

**Atelier d'initiation au film expérimental**  
**Repères historiques, pratique du film et dispositif de projection étendu à l'espace d'exposition**

**Enseignante responsable**    **Nina Le Cock - Responsable de The Film Gallery, en charge de la programmation et de la production des expositions, concerts et performances.**

**Invités**                            **Tomasz Burlin - Réalisateur, plasticien, membre de L'abominable**  
**Bertrand Lamarche - Artiste plasticien, enseignant à l'ENSAPM**

**Enseignant parrain**            **Frank Minnaërt - Architecte, Maître de conférence à l'ENSAPM**

**Etudiant.e.s participant.e.s**    **Inès Petit**  
**Perrine Velin**  
**Pauline Vaquié**  
**Lola Reboh**  
**Julie Dellay**  
**Eva Guillaume-Vidal**  
**Louise Barre**  
**Tiphaine Varigas**  
**Inès Kouachi**  
**Marie Frediani**  
**Marine Hennirot**  
**Laurie-Andréa Tran**  
**Romane Fauzic**  
**Matteo Caucheteux**  
**Nine Thellier**  
**Elena Roux**  
**Cassandre Desurmont**  
**Jules Pallier**

## **Partenariats**

**Re: Voir Vidéo x The Film Gallery**

**Re: Voir Vidéo** sont des éditeur, diffuseur et distributeur de cinéma expérimental. Fondé en 1994 par Pip Chodorov, la maison d'édition **Re: Voir** vise la diffusion de films expérimentaux et d'avant-garde, d'artistes en format domestique suivant le fil des évolutions techniques d'abord en VHS puis DVD, Blu-Ray, VOD et désormais application. En 2005, Pip Chodorov crée l'association **TheFilmGallery**, dans le sillage de **Re: Voir**. **The Film Gallery** s'intéresse à l'exposition du cinéma expérimental, aux enjeux de l'installation et à la mise en espace et/ou performance d'œuvres filmiques.

**Re : Voir** et **The Film Gallery** se complètent en ce que l'un édite et diffuse des films dans leur qualité de multiple tandis que l'autre valorise l'objet unique et repose sur la fugacité de son contexte de monstration. Les deux structures partagent le même engagement de résister à l'obsolescence des machines du cinéma, à en renouveler le langage et de partager et pérenniser une forme cinématographique fragile et invisibilisée.

**TheFilmGallery** fait partie des

"galeries anti-galeries" comme **Treize (75011)**, **Groswell Road (75010)**, **Participant Inc. (NYC)** etc...

## OBJECTIFS

**L'enseignement vise le décloisonnement de la discipline architecturale par l'approche du cinéma dit « expérimental ».**

**Il soutient les affinités qui existent entre l'architecture et le cinéma quant à la place du corps dans l'espace, aux notions d'échelle, de plan, de perspectives et de point de vue, aux passages entre la 3D et la 2D lors de la conception d'une œuvre. Il s'agit de se référer aux films expérimentaux en ce qu'ils bouleversent les représentations hégémoniques. Au cours de la semaine d'intensif, il est attendu de l'étudiant qu'il envisage son environnement comme un espace de représentation sensible, critique, sujet à la fiction intime et collective. Afin de saisir que l'espace cinématographique est affaire de structure et de matière filmique, l'enseignement propose un atelier de réalisation de film super 8. Dans l'idée de maîtriser une production collective avec une économie de moyens, depuis sa conception jusqu'à son exposition, les étudiants développeront et monteront leur pellicule de manière artisanale afin de produire une installation filmique.**

## CONTENUS

**Pour constituer un prisme référentielle et théorique, l'enseignement propose d'abord un programme de films étayé de lecture de textes critiques afin de tenter de félinir le champ expérimental et d'en dégager quelques enjeux esthétiques.**

- 1. Les critères socio-économiques de ces films : selon les questions de production et de diffusion à quelles marges appartient le champ expérimental au sein de l'industrie du cinéma ? Quel récit alternatif cette contrainte produit-elle ?**
- 2. Les critères esthétiques : l'importance accordée à la forme, son absence de neutralité et sa force de subversion.**
- 3. Perturber la fonction référentielle**
- 4. Structurer la matière**
- 5. Passages**

**Pour la pratique, les étudiants seront encadrés pour la partie technique (maîtrise de la caméra et développement chimique). Par groupe de trois ils tourneront en autonomie une bobine Super8 (trois à cinq minutes).**

**L'exercice questionne l'usage de la pellicule à l'ère du numérique : l'image trouble, le petit format, la forme courte, la contrainte de temps, la nécessité d'anticipation, l'aléatoire du résultat, la charge de l'image d'archive de la pellicule face à une mise en scène du contemporain.**

**En prenant en compte les notions de fragment, de motif et de défiguration dans leur projet de réalisation, les étudiants devront filmer une sensation dans la ville au moyen des outils propres à l'analyse d'image cinématographique.**

**Les étudiants mettront ensuite leur projet en commun pour réaliser une installation de leurs films à la manière du cinéma élargi. C'est à dire considérer l'espace d'exposition comme partie prenante de la représentation qui s'y joue.**

**L'exposition de l'installation sera publique, les étudiants peuvent inviter des personnes extérieures à l'intensif.**

### **Repères bibliographiques**

**BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian (dir.) JEUNE, DUR ET PUR ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, Cinémathèque Française, 2000**

**NOGUEZ Dominique Éloge du cinéma expérimental, Centre Pompidou, 1979 ; réed. Paris Expérimental, coll. Les classiques de l'avant-garde, 2010**

**NOGUEZ Dominique Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain, Méridiens, Klincksieck, Paris, 1985 ; réed. Paris Expérimental, coll. Les Classiques de l'avant-garde, 2002**

**MICHAUD Philippe-Alain Sur le film, Macula, 2016**

**BELLOUR Raymond La Querelle des dispositifs. Cinéma - installations, expositions, Paris, POL, 2012**



## **TRAME DES CONTENUS DISCUTÉS LORS DE L'ENSEIGNEMENT**

### **I. Tentative de définition du champ « expérimental »**

**La délimitation stricte du champ expérimental est complexe, difficile, ambivalente, hétérodoxe.**

**Dans les années 1970, le critique Dominique Noguez s'investit, comme personne jusqu'alors en France, dans le témoignage, la recherche, la légitimation du cinéma expérimental et le repérage de ses styles, genres, cinéastes, écoles.**

**Il suit toutes les projections dans les diverses séances du Collectif Jeune Cinéma, mais également à Hyères et dans d'autres endroits.**

**Il publie en 1979 *Éloge du cinéma expérimental*. Il barrera d'une croix le qualificatif « expérimental » à chaque fois qu'il apparaît dans le texte.**

**Le cinéma expérimental se construit contre, en général et contre sa qualification en particulier.**

Le cinéma que l'on veut ici célébrer est difficile à qualifier.

En vérité, il n'a pas besoin de qualificatifs : c'est le cinéma même.

C'est à partir de lui – qui est ce qu'il y a de vivant et d'essentiel dans l'art des images animées et sonores – que les autres films doivent se situer, comme c'est à partir de Rimbaud, de Cézanne ou de Bach que doivent se situer les romans de gare, les croûtes de la place du Tertre, les Tubes de l'été.

Cependant, on lui donne des noms : « cinéma-art » ou « cinéma d'art » dans les années 1920, « cinéma pur », « cinéma intégral », « cinéma absolu », « cinéma essentiel ». « Cinéma abstrait ou rythmique » s'emploient autour de Hans Richter ou Germaine Dulac pour désigner les premiers films non figuratifs. En 1949 à Biarritz est lancé le « Festival du film maudit », « film-poème », « poésie de cinéma » (Cocteau), « cinéma de poésie » (Passolini).

Dans les années 40 aux Etats-Unis, on commence à parler de « cinéma personnel » ou « individuel » ou « privé », de « film de chambres », en référence à la musique, enfin de « home-movie », intraduisible.

Des adjectifs : « nouveau », « jeune » ou « indépendant ».

Vers 1961, à l'instigation de Duchamp, de Stan VanDerBeek ou de Jonas Mékas (ou des trois à la fois et de quelques autres), l'étiquette « underground » resplendira et dira, quelques années au moins avant que la presse ne s'en empare et ne la défigure le caractère à la fois « parallèle », « marginal », quasi « clandestin » d'une extraordinaire floraison de films personnels « non hollywoodiens », « non commerciaux », politiquement déconcertants et formellement novateurs que P. Adam Sitney, quelques années plus tard qualifiera de « visionnaire ». Grégory Markopoulos, quant à lui, parle volontiers de « film créatif » ou de « film as film » (film en tant que film). Vers 1968, en Europe, d'autres termes prennent le relais : « cinéma autre » ou « cinéma différent » « Das andere Kino » en Allemagne » « The other cinema » à Londres.

Deux termes, pourtant, ont été plus constamment employés que les autres, des années vingt à aujourd'hui : « cinéma » (ou « film ») « d'avant-garde » et « cinéma » (ou « film ») « expérimental ». « D'avant-garde » est commode, mais il ne dit pas grand-chose. Il ne dit rien en particulier des conditions de production et de diffusion, qui sont un des critères importants, sinon obligés, du cinéma qui nous concerne.

D'autre part, depuis Beaudelaire, le procès de cette « métaphore militaire » n'est plus à faire. cf **Mon cœur mis à nu**

« Expérimental » n'échappe pas non plus aux reproches, ne serait-ce qu'à celui qu'on évoquait en commençant : il qualifie ce qui n'a pas besoin de l'être.

Il déplaît aussi à bon nombre de créateurs par le soupçon d'inachèvement qu'il fait peser sur leurs œuvres et, comme « avant-garde » d'ailleurs, par la référence qu'il suppose à une norme extérieure, à une perfection lointaine (le « non expérimental » ici, la « garde » là).

Mais enfin, mais enfin nous allons voir que c'est le moins mauvais de ces qualificatifs indésirables, le plus riche d'histoire et de connotations.

**Deux critères pour définir le qualificatif sont retenus par D. Noguez :  
L'un est de l'ordre socio-économique, l'autre de l'ordre esthétique.**

## **I.1. Critère socio-économique**

### **I.1.a Conditions de production/création**

Tout cinéma qui se rapproche peu ou prou du pôle « expérimental » n'est pas dans le même lieu que les autres formes de cinéma. Là-dessus, deux remarques : d'abord au moins dans un premier temps, cette différence ou cette hétérogénéité n'est pas voulue par le cinéma expérimental. Dans une société idéale, où tous les types de création – de même que tous les types de comportement ou de sexualité, pourvu qu'ils n'attendent pas physiquement à la liberté d'autrui – seraient également possible et également encouragés, le cinéma expérimental coexisterait harmonieusement l'un avec l'autre. Il se trouve que dans la plupart des sociétés actuelles – du moins dans celles qui tolèrent, sans plus, la libre création (ce qui limite, hélas ! mon propos)–, le cinéma expérimental est largement exclu. La réalité et les signes de cette exclusion sont innombrables : ils vont de la difficulté d'être financé ou diffusé aux jugements (ou, plus souvent, à l'absence de jugements) de la critique. Dans le meilleur des cas, le cinéaste expérimental trouve le moyen de passer outre, comme aurait dit Gide : il se débrouille, il assume son exclusion. Or cette exclusion non voulue par le cinéma expérimental a quelques conséquences pratiques, notamment économiques. Qui veut faire un film expérimental devra trouver lui-même sa source de financement : dans le plus hypothétique des cas, un mécène, une fondation privée ou un service public ; dans le cas le plus général, lui-même. Cela limite les possibilités, mais contraint en revanche aux solutions les plus économiques et donc souvent, à des trésors d'ingéniosité et à des inventions (dont ironie du sort, le cinéma dominant profitera éventuellement ensuite.

Le cinéaste expérimental en ce sens est plus près du bricoleur que de l'ingénieur.

### **I.1.b Les circuits de diffusion du cinéma expérimental**

Mais une chose la création, autre chose la diffusion.

C'est là que l'exclusion dont nous parlions est la plus patente :

« passe encore que vous fassiez des films insupportables disent ou semble dire les institutions du cinéma commercial ou même l'Etat. Dans certains cas nous nous paierons même le luxe de vous donner de l'argent pour cela.

Mais ne nous demandez pas de les diffuser ! Débrouillez-vous ! »

Pendant longtemps, cette invite à la Ponce-Pilate a condamné le cinéma expérimental à l'invisibilité plus ou moins totale. Ce qui n'était qu'à demi important, ses auteurs filmant généralement moins pour vendre que pour le plaisir de créer, pas pour « le » public, ce mythe, mais pour quelques amis, si ce n'est pour eux seuls.

Ce sont donc créés des circuits de diffusion parallèle.

Cela commence en 1929 de la première Coopérative internationale du film indépendant, dont le siège fut à Paris, 10 bd de Clichy et ne durera pas deux ans. Il y a ensuite la création décisive de la Film-Makers Coopérative à New-York, en janvier 1962 par Jonas Mekas et ses amis. Désormais, aux Etats-Unis, puis en Allemagne, en Italie, en Angleterre, au Japon, en France, les cinéastes expérimentaux se regroupent, sur la base de la non sélection et du non-profit : les films se déposent et se louent comme dans une sorte de bibliothèque publique et ils peuvent ainsi circuler un peu partout dans les universités, les ciné-clubs, les musées d'art moderne, les festivals.



JONAS MEKAS

**JONAS MEKAS - Manifeste contre le centenaire du cinéma, 11 février 1996, American center, Paris**

**Manifeste contre le centenaire du cinéma Comme vous le savez, Dieu a créé cette terre et tout ce qu'il y a dessus. Il pensait que tout était formidable. Tous les peintres, les poètes et les musiciens chantaient et célébraient la création, et tout allait bien. Mais pas vraiment. Quelque chose manquait. Alors, il y a à peu près 100 ans, Dieu décida de créer la caméra cinématographique. Et il l'a fait. Puis il a créé un cinéaste et il lui a dit: "voici un instrument appelé caméra. Maintenant va et filme, célèbre les beautés de la création, les rêves de l'esprit humain et amuse-toi." Mais le diable n'a pas aimé cela. Alors il a placé un sac d'argent devant la caméra et il a dit aux cinéastes: "pourquoi voudrais-tu célébrer les beautés de ce monde et de son âme alors que tu pourrais faire de l'argent avec cet instrument?" et bien croyez-le ou non, tous les cinéastes ont couru après le sac d'argent. Le seigneur réalisa qu'il avait fait une erreur. Alors quelques 25 années plus tard, pour corriger son erreur, Dieu créa les cinéastes indépendants, d'avant-garde et il leur dit: "voici la caméra. Prenez-la, allez dans le monde, chantez la beauté de toutes les créations et amusez-vous. Mais sachez que vous traverserez des temps difficiles et que jamais vous ne gagnerez de l'argent avec cet instrument." Ainsi parla le seigneur à Viking Eggeling, Germaine Dulac, Jean Epstein, Fernand Léger, Dimitri Kirsanoff, Marcel Duchamp, Hans Richter, Luis Bunuel, Man Ray, Cavalcanti, Jean Cocteau, Maya Deren, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Gregory Markopoulos, Stan Brakhage, Marie Menken, Bruce Baillie, Francis Lee, Harry Smith, Jack Smith, Ken Jacobs, Ernie Gehr, Ron Rice, Mickael Snow, Joseph Cornell, Peter Kubelka, Hollis Frampton, Barbara Rubin, Paul Sharits, Robert Beavers, Christopher McClain, Kurt Kren, Robert Breer, Dore O, Isidore Isou, Tonino de Bernardi, Maurice Lemaitre, Bruce Conner, Klaus Wyborny, Boris Lehman, Bruce Elder, Taka Limura, Abigail Child, Andrew Noren et tant d'autres à travers le monde. Ils ont pris leur Bolex, leurs petites caméras 8 et Super 8. Puis ils ont commencé à filmer la beauté de ce monde et les aventures complexes de l'esprit humain. Ils éprouvent beaucoup de bonheur à le faire. Et les films ne rapportent pas d'argent et ne sont pas ce que l'on appelle utiles. Et les musées à travers le monde célèbrent le centenaire du cinéma, ce qui leur coûte les millions de dollars que le cinéma rapporte, devenant tous gagas avec leur Hollywood. Mais aucune mention n'est faite de l'avant-garde, des indépendants, de notre cinéma. J'ai vu les brochures, les programmes des musées, des archives et des cinémathèques à travers le monde. Je sais de quel cinéma ils parlent. Je veux saisir cette occasion pour dire ceci: en ces temps d'énormité, de films à grands spectacles, de productions à 100 millions de dollars, je veux prendre la parole en faveur du petit, des actes invisibles de l'esprit humain, si subtils, si petits qu'ils meurent dès qu'on les place sous les "sunlights". Je veux célébrer les petites formes cinématographiques, les formes lyriques, les poèmes, les aquarelles, les études, les esquisses, les cartes postales, les arabesques, les triolets, les bagatelles et les petits chants en 8mm. En ces temps où tout le monde veut réussir et vendre, je veux célébrer ceux qui sacrifient leur réussite sociale quotidienne à la recherche de l'invisible, du personnel, choses qui ne rapportent pas d'argent, pas de pain, et ne font pas entrer dans l'histoire contemporaine - dans l'histoire de l'art ou tout autre histoire. Je suis pour l'art que l'on fait les uns pour les autres par amitié, pour soi-même. Je me dresse au milieu de l'autoroute de l'information et je ris - parce que le battement d'ailes d'un papillon sur une petite fleur quelque part suffit, je le sais, à changer en profondeur le cours entier de l'histoire. Le doux petit bourdonnement d'une caméra Super 8 dans le sud-est de Manhattan - et le monde ne sera plus jamais le même. La véritable histoire du cinéma est l'histoire invisible - l'histoire d'amis qui se rassemblent, qui font ce qu'ils aiment. Pour nous le cinéma commence à chaque nouveau bourdonnement de projecteur. À chaque nouveau bourdonnement de caméra nos coeurs s'élancent, mes amis!**

**Marguerite Duras aux côtés de Dominique Noguez  
parle du cinéma expérimental,  
du cinéma différent au Festival de Toulon, 1975**

**NOGUEZ : C'est un cinéma qui ne cherche pas le profit, qui n'a pas de souci de rentabilité qui est fait à la limite dans un premier temps pour quelques amis, dans un premier temps au moins il peut être fait pour quelques amis.**

**DURAS: qu'il y ait 100 000 spectateur ou trois ce n'est pas ça qui en fait la définition. Je crois que c'est un phénomène politique qui est à la base de ça. Si vous voulez moi je suis passée à faire du cinéma par lassitude devant le cinéma de consommation pour ne plus le subir si vous voulez. C'est un acte politique de faire du cinéma différent. C'est un acte de rupture.**

**Le refus.**

**NOGUEZ : aux Etats-Unis dans les années 60 est né ce courant que l'on a appelé le cinéma underground c'est en partie parce qu'un certain nombre de jeune réalisateurs qui étaient plein d'idées et qui étaient quelques fois des peintres ou des poètes ce sont aperçus qu'ils ne pouvaient absolument pas s'exprimer à l'intérieur du système, qu'on leur demandait de faire un certain cinéma selon certaines normes qui ne leur convenaient pas, qui les bridait. Et bien leur mouvement qui était un mouvement parallèle a été un mouvement de libération, ça prend des aspects plus ou moins engagés selon les pays mais c'est un mouvement international.**

**DURAS : C'est un cinéma de minorité, de l'oppression et cette oppression peut être aussi cinématographique pour ne plus subir le cinéma du samedi, le cinéma de consommation.**

**→ On se pose la question de l'élitisme, du snobisme, du mépris pour la culture populaire. Quelle réponse de Noguez à cela ?**

**Cette marginalité que certains, avec une sombre hypocrisie, trouvent le moyen de lui reprocher sous le nom d' « élitisme ».**

**Le cinéma expérimental est élitiste mais pas dans ce sens là. Mais pas dans ce sens-là. Il est élitiste en ce sens qu'il admet fort bien de n'être accueilli que par un petit nombre. Il ne veut forcer personne. Il admet que le plus grand nombre préfère un autre cinéma, tout comme l'amateur de sorbet à la fraise admet qu'une majorité de gens puisse préférer les esquimaux au café, et comme l'amateur de Mondrian ou de Berio admet qu'on puisse préférer la photographie ou la chanson populaire. Il y a belle lurette que les plus lucides des cinéastes expérimentaux ne cherchent plus à faire la retape. « Qui m'aime me voie, disent-ils, et que qui ne m'aime pas aille ailleurs : c'est son droit, il n'y a aucune honte à cela. »**

**Mais le cinéma expérimental n'est pas élitiste au point de départ, parce qu'il prouve, par sa seule existence – par son existence difficile et sans moyen –, que le cinéma est accessible à tous, qu'il peut être fait « par tous, non par un », comme disait Lautréamont de la poésie.**

**En cela le cinéma expérimental, qui accueille tout le monde au départ et, à la limite, se passe de tout le monde à l'arrivée, est moins élitiste et beaucoup plus démocratique que ces gens qui travaillent à la télévision ou avec les « technologies les plus sophistiquées », qui sont souvent aussi les plus difficiles d'accès, et qui prétendent, à l'arrivée, toucher le plus grand nombre. La démocratie, c'est l'égalité des chances, non des destins ni des goûts.**



VISIONNAGE DE KENNETH ANGER - SCORPIO RISING - 1963



Ses conditions particulières – individuelles, artisanales – de création et de diffusion ne suffisent cependant pas à définir le cinéma dont nous parlons.

Car il partage avec, entre autres, maints films militants ou pornographiques.

Un critère supplémentaire doit donc être recherché.

C'est l'esthétique qui nous le fournira.

Il touche à la notion de forme

qui joue ici un rôle essentiel.

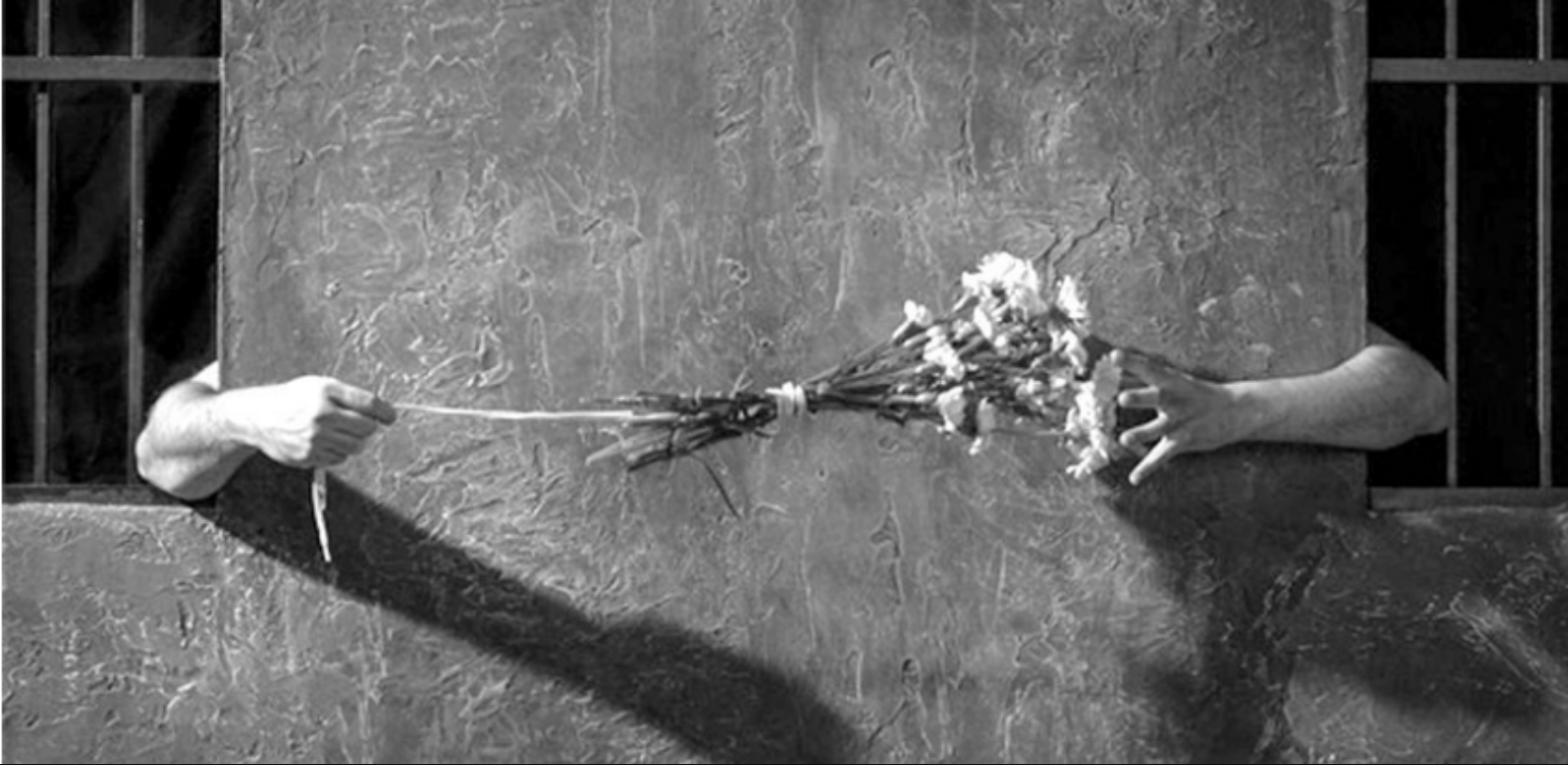
Il est périlleux de définir la forme - ce qui revient la plupart du temps à la dissocier de l'autre élément avec lequel elle constitue un tout réputé indissociable :

le fond, le contenu, le sens.

Et il est bien vrai qu'il n'y a pas de forme pure, que le dessin ou le film le plus abstrait porte en lui du sens, ne serait-ce que dans sa revendication de n'en avoir aucun. L'œuvre la plus non figurative, la plus « minimale », est ainsi un champ de significations intrinsèques ou extrinsèques, les unes tenant à ce que l'auteur a délibérément voulu y faire, y refuser, y provoquer, les autres à ce que l'esthéticien, le sociologue, le psychanalyste, l'économiste, l'historien de l'art ou l'historien tout court - bref, tous ceux

qui sont à l'affût du sens, individuel ou social - peuvent y déchiffrer pour l'éclairer elle-même ou, plus souvent, la faire parler sur l'époque ou l'espèce en général. Aussi bien, certains cinéastes expérimentaux ne perdent-ils jamais de vue ces considérations extrinsèques et les assument-ils, celles du moins dont ils sont conscients, d'avance.





**VISIONNAGE - JEAN GENET - UN CHANT D'AMOUR - 1950**

→ En quoi ce film se rapproche des formes narratives du cinéma traditionnel, en quoi il s'en éloigne ?

→ Comment la mise en scène de l'espace architectural fait osciller le film entre pudeur et pornographie ?

**L' « à dire » de ces films  
(l'homosexualité dans  
Un chant d'amour ou dans  
Scorpio Rising par exemple)  
ne l'emporte pas sur l'interrogation  
quant au « dire » lui-même de ces films.**

**Est expérimental tout film  
où les préoccupations formelles sont au poste  
de commande  
(on entend par « préoccupation formelle »  
tout souci lié à l'apparence sensible  
ou à la structure de l'œuvre,  
compte non tenu du sens qu'elle véhicule).**

### **I.3. Du plus subjectif au plus subversif**

**Autrement dit, le cinéma expérimental  
est l'art du cinéma compris dans  
ce qu'il a de plus artistique  
– c'est-à-dire de plus « formel »,  
de plus subjectif et du coup de plus subversif.**

**Pourquoi certains ont dit de ces films qu'ils sont  
"révolutionnaires" ?**

**a. En tant qu'elle fait accéder l'individu à des zones  
d'expérience et à des valeurs qui sont  
en contradiction avec l'expérience et les valeurs  
dominantes de la société.**

**b. Par l'utopie qu'elle instaure d'une société  
de libre création individuelle, où cette possibilité de  
créer serait également offerte à tous :  
chaque œuvre expérimentale, parce que  
totalement libre (pouvant échapper,  
ne serait-ce que par sa pauvreté et sa marginalité,  
à toute censure) est une sorte de petite zone  
libérée, l'exemple microscopique d'un futur  
cosmos sans autre interdit que ce qui s'oppose  
au respect d'autrui et à l'épanouissement  
personnel généralisé.**

## II. Brouiller le référent

### II.1 Fonctionnement analogique - surréalisme et travail du rêve

VISIONNAGE - MAYA DEREN - MESHES OF THE AFTERNOON - 1943



## → Analyse de la scène de l'escalier.

Les éléments d'analyse de mise en scène au cinéma se divisent en 6 catégories.

- Le cadre
- Le montage
- La plasticité
- Le mouvement
- Le son
- Le récit

Quelques éléments d'analyse de la plasticité, du cadrage, du mouvement et du montage.

**Plasticité =**

- Lumière, éclairage : sur exposition et sous exposition / contraste / lumière naturelle et lumière artificielle
- La géométrie : ligne Vertical / horizontal / dominante de cercle

**Cadrage =**

- Les échelles de plan du point de vue du décor (plan général - sans personnage - / plan d'ensemble - avec personnage - / plan de demi ensemble (plus serré mais avec un personnage)  
Les échelles de plan du point de vue du personnage ( plan moyen / plan italien (mi mollet) / plan américain (mi cuisse) / plan rapproché taille / plan rapproché poitrine / gros plan / très gros plan).
- Angles de prise de vue (incliné/ plongé/ contre-plongée / frontal / latéral (quand on est en parallèle au personnage) → l'orientation de la caméra par rapport à l'objet filmé.
- Cadre dans le cadre → Des éléments du décor qui forment des cadres.
- Profondeur DU champ → La hiérarchie des plans dans la profondeur de notre image (premier plan, deuxième plan arrière plan...)
- Profondeur DE champ → la zone de netteté dans l'image

**Mouvement =**

- Mouvement du cadre (ou du plan) : quand le cadre lui même bouge (ex traveling/split screen)
- Mouvement dans le cadre (ou dans le plan)

**Montage =**

- La durée des plans / le nombre de plan / l'ordre des plans

## II.2 Autoréflexion sur le dispositif

VISIONNAGE - VIRGIL WIDRICH - COPYSHOP 2001

→ Questionnements sur le multiple et la standardisation







## II.3 Le rythme et la durée

**Le film comme une expérience sensorielle comparable à celle du temps musical.**

**Dans beaucoup de films qui nous concernent on retrouve l'intuition qu'on eue tant de cinéastes expérimentaux des années vingt, qui intitulaient leurs œuvres « études » ou « opus » ou « rythme » ou « symphonie » : à savoir que le cinéma expérimental commence avec la substitution du modèle musical au modèle romanesque ou théâtral.**

**VISIONNAGE - EUGENE DESLAW - LES NUITS ELECTRIQUE - 1928**



**Outil d'analyse sémiologique (cf Roland Barthe)  
pour comprendre l'un des aspects du refus de la  
narrativité :**

**Les fonctions « cardinales »**

**et les fonctions « catalyses » :**

**Les « cardinales » du récit désignent des moments  
charnières, des moments forts du récit,  
ces passages où une alternative s'ouvre  
ou se ferme, des moments piliers étant reliés entre  
eux par une logique qui permet  
de dérouler le récit.**

**Les « catalyses » au contraire,  
désignent les temps faibles du récit,  
« des zones de sécurité, des repos, des luxes »,  
des descriptions, des fourmillements de détail  
non nécessaires à l'action qui complètent le récit  
entre deux fonctions cardinales.**

**Plus on a de fonction cardinale  
plus le récit va vite  
plus on a de fonction catalyse  
plus le récit va lentement.**



**Tétaniser le récit / le film qui devient catalyse tout entière**

**VISIONNAGE - STEPHEN DWOSKIN (musique composée par Gavin Bryars) - JESUS BLOOD NEVER FAILED ME YET - 1971**



→ **Mise en regard de ce film avec Georg Simmel Les grandes villes et la vie de l'esprit 1903**

**« la base psychologique sur laquelle repose le type des individus habitant la grande ville, est l'intensification de la vie nerveuse, qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes. »**

**« la poussée rapide d'images changeantes, ou l'écart frappant entre des objets qu'on englobe d'un regard, ou encore le caractère inattendu d'impression qui s'opposent. »**

**« Au plan physique, l'hyperexcitation entraîne d'une part une hyperesthésie, l'accentuation malsaine de l'impact de toutes les impressions, et de l'autre une anesthésie, une diminution toute aussi malsaine de la sensibilité. »**

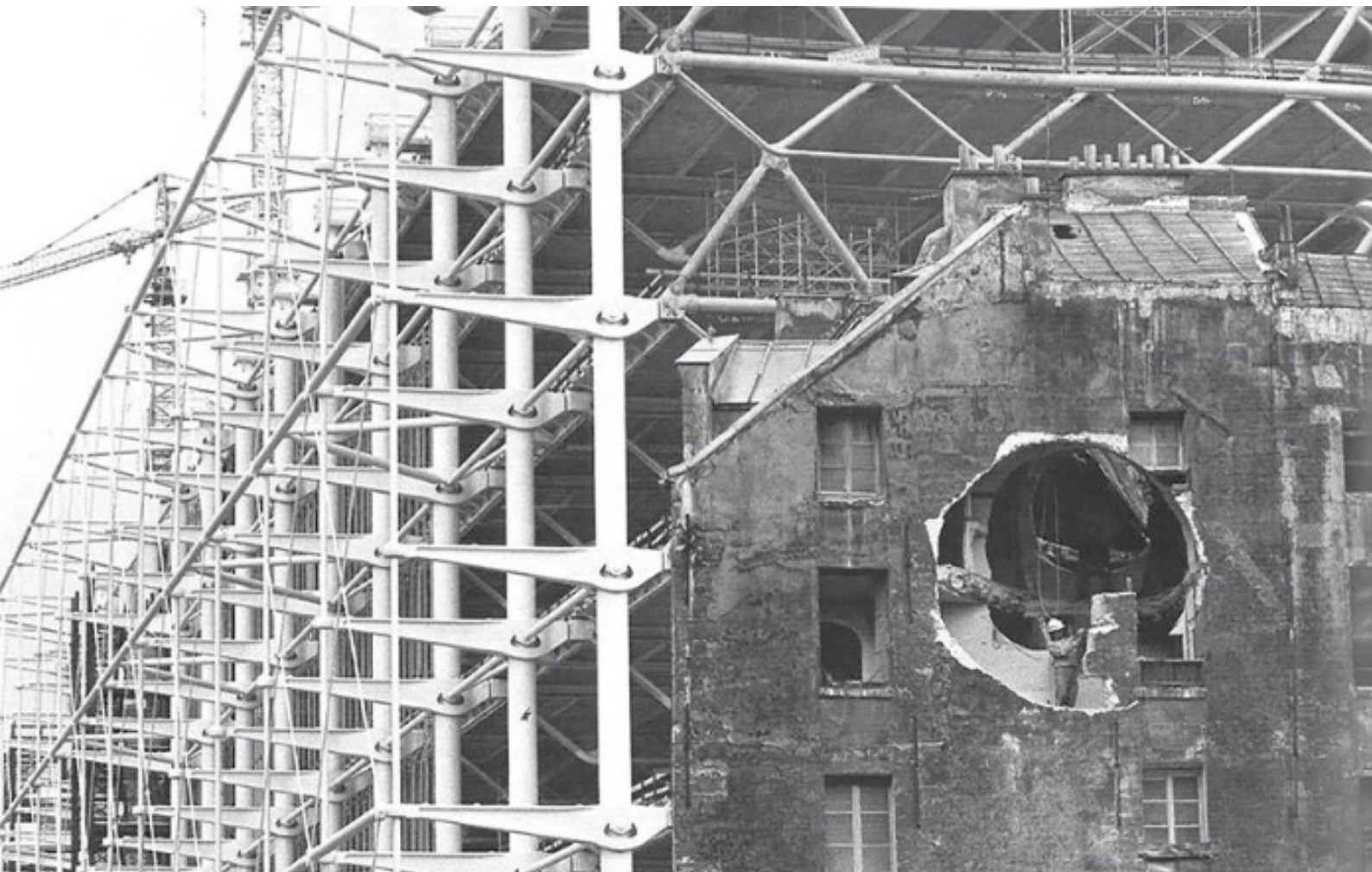




**Ouverture :**

**Rem Koolhaas, New-York Délire, 1978**

**VISIONNAGE - GORDON MATTA CLARK - CONICAL INTERSECT 1975**



## **FOCUS SUR LES FILMS METRIQUES DE PETER KUBELKA**

→ **Explication du contexte de production  
et du protocole de réalisation.**

**VISIONNAGE - KUBELKA - ADEBAR - 1956-57**

**VISIONNAGE - KUBELKA - SCHWECHATER - 1958**

**VISIONNAGE - KUBELKA - ARNULF RAINER - 1958-60**

### **III. Structurer la matière filmique.**

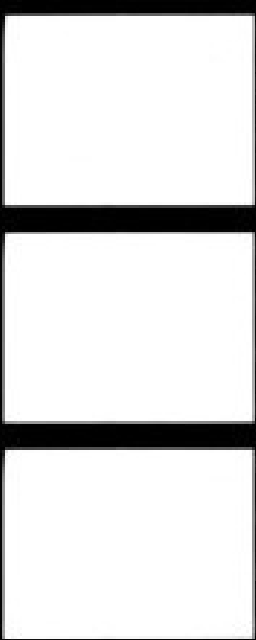
**Les premiers films du mouvement  
structuraliste sont selon Noguez  
une façon de postuler un œil actif,  
une vue changée et de rappeler  
ce que les formaliste russes  
disaient dès les années vingt, à savoir  
qu'il n'y a pas de perception véritable  
(disons de perception esthétique)  
sans inconfort et sans surprise.  
D'où l'ascèse indispensable de ces films  
où l'unité visuelle n'est plus le plan  
mais le photogramme.**



ARNULF  
RAINER  
ARNULF  
RAINER

ANTIPHON

ANTIPHON



PETER  
KUBELKA  
1960

PETER  
KUBELKA  
1960

PETER  
KUBELKA  
2012

PETER  
KUBELKA  
2012





→ Remarque de la part des étudiants : comparaison d'Arnulf Rainer au Couvent Sainte-Marie de La Tourette, Le Corbusier et Fernand Gardien, 1960





**« C'est une portion de Maine Montparnasse, un immeuble et son prolongement sur la gare qui a été filmé d'un 5ème étage perpendiculaire à cet espace, selon les lignes de force déployées ou opposées : mouvements rectilignes ou ondulés, mouvements larges ou focalisants, mouvements lents ou rapides, mouvement aller-retour. Le plan ainsi obtenu a été travaillé selon les composantes spatiales fondamentales qui sont aussi les composantes du ruban (de pellicule): haut/bas, droite/gauche, avant/arrière, et l'accumulation finale de ces composantes. »  
Claudine Eizykman.**







#### IV. Passages

VISIONNAGE - TAYSIR BATNIJ - TRANSIT - 2004

→ Questionnement sur l'usage de la séquence en mouvement parmi la succession d'images fixes





→ **Questionnement sur les glissements entre paysages et territoire**









**VISIONNAGE - STEPHEN DWOSKIN**  
**(performeuse Beatrice Cordua) - TRIXIE - 1969**  
→ Questionnement sur les rapports de force  
entre sujet/objet filmé/filmant



**1. Par groupe de trois, les étudiants tournent en autonomie une bobine de film Super 8 mm.**

**Il s'agit d'identifier un détail dans la ville, d'en faire un motif (répétition dans la différence) et de le défigurer par l'usage du cadre / du mouvement / de la plasticité de l'image.  
Le film ne doit pas traduire un récit mais exprimer une sensation.**

**"Celui qui appartient véritablement à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps.**

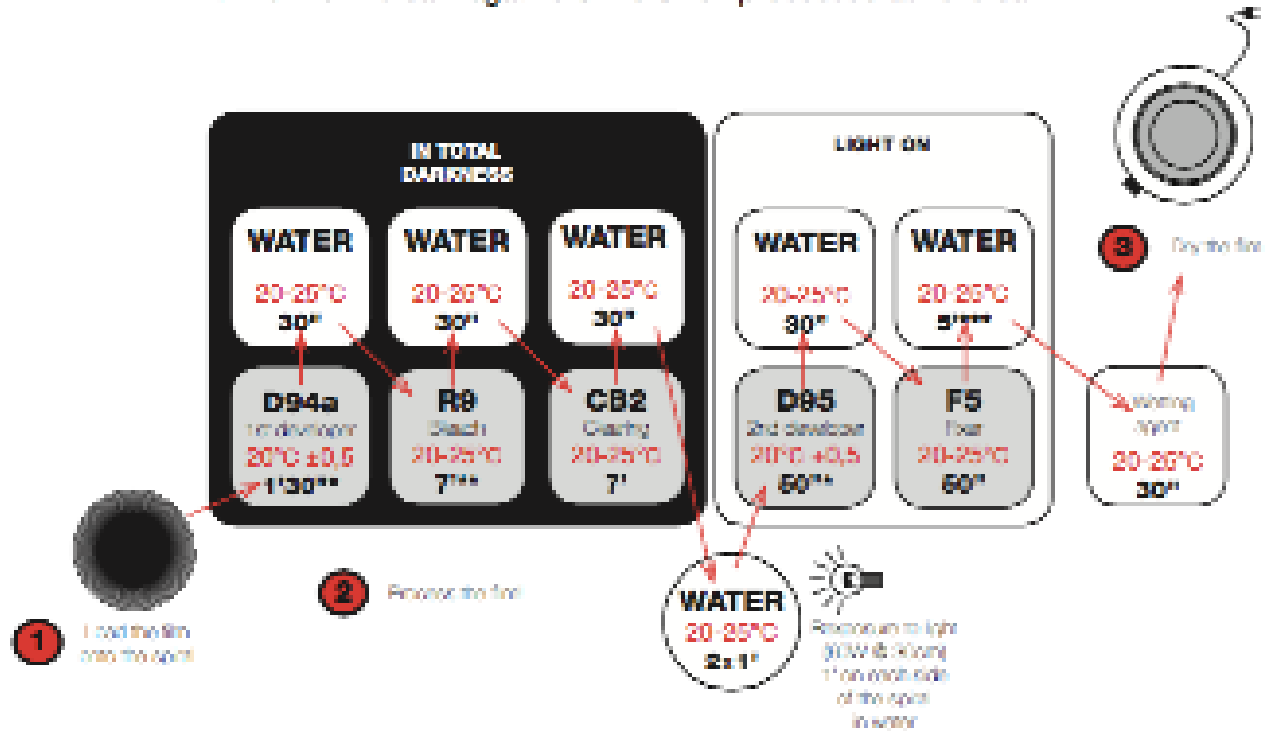
**Cette non-coïncidence, cette dyschromie, ne signifient naturellement pas que le contemporain vit dans un autre temps, ni qu'il soit un nostalgique (...) La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par déphasage et l'anachronisme. Ceux qui coïncident trop pleinement avec l'époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle."**

**G. Adamben, Qu'est-ce que le contemporain?**

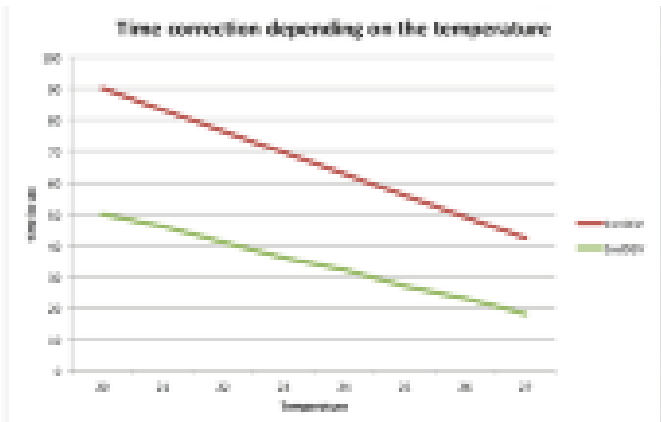
## 2. Développement à la main de la pellicule

### B&W REVERSAL - C4 PROCESS

- B& reversal camera film: Kodak 7265, 7266, 7275\*, 7278\*
- B&W universal negative Orwo UN54 processed as reversal



\* Developing time (and/or temperature) depends on the type of film, on the desired level of contrast, and on the amount of exposure correction when needed. The chart below shows standard developing times corrected for temperature. In order to agitate, rotate the spool slowly and continuously, alternatively clockwise and counter-clockwise.

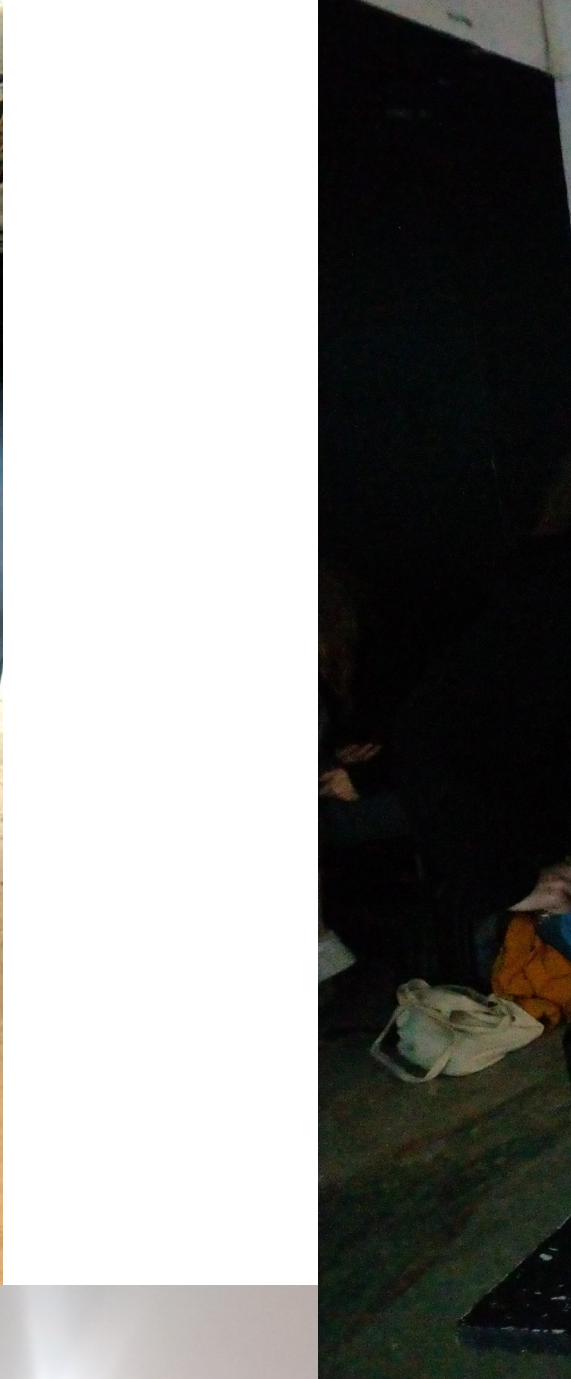


\*\* Agitation is critical in the bleach as well! Avoid using H10 bleach which is often a source of problems.

\*\* Rinse the film after the fix bath preferably in running water, for example in an overflowing tank.

Replenishment	D94aR	R9R	CB2R	D95R	F5R
> for 15m of 35mm:	65 ml	61 ml	49 ml	19 ml	30 ml
+ for 2x15m of 35mm:	110 ml	122 ml	98 ml	38 ml	60 ml
> for 30m of 16mm:	220 ml	245 ml	195 ml	76 ml	120 ml









**3. Après visionnage des résultats les étudiants choisissent un extrait de leur film, monté ou non afin d'installer selon un ordre choisi les 6 bobines projetées dans l'espace de la galerie à la manière du cinéma élargi.**



