

_ Une nouvelle histoire du cinéma #1

Mercredi 13 octobre | ésam

Jeux des Reflets et de la Vitesse de Henri Chomette

(France / 1924-25 / n&b / silencieux / 7 mn 30)

Henri Chomette place sa caméra à la fenêtre d'un métro de Paris et parcourt les tunnels, les stations, les lignes aériennes, les façades des maisons, ou sur une embarcation et le long de la Seine joue avec les ponts comme d'un rythme plus ou moins accéléré.

Prosper Hillairet, revue Melba, avril/mai 1977, Paris.

Anémic Cinéma de Marcel Duchamp

(France / 1925-26 / n&b / silencieux / 8 mn 25)

Anémic Cinéma se compose de séquences alternées de disques optiques au nombre de dix et de disques portants des calembours au nombre de neuf ; contrepets, les sentences se mordent la queue à la façon dont les cercles s'enroulent sur eux-mêmes ; le titre lui-même du film, anagrammatique, participe de cette esthétique "en boucle" où glyphes et graphes s'engendrent indéfiniment du même mouvement, dans un espace en quelque sorte sans réalité, espace topologique du jeu de mots, espace illusoire de l'effet optique.

Jean Clair

Thèmes et variations de Germaine Dulac

(France / 1928 / n&b / silencieux / 9 mn)

Harmonie des lignes. Harmonie de lumière. Lignes, surfaces, volumes évoluant directement, sans artifices d'évocations, dans la logique de leurs formes, dépouillées de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espace aux sensations et aux rêves : le cinéma intégral.

La Marche des machines de Eugène Deslaw

(France / 1928 / n&b / silencieux / 9 mn)

Avec ce film, Eugène Deslaw tenta de réaliser une symphonie à la gloire du monde moderne et de ses plus fidèles représentants: les machines et leurs pistons, rouages, mécanismes d'entraînement etc. Une illustration de la quête moderniste et de sa valorisation de la poétique de la machine. La prise de vues fut effectuée par Boris Kauffman.

Extrait

Vormittagsspuk (Ghosts Before Breakfast) de Hans Richter

(Allemagne / 1928 / n&b / sonore / 7 mn)

Nous sommes en permanence entourés de choses que nous considérons comme inanimées. Mais les choses sont aussi des êtres. Elles ont leur nature et leur forme de vie propre. Lorsqu'on les «laisse vivre», elles nous révèlent sur elles et sur nous des nouveautés insoupçonnées ; les chapeaux, les cols, les fûts de réverbères, les

tuyaux d'incendie ou les mains de poupées qui se disloquent, les cibles, les échelles, sont aussi vivants que des branches, des souris ou des yeux... Les phantasmes mobilisent «l'objet inanimé» et en font le personnage principal du film.

Le Sang d'un poète de Jean Cocteau

(France / 1930 / n&b / sonore / 55 mn)

Quand j'ai fait *Le Sang d'un poète*, je ne me doutais pas que c'était du cinéma. C'était un moyen pour moi de faire de la poésie plastique, et je n'ai jamais pensé que ce film passerait nulle part. Je n'ai été totalement libre que dans *Le Sang d'un poète* parce que c'était une commande privée (du vicomte de Noailles, comme *L'âge d'or* de Buñuel) et que j'ignorais tout de l'art cinématographique. Je l'inventais pour mon propre compte et l'employais comme un dessinateur qui tremperait son doigt pour la première fois dans l'encre de Chine et tacherait une feuille avec.

Charles de Noailles m'avait commandé un dessin animé. Je me suis vite rendu compte que le dessin animé exige une technique et une équipe encore inconnues en France. Je lui proposai donc de faire un film aussi libre qu'un dessin animé, en choisissant des visages et des lieux qui correspondissent à la liberté où se trouve un dessinateur inventant un monde qui lui est propre. Je peux même dire que le hasard, ou du moins ce qu'on nomme le hasard (et qui ne l'est jamais pour ceux qui s'hypnotisent sur un travail), m'a souvent rendu service. Sans oublier les brimades du studio où l'on me croyait fou, brimades dont je vous donnerai un exemple. Je terminai *Le sang d'un poète*. On ordonna aux balayeurs de nettoyer le studio pendant nos dernières prises de vues. Comme j'allais m'en plaindre, mon opérateur (Perinal) me pria de n'en rien faire. Il venait de se rendre compte que la beauté des images naîtrait de la lumière des lampes à arc à travers la poussière soulevée par les balayeurs.

Le Sang d'un poète, premier film de Jean Cocteau, établit la transition entre le cinéma d'avant-garde fait à Paris et celui qui sera dominé par les cinéastes américains. De toutes les œuvres du cinéma indépendant européen, c'est ce film qui a exercé l'influence la plus considérable sur ceux qui ont voulu faire revivre le cinéma d'avant-garde vers la fin de la Seconde Guerre mondiale. « L'Hôtel des Folies Dramatiques » que le poète explore après avoir franchi le seuil du miroir, consiste en une série de chambres, accessibles au regard uniquement par le trou de la serrure. Chacune illustre un principe d'illusion cinématographique, avec un peu de l'exubérance naïve des films de Méliès que Cocteau a dû voir dans son enfance. Le Mexicain assassiné est ressuscité en marche arrière, l'angle de la caméra nous permet de voir une jeune fille s'accrochant aux murs du plafond ; enfin, un hermaphrodite est construit à base de chair, de lignes dessinées et d'un rotorelief dans le style de Duchamp ; de ce fait, il ne s'agit pas seulement d'une fusion illusoire de caractères masculins et féminins, mais aussi d'une figure synthétisée à partir des arts mêmes qui contribuent à la représentation cinématographique.

P. Adams Sitney

_ Une nouvelle histoire du cinéma #2

Mercredi 17 novembre | ésam

Images d'Ostende de **Henri Storck** (Belgique / 1929-30 / n&b / silencieux / 15 mn)

Henri Storck est un lyrique du document. *Images d'Ostende* est, certes, l'une des plus belles oeuvres de poésie cinématographique pure que nous ait laissés le cinéma muet. Le port estompé par la brume, les dunes battues par le vent du large, la mer s'apaisant après une tempête puis agitée par le flux et le reflux, lui ont inspiré des tableaux d'une émotion personnelle, et le montage de ceux-ci constitue les mouvements d'une sorte de composition symphonique d'une infinie grandeur.

Carl Vincent

Komposition in Blau de **Oskar Fischinger** (Allemagne / 1935 / couleur / 4 mn)

Alors qu'il travaillait sur des films publicitaires (cigarettes et dentifrice), Fischinger faisait *Komposition in Blau* pour son plaisir. *Komposition* partage avec les films publicitaires le même climat, mais alors que tous ses films précédents n'avaient fait appel qu'à une simple technique d'animation, *Komposition in Blau* explore littéralement une demi-douzaine de techniques différentes - faisant appel principalement à la pixillation de formes tridimensionnelles - et fut récompensé par des prix à Bruxelles et Venise en 1935. William Moritz

Trade Tattoo de **Len Lye** (Nouvelle-Zélande / 1937 / couleur / 5 mn)

Dans *Trade Tattoo*, la technique flamboyante de *Rainbow Dance* (1936) atteint à une synthèse vraiment aboutie non seulement entre les différentes techniques complexes explorées par Len Lye - utilisation d'images ou de textures peintes à la main, de couleurs très vives, de caches-contre-caches, de négatifs - mais aussi entre la prise de vues réelle (de sujets plus «sérieux») et les éléments abstraits. Le «sujet» du film étant l'importance des communications postales pour l'industrie, Len Lye s'est servi de séquences de films sur l'industrie provenant sans doute de parties non utilisées de films documentaires tournés par des réalisateurs avec qui il avait travaillé pour le G.P.O Film Unit (unité de production de films des Postes britanniques). L'habileté du montage est telle qu'elle aurait suscité l'admiration de Vertov lui-même! Parmi les autres techniques explorées figure la technique image par image, qui donne au film sa pulsation rythmique.

C'est aussi le premier film dans lequel l'image d'une perforation est utilisée comme élément conscient: sans doute s'agissait-il à l'origine d'un accident, mais il est clair que Len Lye s'en est ensuite délibérément servi comme référence au matériau filmique - mais aussi à d'autres niveaux, puisque la même forme rectangulaire se promène à travers l'écran, avant de se transformer à son tour en lettre ou en paquet postal. Malcolm Le Grice

Meshes of the Afternoon de **Maya Deren** (États-Unis / 1943 / n&b / 14 mn)

C'est le travail de Deren le plus influent. Deren, jouant le rôle principal, est prisonnière d'un rêve sans fin, qui dans la scène finale s'étend à la réalité. Elle fait l'expérience d'une série d'images et d'actions symboliques, un couteau tombe et réapparaît dans l'escalier, dans le lit, dans sa main ; une clé est laissée tombée, elle dévale les escaliers, est passée de main à main dans un dîner, sort de sa bouche et devient un instrument de suicide.

D'autres événements se déroulent pour indiquer l'état de rêve". Teiji Ito a composé la bande musicale à partir d'une musique japonaise en 1959.

Cherel Ito.

Fiddle-de-dee de **Norman McLaren** (Canada / 1947 / couleur / 3 mn 25)

Dessinés, peints et grattés directement sur pellicule de 35mm, les éléments se succèdent, souvent indépendamment des cadres, au son de la musique entraînante d'un violoneux de la Gatineau, Eugène Desormeaux.

Entracte

Rabbit's Moon de **Kenneth Anger** (États-Unis / 1950 / couleur / 7 mn)

" *Rabbit's Moon* me semble ton plus beau film, le plus parfait et, oh tout ensemble le plus beau !, d'une clarté la plus acérée. Beau, mais d'une beauté contrebalancée par une effrayante nécessité, au point d'être un emblème de l'expérience de l'âme : signature ... Et je pense que ma tournure d'esprit est ici particulièrement appropriée car j'ai aussi vu ce film comme ton auto-biographie, toutes les figures présentes comme des aspects de toi-même, de progression magique comme une sorte "d'histoire de ta vie". Stan Brakhage

A to Z de **Michael Snow** (Canada / 1956 / couleur / silencieux / 5 mn 50)

« Un fantastique ensemble de lignes parallèles s'entrecoupant à propos d'un amour nocturne de meubles. Deux chaises baisent. »

Yantra de **James Whitney** (États-Unis / 1950-57 / couleur / 8 mn)

Un «yantra» est un outil - de la grande machine cosmique à une petite roue de prière - qui favorise la méditation et les visions intérieures qui conduisent à la réalisation du «Moi» universel.

Yantra a été réalisé en perforant des trous sur des cartes au moyen d'une aiguille ; les structures de base des trous furent filmées en utilisant une tireuse optique afin d'introduire la couleur, le clignotement, etc... Sept ans furent nécessaires à la réalisation du film. *Yantra* est à la base un mythe de création, une tentative d'apporter une unité aux événements cosmiques et aux événements psychiques intérieurs, l'union entre des réalités externes et internes.

Jamestown Baloos de **Robert Breer** (États-Unis / 1957 / couleur / 5 mn)

Un film en trois parties dont la forme est inspirée d'un tryptique à Lübeck, et dans lequel deux sections en noir et blanc encadrent une section en couleur, silencieuse. Des papiers découpés de machines de guerre et de Napoléon - contribution à un thème anti-militariste - rencontrent des formes abstraites, des dessins au trait, des paysages de vieux maîtres, de brèves irruptions de vues réelles de paysages et d'aquarelles gestuelles filmées en mouvements agités... Une synthèse de toutes mes techniques précédentes."

" Un film où je sentais que je volais haut et mêlais tout, chaque discipline à laquelle je pouvais penser, de façon très évidente, et j'amenais tout cela à l'état d'une promenade euphorique et ça marchait parce que je voulais que ça marche, c'est tout.

Robert Breer (Film Culture n°56-57, 1973)

Unsere Afrikareise de **Peter Kubelka** (Autriche / 1961-66 / couleur / 12 mn 30)

"La difficulté avec *Unsere Afrikareise* était que d'un côté je voulais le contrôler aussi précisément que Rainer (c'est à dire ne pas perdre une seule possibilité d'événement image/son) et de l'autre je voulais qu'il soit très

"réel", pour respecter la réalité de ce que j'avais filmé. Le son et l'image devaient être en relation à chaque fraction de seconde. Aussi dans ce film n'ai-je jamais créé ou interprété dans une direction. Le film arrive, il est compact, et toutes les émotions sont possible en même temps: pendant que la bande son fait rire, l'image, l'image vous fait pleurer.

Peter Kubelka, in "Peter Kubelka: Working For The Next 1000 Years" interview avec Mike Wallington, Tony Rayns et John Du Cane, Cinema, n°9, Cinema Rising Ltd., 1971, London.

Notebook de **Marie Menken** (États-Unis / 1962-63 / couleur & n&b / silencieux / 10 mn)

Ces éléments sont trop minuscules pour être commentés, mais une ou deux de ces notes sont devenues mes films préférés.

_ Une nouvelle histoire du cinéma #3

Mercredi 15 décembre | ésam

6/64 Mama und Papa de **Kurt Kren** (Autriche / 1964 / couleur / silencieux / 3 mn 57)

Le matériau du happening d'Otto Mühl. Le premier film actionniste de Kren. Mühl serait devenu tout pâle lors de la première du film. Avec son sixième film, Kren représente un sujet qui à l'époque était considéré comme révolutionnaire autant qu'explosif. Il commença à filmer des actions et des happenings conçus par Otto Mühl et Günter Brus, et par l'Institut de l'art direct de Vienne.

Steve Dwoskin.

Dog Star Man: Part III de **Stan Brakhage** (Etats-Unis / 1964 / couleur / silencieux / 7 mn 30)

La troisième partie comprend les bobines II, Elle et Coeur. Les images féminines tentent de devenir masculines et n'y arrivent pas et inversement. Dans la bobine Elle, on voit des morceaux de chair en mouvement qui se séparent distinctement pour former une image de femme, tiraillée par le désir d'être homme. Dans un sens c'est très proche de Bruegel, les pénis remplacent les seins dans des flashes d'images, puis un pénis surgit d'un oeil, ou bien encore des poils d'homme se déplacent sur tout le corps d'une femme. A un moment tout cela cesse, et cette chair devient finalement une femme. Dans la bobine II, c'est le contraire qui se passe ; un morceau de chair est torturé par une inclinaison à la production d'imagerie féminine, en sorte que par exemple ses lèvres se transforment soudainement en vagin. Finalement la forme mâle émerge. Puis bien entendu, ces deux formes dansent ensemble, superposées et l'on obtient un magma de chair homme-femme qui se divise et se réunit selon des mélanges, des distorsions proches de celles imaginées par Bruegel.

All My Life de **Bruce Baillie** (Etats-Unis / 1966 / couleur / 3 mn)

" Une seule prise au début de l'été à Mendocino. La chanson All my life est interprétée par Ella Fitzgerald avec Teddy Wilson et son orchestre... Un vieux chemin avec des roses rouges.

Bruce Baillie, Film-makers' Coop Catalogue n°6, NY, 1975.

All My Life est juste une image toute simple -une haie couverte de roses sauvages rouges- et un chant. Un haiku.

Mon préféré parmi tous les films de Baillie. Bruce dit que c'est son préféré aussi.

Jonas Mekas, *The Village Voice*, 6 Avril 1970.

My Name is Oona de **Gunvor Nelson** (Suède/Etats-Unis / 1969 / couleur / n&b / 10 mn)

Par son intimité avec la nature, Oona évoque des légendes qui puisent, par-delà d'une existence individuelle, au large réservoir du mythe féminin. Chevauchant à travers une forêt sombre, emportée dans le tourbillon de ses cheveux blonds, elle fait penser à ces autres cavalières blondes de la mythologie nordique, les Walkyries. Cette image, peut-être suggérée à Gunvor Nelson par son propre héritage scandinave, nous rappelle que, pour la femme primitive, il n'existait pas de contradiction entre la beauté et la force, ni entre la féminité et le pouvoir.

June M. Gill.

Berlin Horse de **Malcolm Le Grice** (Grande-Bretagne / 1970 / couleur / 9 mn)

Berlin Horse est une synthèse de travaux qui explorent la transformation de l'image en refilmant à partir de l'écran, et en utilisant des techniques complexes de tirage. Il y a deux séquences originales: une vieille page d'actualités et une partie d'un film 8mm tourné à Berlin, un village de l'Allemagne du Nord. À partir de l'écran, et de plusieurs différentes façons, le 8mm est refilmé en 16mm de façon à utiliser, lors du tirage, une superposition permutative et un traitement de couleur. La musique du film est composée par Brian Eno et, comme tous les éléments de l'image, elle explore l'irrégularité des boucles entre elles afin de changer leur phase.

Piece Mandala/End War de **Paul Sharits** (États-Unis / 1966 / couleur & n&b / silencieux / 5 mn)

Fréquence de couleurs pâles espaçant et enrichissant visuellement des photos en noir et blanc, les mouvements d'un acte sexuel ou simultanément des deux côtés de son «champ» et des deux extrémités de sa durée.

L'Amour réinventé de **Maurice Lemaître** (France / 1979 / couleur / 15 mn)

Si, comme le demandait Rimbaud, l'amour doit être réinventé, il ne peut l'être que par les poètes, à qui déjà il doit sa naissance. Et les formes qu'il prendra alors ne peuvent être décrites - filmées - que par des poètes, et notamment des poètes de l'écran. Des images et des sons jamais vus, jamais ouïs, était-ce encore possible aujourd'hui, telle était la gageure que ce film devait affronter. Érotique ? Certes. Mais alors aussi un stade d'approfondissement de la particule photogrammatique, antérieur aux séries des images toutes différentes du Film est déjà commencé ?, mais vraiment toutes visibles, enchanteresses. L'étape ciselante, dans ce domaine, n'avait pas été entièrement explorée et Maurice Lemaître en défriche ici le terrain nécessaire. Le son, composé de poèmes lettristes, ajoute son étrange variété à la splendeur de l'œuvre.

Entracte

Nostalgia (Hapax Legomena I) de **Hollis Frampton** (États-Unis / 1971 / n&b / 36 mn)

Nostalgia commence comme un regard ironique sur un passé personnel pour créer son propre temps filmique, un passé et un futur générés par l'attente mise à jour par une stratégie de base disjonctive.

Annette Michelson.

Avec *Nostalgia* le temps que prend une photographie pour se consumer (et par la même renforcer son aspect bidimensionnel) devient la montre dans le film, tandis que Frampton tient le rôle de critique, glosant asynchroniquement, expliquant, racontant, faisant un mythe de ses premiers travaux artistiques autant que de sa vie, alors qu'il les soumet tous les deux au feu d'une structure labyrinthique. De même pour Borges, l'un de ses premiers maîtres, et il sourit derrière la façade de la logique, des mathématiques et les démonstrations physiques qui sont les métaphores formelles de la plupart des films de Frampton.

P. Adams Sitney.