Gestes artistiques et dispositifs techniques

(De quelques accessoires et dispositifs utilisés au cinéma en rapport avec le cinéma des origines)

1. De la bande à la trame mobile : un dispositif se met en place.

Quand j'ai commencé à faire des films je n'avais absolument aucune idée préconçue de ce que je voulais faire, ni même filmer – il y avait cependant une chose qui m'intéressait dans le cinéma, c'était la fragmentation des images : le fait qu'un film soit composé d'une multitude de fragments, les photogrammes, séparés dans le temps lors de leur projection.

Je commençai à filmer avec une caméra 8 mm. Je collais sur l'objectif des morceaux de scotch noir afin d'obturer, masquer certaines parties de l'image. Puis je rembobinais, déplaçais le morceau de scotch et filmais d'autres parties de l'image. Mais ceci était assez rudimentaire et difficile à maîtriser. Tout a changé quand j'ai eu la possibilité de travailler avec une caméra 16 mm Pathé-Webo. Elle était accompagnée d'un porte-filtre. Le porte-filtre est comme une projection dans l'espace de la dimension du photogramme. Et précisément, ce qui m'intéressait de travailler, c'était la dimension du photogramme. Et même en dessous du photogramme, un fragment de photogramme. En plaçant devant l'objectif un morceau de carton muni d'une fente, je pouvais sélectionner une partie de l'image *(fig. 1 & 2)*.

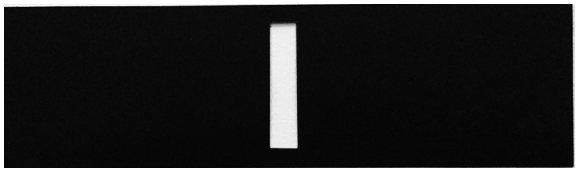

Fig. 1

Fig. 2 : C. Lebrat, *Film numéro 2* (16 mm, 1976)

C'est avec cet élément de base que je vais travailler, de 1976 à 1982, de *Film numéro deux* à *Holon*. J'ai montré ailleurs[1] comment cet élément de base prendra ensuite la forme d'une

1 *Cf.* « Étant donné... la couleur », entretien avec C. Lebrat par Vincent Deville & Émeric de Lastens, *Exploding* n° 3, 1999.

trame mobile sous forme de rubans perforés manipulés dans le porte-filtre *(fig. 3)*.

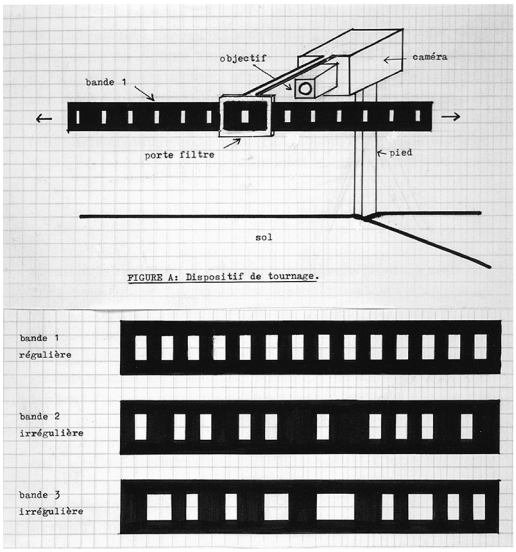

Fig. 3

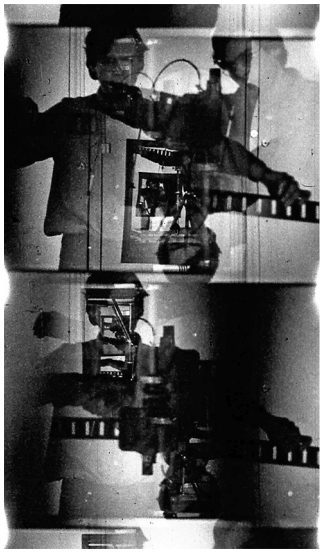

Fig. 4

Ce « dispositif de tournage » a servi à faire deux films : un film figuratif, l'*Autoportrait au dispositif (fig. 4)* en 1981 et l'année suivante, un film abstrait, *Holon*.

Dans l'*Autoportrait au dispositif,* je me filme en train de faire le film. Mais le but du film n'est pas là, n'est pas d'exposer le dispositif. Il est ailleurs. Je vais filmer quatre fois la même pellicule. Une fois de haut en bas, une fois de bas en haut (renversée), puis une fois à droite et une fois à gauche (inversion des perforations).

Le résultat est la superposition par surimpression de 4 filmages. Mon idée, en utilisant également deux miroirs, est de construire une image labyrinthique, dans laquelle le corps est démultiplié et mis en abyme. Le tout dans le mouvement.

La pellicule utilisée, périmée, donne une teinte verdâtre au film, qui renvoie aux films teintés du début du cinéma. Quant au dispositif, il évoque le zootrope[1], mais un zootrope dont j'aurais inversé le mécanisme. C'est comme si je me plaçais à l'intérieur de l'appareil. Je suis partie prenante du dispositif, immergé dans le feuilletage stroboscopique. – Je reviendrai sur cette notion d'immersion plus loin.

Dans le film *Holon*, en revanche, le dispositif disparaît, mais il n'en reste pas moins actif.

1 *Cf.* « Couleur, cadre, épaisseur : *Holon* de Christian Lebrat » par Xavier Baert, in *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, sous la dir. de Nicole Brenez et Christian Lebrat, Paris / Milan ; Cinémathèque française / Mazzotta, 2001, p. 387-388.

2. À qui et à quoi servent les dispositifs ?

Revenons aux origines : évidemment, l'histoire du dispositif cinématographique ne commence pas avec Lumière ; Lumière en est, à l'inverse, l'aboutissement. Comme le soulignait Jean Mitry : « L'existence du cinéma suppose la confluence d'une série d'inventions et de découvertes : l'analyse du mouvement ne pouvant être obtenue d'une façon parfaite qu'au moyen d'images reproduisant exactement les choses, cette analyse supposait la découverte de la photographie. La multiplicité obligatoire des images supposait leur instantanéité respective, et leur production l'existence d'un support suffisamment souple, le film, qui supposait lui-même l'invention du celluloïd[1]. » Il faudra ensuite adapter la Croix de Malte puis la griffe d'entraînement de la bande pelliculaire qui donnera au Cinématographe Lumière la stabilité indispensable à la projection.

L'invention du cinéma, la découverte de la possibilité de reproduire fidèlement le mouvement, est le résultat de la conjonction de plusieurs appareils et de leurs perfectionnements jusqu'au dispositif final, le plus abouti et le seul qui permette une stabilité de la projection.

L'invention du cinéma est donc inhérente aux progrès techniques qui ont tous convergé vers son apparition. Avant de devenir une industrie du divertissement elle a été l'affaire avant tout de scientifiques intéressés à reproduire et analyser le mouvement. Mais surtout, ce qu'il importe de comprendre, c'est qu'une fois que le dispositif du cinéma a trouvé son aboutissement dans le Cinématographe Lumière, plus aucune autre découverte n'a réussi à le faire progresser. La forme définitive et « parfaite » était là, et les différents essais pour en rajouter – relief, 3D, odorama, cinesthésie, etc. –, ont tous été des échecs. Le potentiel du cinéma (projection-condensation-imaginaire) s'exprime pleinement dans la projection Lumière (projection rituelle dans une salle obscure, avec dispositif de projection occulté, inaudible et invisible). Aucun ajout n'est nécessaire à ce dispositif, qui met en jeu aussi bien le mental que l'organique. N'oublions pas que le cinéma est né en même temps que la psychanalyse.

Qu'en est-il maintenant de la fonction des dispositifs mis en place par les cinéastes ? Revenons, si vous le voulez bien, juste un instant sur le dispositif que j'avais mis en place. Dans la foulée de *Holon*, j'élaborai une série de nouvelles trames mobiles, irrégulières, qui auraient pu servir à faire un autre film[2].

Mais je n'eus pas les moyens d'expérimenter avec ces bandes, j'abandonnai le projet et passai à autre chose.

Prenons un autre exemple fameux, canonique celui-ci : le film *La Région centrale* de

1 Jean Mitry, « Le cinéma des origines », *Cinéma d'aujourd'hui*, n° 9, automne 1976, p. 9.

2 *Cf.* Christian Lebrat, *Entre les images*, Paris Expérimental, 1997, p. 91.

Cahiers10.indb 67 03/11/2020 17:56

Michael Snow. Pour les besoins du film, le cinéaste a fait construire une machine qui permet à la caméra d'effectuer des mouvements de rotation de trois cent soixante degrés dans tous les sens *(fig. 5)*. Programmés par Snow, les déplacements de la caméra dans le désert canadien construisent une sorte d'« Odyssée de l'espace » dans laquelle l'œil est libéré de toute contrainte physique[1]. Expérience unique, le film est issu d'un dispositif original, inédit. Même si Snow a déclaré en 1972 qu'il aurait aimé s'en servir pour d'autres films, le dispositif ne sera plus utilisé par Snow, mais installé comme sculpture au musée[2].

Fig. 5

Après *La Région centrale*, Snow va passer à autre chose. Le dispositif déployé pour ce film était nécessaire à ce film et à lui seul !

Les dispositifs mis en place par les artistes ne servent qu'à eux-mêmes et n'ont pas d'autre utilité. Ils ne s'inscrivent pas dans une chaîne de découvertes, dont chacune viendrait apporter sa pièce à l'édifice afin de faire « progresser » le cinéma ou l'art – c'est pourquoi ils ne sont pas brevetés.

Le geste artistique ne se brevette pas, car il n'est pas répétable ; on ne peut pas non plus le copier sauf à le plagier.

1 *Cf. L'Art du mouvement*, sous la dir. de Jean-Michel Bouhours, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 421.

2 « À Montréal. Je l'ai exposé à la National Gallery d'Ottawa. Mais j'aimerais m'en servir pour d'autres films. » Voir l'entretien réalisé le 20 janvier 1972 par Andree Hayoum, « Information or Illusion: An Interview with Michael Snow » (*Review 72*, n° 7 – hiver 1972), et publié dans *Les Cahiers du cinéma* n°296, janv. 1979.

Cahiers10.indb 68 03/11/2020 17:56

3. L'immersion dans l'œuvre.

De nombreuses tentatives ont été faites pour chercher à immerger davantage le spectateur dans le film. Parmi les plus récentes, je voudrais revenir sur le spectacle (*E)motion* de Wim Wenders présenté à Paris du 18 au 22 avril 2019[1].

Voici comment fut présentée cette installation monumentale :

« L'œuvre unique que Wim Wenders a créée pour cet événement est un montage inédit à partir d'images de ses propres films, affranchi de toute trame narrative, et concentré sur l'esthétique de l'artiste. À l'écran blanc d'une salle de cinéma se substitue l'architecture grandiose de la Nef du Grand Palais : regarder le cinéma ne sera plus une expérience frontale mais *immersive.*

Au cours de ces soirées exceptionnelles, venez déambuler gratuitement dans la Nef en contemplant les images de Wenders projetées en taille monumentale grâce à un dispositif de projection unique en Europe, conçu et breveté par l'atelier Athem, scénographe de l'événement : 12 projecteurs 4K (ultra haute définition) recouvrent ainsi une grande partie de l'architecture de la Nef (toute sa largeur à 270°). » [C'est moi qui souligne.]

Ce spectacle, qui se présente comme une nouveauté, s'inscrit en fait dans une longue lignée de tentatives d'élargissement de l'écran, dont l'une des plus emblématiques fut réalisée dès l'année 1900 par Raoul Grimoin-Sanson.

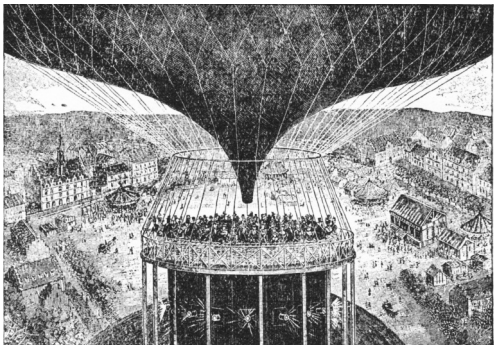

Fig. 6

« Le Cinécosmorama ou Cinéorama-Ballon *(fig. 6)* de Raoul Grimoin-Sanson constituait l'une des attractions de l'Exposition Universelle de 1900. Les spectateurs, embarqués dans la nacelle d'un bal-

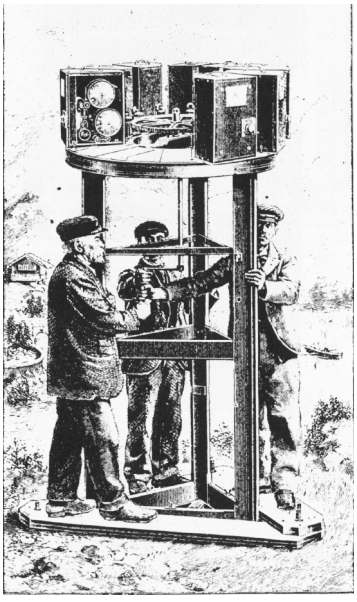

Fig. 7

1 Voir : https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/emotion

lon factice, avaient l'impression d'un vol au-dessus de Paris. L'effet était rendu possible par la projection de films panoramiques réalisés au cours d'une véritable ascension. »

Le dispositif utilisé était le suivant : « Il s'agissait d'un appareil complexe constitué de 10 caméras jumelées, disposées en cercle *(fig. 7)*, de telle sorte que le champ de l'une enchaîne avec le champ de l'autre. Le projecteur, bien entendu, était pareillement constitué[1]. »

Si le spectacle présenté par Wenders ne fait donc que renouer avec d'autres attractions du début du siècle, il s'en distingue cependant sur plusieurs points : l'effet cénesthésique, à 360 degrés du Cinéorama, apparenté à celui des planétarium (exemple : la Géode à Paris) se limite ici à 270 degrés. Le visiteur est invité à déambuler, mais pour l'avoir mis en pratique j'ai pu remarquer que les spectateurs avaient plutôt tendance à s'asseoir et essayer d'embrasser du regard l'espace entier de projection, ce qui se révèle impossible. D'où un sentiment de frustration compensé par la projection en boucle des mêmes extraits de film en différents points de l'espace.

L'expérience du Cinéorama était décrite comme extraordinaire, celle de *(E)motion* est sans doute spectaculaire ; mais là où se trompe Wenders c'est quand il croit que la projection est une histoire de surface et de volume. Certes projeter sur le décor intérieur du Grand Palais, architecture de fer datant elle-même de l'époque du cinéma, est une expérience étonnante, mais c'est oublier que ce n'est pas le volume que recherche le cinéma, c'est *l'épaisseur* : épaisseur par empilement de couches, de strates – psychologiques dans le film de fiction, – rythmiques, chromatiques, dans le cinéma expérimental !

L'immersion proposée par Wenders relèverait-t-elle donc de ce concept fourre-tout, aujourd'hui à la mode, qui confond le sujet et la forme, le spectaculaire et l'expérience, l'original et la copie : on parle ainsi d'être en immersion dans son travail (!), et on réalise aux quatre coins du monde des *Van Gogh Experience* dans lesquelles on immerge les spectateurs dans des reproductions gigantesques de tableaux numérisés et projetés en quatre dimensions ? Le tout sonorisé et dialogué, délire de technologie, faiblesse de l'expérience[2].

1 Raoul Grimoin-Sanson, *Le film de ma vie*, Paris, éd. Henry-Parville, 1926, p. 94. Disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97713350.texteImage.

2 Parmi les dernières en date, l'« expérience immersive » proposée dans le parcours de l'exposition *Luca Giordano* au Petit Palais à Paris (du 14 novembre au 23 février 2020). A n'en pas douter, les peintures grandioses du peintre baroque visant, selon les commissaires, à « impliquer le spectateur dans la scène peinte », ont servi d'alibi à cette installation de 9 projecteurs, absolument navrante, sonorisée à l'aide d'Alessandro Scarlatti ! Voir le PDF du dossier de presse de l'exposition, notamment p. 3 et 8 : http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/content/press-kits/dp_giordano.pdf.

Faudra-t-il désormais s'habituer à ces spectacles somptuaires et inutiles. Il semble que oui, alors que se prépare pour le printemps 2020, à la Grande Halle de La Villette, l'exposition « Révolutions 1966-1970, cinq

Cahiers10.indb 70 03/11/2020 17:56

Ou bien Wenders a-t-il cédé au désir de devenir un grand artiste !? – qu'il est déjà par ses films – un vidéo-artiste !, travers dans lequel sont déjà tombés d'autres cinéastes, on pense ici notamment à Varda ou Akerman.

Notons enfin que les images projetées par Wenders ne sont pas des images cinématographiques, mais des images numériques – le décor est là pour essayer de leur donner une épaisseur ontologique, qu'elles n'ont plus, qu'elles ont perdues.

Le mérite néanmoins de cette installation monumentale est que les spectateurs auront découvert la beauté, l'élégance et la monumentalité de la structure architecturale du Grand Palais, formidable écrin pour toute œuvre d'art.

D'ailleurs, ce qui a été réalisé par Wenders, pourrait tout aussi bien fonctionner pour un autre cinéaste. Je pense par exemple à Pedro Almodóvar. On peut facilement imaginer un spectacle équivalent à partir de figures emblématiques du cinéma d'Almodóvar. Et rien n'empêcherait Almodóvar de le réaliser, il suffirait qu'il utilise le même dispositif breveté par la société ATHEM. Vous voyez : la chose est interchangeable…

4. Le cinéma date de l'électricité.

Au XVIII[e] siècle l'invention de l'électricité se donne en spectacle. Après les nombreuses « machines à frotter » mises au point au début du siècle, capables de produire des décharges électriques lumineuses, des lueurs bleutées visibles dans l'obscurité accompagnés de crépitements, vers 1760 l'astronome et physicien français Michel Ferdinand d'Albert d'Ailly, met au point l'une des plus grandes et des plus spectaculaires machines électrostatiques, avec son plateau de verre de 1m 66 de diamètre : la *Grande machine électrostatique*, exposée au Musée des arts et métiers *(fig. 8)*.

Fig. 8

Elle porte l'inscription latine « *Ignis ubique latet naturam amplecitur omnem* » (« Le feu se cache partout et embrasse toute nature »). Le duc de Chaulnes utilise cette machine pour reproduire, pour la première fois en France, tous les effets de la foudre.

Ce qui frappe en regardant cette machine, c'est qu'elle anticipe l'obturateur de cinéma

années qui ont changé le monde », qui propose, « à travers différents dispositifs immersifs », de plonger les spectateurs dans Mai 68, le Summer Love de San Francisco ou le Festival de Woodstock !

en quelque sorte, avec ses deux grandes pâles alternées. En outre, la machine est mue par une manivelle, à la main, ce qui sera également le cas pour les premiers projecteurs.

Le projecteur est un instrument de feu. Il faut faire feu en quelque sorte pour pouvoir projeter les images, provoquer la foudre 24 fois par seconde grâce à la lampe à arc de forte puissance qui permet à la source lumineuse de transpercer la gélatine du film pour atterrir sur l'écran.

Dans un film court réalisé en 2007, dont le titre est *Fuoco (fig. 9)*, qui signifie feu en français – au singulier –, la cinéaste italienne Giovanna Puggioni exacerbe cette origine du cinéma en filmant successivement et en juxtaposant sur la même pellicule différents feux d'artifice. Elle a en plus percé la pellicule à la main avec une épingle, si bien que le feu – du projecteur, cette fois – qui passe à travers les trous ménagés dans la pellicule vient s'ajouter aux multiples étincelles de lumière.

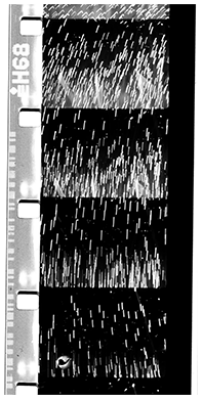

Fig. 9

Ce film aussi nous ramène aux origines du cinéma.

Christian Lebrat

(Extraits remaniés d'une conférence prononcée le 30 juillet 2019 à Séoul au festival Exis [Experimental Film & Video Festival].)