

# **Projet FLICKER**

**Numérisation des films argentiques : impact sur la conservation  
des effets visuels de couleur et de papillotement.**

Groupes Art contemporain et Apparence Couleur  
du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France – C2RMF  
Cécile Dazord et Clotilde Boust  
<http://obsolescence.hypotheses.org/>

**CINÉMA ARGENTIQUE ET « FLICKER » : LE CAS  
PARTICULIER DES FILMS DITS D'AVANT-GARDE  
OU EXPÉRIMENTAUX**

Fleur Chevalier, C2RMF  
2011

## PLAN

CINÉMA ARGENTIQUE ET « FLICKER » : LE CAS PARTICULIER DES FILMS DITS D'AVANT-GARDE OU EXPÉRIMENTAUX.....	4
LE FLICKER : UNE NOTION À LA CROISÉE DE PLUSIEURS DISCIPLINES .....	4
CINÉMA D'AVANT GARDE, CINÉMA EXPÉRIMENTAL : QUE RECOUVRE LE TERME « FLICKER » EMPLOYÉ DANS CE CONTEXTE ?.....	5
« FLICKER », « FLUTTER », « FLACKER », « STUTTER »,... CHAMPS LEXICAUX	6
I. JALONS HISTORIQUES ET THEORIQUES .....	6
1. P. Adams Sitney .....	7
2. Malcolm Le Grice .....	8
3. Film as film, formal experiment in film, 1910-1975.....	11
4. Dominique Noguez .....	14
5. William C. Wees .....	14
II. LE FLICKER COMME OPÉRATION TECHNIQUE .....	15
1. Décomposition du dispositif mécanique .....	15
Intervalle : .....	15
Couleur : .....	17
Lumière : .....	18
Obturbateur : .....	19
2. Proposition d'une synthèse.....	19
Stuart Liebman : les articulations entre l'intervalle et la lumière .....	20
L'analyse complémentaire de Rose Lowder : l'importance des valeurs colorées et de l'obturateur .....	21
III. MISE EN PRATIQUE DU FLICKER.....	23
1. Effets du flicker sur le spectateur.....	23
2. La mise en oeuvre de ces effets par quelques cinéastes exemplaires.....	26
a) Tony Conrad .....	26
b) Cinéastes de la perception et du noir et blanc – le « light film » .....	27
Dieter Roth.....	27
Taka limura.....	28
Birgit et Wilhelm Hein.....	29
c) Paul Sharits .....	30
d) Le cas Brakhage .....	31
3. Dans le domaine de l'animation .....	33
a) Un maître en la matière : Robert Breer .....	33
b) Histoire de l'animation expérimentale : les avant-gardes.....	35

c) Quelques maillons isolés .....	36
Oskar Fischinger .....	36
Dwinnel Grant.....	36
Norman McLaren .....	36
Len Lye.....	37
IV. QUELLES LIMITES ? .....	37
1. L'exaltation du contraste positif/négatif .....	38
2. L'impulsion rythmique image par image et le montage caméra.....	38
Jonas Mekas .....	39
Ernie Gehr.....	39
Hollis Frampton.....	39
3. L'illusion de la profondeur.....	39
DES PARALLÈLES AVEC LE CINEMA INDUSTRIEL .....	40
LE PASSAGE AU NUMÉRIQUE .....	41

## CINÉMA ARGENTIQUE ET « FLICKER » : LE CAS PARTICULIER DES FILMS DITS D'AVANT-GARDE OU EXPÉRIMENTAUX

### *LE FLICKER : UNE NOTION À LA CROISÉE DE PLUSIEURS DISCIPLINES*

Électricité, éclairage, vision, cinéma argentique (« flicker de projection »), cinéma expérimental (« flicker de montage ») : la notion de « flicker » court sur plusieurs domaines.

En électricité, le « flicker » consiste en un défaut de tension qui a pour conséquence de perturber la stabilité des éclairages diffusés par des sources lumineuses ainsi alimentées et, du même coup, la vision humaine. La définition qu'en donne la Commission électronique internationale (CEI) inclut d'emblée la vision : « Flicker ou papillotement : impression d'instabilité de la sensation visuelle due à un stimulus dont la luminance ou la répartition spectrale fluctuent dans le temps. »<sup>1</sup> La connotation est négative : le flicker produit une gêne visuelle et des effets secondaires pouvant aller de la simple fatigue au déclenchement de crises d'épilepsie.<sup>2</sup>

Le terme « flicker » est également utilisé dans un registre technique dans le domaine du cinéma pour désigner le battement produit, lors de la projection d'un film argentique, par l'obturation du faisceau lumineux destinée à produire un fondu entre les photogrammes fixes et créer ainsi une impression de mouvement. Ce « flicker de projection » est donc intrinsèquement liée à la technique du cinéma argentique.

Enfin, dans le secteur des cinématographies indépendantes (en marge des circuits de production et de diffusion dominants) dites d'avant garde ou expérimentales<sup>3</sup>, caractérisées par une propension à expérimenter les limites du médium, le « flicker » désigne une démarche esthétique consistant à accentuer le « flicker de projection » en juxtaposant au montage des photogrammes noirs et blancs ou fortement contrastés – créant ce que l'on peut nommer un « flicker de montage ».

---

<sup>1</sup> Cf. *Vocabulaire électronique international* (VEI), Source 845-02-49,

<http://www.electropedia.org/iev/iev.nsf/display?openform&ievref=161-08-13> (consulté le 3 octobre 2011)

<sup>2</sup> Cf. CEI norme 61000-2-2

<sup>3</sup> Voir sur ce point le texte de Raphaël Bassan dans l'Encyclopédie Universalis (édition en ligne consultée le 5 octobre 2011) dont nous reproduisons ici l'introduction : « Le cinéma d'avant-garde ne constitue pas une école. On hésite à écrire que c'est un genre cinématographique, quoiqu'en adoptant ce terme comme hypothèse de travail on puisse plus facilement circonscrire l'objet de notre étude. Le cinéma d'avant-garde – vu sous son aspect filmique, ce qui n'était pas le cas à ses débuts, lorsqu'il s'est voulu un prolongement de la peinture par le mouvement – se définit contre le cinéma traditionnel, littéraire, industriel, d'où la difficulté de le considérer comme un genre à part entière. Ce ne sera plus le cas pour le cinéma expérimental d'après guerre. Le cinéma d'avant-garde s'est en effet forgé une histoire parallèle à celle du cinéma dominant. La forme y prend toujours le dessus sur le contenu, à moins qu'elle ne se confonde avec lui, comme chez les cinéastes dadaïstes ou structurels. Art à la première personne, artisanal, dans la mesure où l'auteur y est à la fois cinéaste, opérateur, concepteur du projet et souvent producteur. C'est un cinéma hérétique qui, comme la musique, veut toucher l'intellect et les sens sans passer par la narration, la fiction ou la figuration, alors que, contrairement à la musique, sa définition académique n'autorise pas une telle démarche. Nous fédérons, sous la même appellation avant-garde, le cinéma des avant-gardes historiques et le cinéma expérimental issu de l'underground ou New American Cinema. Le premier, lié à un vaste mouvement socioculturel voulait transformer l'art et la société en général, et ce de la manière la plus large possible (voir le dadaïsme, le surréalisme, le cinéma soviétique des années 1920), le second va se développer, en marge de la culture dominante, en créant ses propres réseaux de diffusion et de création. Ce cinéma expérimental-là sera rattaché, à partir des années 1970, par des critiques et des historiens tels que Paul Adams Sitney, Dominique Noguez ou Nicole Brenez aux avant-gardes historiques. »

## ***CINÉMA D'AVANT GARDE, CINÉMA EXPÉRIMENTAL : QUE RECOUVRE LE TERME « FLICKER » EMPLOYÉ DANS CE CONTEXTE ?***

Le flicker relevant de la vision ou le flicker de projection sont abordés dans d'autres parties de cette étude. L'objet de ce qui suit est une tentative d'éclaircissement de la notion pour le moins nébuleuse de flicker dans le cinéma d'avant garde ou expérimental. D'entrée de jeu, il convient de préciser que dans ce domaine le flicker est tout sauf un genre, une technique ou une esthétique, qu'il n'est nullement codifié, constitué ou revendiqué. Le terme, dans ce contexte, n'est pour ainsi dire à proprement parler jamais défini et apparaît *a posteriori* sous la plume de critiques et, comme c'est souvent le cas dans la création contemporaine, ce sont des œuvres qui s'imposent comme paradigmatiques, notamment : *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka (1958/60) et *The Flicker* de Tony Conrad (1966). Une querelle des origines visant à attribuer la paternité de ce qui n'est même pas un genre et demeure à ce jour mal défini mobilise et oppose historiens et critiques. Notre propos, dans la perspective d'une étude sur la préservation des effets de flicker à l'issue de la numérisation des films argentiques, n'est pas de trancher, ni même de s'inscrire dans cette querelle, mais de cerner ce que les différents protagonistes des formes cinématographiques jouant sur des effets visuels de flicker par le biais du montage (cinéastes, critiques, historiens) entendent par ce terme.

Le propos de l'étude engagée n'est donc pas de définir (nous-mêmes) le flicker à partir de l'examen des films, mais de recenser et retranscrire, à partir de sources textuelles (essais, articles ou entretiens), les différentes acceptions du flicker formulées par les réalisateurs, les critiques ou les historiens. Loin de conduire à une définition unifiée du flicker dans le contexte des cinématographies d'avant garde ou expérimentale, cette démarche aboutit plutôt à une approche polyphonique et polysémique du phénomène. Lisser et unifier à toutes forces les points de vue, à la fois très nombreux et très différents, pour n'en retenir qu'un seul, ou les réduire à un nombre restreint, nous a semblé contraire à l'expérimentation qui fonde, de manière revendiquée, ce cinéma et, a fortiori, ses approches critiques et tentatives d'historicisation. Il nous a semblé plus cohérent de conserver et restituer les différences et divergences recensées et de considérer le flicker, vu par les cinéastes, critiques et historiens, comme une notion non figée et profondément variable.

Certes, s'il n'est pas faux d'affirmer en définitive, qu'il y a autant de définitions et d'approches du flicker qu'il y a de cinéastes, de critiques et d'historiens du cinéma expérimental, quelques lignes de forces et surtout d'oppositions émergent, incontestablement. Il ne s'agit pas les nier mais de le relever sans pour autant considérer qu'elles épuisent l'ensemble des approches relevées dans ce concert de voix dont les divergences et le dissonances constituent, encore une fois, les garants de l'expérimentation et de la créativité.

La question du flicker, dans le cinéma expérimental, malgré sa diversité et sa pluralité, est ainsi fortement polarisée entre deux mouvances opposant d'un côté les tenants du flicker comme phénomène optique ne pouvant être obtenu qu'à partir d'images abstraites, toute forme de figuration ou de narration étant considérée comme superflu voire faisant diversion ; de l'autre, les tenants d'un flicker articulé à la narration procédant précisément par décomposition de la trame narratologique. Dans un registre analogue d'opposition terme à terme, on trouve également les tenants du flicker réduit aux seuls noir et blanc et les tenants du flicker construit à partir de contrastes de couleurs.

L'étude qui suit propose donc un recensement dans la bibliographie liée au cinéma d'avant garde et expérimental des différentes approches que nous avons pu repérer et relever concernant le flicker.

## « FLICKER », « FLUTTER », « FLACKER », « STUTTER »,... CHAMPS LEXICAUX

Nous avons trouvé plusieurs propositions lexicales pour remplacer le terme « flicker », qui nous permettent de poser quelques jalons pour ce compte-rendu.

Certaines recouvrent à la fois les données perceptuelles et le dispositif technique. Ainsi, pour Dwoskin : le terme *flicker* devrait être remplacé par « flutter » (battre). Ces « battements » produisent une lumière qui modifie notre perception des couleurs lesquelles fusionnent et se mélangent à la vue lors de la projection<sup>4</sup>. Les Hein proposent encore une autre alternative : « *Ken Jacobs system and didactic were totally out of our interest, but there is the same lust for film-material, grain, stains, dots and flicker (flacker would be a nicer word, if it would exist in English).* »<sup>5</sup> On apprend d'une part que Ken Jacobs utilise l'effet, et que le couple de cinéastes préfère le terme « flacker », de l'allemand, « vaciller », qui colle davantage, selon eux, à la sensation d'oscillation lumineuse : les Hein pratiquent d'ailleurs ce qu'ils appellent le *light film*. Le montage ferait vaciller la lumière... La connotation est encore davantage tirée vers le phénomène de la projection. Les nuances introduites par « flutter » et « flacker » sont significatives car elles soulignent toutes deux l'importance de la lumière dans la perception d'un film. Dans le premier cas, le montage rythmique fait vibrer la lumière qui modifie notre perception de l'image, et dans le second, le montage, toujours, fait osciller la lumière. Il n'est plus tant question de mouvement des images que du mouvement de la lumière. On sait d'ailleurs, comme le souligne notamment volontiers Kubelka, que le cinéma n'est pas littéralement du mouvement mais consiste en une projection d'images fixes. Une autre variante lexicale est « stutter ». Dans un article intitulé « The films of Hollis Frampton »<sup>6</sup>, Bill Simon applique ce terme aux films du réalisateur. Il considère ce motif ou cet effet comme un apport de plus aux constructions perceptuelles récentes : comme les « stares » de Warhol, le « flicker » de Kubelka, et les « glimpses » de Mekas. Le « flicker » apparaît ainsi, au passage, comme une construction (un thème, une structure) perceptuelle. « Stutter » s'applique au défilement, et pourrait convenir aux films dont la saccade, ou l'effet de clignotement, est simplement dû au montage image par image ou caméra. Dans ce cas, le terme mettrait en valeur le lien entre bégaiement visuel et narratif, là où le *flicker* se concentre essentiellement sur la perception sans lien avec un quelconque développement symbolique ou narratif. Le terme a une connotation essentiellement dialogique et littéraire qui se rapporterait plus à une visée symbolique et discursive de l'auteur, qu'à une visée strictement perceptuelle.

### I. JALONS HISTORIQUES ET THEORIQUES

Les cinéastes qui travaillent sur le *flicker* sont enchâssés dans un réseau d'histoires entrecoupées, et tissées par divers historiens aux partis pris affirmés. Il en ressort que le *flicker* n'est pas forcément un genre, mais aussi bien un procédé technique qu'un phénomène visuel exacerbé propre au dispositif cinématographique, ou même un fait visuel qu'on peut noter dans n'importe quel film. C'est un terme un peu fourre tout, donc, que se sont appropriés les historiens en fonction de leurs découpages théoriques et de l'importance qu'ils accordent à tel ou tel cinéaste au sein de l'histoire du cinéma expérimental.

---

<sup>4</sup> DWOSKIN, Stephen. *Film is... The international free cinema* ; New York : The Overlook Press, 1975, p186. Voir sa description de *N : O : T : H : I : N : G*.

<sup>5</sup> GREGOR, Ulrich. *The German Experimental Film of the Seventies* ; München : Goethe-Institut, 1980.

<sup>6</sup> *New forms in film* ; Montreux : [s.n.], 1974, pp55-57.

## 1. P. Adams Sitney

Pour l'historien, dans le cadre de l'histoire qu'il a établie dans son livre pionnier, *Le cinéma visionnaire* (1974)<sup>7</sup>, le *flicker film* est une tendance du film dit structurel. Kubelka serait le pionnier de cette tendance structurelle<sup>8</sup>, qui peut être définie comme concentrée sur son médium (et ses propriétés), au contraire du film onirique, pour lequel le traitement du médium doit servir le symbolisme et non être une fin en soi. Ses films jonglent avec ces composantes : le plan fixe, l'effet de clignotement, le tirage en boucle et le refilmage d'écran. Les quatre sont rarement exploités en même temps. Dans sa chronologie, il raccroche Kubelka à Breer. Selon Sitney, si l'on suit l'histoire du cinéma expérimental, les cinémas « subjectifs »<sup>9</sup> et « graphiques » se sont séparés pendant la seconde guerre mondiale pour se retrouver après guerre. Parmi les maîtres du cinéma graphique, autrement dit de l'animation image par image, on peut compter Robert Breer<sup>10</sup>, dont Kubelka reprend les montages explosifs.

Sitney signale donc des clignotements formels à propos de *Blazes* (1961) de Robert Breer, ce qui nous prouve, sans grand étonnement, qu'on trouverait des occurrences du *flicker* avant les années 1960 et l'émergence du cinéma structurel, dans le contexte de l'animation image par image. Dans *Fist Fight* (1964), les explosions sont séparées par des noirs, dans une alternance de photogrammes clignotants<sup>11</sup>. Kubelka, qui joue uniquement sur l'alternance explosive noir/blanc, s'inscrit dans cette lignée initiée par Breer, le précurseur du cinéma structurel. Sitney compare ainsi sans encombre *Adebar* de Kubelka (1956-57) avec *Form Phases* de Breer (1952).

Les successeurs les plus évidents de Kubelka, Tony Conrad et Paul Sharits, doivent eux-mêmes être distingués. Si Tony Conrad travaille le noir et blanc pour exalter les effets lumineux, Sharits, lui, tire partie du vacillement du cadre : les couleurs fusionnent, grâce aux battements qui génèrent leur propre lumière, et qui, donc, modifient les teintes originelles. De nouveaux mélanges se produisent : « *The Flicker utilise la vitesse agressive de l'effet de clignotement pour suggérer l'arrêt du mouvement ou bien des changements très progressifs. A l'époque de ses premiers films à clignotement de couleurs – Ray Gun Virus (1966) et Piece Mandala/End War (1966) – Paul Sharits atténuaient davantage les articulations fortes inhérentes aux films. Les couleurs pures rapidement alternées ont tendance à se mélanger, à pâlir et à virer au blanc.* »<sup>12</sup> On pense au « flutter » de Dwoskin...

Dans un article de *Film Culture* sur le film structurel<sup>13</sup>, Sitney déploie les grandes lignes de son argumentation à venir sur le structuralisme, qu'il reprend et modifie justement dans *Le cinéma visionnaire*. Son abord y est plus ouvert : il souligne de manière inattendue un soupçon de structuralisme chez Gregory Markopoulos, plutôt rangé dans la catégorie poétique : « *his most outstanding contribution to the language of cinema has been the use of single-frame flashes in film narrative* ». Breer, avant 66 (1966), s'impose déjà comme le

---

<sup>7</sup> SITNEY P. Adams. *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine. 1943-2000* ; Paris : Editions Paris Expérimental, 2002. La première tentative majeure de reconstitution historique autour du cinéma d'avant-garde après la seconde guerre mondiale.

<sup>8</sup> *Eloge du cinéma expérimental*, Paris : MNAM, 1979, p81

<sup>9</sup> On a du mal à discerner la logique interne de la catégorie cinéma « subjectif » : on pense que cela recouvre la prise de vue réelle, aussi bien que les visions de Brakhage.

<sup>10</sup> SITNEY P. Adams. *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine. 1943-2000*. Traduit de l'anglais par Pip Chodorov et Christian Lebrat ; Paris : Editions Paris Expérimental, 2002, pp258-269.

<sup>11</sup> Ibid, p264.

<sup>12</sup> SITNEY P. Adams. *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine. 1943-2000*. Traduit de l'anglais par Pip Chodorov et Christian Lebrat ; Paris : Editions Paris Expérimental, 2002, p342.

<sup>13</sup> *Film Culture* n°47, été 1969, pp1-10

pionnier évident du film structurel à *flickers*, car ouvertement cinétique et sans autre objet que le regard du spectateur, tout comme Len Lye, son égal d'après Sitney, pourtant exclu le plus souvent du champ des *flicker films* et du structuralisme. Sitney a en fait quelques réticences à appliquer le terme de flicker aux films narratifs<sup>14</sup> : « *To return to Markopoulos, what is interesting in Gammelion is that it takes the shape of a flicker film and still remains a narrative.* »<sup>15</sup> Comme si l'objet du film devait en faire oublier la forme... Comme si le choix de l'un excluait forcément l'autre, alors que les cinéastes expérimentaux travaillent justement à ajuster la forme à l'objet/sujet. En s'appuyant sur Tony Conrad, Sitney marque une distinction théorique majeure : le film structurel est « statique » dans la mesure où il n'est pas conçu selon une quelconque évolution (but, histoire à suivre, développement à observer). Ce sont des objets audiovisuels dont la caractéristique la plus frappante réside dans la forme. Ainsi, « *In essence there are only three flicker films of importance, Arnulf Rainer, The Flicker, et N : O : T : H : I : N : G. The first is the most dynamic and inventive. The second is a splendid extension (who of those who knew Kubelka's film would have thought it possible?) into the area of meditative cinema. In terms of the subject we have discussed here, it is Sharit's N : O : T : H : I : N : G that opens the field for the structural film with a flicker base.* »<sup>16</sup>. Cette affirmation pose les fondements de son développement compartimenté dans *Le cinéma visionnaire*. Sitney a beau établir plus précisément le distinguo, il matérialise une tension palpable tout au long de notre recherche qui révélera finalement à quel point ces frontières sont poreuses, tout comme Sitney lui-même le note à propos de Markopoulos. Ainsi, il sera difficile de trouver une étude attentive des effets techniques exploités dans les films de Brakhage<sup>17</sup> au profit d'une lecture plutôt symbolico-lyrique de son cinéma, alors qu'on n'aura aucun mal à trouver dépiautée l'intégralité du montage d'un film de Breer (69, 1968<sup>18</sup>). On commence toutefois déjà à constater que le *flicker* n'est pas l'apanage du seul courant structuraliste, qu'il n'est pas réservé à un genre.

## 2. Malcolm Le Grice

Le cinéaste Malcolm Le Grice, qui a lui-même utilisé la technique du *flicker*, va beaucoup plus loin que Breer dans les filiations. Dans son manifeste *Abstract Film and Beyond* (1977), il explique que le *flicker* est le mode de vision propre au cinéma et que les futuristes débattaient déjà sur le rythme de défilement des images<sup>19</sup>. Pour lui, au sein de l'avant-garde abstraite des années 1920, Walter Ruttmann annonce déjà l'Op Art des années 1960<sup>20</sup>. Idem pour *Le Ballet Mécanique* (1924) de Fernand Léger, comparé aussi avec *Film Study* (1927) de Hans Richter, dont la structure toute en battements et les effets de lumière rythmiques constitueraient une préfiguration des recherches menées ultérieurement par Kubelka.

Le Grice préfère parler de cinéma « formel » plutôt que de cinéma « structurel », pour désigner tous les films qui explorent la matérialité du film en tant qu'objet. Il s'accorde avec

---

<sup>14</sup> C'est pourquoi, dans un tel cas, le terme « stutter » peut s'avérer pratique.

<sup>15</sup> Article cité, pp7-8.

<sup>16</sup> Idem, p9.

<sup>17</sup> Nous n'avons pas eu le temps de vider la bibliographie – conséquente – à son sujet, mais c'est ce qu'on constate dans les livres que nous avons lus.

<sup>18</sup> MENDELSON, Lois. *Robert Breer, A Study of His Work in the Context of the Modernist Tradition* ; Ann Arbor (Michigan) : UMI Research Press, 1981 (1978), pp117-151.

<sup>19</sup> LE GRICE, Malcolm. *Abstract Film and Beyond* ; Cambridge/London : The MIT Press, 1981 (1ère édition 1977), pp14-16.

<sup>20</sup> Idem, p30.



Sitney dans la mesure où il considère que ce nouveau cinéma se renouvelle avec Kubelka et Kurt Kren. Peter Kubelka, selon Le Grice, développe un montage de très courtes scènes filmées selon des rythmes complexes. Le graphisme abstrait de l'alternance des photogrammes est exalté par l'utilisation du contraste positif/négatif. Dans *Adebar*, il utilise en plus le mouvement arrêté<sup>21</sup>. Il parachève ainsi la direction implicite prise par le film d'avant-garde depuis Léger, clarifiée dans le *Film Study* de Richter (dans la séquence de marteau positive/négative), et préfigurée dans les alternances de photogrammes de *L'homme à la caméra* de Vertov ou encore *Trade Tattoo* (1937) de Len Lye. A tout cela, Kubelka adjoint la fusion du son et de l'image dans *Adebar*, *Schwechater* (1957-58), puis *Arnulf Rainer* (1958-60). D'autres films ont utilisé l'effet *flicker* mais *Arnulf Rainer* serait le premier à utiliser essentiellement le noir et blanc. Sitney et Le Grice s'accordent toutefois sur le rôle de Kubelka vis-à-vis du *flicker film* : *Arnulf Rainer* préfigure le *flicker film* que l'on pourrait qualifier de pur, dans lequel l'effet est produit pour lui-même, mais n'est pas un *flicker film stricto sensu* dans la mesure où son propos n'est pas de produire un effet strictement optique, mais constitue plutôt un travail constructiviste sur le rapport contrapuntique entre son et image<sup>22</sup>.

Le Grice établit une distinction entre film formel et *flicker film*. Pour Sitney comme pour Le Grice, le *flicker* peut être exploité en tant qu'effet au sein d'un « film structurel ». Mais ces « flicker films » peuvent aussi constituer une sous-catégorie dans un courant du film formel qui serait le « film perceptuel ». Sitney n'opérait pas cette hiérarchisation qui semble essentielle à Le Grice, même si Sitney reconnaissait déjà que certains cinéastes étaient essentiellement axés sur la perception (Tony Conrad). Le Grice qualifie donc ces films de perceptuels, s'intéressant ainsi à l'effet perceptif produit par ces films plutôt que de se limiter au seul mode opératoire technique du *flicker*. Pour Le Grice, le film perceptuel vise à construire de nouvelles expériences pour le système nerveux. C'est d'ailleurs l'équivalent chronologique de l'Op Art, mais les œuvres du cinéma perceptuel seraient la matérialisation temporelle des œuvres plastiques de l'Op Art. Le Grice va jusqu'à considérer qu'*Anemic Cinema* (1926), de Duchamp, ouvre la brèche de ce cinéma perceptuel<sup>23</sup>. D'autres travaux dans le champ du cinéma abstrait se sont aventurés dans l'expérimentation des phénomènes optiques et de leur perception. Ainsi le montage de séquences de scènes filmées dans les films d'avant-garde a progressivement évolué vers un défilement à alternance extrêmement rapide. Le Grice propose une explication à cette évolution : la recherche inconsciente d'un film qui fonctionnerait essentiellement sur l'interprétation psycho-physique, plutôt que la lecture psycho-interprétative<sup>24</sup>. Un film, donc, qui favoriserait le stimulus nerveux ou optique comme unique clef de sa compréhension. Pour Le Grice comme pour Sitney, le premier du genre serait *The Flicker* de Tony Conrad, conçu entièrement en fonction de la réponse rétinienne.

Dans le même esprit, Le Grice différencie trois directions dans le travail de Paul Sharits :

- l'étude des interactions colorées dans le temps qui affectent la rétine. Cet aspect relève du pur film perceptuel.
- un romantisme confus dû à l'emploi d'images figuratives mal intégrées.
- une intention systémique.

Sur le deuxième point, Le Grice dénigre le pan le plus représentatif ou figuratif du travail du cinéaste. On se demande d'ailleurs quelle valeur peut avoir une telle sentence dans le cadre de notre recherche : les films à images figuratives fonctionnent-ils moins bien visuellement du point de vue de l'expérience du *flicker* ? Pour Le Grice, en tous cas, il faut distinguer les films

<sup>21</sup> *Abstract Film and Beyond*, p95.

<sup>22</sup> *Idem*, p96.

<sup>23</sup> *Ibid*, p105.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p106.

en fonction de la présence ou non d'images figuratives : ainsi, seuls *Ray Gun Virus* et *N : O : T : H : I : N : G* sont des expériences purement optiques, parce que non perturbées par des problématiques d'associations sémantiques, comme le sont *Word Movie* et *Piece Mandala*, puis *Razor Blades*, et *T,O,U,C,H,I,N,G*, par exemple. On peut aussi se demander, de notre côté, si les effets d'optique n'ont pas un rôle à jouer dans les associations sémantiques ou visuels de ses films à clefs. Les lectures sur Sharits en témoignent : on ne parle pas moins d'effet *flicker* et de jeu perceptuel pour ces films que pour ceux, purement abstraits, qui portent effectivement et essentiellement sur la perception des interactions colorées...

Le troisième point – l'intention systémique, dont nous allons éclaircir les termes – nous semble plus fertile si on l'accouple, comme le suggère Le Grice, avec l'expérience de la couleur. Dans *The Flicker* de Conrad, on peut se repérer aux changements graduels de modes de perception, alors que dans les films de Sharits, on ne peut guère se repérer ou découper les étapes de la construction du film : son système (ou sa structure) n'est pas discernable à la projection. Il est impossible de mettre en rapport la structure ou le montage observé sur la pellicule et expérimenté à la projection de ses films<sup>25</sup>, puisque les couleurs se mélangent et interagissent différemment lorsque les images sont projetées. Ainsi, Le Grice recoupe le constat de Stephen Dwoskin : les battements lumineux modifient les couleurs, d'où l'impossibilité de reconnaître la structure originale.

Le film perceptuel explorera donc deux directions selon les cinéastes : la couleur, rarement, ou, plus souvent, le contraste extrême entre le noir et le blanc. Depuis 1966, c'est à dire la popularisation des travaux de Conrad d'un côté, et de Sharits, de l'autre, le problème de la perception au cinéma est devenu un champ évident d'études et d'expérimentations. En ce qui concerne le noir et blanc, Le Grice cite deux cas développant sensiblement la même technique, à travers l'utilisation de l'« *extremely light-resistant magnetic sound recording stock, out of which holes of a single-frame duration are punched.* »<sup>26</sup> : son propre film *Spot the Microdot*, ainsi que les projections en boucle de Taka Iimura dès 1969. Ici, on touche au *light film*, évoqué notamment par les Hein, que nous abordons plus loin. En effet, dès 1969, Birgit et Wilhelm Hein ont réalisé un nombre conséquent d'études sur la perception. Le Grice évoque aussi l'anglais Fred Drummond dans le champ de la projection multiple (ou multi-écran), avec *Green Cut Gate* (1971) : un double écran couleur fondé sur un *flicker* perceptuel régulier, à l'image de la projection sur quatre écrans *Four square* (1971), de Tony Conrad, qui intègre l'expérience de l'alternance colorée.

Le Grice introduit un nouvel acteur apportant sa touche au film formel : Kurt Kren. Ses premiers films sont fondés sur l'alternance de plans très courts, qu'il emploie parfois de manière linéaire, soit accélérée ou décélérée, créant ainsi des vagues d'interactions entre les plans enchaînés. Dans *Mauern-Positiv-Negativ und Weg* (1961), Kurt Kren introduit l'alternance de versions négatives et positives de la même image, non pas en guise de palier vers une image graphique ou abstraite (comme dans *Adebar* de Kubelka ou *Film Study* de Richter), mais pour l'exposer en tant que telle<sup>27</sup>. Le Grice tient beaucoup à réhabiliter le travail de Kurt Kren, éclipsé par celui de Kubelka. Dans *Experimental cinema in the digital age*<sup>28</sup>, un article lui est entièrement consacré. Il y explique que Kubelka est certes très innovant par rapport à l'époque avec *Arnulf Rainer*, mais qu'en revanche *Adebar* et *Schwechater* reposent sur un concept largement similaire aux tactiques déployées par l'avant-garde des années 1920 (*Film Study* d'Hans Richter en tête) : l'exaltation de l'abstraction cinématique par le *printing* en haut contraste, l'utilisation du négatif et le calcul du contrepoint

---

<sup>25</sup> Ibid, p107.

<sup>26</sup> Toujours p107.

<sup>27</sup> Ibid, p102.

<sup>28</sup> LE GRICE, Malcolm. *Experimental cinema in the digital age* ; London : British Film Institute, 2001, pp54-64.

dans l'orchestration du montage<sup>29</sup>. On retrouve ainsi formulé son pont entre les avant-gardes historiques et Kubelka. Dans la plupart des travaux de Kurt Kren, les films sont construits en plans fragmentés souvent aussi courts que quelques photogrammes, dépassant rarement plus d'une seconde. Dans les films actionnistes pour Otto Muehl, cette fragmentation minimise la reconnaissance des objets au profit d'un détournement d'attention croissant pour les qualités abstraites de la couleur, de la texture et du mouvement. Le rythme contrôlé y joue aussi un grand rôle, mais il ne se limite jamais au « light-play » graphique, comme chez Kubelka. Pour Le Grice, le structuralisme, consiste avant tout à déconstruire et reconstruire le réel en vue de produire une nouvelle expérience. Le Grice considère donc *3/60 – Bäume in Herbst* (1960) comme le premier film structurel. Nous nous occupons peu de savoir qui rentre ou pas dans le courant structurel/formel. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'utilisation du terme « light-play » qui met encore davantage l'accent sur le rôle joué par la lumière dans le phénomène du *flicker*. Kren ne joue pas sur l'exaltation de la lumière, mais sur l'alternance très rapide et le contraste positif/négatif, un contraste de valeurs lumineuses en somme... Nous y reviendrons.

### 3. Film as film, formal experiment in film, 1910-1975<sup>30</sup>

Ce catalogue publié en 1979 arrive après le premier ouvrage théorique de Le Grice. Il y écrit d'ailleurs, et on n'est guère surpris de constater que les deux ouvrages se recoupent largement. Les futuristes y sont encore cités comme inspireurs d'Oskar Fischinger, de même que Duchamp et ses effets d'optique.

L'article de Le Grice, « German Abstract Film in the Twenties »<sup>31</sup>, décrit d'une manière pertinente l'évolution optique des films de Walter Ruttmann, perceptible de l'*Opus I* à *IV* (1921-23)<sup>32</sup>. Nous le détaillons plus loin. Son article, et surtout celui de William Moritz, spécialiste d'Oskar Fischinger, permettent de replacer ce dernier comme pivot sur la côte Ouest des USA, entre l'avant-garde et les cinéastes de la vision *beat*. Pour Moritz, à la suite de Fischinger, le *flicker* a été employé par de nombreux autres cinéastes plus inattendus sur la côte californienne : par exemple Jordan Belson, très largement inspiré par le yoga, ce qui lui vaut d'être souvent réduit au thème de l'illumination méditative, et du même coup éjecté du courant structuraliste. Moritz décrit *Allures* (1961) de Belson, certes comme une invocation optique vouée à l'ouverture des chakras, mais aussi comme une œuvre formellement riche, ponctuée de séries d'ambiguïtés visuelles et d'exercices illusionnistes. Des effets d'after-image y seraient provoqués par les éclairs de couleurs et les clignotements colorés<sup>33</sup>. L'alternance du positif/négatif produit des phénomènes d'espace-temps artificiels. Des couleurs fluorescentes et irréelles sont générées par les mandalas clignotant jusque dans l'esprit du spectateur. On s'étonne que Le Grice ne range pas cet artiste dans sa catégorie « film perceptuel »... La raison en est probablement que le but mis en avant n'est pas de travailler sur la perception. En même temps, provoquer des illusions d'optique et des visions hallucinatoires dans le seul but d'ouvrir les esprits à la méditation ne renvoie à rien d'autre qu'à la perception, la transe spirituelle ne pouvant être atteinte que grâce à la transe visuelle. Les faits sont là : on constate que les classifications sont soumises aux bannières derrière lesquelles se rangent et sont rangés les cinéastes... Chez Le Grice, la catégorie générale « film

---

<sup>29</sup> Idem, p55.

<sup>30</sup> *Film as film, formal experiment in film, 1910-1975* ; London : The Arts Council of Great Britain, 1979.

<sup>31</sup> Idem, pp31-35.

<sup>32</sup> Ibid, p32.

<sup>33</sup> Ibid, p62.

formel » renvoyant aux films explorant les propriétés du médium, la sous-catégorie « film perceptuel » doit se contenter d'accueillir des films structuralistes revendiqués.

Les voies de l'hallucination sont empruntées encore plus tôt par les frères Whitney. Pour Moritz, notamment dans la série des *Five Film Exercises* (1944), les Whitney ont réussi à exalter les possibilités cinématographiques de l'animation. Les images, aussi rigoureuses et raffinées que celles conçues plus tôt par Eggeling, dépassent pourtant celles de ce dernier en dynamisme : « *large, hard-edged simple geometric shapes gliding in and out of focus, flickering, modulating one into another, clustering in layers and over-lapping to add their glowing, neon-like colours together* »<sup>34</sup>. Chez James Whitney, la spiritualité est intrinsèquement liée aux spéculations scientifiques : « *the nature of the optical phenomena – flickers, alternating figures and reversing colour balances etc. allow unexpected (for the viewer!) subtleties and dynamics* »<sup>35</sup> Dans le même esprit, dans *Yantra*, « *the repeated accelerated flickers between black and white or solid colour frames photo-kinetically induce an alpha meditative state.* » Comme dans *Five Film Exercises*, on assiste à une chorégraphie de points, incluant variations, inversions, harmoniques, contrepoints, surface aplatie, conscience de la matérialité du film maintenue par l'utilisation du *flicker*<sup>36</sup>, etc. Le tout visant à l'alchimie, la transmutation des couleurs : on pense à Sharits. On constate un phénomène similaire sur *Lapis*. La couleur bleu céleste y est par exemple employée sur une longue séquence, de sorte que, lorsqu'elle s'évanouit au profit du noir, la roue/lotus rouge/verte semble flotter dans un champ de magenta irradiant grâce à l'effet d'after-image. Le film entier est conçu en fonction de ces effets d'after-image.

Mieux encore, Moritz remonte au réalisateur américain Dwinnel Grant<sup>37</sup>, autre pionnier de l'animation abstraite aux États-Unis, qui utilise dans ses travaux le clignotement en *stop motion*. *Composition n°4* (1945), en 3D stéréo, pousse plus loin encore l'effet de profondeur ainsi conféré à un espace abstrait. Les carrés et les lignes qui délimitent cet espace clignent parfois, d'avant en arrière, le tout en rythme. Son film le plus important, *Color Sequence* (1943), est constitué de solides cadres de couleurs saturées qui s'évanouissent, mutent, et clignent. Sa recherche de rythmes colorés appliqués aux phénomènes perceptuels, juste avant notre fameux Breer, inspirera aussi les travaux de cinéastes plus jeunes comme Paul Sharits. Pour démontrer cette influence chez les contemporains, Moritz cite en exemple un film de Jacques Haubois<sup>38</sup>, *Eclamorphoses* (1976) au cours duquel le réalisateur décompose notamment le faisceau de lumière du projecteur au moyen d'un prisme qu'il tient à la main. La lumière est ici envisagée de pair avec la couleur. La couleur associée au *flicker* créé renforce l'illusion de profondeur. Les « battements colorés » de *Dwi-Ja* (1973) de James Whitney provoquent ainsi, outre une sensation de fatigue au niveau de la vision, une impression accrue de perspective, très loin du confort de la stabilité de la peinture. Un photogramme ne peut pas, en effet, être réduit à un seul cadre.

Birgit Hein<sup>39</sup> confirme la tendance du catalogue en affirmant qu'*Opus IV* de Ruttmann et *Filmstudie* de Richter ont posé les jalons d'un art véritablement moderne, initié par *Le Ballet Mécanique* de Léger. Pour elle, toutefois, il n'existe pas de filiation directe qui mène ensuite au cinéma structurel des années 60. Même si les films abstraits de Fischinger exploitent déjà l'effet *flicker*, celui-ci serait isolé à cette époque avec Len Lye et Mac Laren. Fischinger a essaimé ensuite sur la côte ouest des États-Unis, notamment chez les Whitney.

---

<sup>34</sup> Ibid, p65.

<sup>35</sup> Ibid, p65.

<sup>36</sup> Ibid, p66.

<sup>37</sup> Ibid, p67.

<sup>38</sup> Ibid, p68.

<sup>39</sup> « The structural film », pp93-105.

Pour Hein, comme on pouvait s'y attendre, leur limite réside dans leur mysticisme méditatif... à l'image de Belson. Elle estime donc qu'ils n'ont rien de structuraliste car leur base est purement décorative. Cependant, l'objet de cette étude est de dépasser les différents courants qui s'affirment et s'opposent au sein du cinéma expérimental, afin de déterminer les divers emplois du *flicker*. On constate encore une fois de plus que les expériences optiques des artistes inspirés par la méditation sont difficilement prises au sérieux... C'est probablement la raison pour laquelle Peter Gidal<sup>40</sup> n'arrive pas à aborder Sharits sous un autre jour que le psychédéisme, alors que Moritz souligne, à juste titre, l'intérêt des cinéastes psychédéliques pour les théories scientifiques, démontrant que, structuralistes ou non, ils ont tout de même employé l'effet *flicker* afin de produire un effet sur la vision et d'ouvrir de nouveaux horizons perceptuels aux spectateurs. Dans le cas de cette étude, il convient de le répéter, la question n'est pas de savoir si le *flicker* est limité ou non au courant structuraliste – même si l'évocation du flicker par les cinéastes, critiques et historiens tend souvent à le situer par rapport à cette mouvance.

Hein se range ainsi à la majorité qui estime que Breer, dénué de contenu lisible, de symbolisme ou de spiritualité<sup>41</sup>, serait le précurseur des structuralistes : d'où l'abondance de documentation sur le montage de ses films. Fluxus a aussi joué un grand rôle dans l'essor du film structurel. C'est dans ce contexte que sont nés *The Flicker* de Tony Conrad, et *Ray Gun Virus* ou *Piece Mandala* de Paul Sharits. Au passage, on ne peut retirer à Fluxus sa portée politique... Paul Sharits, malgré le caractère méditatif de son travail est cependant rangé, avec raison, chez les structuralistes par Birgit Hein. En Europe, depuis 1957, Kubelka a déjà bien avancé avec les impulsions lumineuses d'*Adebar*, mais le premier « light-film » est véritablement *Arnulf Rainer*. Comme Le Grice, Hein envisage le phénomène du *flicker* sous l'angle de la lumière. Cette approche et sa propre pratique cinématographique l'amènent ainsi, encore une fois comme Le Grice, à se pencher sur des cinéastes utilisant des techniques semblables à celle décrite plus haut par son auteur pour *Spot the Microdot*. Entre 1956 et 1962, Dieter Roth a par exemple réalisé une série de courts métrages presque inconnus. *Dots* était poinçonné de larges trous irréguliers dans de l'amorce noire, produisant un effet physique semblable à celui de l'effet d'after-image provoqué par les *flicker films*. Werner Nekes, en 1967 avec *Schnitte Für ABABA* (1967) monte ensemble de la pellicule verte et rouge, laissant des intervalles noirs, et créant un *flicker film* pulsatif dont le rythme est souligné par le raccord clairement visible. Pour Hein, l'effet de la plupart des *light films* vient du clignotement causé par la rapide succession des images : ils devraient donc être reconnectés avec les films qui sont réalisés image par image<sup>42</sup>. Tous ces films produisent un effet lumineux à la projection. Cette affirmation brouille la frontière entre la technique de l'image par image et du *flicker*. Ainsi, la simple césure (ou l'intervalle) entre deux photogrammes serait responsable de l'effet *flicker* ?

Cette idée légitime encore un peu plus la place de Kurt Kren dans notre compte rendu. Dans *Asyl* (1975), Kren joue sur les temps d'exposition, en utilisant un système de prise de vue complexe. La même vue depuis une fenêtre est photographiée pendant vingt et un jours consécutifs, chaque jour à travers différents caches, avec seulement cinq petites ouvertures. Après vingt et une expositions, il obtient une image complète. En manipulant les diaphragmes, Kren arrive à créer du mouvement dans l'image statique par le biais du clignotement de l'ouverture. Le mouvement dépend donc du rythme d'ouverture/fermeture au

---

<sup>40</sup> GIDAL, Peter. *Materialist Film* ; London/New York : Routledge, 1989, pp14-15. Rien à en tirer, exclu de la bibliographie. Même si cela nous aurait permis de rajouter « matérialiste » à l'équation lexicale « formel (formaliste) » + « structuraliste ».

<sup>41</sup> L'humour n'est visiblement pas compté dans les partis pris référentiels et signifiants...

<sup>42</sup> *Film as film*, p99.

moment de la création<sup>43</sup>. Un article de Peter Weibel<sup>44</sup> rappelle d'ailleurs que le fameux *2/60 – 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (1960) de Kurt Kren se référait à une expérience connue en psychologie de la perception.

#### 4. Dominique Noguez

Dans *Eloge du cinéma expérimental* (1979), Dominique Noguez ne remet pas en question le vocabulaire de Sitney. Kubelka serait le pionnier de la tendance structurale<sup>45</sup>. Et les figures de ce cinéma structurel ont détrôné celles du film dit « surréaliste », conçu dans la tradition de Maya Deren. Ces figures se sont imposées au point d'être reprises, toutes ou en partie, par l'ensemble des cinéastes expérimentaux contemporains. Noguez avance ainsi la notion de « figement créateur »<sup>46</sup>... Pour nous, cela signifie que le *flicker* serait, à l'époque contemporaine, une pratique répandue dans le cinéma expérimental.

L'ouvrage suivant, *Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain* (1985), s'éloigne un peu de la marque Sitney et déborde ainsi des frontières « structuralistes » pour rejoindre les débats de *Film as film. Yantra* (1950-57) de James Whitney y est décrit comme clignotant, et Belson produirait des *light shows* stroboscopiques<sup>47</sup>. La liste des films à clignotements s'élargit ainsi. L'auteur soutient qu'en définitive, Sitney se trompe lorsqu'il affirme qu'*Arnulf Rainer* est le premier film à clignotements : d'autres films précèdent comme *L'Anticoncept* (1951) de Gil. J. Wolman, *Le film est déjà commencé ?* (1951) de Maurice Lemaître<sup>48</sup>, et *Color Sequence* de Dwinnel Grant<sup>49</sup>...

#### 5. William C. Wees

Dans son ouvrage *Light Moving in Time, Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film* (1992)<sup>50</sup>, William C. Wees reprend de manière synthétique les idées de William Moritz dans le catalogue *Film as film*, tout en insistant fortement sur la lumière. Un bon chapitre<sup>51</sup> est consacré à Jordan Belson, James Whitney, et Paul Sharits, filant ainsi la comparaison déjà esquissée ci-dessus. La mouvance abstraite de la « West Coast » et le courant structuraliste partagent donc, selon l'auteur, la volonté de provoquer un état particulier chez le spectateur : l'hallucination. Belson lui-même dit faire des films de lumière et de pulsations...

On peut aussi parler d'after-image à propos de *Wu Ming* (1977) de Whitney. Seul différence : les films de Sharits n'ont pas la lenteur des films de Belson et Whitney, « *though*,

---

<sup>43</sup> Là nous nous trouvons en amont dans la manipulation de la caméra, Idem, p101.

<sup>44</sup> « The Viennese Formal Film », pp107-112, même ouvrage, p112.

<sup>45</sup> *Eloge du cinéma expérimental* ; Paris : MNAM, 1979, p81

<sup>46</sup> *Eloge du cinéma expérimental*, voir le « Chapitre V : Autour de l'*Underground*. VI – Et ailleurs ? Et après ? », pp138-139

<sup>47</sup> NOGUEZ, Dominique. *Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain* ; Paris : Klincksieck, 1985, pp112-113.

<sup>48</sup> Yann Beauvais défend d'ailleurs lui aussi ces deux films lettristes dans *Poussière d'image* (1998), pp150-151 et *Paul Sharits*, p23.

<sup>49</sup> Idem, p349.

<sup>50</sup> Berkeley/L.A./Oxford : University of California Press, 1992.

<sup>51</sup> Op. cit. pp123-152.

*in fact, flicker effects occur in some of their films as well* »<sup>52</sup>. C. Wees énumère ainsi quelques *flicker films* en expliquant que le phénomène n'est pas si rare : on compte *Arnulf Rainer* et *The Flicker*, certes, mais aussi *Raindance* de Standish Lawder, *Cinetude 2* de Keith Rodan, *Around Perception* de Pierre Hébert... On en trouve les effets aussi dans des films de Kee Dewdney, Michael Snow, Stan Brakhage, Jordan Belson et les Whitney, entre autres cinéastes. On s'éloigne de la connotation sectaire du genre pour aller vers la désignation d'un effet provoqué par un phénomène physique. En l'occurrence, la lumière.

## II. LE FLICKER COMME OPÉRATION TECHNIQUE

### 1. Décomposition du dispositif mécanique

Le cinéma expérimental isole les composantes du cinéma industriel pour mieux en déconstruire les conventions. La fluidité du défilement ou l'intégrité du photogramme ont fait l'objet de traitements particuliers par les cinéastes expérimentaux. Le *flicker* peut être inclus dans cette remise en cause du défilement à vingt-quatre images par seconde : « *Ce sont d'ailleurs les besoins techniques de la bande sonore qui ont requis l'institution de la norme de projection à vingt-quatre images par seconde.* »<sup>53</sup> Ernie Gehr, par exemple, ne souhaitait pas que *Serene Velocity* soit projeté à vingt-quatre images par seconde alors que c'est ce que font habituellement les musées.

Pour Rose Lowder, le champ d'exploration du cinéma expérimental se situe justement sur les limites du cinéma industriel. Dans sa thèse, Rose Lowder affirme que le papillotement, traduction française de *flicker*, permet « *d'établir une composition des images de la bande filmique en échappant aux modalités traditionnelles d'enregistrement et du tirage du cinéma courant.* »<sup>54</sup> Pour P. Adams Sitney, Kubelka tout comme Breer, utilisent le clignotement pour étudier la limite entre la fixité et le mouvement.

#### Intervalle :

Pour Christian Lebrat, si l'histoire du cinéma industriel s'emploie à gommer les trous, à l'inverse du cinéma expérimental, il faut pourtant remonter au flip-book pour mesurer l'importance du battement dans le cinéma : « *Ce léger scintillement de l'image sur l'écran exhibe le hachis optique provoqué par les temps « noirs » ou « trous » noirs [...] qui séparent les photogrammes entre eux.* »<sup>55</sup> Tout son article « *Du folioscope au clignotement, petit inventaire provisoire du feuilletage ou battement cinématographique* »<sup>56</sup>, consiste ainsi à établir une catégorisation des divers « battements » exploités dans le cinéma expérimental.

---

<sup>52</sup> Op. cit. p146.

<sup>53</sup> LOWDER, Rose. *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*. Thèse pour le Doctorat, Université Paris X Nanterre, sous la direction de Jean Rouch, 1987, p223.

<sup>54</sup> Ibid, pp247-248.

<sup>55</sup> « *Du folioscope au clignotement, petit inventaire provisoire du feuilletage ou battement cinématographique* », in LEBRAT, Christian. *Cinéma radical : dimensions du cinéma expérimental et d'avant-garde* ; Paris : Paris Expérimental, 2008, p124.

<sup>56</sup> Idem, pp123-138.

Peter Kubelka<sup>57</sup> insiste sur cette dimension rythmique du cinéma. Il qualifie son propre cinéma de métrique. La notion de « battement » au sens musical est importante pour comprendre son œuvre. Kubelka insiste sur le fait que le cinéma n'est pas du mouvement mais une projection d'images fixes, d'où son leitmotiv : c'est entre les photogrammes que le cinéma parle. L'intervalle est le lieu de création des images pour le spectateur, il permet à sa vision subjective de se constituer en réponse aux stimuli visuels.

Rose Lowder<sup>58</sup> explique justement qu'il est intéressant d'« *intervenir dans l'espace situé entre la fréquence de la fusion et celle du papillotement. En effet, l'insertion dans cet intervalle semble permettre, sous certaines conditions, d'un côté un traitement processuel des stimulations par le sens de la vue et d'un autre côté une présentation inhabituelle de l'apparence du réel rendant ainsi possible une perception différente des choses.* » L'intervalle permet donc d'explorer les limites du regard<sup>59</sup> : de mesurer l'écart entre les rythmes physiques et l'appréhension sensible de leur durée<sup>60</sup>, et donc entre le temps réel et la durée perçue<sup>61</sup>.

Ainsi, comme le souligne Yann Beauvais, Taka Iimura pousse à l'extrême le jeu sur le noir et sur l'intervalle. *Models Reel 1* (1972) et *24 Frames Per Second* (1975-1978) font surgir des espaces particuliers et interrogent notre perception de la durée<sup>62</sup>. Yann Beauvais élargit la notion d'intervalle aux noirs que le cinéma industriel a voulu oublier ou gommer, alors que l'obturation du faisceau, même si elle n'est pas directement l'objet d'expérimentations visuelles, est bel est bien existante, se manifestant deux fois par image – ce qui équivaut à l'insertion de deux images noires par 24<sup>ième</sup> de seconde. Ce phénomène concret, demeuré inexploité au sein de l'industrie cinématographique, est devenu le sujet de réflexion des *flicker films* : « *Le noir au cinéma n'est jamais noir, il s'agit toujours d'une qualification de la lumière. Selon les conditions de projection (projecteur, salle), il y a plus ou moins d'obscurité... On pensera le noir plutôt comme ce qui obscurcit. [...] Il y a deux utilisations majeures du noir au cinéma : la première veut que l'on utilise du film noir ou de l'amorce noire pour monter ou manipuler le film ; tandis que la seconde veut que l'introduction du noir s'effectue plus lors du tournage que du montage.* »<sup>63</sup> Ainsi la présence de noir au cinéma peut désigner à la fois l'absence de lumière (projecteur), le film noir ou amorce noire qu'on utilise au montage, les contrastes lumineux produits au montage ou filmés au tournage. Pour Beauvais, la tension entre l'image et le passage au noir serait même indispensable aux effets d'optique : « *Greg Marokopoulos fut l'un des premiers à exploiter les tensions que provoquent l'irruption du noir après des conglomerats de photogrammes alternés et dans lesquels les effets colorés teintent des vues réalistes comme c'est le cas dans The Illiac Passion (1964-66), ainsi que dans les films de Brakhage et principalement dans les deux séries Sincerity (1973-1980) et Duplicity (1978-1980). Il en va de même dans les films flicker qui assaillent le spectateur avec des plages de couleurs pures qui, en suspendant le flot de flashes colorés au moyen de pauses ou de dissolutions dans des aplats noirs, induisent des effets résiduels qui vont de l'appréhension d'un renfermement de l'écran qui semble soudain se rétrécir et se replier sur lui-même, en passant par des effets de déplacements latéraux*

---

<sup>57</sup> Voir LEBRAT, Christian. *Peter Kubelka* ; Paris : Paris Expérimental, 1990 ou le *Film Culture* n°44, printemps 1967.

<sup>58</sup> LOWDER, Rose. *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*. Thèse pour le Doctorat, Université Paris X Nanterre, sous la direction de Jean Rouch, 1987.

<sup>59</sup> Ibid, p253.

<sup>60</sup> Ibid, p251.

<sup>61</sup> Ibid, p254.

<sup>62</sup> BEAUVAIS, Yann. *Poussière d'image, articles de film (1979-1998)* ; Paris : Paris Expérimental, 1998, p155.

<sup>63</sup> Idem, pp150-151.



*d'images souvent colorées qui font s'opposer à la suspension du flicker des tremblés – marque des adaptations et des ajustements dont nous avons besoin pour voir. »<sup>64</sup>*

## **Couleur :**

Rose Lowder note une différence entre le noir et blanc et la couleur : « *par rapport au film noir et blanc, le film en couleurs apporte plus d'informations d'ordre volumétrique mais, en revanche, les traits des lignes, les bords des objets ou des intersections ayant un aspect graphique sont davantage mis en évidence par le premier.* »<sup>65</sup> Le noir et blanc met davantage l'accent sur le mouvement et la ligne qu'il exalte, ou ouvre des espaces illusionnistes, même si les *light films* noirs et blancs d'Imura ou des Hein explorent aussi l'illusion de la profondeur. Pour prouver l'impact de la couleur sur la perception du défilement, Rose Lowder cite Tony Conrad, : « *les couleurs et les luminosités disposent les unes comme les autres d'une fréquence critique différente de fusion et de papillotement* »<sup>66</sup>. Nous avons donc un rythme global de défilement, mais selon les couleurs utilisées et juxtaposées, le ressenti de cette fréquence de défilement des photogrammes, et du battement lumineux (papillotement) sera différent. Les couleurs ordonnées et montées surimpriment donc leurs propres fréquences au rythme de défilement, qui modifie à son tour la perception que nous avons de ces mêmes couleurs.

Nous avons en effet expliqué plus haut qu'on ne se représente pas forcément la structure d'un film de Sharits lorsqu'on le voit projeté à l'écran. Pour comprendre sa structure, il faut l'observer sous sa forme matérielle de pellicule (d'où les « frozen film frames »). Lorsque le film est projeté, la composition est métamorphosée par l'interaction entre les couleurs, confirmant alors les dires de Lowder (et de Conrad). La perception de la couleur affecte ainsi l'apparence de l'espace, mais de l'autre côté, la perception des propriétés spatiales modifie la vision des teintes<sup>67</sup>.

A la suite de Sharits, Jean-Michel Bouhours envisage le *flicker* en lien avec le contraste chromatique (exemple : *Chronoma*, 1977)<sup>68</sup>. Son but est d'arriver à appliquer ce fait visuel à la reconstitution du mouvement/figuration et de la réalité. En quoi les couleurs sont-elles un facteur modifiant de la perception photographique ? Avec *Sécan-ciel* (1979), il s'éloigne ainsi de l'abstraction contrastée d'un Kubelka, Conrad ou Sharits (Sharits non figuratif). Pour cela, Bouhours nuance et varie les contrastes extrêmes selon un éventail plus large. C'est-à-dire : il accroît encore la possibilité de variations colorées. Christian Lebrat poursuit aussi la recherche sur les effets d'after-image et de profondeur liés aux interactions colorées. Pour réaliser *Holon* (1981-82), Lebrat a placé un obturateur manuel (un ruban de papier noir perforé) devant la caméra, pour faire varier la vitesse d'obturation, jouant sur le net et le flou afin d'obtenir une explosion de monochromes<sup>69</sup> : « *J'ai refilmé plusieurs fois la même pellicule en utilisant ce ruban perforé. À chaque passage de la pellicule je changeais la*

---

<sup>64</sup> Ibid, p155.

<sup>65</sup> LOWDER, Rose. *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p258.

<sup>66</sup> Idem, p248.

<sup>67</sup> Ibid, p257.

<sup>68</sup> BOUHOURS, Jean-Michel. « Variation lente, succession rapide », et HILLAIRET, Prosper « Jean-Michel Bouhours et la chronochromie » in BRENEZ, Nicole ; LEBRAT, Christian (sous la direction de). *Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* ; Paris/Milan : Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001, pp382-384.

<sup>69</sup> MICHELON, Olivier. « Christian Lebrat, libération de la couleur » in *Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, pp385-386.

vitesse de défilement, le rythme et les couleurs. Je créais ainsi un choc visuel en mélangeant ces différents paramètres. L'écran implose, explose de l'intérieur. C'était fantastique, je n'avais jamais vu ça au cinéma auparavant. Et si vous voyez seulement les images sur le celluloïd, vous ne pouvez pas vous imaginer ce que ça donne une fois projeté — il faut le voir pour y croire. »<sup>70</sup>

## Lumière :

Pour William C. Wees, qui a axé une étude entière, déjà citée, sur la lumière dans le cinéma expérimental, le cinéma est couleur, mouvement et lumière. L'œil détecte les mouvements, mais avant tout celui de la lumière sur la rétine.<sup>71</sup> La lumière est une donnée physique qui se meut dans le temps (le défilement matérialiserait ce temps).

Arnulf Rainer de Kubelka retourne aux bases du cinéma : Kubelka présente le cinéma comme une projection rapide d'impulsions lumineuses<sup>72</sup>. Le cinéma n'étant pas mouvement, il faut utiliser la lumière pour en donner l'illusion. Lorsqu'il parle du montage d'*Adebar*, Kubelka affirme avoir « pratiquement rempli l'écran avec la même quantité de lumière. » : « *Le cinéma me permet d'introduire dans le temps des mesures exactes. [...] Je peux déterminer exactement la place de ces événements 24 fois par seconde. Je peux le placer dans le temps exactement où je veux, dans un vingt-quatrième de seconde. Je peux vous donner un signal visuel qui dure exactement la moitié du temps, le double, autant que je veux comme je veux.* »<sup>73</sup> Tout est précisément calculé, chaque photogramme, chaque effet, en fonction du rythme de base du défilement cinématographique.

Il semblerait alors pertinent d'envisager ensemble la fréquence (occurrence des photogrammes) et la lumière comme les deux composantes du défilement. On pourrait peut-être même lier les deux et dire la « fréquence de la lumière », sachant que le montage pratiqué sur la pellicule semble conditionner le rythme du battement lumineux. Pour Rose Lowder : « *Il est de ce fait bien connu que certaines compositions spatio-temporelles de luminosité provoquent l'impression de diverses couleurs, et ce, même si la luminosité observée est blanche ou d'une seule longueur d'onde* »<sup>74</sup>. La perception des couleurs subjectives (after-image) semble dépendre autant des interactions colorées entre chaque photogramme (lorsqu'il y a couleurs), que des interactions entre la fréquence lumineuse et la suite des photogrammes. Elle appuie cette explication sur une citation d'un scientifique, G.S. Brindley, extraite de *Physiology of the Retina and Visual Pathway* : « *La condition nécessaire pour cette illusion, semble être l'alternance, à une fréquence légèrement en dessous de celle qui supprime le papillotement, d'un champ lumineux uniforme, d'un champ obscur uniforme et d'un troisième contenant des contrastes spatiaux nets et sombres.* »<sup>75</sup>

Le phénomène du *flicker* est avant tout décrit par Stephen Dwoskin<sup>76</sup> comme un phénomène lumineux. La lumière est en effet une composante du film. Dwoskin s'appuie sur une citation de Tony Conrad qui explique : « *The range of perception of flicker or*

---

<sup>70</sup> LEBRAT, Christian. « Vibrations », 1990, en ligne sur <http://www.cineastes.net/textes/lebrat-vibrations.html>

<sup>71</sup> C. WEES, William. « Visual Perception, Medium Specificity, and the Metaphor of the Camera Eye », in *Millennium Film Journal*, « Re-Readings », n°19, automne-hiver 1987/1988, pp12-21. Pages 13-14 sur la réception des stimuli lumineux.

<sup>72</sup> LEBRAT, Christian. Peter Kubelka, Paris : Paris Expérimental, 1990, p62.

<sup>73</sup> Idem, p80.

<sup>74</sup> *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p291.

<sup>75</sup> Ibid, p291.

<sup>76</sup> *Film is... The international free cinema* ; New York : The Overlook Press, 1975, pp183-187.

*stroboscopic light is below a frequency of about 70 flashes per second (40fps), above which the light is seen as continuous. Normal sound projection is at 24 fps. Below about 4 fps, the only real effect is of a light switching on and off. But in the range from 6 to 18 fps, more or less, strange things occur. The Flicker moves gradually from 24 fps to 4 fps and then back out of the flicker range.* »<sup>77</sup>. Le rythme de défilement des images accentue donc les clignotements lumineux, produisant alors des effets stroboscopiques. Pour la structuraliste Birgit Hein, le flicker ne fait que révéler le vacillement de la lumière projetée : « *but films do not only render real motion : there are different forms of purely filmic motion such as the flickering of the ray of light in flicker-films* »<sup>78</sup> Le seul mouvement qui soit au cinéma est celui de la lumière.

Sitney utilise une formule assez évocatrice, lorsqu'il parle des effets ressentis à la vision de *N : O : T : H : I : N : G*, de Paul Sharits : « *la chaise vide, en déséquilibre et l'ampoule lumineuse se vidant font allusion à l'expérience flottante, presque enivrante ressentie par le spectateur, assis, après une longue exposition aux clignotements de couleurs déversés par la lampe du projecteur.* »<sup>79</sup>

## Obturbateur :

Parlant des contrastes au sein de l'image, Rose Lowder explique au sujet de son propre film *Rue des Teinturiers* (1979) : « *Il semble qu'ici, cette feuille joue le rôle d'un obturbateur. La présentation intermittente de ce champ sombre rend d'autant plus éclatant le haut contraste des traits de la rambarde qu'un champ clair lui est intercalé.* »<sup>80</sup> Cette réflexion implique que l'obturbateur joue un rôle dans l'exaltation des contrastes, favorisant l'effet flicker. Son autre film, *Roulement, Rouerie, Aubage* (1978), semble justement mimer le fonctionnement de l'obturbateur<sup>81</sup>.

Parallèlement, *Black and Light* (1974) de Pierre Rovère, jouant sur les rotations et déplacements de perforations, fait partie des films qui mettent en évidence le rôle de l'obturbation dans la perception du déplacement de l'énergie lumineuse et son influence sur le battement de l'image<sup>82</sup>. Yann Beauvais, qui décrit ainsi le film de Rovère, met la musicalité rythmique des flicker films, vantée par Kubelka, sur le compte du dispositif même de la projection cinématographique : « *le défilement d'un ruban de pellicule devant un obturbateur qui induit le clignotement et la tête de lecture du projecteur qui lit les informations optiques qui lui sont proposées.* »<sup>83</sup>

## 2. Proposition d'une synthèse

---

<sup>77</sup> Idem, p183.

<sup>78</sup> « The structural film », in *Film as film*, p94.

<sup>79</sup> SITNEY P. Adams. *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine. 1943-2000*, p343.

<sup>80</sup> *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p279.

<sup>81</sup> Voir sa description in *L'art du mouvement, collection cinématographique du Musée National d'art moderne* ; Paris : MNAM, 1996, p256 et DEVILLE, Vincent. « Plastique de l'intervalle » in DENIS, Sébastien (sous la dir. de). *Arts plastiques et cinéma* ; Condé-sur-Noireau : Corlet/CinémAction, 2007, p123.

<sup>82</sup> BEAUVAIS, Yann. *Poussière d'image, articles de film (1979-1998)* ; Paris : Paris Expérimental, 1998, p156.

<sup>83</sup> In *Paul Sharits* ; Dijon : Les presses du réel, 2008, p19.

## Stuart Liebman : les articulations entre l'intervalle et la lumière

Synthétisant les thèmes de l'intervalle et de la lumière que nous avons séparés ci-dessus, Stuart Liebman<sup>84</sup> essaye de résumer la perception cinématographique en s'alignant sur les théories de Max Wertheimer, spécialiste de psychologie cognitive qui se serait penché sur le phénomène du mouvement apparent au cinéma, démontrant encore l'importance du film comme médium propice à éclairer les mécanismes physiologiques de notre perception. On sait que Rose Lowder, comme en témoigne le titre de sa thèse, voit le cinéma comme un mode d'investigation scientifique. En faisant de la perception le sujet de leurs films et en mettant à l'épreuve notre expérience cognitive des images, les cinéastes structuraux ont mis en danger la représentation du cinéma comme domaine dédié à l'illusionnisme, fondé sur les principes de la perspective et du réalisme. Wertheimer aurait été le premier à examiner systématiquement les phénomènes de mouvements apparents. Il en a distingué trois principaux types : « partiel », « phi » et « beta » : « *Phi movement thus appears as a kind of oscillating transport of light. Beta motion (synonymous with « optimal motion »), however, appears as the smooth transformation of a well-defined object travelling continuously from one location to another [...] the analogous to the slow passage of a real object across the field view.* »<sup>85</sup> Il postule que, pour voir une forme reconnaissable évoluer dans le temps (et, par extension, dans l'espace) de manière cohérente, dans la succession saccadée des stimuli, il faut que cette forme se modifie le moins possible. Si l'on s'amuse à changer la forme, alors le mouvement n'est plus perçu comme continu. On pense alors à Breer. De plus, l'intervalle temporel séparant les formes légèrement incompatibles doit être minimisé. Le *flicker* joue sur cet intervalle et le module en fonction du but recherché. Nos deux composantes de la perception du mouvement sont, pour Wertheimer, la forme qui évolue sur le photogramme, et l'intervalle. La fluidité de la séquence doit donc être favorisée pour maintenir l'illusion d'un mouvement dans un espace-temps cohérent. Si l'on veut rendre ce mouvement fluide incohérent, ou gêner sa perception, il faudra intervenir sur ces deux paramètres : le « dessin », autrement dit l'image ou la forme, et l'intervalle de temps entre chaque photogramme. La plupart des cinéastes expérimentaux s'attaquent déjà à ce « mouvement beta », à cette fluidité. Ne serait-ce qu'en bougeant rapidement la caméra, comme dans *Field* de Gehr (1970), ou en retirant l'obturateur de la caméra ou du projecteur, comme dans *Little Dog for Roger* (1967) de Le Grice, pour créer des flous visuels. Ces flous visuels sont dûs au mouvement « phi » de la lumière qui s'ajoute au « mouvement beta » de la pellicule. Dans d'autres films, les techniques de montage rapide explorent les seuils de tension entre l'intervalle et la lumière. Dans *Recreation I* (1956) de Breer, ou *Work in Progress, part 6, Reel A* (1969-70), des Hein, des explosions d'images rompent régulièrement l'illusion, faisant apparaître la vibration optique de la lumière du projecteur. Dans *Serene Velocity* (1970) de Gehr, à mesure que les niveaux de zoom augmentent, le mouvement de défilement est modulé par les mouvements partiels d'obturation, poussant à leur limite les mouvements lumineux (à la limite du *flicker* ?). Ainsi, le rythme de défilement de photogrammes aux compositions calculées peut mettre en évidence la lumière du projecteur, autrement dit, le rythme exalte la lumière en provoquant ses battements, pour employer à dessein le terme de Dwoskin. Stuart Liebman introduit un troisième mouvement, le mouvement partiel, qui semble couvrir celui de l'obturateur. Sa prise en compte montre que sa présence ou son absence change la donne. C'est une donnée à rajouter aux autres. L'auteur note justement que de plus en plus de films s'intéressent aux mouvements partiels et lumineux, par le biais, le plus souvent, du *flicker film*. Nous sommes

---

<sup>84</sup> Stuart Liebman, « Apparent Motion and Film Structure : Paul Sharits' Shutter Interface », in *Millennium Film Journal*, « International Avant-Garde/Structural Film », volume 1, n°2, printemps/été 1978, pp101-109.

<sup>85</sup> Même article, p102.

en 1978, rappelons-le, Conrad et Sharits sont passés par là. Il cite donc Kubelka comme référence, avec *Arnulf Rainer*, puis Tony Conrad, et Vicki Z. Peterson<sup>86</sup>.

Ainsi pour Liebman, normalement, les *flicker films* sont constitués de photogrammes noirs et blancs, ou de couleurs pures, même s'ils incluent parfois des images photographiques. Ceux purement abstraits honorent leur dette au modernisme, puisqu'une fois projetés ces photogrammes révéleraient la bidimensionnalité et les limites de l'écran. On s'éloigne curieusement avec cette thèse, des interprétations spatiales et méditatives de Paul Sharits, dans une assimilation un peu dangereuse des photogrammes à une peinture... Il admet néanmoins que les effets d'after-image stimulent la perception de formes virtuelles et créent ainsi un espace illusoire au-delà du cadre de l'écran. Le *flicker* affirme l'effet cinétique du phénomène lumineux comme condition *sine qua non* de la perception du mouvement au cinéma. C'est une sorte d'exagération du phénomène lumineux. Comme Sharits le clame : « *In this cinematic drama, light is energy rather than a tool for the representation of non-filmic objects ; light as energy, is released to create its own objects, shapes and textures. Given the fact of retinal inertia and the flickering shutter mechanism of film projection, one may generate virtual forms, create actual motion (rather than illustrate it), build actual color-space (rather than picture it), and be involved in actual time (immediate presence).* »<sup>87</sup> Il semblerait que ces effets d'after-image dépendent du mouvement de l'obturateur. C'est ce paramètre, avec la modification du défilement, qui exalte la lumière et rompt l'illusion de fluidité.

## **L'analyse complémentaire de Rose Lowder : l'importance des valeurs colorées et de l'obturateur**

*L'enjeu est autant dans le photogramme qu'entre les photogrammes.*

« *Ce qui se passe entre chaque photogramme est plus important que ce qui se passe sur chaque photogramme* », Norman MacLaren.

Rose Lowder réfute l'idée admise qu'entre les photogrammes se joue le film, comme Peter Kubelka se plaît à le répéter, car cette affirmation de l'immobilité des images a son revers : l'isolement des images peut pousser à négliger l'impact des photogrammes les uns sur les autres au sein de la série projetée<sup>88</sup>. On aurait ainsi tendance à se représenter chaque photogramme comme un cadre ou un tableau indépendant et isolé dans la chaîne<sup>89</sup>. C'est sans compter les effets d'after-image, on les a évoqués, et le mécanisme de la projection, qui, de toute évidence, semble jouer un rôle dans notre perception.

On sait que le cinéma de Peter Kubelka est fondé sur le décompte précis des photogrammes<sup>90</sup>. Mais le photogramme n'est pas la plus petite unité cinématographique. Rose Lowder définit la succession des images comme « *agencement de qualités de valeur relative*

---

<sup>86</sup> Pour Peterson, voir aussi le *Millennium Film Journal*, « Film/Theatre, Compositional Matrix », n°3, hiver/printemps 1979, p90, sur le contraste lumineux dans le *flicker*, entre Murnau et Eisenstein, entre autres.

<sup>87</sup> Cité page 105 de l'article, extrait de « Notes On Films », in *Film Culture* n°47, p13.

<sup>88</sup> Rappelons-le encore une fois : si en *frozen frames* un film de Sharits peut être observé comme une succession de couleurs pures, à la projection, le résultat est tout autre, puisque les couleurs fusionnent.

<sup>89</sup> Qu'il suffirait ainsi de numériser en Haute Définition pour en conserver toute l'intégrité.

<sup>90</sup> LEBRAT, Christian. *Peter Kubelka* ; Paris : Paris Expérimental, 1990, pages 99, 104-105 (sur *Adebar*), 108-113, 117-127 (la structure en onde de *Schwechater*), 129-135 (la structure d'*Arnulf Rainer*), 138 (pour *Unsere Afrikareise*).

les unes par rapport aux autres. »<sup>91</sup> Chaque élément de composition (valeur) au sein du photogramme est aussi important que le photogramme lui-même. Pour Lowder, « *Si Mc Laren [lorsqu'il parle de ce qui se passe entre les photogrammes] se réfère à ce qui se passe dans le cerveau du spectateur (ce qu'il ne dit pas), on pourrait admettre que ce qui se passe au niveau de la perception au moment où l'obturateur est fermé importe autant (mais tout de même pas davantage) que lorsque l'obturateur du projecteur est ouvert.* »<sup>92</sup>

La « configuration optique et sémantique de l'image » influe sur la perception même du défilement des photogrammes, et on ne peut donc pas considérer le photogramme comme une unité stable et l'obturateur comme la clef du défilement cinématographique. Robert Breer en est un excellent exemple. D'après Mendelson, *Form Phases IV* marque le commencement des expériences de Breer sur le rythme, d'après ses propres peintures. Il en décrit ainsi un passage : « *There is a long series of frames of the horizontal rods, each frames showing small variations in their positions so that when projected, the eye blends them to produce an illusion of continuous movement. These frames are then divided into single or double-frame units which are intercut with single or double frames of a new image – a vertical black bar on an orange ground. Now, at projection speed, the continuous movement of the rods persists, but the second image is superimposed upon it, and it is this optical mixing which produces the color transformation* »<sup>93</sup> Sitney définit *Recreation I* dans un esprit similaire, comme une « *structure compacte de rythmes incomplets et imbriqués les uns dans les autres, accentués par de petits mouvements discontinus à l'intérieur de l'image, si bien que l'œil perçoit une unité complexe.* »<sup>94</sup> Nous ne savons toutefois pas si son propos se situe seulement à l'échelle de la série de photogrammes ou bien également à celle du photogramme.

Ceci dit, cela n'enlève rien à l'importance de l'obturateur<sup>95</sup>. Rose Lowder rappelle d'ailleurs : « *Sans cette alternance d'ouverture et de fermeture de l'obturateur on a non seulement une fusion d'images mais aussi une fusion des formes. La période de noir insérée entre les photogrammes et pendant l'arrêt de ceux-ci devient nécessaire pour que le sens de la vue puisse distinguer les traits qui appartiennent à chaque phase de la série d'images.* »<sup>96</sup> Elle ne remet pas non plus en cause la question du rythme, bien au contraire, en montrant que c'est dans le photogramme même qu'il se joue, et pas seulement entre les photogrammes. Les cinéastes interviennent pour accroître cet effet, cette donnée du cinéma : l'obturation. Les études de Lowder montrent finalement que les cinéastes expérimentaux, et elle-même en particulier, modulent jusque dans le photogramme les paramètres qui influenceront notre perception du défilement de la pellicule, en plus de l'obturateur. Accentuant, ou non, son action en tant que paramètre technique. Cela recoupe notamment nos constatations sur la fusion des blocs de couleurs dans le cinéma de Paul Sharits, ou la remarque faite plus haut sur l'illusion de profondeur dans le jeu de zooms de *Serene Velocity* d'Ernie Gehr. Le contenu de

---

<sup>91</sup> *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p284.

<sup>92</sup> Ibid, p286.

<sup>93</sup> MENDELSON, Lois. *Robert Breer, A Study of His Work in the Context of the Modernist Tradition* ; Ann Arbor (Michigan) : UMI Research Press, 1981 (1978), p14. Le mot "frames" y est employé sans distinction, de sorte qu'on ne sait pas trop s'il divise les photogrammes ou s'il en rajoute entre... C'est pourquoi nous le citons en anglais, voici comment nous interprétons la chose : « des photogrammes de baguettes horizontales donnent une illusion de mouvement continu à la projection. Chacun de ces photogrammes sera divisé en simples ou doubles cadres, entrecoupés de simples ou doubles cadres d'une nouvelle image : une barre verticale noire sur fond orange. A la projection, le mouvement des baguettes persiste, mais la seconde image surimprimée provoque un mélange optique, et engendre la transformation de la couleur ».

<sup>94</sup> *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine. 1943-2000*, p260.

<sup>95</sup> La citation de la note 24 était elle-même assez claire : elle sous-entendait qu'habituellement l'obturateur exalte les contrastes.

<sup>96</sup> *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p280.

chaque photogramme influe sur notre perception du défilement. Cette remarque est importante pour tous les films qui ne relèvent pas du courant graphique, tel que délimité par Sitney, et qui jouent donc sur des composantes moins évidentes et schématiques que des cadres de couleurs monochromes ou des formes abstraites<sup>97</sup>. Ces films ne font qu'exacerber les qualités purement cinématographiques présentes dans d'autres films a priori moins « perceptuels » : « *Nous avons vu qu'en modifiant la fréquence d'apparition d'un motif coloré sur la pellicule, on obtient à l'écran une modification de la teinte non seulement sur les parties des images où le motif est réellement présent, mais aussi, de diverses manières, sur les images adjacentes.* »<sup>98</sup> La saturation des couleurs permet de les intensifier et l'agencement sériel permet d'accentuer les contrastes, simultanés ou successifs : « *La possibilité d'organiser au niveau chromatique la structure sérielle des photogrammes indépendamment des objets représentés, offre un registre d'expression supplémentaire.* »<sup>99</sup> Lowder confirme une nouvelle fois ce que nous avons dit sur le duo couleur/défilement et leurs interactions. Dans un article<sup>100</sup>, elle explique d'ailleurs comment, sur les *Bouquets*, le fait de laisser plus ou moins d'images noires peut parfois intensifier certains aspects de la réalité.

### III. MISE EN PRATIQUE DU FLICKER

#### 1. Effets du flicker sur le spectateur

Dans sa thèse, Rose Lowder consacre une belle partie de son développement au papillotement et au système nerveux, notamment chez les animaux. Le papillotement est en effet une composante de notre système perceptif : « *A l'instar de la cinématographie, mais d'une manière différente, l'organisation de la perception implique successivement et simultanément une continuelle discontinuité-continuité.* »<sup>101</sup>

Pour Sitney, les cinéastes qui suivirent dans le sillage du *flicker film* s'intéressent moins au rythme, comme c'était le cas pour Kubelka, qu'à une utilisation optique et psychologique du *flicker* : « *Les cinéastes qui ont suivi Kubelka dans l'exploration des possibilités du clignotement, en couleur ou en noir & blanc, ont eu tendance à le concevoir différemment. Pour Kubelka, Arnulf Rainer est le cinéma pur, l'alpha et l'oméga, qui à la fois définit et délimite son art. Pour les cinéastes structurels, le clignotement est le moyen d'atteindre, en pleine vitesse, des distinctions subtiles de stases cinématiques afin de produire à la fois des réactions psychologiques et aperipectives de la part des spectateurs.* »<sup>102</sup> Certes Kubelka, avec *Arnulf Rainer*, a réalisé ce que beaucoup considèrent être le premier film à montrer les possibilités du *flicker* sur un mode extrême et radical, mais il n'est pas franchement concerné par les mécanismes de la vision : « *however much its retinal bombardment of alternating short black and white sequences may initiate optical effects, like*

---

<sup>97</sup> On pense à Kurt Kren, par exemple. Le genre du film perceptuel (nous reprenons le mot de Le Grice), à la suite de Breer, semble comprendre principalement des cinéastes utilisant des formes graphiques pures. On pourrait penser que les cinéastes qui se contentent de la prise de vue réelle ne peuvent jouer dans cette catégorie : nous tendons à démontrer le contraire.

<sup>98</sup> *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p289.

<sup>99</sup> *Idem*, p290.

<sup>100</sup> « Expérimentations cinématographiques : une vision de l'art élargi » in *Pratiques, Réflexions sur l'art* ; Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p50.

<sup>101</sup> *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p264.

<sup>102</sup> *Le cinéma visionnaire. L'avant-garde américaine. 1943-2000*, p273.

*that of colour after-image, the film is constructed in such a way that no stroboscopic rates are maintained in a sufficiently unbroken sequence to allow it to be described as concerned with the optical factors.* »<sup>103</sup> Si effets d'optiques il y a, ils sembleraient ne pas avoir été prévus par l'auteur. Rappelons qu'il s'agit du point de vue de Le Grice, qui veut distinguer une catégorie assumée et contemporaine (post-Conrad) de « films perceptuels »<sup>104</sup>.

Tony Conrad poussera donc dans cette direction l'animation image par image (ce cinéma graphique dont parle Sitney) en prenant en compte la lumière dans les phénomènes de transformations mentales, autrement dit l'effet stroboscopique : « *The Flicker [...] modulating the fundamental energy source of the cinema, projected light. By alternating solid black frames with solid white frames, in various patterns, he reduced the process of animation to a mental-perceptual plan and explored esthetic possibilities of rhythmic stroboscopic effects.* »<sup>105</sup> C'est un film entièrement fondé sur la vision : « *The result is a film which enables awareness of changing modes of response to recognizably different strobe conditions – awareness of how the autonomic response begins to shade off into pattern recognition as the black and white units increase in length ; how the different systems interact ; how the difference in colour after-image relates to different strobe rates ; and possibly becoming aware of other physiological changes as the retinal activity affects the rhythm of other areas of the nervous system.* »<sup>106</sup>. Tony Conrad calque en effet le rythme de *The Flicker* sur celui du système nerveux, nous en reparlerons plus bas. Sharits déclare un but esthétique similaire dans son emploi du flash, sur un mode encore plus politique : « *Just as the "film's consciousness" becomes infected, so also does the viewers' : the projector is an audio-visual pistol ; the screen looks at the audience ; the retina screen is a target. Goal : the temporary assassination of the viewer's normative consciousness.* »<sup>107</sup> Cette pratique offensive ciblée sur le système nerveux avec, pour seule arme, la lumière, se voit confirmée lorsqu'il est amené à évoquer son double écran, plus tardif, *Declarative Mode* (1976-77) : « *From a measured poise towards an ecstatic level of color-light pulsation (ending in micro-oscillations around 5 cycles per second, which is at once the primary fade-wave cycle possible in sound speed 16 mm film and is also a rhythm associated with certain neuron pulses during expansive, inspirational states of consciousness).* »<sup>108</sup>

Pour William C. Wees<sup>109</sup>, l'effet *flicker* n'est pas dans le film à proprement parler, mais stimulé par celui-ci. Les couleurs perçues et les rapides pulsations sont créées par le système visuel du spectateur en réponse à l'ordre et à la fréquence, ainsi que par la luminosité et la teinte des cadres alternant. Le spectateur voit des choses très différentes de ce qui est dans le film même, nous l'avons déjà mentionné. Les effets, sont, semble-t-il, parfois hilarants, ou proches de l'hallucination. D'après l'auteur, on connaît encore mal la raison de ces effets. Noel Carroll dans son article « Towards a Theory of Film Editing »<sup>110</sup> confirme que le *flicker* est un phénomène compliqué alliant deux aspects : il met l'accent sur la planéité de

<sup>103</sup> LE GRICE, Malcolm. *Abstract Film and Beyond*, p106.

<sup>104</sup> Il aurait ainsi tendance à rendre accidentelle toute autre occurrence d'effets optiques dans les films antérieurs à cette catégorie. On pense que Belson et Whitney ont été victimes de cette minimisation réévaluée par Moritz dans *Film as film*, inspiré par sa connaissance parfaite de l'œuvre de Fischinger – il prêche lui aussi pour sa paroisse.

<sup>105</sup> RUSSETT, Robert. STARR, Cecile. *Experimental Animation, Origins of a New Art* ; New York : Da Capo Press, 1976, p129.

<sup>106</sup> *Abstract Film and Beyond*, p106.

<sup>107</sup> « Notes on Films / 1966-1968 », in *Film Culture* n°47, été 1969, pp13-16, ici, p14.

<sup>108</sup> LIEBMAN, Stuart. *Paul Sharits* ; St Paul : Film In The Cities, 1981, pp11-13. Brochure de vingt pages trouvée dans la boîte d'archives « Paul Sharits » conservée à la documentation de Light Cone.

<sup>109</sup> C. WEES, William. *Light Moving in Time, Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film* ; Berkeley/L.A./Oxford : University of California Press, 1992, p147.

<sup>110</sup> in *Millennium Film Journal*, « Film/Theatre, Compositional Matrix », hiver/printemps 1979, n°3, p90.



l'écran tout en créant, par l'instauration de contrastes, un espace illusoire hors écran par le biais de l'effet d'after-image. Nous le voyons sur l'écran, alors que cet effet n'existe que dans nos têtes. C. Wees recommande ainsi quelques ouvrages sur le sujet, publiés aux Etats-Unis, difficiles à trouver en France :

- Robert E. Ornstein, *The Psychology of Consciousness* (NY : Viking, 1972), avec un chapitre sur les exercices de méditation agrémenté d'allusions pertinentes aux travaux de Sharits, Whiney et Belson...

- Edward S. Small and Joseph Anderson, « *What's in a Flicker Film ?* », *Communication Monographs* 43, n°1 (1976).

A propos des effets hilarants, Jonas Mekas consacre un développement tout à fait édifiant sur la réception publique de *The Flicker* à sa sortie : « *Certains spectateurs ne le tiennent même pas pour un film. [...] Il se peut que ce soit une expérience optique. Ou un test médical pour les yeux. L'introduction du film prévient que ceux qui ont des tendances à l'épilepsie sont priés de ne pas rester. Pendant les projections à la Cinémathèque, un docteur était présent à toutes les séances. Et puis il y a les autres, la minorité – j'appartiens moi-même à cette minorité –, qui pensent que *The Flicker* est une des rares œuvres originales du cinéma et une très insolite expérience esthétique de la lumière* »<sup>111</sup>. Jonas Mekas s'émerveille tout en s'amusant, bien sûr, de la portée scientifique et médicale alors inédite de l'œuvre : « [*Jonas Mekas*] : *The Flicker peut être utilisé comme détecteur de la migraine photogénique. Art ou non, c'est quelque chose ! Quelles autres réactions y a-t-il eu à la projection ? – Mullins : Quelqu'un a vomie. [... Jonas Mekas : ] C'était indubitablement une réaction favorable. L'homme avait probablement quelque chose de mauvais dans l'estomac et le film lui a nettoyé l'estomac. C'est chouette, non ?* »<sup>112</sup> L'interview met en évidence des enjeux à la fois politiques, esthétiques et scientifiques, si on s'en tient aux points essentiels formulés par Tony Conrad : « *C'est un morceau de film dont un groupe de gens fait l'expérience de façons diverses [...] Il y a une variété d'effets que je suis en train de recenser, d'effets qui agissent sur les yeux et produisent des images réelles directement en l'observateur plutôt que la façon normale qui consiste pour l'œil à interpréter les schémas de la lumière sur l'écran. [...] je travaillais avec une forme de lumière qui se décompose non en zones ou en couleurs mais en fréquences. [...] Le film est en fait divisé en environ cinquante segments, chacun consistant en une structure constituée d'un rythme de photogrammes noirs et blancs qui se répète. Néanmoins la plupart des gens voient des couleurs et ce n'est pas rare du tout. [...] Les gens viennent voir le film et ils ont l'habitude de voir des images représentatives. Ils veulent désespérément voir des images. Si désespérément, en fait, que beaucoup d'entre eux s'hypnotisent eux-mêmes en croyant voir des images. [...] Ce sont des images précises plutôt que, par exemple, des structures de mandalas (ce qui est une façon de parler d'une sorte d'activité aléatoire de la rétine que l'on éprouve habituellement les yeux fermés ou à telle ou telle autre condition). [...] J'avais certaines idées que je voulais voir réalisées dans un film. J'avais vu des effets stroboscopiques et j'avais été époustouflé par le formidable impact [...] Les structures que j'ai choisi d'utiliser dans *The Flicker* sont l'extension en un système beaucoup plus complexe des techniques stroboscopiques habituelles. *The Flicker* emploie des relations harmoniques, des vitesses, des pulsations et des structures différentes de celles qu'on a utilisées jusqu'ici.* »<sup>113</sup> Belson et James Whitney se contentaient jusque là des

---

<sup>111</sup> MEKAS, Jonas. *Ciné-Journal, Un nouveau cinéma américain (1959-1971)* ; Paris : Paris Expérimental, 1992 (1ère éd. 1972), p208.

<sup>112</sup> Idem, p210.

<sup>113</sup> Ibid, pp209-210.

mandalas... On n'est guère étonnés d'apprendre parallèlement que « pendant longtemps [Tony Conrad a] été intéressé par le type de choses qu'on voit les yeux fermés »<sup>114</sup>.

Dans une interview avec Peter Kubelka, Jonas Mekas mettait également l'accent sur cette dimension hallucinatoire plus inattendue dans le travail du cinéaste autrichien, auteur de l'*Arnulf Rainer* dont Le Grice supputait le caractère fortuit des effets d'after-image : « *I could watch it with my eyes closed, as the light rhythms pulsed on and through the eyelids. One could say, that the RAINER film is the only film ever made that can be seen with your eyes closed.* »<sup>115</sup>. Tout à fait d'accord, Kubelka précisait que Brakhage avait fait la même remarque au visionnage. On sait d'ailleurs que l'idée du « film mental » est chère au cinéaste onirique que nous verrons plus loin. Ainsi, lorsque Jonas Mekas consacre un encart sur « la mutation de l'œil » dans son *Ciné-Journal*, il affirme : « *J'avais coutume d'amener le film de Tony Conrad The Flicker dans les universités et les collèges il y a deux ans. Ou des films de Brakhage. Et d'ordinaire il y avait toutes sortes de doléances : « Oh ! ça va trop vite ! » « Qu'est-ce que c'est que cette histoire de plans d'un photogramme ? » « Qu'est-ce que c'est que cette histoire de lumière ? » [...] ça paraît tout à fait naturel, aujourd'hui.* »<sup>116</sup>

## 2. La mise en oeuvre de ces effets par quelques cinéastes exemplaires

### a) Tony Conrad

Tony Conrad s'est toujours intéressé aux sciences analytiques et physiologiques<sup>117</sup>, d'où son penchant pour l'expérimentation des limites des sens. Selon lui, cette préoccupation banalisée par l'Impressionnisme a été parachevée par l'Op Art. Il pense que le « statisme », considéré avec suspicion à l'ère du rock'n roll, est une dimension fondamentale à toute création artistique. On retrouve aussi cette préoccupation – tension entre la *stasis* et le mouvement – chez Kubelka. Le mélange de tonalités, à la limite de l'audible, et du rythme rapide, comparable à la fréquence de ces tonalités, provoque une perception spatiale très vaste. Contrairement à ce qui a pu être dit pour distinguer Kubelka de Conrad, ce dernier travaille aussi sur les harmonies rythmiques, même si Kubelka ne s'intéresse peut-être pas à la lumière stroboscopique. Comme Kubelka, Conrad utilise le noir et blanc pour mieux donner à voir la lumière du projecteur. Conrad a commencé à travailler avec Jack Smith sur la création de *flickers* dès 1962, bien avant *The Flicker*<sup>118</sup>. Jack Smith souhaitait en intégrer dans *Normal Love*, mais il n'a pu, compte tenu des ressources disponibles à l'époque. D'après lui, après ses premières expériences, beaucoup de gens ont commencé à exploiter le *flicker* dans les spectacles de danse, happenings, concerts de rock... dans un pur esprit psychédélique ou optique. Conrad qualifie ainsi *The Flicker* de « voyage hallucinatoire »<sup>119</sup>. On pense aux expériences antérieures de Belson ou des Whitney.

Tony Conrad a ainsi cherché les diverses applications de ce phénomène, ordinairement utilisé comme diagnostic de l'épilepsie, ou, durant le second conflit mondial, contre les névroses de guerre. La fréquence principale du cerveau, le rythme alpha, repose sur 8 à 16

---

<sup>114</sup> Ibid, pp208-209.

<sup>115</sup> *Film Culture* n°44, printemps 1967, pp43-47.

<sup>116</sup> MEKAS, Jonas. *Ciné-Journal*, p265.

<sup>117</sup> *Film Culture* n°41, été 1966, pp1-3.

<sup>118</sup> De même, Tony Conrad et Paul Sharits ne sont pas les seuls en 1966 sur le terrain du *flicker* hallucinatoire, une autre référence vient s'ajouter : *Archangel* de Victor Grauer. Voir notamment « The Independent Cinema », Andrew Sarris, in BATTCKOCK, Gregory (édité par). *The New American Cinema* ; New York : E. P. Dutton, 1967, pp52-53.

<sup>119</sup> Idem, p1.

cycles par seconde. La fréquence du *flicker* de 8 à 16 images par seconde correspond donc au mécanisme nerveux. Ainsi, le *flicker film* s'aligne sur le rythme du système nerveux, permettant au cerveau d'être totalement impliqué dans le spectacle. Lors de la phase hypnotique, l'image devient plus intense. Il faut alors fixer ses yeux sur un point pour en percevoir les effets les plus complets. L'absence d'imagerie figurative permet au spectateur de se concentrer sur ce phénomène. Tony Conrad a conçu *The Flicker* selon ces données. Dans une interview avec Toby Mussman<sup>120</sup>, il confirme encore cet intérêt récurrent pour l'équilibre entre *stasis* et mouvement, nous rappelant ainsi Robert Breer. Il assure surtout avoir calculé et anticipé l'effet d'after-image, point par point. Pour Le Grice *The Flicker* est un film qui exige la participation mentale du spectateur<sup>121</sup>. En un sens, le film est constitué dans l'œil de chacun de ses spectateurs... Les réactions peuvent être diverses, selon les sensibilités nerveuses de chacun. Pour en avoir quelques descriptions, on se rapportera à la belle interview, citée ci-dessus, de Tony Conrad par Jonas Mekas<sup>122</sup>.

## b) Cinéastes de la perception et du noir et blanc – le « light film »

On pensait, en commençant cette recherche, que certains historiens puristes estimaient que l'appellation *flicker film* était exclusivement réservée aux films noirs et blancs clignotants. Nous n'avons guère trouvé la preuve écrite de ce parti pris. Par contre, il existe bel et bien une catégorie de films qui travaillent sur le clignotement et le noir et blanc, la formule récurrente pour les qualifier s'avère être « light film », déjà croisée plus haut. Ce terme est d'ailleurs plus particulièrement employé par Birgit Hein, au sujet de son propre travail, mais aussi, exemple notable, pour *Arnulf Rainer* de Peter Kubelka<sup>123</sup>. On a d'ailleurs vu que Le Grice parlait lui aussi de « light play » à son sujet<sup>124</sup>.

## Dieter Roth

Le cas de Dieter Roth, déjà introduit par l'article de Birgit Hein du catalogue *Film as film*<sup>125</sup>, est davantage abordé dans le catalogue d'exposition *Zelluloid, Cameraless film*<sup>126</sup>. Le cinéaste commence vers la fin des années 1950 à travailler directement sur le *film stock* dans une démarche minimaliste radicale. Deux exemples : *Dot* (1956-62) et *Letter* (1962). Il perce le celluloïd noir avec un *punch* en cuir et forme, en grattant la surface de la pellicule, des lettres, réduisant ainsi le langage cinématographique à des points clignotants de lumière, et des signes éphémères. Percer et endommager le matériau pour laisser transparaître la lumière et révéler les mouvements optiques, sont des éléments qui font partie intégrante du travail

---

<sup>120</sup> Idem, pp3-5.

<sup>121</sup> « Perhaps the most interesting aspect of the flicker is the way in which 'content' is directly related to the 'behaviour' of the film's observer. Conrad in particular has neutralised the film-maker's construct (the internal complexity of the film) towards a situation where the audience can treat their perception as 'content'. », Malcolm Le Grice in *Experimental cinema in the digital age* ; London : British Film Institute, 2001, p15.

<sup>122</sup> MEKAS, Jonas. *Ciné-Journal, Un nouveau cinéma américain (1959-1971)* ; Paris : Paris Expérimental, 1992 (1ère édition USA : 1972), pp208-211.

<sup>123</sup> Le premier *light film* d'après elle, in *Film as film*, p97.

<sup>124</sup> LE GRICE, Malcolm. *Experimental cinema in the digital age* ; London : British Film Institute, 2001, p60.

<sup>125</sup> « The structural film », pp93-105.

<sup>126</sup> SCHLICHT, Esther. HOLLEIN, Max, édité par. Bielefeld/Frankfurt : Kerber Verlag/Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2010.

artistique de Roth. Pour Yann Beauvais, *Dot* préfigure le travail de Len Lye dans *Free Radicals* (1957-79) et *Particles in Space* (1979), brassant des masses d'énergies lumineuses ouvrant sur d' « incroyables espaces »<sup>127</sup>. Pour Beauvais, « ces films sont exemplaires à plus d'un titre dans la mesure où ils montrent que, par le calibrage de la lumière, le cinéma peut fixer des énergies et les distribuer selon les battements spécifiques du médium. »<sup>128</sup>

## Taka Imura

*Shutter* (1971), dont l'effet est semblable à celui de *The Flicker* de Tony Conrad, pousse assez loin l'effet *flicker* déjà initié dans son *Film Strips II* (1966/70) : « Using two projector speeds and various camera speeds, he photographed the light thrown onto a screen by a projector with no film running through it. Because of the disparities between the speeds of the camera and projector shutters, the resulting footage, which he printed first in positive, then in negative, creates a series of flicker effects which are even more powerful than those at the end of *Film Strips II* »<sup>129</sup>. Il consacre la troisième partie de sa carrière<sup>130</sup> à la recherche formelle sans pour autant explorer l'illusionnisme perceptuel comme le faisait *The Flicker*, ou même son propre film, *Shutter*. Imura s'intéresse avant tout à l'expérience du temps et de l'espace du film, dans des espaces dramatisés en clair obscur. Les différents temps de *Models* (1972) permettent, par exemple, au spectateur d'explorer une variété d'espaces-temps filmiques. Alors que *Ray Gun Virus*, *Arnulf Rainer* et *The Flicker* requièrent la concentration du spectateur pour voir et comprendre ce qui est en jeu, ici, l'expérience de la lumière et de l'obscurité comme donnée physique n'exige pas que le spectateur soit attentif. Imura est aussi fortement marqué par le concept oriental du « MA », dont l'équation : espace + temps = unité perceptuelle, hante nombre de ses œuvres, comme *One frame duration* (1977), *MA* (1978) ou *MA: Space/time in the Garden of Ryoan-ji* (1989).

Dans une interview<sup>131</sup>, l'artiste explique, à propos de son film *On Eye Rape*, que le film valait autant pour la réaction des gens dans la salle, qui craignaient d'être blessés par les lumières diffusées, que pour lui-même. Ce film date de 1962, il est antérieur aux premiers travaux de Sharits et Conrad. Presque tous les photogrammes étaient percés de trous, de sorte qu'on distinguait mal les images. Cette opération, combinée à l'insertion d'images pornographiques, déclenchait un effet *flicker* plutôt agressif. Imura cite au nombre de ses inspirateurs Bruno Munari, un sculpteur italien à l'occasion cinéaste<sup>132</sup>, Paul Sharits, Peter Kubelka et Tony Conrad, mais aussi Hans Richter (*Rythmus 21*, qui utilise des rectangles noirs et blancs), ou encore le peintre Malevitch. Il confirme dans cette même interview ne pas particulièrement s'intéresser aux illusions d'optique, à l'inverse de Kubelka et Conrad qui travaillent sur le rythme, et qu'Imura assimile allègrement, malgré les distinctions faites plus haut. Il souhaite avant tout matérialiser le temps dans la lumière, mettant en place un protocole quasi scientifique, en calculant chaque longueur exacte de pellicule, pour donner la durée d'une séquence. Pour Daryl Chin<sup>133</sup>, les films d'Imura, tels que *Sync Sound* (1975) ou

<sup>127</sup> BEAUVAIS, Yann. *Poussière d'image, articles de film (1979-1998)* ; Paris : Paris Expérimental, 1998, p156.

<sup>128</sup> Idem, p156.

<sup>129</sup> Scott MacDonald in « *The films of Takahiko Imura* », in *Reviews of Takahiko Imura, Film, Video, Multimedia (1978-2001)* ; Tokyo : Takahiko Imura Media Institute, 2001, pp14-15.

<sup>130</sup> On se réfère toujours au même article de Scott MacDonald, même ouvrage, pp12-22.

<sup>131</sup> « Interview with Taka Imura (on his films) », by Scott MacDonald, in *Takahiko Imura, Film and Video* ; New York : Anthology Film Archives, 1990, pp34-35.

<sup>132</sup> Nous n'avons aucune information sur lui.

<sup>133</sup> « The Future of an Illusion(ism). Notes on the New Japanese Avant-Garde Film », in *Millennium Film Journal* n°2, pp87-88.

24 *Frames a Second* (1975) relèvent pourtant du film pur tel que l'entend Kubelka, dans la mesure où ils se concentrent sur les éléments constitutifs du cinéma : l'ombre et la lumière, le son et le silence : « *Iimura's films drive these elements in a purely contemplative lane, sidestepping the possibilities of optical permutation flashing from Kubelka's Arnulf Rainer (1960) and Tony Conrad's The Flicker* » Selon Daryl Chin, les films d'Iimura ne constituent pas une déconstruction du médium, mais donnent à voir des objets de contemplation. Le cinéaste exploiterait ainsi avec un « raffinement » spirituel les possibilités du *flicker*.

## Birgit et Wilhelm Hein

Ce couple de cinéastes rangé dans le courant structurel est aussi un couple de théoriciens. Birgit et Wilhelm Hein se sont livrés à un nombre conséquent d'expériences et de recherches sur la perception. Pour *625* (1929)<sup>134</sup> une lumière stroboscopique fut occasionnée en refilant à différentes vitesses de caméra les 625 lignes produites par le tube cathodique sur l'écran d'un moniteur, puis reproduites en négatif<sup>135</sup>. Dans la 3<sup>e</sup> partie de *Work in Progress* (bobine A), « *a single still image was interchanged with black film spacing, three frames of each at a time, for approximately ten minutes* »<sup>136</sup>, ce qui entraîne la découverte d'un phénomène visuel particulier : non seulement la lumière stroboscopique produit de la couleur subjective, mais elle peut aussi créer une illusion de mouvement sans qu'il existe. Birgit Hein, remarque, elle-même, dans l'analyse son propre film, *Structural Studies* (une succession de plusieurs films, avec effets d'after-image, entre autres) que la technique du *flicker* permet de créer une illusion de mouvement par la seule intermittence de la lumière<sup>137</sup>.

*Foto-Film* (1970) pousse plus loin la réflexion sur le sujet. Comme Iimura et Le Grice, le couple de cinéastes décide d'utiliser de la pellicule résistante à la lumière (« light-resistant magnetic stock ») pour obtenir un contraste maximum, et produire un *flicker film* qui pourrait être projeté sur une grande photographie aux dimensions d'un écran<sup>138</sup>. L'effet de mouvement apparent demeure, même si, dans ce cas, on ne pourrait mettre ça sur le compte de petits mouvements sur la pellicule, puisqu'il s'agirait d'une photo. Leur travail le plus développé dans ce champ là n'est pas stroboscopique. La projection multiple *Doppelprojection I-IV* explorait différents rythmes d'effacement, avec un écran totalement vide sur deux des parties, et un plan statique sur deux autres parties. Le format double écran provoquait un problème optique, l'un des écrans produisant, lorsqu'il s'effaçait, un mouvement de déplacement de l'œil de l'un à l'autre, causant parfois l'illusion d'une rotation de la surface de l'écran<sup>139</sup>. Pour Le Grice, comme beaucoup d'autres travaux dans ce champ, particulièrement dans le travail perceptuel des Hein, l'écran lui-même et ses illuminations deviennent extrêmement physiques. On pense aux films de Taka Iimura, tout juste évoqués plus haut.

---

<sup>134</sup> *Abstract Film and Beyond*, p107.

<sup>135</sup> Description elliptique complétée grâce à la notice consacrée à l'œuvre sur le site Internet *Medien Kunst Netz* (<http://www.medienkunstnetz.de/works/625/>).

<sup>136</sup> *Abstract Film and Beyond*, p107.

<sup>137</sup> Birgit Hein, « On structural studies ». In GIDAL, Peter. *Structural Film Anthology* ; London : British Film Institute, 1978 (première publication : 1976), pp114-119.

<sup>138</sup> Nous comprenons ainsi l'explication vaporeuse de Le Grice : « *they produced a flicker film which could be projected over a large still photograph attached to the screen.* » Il ajoute : « *The effect of apparent motion remained, even though in this case it could not be explained by possible small movements (jitterings) in the projected surface.* », *Abstract Film and Beyond*, p108.

<sup>139</sup> *Abstract Film and Beyond*, p108.

### c) Paul Sharits

En bon structuraliste, l'artiste affirme désirer pousser à bout l'exploration des qualités du médium filmique : « *I am developing another approach to simultaneously reveal both the frame and strip nature of film (both of which are normally hidden due to the intermittent shutter system), by removing the gripper arm and shutter mechanism from the projector...* »<sup>140</sup>. Pour révéler cette matérialité, Sharits détourne l'emploi de l'obturateur, qu'il considère comme une composante mécanique de base du cinématographe. Le cinéaste avoue son penchant pour la philosophie phénoménologique, et ne s'intéresse pas tant à une lecture esthétique qu'à une lecture matérialiste de sa pratique, déterminée par un ensemble d'appareils : « *not questions such as « what constitutes a 'shot' ? » or « what codes are implied in the 'zoom fonction' » ? but deeper questions concerning the grain particle, the frame and its duration, the shutter and its rotation, and other infrastructural units of information, signification and meaning.* »<sup>141</sup> On retrouve le rôle clef de l'obturateur, et ce même intérêt pour la partition musicale, évoqué par Tony Conrad et Peter Kubelka : « *In 1965, I made a definitive break from the narrative-bound « imagistic » form and began work on Ray Gun Virus, the first film intended to be both a projected time-light experience and spatial (« Frozen Film Frames ») object. At that time, I began mapping out my films in a way similar to musical scores and modular drawings.* »<sup>142</sup> L'emploi de la formule « time-light experience and spatial » nous renvoie aux espaces physiques lumineux décrits plus haut au sujet d'Iimura et des Hein. Pour marquer encore un peu plus l'importance de la lumière Rosalind Krauss, dans un article sur le cinéaste<sup>143</sup>, part d'une analyse de l'installation *Soundstrip/Filmstrip* (1971), tout en précisant qu'au Japon le projecteur était placé au milieu du public, un détail qui avait également marqué Iimura<sup>144</sup>. On l'a vu, Paul Sharits est particulièrement concerné par la matérialité du film : émulsion, pellicule, obturateur, photogramme, etc. Dans la série de données techniques, Krauss démontre aussi l'importance du projecteur. Ce n'est probablement pas un hasard si Sharits réalise, par la suite, des installations. Rappelons que c'est par le biais de la projection que la pellicule, objet statique, se meut. La lumière insuffle le mouvement aux photogrammes, immobiles. Chez Sharits, l'effet *flicker* est employé pour mieux analyser l'illusion du mouvement, la cinétique cinématographique. Comme chez les Hein.

R. Krauss cite ainsi Regina Cornwell, pour qui : « *flicker is as old as [...] the camera and projector. [...] « Motion pictures » and « movies » are descriptive names for the illusion evoked from film which is actually composed of separate still frames, whereas « flick » or flicker actually characterizes the nature of the intermittent illusion more literally. It is the intermittent movement of the film through the camera in registering the image and the shutter mechanism blocking out light as the image passes down and the next image registered, and the duplication of these operations in projecting the image, combined with the persistence of vision which creates the illusion of a constant and uninterrupted image on the screen. At any time all one need notice is the projectile of the light beam as it travels towards the screen to observe the flicker effect created by the revolving shutter.* »<sup>145</sup> Le faisceau lumineux à l'origine du mouvement est géré par l'obturateur. Ainsi l'effet *flicker* de base est engendré par

---

<sup>140</sup> « Postscript as preface » by Paul Sharits, *Film Culture* n°65-66, p6.

<sup>141</sup> Paul Sharits, « Cinema as cognition : introductory remarks », *Idem*, p78.

<sup>142</sup> « Exhibition/Frozen Frames », Sharits, *Ibid*, p81.

<sup>143</sup> « Paul Sharits », même numéro, pp89-102.

<sup>144</sup> Olaf Möller dans « Eiga No Kojiki : Fat Man Rising - Note on Takahiko Iimura and Yoko Ono », in « *The films of Takahiko Iimura* », in *Reviews of Takahiko Iimura, Film, Video, Multimedia (1978-2001)* ; Tokyo : Takahiko Iimura Media Institute, 2001, p16.

<sup>145</sup> Toujours dans l'article de Rosalind Krauss « Paul Sharits », pp95-96.

l'obturateur. Le *flicker film* ne fait qu'exacerber le battement lumineux ainsi produit. Ce phénomène technique matérialise la tension entre la *stasis* et le mouvement, au centre des préoccupations structuralistes, comme nous l'avons abondamment souligné. Paul Sharits n'est pas le seul à s'y intéresser, on a vu les Hein mais on pourrait tout aussi bien citer Michael Snow, pour les cinéastes placés en dehors du « genre » *flicker*. Dans le cinéma industriel, le montage s'évertue habituellement à unifier les espaces pour créer l'illusion d'un espace-temps cohérent. Rosalind Krauss considère ainsi le *flicker* comme l'exercice ultime du montage, une pratique qui contamine finalement de nombreux films de cinéma industriel : dans *Alphaville*, par exemple, Godard produira des effets quasi stroboscopiques d'alternance claire/obscur dans ses plans d'éventails qui tournent<sup>146</sup>.

Dans le même numéro de *Film Culture*, Annette Michelson souligne à nouveau la dette due à Brakhage : « *Brakhage's insistence upon the materiality of the filmic support, the film filtering of light, his revision of sound-image relation, his subversion of the space in which narrative takes place initiates the development of that detailed critique of illusionism which marks the passage from cinema to film.* »<sup>147</sup> Au-delà du courant structuraliste, Brakhage serait l'un des premiers à s'attacher à la matérialité du film et à creuser toutes ses potentialités. Si le *flicker* semble intrinsèquement lié à la lumière, la lumière semble relier entre eux de nombreux cinéastes a priori incomparables : Jordan Belson, les Whitney, Iimura, les Hein, jusqu'à Brakhage...

#### d) Le cas Brakhage

On l'a vu, Sitney a pourtant opéré une distinction marquée entre le film lyrique et le film structuraliste. Brakhage est souvent envisagé comme un lyrique, et son travail est lu sous l'angle de la méditation ou du rêve, dans la lignée d'une Maya Deren. Il reconnaît néanmoins dans le catalogue d'exposition *New forms in film* (1974), contemporain du *Cinéma visionnaire*, que deux cinéastes ont poussé le film lyrique vers une « conscience impersonnelle »<sup>148</sup> (on comprend : structurelle) tournée vers le médium : Brakhage, avec *Pasht* (1965) et *Fire of Waters* (1965), ainsi que Bruce Baillie avec *Castro Street* (1966). De 1969 à 1974 on a déjà noté que Sitney n'avait pas un avis si arrêté sur la question qu'il n'y paraissait. Birgit Hein<sup>149</sup> semble confirmer l'intuition de Sitney et résumer son parti pris classificatoire : par son examen des propriétés physiques du film, Brakhage serait l'un des précurseur du film structuraliste<sup>150</sup>. Mais il était avant tout occupé par les visions intérieures, ce qui empêche visiblement les théoriciens de faire des descriptions rigoureuses de ses manipulations sur la pellicule... Hein perçoit le même potentiel chez Bruce Conner, mais son problème, d'après elle, serait son symbolisme, la récurrence du thème de l'apocalypse... On reste rivé sur l'analyse iconographique.

---

<sup>146</sup> Idem, p98.

<sup>147</sup> « Paul Sharits and the critique of illusionism : an introduction », p86.

<sup>148</sup> « Bruce Baillie and the Lyrical Films », in *New forms in film* ; Montreux : [s.n.], 1974, pp36-37.

<sup>149</sup> « The structural film », in *Film as film, formal experiment in film, 1910-1975*, pp94-95.

<sup>150</sup> Cela dit, les trois films cités de Baillie et Brakhage sont contemporains de *The Flicker*, par exemple... et postérieurs à *Arnulf Rainer*. Brakhage aurait d'ailleurs commencé à montrer ses propres films après avoir vu ceux de Kubelka... On a sans cesse l'impression, à lire Sitney, que les acteurs du courant lyrique viennent tous largement avant le mouvement structuraliste – descendance de Maya Deren oblige, sans compter la focalisation sur la côte Est et l'américanocentrisme qui vient s'y surajouter, contre lequel l'anglais Le Grice peste, à juste titre. On constate que le fossé est exagéré, la chronologie est beaucoup plus resserrée que la plupart des écrits ayant repris ce vieux schéma ne le laissent penser, ce qui rend encore un peu plus caduque cette distinction. Cf. le tableau ci-joint, onglet « Filmographie référencée ».

Dans le récent catalogue *Zelluloid*<sup>151</sup>, *Mothlight* de Brakhage, « méditation subjective sur la vie et la mort », considéré comme l'un des travaux clefs du cinéma expérimental, est justement présenté comme une « *dancing flickering composition* ». Nous avons vu plus haut que Brakhage était cité parmi les auteurs à avoir employé le *flicker*, et on sait aussi l'importance qu'il accordait à la lumière. On parle pourtant beaucoup dans son cas, comme pour un peintre abstrait, de geste (son emploi de la caméra) et de visions. Même s'il est considéré comme un pionnier dans sa manière de traiter la pellicule, il n'est pas inclus dans le courant structuraliste délimité par Sitney, ni même celui, formaliste, défini par Le Grice ou Gidal, puisqu'il s'intéresse avant tout au contenu... Brakhage était obsédé par les mécanismes de la vision et les phénomènes optiques. Cela dit, et c'est la limite, selon Fred Camper<sup>152</sup>, même lorsqu'il joue sur le rythme, la vitesse est certes assez rapide pour créer du mouvement mais assez lente pour qu'on puisse voir chaque tableau distinctement.

Pour Paul Sharits, son emploi de la caméra comme extension active, et sa modulation des « erreurs » perturbantes font de Brakhage un cinéaste essentiel pour les générations suivantes : « *blurs, splices, flares, frame, lines, flash frames, etc.* »<sup>153</sup> On relèvera évidemment à profit « flash frames ». Paul Arthur compare ainsi sans problème *Pasht* de Brakhage, à *T,O,U,C,H,I,N,G*, de Sharits : les deux films entretiennent des rapports complexes avec leur projection. Paul Arthur confirme notre sentiment sur les tendances théoriques<sup>154</sup>, les « formalistes » du film, comme Gidal, Le Grice et Deke Dusinberre, analysent les relations entre l'objet et le spectateur dans un fort rejet des associations signifiantes ou métaphoriques : « *With Mothlight, what is at stake is definitely not the apprehension of the film's triple cycle structure or the impossibility of figuring the flicker-like effect of the projected image but the deployment in linear sequence of the images on the strip and their divergent rhythms, graphic patterns, and evolution.* »<sup>155</sup>, l'évolution justement condamnée par les formalistes. Des films photographiques (ou narratifs, disons menés par un thème symbolique) peuvent pourtant entretenir ces relations complexes avec leur projection. Kurt Kren en était l'exemple, cité par Le Grice qui ne lui applique pas l'étiquette « onirique ». On peut effectivement prolonger les dires de Sitney ou de Birgit Hein en envisageant Brakhage sous l'angle de l'expérience visionnaire : les techniques employées, les dommages créés sur la pellicules, n'y seraient que le reflet exalté de notre subjectivité.

Cela dit, on peut suivre l'avis d'Annette Michelson et envisager la technique de Brakhage sous l'éclairage anti-illusionniste : le parasitage de l'espace photographique comme subversion de l'espace narratif. Selon Paul Arthur, l'historienne peut aisément s'appuyer sur l'ouverture de *Metaphors on Vision* (1963) : « *Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything... but which must know each object encountered in life as an adventure of perception.* »<sup>156</sup> On songe nous-mêmes à Sharits... Comme lui, Brakhage remet en question le mode de production des images. Un lien peut d'ailleurs être établi entre sa démarche et les films « faits main » de 1972 à 1975 par Tony Conrad, en employant des procédés électroniques ou culinaires. Selon Paul Arthur, *Boolean Algebra* ressemblerait ainsi à ses premiers *flicker films*, *The Flicker* et *Straight and Narrow*<sup>157</sup> : une série de lignes horizontales et verticales de différentes largeurs, courant sur toute la pellicule. Les mêmes marques produisent son et image. Les rythmes de la trame visuelle sont entendus sur la bande

---

<sup>151</sup> SCHLICHT, Esther. HOLLEIN, Max, édité par. *Zelluloid, Cameraless film* ; Bielefeld/Frankfurt : Kerber Verlag/Schirn Kunsthalle Frankfurt, 2010.

<sup>152</sup> Idem.

<sup>153</sup> « Postscript as preface » by Paul Sharits, *Film Culture* n°65-66, 1978, p4.

<sup>154</sup> « Structural Film : revisions, new versions, and the artifact », in *Millennium Film Journal* n°2, pp6-7.

<sup>155</sup> Idem, p8.

<sup>156</sup> Même article, p10.

<sup>157</sup> Idem, p11.



son avec environ une seconde de délais, dissociant l'expérience du son et de l'image. Ces dissociations perceptuelles, de l'image et du son, sont permises par l'appareil de projection. Par dessus tout, « *what is clearly ignored [...] is the degree to which Boolean Algebra – and for that matter most of Conrad's and certainly Brakhage's film – does more than rehearse theoretical issues. Its didactic functions coexist with, or are embedded in, a field of highly sensuous, oscillating shapes that generate dramatic illusions involving shrinkage and expansion of screen size and illusions of virtual space between eye and screen (created by the flicker).* »<sup>158</sup>. Par cette comparaison, Paul Arthur élargit considérablement le champ du film perceptuel tel que défini par Le Grice. Et quelques investigations bibliographiques ou visuelles sur les films de Brakhage s'avèreraient probablement fructueuses.

### 3. Dans le domaine de l'animation

#### a) Un maître en la matière : Robert Breer

Quant à la tension entre *stasis* et mouvement évoquée plus haut, Robert Breer semble être le parfait exemple du cinéaste qui pousse à ses extrémités les possibilités du montage. Nous savons que pour Sitney, il est le pionnier du cinéma structurel.

Breer agit sur le montage. A propos de *Form Phases I*, Sitney parle d'alternance de lignes, de mouvements et de collisions, puis s'intéresse à la tension entre le mouvement et l'image statique, par le biais de la coupe. Il décrit ainsi *Recreation I* comme une « *structure compacte de rythmes incomplets et imbriqués les uns dans les autres accentués par de petits mouvements discontinus à l'intérieur de l'image si bien que l'œil perçoit une unité complexe.* »<sup>159</sup> Tous semblent s'articuler, Breer constitue en quelque sorte la charnière entre l'animation abstraite et les expériences contemporaines de Kubelka, Sharits ou Conrad : « *The single frame experiments of Robert Breer, for example, have pioneered in expanding the psychology and physiology of perception in contemporary animation.* »<sup>160</sup> Breer n'est pas tant concerné par les harmonies rythmiques visuelles explorées par ses successeurs. Il développe cependant une veine cinématographique réflexive et autonome, afin d'exacerber les expériences émotionnelles et visuelles. Il pose les jalons pour ceux qui, comme Sharits, questionneront « *les possibilités artistiques de la lumière intermittente, de la couleur temporaire, de la séquence d'images et autres facettes basiques du cinéma* »<sup>161</sup>. Ainsi 69 (1968) de Robert Breer peut être défini comme un « *color film composed of flickering geometric forms, lines, and movements.* »<sup>162</sup>

Breer fonde son travail cinématographique sur l'explosion et les sensations chromatiques, qui sont pour lui le propre du cinéma. Après dix ans de films de collages et autres, 66 marque son retour au film abstrait. Ses travaux géométriques colorés, 66, 69, et 70 peuvent être envisagés dans la continuité des expériences de Chevreul sur la couleur<sup>163</sup>. Mendelson explique parfaitement cela dans sa monographie sur le cinéaste, tout en citant en

---

<sup>158</sup> Idem, p12.

<sup>159</sup> SITNEY P. Adams. *Le cinéma visionnaire*, p260.

<sup>160</sup> RUSSETT, Robert. STARR, Cecile. *Experimental Animation, Origins of a New Art* ; New York : Da Capo Press, 1976, pp150-153.

<sup>161</sup> Idem, p140.

<sup>162</sup> Ibid, p136.

<sup>163</sup> MENDELSON, Lois. *Robert Breer, A Study of His Work in the Context of the Modernist Tradition* ; Ann Arbor (Michigan) : UMI Research Press, 1981 (1978), p13.

complément, et avec pertinence, le peintre/physicien Ogden Rood<sup>164</sup> qui, à la suite de Chevreul, s'est exprimé avec clarté sur le phénomène des lumières colorées et les mélanges optiques : « *On afterimages – If the light be allowed to act for a short time on the eye, when it vanishes [...] the sensation remains for a fraction of a second, this aftersensation being in all respects identical with the original sensation except that it gradually becomes weaker and weaker ; this afterimage [...] is called the positive image. After a little while, however, the positive image vanishes and is replaced by an image of a different character which is known as the negative image ; thus, if the light originally acting on the eye was red, the negative image is colored greenish-blue, or has the complimentary color. These negative images are very important.* »<sup>165</sup> Ces couleurs séparées fusionnent à la vitesse de projection, l'image se transformant alors en un champ coloré cinématique. Breer exploite les phénomènes de *flicker* à travers l'insertion de photogrammes clignotant rapidement, à peine perceptibles, dont l'impact est renforcé par l'alternance de périodes de visionnage confortable et de bombardement visuel. Lois Mendelson, à propos du travail du cinéaste, parle de flashes fantômes, d'effets d'after-image produits sur la rétine du spectateur, le tout au sein d'une structure rythmique contrapuntique. Les effets colorés sont le produit de l'extrême vitesse. Dans 69, les couleurs flashent en rythme, en aplatissant les formes géométriques. Dans 70, l'effet *flicker* semble être envisagé en parfaite complémentarité avec l'effet d'after-image, dans le but de produire des mélanges optiques colorés. Il est en effet important de préciser que tous ces mélanges colorés existent uniquement dans la rétine du spectateur. En fonction du rythme et des surimpressions/associations, les couleurs changent au fil de la projection. C'est donc le rythme de défilement qui modifie les couleurs. Ainsi, chez Breer, la structure des films est articulée autour d'une acmé. La tension est maintenue par les contrastes dynamiques, jusqu'au « clash ». Pour Mendelson, ses prédécesseurs seraient Viking Eggeling et Emile Cohl<sup>166</sup>. A l'origine peintre, Breer a aussi évidemment subi l'influence du Bauhaus et des constructivistes pour pouvoir développer ce cinéma de rythme, de vitesse, et de structures. Son travail est proche de celui de Kubelka, et ils incarnent tous deux la transition vers le *New American Film*. On peut résumer ainsi son apport au cinéma : « *Exploring cinematic modes based on the juxtaposition of contrasting single frames (rather than shots), to create fast moving, highly compressed and dynamic cinematic objects.* »<sup>167</sup> Mendelson s'accorde avec tous les autres historiens pour affirmer que les œuvres de Breer annoncent celles de Sharits et Conrad, mais aussi celles de Gehr, Landow, et Snow.

Un programme intitulé « Film de Force » est reporté dans le catalogue *Turbulent Screen*<sup>168</sup> rapprochant, à partir de l'exemplaire 69 de Breer, plusieurs films semblant miser sur les rapports tendus entre photogrammes, dont certains se trouvent inclus dans notre corpus : *Mothlight* de Brakhage, *Runaway* de Standish D. Lawder, *Piece Mandala* de Sharits, *Lapis* de James Whitney, *98.3 KHz (Bridge at Electrical Storm)* d'Al Razutis, *Picture and Sound*

<sup>164</sup> Ses expériences ont davantage porté sur les lumières colorées alors que Chevreul s'est concentré sur les pigments. Référence citée : *Modern Chromatics, Student's Text-Book of Color with Applications to Art and Industry*, 1879.

<sup>165</sup> Cité p13. Cf. *Light Moving in Time*, p147 et les battements lumineux de Dwoskin... Si on en croit cette citation, l'obturation serait donc capitale puisque tout est question de coloration de la lumière. La couleur employée sur le photogramme va colorer le rayon de lumière. Notre œil perçoit cette teinte lumineuse, et en s'évanouissant notre perception de la couleur originale, portée par la lumière, s'affaiblira pour laisser la place à l'afterimage (image négative) de couleur complémentaire. Pour qu'il y ait afterimage il faut donc que la lumière soit intermittente et non pas continue. Le jeu sur le contraste négatif/positif déployé par de nombreux cinéastes hors du contexte *flicker film* mimerait-il ce phénomène ? La question est en suspens et concerne directement notre sous-partie sur le contraste positif/négatif, plus bas...

<sup>166</sup> Idem, pp50-51.

<sup>167</sup> Ibid, p105.

<sup>168</sup> ALTSTATT Rosanne. SAUSMIKAT Ralf. *Turbulent Screen, the Structural Movement in Film and Video* ; Oldenburg/Francfort-sur-le-Main : Edith-Ruß-Haus für Medienkunst/Revolver, 2003, p(a).

*Rushes* de Morgan Fisher, *AI (Love)* d'Imura, *Easy Out* de Pat O'Neill, *Variations on a Cellophane Wrapper* de David Rimmer, *What's wrong with this picture?* d'Owen Land.

## b) Histoire de l'animation expérimentale : les avant-gardes

Il serait dommage de penser que Robert Breer constitue l'unique maillon de la chaîne entre l'animation image par image des avant-gardes et Kubelka. Au fil des lectures, de nouveaux noms, peut-être moins évidents, apparaissent dans le domaine de l'animation image par image. Les expériences, reprises à leur compte par les imagistes contemporains, sont nombreuses, les foyers divers, les ramifications plus denses que le lien Breer/Kubelka, aussi capital soit-il.

Paul Sharits considère que *Symphonie diagonale* (1921) de Viking Eggeling, *Rythme 21 et 23* (1922-24) de Hans Richter, ou que les *Opus I, II, III, IV* de Walter Ruttmann, tous en Europe, sont les précurseurs « *des nouvelles articulations du temps, du mouvement et de l'espace.* »<sup>169</sup> On l'a vu, Malcolm Le Grice remonte en effet assez loin dans ses filiations entre l'avant-garde et le *flicker film*. Dans *Film as film*, Le Grice montre par exemple avec pertinence l'évolution optique des films de Walter Ruttmann de l'*Opus I* à *IV* (1921-23). Au début celui-ci emploie des formes organiques, puis le troisième *Opus* voit émerger une forme plus abstraite et géométrique. Les rythmes mécaniques et mathématiques s'imposent à des formes rectilignes et diagonales suggérant une tentative d'en découdre plus directement avec la géométrie de l'écran, et de renvoyer à l'aspect mécanique du médium filmique. Le quatrième *Opus* pousse cette logique plus loin encore. Les sections transforment l'écran si rapidement que l'effet optique devient prédominant, comme dans un film perceptuel. La réduction du nombre d'images figuratives (formes anthropomorphes, notamment) entame donc le glissement vers l'expérience optique et physique. La musique joue un rôle dans cette évolution. C'est toutefois William Moritz, le spécialiste de Fischinger, dans l'article « *Non-objective Film: the Second Generation* »<sup>170</sup>, qui emploie sans détour le mot *flicker*. Pour lui, les pulsation et changements de luminosité se font déjà sentir sur l'*Opus II*, mais l'*Opus IV* de Ruttmann provoque bel et bien des effets d'optique : « *flickering shapes produce colour after-images on their edges, and positive/negative matting presses the role of the film-maker as a manipulator into the fore.* »<sup>171</sup> Outre ces films de Ruttmann, il cite aussi volontiers *Le Ballet Mécanique* (1924) de Léger : « *Léger, also for the first time in a film, introduces lengths of film with no image – strips of black film – as elements of the rhythmic and optical interchange, and thereby also prefigures a concern within abstract cinema, which later almost takes on the proportions of a 'genre', the flicker effect.* »<sup>172</sup> Toujours idem pour Le Grice, le rythmique *Film Study* (1927) de Hans Richter « *should be compared with Ballet Mécanique.* »<sup>173</sup> Avec ce film, devant le déclin de l'activité expérimentale de 1926 à 1939 et pendant la guerre, Hans Richter constitue un des rares maillons dans une chaîne réduite à un

---

<sup>169</sup> Cité dans *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle, contribution des cinéastes expérimentaux à une démarche exploratoire*, p326.

<sup>170</sup> *Film as film*, pp59-71.

<sup>171</sup> Ibid, p60.

<sup>172</sup> *Abstract Film and Beyond*, p38.

<sup>173</sup> Idem, p48.

petit nombre de protagonistes, mais comprenant notamment Fischinger, qui fait également le pont entre l'Europe et les Etats-Unis<sup>174</sup>.

### c) Quelques maillons isolés

#### Oskar Fischinger

Oskar Fischinger, contemporain des avant-gardes, collaborateur de Ruttmann, actif à Berlin, se rend aux Etats-Unis pour fuir le nazisme et poursuit son activité durant la seconde guerre mondiale. Directement influencé par Ruttmann et ses *Opus*, il étudie, dans le cadre des relations entre l'image et la musique, les interactions des formes géométriques et les effets d'optique. William Moritz, a méticuleusement décrit ses films dans *Optical Poetry, the Life and Work of Oskar Fischinger*<sup>175</sup>, de sorte qu'on peut dresser une liste de ses films qui emploient l'effet *flicker* en noir et blanc : *Seelische Konstruktionen (Spiritual Constructions)*, *Munchen-Berlin-Wanderung, Studie Nr. 5, Studie Nr. 7, Studie Nr. 9*, ou encore *Swiss trip [Rivers and landscapes]*, avec des flashes dans le même esprit que *Munchen-Berlin-Wanderung*. Fischinger passe ensuite aux interactions colorées à vocation méditatives avec *An Optical Poem*, et *Radio Dynamics*. Selon Moritz, le noir et blanc lui permettait toutefois d'utiliser les figures comme pures sources lumineuses<sup>176</sup>. Une différence à noter entre la couleur et le noir et blanc, d'autant que l'idée de « pure source lumineuse » a été affirmée avec radicalisme par l'*Arnulf Rainer* de Kubelka, qu'on raccroche, semble-t-il, un peu trop exclusivement à Robert Breer.

#### Dwinnel Grant

Pionnier de l'animation abstraite aux USA, Grant réalise, dès *Composition 4* (1945), des expériences sur la 3D qui dépendent en partie du mode de projection<sup>177</sup>. C'est avant tout William Moritz, dans *Film as film*, cité plus haut, qui note son importance dans la chaîne des artistes qui inspireront entre autres Paul Sharits<sup>178</sup>, lui aussi très porté sur la profondeur.

#### Norman McLaren

---

<sup>174</sup> Richter part en 1940 aux Etats-Unis, et enseignera sur la côte Est, alors que Fischinger exercera son influence sur la côte Ouest.

<sup>175</sup> MORITZ, William. *Optical Poetry, the Life and Work of Oskar Fischinger* ; Eastleigh : John Libbey Publishing, 2004.

<sup>176</sup> Idem, p221.

<sup>177</sup> RUSSETT, Robert. STARR, Cecile. *Experimental Animation, Origins of a New Art* ; New York : Da Capo Press, 1976, pp111-113.

<sup>178</sup> Pour cette filiation, voir en plus NOGUEZ, Dominique. *Une renaissance du cinéma, le cinéma « underground » américain* ; Paris : Klincksieck, 1985, p60.

Avec *Blinkity Blank* (1955), le cinéaste canadien, a voulu se pencher sur le problème de la persistance rétinienne<sup>179</sup>. Selon Beauvais, l'introduction des phases de noir dans *Blinkity Blank* est le facteur optique qui agiterait l'oiseau de mouvements convulsifs<sup>180</sup>.

Autre exemple plus tardif, *Pas de deux* (1967) a été tourné à vitesse normale avec les danseurs, mais utilise en plus la technique de l'animation à mouvement retardé (« slow motion animation »). Chaque prise de vue a ensuite été surimprimée sur elle-même, environ dix fois. Entre chacune de ces opérations : un décalage de cinq photogrammes a été introduit. En résultent dix impressions de la même image (et du même mouvement), chacune en décalage d'un quart de seconde. Le résultat visuel serait « *par certains aspects semblable à l'effet stroboscopique* »<sup>181</sup>.

## Len Lye

Yann Beauvais, à propos des sculptures cinétiques de Len Lye, énonce qu'on y retrouve des flashes lumineux proches de ceux de ses films<sup>182</sup>. Le « battement » du défilement et son « minimalisme » évoqueraient presque le cinéma structurel. Cette vibration des images dans les films de Len Lye constituerait, pour Sitney, une charnière pour tout le cinéma d'animation image par image, et annoncerait notamment les travaux de Robert Breer. Les films de Kubelka affirmeraient ainsi une idée rétablie par Len Lye, avant Breer : le cinéma est une projection d'images fixes qui défilent au rythme de vingt-quatre images par seconde<sup>183</sup>. Pour Sitney, on le sait c'est ensuite Breer et Kubelka qui ont mené le film graphique à sa maturité rythmique<sup>184</sup>.

## IV. QUELLES LIMITES ?

Nous avons vu plus haut que pour Birgit Hein, tel qu'elle le formule dans le catalogue *Film as film*, l'effet des *light films* provient le plus souvent du clignotement causé par la succession rapide des images, phénomène propre aux films réalisés image par image. Toute l'animation image par image serait ainsi concernée par l'occurrence de clignotements, mais pas seulement. Nous allons le voir avec les trois points suivants : trois thèmes de recherches expérimentales portés parfois, pour des raisons technologiques, à la lisière du *flicker film*, sans que l'effet *flicker* soit néanmoins la finalité esthétique revendiquée par le cinéaste. La porte s'ouvre ainsi sur une quantité d'autres cinéastes, ce qui achève de déstabiliser le concept figé du flicker comme genre clos, plutôt que comme phénomène visuel et manifestation technologique rampants dans tout le cinéma expérimental.

---

<sup>179</sup> *Abstract Film and Beyond*, pp116-128.

<sup>180</sup> BEAUVAIS, Yann. *Poussière d'image, articles de film (1979-1998)* ; Paris : Paris Expérimental, 1998, pp155-156.

<sup>181</sup> BASTIANCICH, Alfio. *Norman McLaren, Précurseur des Nouvelles Images* ; Paris : Dreamland, 1997, p102.

<sup>182</sup> BEAUVAIS, Yann. *Poussière d'image, articles de film (1979-1998)* ; Paris : Paris Expérimental, 1998, p110.

<sup>183</sup> *Une Histoire du Cinéma* ; Paris : Musée national d'art moderne, 1976, p28. Encore une nuance rajoutée par Sitney lui-même, après *Le cinéma visionnaire*.

<sup>184</sup> Idem, p29.

## 1. L'exaltation du contraste positif/négatif

Les films de Kubelka sont importants parce qu'ils participent à la redécouverte des éléments qui constituent le son, le silence, la lumière et son absence, le *flicker* étant produit par l'« alternance d'impulsions lumineuses »<sup>185</sup>. Malcolm Le Grice accorde toutefois une grande importance à Kurt Kren, certains de ses films sont considérés comme des œuvres à effet *flicker* (*4/61 Mauern, positiv, negativ und Weg*, 1961). Pourtant rangé hors du courant des films perceptuels par Le Grice, Kurt Kren exploite surtout le contraste des photogrammes. Lois Mendelson et Bill Simon dans un article sur *Tom, Tom, The Piper's Son* de Ken Jacob's, parlent toutefois d'un type de *flicker effect* qui serait dû essentiellement aux variations d'intensité lumineuse<sup>186</sup>. Cette question du contraste positif/négatif hante aussi, on l'a vu, quelques descriptions de films de Brakhage (*Pasht, Fire of waters*) ou celle de *Castro Street* de Bruce Baillie<sup>187</sup>. Lindley Page Hanlon livre ainsi une analyse sur les emplois de l'ombre et la lumière en s'appuyant sur les flashes de couleurs et de lumière dans le *Scorpio Rising* de Kenneth Anger<sup>188</sup>, l'évanouissement de la lumière dans le *Fire of Waters* de Brakhage<sup>189</sup>, pour terminer en toute logique sur l'évident *The Flicker* de Tony Conrad<sup>190</sup>. Dans le catalogue *Turbulent Screen*<sup>191</sup>, on peut lire que les jeux d'ombre et de lumière sont aux fondements du film structurel et du cinéma expérimental. Le programme « Geheimnis der Struktur » diffusé à l'occasion de l'exposition rassemblait, pour le démontrer, les films suivants : *Arnulf Rainer* de Kubelka, décrit justement par Stan Brakhage<sup>192</sup>, *Dog Star Man* de Brakhage, *Straight and Narrow* des Conrad, *Und Sie ?* des Hein, *White Calligraphy* d'Imura, *Transparency* d'Ernie Gehr, *Tom Tom the Piper's Son* de Ken Jacobs, ou encore *Outer Space* de Peter Tscherkassky.

## 2. L'impulsion rythmique image par image et le montage caméra

Rose Lowder monte ses films image par image, à la prise de vue, et elle affirme : « *ce qui est perceptible à l'écran ne l'est pas sur la pellicule de film* »<sup>193</sup>. Entre le calcul initial et le résultat final, la perception entre en jeu, ainsi que le dispositif. Le but du cinéaste est de permettre au spectateur d'explorer les limites ou le potentiel de sa perception... Rose Lowder confesse elle-même que le clignotement advient parfois involontairement lors du montage caméra. Elle dit avoir essayé de résoudre le problème du manque de stabilité de l'image dans *Les Tournesols*<sup>194</sup>. Dans les *Bouquets*, de 21 à 24, afin d'éviter ce clignotement, semble-t-il

---

<sup>185</sup> Elena Pinto Simon, « The films of Peter Kubelka », *New forms in film* ; Montreux : [s.n.], 1974, pp77-78.

<sup>186</sup> *New forms in film*, pp73-74.

<sup>187</sup> Sitney in *New forms in film*, pp36-37.

<sup>188</sup> *A History of the American Avant-Garde Cinema* ; New York : The American Federation of Arts, 1976, p109.

<sup>189</sup> « Lightning flashes » et « flickering on the house at full exposure » dus à l'alternance de sur- et sous-expositions pendant la journée, Idem, p113.

<sup>190</sup> Ibid, p115-117.

<sup>191</sup> *Turbulent Screen*, p(b).

<sup>192</sup> Idem, pIII-1 : « He has even created a film whose images can no more be turned off by the closing of eyes [...] so that the whole mix of the audio-visual experience is clearly in the head. » Cf. interview de Kubelka par Jonas Mekas et Tony Conrad.

<sup>193</sup> Feuillet non paginé de « Mire » pour une « Projection dialogue en présence de Rose Lowder : La perception rehaussée par le photogramme », boîte d'archives consacrée à Rose Lowder à la documentation de Light Cone.

<sup>194</sup> In *Pratiques, Réflexions sur l'art*, « Expérimentations cinématographiques : une vision de l'art élargi » ; Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p50.

parasite, qu'elle qualifie de « décoratif », elle a adopté un temps de projection plus long à 18i/s<sup>195</sup>.

## Jonas Mekas

Pour réaliser *Notes on the Circus*, Mekas a sans cesse arrêté et redémarré sa caméra en fonction de ce qu'il voyait, annulant ainsi le travail de montage *a posteriori*. Mekas passe ainsi d'un sujet à l'autre en effectuant des mouvements rapides, en changeant de caméras, de focales... L'œil ne peut pas voir la scène en continu, et les effets d'after-image sont inévitables, comme dans *Castro Street* de Bruce Baillie<sup>196</sup>.

## Ernie Gehr

Dans « The films of Ernie Gehr »<sup>197</sup>, Bill Simon fait état du même phénomène au sujet des films de Gehr : dans *Serene Velocity*, les plans sont très brefs, un sixième de seconde, conférant au corridor cet état de pulsation. Ce pouvoir cinétique est le fruit d'un montage précisément rythmique. Cette tension rythmique est confirmée par Sitney dans son tableau historique du catalogue *Une Histoire du Cinéma*<sup>198</sup>. Regina Cornwell compare l'abstraction d'Ernie Gehr à celle du *flicker* structuraliste dans la mesure où il travaille chaque fois sur l'exacerbation d'un élément propre au film : le grain dans *History*, les vitesses de caméra dans *Transparency* (1969), le mouvement de la caméra dans *Field* (1970).

## Hollis Frampton

Sitney évoque aussi l'influence de Peter Kubelka sur Frampton<sup>199</sup> notamment sur *Bay State Primer* (une section de *Zorn's Lemma*) dont la fin correspond à une cascade d'images d'une seconde chacune. Il y travaille sur la lecture des mots et leur perception en profondeur, le tic-tac étant associé à la lecture d'un texte de Grosseteste sur la lumière.

## 3. L'illusion de la profondeur

*Le Ballet Mécanique* de Léger est présenté par Sitney comme un conflit entre espace profond et espace superficiel<sup>200</sup>, comme *Anemic Cinema* donnait également l'illusion de

---

<sup>195</sup> Méthode expliquée par la cinéaste dans « Le cinéma comme art plastique », in AUMONT, Jacques (sous la dir. de). *Le septième Art, le cinéma parmi les arts, conférences du Collège d'Histoire de l'Art Cinématographique 2001-2002* ; Paris : Léo Scheer, 2003, p195.

<sup>196</sup> Fred Camper, in *A History of the American Avant-Garde Cinema* ; New York : The American Federation of Arts, 1976, pp119-123.

<sup>197</sup> *New forms in film*, p63.

<sup>198</sup> Op. cit., p31.

<sup>199</sup> Même catalogue, p34.

<sup>200</sup> *Une Histoire du Cinéma*, p12.

profondeur dans l'écran et en dehors<sup>201</sup>. Cela dit, pour l'historien, les successeurs de Breer et Kubelka ont souhaité dépasser la question primordiale du rythme en se concentrant davantage sur l'illusion de la profondeur<sup>202</sup>. Nous avons vu quelques exemples avec les *light films*.

Dans un article de Regina Cornwell consacré à Ernie Gehr<sup>203</sup>, celle-ci décrit le jeu sur la lumière opéré dans *History* : « *With very black pulsating grains and shimmering grains of white, the entire screen is in constant motion, and when one looks for a point of focus, the only areas toward which the eye can gravitate are the right-hand corners of the screen where light seeps through, creating intermittently an illusion of depth.* »<sup>204</sup> Dans *Serene Velocity*, à travers un rythme parfaitement calculé de cadrages et d'allers et retours des focales<sup>205</sup>, le corridor se trouve à la fois allongé et aplati, dans une totale remise en question de la *camera oscura*, propre au cinéma. Un effet d'after-image est manifeste : les images semblent se surimprimer à l'écran. Lorsque la couleur change, la tension entre la 2D et la 3D est poussée à son comble. Ces effets sont dus à la lumière et aux manipulations de caméra.

Si cette illusion de profondeur est due à la lumière, également en jeu dans l'effet d'after-image, il est important de constater que nombreux sont les cinéastes qui travaillent sur ce phénomène : outre Sharits, et en plus d'Ernie Gehr on peut compter Michael Snow, ou Hollis Frampton<sup>206</sup>.

Faute de temps, nous n'avons pu vider les bibliographies concernant ces cinéastes. Mais la mention de ces quelques pistes suffit à élargir le cadre de notre recherche historique sur le flicker.

## **DES PARALLÈLES AVEC LE CINÉMA INDUSTRIEL**

Pour Rosalind Krauss on l'a vu, le *flicker* serait l'exercice ultime du montage, une pratique technique visuellement subversive qui contaminerait de nombreux films de cinéma industriel. La théoricienne citait ainsi *Alphaville*, de Godard<sup>207</sup>. L'exploitation de la collision des plans entre eux n'est pas nouvelle. Le cinéma muet devait miser sur ce dialogue entre les plans à défaut de pouvoir utiliser le langage. Ainsi, fort logiquement, dans un entretien avec Jonas Mekas<sup>208</sup>, Peter Kubelka explique que les images doivent « frapper l'écran », poussant à bout les théories d'Eisenstein qui prônait la collision des plans. De même, on retrouve le problème du contraste lumineux dans l'expressionnisme allemand et en particulier chez Murnau. Dans son article « Towards a Theory of Film Editing »<sup>209</sup>, Noel Carroll passe sans ménagement de *L'Aurore* de Murnau (1927) au *flicker film* afin de justement démontrer comment le montage peut exalter les contrastes lumineux présents dans le photogramme. Dans le *Film Culture* n°47, Sitney avoue qu'« Eisenstein, Vertov et même Griffith ont utilisé les flashes rapides dans le passé », même si Robert Breer les dépasse de loin en tant que

---

<sup>201</sup> Idem, p13.

<sup>202</sup> *Une Histoire du Cinéma*, p29.

<sup>203</sup> « Works of Ernie Gehr, from 1968 to 1972 » in *Film Culture*, n°63-64, 1977.

<sup>204</sup> Idem, p32.

<sup>205</sup> Ibid, « back and forth movement of the lens », p37.

<sup>206</sup> Tous trois cités dans *Une Histoire du Cinéma*, p29

<sup>207</sup> Idem, p98.

<sup>208</sup> Jonas Mekas, "Interview with Peter Kubelka", pp98-108, extrait de *Film Culture* (printemps 1967), in GIDAL, Peter. *Structural Film Anthology* ; London : British Film Institute, 1978 (première publication : 1976), pp102-103

<sup>209</sup> In *Millennium Film Journal*, « Film/Theatre, Compositional Matrix », hiver/printemps 1979, n°3. p90.



pionnier du structuralisme. Rose Lowder elle-même assume aussi bien l'influence de Breer ou Kubelka sur ses *Bouquets* que celle de Dziga Vertov<sup>210</sup>. D'autres analogies restent à découvrir.

### ***LE PASSAGE AU NUMÉRIQUE***

Quant au problème du transfert en vidéo : deux articles abordent ouvertement le sujet, celui de l'artiste archiviste Bill Brand<sup>211</sup>, qui décrit notamment l'installation *Sound Strip/Film Strip* (1971) de Paul Sharits, sur laquelle il a enlevé l'obturateur. Dans la même monographie rétrospective sur Paul Sharits, Keith Sanborn rapporte de son côté qu'en 1978, Woody Vasulka a tenté de monter pour le cinéaste une machine afin de réaliser des films dont le clignotement des couleurs aurait été d'une plus grande précision chromatique, tout en réduisant les coûts de labo. L'initiative était aussi prétexte à créer un séquenceur informatisé<sup>212</sup>. Cela aurait été salutaire car la projection vidéo des films de Paul Sharits n'est pas satisfaisante aux yeux de Sanborn<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> DEVILLE, Vincent. « Plastique de l'intervalle » in DENIS, Sébastien (sous la dir. de). *Arts plastiques et cinéma* ; Condé-sur-Noireau : Corlet/CinémAction, 2007, p127.

<sup>211</sup> BEAUVAIS, Yann (sous la dir. de). *Paul Sharits* ; Dijon : Les presses du réel, 2008, pp68-69.

<sup>212</sup> « Théorie de l'information et perception esthétique : les objets que vous voyez dans votre miroir sont plus proches qu'ils ne paraissent. », Idem, p37.

<sup>213</sup> Ibid, p36.