

Choses dites une fois

Esperanza Collado, 2015

Traduit de l'espagnol par Érik Bullot, 2015

Veillez éteindre la lumière.(1)

Nous sommes dans une salle obscure, confortablement assis dans notre fauteuil, entourés de personnes connues et inconnues. Nous sommes sur le point «d'ôter notre corps»(2), au moment où le projecteur s'allume et lance sur nos têtes son rectangle de lumière.

Suspendus dans cet espace neutre, «avec pour bagage une certaine disposition de nos affections» (3), nous nous livrons à un temps intersubjectif — «le temps psychologique d'une communauté» (4) —, à un exercice collectif d'attention et de concentration.

Ceci est l'unique lieu où ce qui est digne de s'appeler cinéma, une expérience unique de perception (supposant au moins deux de nos sens) et de mémoire peut avoir lieu.(5)

C'est ici que la lumière intermittente du rectangle se manifeste de manière sensible à l'unisson de notre respiration vitale.(6)

Le rectangle de lumière vit littéralement dans notre esprit(7) et baigne nos corps absents de façon intermittente.

C'est notre rectangle.

«Il se peut que sa simple présence nous en apprenne autant que tout ce que nous pourrions y trouver projeté.»(8)

«Regarde ma parole qui parle du cinéma, et tu verras mon film.»(9)

Le cinéma est une idée, une puissance abstraite, une chose mentale. La pellicule argentique est un matériau, une chose physique pleine de trous, comme la vie(10).

Le cinéma est immatériel, on peut le conceptualiser, et il se retrouve libéré de toute forme de technologie(11).

Le cinéma est montage, formation de lumière et de durée. Le cinéma se projette avec ou sans machines.

Le cinéma est une matière intelligible qui convoque une pensée mobile — l'Un qui se dédouble, et devient une nouvelle unité(12).

Notre culture a exigé obsessionnellement un corps pour lui(13).

Un rêve culturel :

L'invention de la chambre noire. Notre crâne. La caverne de Platon. Le logiciel de la terre(14). Les cathédrales et leurs vitraux. La synapse électrique de la pensée(15). La peinture de la Renaissance. L'invention de la perspective. La théorie de la relativité. L'image-mouvement. Le septième art. Stonehenge(16). La convergence d'une obsession: le mythe du cinéma total(17).

Le cinématographe est l'art d'écrire le cinéma :

- Un anonyme : Comment va la peinture ?
- Cézanne : Imbécile, je ne fais pas de la peinture, je fais un tableau(18).

Il est possible que l'invention du dispositif cinématographique ne soit guère plus qu'une éventualité historique(19).

Le dispositif:

«Le médium ou support du film n'étant ni le ruban de celluloïd composé d'images, ni la caméra qui les a filmées, ni le projecteur qui les met en mouvement, ni le faisceau de lumière qui les projette sur l'écran, ni l'écran lui-même, mais tous ces éléments pris ensemble, incluant la position du public pris entre la source de lumière derrière lui et l'image projetée devant ses yeux» (20).

«Vous savez, quand vous l'élargissez vraiment, vous l'avez encore presque contracté!» (21)

Voici l'énigme de la dialectique matérielle du dispositif (filmique):

Lumière. Obscurité.
 Caméra. Projecteur.
 Avant. Maintenant.
 Chambre noire. Chambre de lumière.
 Négatif. Positif.

Projecteur. Écran.
 L'oeil. La main.
 Baraque foraine. Auditorium.
 Projectionniste. Spectateur.
 Absence. Présence.
 Corps. Cerveau.
 Devant nous. Derrière nous.
 Tekné. Fabula.
 Espace local. Point dans l'univers(22).

Photogramme. Intervalle.
 Mouvement. Immobilité.
 Rotation. Propulsion.
 Bobine débitrice. Bobine réceptrice.
 Mécanique. Chorégraphie(23).
 Spectacle. Géométrie(24).

Structure temporelle. Structure spatiale.
 Cône(25). Rectangle.
 Surface. Volume.
 Le zoom. La chambre.
 Trajectoire. Horizon.
 Élargissement visuel. Rétrécissement spatial.
 Suspension critique. Situation présente.
 Ontologie. Phénoménologie.

24 photogrammes. 1 seconde.
 Illusion. Matériel.
 Rythme. Flux.
 Flicker. Épilepsie.
 État solide. État gazeux.
 Mathématiques. Architecture.
 Objectité. Théâtralité(26).
 Greenberg. Krauss(27).
 Histoire de l'art. Histoire du film(28).

Cut

Au cours de la projection d'un film, «ce que tu vois est en réalité une illusion composée seulement de la moitié de ce qui a eu lieu. L'obturateur de la caméra est fermé l'autre moitié du temps. Aussi un autre cinéma de la même durée aurait-il pu avoir eu lieu précisément au même moment». (29)

«Étant moi-même un instrument de précision(30).»

Intervenir dans la syntaxe spatiale du dispositif filmique. Inventer sa mise en scène.

«Les parties du dispositif seraient comme des choses qui ne peuvent se toucher entre elles sans elles-mêmes êtres touchées(31), [...]»

Articuler des vecteurs connecteurs. Concevoir des chorégraphies autour et dans les interstices du dispositif filmique : gestes-montage.

Le nexus (une qualité complémentaire): «la résurrection des corps dans l'espace, revenus de leur trajectoire démembrée(32).»

Le corps du cinéma, le corps du projectionniste, le corps du public. Un corps hétérogène.

L'espace. Les espaces entre deux parties, sculptures négatives. Les mouvements tracés, les séquences de mouvements, les distances, les déplacements. Un ensemble clos de positions reliées. Enchaînement.

Les positions et les objets (les possibilités d'action qui projettent). Vecteurs phénoménologiques (33).

Tracer des trajectoires, des vecteurs, des tensions, des lignes de fuite. Une danse.

La différence entre montrer et laisser voir.

L'attente, les processus, intensifier l'attention.

L'acte d'écouter dans l'obscurité.

«Utiliser ces impatiences(34)»

Faire naître de subtiles émergences en vertu des gestes-montage.

Espace et temps comme puissances physiquement projectives.

L'acte d'écrire le cinéma, une action.

Alors, c'est ici que je suis entré.

Le chant de ma génération, la réinvention du cinéma(35).

L'expérience est mentale. Elle est pensée et exécutée et rationalisée.

J'ai eu ma propre expérience des choses. Cela m'a aidé à clarifier ma propre vie. Mon expérience — mon opinion — s'est forgée de cette manière. D'un autre côté, vous essayez de rendre compte de votre travail dans des termes que les autres peuvent comprendre. Je pense que je suis intéressée par le partage et aimerait partager. Je dois ma survie à l'expérience partagée des autres. Nous travaillons à répondre à nos besoins, à donner une vue cohérente du monde. Aussi, si nous avons des besoins communs, notre travail aura de la valeur pour les autres. Apprendre peut être utile. Cela peut éclairer notre condition. Les arts sont des activités suprêmement sociables (36).

- (1) Hollis Frampton, «Une lecture », in *L'Écliptique du savoir*, trad. Serge Chauvin, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999, p.119.
- (2) Ibid.
- (3) Ibid.
- (4) José Luis Brea, «Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: post-fotografía, postmedia, post-cinema», *Acción Paralela* n° 5, Madrid, 2000, p.39.
- (5) Cf. Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012, p.14.
- (6) «De tous les arts, aucun ne fait écho de manière aussi totale et complexe au flux du souffle de la vie », Hollis Frampton, «Notes mentales », trad. Jean-François Cornu, in *L'Écliptique du savoir*, op. cit., p.177.
- (7) «Dans le processus de vision, notre crâne est comme une salle obscure, et le monde qui se trouve devant nous, est, en un sens, un écran. Nous regardons le monde depuis la salle obscure de notre crâne.» Nathaniel Dorsky, «Le cinéma de la dévotion», trad. Cécile Wasjbrot, *Trafic* n°52, 2004, p. 127.
- (8) Hollis Frampton, «Une lecture », op. cit., p.125.
- (9) Roland Sabatier, *Trois films sur le thème du cinéma*, Paris, Éditions Psi, 1983, p.25. À propos du cinéma lettriste : Nicole Brenez, *Introduction to Lettrist Cinema*, Berlin, Sternberg Press, 2014 ; Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube : Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2014.
- (10) Par analogie avec l'intermittence du cinéma (la structure discontinue de la pellicule), Nathaniel Dorsky propose l'exemple suivant: «[...], on peut conduire sa voiture en laissant l'esprit vagabonder et revenir à la conduite, après deux feux et un virage, en se disant: "Qui conduisait ? Comment ai-je fait ? Je me suis arrêté aux feux rouges. Où étais-je ?" En d'autres termes, la vie est pleine de trous.», in «Le cinéma de la dévotion», op. cit., p.130.
- (11) Dans mon essai *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas* (Trama, Madrid, 2012), je tente de développer cette idée à partir d'exemples concrets.
- (12) Cf. Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minit, 1983, p.52, à propos du montage dialectique selon Eisenstein.
- (13) «Depuis toujours, l'une des tâches essentielles de l'art fut de susciter une demande, en un temps qui n'était pas mûr pour qu'elle pût recevoir pleine satisfaction.» Walter Benjamin, «L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *L'Homme, le langage et la culture*, trad. Maurice de Gandillac, Paris, Denoël/Gonthier, 1974.
- (14) Cf. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, Dutton & Co., 1970.
- (15) Un des thèmes centraux de Stan Brakhage. Maya Deren l'appellera « l'œil de l'esprit » (*The eye of the mind*).
- (16) Selon Frampton, «un monument dédié aux relations entre conscience et LUMIÈRE», cité par Robert Haller, «Lecture on Hollis Frampton», transcription de la conférence dans le dossier d'archives Hollis Frampton à l'Anthology Film Archives (consultation été 2006).
- (17) André Bazin, «Le Mythe du cinéma total», in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1981, p. 19-24.
- (18) Cité par Jean-Luc Godard dans ses entretiens filmés avec Edwy Plenel, Ludovic Lamant et Sylvain Bourmeau, diffusés sur le site Médiapart, 2010.
- (19) Jonathan Walley, «The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in the Sixties and Seventies Avant-Garde Film», *October* n° 103, MIT Press, 2003. Cf. également Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford University Press, 2012.
- (20) Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea : Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 2000, p.25.
- (21) Jodie Mack, Interview with Jodie Mack (by Jennifer Stob). *INCITE Online Journal*, publié le 4 juin 2015. Cette contradiction est analysée par Jonathan Walley, « Identity Crisis: Experimental Film and Artistic Expansion », *October* n° 137, 2011, p.23-50.
- (22) Dziga Vertov définit le ciné-œil comme «ce qui accroche l'un à l'autre n'importe quel point de l'univers dans n'importe quel ordre temporel ». Cité par Deleuze, *L'Imagemouvement*, op. cit., p.

117. Pour Deleuze, la théorie des intervalles de Vertov dessine «une place vide qui préfigure le sujet humain en tant qu'il s'approprie la perception», p.118.

(23) Selon Nicole Brenez, « l'avènement du numérique rend possible de saisir a posteriori l'élément constitutif propre à l'image argentique : son instabilité. Et cela de trois manières différentes: à l'intérieur du photogramme, où la densité de l'exposition est variable ; d'un photogramme à l'autre ; en dans le mouvement de traction produit par le déroulement du film ». Cf. «Perennial Unstable », in Tacita Dean, *Film*, Nicholas Cullinan (éd.), Londres, Tate Publishing, 2011, p.55.

(24) «La projection relève d'une histoire méconnue appartenant aux domaines de la physique, de la géométrie, de l'optique, de la psychologie, de la représentation picturale et architecturale, des arts du spectacle. Le dictionnaire le plus banal donne à sentir, dans sa définition la plus succincte, le caractère amphibologique du mot: action de projeter des images sur un écran et représentation d'un volume sur une surface plane. Au mot projeter, l'esprit commun convoque les mots envisager, imaginer, préméditer, prévoir, autant qu'éjecter, expulser, lancer, pousser. Autrement dit, des mots qui évoquent des activités de la pensée autant que l'activité physique ou corporelle.» Dominique Païni, «Faut-il en finir avec la projection? », in *Projections, les transports de l'image*, Paris, Hazan/Le Fresnoy, 1998, p.163.

(25) «La forme conique du rayon est orientée physiquement vers la lentille du projecteur et pourtant nous avons le sentiment que son orientation interne la projette vers l'écran, commis sis à cvible était l'amplitude de ce dernier.» Paul Sharits, «Mots par Page» [1970], trad. Richard Crevier, in Paul Sharits, Yann Beauvais (dir.), *Dijon, Les Presses du réel*, 2008, p.109-110.

(26) Dans son essai *Art et Objectité* (1967), Michael Fried évoque une sorte de théâtralité, au sens phénoménologique du terme, pour désigner l'attraction exercée par la sculpture minimaliste.

(27) Rosalind Krauss propose la notion de « spécificité différentielle » (ou « condition différentielle ») pour situer le travail d'artistes qui se donnent pour tâche de regarder au-delà du réductionnisme propre au modernisme, associé au théoricien Clement Greenberg, en vue de réinventer ou de réarticuler le médium filmique à l'ère de sa condition post-médium. Cf. également Bruce Jenkins, «Unmasking the Postmedium Condition», in Tacita Dean, *Film*, op.cit., p.87 ; Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube : Expanded Cinema and Post-War Art*, op. cit., p.7-15. (28) «[...] un temps viendra où l'histoire générale de l'art ne sera plus qu'une note en bas de page de l'histoire du film», Hollis Frampton, «Letter to Donald Richie », in *On the Camera Arts and Consecutive Matters, The Writings of Hollis Frampton*, Bruce Jenkins (éd.), Cambridge (Mass.), MIT Press, 2009, p.160.

(29) Simon Field et Peter Sainsbury, «Zorns Lemma and Hapax Legomena: Interview with Hollis Frampton», *Afterimage* n°4, automne 1972, Londres, p.66. Cité dans «Frampton's Other Work», par Christopher Burnett, *Afterimage*, mars 1985, p.8. Ce phénomène décrit par Frampton est nommé par Gilles Deleuze l'«image-cristal » dans *L'Image-temps* (Paris, Minit, 1985).

(30) Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* [1975], Paris, Folio-Gallimard, 1995, p.15.

(31) Rosalind Krauss, op. cit. La phrase se poursuit ainsi: «et cette interdépendance met en avant la mutuelle émergence du regardeur et de son champ de vision à la manière d'une trajectoire où le sens du regard touche ce qui le touche en retour.»

(32) Hollis Frampton, «Pour une métahistoire du film», trad. Cécile Wasjbrot, in *L'Écliptique du savoir*, op. cit., p.107.

(33) Robert Morris, «Some Notes on the Phenomenology of Making », in *Artforum*, Vol. 9 (April 1970).

(34) *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p.64.

(35) «Il n'y a pas d'histoire hormis celle invoquée au Présent », Charles Olson, cité par Stan Brakhage, « Inspirations », in *Essential Brakhage : Selected Writings on Filmmaking*, New York, Documentext, 2001, p.210.

(36) Hollis Frampton, cité par Robert Haller, «Lecture on Hollis Frampton», op. cit.