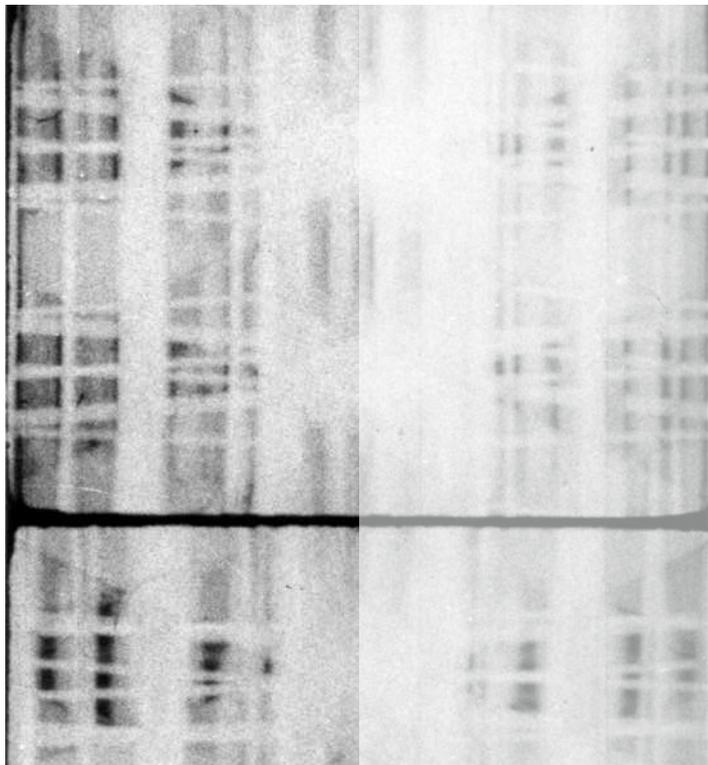
---

• 15

Pour garder le découpage, arbitraire, de la décennie, une génération suivante, de Vincennes alors devenue Saint-Denis, prolongea la décennie 70. J'en ai défini les contours à l'occasion de programmations, suscitées par Jean-Michel Bouhours, sous le titre *Années 80 Nouvelle génération*, on y retrouve des cinéastes comme Jean-Claude Mocik, Jean-Claude Rousseau (qui ne fut pas de Saint Denis), Régis Écosse, Alain Jégo, Jennifer Burford, Mireille Laplace. Pour aller vite cette « génération » marque souvent un intérêt renouvelé, déplacé, pour le structurel.

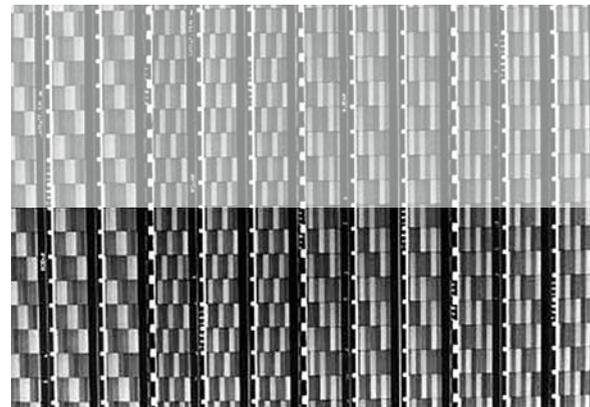
• 16

La « matière-vie » de Germaine Dulac, déclarant que le cinéma est un art qui « fait de la réalité, s'en évade en faisant corps avec elle. »



(que les années 1920 affirmèrent par le cinéma<sup>•16</sup>) et du cinéma lui-même (que le structurel fit émerger), pour en un « claquement de ruban » faire vibrer et monde et cinéma dans leur fracturation explosante.

On pourrait alors paraphraser Dulac : un art fait du cinéma, s'en évade en faisant corps avec lui. La suite de l'histoire du monde image / réseaux montra que ce cinéma avait vu, prévu, juste. — **Prosper Hillairet**



**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
PROSPER HILLAIRET**

**EN PRÉSENCE  
DE CERTAINS  
RÉALISATEURS**

MAINE MONTPARNASSE

Claudine Eizykman  
& Guy Fihman  
France, 1972, 16mm, 12'.

BLACK AND LIGHT

Pierre Rovère  
France, 1974, 16mm, 7'30.

LA PETITE FILLE

Pascal Auger  
France, 1978, 16mm, 9'.

D'ART MODERNE

Dominique Willoughby  
France, 1977, 16mm, 10'.

SÉCAN CIEL

Jean-Michel Bouhours  
France, 1979, 16mm, 11'.

TRAMA

Christian Lebrat  
France, 1980, 16mm, 12'.

---

VINTAGE  
(VINGT ANS D'ÂGE)

---

SAMEDI 14 OCT.  
20H00  
LE GRAND ACTION

Séance *cheap* et chic qui célèbre l'obsolescence, l'anachronisme et l'entropie. Ces films récusent les dates de péremption de la technologie en proposant une alternative engagée face à la surenchère du marché. Le geste créateur et son caractère intempestif transforment toute logique programmatique en une démarche de recyclage ultra-écologique. Et l'air de ne pas y toucher, la compétition à la plus grosse caméra s'inverse en un jeu singulier – système D oblige –, de moins en moins technique, de plus en plus érotique...

*Well Well Well* est un clip du Tigre (Kathleen Hanna, Johanna Fateman, JD Samson) pour le morceau éponyme de l'album *Feminist Sweepstakes*. Images un brin crafouin, satiriques, désuètes et militantes qui donnent à voir l'(ancien ?) monde du secrétariat d'un œil fétichiste : le désœuvrement du travail de bureau pousse à repenser les usages complexes du tipex, du vernis à ongles, du téléphone à touches, du mètre ruban... La morale qui n'en est pas une : avec le magazine *Play girl*, du chocolat et des vinyles, la résistance sera toujours possible.

« *Radio-Serpent* utilise certaines figures d'un environnement, d'une mode, d'un air du temps, correspondant au



début des années 1980. Quant aux décors, on notera le choix des vinyles qui s'est affirmé ces dernières années, l'utilisation des néons également, ou plus exactement des tubes fluorescents multicolores, qui sont devenus courants. » (U.) On croise Pascale Ogier en sans aucune pleine lune, mais sous les projecteurs de multiples néons posés à même le sol entre des plaques de plexiglas translucides dont les couleurs et les formes géométriques entrent en correspondance avec les motifs vestimentaires de sa tenue. Elle prend la pose en muette égérie punk-rock puis une femme androgyne la remplace ainsi qu'un homme. Un marivaudage s'esquisse entre deux bouts d'essais en costumes. Dédouement et variations des plans, des gestes ou des déplacements font en effet penser à un casting. Le rythme syncopé, le traitement image par image, le scintil-

lement de la pellicule renvoie à des tests techniques tout en rappelant par moment la chronophotographie. Les lieux semblent en chantier et les ciseaux abandonnés invite sans doute le spectateur à faire lui-même un montage sur-mesure. Unglee propose un film de couturier et s'engage pour un cinéma qui, sans fiction univoque, avance démasquer.

L'art du résumé étant plus que malaisé, on pourrait se demander si celui de *Polaroid Versus Roman Photo*, au regard de sa perfection lapidaire, n'est pas (encore) mieux que le film lui-même. (À débattre après la séance.) Le voici : « Variations autour d'une photographie de Charlélie Couture et de ses musiciens. La musique de Ruth qui accompagne le film n'a rien à voir si ce n'est qu'elle est française et de la même époque. Elle sert à souligner le fait que le matériau de départ est une image fixe qui par la magie du cinéma s'anime. Si j'osais, j'évoquerai Marguerite Duras par une citation de Laure Adler : "Ce roman, ces photos se lisent comme un roman-photo". » (Y.-M. M.)

*Time Piece* est composé d'une série de saynètes dont la brièveté suggère déjà la course contre la montre, traitée au fil des fragments de façon métaphorique ou littérale. Les bruitages marquent l'influence du film d'animation. Le tempo inéluctable permet paradoxalement au réalisateur et acteur principal toutes les digressions et proesses visuelles, sonores et corporelles.

Le titre *Camembert Martial Extra-doux* fait-il référence à l'esprit canaille des toiles d'Alfred Courmes, ce peintre virtuose et trop mauvais genre pour être institutionnalisé ? La boîte de fromage servant de générique au film semble le confirmer. Sa consécration dans un studio de la télévision française, rue Cognacq-Jay à Paris prend des allures de bacchanale. Le camembert semble avoir des vertus hallucinogènes. La couleur dégouline comme le produit normand des corps et des motifs. Nous assistons à un trip libertaire non pas sous acide, mais sous produit laitier.

L'expérimentation sous camembert permet de présenter le cinéma un espace de travestissement du réel et lointain cousin des beaux arts. Les aplats de couleur « bariolée » à la tireuse optique brouillent le réalisme dominant les images en mouvement. L'humour de l'artiste pop et peintre lui-même a déteint sur la pellicule. Raysse se moque du petit écran en jouant la carte du grand guignol. Il pratique une critique *mar-tialement* coulante à souhait... Une bande-son hétéroclite passe d'Offenbach aux Who tandis que *Jacqueline* Raynal élabore une danse (dé)vêtue en une femme fleur presque timide. La réalisatrice du groupe Zanzibar et monteuse de Rohmer n'avait pas encore américanisé son prénom...

*Péribole* explore les « différences et répétitions par la mise en circuit de deux courtes séquences d'un western conçu pour Cinette (projecteur 16mm à manivelle destiné aux enfants dans les années 1950-1960). Ce qui se passe à la surface de l'image devient l'essentiel de ce qui est donné à voir. » (M. P.) La ritournelle d'une berceuse scandé le défèlement d'une pellicule abimée par le temps où se devine un cavalier au galop. La musique confère à cette chevauchée fantastique un caractère mechanical (sic) et sempiternel malgré l'écume verdâtre due à l'érosion de l'émulsion.

Almodovar avoue être « très pudique quant à son matériel préhistorique ». *Salomé* est un exemple annonciateur des expérimentations plastiques des longs métrages du cinéaste espagnol. Le titre écrit dans du (faux) sang sur la faïence (d'une douche) s'efface quand de l'eau commence à couler... Référence ironique à *Psycho*. La suite du générique est « sculpté » dans des gâteaux apéritifs et des nouilles en forme d'étoiles, le mélange du trivial et du sacré a commencé. Cette relecture d'un épisode biblique a pour décor un chantier de fouille – la thématique de l'archéologie domine. La fille d'Hérodiade danse avec des Dr. Martens blanches à lacets rouges. La chorégraphie taurine de la femme létale et de ses yeux revolver fascine Abraham puis

hypnotisera Isaac. L'image même se trouble, voilant (sept fois) et supportant le désir charnel... En *off, paso doble* et foule en liesse. Le « péplum burlesque » connaîtra évidemment une fin plus qu'improbable grâce aux pouvoirs du son indirect et du flou... Olé! — **Gabrielle Reiner**

**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
GABRIELLE REINER,  
SOUS L'INFLUENCE  
ASTRALE DE  
LA LUNE VERTE,  
D'OLIVIA, DE LAURA  
ET D'YVES-MARIE**

**EN PRÉSENCE  
DE CERTAINS  
RÉALISATEURS**

WELL WELL  
WELL

Elisabeth Subrin  
États-Unis, 2001,  
numérique, 2'50.

RADIO-SERPENT

Unglee  
France, 1980, 16mm, 15'.

POLAROÏD VERSUS  
ROMAN PHOTO

Yves-Marie Mahé  
France, 2012,  
numérique, 3'.

TIME PIECE

Jim Henson  
États-Unis, 1965,  
16mm numérisé, 13'40.

CAMEMBERT  
MARTIAL

EXTRA-DOUX  
Martial Raysse  
France, 1969, 16mm, 13'.

PERIBOLE

Marc Plas  
France, 2007, vidéo, 2'.

SALOME

Pedro Almodóvar  
Espagne, 1978,  
16 mm numérisé, 10'.

## FOCUS N°13

**CHRIS WELSBY :  
NATURE  
ET TECHNIQUE**

**SAMEDI 14 OCT.  
22H00  
LE GRAND ACTION**

Chris Welsby, héritier des protocoles formels du cinéma structurel, les emploie pour interroger les rapports entre la technique et la nature. Cette dernière n'est pas qu'un motif dans ses films, elle participe au dispositif de la représentation, tout en mettant l'accent sur les caractéristiques techniques du cinéma avec lesquelles elle interagit. Il définit ainsi sa démarche :

« Contrairement aux peintres et photographes paysagistes du 19<sup>e</sup> siècle, j'ai évité le point de vue objectif implicite dans les vues panoramiques et les représentations d'espaces picturaux homogènes, en utilisant le clignotement, les caractéristiques lumineuses du médium filmique ou vidéo, et leurs technologies respectives, pour suggérer à la fois la beauté et la fragilité du monde naturel<sup>•17</sup>. »

Welsby cherche à s'éloigner de la nature comme représentation paysagiste, de la vision naturaliste de la nature ancrée dans un point de vue humain, anthropomorphisée<sup>•18</sup>, en favorisant une démarche et un regard plus abstraits,

• 17

Texte disponible sur :  
[www.sfu.ca/~welsby/](http://www.sfu.ca/~welsby/)  
Intro.htm

attachés à des éléments intangibles ou invisibles captés à travers les possibilités de la technique cinématographique de comprimer et manipuler le temps, sous l'influence des concepts de la cybernétique : « Many of my experimental films and all my new media projects are based on a cybernetic model, in which the relationship between technology and nature is articulated collaboratively between two interrelated systems, of which one is mechanistic and the other is not<sup>•19</sup> ». L'image elle-même se présente rarement comme une unité naturelle et totale, mais affiche souvent un redoublement qui en signale le caractère artificiel<sup>•20</sup> tout en étant inscrite dans des processus naturels. Ces films explorent cette tension particulière entre « la nature mécanique prévisible de la technique et les propriétés aléatoires du monde naturel ». À ces fins, Welsby ne se contentera pas d'exploiter l'appareil cinématographique traditionnel, dont, fidèle à la tradition structurelle, il exposera la matérialité constitutive (en basant son travail sur le photogramme notamment), mais aura recours à d'autres instruments annexés à la caméra, parfois fabriqués par lui.

---

• 18

C'est le reproche qu'adresse Samuel Beckett à la peinture paysagiste, à l'exception de Cézanne, dans une lettre du 8 septembre 1954 à Tom McGreevy : « What a relief the Mont Ste. Victoire after all the anthropomorphised landscape [...]. Cézanne seems to have been the first to see landscape & state it as material of a strictly peculiar order, incommensurable with all human expressions whatsoever. »

• 19

Chris Welsby, « Technology, Nature, Software and Networks: Materializing the Post-Romantic Landscape », Leonardo – Journal of the international society for the arts, sciences and technology, vol. 44, n°2, 2011.

• 20

L'on aperçoit l'ombre de la caméra et du cinéaste dans *Seven Days*, leur reflet dans *Windmill II* et *III* et dans *River Yat*. Par ailleurs *Wind Vane* et *River Yar* sont présentés sur deux écrans. Welsby explorera aussi les possibilités de la multiplication d'écrans dans ses installations.

L'un des éléments récurrents qui représente cette intangibilité de la nature et sa mise en crise de la figuration est le vent. Welsby réalisera plusieurs films qui le font participer à la fabrication de l'image. Il utilise un même dispositif dans *Windmill II*

(1973) et *III*<sup>•21</sup> (1974) : un petit moulin fabriqué artisanalement est placé devant la caméra, qui se réfléchit sur ses pales. Le vent actionne le moulin à des vitesses variables, il devient une sorte de second obturateur pour la caméra, actionné non plus mécaniquement mais au gré de processus naturels aléatoires, chaque fois avec un effet un peu différent. Dans *Windmill II*, les pales du moulin présentent un reflet déformé de la caméra (et du cinéaste) grâce au matériau dont elles sont enduites (Melanex). La distorsion favorise un effet plus abstrait que dans le film suivant, créant une fusion des deux plans qui peut parfois évoquer les films peints de Stan Brakhage, et qui signale à la perception un troisième espace qui est celui de la surface de l'écran. Les différences principales de *Windmill III* par rap-



(1973) et *III*<sup>•21</sup> (1974) : un petit moulin fabriqué artisanalement est placé devant la caméra, qui se réfléchit sur ses pales. Le vent actionne le moulin à des vitesses variables, il devient une sorte de second obturateur pour la caméra, actionné non plus mécaniquement mais au gré de processus naturels aléatoires, chaque fois avec un effet un peu différent. Dans *Windmill II*, les pales du moulin présentent un reflet déformé de la caméra (et du cinéaste) grâce au matériau dont elles sont enduites (Melanex). La distorsion favorise un effet plus abstrait que dans le film suivant, créant une fusion des deux plans qui peut parfois évoquer les films peints de Stan Brakhage, et qui signale à la perception un troisième espace qui est celui de la surface de l'écran. Les différences principales de *Windmill III* par rap-

---

• 21

L'on ne trouve pas trace dans sa filmographie d'un *Windmill I*.



port au précédent sont l'absence de bande-son (le premier comprenait les sons enregistrés pendant le tournage), l'utilisation intégrale et unique d'une bobine de pellicule (alors que le précédent se composait de trois bobines), et le fait que le reflet n'est pas déformé, l'envers de l'image filmée devient ainsi beaucoup plus lisible. Il s'agit alors davantage d'un jeu de substitution et de fusion entre les deux plans par un effet d'intermittence ou de flicker, qui se rapproche de ce que l'on peut voir dans les films de Rose Lowder.

Welsby fabriquera un autre instrument permettant au vent d'agir sur l'image, avec un dispositif présentant ici encore un espace redoublé : dans *Wind Vane* (1972, dont il reprendra le dispositif en 1975 et 1978 avec *Wind Vane II et III*) il utilise deux girouettes qu'il a construites lui-même, sur lesquelles il a placé deux caméras qui fil-

ment en même temps dans un même espace mais depuis des points de vue légèrement décalés : les deux images se recoupent mais accusent en même temps un écart. Dans *Tree* (1974), la caméra est directement placée sur une branche et c'est l'effet du vent qui génère le mouvement. Dans *Anemometer* (1974), c'est un anémomètre qui détermine le nombre d'images enregistrées par la caméra en fonction de la puissance du vent. Le film a été tourné dans un petit parc londonien (Euston Square) situé près du centre de la ville. La caméra est orientée vers le sud-est, l'on aperçoit à l'arrière-plan une rue traversée par le trafic automobile. Lorsque le vent ne souffle pas, aucune image n'est enregistrée, ce qui crée des effets de coupe dans la continuité du mouvement.

En ayant recours à cette capacité qu'a la caméra de comprimer le temps, Welsby réalisera également des films dont la structure est plus complexe, et qui transcrivent la nature à une échelle plus large : celle de la rotation terrestre. *River Yar* (1972), réalisé avec William Raban, a quant à lui été tourné depuis la fenêtre d'un moulin à eau. L'on aperçoit en un plan fixe un estuaire de l'île de Wight. La caméra a enregistré un plan par minute (le jour et la nuit) pendant deux périodes de trois semaines à l'automne et au printemps. Le film est présenté sous la forme d'une double projection, avec de chaque côté un écran représentant une saison. La durée des jours et des nuits se synchronise au milieu du film qui correspond à l'équinoxe<sup>•22</sup>.

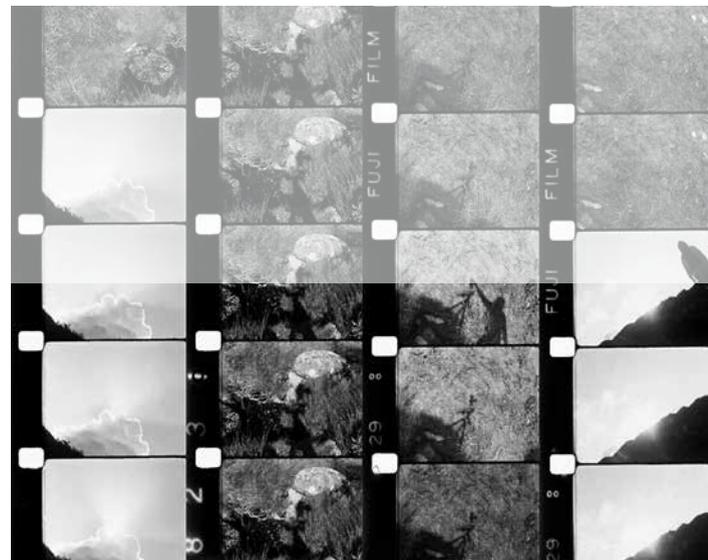
*Seven Days* (1974) représente une durée plus compacte, mais un dispositif plus complexe. Le lieu de tournage de ce film est le bord d'un petit ruisseau, sur le versant nord du Mont Carningly, dans le sud-ouest du Pays de Galles. Les « sept jours » furent tournés consécutivement et sont présentés dans cet ordre. Chaque jour

• 22

Welsby reprendra ce travail sur les saisons dans *Winter and Summer* (1973).

début à l'heure locale du lever du soleil et se termine à l'heure locale du coucher du soleil. Un photogramme était enregistré toutes les dix secondes, pendant toute la durée du film. La caméra était montée sur une monture équatoriale, appareil utilisé par les astronomes pour capter les étoiles. Afin de rester à un point fixe par rapport au champ des étoiles, la monture fut alignée sur l'axe de la Terre, tournant autour de son axe approximativement une fois toutes les 24 heures. La vitesse de rotation de la caméra était identique à celle de la Terre ; toujours tournée vers l'ombre ou vers le Soleil ; la sélection de l'image (ciel / Terre, Soleil / ombre) était contrôlée par l'intensité de l'ennuagement, c'est-à-dire par la visibilité ou non du soleil. Si le Soleil était découvert, la caméra était orientée vers lui. Un micro directif fut utilisé pour prendre des échantillons de son, toutes les deux heures. Les échantillons furent ensuite montés de façon à correspondre – aussi bien spatialement que temporellement – à l'image projetée.

Notons pour conclure que Welsby se détachera du modèle de la reproduction analogique et linéaire de l'image constitutive de la projection dans ses installations réalisées avec Brady Marks (*Trees in Winter* et *Tree Studies*, 2006), qui reposent sur un ensemble d'images et de sons préenregistrés mais assemblés en temps réel en fonction des conditions météorologiques. — **Boris Monneau**



**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
BORIS MONNEAU**

RIVER YAR  
Chris Welsby  
Royaume-Uni, 1971-1972,  
16mm, 35'.

ANENOMETER  
Chris Welsby  
Royaume-Uni, 1974,  
16mm, 10'.

WINDMILL II  
Chris Welsby  
Royaume-Uni, 1974,  
16mm, 10'.

SEVEN DAYS  
Chris Welsby  
Royaume-Uni, 1974,  
16mm, 20'.

**SOIRÉE  
DE CLÔTURE**

---

**CINÉ-CONCERT :  
EPILEPTIC SEIZURE  
+ DAIKIRI**

---

**DIMANCHE 15 OCT.  
21H00  
LE GRAND ACTION**

L'artiste américain Paul J. Sharits est né à Denver, Colorado, en 1943. Nouveau-né aux yeux occultés, il a immédiatement été opéré au sein d'une base militaire. Quelle vue lui a-t-on glissé si ce n'est celle fantastiquement augmentée qui l'amènera à devenir, plausible revanchard, l'un des pionniers du cinéma structurel des années 1960-1970. Mélange de pop art, minimalisme, ironie Fluxus (voir son *Unrolling Event* de 1965 sur le déroulement du papier toilette), performatif ou cinéma élargi, le jeune protégé de Stan Brakhage va devenir celui qui voit, filme, manipule, griffe, découpe, brûle les rubans de pellicule cinéma et touche la nature même du film en tant que médium.

Son parcours est notamment marqué par la confection de flickers. Ces séquences visuelles composées de photogrammes individualisés, de motifs et couleurs variés,

éclatent en une partition de clignotements réguliers et rapides. *Ray Gun Virus* (1966) marque un point de départ : ce « premier film qui fut conçu pour être à la fois un temps lumineux projeté et un objet spatial » déploie 24 couleurs par seconde, un délire stroboscopique vertigineux, en somme. Aucune prise d'hallucinogènes n'est prescrite pour se laisser happer, il faut simplement se reposer sur les mécanismes de notre propre réception visuelle. L'attention assidue du spectateur a sa part cruciale de responsabilité pour que la frénésie opère. Cette folie des flickers, brassée par d'autres bricoleurs fous de la pellicule (Tony Conrad ou Peter Kubelka pour n'en citer que quelques-uns), donne l'occasion au cinéaste de surligner la prégnance, la plasticité et l'impact affectif des couleurs sur les rouages de la perception humaine.

*T,O,U,C,H,I,I,N,G*, un film expérimental réalisé en 1968, présente un homme (le poète David Franks) sur le point de sectionner sa langue avec une paire de ciseaux, puis ensuite la joue profondément griffée par une main de femme. La tête clignote à toute vitesse du négatif au positif, encerclée d'un arrière-plan aux couleurs pop papillonantes. Au son, le mot « destroy » (« détruire ») martèle comme la boucle sans fin d'un bug informatique. Les lettres du titre apparaissent tour à tour, ponctuation qui vient compartimenter ces séquences affolées. Les battements de cœur s'accroissent, s'arrêtent puis reprennent. Son film-diptyque *Razor Blades*, réalisé entre 1965 et 1968, suit « l'idée d'une lame de rasoir qui coupe des images l'une dans l'autre ». Sur deux écrans distincts, les images (cercles chromatiques qui s'enchevêtrent, un homme et sa brosse à dents, le mot « blades », « lames ») n'ont au départ pas de lien puis en viennent, à forcer de ciller, à se prendre par la main dans une symétrie visuelle et une logique sémantique.

Outre la portée psychotropique de ses cheminements optiques, les films de Sharits soulèvent des remises en question souterraines de la sexualité, la solitude, la souffrance

et la crainte de mourir. *Epileptic Seizure Comparison* (1976) présente deux sujets masculins en pleine crise d'épilepsie (l'une induite par un signal électrique, l'autre lumineux), que le cinéaste superpose à des images et sons surlignant l'état des ondes cérébrales manipulées. Séquences de couleurs, gémissements remaniés, rythmes effrénés absorbent le spectateur dans un somnambulisme enchanté.

Le documentaire de François Miron Paul Sharits, fou ou génie (2015) rassemble assez d'archives inédites et d'entretiens pour former un réseau d'éclairages à la fois didactiques et savants sur la pratique d'un auteur dont la vie se trouve agitée de malheurs et spleens profonds. Telle une dissection de nuances emprisonnées sous PVC, ce film-portrait prend l'allure de fenêtres d'immeubles allumées, à l'image des *Frozen Film Frames* du cinéaste dans les années 1970, ces bandes de films photogrammes qu'il a gelé entre deux plaques de plexiglas comme autant de partitions de couleurs. Tous les habitants sont présents et collectent ensemble les détails sur un voisin resté discret, qui s'est tristement suicidé en 1993. Paul Sharits laisse échapper au début du documentaire cette confiance à propos de sa pratique : « Seul quelqu'un de complètement fou continuerait à faire ça ». (Une précédente version de ce texte était parue dans *Libération* le 17 mai 2017.) — **Jérémy Piette**

DAIKIRI  
(SPEEDKRAUT)

Daikiri est un chiot. Son totem est le chacal fou. La rage de l'un combinée avec la galle de l'autre, donne naissance à un terrible microbe électrique. Rapide et costaud, très peu de transitions entre les morceaux pour un effet exutoire, qui emplit le corps de spasmes et réveille les cheveux. Si tu n'as plus de cheveux, sache que leur musique les fait repousser. Bref, viens voir / écouter. C'est comme un rêve, en plus bruyant.



**PROGRAMMÉ  
ET PRÉSENTÉ PAR  
FABIEN RENNET**

WORD MOVIE /  
FLUX FILM 29

Paul Sharits  
États-Unis, 1966,  
16mm, 4'.

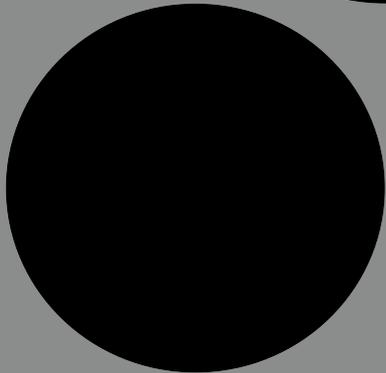
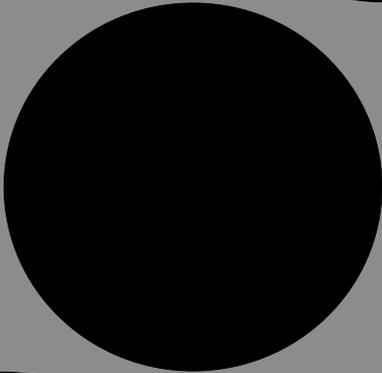
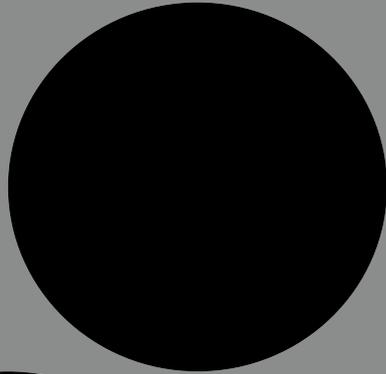
T,O,U,C,H,I,N,G  
Paul Sharits  
États-Unis, 1968,  
16mm, 12'.

**CINÉ-CONCERT  
AVEC  
LE GROUPE  
DE KRAUTROCK  
DAIKIRI**

EPILEPTIC SEIZURE  
COMPARISON

Paul Sharits  
États-Unis, 1976,  
16mm, 30'.

INTERVENTIONS



SÉANCES SPÉCIALES

**COLLOQUE :  
ARTS FILMIQUES  
ET EXPÉRIMENTATIONS  
OPTIQUES  
CONTEMPORAINES**

---

**DU JEUDI 12  
ET VENDREDI 13 OCT.  
ÉCOLE NATIONALE  
SUPÉRIEURE  
LOUIS-LUMIÈRE**

Ce Colloque se propose de répertorier et d'étudier quelques façons de penser et traiter les processus optiques de la captation et de la projection au XXI<sup>e</sup> siècle autrement que selon les principes et normes de formation d'images admis depuis plus de 150 ans. L'expérimentation optique sera conçue comme transversale à trois grands domaines :

- Artistique : Les cinéastes, plasticiens et les communautés soutenant des technologies libres et ouvertes qui, ne se satisfaisant pas des technologies industrielles, créent d'autres dispositifs qui autorisent une très grande liberté dans la construction des images.
- Industriel : Les constructeurs de caméras et optiques propriétaires pour l'industrie de l'audiovisuel et le grand public.
- Scientifique : Vaste ensemble ouvert de recherches fondamentales et appliquées à la création de systèmes optiques inédits par leurs performances exceptionnelles ou leur fonctionnement, pour l'imagerie scientifique en astronomie, physique des matériaux, médecine, etc.

Ces trois domaines réactivent avec force l'idée datant des années 1920 du cinéaste et théoricien français Jean Epstein selon laquelle il faut augmenter les capacités de l'être humain par les technologies optiques et lui donner les moyens d'en exploiter les puissances. Par ailleurs, ils s'irriguent en permanence les uns les autres.

Deux périodes semblent se dessiner : de 2000 à 2010, et depuis 2010. Nous partons du constat selon lequel l'introduction du numérique à partir de 1990 au sein des technologies audiovisuelles s'est accompagnée de moyens décuplés d'invention formelle dans les arts filmiques (grâce aux performances augmentées des ordinateurs et du stockage, aux multiples logiciels de traitement d'image et de sons, aux formats numériques telle que la DV, aux réseaux, etc.). Mais, au début des années 2000, la conversion du parc des technologies audiovisuelles a permis de déplacer et de remplacer certaines spécificités strictement matérielles vers la programmation. Cette dernière a progressivement étendu les procédures optiques, voire s'y est substituée (citons par exemple les firmwares implantés dans les objectifs). Ainsi, les Sciences de l'optique appliquée du XXI<sup>e</sup> siècle doivent-elles autant aux perfectionnements de l'optique de précision (nouveaux matériaux optiques, revêtements, corrections, assemblées d'optiques, etc.), qu'au développement exponentiel de l'algorithmique. Cette période de 2000 à 2010 offrirait, par conséquent, un contexte particulièrement fertile en innovations pouvant potentiellement remettre en cause la manière dont les outils optiques ont été conçus depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Quelles sont les stratégies développées par les constructeurs, ingénieurs, cinéastes, directeurs de la photographie et artistes pour contourner les limitations d'une conception classique de l'optique physique ? Comment pouvons-nous penser ensemble ces expérimentations ? Quelles sont les possibilités offertes à l'observation et à l'invention formelle ? Y a-t-

il des liens entre observation augmentée et création de formes inédites ?

Cette transition au numérique s'est achevée à l'orée 2010 avec le démantèlement et remplacement quasi total des dispositifs analogiques d'obtention et de diffusion d'images (pour exemple, la distribution et l'exploitation tout numérique des salles). Les arts filmiques sont entrés en cette deuxième décennie au temps du numérique intégral. N'est-il pas d'autant plus crucial de revenir à des recherches en optique ou de contrer les différents traitements du signal qui codifient et normalisent les images ? Peut-on repenser intégralement ce que peuvent une caméra et un dispositif de visualisation d'images (tel le projecteur) ? Plus d'outils disponibles, cela signifie-t-il plus d'inventions effectives ?

Ce Colloque constituera une contribution à une histoire critique des technologies optiques contemporaines articulée à une esthétique des arts filmiques, et un appel pour des interactions davantage développées et approfondies entre praticiens et scientifiques.

Articulées à ce colloque, trois cartes blanches offertes à trois directeurs de la photographie se tiendront de septembre à novembre 2017 à la Cinémathèque française au sein du cycle « Cinéma d'avant-garde » de Nicole Brenez et une carte blanche au CJC aura lieu le 12 octobre au Grand Action pendant le Festival des cinémas différents de Paris.

**PROGRAMME  
DÉTAILLÉ**

---

**COLLOQUE CODIRIGÉ  
PAR NICOLE BRENEZ,  
BIDHAN JACOBS  
ET PASCAL MARTIN**

---

**JOURNÉE 1  
JEUDI 12 OCT.**

Ouverture  
par Nicole Brenez,  
Bidhan Jacobs  
et Pascal Martin.

---

**I  
Construire  
ses outils  
9h30–12h00**

Monise Nicodemos  
(doctorante Paris 3)  
« Corps-film et geste  
politique ; les enjeux  
esthétiques et  
politiques de la pratique  
de la fabrication  
de l'émulsion-maison »

Jérôme Schlomoff  
(photographe, cinéaste)  
« Au départ, je voulais faire  
des films, mais je n'avais pas  
de caméra. Alors, j'ai décidé  
de m'en construire une  
en carton, à partir du principe  
de la caméra obscura. »

Adrien Sicart (constructeur)  
« Tracis : Towards a Digital Lens  
With Variable Look. »

**II  
Construire  
une plastique  
14h00–18h00**

Cyril Béghin (Cahiers du cinéma)  
« La prise de vue en conditions  
de basses luminosités »

Éponine Momencau  
(directrice de la  
photographie, cinéaste)  
Intervention sur son travail  
sous forme de discussion.

Patrick Bokanowski (cinéaste)  
Conférence-projection.  
Description des différents  
systèmes optiques utilisés  
par Patrick Bokanowski  
pour transformer  
les images de ses films.

**JOURNÉE 2  
VENDREDI 13 OCT.**

---

**III  
Créer  
à partir de  
la post-  
production  
9h30–12h00**

Bérénice Bonhomme  
(MCF Toulouse Jean-Jaurès)  
« Post-production  
et expérimentation »

Vincent Sorrel  
(cinéaste,  
chercheur fns  
Université de Lausanne,  
enseignant Université  
Grenoble 3)  
« Malentendus optiques  
et audaces numériques :  
les Alpes dévoyées  
par Jacques Perconte. »

Jacques Perconte  
(cinéaste)  
Conférence-projection.

**IV  
La projection  
fertile  
14h00–18h00**

Carole Nosella (MCF Université  
Saint-Étienne, plasticienne)  
« Projeter / filmer en  
déplacement : le réel comme  
table de montage »

Vincent Deville  
(MCF Montpellier 3, cinéaste)  
« Incidence du changement de  
position de l'observateur sur  
l'observation d'un objet :  
PARAL-LAXE (2017) de Nominoë »

Christophe Guérin  
(cinéaste, programmeur)  
« Vers l'image claire »

Frédéric Tachou (cinéaste,  
chercheur, programmeur)  
« Vers l'œil intérieur »

---

**PENDANT LES  
DEUX JOURNÉES**

Workshops /  
espace de démonstration :  
Pascal Martin (flounetoscope),  
Apertus (caméras open-source),  
Tracis (objectifs).

## ATELIER DE L'ETNA : COURTCIRC'8

---

**DU MARDI 10  
AU SAMEDI 14 OCT.**

---

**PROJECTION  
GRATUITE  
DIMANCHE 15 OCT.  
20H00  
LE GRAND ACTION  
(ESPACE BAR)**

Pour la 4<sup>e</sup> année consécutive, l'Etna, atelier de cinéma expérimental, propose à dix participant.e.s une expérimentation ludique et tournée-montée en Super 8.

Laissez-vous tenter par un truculent tirage au sort et venez déjouer les rouages d'une mécanique drôlement bien huilée, d'une histoire visiblement ficelée ou d'une technique diablement maîtrisée.

Venez court-circuiter le programme!

Évènement proposé par l'Etna  
Atelier de cinéma expérimental  
[www.etna-cinema.net](http://www.etna-cinema.net)

L'Etna est un lieu de création, de formation et d'échanges autour du cinéma expérimental et de la pratique du cinéma argentique. L'Etna propose des ateliers de formation ouverts à toutes et à tous, notamment en 16mm et Super 8.

## DÉTAILS DE PARTICIPATION

---

Les inscriptions  
sont gratuites et limitées  
à 10 participant.e.s.

Inscription obligatoire :  
[etna.cinema@gmail.com](mailto:etna.cinema@gmail.com)

---

Les bobines Super 8  
(Noir et Blanc)  
seront fournies et  
développées par l'Etna.

Les participant.e.s.  
apportent leur propre  
caméra Super 8.

## CALENDRIER DE L'ATELIER

---

Mardi 10 oct.  
à partir de 19h00  
Le Grand Action

Remise des cartouches  
Super 8 aux participant.e.s.  
et tirage au sort  
des thèmes et techniques.

---

Jeudi 12 oct.  
18h00–22h00

Dépôt des bobines  
tournées.

---

Dimanche 15 oct.  
20h00

Projection gratuite  
des films  
dans l'espace bar.

**COMPÉTITION DE  
FILMS DE CINÉASTES  
DE MOINS  
DE QUINZE ANS**

**SAMEDI 14 OCT.  
16H00  
LE GRAND ACTION**

Des films réalisés par des moins de quinze ans jugés par des moins de quinze ans. Une sélection faite avec plus de rigueur que certains adultes, qui nous offre un éventail éclectique allant de l'expérimental au thriller en passant par le loufoque, le tout avec de l'humour.... C'est en transmettant dès le plus jeune âge un cinéma différent qu'on permettra son renouvellement et la remise en question du cinéma dominant normatif. La nouvelle génération est en marche! — **Bernard Cerf**

PSYC

«HOUSE»

Jean Fleury & Ludo  
France, 2017, numérique, 4'.  
Une personne (ludo)  
quitte et vend sa maison  
pour nulle raison.  
Arrivée à son nouveau  
domicile, des phénomènes  
inexpliqués (ex : télé  
qui s'allume toute seule,  
etc...) arrivent.

THERE'S MORE THAN  
ONE WAY TO SKIN A MAN

Emma Penaz Eisner  
États-Unis, 2017, numérique, 7'.  
Le haut et le bas s'inversent.  
Tout est sens dessus dessous.  
Qui sont ces hommes qui  
incarnent et alimentent notre  
tourment existentiel collectif ?  
Que sont-ils pour vous :  
héros, anti-héros, méchants ?  
Ou encore tout autre chose ?

THE MAD COOKER

Guenhaël Raynaud de Lage  
France, 2017, numérique, 4'.  
Vous avez faim ?  
Pas de problème !  
Le restaurant ouvre ses  
portes rien que pour vous !  
Mais attention,  
certains clients servent  
de ravitaillement...

MALADROIT

Harry Martineau  
France, 2016, numérique, 6'.  
Lucas Bloutz, jeune  
homme travaillant dans  
une entreprise de boîtes  
de conserve,  
se fait confier une  
mission importante par  
son patron...

PINK RETURN

Paolo Viramontes  
France, 2015, numérique, 3'.  
Ce court-métrage montre  
un passage de la vie  
d'un jeune junkie accro  
à une drogue rose.  
Les morales du court-  
métrage sont très multiples!

RÊVE

Sinan Nercam  
France, 2017, numérique, 4'.  
Plongée dans un rêve  
multicolore.

THE FRATERY

Étienne Ambrosi  
France, 2016, numérique, 7'40.  
Trois enfants doivent élire  
celui qui doit quitter la famille.  
Les reproches fusent.  
La tension monte.  
Le verdict tombe.

LE GRAND HOMME

Étienne Ambrosi  
France, 2016, numérique, 1'30.  
Les conséquences  
inattendues de l'écologie.

THE FIRE IN THE VILLAGE

Timothy Yufit  
Russie, 2012, numérique, 2'.  
Ceci est un film-avertissement :  
soyez prudents en  
manipulant les allumettes.

CAPERE MOMENTO

Lena Gemignani  
France, 2017, numérique, 7'30  
C'est simplement l'été,  
c'est simplement le soir, c'est  
simplement un recueil  
d'instant, aussi brefs soient-ils.

## IMMERSION EN RÉALITÉ VIRTUELLE

---

**DIMANCHE 15 OCT.  
16H00 — 21H00  
LE GRAND ACTION  
(ESPACE BAR)**

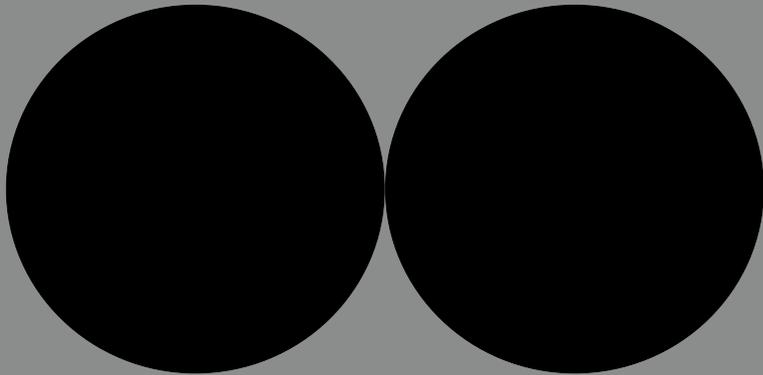
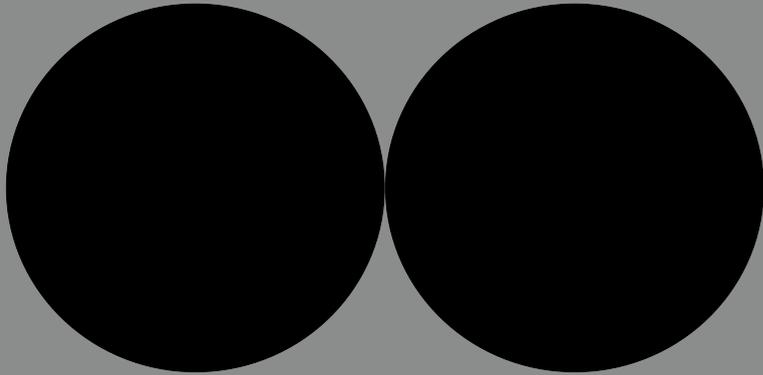
L'agence Reality propose gratuitement aux festivaliers une immersion en réalité virtuelle à travers une sélection de vidéos à 360°.

[www.reality.fr/  
agence/](http://www.reality.fr/agence/)

REALITY AGENCY est un lab créatif spécialisé dans les technologies immersives et interactives tel que la réalité virtuelle et la réalité augmentée ayant à coeur de concevoir et développer un storytelling fort.

REALITY AGENCY est constamment en R&D pour proposer les services les plus innovants et être toujours à la pointe de la technologie. *Production de vidéos 360 – Animation d'événement VR/AR – Conception d'applications mobile VR/AR – Site web interactif VR/AR*





COMPÉTITION

INTERNATIONALE

## **COMPÉTITION INTERNATIONALE**

---

### **MEMBRES DU JURY**

---

#### **LORE GABLIER**

Diplômée de l'École régionale des beaux-arts de Valence en 2004, Lore Gablier complète son cursus au sein de la formation aux pratiques curatoriales de l'École du Magasin à Grenoble.

Elle a depuis organisé diverses expositions en France et à l'étranger, et participé à de nombreux projets éditoriaux en tant qu'indépendante.

De 2008 à 2011, elle est commissaire invitée et chargée des publications au Générateur à Gentilly, en région parisienne. De 2009 à 2013, elle est chargée de la coordination du programme de formation de l'École du Magasin. Elle est responsable de la programmation du Centre

d'art contemporain de la Ferme du Buisson pour la saison 2013-2014. Depuis 2015, elle est chargée de programme à The European Cultural Foundation à Amsterdam, où elle co-organise également avec l'artiste Alejandro Ramirez un programme artistique intitulé La Cocina.

---

#### **SEBESTYÉN KODOLÁNYI**

Cinéaste, conservateur, archiviste, programmateur de films, Sebestyén Kodolányi est diplômé du département Intermedia de l'Académie des Beaux-Arts de Budapest. De 1998 à 2004 il dirige le Béla Balázs Studio Foundation et fonde ensuite le Béla Balázs Studio Research Archive dans lequel il travaille comme curateur. Il est aussi à l'origine de Connect Archives Initiation qui développe la communication, l'échange de données, la recherche et les opportunités d'exposition pour les archives et

collections de films d'Europe de l'Est et Centrale. Il est responsable du développement du logiciel de gestion de biens digitaux, Mnémé System, dont il est également co-proprétaire.

---

#### **MAXIM TYMINKO**

Diplômé de l'Academy of Media Arts de Cologne, Maxim Tyminko est un artiste dont le travail interroge les dynamiques de corrélation entre arts, sciences et technologies. Dès ses premiers essais picturaux et filmiques, il oriente son travail vers des complexes collages-vidéos et intensifie son usage de la programmation informatique pour en faire son outil de prédilection. Ses plus récentes expériences convoquent la programmation, l'art Web et l'art génératif. Il est l'un des fondateurs de PXLUX, plateforme digitale qui œuvre pour la valorisation, la diffusion et la distribution

d'art numérique entre Amsterdam et Berlin. Il a également co-fondé les groupes d'artistes YourFavorites (2005) et Bolek & Lolek (1997).

---

#### **MARIE VACHETTE**

Membre du collectif cinéma SPOUTNIK à Genève entre 1998 et 2005, diplômée de la Haute École d'Art de Genève (HEAD) en 2003, Marie Vachette vit à Paris depuis 2005. Elle est distributrice de films pour la société VENDREDI qu'elle a fondé en 2015.

**COMPÉTITION  
INTERNATIONALE**

---

**6 PROGRAMMES,  
44 FILMS, 25 PAYS**

---

**Albanie  
Allemagne  
Argentine  
Autriche  
Brésil  
Canada  
Colombie  
Espagne  
États-Unis  
France  
Grèce  
Hongrie  
Italie  
Japon  
Norvège  
Pays-Bas  
Portugal  
Roumanie  
Royaume-Uni  
Slovénie  
Slovaquie  
Suède  
Suisse  
Turquie  
Ukraine**

**PROGRAMME 1  
MERCREDI 11 OCT.  
18H00**

---

MIAUUU.  
Davorin Marc  
Slovénie, 2016, Super 8  
numérisé, 3'40



Animation de plans fixes  
(La Popolazione, Davorin Marc,  
Yougoslavie, 1982, Super 8,  
sans dialogues) sonorisée.

---

SUPREME PRESENCE  
Leyla Rodriguez  
Pays-Bas / Suède /  
Norvège / Allemagne, 2016,  
mini dv numérisée, 4'



Il y aura toujours ce moment  
singulier, cette chose unique,  
ce sentiment limpide qui

nous font comprendre que  
« cette présence lumineuse »  
perdurera au long des siècles.  
C'est la présence suprême :  
toutes les images se rejoignent  
et se déploient à leur manière,  
à leur rythme... La présence  
possède son propre temps.

---

FALLS ICH  
ES SCHAFFE ODER  
PARDON MY  
DONKEY THUMBS  
Pawel Szostak  
Autriche, 2016,  
numérique, 7'30



Huit minutes après  
l'Apocalypse. Le film médite,  
comme conçu dans une  
éprouvette, sur le non-sens  
de toute ambition. Il s'enfonce  
dans, se frotte à, et broie nos  
yeux et synapses, contraints  
de capituler face à l'éclectisme  
formel... Chose heureuse, peut  
être, tant le trésor tend  
à se cacher sous les ordures.  
(Catalogue *Diagonale* 2017)

POÈMES DES LOUPS

Florian Maricourt  
France / Suisse, 2016,  
numérique, 13'



Biopic poétique de l'écrivain  
et poète suisse Robert Walser.  
Essai au téléphone portable.  
Ode au cinéma pauvre.

RELAX AND UNWIND

Stefan Moeckel  
Allemagne / Turquie, 2016,  
mini dv numérisée, 1'



Il n'y a pas que les humains  
qui ont besoin de  
décompresser à la plage.

ERRATA

Lana Z Caplan  
Italie / États-Unis, 2017,  
vidéo et animation  
numérisées, 20'40



Les rythmes du quotidien  
prennent la forme d'une  
méditation sur le travail,  
le loisir et le temps. Au fur et  
à mesure que le cycle visuel se  
répète, une voix lit les horaires  
du ferry Italien. L'annonce  
se transforme en chant, les  
navires se transfigurent  
jusqu'à devenir un paysage  
mental déployant ce qui est vu,  
l'invisible et les errata...

BÉTON ET SORNETTES

Blanca Camell Galí  
& Marius Loris  
France / Espagne, 2017,  
numérique, 12'30



Deux villes, deux banlieues.  
Ces périphéries sont écrasées  
par le béton, leur gigantisme.  
Il s'agit de deux dérives par  
l'image et le jeu, où la langue  
et les gestes dérisoires sont  
les seuls signifiants qui restent.

SINGER

Olim Saeki  
Japon, 2016, numérique, 1'



Un chanteur qui rompt  
une longue période  
de silence expérimente  
le son et la lumière.

EWA NEWÁ  
WAWU

Jan Adamove  
Slovaquie, 2016, VHS  
numérisées, 20'



Seize situations absurdes,  
chacune composée  
de trois plans. *Ewa Newá  
Wawu* aborde le thème  
de l'angoisse de la vie.  
Quelques mots clefs de  
lecture du film :  
transitoire, impuissance,  
existentialisme  
et surréalisme.

**PROGRAMME 2**  
**MERCREDI 11 OCT.**  
**22H00**

RETURN TO FORMS

Zachary Epcar  
États-Unis, 2016, 16mm  
numérisé, 10'



Une constellation d'objets  
émergent dans le vide pâle  
et doux d'un espace  
condominium indéterminé.

PRINTED SUNSET

Andrés Baron  
France / Colombie, 2017,  
16mm, 6'20



Le film montre deux femmes  
assises contemplant un coucher  
de soleil imprimé. Vectorielle  
et artificielle, élaborée grâce

à la manipulation d'options pré-programmées du logiciel Illustrator, cette image a été imprimée sur papier photographique et montre trois phases de coucher de soleil.

---

LÀ EST LA MAISON

Victor De Las Heras

& Lo Thivolle

France, 2017, 16mm, 13'



De l'extérieur on n'y voit rien, à l'intérieur on entend tout.

Au loin les chemins se bouchent, quand de près s'ouvrent les possibles.

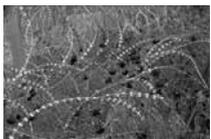
---

NU DEM

Jennifer Saporzadeh

Autriche / États-Unis / Grèce,

2017, 16mm, 9'



Situé dans un camp entre la Grèce et la Macédoine au printemps 2016, *Nu Dem* dessine les frontières fermées de l'Europe. Immobilisés dans ce flux stagnant, des gens attendent, impatients d'avancer, confrontés à la dissonance entre une vision de liberté et la réalité de sa dénégation.

---

SHAPE  
OF A SURFACE

Nazli Dincel

Turquie, 2017, 16mm, 9'



La Terre tient encore en elle les fragments des ruines – jadis païennes, il fut un temps chrétiennes, et désormais musulmanes – de la ville d'Aphrodite. Alors que la déesse prend sa vengeance sur Narcisse, les miroirs révèlent ce qui est vu et ce qui fait surface, les membres se désarticulent et le marbre devient chair.

GYLFAGINNING –  
LA MYSTIFICATION DE GYLFI

Diana Vidrascu

France, 2017, 16mm

numérisé, 18'



Les dieux racontent au roi Gylfi la création de l'univers au fil des temps par une série d'illusions optiques.

Lara vient d'avoir 10 ans et lit pour la première fois le mythe. Elle découvre l'univers norrois tandis que nous découvrons l'Islande d'aujourd'hui.

---

URTH

Ben Rivers

Royaume-Uni, 2016,

Super 16 numérisé, 20'



La dernière femme sur Terre.

Filmé à l'intérieur de la Biosphère 2 dans l'Arizona,

*Urth* est une méditation cinématographique sur les expériences scientifiques ambitieuses, les environnements artificiels et les visions du futur. Un texte de l'écrivain Mark von Schlegell donne voix aux dernières entrées de journal d'une femme scellée dans un environnement impitoyable. Le film interroge ce qu'une entreprise telle que Biosphère 2 peut signifier pour l'Humanité – aujourd'hui et dans le futur proche – dans son rapport au monde naturel.

**PROGRAMME 3**  
**JEUDI 12 OCT.**  
**18H00**

---

CAMERA OBSCURA

Harold Charre  
France, 2017, numérique, 7'45



4% des américains croient aux reptiliens, théorie conspirationniste imaginant que des extraterrestres se cachent dans les hautes sphères de la société et nous dirigent. *Camera Obscura* est une réaction à l'obscurantisme cultivé par les vidéos extrémistes religieuses et politiques, obscurantisme qui se répand en occident et pervertit le besoin de remise en question du monde. Une femme, sombrant dans ce flot absurde d'images du net, supposées preuves de l'existence des reptiliens, et ira jusqu'à douter de sa propre nature.

STILL LIFE

Peter Klausz  
Hongrie, 2016, Super 8  
numérisé, 1'30



Une toile peinte sur film. Une percée révélatrice dans la vie d'une famille. Film tourné en Super 8 pendant l'été 2016 dans le cadre de « Fotófalv », atelier hongrois de photographie et réalisation.

---

SCHIZOPHRENIA

Yuri Muraoka  
Japon, 2016, 16mm numérisé, 10'



Autoportrait réalisé au cours de ma 7<sup>e</sup> année de traitement pour schizophrénie. Une obsession connue sous le nom des « nombres impairs » me tourmente au quotidien. (Chap. 1<sup>er</sup>: « Les nombres impairs »). Une sentence de mort tombait. Avec le bruit

de l'échafaudage qui s'effondre vient la peur de l'autodestruction, la peur que la « réalité » ne s'écroule et se défile sous mes pieds (Chap. 2 : « Transparent, I am »).

---

PUERTO

Francesco Zappa  
& Julieta Alvarez  
Argentine, 2017,  
numérique, 6'15



*Puerto (Port)* est un passage cyclique spirituel. Un état immersif sur la durée dans lequel les images se renvoient les unes aux autres, construisant une interprétation des gestes physiques et émotionnels de personnages de générations différentes en dépeignant leurs réflexions existentielles. Avec une composition sonore tirée de l'environnement utérin, l'idée fondamentale est d'accéder à une perspective extérieure, énigmatique et rêveuse.

XOANON

Twin Automat  
Grèce / France, 2017,  
numérique, 19'



*Xoanon* est un montage à la fois chaotique et millimétré de trouvailles visuelles, d'images d'archives et de prises de vues réelles ; une collection paradoxale qui voyage entre phénomènes religieux et paranormaux, dépeignant le besoin de l'humanité de comprendre l'univers qui l'entoure et de se tourner vers une entité créatrice supérieure. *Xoanon* explore des systèmes de croyance et de pratique spirituelle aussi bien institutionnelles qu'alternatives : une jeune femme critique la marchandisation du rituel dans notre société actuelle, des OVNI se voient donner une chance, un prêtre aperçoit Dieu dans le moindre nuage. S'ajoutent encore potions magiques, visions obscures et autres soupçons d'un monde dans lequel nous ne sommes pas seuls.

## UNEASINESS

Igor Parenjuk &  
Viacheslav Parenjuk  
Ukraine, 2017,  
numérique, 9'30



*Uneasiness (Mal-être)* est une sensation de pression et de tension. Elle peut être externe et liée à l'environnement mais elle peut également naître de perceptions internes qui provoquent de l'angoisse ou encore d'autres émotions négatives chez l'individu, telles que le stress ou le malaise.

## SKIN OF THE CITY-Y

Solomon Nagler  
Canada, 2016, 16mm, 7'

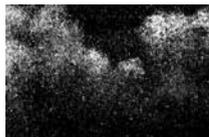


Structuré par les textes sculpturaux du poète Robert Lax, *Skin of the Cit-y (Peau de la ville)* erre parmi

des usines et moulins sur lesquels la nature a repris ses droits et qui, solidaires, capitulent avec les villes portuaires qui s'érodent à leurs côtés. À base de tirages-contact, le matériel visuel du film nous regarde droit dans les yeux, superposant différents plans, différentes vues et différentes durées tout en rêvant en lumière...

## ANOCHE,

Stefano Miraglia  
Italie / Royaume-Uni, 2017,  
numérique, 7'45



« Quand Rome sera poussière,  
le minotaure gémera  
Dans la nuit infinie de son  
palais fétide. »

## PROGRAMME 4 JEUDI 12 OCT. 22H00

### A PARADOXICAL HYPERTROPHY OF TOUCH

Filipe Afonso  
France / Portugal,  
2016, numérique, 12'



*A Paradoxical hypertrophy of Touch (Une hypertrophie paradoxale du toucher)* est la première partie d'une œuvre future plus importante, en partie inspirée de « Cosmic Anxiety » de Boris Groys. Les musées se transforment en espaces pour l'intelligence artificielle. Des commissaires s'occupent des œuvres. Des machines s'occupent des humains.

### MANIFESTO

Arnaud Gerber  
Allemagne, 2017,  
Super 8 numérisé, 29'



Avons-nous réellement conscience de l'exploitation, des masses par les médias, existants ou à venir ? Incarnant l'inconscient collectif, le jeune Spectre de Friedrich Engels surgit et propage la bonne parole. Une comédie burlesque prend forme.

### AN AVIATION FIELD

Joana Pimenta  
Portugal / États-Unis, 2016,  
numérique, 14'



Une piste d'aviation dans une banlieue. Le lac sous la ville brûle les rues. Les montagnes jettent la roche dans les jardins. Dans le cratère d'un volcan de Fogo, une ville-modèle brésilienne est érigée puis dissoute. Deux individus se trouvent dans ce paysage, à cinquante années d'écart.

## SPECULATIONS

Ben Balcom

États-Unis, 2016, 16mm  
numérisé, 17'30



Le portrait bref et affectif  
d'un lieu : abstraction  
de la ville abandonnée du  
Midwest américain.

## JE ME SOUVIENS DE SUNDERLAND

Félix Fattal

France, 2017,  
numérique, 11'



Ian « The Machine » Freeman,  
est un boxeur et comme à  
chaque combat, entre les  
coups, son esprit s'évade vers  
sa jeunesse, à la source  
de sa passion et de sa violence.

## **PROGRAMME 5** **VENDREDI 13 OCT.** **18H00**

### CILAOS

Camilo Restrepo

France, 2016,  
16mm numérisé, 13'



Pour tenir la promesse faite  
à sa mère mourante, une jeune  
femme part à la recherche de  
son père, homme volage qu'elle  
n'a jamais connu. En chemin,  
elle apprend rapidement  
que l'homme est mort. Son  
plan ne change pas pour autant,  
elle doit retrouver son père.

### SPIKES PROTOCOL

Pedro Tavares

Brésil, 2017, numérique, 9'40



La classe majoritaire a décidé  
de quitter la planète Terre...  
mais elle ignore encore ce qui  
est sur le point d'advenir.

### I MADE YOU, I KILL YOU

Alexandru Petru Badelita

France / Roumanie, 2016,  
numérique, 14'



Je crois que ce film est  
nécessaire pour moi, à ce  
moment de ma vie. J'ai toujours  
eu honte de parler de mon  
enfance et je crois que ça m'a  
causé beaucoup de tristesse.

### A COUNTRY OF TWO

Neritan Zinxhiria

Albanie / Grèce / Roumanie,  
2016, formats  
divers numérisés, 9'



En 1991, après plus de quatre  
décennies d'oppression et  
d'isolation, le régime totalitaire  
d'Albanie chute, laissant son  
peuple exposé à un monde  
nouveau. La crise des réfugiés  
se répand dans toute l'Europe.  
Parmi eux, certains ont réussi à  
créer une nouvelle vie, d'autres  
non. Shpetim et Fatbardha  
étaient ensemble. Ils ont décidé  
de parcourir la distance entre  
l'Albanie et la Grèce à pied afin  
de pouvoir vivre leur amour  
pleinement. 25 années plus  
tard, leur fils parcourt la même  
distance, dans l'autre sens.

### RAIN PART I - (THE OWL)

Raquel Meyers

Suède, 2017, numérique, 2'



Animation sur ordinateur en  
direct (KYBDslójd) réalisée sur  
Commodore 64 par Raquel  
Meyers, musique composée par  
Niklas Ström. Une narration  
brutaliste autour de la techno-  
logie et les frappes dans

laquelle l'écran devient toile :  
une grille rectiligne sur laquelle  
se construit un imaginaire,  
frappe par frappe et personnage  
par personnage. Un message  
venu d'une langue inconnue.

137 BULLETS

Paul Turano  
États-Unis, 2017,  
numérique, 9'30

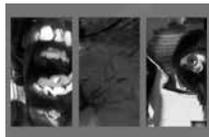


Dans la nuit du 29 Novembre  
2012, deux conducteurs noirs,  
Melissa Williams et Timothy  
Russell, ont été poursuivis par  
62 véhicules de police pendant  
23 minutes dans les alentours  
de Cleveland. La poursuite s'est  
terminée par une avalanche de  
balles perdues, tirées depuis  
13 armes à feu d'officiers des  
forces de l'ordre. Williams et  
Russell sont morts sur place. Face  
à un cas tragique d'hystérie  
collective et d'abus de pouvoir  
ces chiffres demeurent  
incompréhensibles et ces  
graves injustices irrémédiables.

ETERNAL

CRAVING OF NEON  
LIMBONIC CLIMAX

Frédéric Maheux  
Canada, 2016,  
numérique, 3'40



Une inversion.  
Chair et incarnation d'images  
obtenues par la méditation.  
Luxure éternelle sans  
possibilité de satisfaction.

COMMODITY TRADING

PART 1 OF 3  
(ELECTION DAY)

M. Woods  
États-Unis, 2017, formats  
divers numérisés, 15'30



Ma fille Virgil guide  
notre famille à travers un enfer  
personnel et politique dans  
les jungles de Los Angeles. Ceci  
est une vidéo faite depuis la

perspective minoritaire  
du privilège blanc.  
Ceci est une vidéo  
sur la suprématie blanche ;  
une vidéo conçue comme une  
arme contre l'homme  
raciste, malicieux et  
narcissique, qui s'affiche  
en tant que chef d'État  
et en qui nous voyons  
s'opérer l'échange  
et la chute symbolique  
de la suspension médiatique  
de l'ère post-spectacle...

**PROGRAMME 6**  
**VENDREDI 13 OCT.**  
**22H00**

KAIROS

Stefano Canapa & Elisa Ribes  
France, 2016,  
Super 16 sur 35mm, 10'15



*Kairos* est un film-poème  
dansé, une marche sur  
les rives de la Méditerranée  
qui évoque aussi bien la  
disparition du mythe des sirènes  
que le périple des migrants,  
entre exil et résistance.  
Le Kairos désigne pour les Grecs  
ce moment fugace où tout  
se décide, le point de bascule,  
la fenêtre qui s'ouvre et  
dans laquelle il faut s'engouffrer  
pour saisir son opportunité.

ACIZO

Derek Woolfenden  
France, 2017,  
numérique, 5'20



Film de found footage autour de la séquence culte de *Psychose* (A. Hitchcock, 1960), la fameuse douche de Janet Leigh. *Acizo* n'utilise aucune image originale du film, mais conserve tout l'imaginaire cinématographique postérieur influencé consciemment ou pas par le film d'Hitchcock. Mais *Acizo* demeure fidèle au timing précis de chaque plan, ainsi qu'à leur échelle. Seule la musique de Bernard Hermann a été préservée.

---

### ÉLÉMENTS 1,2,3

Tomaž Burlin  
France, 2017, formats divers  
sur 16mm, 7'30



Trois pièces imagées en élément / périphrase autour de la forêt, de la mer et d'un édifice.

### MARKING TIME

Robert Todd  
États-Unis, 2016,  
16mm numérisé, 8'



Des figures enracinées qui cherchent la lumière du jour et qui, en mer, suivent diverses directions.

---

### MEMORIAL

Alexander Isaenko  
Ukraine, 2016,  
numérique, 12'20



Les vivants cherchent les traces du passé. La mesure universelle est la mesure de la vie. Le phénomène est infini ; chercher encore et toujours les croisements entre passé et présent.

### MUES

Daniel Nehm  
France, 2017, 16mm  
numérisé, 19'



*Mues* est un film sur un terrain en transformation. Un terrain à la périphérie de la ville, espace délaissé pendant des années, un interstice urbain. C'est l'histoire d'un entre-deux, de ceux qui parcourent ce terrain, qui le traversent, qui l'ont habité et qui imaginent son avenir.

---

### LOS (DE)PENDIENTES

Sebastian Wiedemann  
Argentine / Colombie, 2016,  
numérique, 24'



« Réemployant des images de films révolutionnaires argentins réalisés entre 1956 et 2006, *(De)pendientes*

constitue une avancée de taille dans la réflexion sur l'Histoire du cinéma. Sans mot, en considérant le passé, il raconte les travaux visuels qui furent fidèles aux réelles problématiques de leurs temps ; au regard du présent, il montre la pauvreté des conditions de sauvegarde de ces images cruciales de vie et de lutte ; en ce qui concerne le devenir, il montre le travail qu'il nous reste à faire afin de reconstruire une histoire du cinéma juste et vraie ; pour ce qui est de l'éternité, c'est un poème auratique d'ombres à vif. » (Nicole Brenez)

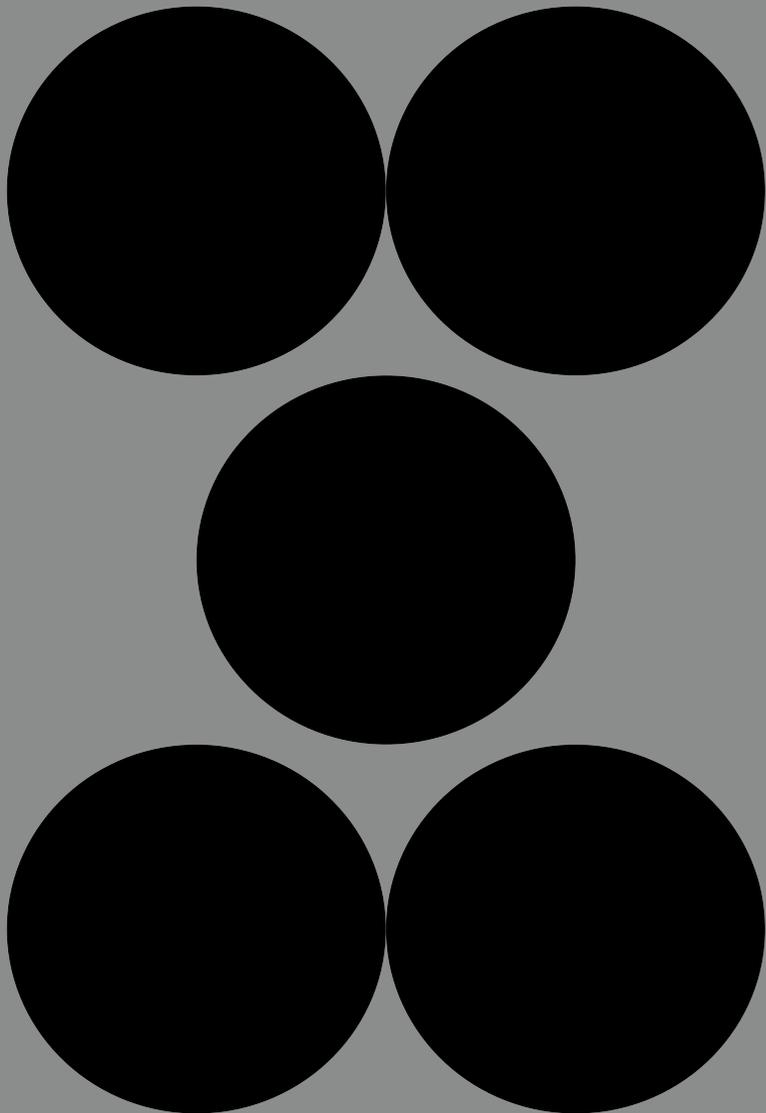
---

### **PRIX DU JURY DIMANCHE 15 OCT.**

---

16h00  
Délibération  
publique du jury  
(espace bar)

18h30  
Reprise des  
films primés



ARTICLES

TECHNIQUES, USAGES

---

**FILM,  
TECHNIQUE,  
USAGES**

---

**FRÉDÉRIC TACHOU**

---

Le cinéma est l'une des formes d'expression artistique les plus techniques. Cela signifie d'une part que le processus de production de l'image cinématographique est exclusivement d'ordre technique et d'autre part que les praticiens doivent posséder en partie ou en totalité un savoir technique spécifique.

Le cinéma hérite dès le début de ce qui sera longtemps sa seule « science » vraiment constituée, celle de la photographie. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les grands photographes réunis en France au sein de la Société Française de Photographie sont passés maîtres dans l'art de la photochimie, c'est à dire de tous les procédés existant pour fabriquer des émulsions et de leur exploitation avec des dispositifs optiques. Auguste Belloc ou Gustave Le Gray par exemple, publient dès le milieu des années 1850 des sommes théoriques rassemblant presque tout ce qui est connu alors en chimie et en optique appliqué à cet art. Les frères Lumière auront également une production scientifique considérable en photographie, avant qu'Auguste ne s'oriente exclusivement vers la recherche en médecine. Ces quelques exemples suggèrent l'étendue des savoirs techniques rassemblés dans le domaine

de la reproduction photographique. Leur extension et leur complexification lors du passage à la photographie animée obligea, pour répondre aux besoins économiques d'une production industrielle de masse, à segmenter les champs de compétences. Le chimiste travaille maintenant dans le laboratoire d'une grande entreprise à l'instar de celle de George Eastman à Rochester, le projectionniste assure l'utilisation et la maintenance des projecteurs 35 mm, le chef opérateur sur le plateau de tournage est dépositaire de l'art de la photographie et l'ingénieur en mécanique de précision travaille dans les ateliers Debie.

Un rapide examen de l'une des revues professionnelles les plus importantes dans le domaine du cinéma au début du XX<sup>e</sup> siècle, *Ciné-Journal*, montre que les préoccupations des différents contributeurs sont extrêmement loin de l'esthétique et se concentrent exclusivement sur des questions de marché et de perspectives techniques : écran de cinéma utilisable en plein jour, projection stéréoscopique, caméra automatique, impression de copies sans le recours à la lumière, etc.

Avec l'émergence de la critique esthétique du cinéma au début des années 1920, l'intérêt pour les outils techniques est refoulé à l'arrière-plan. L'herméneutique (ce que les images symbolisent) prime le poétique (comment les images sont faites). Ce phénomène culmine en France dans la manière bazinienne d'inscrire le cinéma en tant que réalisation d'un idéal artistique dans la très longue série culturelle des représentations. On retrouve en effet chez André Bazin, sous les effets séduisants d'une rhétorique habile, une réduction assez stupéfiante de la notion de représentation au cadre étroit d'une quête de réalisme intégral ; d'autre part un aveuglement parfaitement délibéré à l'égard des implications culturelles et sociologiques, allons jusqu'à dire anthropologiques, consécutives au pas-

sage d'un monde de représentations médiatisées par un sujet à un univers visuels (mais aussi sonore grâce à la fixation et à la reproduction d'évènements acoustiques) résultant de procédures techniques « automatiques ». Il est évident que de telles positions, avaient pour but de sacraliser l'émotion esthétique ressentie devant l'écran et, accessoirement, de restaurer dans le champ du cinéma des critères esthétiques, comme celui de « beauté », que la modernité artistique avait définitivement détruits. On peut se faire une idée assez précise de l'idéologie d'un cinéma révélateur de la beauté du réel, associée à une condamnation sans appel de l'art moderne, en se reportant à un article fameux signé par l'un des épigones de Bazin, Éric Rohmer, paru dans les *Cahiers du cinéma* n°3 de juin 1953 intitulé « Vanité que la peinture ».

Ce qui nous intéresse ici, en pointant chez ces auteurs l'incompréhension des facteurs de transformation de notre culture visuelle, c'est de dissiper les brumes dans lesquelles leurs discours, et bien d'autres après eux, maintiennent le cinéma en tant que phénomène technique.

Dès le départ, et encore aujourd'hui, le développement des techniques du cinéma est totalement dénué de finalités esthétiques. Il répond à la logique de leurs rationalités immanentes, faisant inlassablement surgir une supposée nécessité de procéder à des améliorations : émulsions plus sensibles, meilleures capacités de stockage et de duplication des informations, articulation d'informations de natures différentes (images, sons, textes), maniabilité des appareils, relief, incrustations, interopérabilité entre les dispositifs de reproduction (écran de cinéma, écran de télévision, écran informatique), circulation sans altérations des informations natives entre les différents outils de production, de post-production et de diffusion, etc. Cette logique est réifiante car elle entretient l'idée que

les technologies audiovisuelles sont au service de besoins d'ordre culturel, ce qui est vrai mais terrible, car effectivement ce qui constitue aujourd'hui notre « culture » est largement façonné par des relations de producteurs à consommateurs. Il est bien sûr tout à fait possible de voir des avantages sous un angle artistique (esthétique) à tous ces développements, mais c'est purement fortuit. Presque tout le temps au cinéma, la valorisation esthétique des représentations est venue seulement après coup parce que la constitution du matériau cinématographique est d'abord un fait industriel. Il s'est passé exactement l'inverse en musique où la nécessité de renverser l'ordre tonal traditionnel a ouvert la voie à la création de nouveaux instruments apportant de nouveaux timbres, révolutionnant par là tout le « sens musical ».

Nous avons posé en guise d'introduction le principe suivant lequel un outil technique requiert de la part de ceux qui souhaitent le mettre en œuvre des connaissances techniques. Le praticien du cinéma qui poursuit un but artistique a donc le choix de s'en remettre à des collaborateurs disposant de ces connaissances, ou bien de les acquérir lui-même, au moins partiellement. Le cinéma est resté durant plus de deux décennies une affaire de professionnels. Il fallut attendre la naissance d'un cinéma amateur au milieu des années 1920, impulsé par la mise sur le marché du système 9,5 mm Pathé suivi de près par le 16 mm de Kodak, pour assister à une floraison de revues et d'ouvrages condensant à l'attention de cette nouvelle famille de cinéastes les connaissances indispensables au bon usage des outils. Se pencher rétrospectivement sur cette littérature est fort intéressant car on y retrouve exactement les préoccupations qui furent celles des premiers professionnels de l'industrie du film : performances des optiques, qualités des émulsions, automatisation de telle

ou telle fonction des caméras et des projecteurs, le tout combiné à une science de la composition, du cadrage, du rythme et du montage, parfaitement académique, autrement dit créativement sclérosée. Il n'y a que dans de rares cas, et bien plus tard, où les clubs de cinéma amateur se transformèrent en véritables foyers créatifs, dialoguant à un très haut niveau avec les courants importants du cinéma d'avant-garde, indépendant ou underground. Les Kino Klub yougoslaves furent à ce titre tout à fait exemplaires.

Or, en dépit de la rigidité des lois imposées de l'extérieur par la rationalité technique, affublées de leurs cohortes de considérations plus ou moins prescriptives sur ce qu'est, fut et / ou doit être la bonne et belle représentation audiovisuelle au cinéma ou ailleurs, la transgression est possible. L'histoire du cinéma a démontré il me semble que lors des phases de stagnation d'un paradigme technique, par exemple le film muet en noir et blanc, l'impulsion créative motivée par la quête prioritaire de finalités esthétiques a pu trouver le temps d'imposer des lois et des règles inédites, participant en cela à l'enrichissement de notre culture visuelle. Après *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene, les rayographies de Man Ray et Eisenstein avec les principes de conflits de contrastes, de masses, de textures et de valeurs de plans fondant une profonde pensée du rythme au cinéma, bornèrent, d'une certaine manière, le puissant courant du cinéma d'avant-garde. C'est aussi pourquoi les quelques dizaines de minutes de cinéma de Peter Kubelka ont autant de valeur culturelle que les centaines d'heures de cinéma de John Ford.

En citant ces créateurs, il ne s'agit nullement d'indiquer la piste d'une opposition systématique à l'industrie du cinéma et de son « sens cinématographique », attitude ayant souvent pour corrélat le rejet de la technique sous prétexte que tout cela est structuré par des mécanis-

mes réifiants – attitude observée ces dernières années chez de nombreux chercheurs, cinéastes, professionnels et critiques à l'égard de la technologie numérique – mais au contraire d'encourager les démarches créatives visant à s'immiscer au cœur des rouages techniques pour y introduire une part de jeu, de désajustement de ce qui est parfaitement ajusté. Cela jusqu'à une certaine dose d'abstrusité, autrement dit jusqu'à la formalisation d'œuvres cinématographiques rétives aux manières usuelles d'en comprendre les significations, non prévues par les usages « normaux » des outils. C'est évidemment en songeant à ces nouveaux paradoxes et apories de l'art moderne que l'intuition géniale de Man Ray l'avait conduit à nommer le film auquel je faisais référence plus haut *Le retour à la raison*. Tout est dit par ce titre provocateur du projet esthétique de retournement dialectique de la technique du film contre la rationalité du cinéma. Il reste en cela un modèle.

Soulignons cependant qu'outre les intentions initiales du cinéaste-artiste, qu'il ne faut pas négliger ni réduire à la simple volonté de faire une blague – corde que Man Ray et le mouvement dada en général savaient parfaitement faire jouer – les possibilités de tels modes opératoires sont comprises dans le mode d'emploi des techniques. Indiquer le bon dosage induit inévitablement la possibilité d'en expérimenter un « mauvais », et aujourd'hui le bon paramétrage d'un algorithme de compression inter-images peut être remplacé par un « mauvais ». Mais il y a aussi le fait, que Pierre Schaeffer mit parfaitement en évidence, que la fixation du son et de l'image, la séparation automatique du référent et du signifiant, est une

opération poétique<sup>•23</sup>. Pour le cinéaste qui ne pose pas comme horizon esthétique une conformation étroite des images et des sons avec leurs référents, cette

poétique doit devenir l'un des enjeux essentiels de son travail, ou du moins un enjeu conscient, pour que l'œuvre s'inscrive de la façon la plus pertinente qui soit dans un espace visuel non totalement soumis à la rationalité technologique. Maîtriser la technique n'induit pas forcément de préméditer et calculer jusque dans ses moindres détails les effets, mais de faire jouer le pouvoir de transformation du médium entre le représenté et la représentation. Cette affirmation peut sembler pesante de banalité, mais mise en regard de l'uniformisation spectaculaire de la plasticité des images produites au cours de la première décennie numérique, elle continue de faire sens. Car d'une part confondre réalité et représentation reste jusqu'à nouvel ordre l'axe de pensée dominant de l'industrie audiovisuelle, jeux vidéo compris. D'autre part, se contenter des effets proposés dans les longs menus des logiciels de montage, aussi étoffés soient-ils, garanti à tous les coups de refaire ce qui a déjà été fait et de maintenir le cinéaste dans une position d'utilisateur plutôt que de créateur.

La question se pose maintenant de savoir si du côté du spectateur, la compréhension fine des enjeux techniques est ou non décisive pour faire pleinement l'expérience esthétique de l'œuvre. Est-il nécessaire pour apprécier *Rythmus 21* de connaître en détail les contraintes liées à un tournage image par image, au découpage de milliers de feuilles de carton photographiées les unes après les autres après avoir été positionnées au millimètre près sur le plan de travail du banc-titre, savoir enfin que la moindre erreur supposait de tout reprendre depuis le début ?! Je pense que oui, sinon on perd un peu de l'intensité cristallisée dans le différentiel impressionnant entre la durée du film et celle du temps de travail consommé pour sa production. Aujourd'hui, avoir quelques idées sur le fonctionnement de la technologie numérique peut être doublement utile :

---

• 23  
P. Schaeffer, *Machines à communiquer* T. 1, Éditions du Seuil, p. 106

apprécier ce qui doit l'être en reconnaissant l'originalité d'une œuvre, et éviter de se laisser subjugué par des discours mystifiants faisant voir de la magie là où il n'y en a pas. Enfin, que le spectateur soit en mesure d'évaluer un enjeu technique est la condition indispensable d'une organisation cohérente de sa culture visuelle, de ses critères esthétiques et de sa faculté à différencier et comparer, fonctions qui sont les pendents du pouvoir technique de séparer les choses de leurs représentations.

---

**RADICALITÉS,  
MATÉRIALITÉS**

---

**RAPHAËL BASSAN**

---

La « radicalité » est, pour simplifier, dans la sphère de l'art et du cinéma dit expérimental (et dans le cinéma d'auteur) la primauté donnée à un élément généralement plastique qui fait éclater le cadre esthétique, linguistique, formel ou « autre », jusqu'à créer un déséquilibre entre forme et fond, contenu et contenant, et ceci jusqu'à privilégier ou hypertrophier un ou plusieurs usages de la grammaire (le montage rapide, le plan séquence, l'effet *flicker*) filmique au détriment des autres. Ce « coup de force » en appelle à la constitution d'un langage nouveau dont la radicalité formalise les principales pistes de travail, de recherche ; en somme, la possibilité d'une « œuvre autre », nouvelle, d'une pratique inédite. Le recours à l'abstraction (dessinée ou filmée : Len Lye, José Antonio Sistiaga), à l'utilisation du found footage (Ken Jacobs, Peter Tscherkassky), la projection sur écrans multiples (Toshio Matsumoto, Paul Sharits), le recours au sténopé (Paoli Gioli), le flicker (Peter Kubelka, Tony Conrad, Sharits encore), l'utilisation des machines comme éléments cinématographiques sans film ou dont le film est l'élément-prétexte (Anthony McCall, Giovanni Martedi). Ces prolégomènes donnent des indications mais sont souvent dépassés ou déviés de leur trajectoire par la singularité des œuvres et des démarches, ce qui seul compte.

La vraie radicalité est indissociable de la nouveauté, d'une prise de position artistique et éthique incontestables. Dans la sphère du cinéma expérimental, les bandes qui utilisent des théories ou des procédés mis au jour par d'autres ne sont le plus souvent pas radicales, mais relèvent de la paresse, de la copie, d'un confort intellectuel peu compatible avec la vraie création. Ainsi, pour prendre un exemple historique, lors du dernier festival de Knokke-le-Zoute de 1974, on a pu voir une pléiade de films post, para, néo-structurels d'une grande pauvreté. L'utilisation d'un langage novateur ne suffit pas, en soit, pour réaliser une œuvre forte.

Sur la piste  
de Marey

Nous n'allons pas ici bâtir un syllabaire de la radicalité, mais prendre en compte quelques démarches liées à la technique, à la technologie, à la sape des codes linguistiques traditionnels, aux appareillages, dont certaines sont illustrées par cette 19<sup>e</sup> édition du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris.

Dans sa conférence d'avril 2017 (qui nous servira ici de fil rouge, pointant ses justes prémonitions et ses limites), Peter Kubelka, invité par le Centre Pompidou pour célébrer les quarante ans d'« Une histoire du cinéma », rétrospective qu'il a conçue à la demande du directeur de l'époque Pontus Hultén, précise que les frères Lumière ont été les premiers industriels du 7<sup>e</sup> Art et qu'Étienne-Jules Marey fut le véritable artiste inaugural ; ce pionnier ne cherchait nullement à rentabiliser ses inventions mais à les poursuivre dans un but scientifique qui s'est avéré producteur d'artefacts esthétiques nouveaux. Marey comme Eadweard Muybridge explorent, en photographiant rapidement des mouvements d'humains ou d'animaux,

ce que l'œil est incapable de voir (les expériences sur la décomposition du mouvement des chevaux courant est demeurée célèbre). Ces découvertes des innovateurs du précinéma intéresseront, et sur divers plans, les praticiens du film expérimental. Une fois que le montage sera devenu une des pratiques hégémoniques du cinéma d'auteur et commercial, des artistes comme Fernand Léger et Dudley Murphy (*Ballet mécanique*, 1924), les mettent en question en utilisant des suites de photogrammes, mais aussi en articulant des formes de montages « non attractives » (selon une théorie d'Eisenstein). Pour Kubelka et les partisans de l'Expanded cinema, un des mérites de Marey est de mettre sur un pied d'égalité le résultat et le processus, les instruments, les images et les sons qu'elles génèrent.

« Le mot de monument, affirme Kubelka explicitant le titre de sa dernière création, c'est un mot polémique, si vous voulez. J'ai pris la décision de faire ce film pour l'année 2012, qui pour moi était un abysse pour le film argentin. Mon modèle était Bach avec *L'Art de la fugue*. Bach voulait à la fois écrire des pièces extatiques, très belles, et mettre en vue l'essence de la fugue. Moi je voulais mettre en vue l'essence du cinéma argentin disparaissant, c'est-à-dire l'écran, le projecteur, les haut-parleurs, les projectionnistes dans la salle faisant leur travail de rembobinage, faisant comprendre qu'il y a là une bobine, une bande, un ruban, que ce ruban existe en dehors du projecteur, comme il existe sur le mur quand je l'accroche, qu'on le met dans le projecteur et que cette machine, cet outil cosmique, le transforme en événement cinématographique. Point de référence : Étienne-Jules Marey, qui ne pensait pas à faire un divertissement pour un public qui paye, comme Lumière. Lumière était l'inventeur du cinéma commercial et non pas du cinéma même. C'était Étienne-Jules Marey qui avait les pensées sur le mouvement, qui a transformé le mouvement en moments

statiques et qui l'a travaillé avec des machines, sans jamais cacher quelque chose. Avec *Monument Film*, j'ai voulu montrer cette situation où une série de machines produisent l'évènement cinématographique<sup>•24</sup>. »

Les leçons de Marey, mais également celle des cinéastes primitifs, attendront les années 1960 pour être réactualisées. Dans les années 1920, le dadaïsme (dont le travail polymorphe sur l'éclatement des codes et des langages écrits, dessinés, parlés, mais également sur le rendu visuel et non dissimulé de ses recherches aurait pu donner naissance à une véritable avant-garde cinématographique), dominait surtout dans les arts plastiques et en littérature. *Ballet mécanique* déjà cité, *Le Retour à la raison* de Man Ray (1923), *Entr'acte* de René Clair (1924) et *Vormittagsspuk* de Hans Richter en sont les principales manifestations. La période est dominée par les films abstraits de Walter Ruttmann, Oscar Fischinger et Hans Richter ; ce dernier, comme Man Ray d'ailleurs, se convertira rapidement au surréalisme. Un rendez-vous manqué qui se réitérera souvent quand l'esprit avant-gardiste proviendra d'une école pluridisciplinaire qui n'accorde qu'un strapontin au cinéma : dadaïsme, surréalisme, Bauhaus, Fluxus ; reste l'ambiguïté constitutive des happenings qui travaillent sur toutes sortes de « matérialités » dont le cinéma qui peut occuper une place prépondérante ou mineure. Le cas de Jean-Jacques Lebel est symptomatique à ce niveau. Grand gourou du happening en France, il a réalisé des films réellement expérimentaux découverts en juin et juillet derniers à la Cinémathèque française grâce à Nicole Brenez : *L'État normal* et *Sun Love* (tous deux de 1967) auraient pu, si l'auteur les avaient plus projetés seuls, être les bases de l'expérimental français avec ceux d'Étienne O'Leary ou de Pierre Clémenti.

---

• 24  
Peter Kubelka,  
*de la parole et du non-verbal*,  
par Gaspard Nectoux,  
Débordements, 4 mai 2017 :  
[www.debordements.fr/](http://www.debordements.fr/)  
Peter-Kubelka

Somnolant jusqu'aux années 1950, le dadaïsme sera la matrice de presque toutes les nouvelles tendances artistiques qui émergent dans le cinéma expérimental (et dans les arts) et le pilotent. Le lettrisme qui en est issu, bien que ses membres l'aient longtemps nié (ce qui a retardé sa légitimation, car dans les années 1950 et 1960 le dadaïsme était la référence suprême pour le travail sur la matérialité des supports), accordera au cinéma une place de choix, ce qui ne sera pas forcément le cas pour les thuriféraires de Fluxus ou les promoteurs du happening et autres. Le cinéma expérimental se constituera, dans les années 1960, comme entité artistique autonome, grâce aux mouvements coopératistes en permettant sa diffusion et en générant en son sein des théoriciens pour le défendre (P. Adams Sitney ou Dominique Noguez).

Le lettrisme est fondé en 1946 par le Roumain Isidore Isou résidant depuis peu en France. Dès l'origine, il théorise cette pratique pluridisciplinaire en prônant la réorganisation des préceptes lexicaux de l'écriture et des images à partir de leurs éléments les plus simples : la lettre pour l'écriture à la place du mot ou de la phrase. Une innovation majeure sous-tend le lettrisme : ses pionniers, Isidore Isou et surtout Maurice Lemaître, aiment le cinéma (ils sont cinéphiles) et vont l'utiliser, le subvertir, l'innover. Ce qui ne fut le cas ni des dadaïstes, ni des plasticiens du Bauhaus ni des trublions de Fluxus, mouvements dans lesquels seules des figures isolées (László Moholy-Nagy dans les années 1930, Paul Sharits dans les années 1960) pensèrent leurs travaux en termes cinématographiques. Pour les autres, le cinéma n'était qu'un moyen de « capter » des recherches qui ne le concernaient pas. Art graphique et cinématographique ne peuvent se déduire l'un de l'autre. Un exemple : dans *Flächen, perpelleristisch*,

du « bauhausien » Heinrich Brocksiepe (1930) : on voit des trapèzes animés sous l'objectif, sans aucune dynamique cinématographique<sup>•25</sup>.

*Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou (1951) innove à divers niveaux. Au travail sur la matière-film (grattage, scratchage, utilisation détournée de found-footage, montage asynchrone et anti-illusionniste) s'ajoute une attention portée aux sons (bruits divers, extraits de poèmes lettristes généralement fondés sur le phonème) et à la parole. Jusque là dans les films expérimentaux, on se préoccupe surtout de l'image (c'est toujours le cas pour les cinéastes post-structurels français des années 1970 issus de ou réunis autour de la Paris Film Coop). Isou systématise le montage asynchrone du Ballet mécanique en pratiquant le montage ciselant qui est une disjonction radicale entre l'image et le son. Maurice Lemaître – qui restera attaché au cinéma toute sa vie – donne avec *Le film est déjà commencé ?* une œuvre absolument novatrice. En plus du montage ciselant et de l'attaque très sophistiquée de l'image (stock-shots scratchés, dessinés, graphités, attaqués, dénaturés chimiquement), Lemaître met en cause le cadre même de la projection (annonçant le cinéma élargi). Le « sujet » du film est la séance de cinéma (le « syncinéma »). De la considération sur la valeur artistique

des films du passé aux conseils pour le déroulement dysfonctionnel de la séance – attente prolongée des spectateurs à la porte de la salle, injures du directeur envers eux, interpellation du projectionniste – tout se fait par vagues et par cercles concentriques.

Le croisement de radicalités est très riches ici : montage ciselant, réflexions sur le cinéma (qu'on

ne retrouvera que chez Godard dix ans plus tard), utilisation abondante du texte (qui annonce le travail d'Yvonne Rainer dans les années 1970, quand l'avant-garde américaine se détache du formalisme pur). Bien que très visuel, le cinéma lettriste anticipe sur la « catégorie » film-essai que Guy Debord, issu du lettrisme, mais également Chris Marker, développeront plus tard.

#### Retour aux origines

À partir des années 1950 s'organise un combat pour une avant-garde cinématographique *per se*.

Peter Kubelka ne crée qu'avec sa caméra et des unités restreintes de pellicule, son unité de base est le photogramme et non le plan (ce travail sur l'unité simple se développera autour d'elle-même et non dans un ensemble visant la culture sur un vaste créneau de disciplines artistiques comme chez les lettristes). Kubelka redimensionnera sa démarche dans ses conférences à portée philosophique. *Adebar* (1957), premier film métrique de Kubelka (qui utilise peu le terme de flicker), est une combinatoire de photogrammes qui se focalisent sur le dialogue entre négatif et positif. *Arnulf Rainer* (1960), alternance de photogrammes noirs et blancs sera le premier flicker film conscient de l'histoire du cinéma. Dans *Monument Film* (2012), Kubelka crée un système performatif où ce qui se passe sur l'écran et dans la salle revêt une importance similaire. *Arnulf Rainer* est couplé à *Antiphon* (2012), un film tardif qui est la reprise inversée d'*Arnulf Rainer*. Lors de la première de cette performance au Centre Pompidou le 12 avril dernier, tout le forum du sous-sol avait été réquisitionné pour l'occasion. On pouvait voir sur les murs (et donc se rendre compte de visu et hors mouvement) tous les photogrammes de chacun des deux films montés sur planches et exposés.

#### • 25

Ce film est programmé dans le cadre du présent festival. Peut-être que sa mise en perspective, par Thomas Tode, avec tout un ensemble de travaux du Bauhaus donnera-t-il un éclairage différent à la vision que beaucoup d'historiens ont de ce mouvement dans ses rapports au cinéma.

Les photogrammes noirs d'*Arnulf Rainer* étaient remplacés par des espaces blancs dans *Antiphon*. Sur l'écran les deux films ont été projetés séparément l'un après l'autre, puis l'un sur l'autre (créant un effet de flicker quasi tridimensionnel). Les passages sonores du premier film correspondent à des espaces silencieux dans le second. L'artiste invitait, durant cet événement, le public à regarder les projectionnistes, créateurs décisifs de cette séance. Pour le cinéaste autrichien, il s'agissait d'un acte de résistance face à la disparition de l'argentique et de tout le matériel qui lui est lié ainsi qu'au rituel des projections.

Un autre hommage aux origines du cinéma avait été rendu en 1973 par Anthony McCall dans *Line Describing a cone*. Des motifs dessinés filtrent un faisceau lumineux. La « prouesse, la « radicalité », ne se lit pas sur l'écran, mais dans la salle obscure sans sièges et remplie de fumée. Le projecteur est un acteur primordial de la performance. On ne regarde pas l'écran mais le faisceau lumineux qui se dessine dans la salle et formalise le fameux cône du titre qui se termine par un rond lumineux sur le mur.

Le précinéma est questionné mais également le cinéma des origines, celui d'avant 1915 et la codifications des règles du montage et de la narration par David Wark Griffith (dans *Intolérance*). Les origines du film et ses rapports avec la photographie sont interrogés depuis les années 1960, mouvement de pensée qui (re)théorise la nature cinématographique de la photo en recourant au photogramme et à ses potentialités. L'exemple le plus saillant est *Tom, Tom, the Piper's Son* de Ken Jacobs (1969). Un film américain homonyme de 1905, d'une dizaine de minutes (de Billy Bitzer), est questionné, éclaté, reformaté pendant deux heures. Après le passage de l'œuvre originale, on note les prémices d'une organisation filmique primaire (celle d'avant le montage généralisé). Jacobs isole des éléments, ralentit le défilement de la bande, accentue le grain,

abstractise le contour des figures. La continuité narrative est brisée. La chaîne syntaxique de base se dissout. La démarche du cinéaste contemporain est analytique, entropique, déstructurante. Derrière l'homogénéité apparente du film de base se formalise une constellation de photogrammes qui laissent deviner un sous-texte très riche. Ce retour aux sources de l'argentique et de ses instruments est contemporain de la fin programmée de ce support et de son esthétique. Avec le matériel récupéré des officines professionnelles qui commencent à fermer se constituent des laboratoires artisanaux qui permettent une création de proximité entre le cinéaste et son matériau. La radicalité ici se situe dans l'émergence du mouvement des laboratoires et non dans les œuvres qui en sont issues, dont toutes ne sont pas obligatoirement novatrices.

#### Aux marges de l'expérimental

Les quelques exemples développés plus haut ne peuvent clore le vaste territoire de la recherche sur et autour de l'image animée. Si on revient au cas de Kubelka, matrice de ce texte, force nous est de reconnaître qu'on ne peut le suivre dans toutes ses assertions. Il se consacre dans chacun de ses nouveaux films à l'interrogation paroxysmique d'un élément de langage (la succession de photogrammes noirs et blancs, l'alternance de négatifs et positifs). Il s'est arrêté de tourner durant onze ans lorsqu'il réalisa son film le plus riche et le plus complexe *Unsere Afrikareise* (1961-1966). Il monte pendant cinq ans plus de dix heures d'images sur un safari en Afrique (à l'origine une commande) en suivant de nombreuses lignes métaphoriques, rythmiques et chromatiques (et non une seule). Ce film possède une dimension anthropologique et essayiste certaine. Entrant dans le processus d'un cinéma

complexe, celui de la déconstruction, le pionnier ne réitère pas cet exploit, car il se veut un éternel débutant. Il aurait pu poursuivre sur cette voie réflexive et rejoindre un Chris Marker ou, sur un versant expérimental multiforme, Peter Tscherkassky. Aussi roborative que soit la projection élargie de *Monument film*, on peut regretter que l'auteur ait maintenu le flicker film à sa dimension la plus simple, sans la complexifier comme un Paul Sharits qui revient au flicker dans le très troublant *Epileptic Seizure Comparison* (1976) composé de trois éléments centraux qui se chevauchent et s'interpénètrent : le filmage en noir et blanc de la crise d'épilepsie de deux malades, une succession de plans de couleurs vives qui pulsent et le mélange des deux ; l'agressivité des patients en crise se voit dédoublée par les pulsations rapides des couleurs et la bande son où se croisent crissements matériels, technologiques et râles.

Mais la radicalité n'est pas uniquement liée à un travail formel censé exacerber les constituantes physiques du film ou la reproduction de la matérialité (visible dans la performance ou le film-flicker entre autres). Toute histoire du cinéma expérimental doit trouver des voies pour rejoindre l'histoire du cinéma dans sa globalité. Pas de ghetto. L'histoire et l'esthétique du film sont communes au film expérimental, documentaire ou de fiction. Les assertions de Kubelka qui tonne qu'aucun cinéaste du « système » ne fait un travail complexe ou novateur sont naïves. On peut signaler deux exemples : *Khroustaliov, ma voiture!* (sur la vie d'un médecin juif durant les derniers mois de la vie de Staline, 1998) film russe réalisé par Alekseï Guerman et *Hitler, un film d'Allemagne* de Hans-Jürgen Syberberg (1977) qui par le recours et la mise à contribution de tous les paramètres cinématographiques (montage disjoint et métaphorique, surimpressions nombreuses, recours aux marionnettes, aux temporalités les plus diverses) arrivent (et c'est rare) à donner une identité plastique au *Mal*.

Maintenant un souvenir personnel pour clore ce bref parcours. En janvier 2007, Christian Lebrat me signale avoir reçu une invitation d'un certain Jacques Perconte pour se rendre le 27 du mois à la Maison du Geste et de l'image, près de Beaubourg, pour assister à une projection. Il n'est pas libre et je m'y rends avec Marcel Mazé. Il s'agit de projections en vidéo, mais lorsque les premières images d'*uishet* apparaissent, je vois bien que c'est une création en numérique (son rendu direct était problématique à l'époque). Le film (Perconte insiste sur ce terme) est un trajet en barque de treize minutes sur un bras de rivière, c'est aussi un voyage, une traversée, une métamorphose de la matière. Les flux informatiques se donnent à voir sous forme de pixels, ce qui pour l'œil de l'homme contemporain relève de la matérialité. Et Perconte ne veut pas qu'on l'oublie. Le début de la traversée est banale, et puis les motifs sont attaqués, redimensionnés, les couleurs éclatent, se recomposent. L'abstraction visuelle qui se donne alors à voir ressemble à celle générée par l'animation sur pellicule non cadrée à l'instar de *Era erera baleibu izik subua aru-aren* de Sistiaga (1968-1970), mais toute idée de rythme est absente. On rentre d'une manière fluide, comme malgré soi, dans la couleur, sa genèse et ses déformations. Le flou, les tricotages entre les couleurs s'obtiennent pas des compressions variées ; l'appel à la basse définition, aux défauts assumés n'est en fait pas très éloignée des résultats obtenus par Ken Jacobs dans *Tom, Tom, the Piper Son* et son « esthétique des ruines ». L'arrivée de Jacques Perconte était attendue par les gens du cinéma expérimental. Il a eu très rapidement une telle reconnaissance, une telle visibilité que je n'ai pas eu le temps d'écrire sur son travail, de nombreux critiques et cinéastes l'avaient déjà fait.

ÉQUIPES

INFOS PRATIQUES

## ÉQUIPE DU FESTIVAL

---

**PRÉSIDENTE**  
Laurence Rebouillon

**DIRECTION**  
Frédéric Tachou

**COORDINATION GÉNÉRALE  
ET ADMINISTRATION**  
Victor Gresard

---

**COMITÉ DE PROGRAM-  
MATION DU FOCUS**  
Raphaël Bassan,  
Stefano Canapa,  
Nicole Brenez,  
Gérard Cairaschi,  
Julia Gouin,  
Prosper Hillairet,  
Bidhan Jacobs,  
Boris Monneau,  
Jacques Perconte,  
Jonathan Pouthier,  
Gabrielle Reiner,  
Clément Rauger,  
Laurence Rebouillon,  
Fabien Rennet,  
Frédéric Tachou,  
Thomas Tode,  
Nanako Tsukidate

## COMITÉ DE PROGRAM- MATION DE LA COMPÉTITION

Théo Deliyannis,  
Daphné Hérétakis,  
Victor Gresard,  
Jessica Macor,  
Gloria Morano,  
Laurence Rebouillon,  
Fabien Rennet,  
Frédéric Tachou

---

## COMITÉ DE PROGRAM- MATION COMPÉTITION DES CINÉASTES DE MOINS DE 15 ANS

Iris Cahen, Émile Cerf,  
Ferdinand Leclerc,  
Maia Malige, encadrés  
par Bernard Cerf

---

**ATTACHÉE DE PRESSE :**  
Mathilde Bila

**TRADUCTION,  
ET SOUS-TITRAGE**  
Ashley Molco Castello,  
Stéphane Gérard,  
Stéphanie Krämer

**CONCEPTION GRAPHIQUE :**  
Atelier Tout va bien

## ÉQUIPE

**DU GRAND ACTION**  
Isabelle Gibbal-Hardy  
(directrice), Victor  
Bournerias (assistant  
programmeur & projec-  
tionniste), Amaia Elisseche,  
Pierre Filmon & Nicolas  
Ranger (projectionnistes),  
Anne Stell (accueil)

---

L'équipe du festival  
remercie tous les membres  
du CJC qui ont travaillé  
bénévolement à la réa-  
lisation de cette édition.

Le CJC remercie  
également, pour leurs  
participations, idées,  
soutiens et gestes :  
Ismail Bahri  
Pascal Benvenuti  
(Et mon Cul c'est du Tofu ?)  
Margaux Basch  
François Bonenfant  
(Le Fresnoy)  
Nicole Brenez  
Matt Carter (Lux)  
Youssef Chebib  
Pip Chodorov & Jim (Re:Voir)  
Laura Cohen (Centre  
Simone de Beauvoir)

Isabelle Daire  
(Centre Pompidou)  
Camille Degeye  
Quentin Destieu  
(Lab Gamerz)  
Victor De Las Heras  
Jacky Evrard (Côté Court)  
Mélanie Forret (Cinédoc)  
Zeynep Jouvenaux  
Marie Losier  
Martine Markovits  
Atef Maslah  
Nora Molitor (Arsenal)  
Gabriela Monelle  
Jeanne Poret (Le Bal)  
Brankica Radic  
Jackie Raynal  
Jeanne Vellard  
Francesca Veneziano  
(Braquage)  
Koyo Yamashita  
(Image Forum)

Et un grand merci  
à tous les cinéastes  
et les artistes  
qui ont permis à cette  
19<sup>e</sup> édition de voir  
le jour, ainsi qu'aux  
membres des jurys,  
aux programmeurs,  
aux intervenants,  
aux auteurs des  
articles du catalogue,  
et à tous les invités.

**INFOS  
PRATIQUES**

---

Programme détaillé  
disponible sur notre site :  
[www.cjcinema.org](http://www.cjcinema.org)

---

Contact :  
[festival@cjcinema.org](mailto:festival@cjcinema.org)

---

**LE GRAND ACTION**  
5, rue des Écoles  
Paris 5<sup>e</sup>

► Une séance : 5 €  
► Cartes UGC / MK2  
illimitées et cartes  
CIP acceptées

---

**Centre Pompidou**  
Place Georges Pompidou  
Paris 4<sup>e</sup>

► Tarif plein : 6 €  
► Tarif réduit : 4 €  
► Gratuit pour  
les détenteurs  
du Laissez-passer  
Centre Pompidou

---

**Cinéma l'Étoile**  
1, Allée du Progrès,  
La Courneuve (93)  
► Entrée libre

---

**Maison de la Culture  
du Japon**  
101 bis, quai Branly  
Paris 15<sup>e</sup>  
► Tarif unique : 5 €

---

**Ciné 104**  
104, av. Jean Lolive  
Pantin (93)  
► Tarif unique : 3,5 €

---

**The Window**  
1, rue G. Goublier  
Paris 10<sup>e</sup>  
► Entrée libre

---

**École Nationale  
Supérieure Louis-Lumière,**  
La Cité du Cinéma  
20, rue Ampère  
Saint-Denis (93)  
► Entrée libre

---

**Catalogue  
achevé d'imprimer  
sur les presses  
de Média Graphic  
(Rennes) en  
1000 exemplaires.**

---

**Caractère  
typographique :  
Antique Olive,  
dessiné par  
Roger Excoffon  
(fonderie Olive)  
en 1969.**

---

**ISBN en cours  
d'attribution.**

---

**Le Collectif  
Jeune Cinéma bénéficie  
du soutien du CNC,  
de la DRAC Île-de-France,  
du Conseil Régional  
Île-de-France et  
de la Ville de Paris.**

---

**COLLECTIF  
JEUNE  
CINEMA**

---





**Le festival est un rendez-vous annuel international organisé par le Collectif Jeune Cinéma, structure de distribution et de diffusion des pratiques expérimentales de l'image et du film.**

### **FOCUS : TECHNIQUES, USAGES**

**Chaque film expérimental est en même temps un objet technique, un objet plastique et un objet qui produit du sens. La toute première technique du cinéma, celle qui consiste à faire défiler dans des appareils de prise de vue puis de projection des rubans de pellicule recouverts d'une émulsion photosensible, est à peu près bien comprise par tous, du moins dans son principe. La technologie numérique, faisant intervenir un nouveau monde de connaissances provenant de l'informatique, reste encore pour beaucoup relativement impénétrable dans ses détails. Comprendre ce qu'est un film en tant qu'objet technique n'est donc plus aussi simple qu'avant. Nous proposons au public de s'intéresser aux rouages techniques des films, surtout lorsque l'intervention du cinéaste dans ces rouages fut décisive pour conférer à l'œuvre sa singularité.**