



# UN CINÉMA SANS ÉLECTRICITÉ ?

**Marine Lahaix**

**École Nationale Supérieure d'Art de Bourges  
2015-2016**

**sous la codirection  
d'Alejandra Riera et Érik Bullo**

« La mécanique, le progrès, bon.  
Mais on mesure mal sa dépendance, et quand il vous lâche, on est bien moins partagé que  
ceux qui croyaient à la Dame Blanche,  
au Moine Bourru, ou devaient compter pour leurs récoltes,  
sur les génies les plus rétifs.  
Au moins pouvaient-ils les morigéner comme les Hittites :  
leur décocher des flèches en visant le ciel, comme les Massagètes,  
ou punir leur fainéantise en retirant pour un temps  
de leurs autels les aliments rituels.  
Mais comment s'en prendre à l'électricité ? »

Nicolas Bouvier<sup>1</sup>, *L'usage du monde*, p. 280

---

1 Nicolas Bouvier est un explorateur. *L'Usage du Monde* raconte un voyage de l'Europe de l'Est à l'Inde en voiture, avec son ami Thierry Vernet dont les illustrations ponctuent le récit. À ce moment, une panne tenace de la batterie de la voiture les forcent à tenter des réparations mécaniques avec des moyens plutôt minimaux, sous un soleil cuisant au milieu du désert.

# TABLE DES MATIERES

Fil(s) conducteur(s).....6 - 8

Lexique de l'électricien.....10 - 13

I. Avec électricité - CORPS CONDUCTEURS.....15

1.1. « De l'électricité comme moteur ».....15

1.2. Brève histoire entrelacée du cinéma et de l'électricité.....18

1.3. De Frankenstein à La Onzième Année.....24

*La Onzième Année*, DZIGA VERTOV

1.4. Courant continu / courant alternatif.....30

[Que faut-il pour faire du cinéma ?]

[Quelle est la poétique de l'électricité ?]

II. SURTENSIONS / BROUILLAGES.....33

2.1. Disjoncter.....33

*Le Désert Rouge*, MICHELANGELO ANTONIONI

2.2. Télépathie dans le brouillard.....38

[Comment filme-t-on quelque chose qui n'est pas visible ?]

III. Sans électricité - RÉSISTIVITÉ / ISOLATION

Une *en-sauvagerie* du cinéma ?.....41

3.1. Reel / Unreel.....41

3.2. Recherches pour une écologie du cinéma.....42

*Zone Blanche*, GAËLLE CINTRE.....44

[Courant domestique et images domestiquées : que serait une écologie du cinéma ?]

Cours-circuits, circuit-courts :

1. Discussion avec Gaëlle Cintré.....48

2. Discussion avec Søsja Jorgensen et Geir Tore Holm.....46

Mise à la terre.....69

Bibliographie.....74

Filmographie.....75

Remerciements.....77



Lorsque cet ouvrage est lu à l'aide d'une source lumineuse électrique, certains mots colorés *en bleu pâle* ne se voient presque pas. Par conséquent, il sera conseillé au lecteur de lire à la lumière du jour.

Cette faible visibilité des *mots-lucioles* est bien entendu intentionnelle.

Paradoxalement, leur présence discrète détonne du reste du texte, ce qui permet de mettre certaines notions en évidence. Tantôt invisibles, tantôt appelant à regarder avec plus d'attention, ils ont pour but d'éclairer le lecteur sur l'*ésotérisme du cinéma*. C'est-à-dire que certains mots veulent dire un peu plus que ce qu'ils ne sont isolés de leur ensemble. À certains moments, le mot déborde légèrement du cadre sémantique depuis lequel on le voit. Ils correspondent à une réalité qui n'est ni tout à fait poétique ni tout à fait à prendre comme un manuel technique, et dont la signification littérale ne suffit pas à expliquer, à désigner, ou encore à instituer.

Le lecteur sera encouragé à porter attention à ce qui se voit peu. Cependant, l'auteure aura fait en sorte qu'une lecture *sans* (et parfois même *avec et sans*) ces termes soit possible.

Quant aux [*sous-titres gris entre crochets*], ils résument l'idée à laquelle répond chaque paragraphe. Ils permettront par cette lecture rapide d'avoir vue d'ensemble des principaux enjeux soulevés par chaque partie.

# Fil(s) conducteur(s)

## [Naissance de l'électricité]

Les grandes inventions naissent parfois d'une réalité moins simple que ce que l'on connaît d'elles. À chacune on associe un nom. Ainsi, on se souvient que le cinéma fut inventé (en France) par les frères Lumière, et que l'électricité fut inventée par Thomas Edison.

En 1884, Edison, en fervent partisan du courant continu, tente de discréditer son principal concurrent industriel ; la George Westinghouse. Elle ne tardera pas à diffuser l'invention de Nikola Tesla : le courant alternatif, bien plus puissant et pratique que le courant continu d'Edison. Nikola Tesla est un ancien employé d'Edison, il est l'inventeur de l'électricité sous la forme que nous utilisons tous aujourd'hui, en particulier au cinéma. Cependant, afin de démontrer la dangerosité du courant alternatif (la tension est bien supérieure à celle nécessaire au courant continu), Edison lance une campagne de lobbying et fait électrocuter des animaux sur la place publique.<sup>1</sup>

Et c'est ainsi que, de générateurs en générateurs, William Kemmler<sup>2</sup>, condamné à mort, fut le premier homme à être électrocuté sur la chaise électrique le 6 août 1890.

## [Une invitation]

Ce mémoire est une invitation étudier la « matière cinéma ». Il ne se situe pas dans une époque précise et n'aborde pas un thème en particulier.\* L'électricité ne sera pas un thème central, mais un point depuis lequel les choses divergent. Cette contrainte demande à réinventer une méthode. J'ai envisagé l'hypothèse d'une métaphore comme modèle de recherche.

Je ne fais pas usage de la métaphore figure de style. Il est moins question de cacher sous le jeu métaphorique, que de rendre la lecture plus explicite possible. J'invite le lecteur à se référer au lexique pendant plutôt qu'avant la lecture. Qu'il n'hésite pas à utiliser sans modération les rabats de la couverture, lui permettant d'effectuer ces [va-et-viens](#)<sup>3</sup>.

---

1 Le 4 janvier 1903, dans le parc d'attractions Luna Park de New York devant un public de 1500 personnes, l'éléphante Topsy fut cruellement électrocutée par 6600 volts sur ordre de Thomas Edison. Edison, qui organise l'électrocution, fait signe à son employé d'abaisser l'interrupteur. Les cameramen embauchés par lui filment la scène. L'éléphante est condamnée en raison de la mort de l'un de ses dresseurs. Le dernier gardien parvenant à la gérer, Frédéric Ault, fut arrêté pour avoir parcouru la ville ivre sur le dos de l'animal. C'est à la suite de ces incidents que les propriétaires du parc décidèrent sa mise à mort. (source : <http://water-for-elephants.com>)

2 William Kemmler fut ainsi l'un des cobayes d'Edison. Celui-ci réussit à discréditer Tesla, cependant l'exécution ne se passa pas comme prévu. Le dispositif fut mal préparé, de sorte que le corps brûla lentement et Kemmler mourut dans d'atroces souffrances.

3 « va-et-viens » est également un terme utilisé en électricité pour désigner les interrupteurs doubles permettant d'allumer ou éteindre une pièce depuis deux endroits différents.

Cette recherche va s'étendre autour des rapports électricité-cinéma, dans une sorte d'oscillation, ou de vacillement.<sup>1</sup>

Il y a un an, j'ai découvert un petit film tourné dans les Alpes. Il approchait des personnes atteintes d'électro-hypersensibilité<sup>2</sup>. Cette hypersensibilité étant, en l'état actuel des choses, irréversible. Les personnes touchées sont forcées de se tenir à l'écart de la ville, voire à l'écart de tout air contaminé par les ondes.

Dans le cartel de l'exposition<sup>3</sup>, il était inscrit : « un film sans électricité ». Du cinéma sans électricité ? Cela s'annonçait comme une contradiction, et retint mon attention.

Ce fut le point de départ de ma réflexion.

Il s'agira, plus que d'éthique du cinéma, de repenser une « poétique du cinéma », comme l'ont fait les formalistes russes.

C'est-à-dire en recherchant ce qu'un « sans électricité » — sans être pour autant « sans énergie » — ferait dire aux œuvres.

Et ceci :

- en établissant des connexions entre des mondes hétérogènes.
- en s'imaginant que le fluide électromagnétique parcourant le film est proche de celui de n'importe quel système organique,
- en cherchant ainsi à cerner ce qu'est le fluide vital d'un film,
- en se demandant, si le film est un être vivant, d'où vient sa ou ses véritables énergies ?

### [présupposés]

Je crois à cette métaphore, cette idée de « cinéma organique ».

Un cinéma fait par des corps, avec des corps et pour des corps.

Le cinéma (comme la photographie) est hanté par cette question de l'animation. Il est tenté par la recherche de quelque chose que l'on souhaiterait faire apparaître un instant, mais celui-ci dépasse des bords de l'image. Il est impossible de le fixer, il échappe à la matière cinématographique. Ce quelque chose serait de l'ordre de la foudre : on le sent venir, le corps se tient prêt à saisir son apparition. Et pourtant, il jaillit, fulgurant, et nous voilà subjugués, étourdis.

.....  
1        Vaciller n'est pas comme hésiter, passer d'une position à l'autre sans pouvoir se décider. Vaciller est rester sur un même point, et se pencher vers toutes les directions possibles depuis ce point central. Plus mes recherches s'étendent et sont diverses, plus je ressens le point d'équilibre, le point où je me tiens.

2        Lorsque leur système nerveux est exposé aux ondes magnétiques, (en particulier celles issues des objets de communication, et Wifi) les électro-hypersensibles souffrent de migraines, d'affections cutanées, de troubles du sommeil ou de la concentration, de douleurs musculaires, de brûlures... Pour les cas les plus sévères, certaines personnes se voient forcées de quitter leur travail, leur famille, pour s'isoler totalement. Bien que reconnu dans de nombreux pays comme handicap (mais non comme une maladie), il n'est pas pris au sérieux par de nombreux médecins, jugé « psychosomatique ».  
(source : robindestoits.org)

3        *Géopoétique d'une catastrophe*, La Box, Bourges octobre 2015.

### [problématique]

Parce que le cinéma est difficilement envisageable sans électricité de par sa nature, les questions se posent ainsi au départ :

La première : est-il possible de faire du cinéma sans électricité ?

La seconde : pour ce qui est du cinéma électrifié, tous les films électriques ne nous « électrisent » pas forcément.

Sans électricité le film est-il toujours vivant ?

Cette question deviendrait un prétexte pour envisager la nature de son énergie sous un autre angle.

### [Annonce du plan]

Le mémoire s'ouvre d'abord sur un lexique établissant des rapports poétiques possibles entre le cinéma et l'électricité.

L'enchaînement des plans se fera suivant des mots clefs, chacun ayant pour objet de repenser le film à travers le filtre de l'analogie électrique.

Notre chemin s'arrêtera aux bases de l'électronique et de la cinématographie. Puis il se dirigera vers quelques scènes extraites de l'histoire du cinéma « électrifié ». Pour finir, en passant par la voie directe du circuit-court, nous écouterons les paroles de nouvelles voix, retranscrites dans les pages colorées.

Et puisque c'est d'images qu'il s'agit, regardons-les, arrêtons-nous un instant plus en détail sur de petites séquences. Par opération chirurgicale du film — avec anesthésie — étudions les battements...de quels cœurs ? Impossible d'étudier chaque film qui invoque l'électricité.

Tous les films ne parlent-ils pas d'électricité ?

Ainsi, il nous est venu à l'esprit l'idée, peut-être plus contemporaine, de penser l'électricité par son absence. Comment apparaît-elle, et comment disparaît-elle ?





courant continu

Transporte du courant continuellement dans le même sens.



courant alternatif

Transporte des quantités de courant alternativement égales dans un sens et dans l'autre, changeant deux fois de sens par période.



interrupteur fermé

Sous tension. Le courant passe.



interrupteur ouvert

Hors tension. Le courant ne passe pas.



pile

Générateur d'électricité avec des pôles positifs et négatifs.



sens du courant

Le sens du courant (du positif vers le négatif) est un sens erroné. Le courant va en réalité du pôle négatif (neutre) vers le positif (chargé).



lampe

Source lumineuse.

Connecteur permettant de relier des appareils domestiques ou industriels par enfichage.

Appareil destiné à transformer un ou plusieurs systèmes de courants variables d'intensité et de tension, mais généralement de même fréquence. Il permet de recevoir divers couplages afin de limiter la perte de tension dans les réseaux électriques.

Réduit l'intensité du courant suivant la conductivité d'un matériau. On parle de résistivité qui s'oppose au passage du courant.

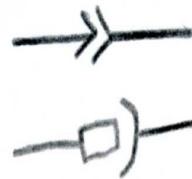
Afin de ne pas provoquer une surcharge ou un court circuit (risque d'explosion et de brûlures), le disjoncteur saute et coupe automatiquement le courant si son intensité dépasse une certaine limite.

Mesurée en Watt, la puissance est la force de l'énergie du courant, la quantité transportée.

Mesurée en Volts, c'est la manifestation de l'électricité. On parle de «mise sous tension» pour désigner la force avec laquelle l'électricité accumulée sur une partie d'un corps tend à surmonter la pression atmosphérique pour s'échapper.

Mesurée en Ampères, c'est la charge du courant transportée.

prises de courant



transformateur  
(deux enroulements)



résistance



disjoncteur



puissance



tension



intensité





mise à la terre

Dont le potentiel électrique est égal à zéro. La terre est un conducteur parfait de résistance nulle.



mise à la masse

Partie conductrice qui n'est pas normalement sous tension mais qui peut le devenir, la masse étant de nature métallique.

**Branchement** : *Rattachement, raccord, mettre sous tension. Relatif à la branche, division.*

**Charge** : *Action, fait de charger quelqu'un ou quelque chose.*

**Corps** : *Ensemble des parties matérielles constituant l'organisme. Siège des fonctions physiologiques et, chez les êtres animés, siège de la vie animale.*

*Ensemble inorganique de molécules.*

**Condensateur** : *Accumulateur d'énergie. L'électricité qui ne peut se décharger (au contact d'un corps neutre) se condense.*

**Conducteur** : *Celui, celle qui conduit, qui dirige. A travers lui, le courant passe.*

**Connexion** : *Liaison entre les choses, union, enchaînement, dépendance.*

**Courant** : *Déplacement suivant une direction déterminée. Qui cours, qui est en cours (eau courante), qui suit son cours.*

**Décharge** : *Action de diminuer ou d'annuler la charge électrique d'un corps électrisé.*

**Électricité** : *D'elektron ; l'ambre jaune.*

*L'électricité fut découverte en frottant de l'ambre, le déplacement des particules chargées produisant un phénomène électro-statique, parfois des étincelles.*

*Une des formes d'énergie, produite par le déplacement des particules*

*Les corps agissent les uns sur les autres par les attractions de la matière et se manifestant par différents phénomènes tels qu'attraction et répulsion (électricité statique), calorifiques, chimiques, lumineux, magnétiques, mécaniques (électricité dynamique).*

**Électricité statique.** *Électricité accumulée dans un corps par des particules en excès qui ont été déplacées et qui se retrouvent au repos.*

**Électricité dynamique.** *Électricité produite par des particules en mouvement dans un corps.*

**Fusible** : *Pour éviter une explosion, une inflammation due à un échauffement, les fusibles sont chargés de produire un cours jus, et couper le courant. (Exemple du systématique baisser au milieu d'un film et des techniques pour désamorcer la tension)*

**Isolation** : *Fait de s'opposer au passage du courant électrique, de la chaleur ou des vibrations sonores.*

**Lumière** : *énergie du corps, réflexion sur la rétine permettant de voir.*

**Magnétisme** : *Le magnétisme représente un ensemble de phénomènes physiques dans lesquels les objets exercent des forces attractives ou répulsives sur d'autres matériaux.*

**Résistivité** : *Un corps laisse plus ou moins passer l'électricité à travers lui, on parle de sa résistivité. (le plastique, la pierre et l'eau en ont beaucoup, tandis que l'air a peu de résistivité.)*

**Résistance** : *Tout phénomène physique qui s'oppose à une action ou à une force.*

**Résonance** : *Augmentation de l'amplitude d'oscillation d'un système physique lorsque celui-ci est excité au voisinage de l'une de ses fréquences propres.*

**Réanimation** : *«Rendre la vie à» Emprunté au latin animare (de anima « principe vital, âme ») être encouragé à, excité à.*

**Raccords** : *Assemblage, liaison entre deux éléments, deux parties d'un ensemble.*

**Régime** : *Ensemble des grandeurs attribuées par le constructeur pour la tension, la fréquence requise.*

**Réseau** : *Ensemble de tout ce qui peut emprisonner l'homme, entraver sa liberté, menacer sa personnalité.*

*Filet destiné à capturer certains animaux.*

*Entrecroisement de voies de passage.*

*Ensemble de voies de communications, de canalisations, de lignes aériennes, ferroviaires ou de télécommunication, de circuits électriques, desservant une même unité géographique à partir d'un centre de commandement ou d'émission.*



# I. Corps<sup>1</sup> conducteurs

## 1.1. « De l'électricité comme moteur »

*« Les pièges à orages auront fonctionné en retard, légendait la double page du magazine.  
À l'heure de l'impression il n'était même pas passé. Malgré des règles systématiques basses calculées à l'avance, la prévision de formations noires continue d'énormes cumulo-nimbus en forme d'enclume  
Un problème d'atmosphère, d'hydrométrie. Cette nuit les gouttelettes en suspension ont fait écran, vous voyez. Z détermine le trajet de l'éclair de l'orage s'il avait plu plus simplement.  
Ce qui descend est relié au sol par une installation, une ingénierie stable. Parallaxe, -llèle, -mètre, -pente, -chute, -tonnerre, -pluie, -graphe, -digne, -bole. »*

*De l'électricité comme moteur,  
première page du poème de David Lespiau.*

Une prise électrique est branchée.  
(voir le lexique pour les schémas illustrant chaque grande partie.)

Ouvrons un livre du cinéma à sa première page.  
Cherchons au fond de l'histoire du cinéma ce qui est à l'origine de la « vie » dans le film. D'abord, quand il y a de l'énergie, comment est-elle perçue, réceptionnée, projetée ?

**projection** : 1. Action de jeter en avant, de lancer avec force. Pousser, inciter quelqu'un. Éclaircir. Envoyer des rayons lumineux; représenter une image sur une surface. 2. Localiser hors de soi et attribuer à quelqu'un d'autre ses propres affects.

**cinéma(tographe)** : 1. Appareil permettant l'enregistrement ou la projection d'une suite de vues donnant l'impression de mouvement. 2. Salle où l'on projette des films.

---

<sup>1</sup> « Corps » est à entendre à la fois comme un corps humain, et au sens biologique du terme comme tout élément organique.

*« Le film est une suite d'ombres, surgissant et se mouvant sur le fond clair de l'écran. Il s'agit toujours en fin de compte, d'un jeu de lignes et de taches sombres sur fond blanc. [...] »*

*Formellement, le cinéma est ainsi l'art singulier de dessiner des ombres. C'est à dire, une forme particulière de graphisme. »*

Boris Kazanski, cité dans *Les Formalistes Russes et le cinéma*, F. Albera, p. 104

### **[a priori, le cinéma fonctionne grâce à l'électricité]**

Que faut-il pour faire du cinéma ?

- un écran
- de l'obscurité
- de la lumière
- un projecteur
- (une personne qui projette)
- des images

Selon cette liste minimale, le cinéma peut très bien être fait d'ombres projetées à la lueur d'une bougie.

Les ombres chinoises sont peut-être le premier cinéma. Un écran, à ce compte, peut être une fenêtre. En des termes plus poétiques, plus élargis, le cinéma est quelque chose qui peut nous arriver de toute part.

Il peut nous apparaître partout, mais tout n'est pas cinéma.

Un projecteur, dans notre quotidien en 2015, qu'il s'agisse d'un vidéoprojecteur, d'un ordinateur, ou d'un projecteur direct, doit pour fonctionner nécessairement se brancher à une prise électrique. Par ce moyen, la projection du film est alimentée. Cette prise électrique distribue le courant à une certaine vitesse, tension et puissance, dépendant du type d'alimentation nécessaire, mais aussi du type de consommation de l'utilisateur. Chaque prise est en effet reliée à un foyer.

La source de notre cinéma est donc la centrale (thermique, nucléaire ou hydraulique).

### **[pourquoi l'électricité est-elle à la fois omniprésente et invisible ?]**

L'électricité est un sujet omniprésent.

Il est difficile de l'éviter. Rares sommes-nous à pouvoir nous en passer. Le simple fait d'imaginer que le monde serait plongé simplement quelques jours dans la pénombre, évoque immédiatement des images apocalyptiques. Le chaos régnerait dans la ville. Pourtant cela relève souvent de phénomènes magiques et incompréhensibles. Chaque usager est témoin des pannes mystérieuses des machines tout comme leur remise en marche, après une énigmatique hibernation.

Le film expérimental *The Truth About the Year*, de Maxime le Moing<sup>1</sup>, avec ses plans aériens de New York au ralenti, racontant par une simple série de conversations en voix off sous-titrée, la menace d'un bug informatique dont on ne connaît pas la cause, menaçant de plonger la ville dans la pénombre. Les dialogues nous emportent dans l'angoisse de cette menace en défilant sur les innombrables plans de *found footage*, issus pour la plupart de blockbusters américains. La nuit tombant, les quartiers de la ville de New York, progressivement illuminés, se succèdent jusqu'à l'extinction de toutes les lumières.

Sans électricité, le néant.

Sans énergie, pas de lumière, ni aucune forme de vie possible.

L'électricité n'est pas directement visible. Elle s'exprime au travers de phénomènes tels que les étincelles, la foudre et ses multiples apparitions fulgurantes. Étant invisible, elle devient évidente.

Paradoxalement, c'est son absence qui nous rappelle sa nécessité.

#### [un chaos collectif et individuel]

Chaque geste est tributaire d'une prise électrique.

Un confort vite oublié tant il est habituel<sup>2</sup>. Le « sans » électricité de l'intitulé concerne aussi la perte de conscience de sa présence. L'habitude crée de l'invisible.

Le chaos du « sans électricité » serait donc non seulement collectif, mais toucherait chaque individu au plus profond de ses habitudes.

---

1 Film diffusé aux rencontres Bandits Mages de Bourges en 2013.

2 N'êtes-vous pas en ce moment même en train de lire à la lueur d'une lampe ?, de vous chauffer contre un radiateur ? N'entendez-vous pas de la musique ?

## 1.2. Brève histoire entrelacée du cinéma et de l'électricité

Quelques rappels nous seront nécessaires avant d'approcher les images :

Les films se constituent d' « images animées ».

Le mot « animation » signifie à la fois que les images qui la constituent passent devant nos yeux à une certaine vitesse, mais il désigne aussi ce qui est doté d'une âme.

Tout corps vivant est traversé par un influx nerveux<sup>1</sup>. Chaque image que l'on anime fonctionne sur ce même modèle.

Mais ce n'est pas notre perception qui réceptionne le mouvement.

Ce n'est pas la vitesse à laquelle les images défilent qui les anime.

Ce qui permet le mouvement cinématique, ce sont les lacunes de notre perception : c'est *ce que nos yeux ne voient pas*, et non ce qu'ils voient, qui permet au cinéma d'exister.

Edison, en oubliant de laisser cette légère pause entre chaque image, manqua de peu l'invention du cinéma que les frères Lumière découvrirent en premier. Sans cette légère pause, la succession rapide des images sur une bobine ne laisse voir qu'un flou.<sup>2</sup>

### [Dans les yeux et les oreilles]

Ce type de contact, ou de connexion, si on le rapporte aux images, se fait par la vue et l'ouïe sous certaines conditions :

le spectateur doit être assez réceptif et le film doit bien sûr faire écho à quelque chose en soi.

La nature de ce contact est une continuité entre l'écran et le spectateur.

L'électricité générée produirait des images qui produiraient elles-mêmes des informations transmises jusqu'à notre organisme. Puisque ces informations se traduisent par des impulsions électriques dans les tissus nerveux, elles feraient fonctionner notre système électrique interne.

---

### 1 [ Le corps humain est également conducteur ]

Lapicque a démontré que le fameux influx nerveux qui circule le long de nos nerfs n'est autre qu'un courant électrique ondulatoire, filant à 100m/sc. Sa vitesse dans l'air est de 300 000 km/sc et elle est pratiquement équivalente à celle de la lumière : Dans *Histoire de l'électricité*, Pierre Devaux admet « *que la matière est essentiellement électrique. Elle est formée d'un noyau négatif entouré par des négatons qui gravitent autour de ce noyau comme des planètes. Les charges des électrons forment un total égal et de signe contraire à celui du noyau. Ce qui explique que la matière, à l'état naturel, soit neutre.* »

Et depuis les travaux de Berger et Cazzamali on capte les ondes du corps vivant : « *Les ondes nerveuses s'irradient au dehors, on peut les capter à l'aide d'une antenne, les enregistrer sur un film et établir de véritables télé-encéphalogrammes [...] (p.64) il y a là une véritable TSF vitale qui nous ouvre les horizons les plus curieux sur des phénomènes de télépathie, de suggestion de magnétisme personnel.* »  
*op. cit.*, p.60.

2 « *À la fin de sa vie, Edison passe à côté de plusieurs grandes découvertes. Il réalise un véritable cinéma avec un film à déroulement, lentilles de projection, etc...Mais n'oublie qu'une chose, c'est que le film doit s'arrêter à chaque image pour obtenir une projection fixe : aussi n'obtient-il sur l'écran que des traînées informes.* » *ibid*, p. 98.

Rappelons que toute contraction musculaire est un influx nerveux, et que notre fonctionnement interne est ainsi basé sur des impulsions électriques.

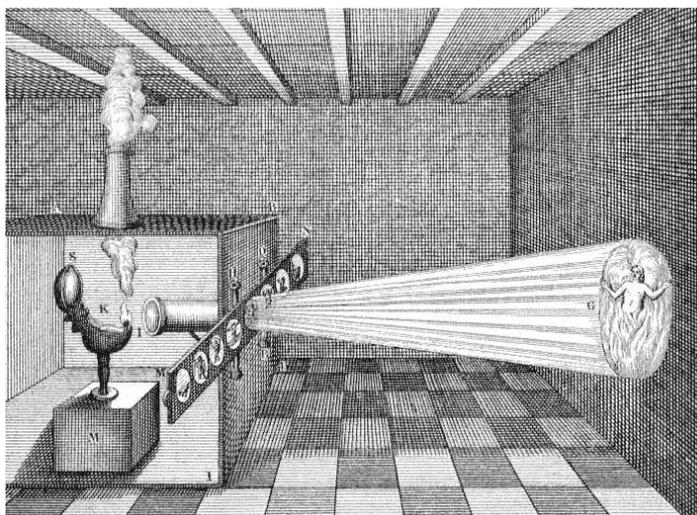
Ce choc n'est donc pas seulement général mais induit un rapport direct à l'individu-spectateur.

[comment le cinéma passe-t-il du naturalisme à l'art ?]

Le cinéma, d'abord utilisé comme la photographie par les naturalistes, permet de rectifier l'état de certaines connaissances scientifiques. À ce moment, il n'était pas question d'art ni même de trucage. Comment le cinéma a-t-il pu si rapidement devenir un art — au sens d'artifice — de la *représentation* ?

Une des premières « caméras » est le fusil photographique (utilisé pour photographier le galop du cheval, et décomposer les mouvements du corps humain.) Puis arrive le *kinétographe*, la première caméra « officielle » utilisée par Muybridge. Quant au premier dispositif cinématographique, il se nommait la « lanterne magique ».

Ce n'est pas un hasard si on parle de magie.



La lanterne magique

Les méthodes scientifiques croisent celles des artistes et des littéraires, et c'est le chevauchement des connaissances provenant de domaines différents qui permettent leurs découvertes. (Ampère était un littéraire, un poète romantique). D'ailleurs, il nous est raconté qu'ils sont pratiquement tous autodidactes, ou bien n'ont reçu qu'une éducation scientifique très basique.

Les idées se lient à d'autres par une ressemblance à travers l'inconnu.

Par exemple, Edouard Branly (qui a donné son nom à la rue de l'École nationale supérieure d'art de Bourges), à cheval sur les sciences physiques et la biologie, étudia l'anatomie des nerfs et plus précisément des ganglions.

Les ganglions peuvent se comparer à une boîte de connexion formée d'un enchevêtrement de fils. En étudiant comment circule l'influx nerveux passant dans ces « fils », il inventa la T.S.F.

D'autre part, c'est souvent par accident — par sérendipité —, parce que leur laboratoire est mal rangé, ou par erreur, que les savants font ces découvertes. Ou encore en leur absence que quelqu'un (domestique, assistant...) remarque une chose essentielle.

Les scientifiques, qui adoptent une méthode de recherche plutôt positiviste et cartésienne, aiment être à la frontière du surnaturel, et de l'in vraisemblable. La reconnaissance de leurs découvertes dépend moins de la justesse de leurs observations que de leur succès auprès des foules, grâce au pouvoir de stupefaction qu'ils parviennent à obtenir de leur public par le biais de démonstrations stupéfiantes ou choquantes. (Par exemple, l'électrocution d'animaux sur la place publique par Thomas Edison.)

*« S'il faut à tout prix observer, recueillir, voir inventer des faits dignes de croyance, alors il faut que ces faits portent en eux la marque de l'incroyable. »<sup>1</sup>*

Pierre Devaux nomme un des chapitres de *L'Histoire de l'électricité* s'appelle « l'électricité mondaine au XVIIIe ». L'électricité devient mondaine parce que les scientifiques utilisent l'émoi que procure la vision de leurs expériences qui attirent de plus en plus de foules. Parfois même au dépend des réels inventeurs qui se contentent de recherches infinies, qui profitent à ceux qui savent les diffuser auprès de la société bourgeoise, et s'attirer toutes les gloires de leurs « miracles ». (Par exemple, l'Abbé Nollet avec l'expérience de la bouteille de Leyde.<sup>2</sup>)

### [magie et cinéma]

Quand on observe un tour de magie, on sait ce qui va se passer. Pourtant, l'émerveillement demeure. Pourquoi ? Parce que le plaisir de l'*apparition* demeure.

Rapidement, le cinéma s'éloigne de son naturalisme scientifique pour devenir un art à part entière de la représentation. Les cinéastes les plus inventifs ont recours au trucage. Par exemple en France, le cinéma du magicien Méliès.

Il est question d'apparences plus que d'objectivité.

La lentille se nomme « objectif », mais le cadre qu'elle propose n'est pas naturel.

---

1           » *Les caprices de la foudre*, Camille Flammarion, p. 24.

2           » *L'abbé Nollet fut le premier à répéter l'expérience ; on se rua chez lui. Les Parisiens faisaient la queue pour recevoir la décharge héroïque. [...] Il fit placer des gens en file, chacun tenant la main de ses voisins pour former la chaîne et il appliqua aux deux extrémités les pôles de sa bouteille de Leyde. Le succès fut complet, tous les parisiens sautèrent en l'air. [...] À Versailles devant le Roi et la cour, Nollet répéta solennellement l'expérience sur une compagnie de deux cent quarante gardes françaises qui sautèrent fort convenablement »*  
*Histoire de l'électricité*, P. Devaux, p. 37

Alexander Hammid parle de la révélation des détails par des choix formels qui rejettent toute forme d'objectivité possible, même pour le cinéma documentaire :

« les premiers cinéastes documentaires, dans leur mouvement vers l'objectivité, ont rejeté du revers de la main le fait que la caméra n'enregistre que selon la manière dont la personne placée derrière choisit de la diriger. [...] Si nous laissons notre instrument nous diriger, alors nous dépendons des hasards de la réalité qui, en eux-mêmes, ne sont pas la réalité.[...] Nous organisons quand même les choses : par le choix d'un angle, ce qui risque de mettre l'accent sur une chose et d'en masquer une autre, ou de déformer une perspective qui serait familière en d'autres circonstances ; par le choix d'un objectif qui concentrera notre attention sur une simple face ou sur une personne qui révélera le paysage complet »<sup>1</sup>

### [ découverte des propriétés de l'électricité ]

Quant à l'électricité, elle fut découverte en frottant de l'ambre. Certaines matières sensibles au magnétisme comme le verre, le cristal de roche, la laine, le poil des animaux, la soie... s'électrisent naturellement par leur frottement. Dans les premiers mythes de la conquête de la foudre, c'est l'or qui attire les éclairs.

« L'électricité a dans la nature une importance bien plus considérable qu'on ne le pense en général (...) les êtres sensibles s'en aperçoivent avant l'orage. Et quel dégagement quand l'orage est passé. Il y a là une influence physique suivie d'une influence morale, les deux se touchant de très près. »<sup>2</sup>

D'Arsonval découvre les propriétés curatrices des ondes à haute fréquence, par l'insensibilisation des tissus à partir d'une certaine fréquence<sup>3</sup>. Et bien sûr, rappelons l'action du défibrillateur qui lance des pulsions électriques pour réanimer les personnes perdant connaissance.

Flammarion (cité à nouveau dans *Les caprices de la foudre*) raconte la brève réanimation d'un bœuf accroché et mort depuis longtemps, frappé par la foudre.

---

1 Alexander Hammid, cité dans *Écrits sur le cinéma*, Maya Deren.

2 « *Les caprices de la foudre*, Camille Flammarion, p. 97.

3 « Une sédation de la douleur, utile pour guérir les rhumatismes, sciatiques, diminuer la pression artérielle, offrant le moyen de soulager les hypertendus, une accélération des échanges nutritifs et de la vie cellulaire. »

*Histoire de l'électricité*, P. Devaux, p. 110.

La foudre prend beaucoup de formes, et ses effets sont aussi multiples qu'étranges.

Mais le plus frappant est de constater à quel point ses qualités sont proches de celles de la photographie qui a elle-même donné naissance au cinéma :

- La foudre a le pouvoir étrange de révéler des objets situés à proximité pendant l'éclair à même la peau du corps et de manière indélébile. Il s'agit d'une véritable impression photographique sur la peau.
- La foudre permet l'apparition soudaine et furtive d'un paysage en négatif.
- La foudre fige les personnes dans une position.

Parfois elles seront retrouvées continuant de manger, les yeux ouverts...

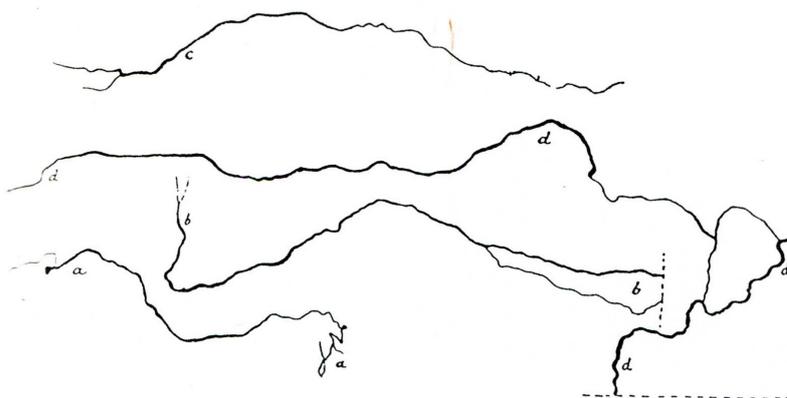
- La foudre produit un décalage sonore entre la détonation et l'éclair.
- Quand celle-ci touche le sable et le solidifie, elle forme la pierre de fulgurite ; des transformations chimiques s'opèrent sur la matière et créent de nouvelles formes.
- La foudre peut également déplacer des vêtements sans déplacer les personnes.

### [La foudre-cinéma]

Lorsqu'il y a contact, un éclair ne laisse pas indemne, l'électricité laisse des traces derrière elle.

De plus, elle est dite « capricieuse », comme s'il s'agissait de sa personnalité.

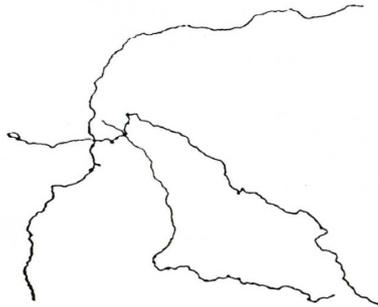
Dans *Orange Mécanique* de Stanley Kubrick, on traite la violence du protagoniste en le forçant à garder les yeux ouverts devant des images de violence. La surdose d'images étant utilisée comme remède.



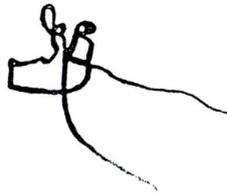
1. Éclairs linéaires.



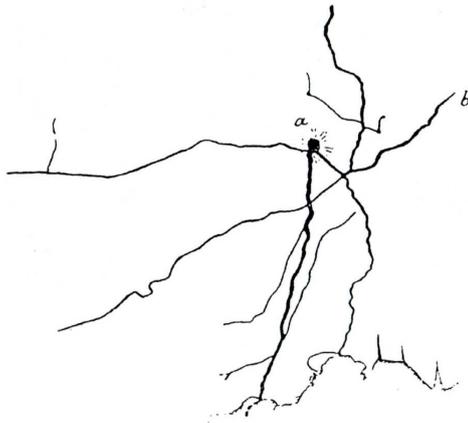
2. Éclairs sinueux.



3. Éclairs à méandres.



4. Éclairs en boucle.



5. Éclairs rayonnants.

### [la photogénie dans le cinéma]

On peut apparenter l'expérience de l'observation de la foudre à un état d'étonnement ou de sidération du spectateur, pris dans un moment d'intensité visuelle qui retient avec force son attention.

On appelle photogénique « ce qui produit de la lumière ».

Il s'agit d'une secrète « beauté » que l'on appliquerait à certaines images ayant un caractère particulièrement saisissant.

Il peut s'agir d'une scène où d'une rupture dans l'ensemble qui perturbe la continuité. Quand la reconnaissance nous amène à trouver du dissemblable dans le semblable. L'image photogénique ne s'offre pas en tant que telle mais est un processus. Il est très difficile de la définir car elle contient une sorte d'effet envoûtant et inexplicablement partagé par les spectateurs. Cela nous rappelle le pouvoir de l'électricité en ce qu'il est assez proche d'une maîtrise alchimique des forces magnétiques, également utilisées pour guérir.

### 1.3. De *Frankenstein* à *La Onzième Année*

*Partout des moyens de communication: réseau routier, chemin de fer, câble atlantique. Thoreau, dans son coin, restait sceptique : «Des moyens de communication, je veux bien, mais si les gens n'ont rien à se dire?»*

*Thoreau, cité dans Les corps conducteurs : l'électricité et les métamorphoses de l'organisme dans le discours social américain, Jean-François Chassay.*

### [histoire de l'ère électrique]

À partir du XIXe siècle, l'électricité occupe une place décisive. Non seulement, l'idée de progrès lui est associée, mais avec elle apparaissent les premières machines, premiers grands réseaux, et les nouvelles technologies.

De plus, elle métamorphose le vocabulaire, transformant l'ensemble des modes de représentation du réel, et ceci dans de nombreux pays.

La première grande exposition qui lui sera consacrée date de 1881.

Depuis le mythe de Prométhée, où l'on déroba le feu aux dieux, l'électricité s'est présentée comme une conquête. De sorte que celui ou celle qui la maîtrise détiendrait un pouvoir incomparable.

On se souvient de *Frankenstein*, texte fondateur du romantisme, comme la première œuvre relatant des fantasmes de la conquête de la foudre.

*Frankenstein*, J. Wayle, 1931

Dans la scène de l'éveil de *Frankenstein*, le professeur utilise la foudre pour animer le monstre. Dès que celle-ci arrive, son corps inanimé est soulevé dans les airs par une remontée mécanique jusqu'à sortir du plafond. Les ampoules s'allument, clignotent de toutes parts dans le laboratoire, les témoins plissent les yeux, éblouis. Le corps redescend après quelques éclairs, et les doigts de Frankenstein bougent légèrement.  
« *It's moving* » puis « *It's alive* » s'écrit le savant.



## *La Onzième Année*, Dziga Vertov, 1928

*La Onzième Année* fait référence à l'année suivant la révolution d'Octobre. À cause de la censure soviétique, Dziga Vertov est invité à réaliser un documentaire célébrant l'industrialisation de l'Ukraine à travers la construction d'une centrale hydroélectrique à Dniepr, entre 1927 et 1932.

Le film illustre ce désir de fabriquer de plus en plus de machines ou de dispositifs artificiels visant à transformer les corps eux-mêmes en une sorte de machine communicante. Il fut réalisé de manière spontanée, sans scénario. Muet, il est accompagné dans une version récente d'une bande sonore composée par Michael Nyman.

Le film a été qualifié de film de propagande, célébrant l'âge de l'industrialisation et le progrès du communisme. Il témoigne aussi d'un passage de l'ancien temps au nouveau par ses premiers plans, et de l'enfouissement des trésors archéologiques par le dynamitage du saut Nenasytets. (Les premiers plans du film montrent l'image d'un squelette). Cependant, il relève aussi du documentaire par ses références à la photographie, dans les nombreuses scènes montrant le travail des ouvriers et les différentes étapes de la construction du barrage énumérées, mais également du film expérimental par le travail de surimpression et ses procédés formels.

La croissance des communications dites « électrifiées » (télégraphe, téléphone,...) est indissociable de l'essor économique.

La « fée électricité » nous déroule ainsi sa page d'histoire clinquante, portant fièrement la marque scintillante de son histoire, sublimant toute chose, éclairant les hommes plongés dans la pénombre... Et bientôt, la notion de progrès ne se définira plus comme une notion philosophique, ni comme un projet économique et politique, mais prendra une place dans la vie quotidienne. Si quotidienne qu'on en oubliera sa présence.

Pourtant, la ville se charge d'images *épileptiques*.

En haut des toits grésillent les circuits.

En son sous-sol, se découvrent, apparents lors d'un chantier, tout l'amas de ses veines et ses nerfs, ces innombrables câbles enterrés comme la jonction de ses organes.

Les réseaux se multiplient : les corps branchent, rechargent, connectent.



Les premiers plans du film concernent l'électrification des campagnes et l'aménagement des barrages, de nombreux plans présentent les ouvriers de la centrale, l'action des turbines, moteurs, rotors...

Les sautes dues au montage sur pellicule sont comme le pas, voire le galop du film. Ils constituent si l'on veut, une façon de scander le rythme.

La répétition des plans donne le sentiment d'une accélération.



Des vues de contre plongée et plongée, donnent l'impression que l'on filme les maisons de campagne depuis ces pylônes électriques.

Vertov filme le travail des champs, on retrouve son attrait pour les scènes de vie quotidienne et cette faculté à capter les regards, les sourires.

Comment est filmée l'électricité ? Par la force des ouvriers, des paysans, des travailleurs. Elle va de pair avec leurs efforts. Le travail manuel est remplacé par la force mécanique alliée à la puissance de l'eau.

Alors que l'électrification devrait permettre à l'homme d'augmenter sa puissance sans effort, elle convoque dans ce film les ressources de la terre et la force d'un corps humain. La force machinique se met en œuvre par les corps. Qu'est-ce qui produit l'électricité, et qu'est-ce qui la réceptionne ? Ce sont des corps qui sont conducteurs.



John MacKay parle d'un montage « énergétique ».<sup>1</sup>

*« the materialization of « pure forces and dynamics » as documentary can realise. »*<sup>2</sup>

Le montage « énergétique » donne au film cette capacité à convertir toute narration en un processus. Nous savons que c'est l'espace entre deux images, ce cran d'arrêt, qui permet de les voir se mouvoir. Or, il ne doit pas permettre qu'elles se figent. Cet arrêt doit être considéré comme faisant partie du mouvement.

(On peut citer la série de plans montrant l'évolution de l'eau en « eau chargée d'électricité ».)



1 « I am tempted to coin a phrase and call this practice « energetic montage », so focused it is on representing the trace of energy in exchange. »

John MacKay, *Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928)*, forthcoming in October, 2006, p. 38

2 *ibid*, p. 52

On ressent une dynamique chez Vertov, où tout doit sans cesse se mouvoir. (Même ce qui meurt nourrit ce qui vit.) Les images galopent en effet, elles courent. Il semblent qu'elles soient légèrement accélérées. Pas assez pour parler d'accélération, mais suffisamment pour en donner la sensation. L'énergie se transfère, elle ne disparaît pas. Elle ne se perd pas<sup>1</sup>.

La bande sonore se fait oublier, on l'entend sans vraiment l'écouter. Je retiens cependant au milieu du film, la reprise de *Bella ciao* ( L'origine de cette chanson étant un chant populaire dénonçant des conditions de travail de la dite « mondine », qui désherbaient les rizières, en Italie. La version adaptée par les partisans communistes, appelle le partisan à défendre le peuple de l'envahisseur allemand durant la Seconde Guerre mondiale.) Bien entendu, la portée politique de ce film est un anachronisme total. Ce que l'on dénonce aujourd'hui comme étant les dérives du capitalisme, (les gestes machiniques du travail à la chaîne) est montré comme le résultat d'un glorieux succès. De par l'influence futuriste propre à Vertov, le film rappellerait presque certains plans des films dystopiques comme *Metropolis*.

Dans les scènes du travail des champs, la présence animale nous indique aussi ce changement dans la représentation du corps humain qui n'est désormais plus associé à la nature.

Ces machines qu'il crée sont « *non seulement capables de coloniser non plus uniquement l'étendue du monde, mais l'épaisseur même de notre organisme.* »<sup>2</sup>

On rappellera que l'industrialisation, avec l'apparition des premiers abattoirs<sup>3</sup>, fut une des ruptures les plus radicales entre l'homme et la nature.

Cette séquence se termine par des regards en arrière, les derniers plans sur la terre retirée qui s'écrase, les sous-sols de l'histoire qui s'effondrent.

.....  
1 « not one human act, not one step, not one idea expressed in words or even a simple look, gesture, or mimicry in general, disappears without a trace. » *ibid*, p. 24

2 Extrait de l'article *Les corps conducteurs : l'électricité et les métamorphoses de l'organisme dans le discours social américain*, Jean-François Chassay.

3 L'abattage intensif instaure une distance entre la mise à mort de l'animal et sa consommation.

### [Le cinéma s'empare de l'électricité : quel usage doit-on en faire ?]

L'ère électrique amène avec elle une révolution industrielle profitant au développement de nouvelles formes au cinéma.

Les soviétiques comprennent qu'il s'agit là d'un outil de mobilisation du peuple véhiculant un message politique puissant. Les cinémas eux-mêmes deviennent de véritables palais.

Parmi eux, certains s'inquiètent de ce potentiel à attirer les foules<sup>1</sup>.

Ils comprennent également qu'il s'agit d'une forme artistique à part entière qui n'est pas seulement vouée à devenir un instrument de propagande.

Les Formalistes russes<sup>2</sup> sont les premiers à théoriser le cinéma en tant que forme d'art et le penser dans son essence dans un ouvrage manifeste intitulé *Poetika Kino*, « Poétique du cinéma ».

### [Les angles d'étude du formalisme russe ; la réflexion des formalistes est-elle purement formelle ?]

*Le cinéma comme art* est un texte manifeste écrit par l'un des fondateurs du formalisme russe : Viktor Chklovski.

« chaque artiste veut exprimer [...] ce quelque chose que l'on appelle contenu de œuvre. [...] »

La manière par laquelle ce quelque chose est exprimé est appelée la forme de l'œuvre. »

« Une œuvre artistique est constituée d'un matériau et d'une forme [...] le matériau influe sur la forme et la suggère. »<sup>3</sup>

La poétique du film qu'ils réclament est une sorte de manifeste proclamant que le cinéma est un art, dont il faut étudier les caractéristiques intrinsèques (l'essence, en quelque sorte). Et ils vont se pencher sur divers points qui excèdent peut-être une étude purement formaliste :

- le rapport entre cinéma et littérature : Le cinéma a un langage. Le mot y est suggéré. Il faut donc apprendre à décrypter ce langage qui est une nouvelle forme de lecture non livresque.

La culture cinématographique s'oppose à la culture du mot.

« Pour Aristote, la poétique s'attachait aux formes des discours et non aux œuvres »<sup>4</sup> « Une œuvre littéraire est un système. on ne peut étudier une œuvre en tant que système de façon immanente. »<sup>5</sup>.

- l'étude d'une ciné-stylistique : « N'importe quel objet peut être photogénique, ce n'est qu'une question de méthode et de style »

- la différenciation entre cinéma de prose et un cinéma de poésie. (l'un linéaire, et l'autre plus « abstrait »)

- la pauvreté du cinéma (au sens propre, car à cette époque, le cinéma russe manque de moyens) qui serait « son essence constructive »<sup>6</sup>

- l'apport du son.

1 Rappelons les foules émerveillées par les exploits de l'Abbé Nollet cité précédemment.

2 Eisenstein élaborera par la suite une théorie à partir du lien entre circuit électronique et montage cinématographique.

(message cinématographique = impulsions, énergies, raccords, connexions.)

3 *Le cinéma comme art*, Viktor Chklovski.

4 *Les Formalistes Russes et le cinéma*, Albera p. 11

5 *op. cit.*, Iouri Tynianov, p.10

6 *ibid*, p. 76

Le cinéma aurait pu techniquement être inventé sonore :

*« on appelait le cinéma le Grand Muet, il est bien plus exact d'appeler le gramophone le Grand Etranglé »<sup>1</sup>*

Le mot n'y a pas sa place, et il fait penser sa présence structurale dans ce que l'on qualifie d'abord de muet.

Le sens des mots, détaché de leur énonciation est abstrait.

Ils finissent par suggérer qu'il faut trouver une photogénie du son, en étudiant le système des intertitres :

*« vous ne distinguez pas les mots, vous savez ce qu'a dit l'acteur mais avant ou après qu'il ne l'ai fait »*

*La musique est absorbée, vous ne l'entendez presque pas et n'y prêtez pas attention. Si la musique était intéressante, elle nous détournerait de l'action, serait envahissante. »*

*« Elle libère des tares du discours, l'acteur n'étant pas obligé de dire ce qui lui incombe mais ce qui enrichie ses expressions »<sup>2</sup>*

Le cinéma trouve avec les formalistes russes un langage, et le langage crée des concepts, c'est-à-dire des choses qui risquent, en donnant du sens, de prendre un sens et donc de porter une forme d'autorité, au lieu de ne porter que son énergie se faire conducteur, passage. D'autant plus dans un contexte de censure, il faut trouver une manière détournée de dire ce que l'interdit veut taire.

Il n'y a nulle ambiguïté dans le message idéologique du film qui représente la montée en puissance d'un pays avec le socialisme. Cependant, la présence des intertitres insiste moins sur un message qu'elle ne permet à l'œil de reconnaître une continuité entre deux mouvements tout en effectuant une transition entre deux plans.

#### [« L'œil machinique »]

Les formalistes étudient « l'effet-film ».

L'œil va plus vite que le cerveau : l'œil « a vu » avant que les informations électriques n'atteignent le cerveau. Lorsqu'on dit , en se rendant compte d'un détail « je ne l'avais pas vu », en effet « je » ne l'a pas vu, mais l'œil de ce « je », lui, l'avait bien vu.

Noter chez le spectateur le rapport physique qui s'opère dans la concentration. Se concentrer, c'est donner une intensité.

Faire des « projections », ou « (se) faire des films », c'est projeter en dehors de soi.

L'électricité est une chose insaisissable qui « passe » dans les corps. Le courant « passe », il « circule », il ne se fixe pas. C'est le défi de mettre l'image « en mouvement », ce *ça* dont il s'agit au cinéma. L'électricité dont il s'agit serait ce qu'il n'est pas vraiment possible de dire autrement qu'en disant *ça*. Puisque quand on dit *ça marche*, ou *ça y est*, c'est *ça* qui fait, qui est actif.

---

1 *ibid*, Iouri Tynianov p.187

2 *ibid*, p.188

## 1.4. Courant continu, courant alternatif

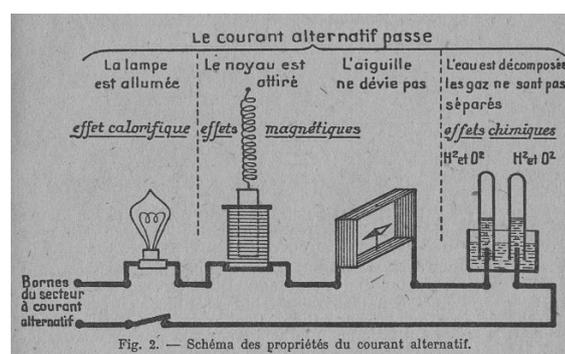
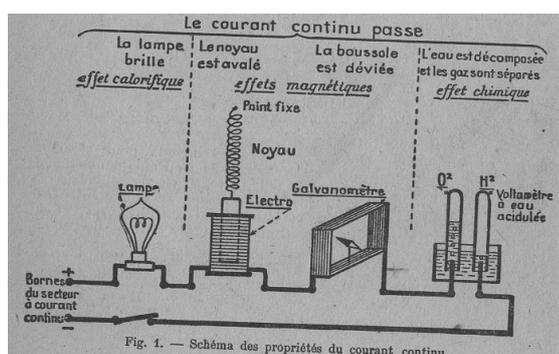
[Associer un type de courant à un type de narration ?]

Il y a deux types de courants en électricité : Le courant continu qui ne varie pas en intensité et le courant alternatif qui effectue des allers-retours. (se référer au lexique)

Le courant continu, dont le mouvement est linéaire, correspondrait à la forme du récit.

Le courant alternatif qui amène le courant dans un sens, puis dans un autre, possède ce système temporel « binaire », qui conviendrait davantage à la forme du poème, ou du dialogue.

Pour poursuivre jusqu'au bout l'analogie, on pourrait assimiler la forme de la narration à un type de courant. Par sa manière de représenter l'électricité, le film de Deborah Stratman serait nourri par un courant alternatif.



*On the Various Nature of Things* de Deborah Stratman se découpe en plusieurs chapitres, chacun s'intitulant par le nom de différents phénomènes physiques (attraction terrestre, magnétisme...). Il commence par "electricity". Il s'appuie sur un texte scientifique de Faraday. La cinéaste ne présente pas les phénomènes physiques par l'illustration, mais par une suggestion de mouvements et de textures.

Dans la première figure de l'électricité, la caméra parcourt un champ (...de blé ? magnétique ?) à toute vitesse jusqu'à un écran dont les contours disparaissent dans le ciel, par surexposition. (impossible de nier l'analogie au dispositif cinématographique)

La deuxième figure montre des brouillages télévisuels colorés. Puis dans les figures suivantes, la référence à l'électricité est de plus en plus subtile : les bonds du chien excité, la texture d'une écorce d'arbre qui se détache...

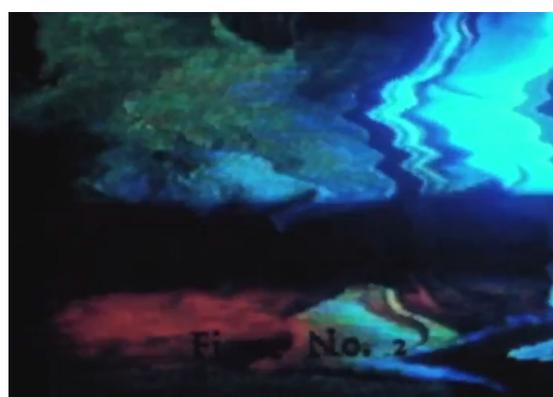
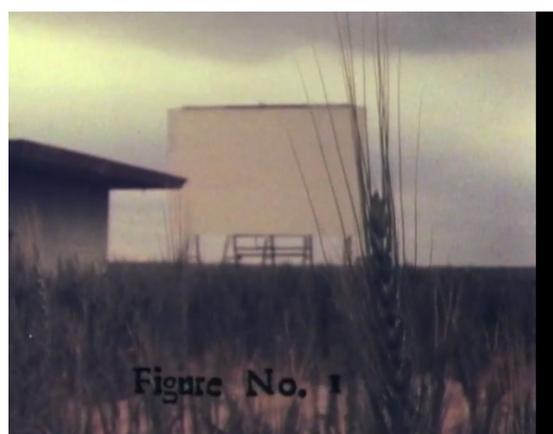
Il est intéressant que la recherche de Maya Deren soulève « la virtuosité du cinéma dans ses caractéristiques essentielles. »

Elle reprend l'image d'Eisenstein selon laquelle « on considère la forme filmique comme un système organique dans lequel tous les éléments sont nécessaires au bon fonctionnement de l'ensemble. »

Dans le phénomène de la compréhension d'une image identifiée comme « abstraite », la notion de photogénie inverse son sens entre perception et forme :

« Alors, le processus par lequel nous comprenons une image graphique abstraite se situe aux antipodes des processus par lesquels nous comprenons une photographie. Dans le premier cas, la forme nous mène à la signification ; dans le second, la compréhension qui résulte de la perception est la clef de notre évaluation de la forme. »<sup>1</sup>

« [le spectateur] regarde en quelque sorte, le rêve d'un autre »<sup>2</sup>



1 *Écrits sur le cinéma*, Maya Deren, p. 88

2 *Poetika Kino - Les Formalistes Russes et le cinéma*, Eckertbaum p.43



## II. SURTENSIONS – BROUILLAGES

### 2.1. Disjoncter

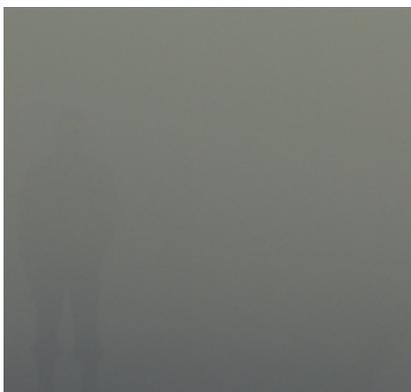
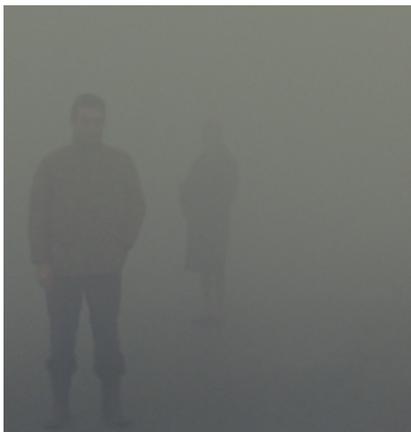
*« ce qui tombe ne disparaît pas forcément, les images sont même là pour faire réapparaître ou transparaitre quelques bribes, vestiges, ou survivances »*  
*Survivances des lucioles, Georges Didi-Huberman*

#### *Le Désert Rouge, Michelangelo Antonioni, 1964*

Le film commence par le constat d'une déflagration après cette accélération, cet accroissement économique du à l'industrialisation dont témoignait *La Onzième Année*, de Dziga Vertov.

Une jeune femme et son fils passent parmi le groupe d'ouvriers en grève. Ils dénotent par leurs vêtements. La femme cherche son mari qui travaille dans l'usine. Cette femme, Giuliana, est le personnage principal du film. Elle semble inquiète, mal à l'aise, à la fois pressée et indécise. Elle est victime de crises d'angoisses et de troubles de plus en plus fréquents, depuis une tentative de suicide qu'elle cache à son entourage. Elle dit avoir perdu pied devant une réalité à laquelle elle tente vainement de revenir, qui lui est insupportable. De quoi a-t-elle peur ? « *Des couleurs, des odeurs, des meubles... J'ai mal aux cheveux, j'ai mal aux yeux, j'ai mal partout* », dit-elle. Il ne s'agit pas de quelque chose en particulier sinon d'une angoisse généralisée. La réalité lui paraît étouffante, l'air même y est irrespirable. Dès le début du film, on est plongé dans le brouillard, le générique montre les tuyauteries des machines, le port, ... en une image trouble, blanchâtre. Ce qui contraste aussi bien avec « désert » que « rouge ».

Analysons l'extrait de la scène du cabanon rouge en utilisant différentes voix qui proposeront divers sens de lecture dépassant la description. La scène se découpe en trois temps : Giuliana dialogue d'abord avec Corrado, l'ami de son mari. Ils regardent la mer depuis la fenêtre d'un cabanon, entouré de quelques amis.



Dans chaque plan, on observe une correspondance plastique des teintes. Les lèvres répondent aux bords de la fenêtre. La couleur du vin rappelle celle du pull porté par Corrado. Le vert et le rouge s'opposent et s'accordent. À travers cette scène, on comprend que la couleur est un des principaux axes de lecture de ce film.

À plusieurs reprises, la caméra se met à suivre des lignes colorées. Un bateau en provenance de l'Amérique du Sud, apparaît par la fenêtre. Il accoste, un drapeau est hissé. Il est de couleur jaune, significative de l'épidémie. La couleur est une bifurcation. Il est question une autre fois de l'Amérique du Sud, quand Corrado présente un projet d'exportation de produits en Patagonie. Les ouvriers de l'usine posent alors une question à Corrado sur la possibilité d'emmener leurs épouses avec eux. À cet instant son regard se perd, et la caméra se met à suivre une ligne bleue passant sur le mur. De nombreuses allusions à la peinture (par la présence de toiles, et fresques dans l'usine, dans la maison) se retrouvent au long du film. Antonioni fit peindre de nombreux éléments du décor, voire du paysage, pour qu'ils correspondent à l'idée de l'environnement qu'il avait en tête.

Soudain, un cri.

Ce cri, le spectateur l'a entendu aussi. Mais on nie ensuite que cela puisse être possible.

On entend par intermittence les signaux sonores du phare et du paquebot accostant juste devant la fenêtre. Pour décrire la nature des sons, on utilise principalement les couleurs. La superposition des échos d'un sonar, comme des avertissements sourds persistent toute la durée du film et du jeu des couleurs complémentaires renforce les liens entre sons et couleurs. Les liens sont compris dans des paradoxes ; les bruits languissants endorment le spectateur et le retiennent, le comprime en même temps.

C'est ce bruit qui détourne l'attention de Giuliana et provoque l'oubli de son sac. Après une course jusqu'aux voitures, Giuliana s'en rend compte, chacun se propose d'aller le chercher mais Giuliana refuse obstinément, comme s'ils encouraient là un grand danger. Son mari tente une fois de plus de relativiser la situation. Elle ne craint pas une épidémie, mais craint que Corrado ne disparaisse.

Elle ne craint donc pas quelque chose qui se soigne, mais quelque chose d'irréversible. Se rendant compte de son insistance embarrassante envers Corrado, elle se tourne vers les autres, qui disparaissent dans la brume mouvante.

La brume dessert alors l'effet de mise en évidence de tous les éléments colorés. Et occulte la couleur de ceux ne servant pas la logique esthétique.

Elle se jette alors dans la voiture et avance devant elle sans réfléchir, prenant le mauvais chemin. Elle se retrouve au bord de la jetée, s'arrête juste à temps avant de tomber dans l'eau. On accourt vers elle. Une fois de plus, ce malentendu la met en situation de maladresse. Elle semble se rendre compte de ce qui lui arrive, dans son trouble, elle est capable d'envoyer les signes d'avertissement que personne ne parvient à interpréter sauf son amant «*S'il m'avait regardé comme tu me regardes, il aurait vu.*» (dit-elle en parlant de son mari.)

ses réactions ont été acceptées comme indépendantes de sa volonté mais elles ne sont pas pour autant prises au sérieux.

Giuliana réapprend à voir le monde, le spectateur le redécouvre. Par exemple avec le jeu de son fils avec les gouttes d'eau (extraits de la voix off du film) :

«*Combien font un plus un ?*

- *Deux, quelle question.*

- *Non, regarde.* »

Une goutte dans une goutte grossit la goutte mais ne la sépare pas. Le fils de Giuliana la raccorde à la réalité, mais l'empêche parfois d'y revenir.

«*Que regarder ? Que faire de ces yeux ?*

[Corrado] - *Tu dis que tu cherches quoi regarder. Moi je cherche comment vivre. C'est la même chose.*»

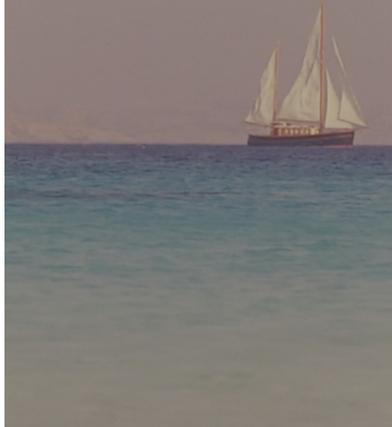
Autre angle de lecture du film : les liens entre l'extérieur et l'intérieur.

La netteté des images varie à de nombreuses reprises et crée l'omniprésence du brouillard, le brouillage.

Des liens entre le paysage et le comportement des personnages se construit au fur et à mesure, surtout par le biais des métaphores (histoires dans l'histoire : par exemple son rêve qu'elle confie à l'ami de son mari.) Par exemple, l'histoire de la petite fille vivant sur une plage rose de Sardaigne qu'elle raconte à son fils. Le fil de l'histoire n'a pas grande importance, il nous emporte comme la matière d'un rêve. On oublie ce que l'on cherche. On s'accroche à un élément visuel, puis sonore. Le lieu suivant sa propre logique qui dépasse la nôtre. Ainsi, le film ne montre que des moyens et non des résultats.

De nombreux plans se structurent par la forme d'une épaupe (ou d'un autre objet) qui en passant devant une vitre, ou au premier plan, « recadre » l'image.

Le décor dissocie ce qu'il rassemble, sépare ce qu'il unit.



Les balades et les jeux vont de pair avec la maladie et le secret. Giuliana disjoncte-t-elle vraiment ?

Le disjoncteur permet de ne pas provoquer d'explosion, or, elle implose. L'utilisation de la couleur, et le travail sonore fait de sa maladie une angoisse tenace et invisible qui habite le film, et dont le spectateur est non seulement témoin, mais victime. Car il entend ce qu'entend Giuliana, et voit ce qu'elle voit. Ce n'est pas parce qu'on ne voit pas une chose qu'elle n'existe pas. Qu'est-ce qui se passe quand un événement qui devait se produire ne se produit pas ? *L'absence d'un événement c'est la présence d'un autre événement.*<sup>1</sup>

Qu'est-ce qui se passe quand un événement n'arrive pas ? C'est-à-dire que nous sommes dans l'attente de quelque chose qui ne vient pas. Peut-être l'avons nous manqué ?

Quand un événement n'arrive pas, un autre arrive.

*« Qui chantait ?*

*- Tout. Tout chantait. »*

Il se passe quelque chose que l'événement n'a pas vu.

*« Pourquoi c'est jaune ?*

*- C'est plein de poison.*

*- Alors, si un oiseau passe à travers il meurt ?*

*- Les oiseaux le savent, ils ne passent plus. »*

Giuliana *détone* du reste des êtres fantomatiques qui l'accompagnent. *Nerveuse*, son visage est régulièrement affligé de *rictus*, douleurs, elle est prise de *spasmes*.

A mesure de l'indifférence de son entourage, elle accumule de la tension. Elle ne s'en libère jamais vraiment.

*Disjoncter ?* Non. Oui et non. Ou pas tout à fait. Elle frôle l'explosion : elle se contient et résiste tout en s'effondrant.

Sur le point d'appuyer sur la gâchette, elle change de position.

Rotation vers la mer, qu'elle trouve insupportable :

*« Elle change tout le temps.*

*Je ne peux la regarder longtemps.*

*Ou bien la terre ne m'intéresse plus. »*

Pensant trouver le réconfort auprès de son fils et de son amant, elle fait face à sa propre morale.

*Elle se grille* : Corrado, son amant, sachant lire derrière les *lignes*, *viser*, *contact* *corps déclenche* *décharge*.

Parfois, avec son fils, dans un moment *suspendu*, ses angoisses s'éteignent.

Elle souffre de toutes choses ; « les couleurs » *agressions épileptiques*, les meubles, la rappellent à cette violence tandis que la ville elle, s'embrume, se disperse.

---

1 Une réflexion venue suite à une discussion lors d'une journée d'étude philosophique autour de la notion de l'événement, avec Jason McGinsey.

Contracter une maladie, aux extrémités  
le son comme un écho incessant, stressant

Corrado regarde l'océan et la Patagonie, un instant son visage change, se perd  
polarités qui ne se rejoignent jamais

qui paralyse

Giuliana, piégée dans le peu de crédit qu'on accorde à ses troubles, glisse dans le brouillard, dans la nuit,  
s'enfuit, s'échappe, nous laisse sans réponse.

*« Je ne peux décider. Je ne suis pas toute seule.  
Et pourtant quelques fois, les corps sont comme... séparés.  
Tenez, si vous me piquez, vous ne souffrez pas.  
Que disais-je ?  
J'ai été très malade, mais je dois penser que tout ce qui m'arrive,  
c'est ma vie. »*

### [le progrès et sa déflagration]

Antonioni ne s'oppose pas au progrès. Il pense qu'il est inexorable, et qu'il est vain d'aller à son encontre. Cependant, il admet que le progrès est une violence à laquelle certaines personnes ne s'adaptent jamais. Le personnage de Giuliana est une névrosée hypersensible, et ne parvient pas à s'adapter à ce monde moderne. Ce monde lui provoque des crises. Trop d'électricité est un risque de surtension.

### [la couleur comme mesure]

La couleur arrive avec le progrès puisqu'elle envahit le monde moderne. Les usines, les meubles, les objets sont colorés. Cette arrivée de la couleur dans le cinéma est intéressante puisqu'elle apporte cette confrontation entre le progrès et la nature. (En l'occurrence la nature des personnages, surtout, qui subissent ces effets.) Pendant l'histoire que raconte Giuliana à son fil, au contraire les couleurs y sont naturelles, et ce passage provoque une absence au cœur du film. Les teintes dites « naturelles » (de la scène de la plage rose) ne sont pas celles des usines. Or, elles ne s'y opposent pas symboliquement. L'utilisation des lieux désaffectés, des marécages -où l'eau se teinte d'un jaune presque fluorescent- pourrait être interprétée comme une critique du progrès. Cependant, la couleur est davantage un moyen de restituer une réalité des rapports entre les personnages et l'environnement dans lequel ils se trouvent. Antonioni pense l'industrialisation de Ravenne comme à une peinture implantée dans le paysage, racontant un fragment de l'expérience humaine. Les rapports avec le monde environnant remontent alors de plus en plus à la surface. Les sentiments n'y sont pas absents, mais étouffés, comme rétractés.

Cette névrose pose aussi une question de sensibilité : certains voient ce que d'autres ne voient pas, ou entendent ce que d'autres n'entendent pas. Giuliana perçoit les couleurs avec une telle force qu'elles lui provoquent des crises. Il est intéressant de remarquer que le spectateur, au lieu d'être indifférent comme son entourage, peut être sensible à ce qu'entend et voit Giuliana, car il est affecté également par les sons répétitifs, et ébloui par les couleurs insistantes (auxquelles la recherche d'une symbolique serait vaine.)

## [Comment le *Désert Rouge* nous parle-t-il d'électricité ?]

L'électricité est insaisissable mais elle se ressent. La fulgurance d'une image projetée devant nous « nous saute aux yeux. »

Elle se ressent dans tous les corps, mais différemment dans chaque corps.

S'inquiéter d'une écologie de l'électricité au cinéma, n'est pas chercher à débrancher les prises. Ce n'est pas éviter l'électricité, mais au contraire, s'inquiéter de sa disparition.

## 2.2 .Télépathie dans le brouillard

Rebecca Baron (artiste née en 1968, à Los Angeles) étudie le rapport entre la photographie et l'image en mouvement. *Détour de Force* (2014, noir et blanc, images d'archive, 29 mn) est un documentaire sur Ted Serios.

Le film est entièrement fabriqué à partir d'images de found-footage.

### [Télépathie dans le brouillard]

Sans faire l'analyse du film de Rebecca Baron, nous évoquerons le personnage principal de ce film. Ted Serios possède la capacité singulière d'impressionner des pellicules photosensibles par la force de sa pensée, c'est-à-dire de faire des photographies par télépathie. Le film est tant embrumé par son aspect mystérieux que dans la qualité de ses images nuageuses, parsemées de poussières et de bruit. Le mystère ne se résoudra d'ailleurs pas à la fin du film.

Il présente également un intérêt dans le mémoire en confrontant la personnalité ombragée d'un étrange « photographe » avec celle d'un scientifique cherchant à étudier le phénomène.

On les observe dans diverses situations (interview, représentations publiques...), une sorte d'aura et de tension semble envahir la pièce. Si Serios n'est pas vraiment photographe, il fait un bon comédien : la manière plutôt étonnante avec laquelle il transmet l'image par la force de sa pensée demande toute une mise en scène, comme s'il fonctionnait avec des forces qui le dépassent.

Encore une fois, que l'acteur disjoncte ou pas, le film rend présent une invisibilité (à laquelle on croira ou pas), bien qu'il soit évident que quelque chose se passe.







### III. RESISTIVITE / ISOLATION

– Une en-sauvagerie du cinéma ?

#### 3.1. Reel / Unreel

Le film *Reel Unreel*, de Francis Alÿs, introduira cette partie, en invitant à réfléchir à la notion d'animation.

Difficile de résumer le travail de Francis Alÿs. En peu de mots il serait possible de dire qu'il consiste à dessiner des lignes.

*Reel Unreel* se passe à Kaboul.

En bordure de la ville, là où il faut s'inventer des jeux, des enfants s'amuse avec des cerceaux qu'ils poussent à l'aide des bâtons, puis des négatifs de bobines de films arrivent. Aussitôt, les enfants deviennent acteurs-projectionnistes : par ce même mouvement par lequel ils poussaient leurs cerceaux, deux bobines sont projetées de part et d'autres de la ville, par deux enfants à chaque fois, l'un déroulant à l'avant, l'autre poussant à l'arrière, permettant au film de se ré-enrouler sur lui-même, et produire un mouvement ininterrompu.

On entend, *crissant* sur les cailloux, le bruit de la machine en route. Des passants regardent le film se dérouler., un peu dérangés, mais n'allant pas suspendre leurs affaires pour autant.

Il est dit à la fin du film, que le 5 septembre 2001, les talibans brûlèrent les films appartenant à la Afgan Film Archive, ignorant que les négatifs permettaient la reproduction des images. Mais outre la forte portée politique de ce film, cette image ne porte-elle pas un potentiel allant au delà de son contexte politique?



Un enfant déroule la bobine tandis qu'un autre ré-enroule sur elle-même la suivante dans un mouvement ininterrompu, de sorte que le film se projette dans toute la ville.

Peut-être celui grâce auquel le cinéma vit heureux dans sa pauvreté (ou *par* sa pauvreté)...voir même son invisibilité ? On ignore quelles images se logent derrière ces négatifs.

C'est par le geste et par le souffle que le film respire, et s'envole, perdu à nouveau.

La vie *derrière* le film, court après celui-ci, et le fait rouler, tourner, l'abîme et le brûle, le propulse dans l'élan d'une course poursuite. Cet effacement et résurgence de la mémoire en fait l'économie d'un film compris dans un autre, qui se superposent, et réinscrivent de la mémoire dans le présent.

### 3.2. Recherches pour une écologie du cinéma

« Il y a une écologie des mauvaises idées comme il y a une écologie des mauvaises herbes »  
*Les Trois écologies*, Félix Guattari, p. 3

[Un écosystème du cinéma -pas dans l'image mais de l'image-.]

Commençons par définir les termes suivants que nous aborderons cette partie.

écologie : *Eco*, vient de *oïkos*, maison, demeure, et *logie* -logos ; discours.

1. (Biologie) Science qui étudie les relations entre les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) et le milieu organique ou inorganique dans lequel ils vivent.

2. Étude des conditions d'existence et des comportements des êtres vivants en fonction de l'équilibre biologique et de la survie des espèces.

3. (Sciences Sociales) [En parlant de communautés humaines] Études des relations réciproques entre l'homme et son environnement moral, social, économique.

domestiquer : de « *domus* » la maison, Qui est lié au foyer, familial, ami intime  
 Rendre inoffensif, utilisable. Maîtriser, dominer, asservir. Se domestiquer : devenir le serviteur de.

sauvage : *de salvaticus / silva : de la forêt*<sup>1</sup>

Conforme à l'état de nature, qui n'a pas subi l'action de l'homme. Qui n'est pas domestiqué. Difficile à apprivoiser. Idée de virginité

> Sauvagerie : Brutal, cruel

> Sauvagerie : Lieu où l'on se retire pour se mettre à l'abri des contacts humains.

Cette inconnue « électricité » nous renvoie à la notion d'écologie, à une économie des images dans ses modes d'apparition.

### [un cinéma nomade]

Afin de tenter de relier le cinéma à la notion d'*écophilosophie*, j'aborderai brièvement les aspects qui relient le cinéma à un rapport au corps du spectateur.

Tout d'abord, les trois écologies correspondent à des notions que Guattari pose comme un manifeste. C'est ainsi qu'il les définit<sup>2</sup> :

*l'écophilosophie environnementale* est plus proche du terme d'écologie telle qu'on l'emploie plus habituellement, c'est-à-dire *eco-logia* – « *le savoir habiter* », tandis que « *l'écophilosophie* » serait « *la sagesse de l'habiter* ».

*l'écophilosophie sociale* a pour objet de « *reconstruire l'ensemble des modalités de l'être en groupe* »

Quant à *l'écophilosophie mentale*, elle « *sera amenée à ré-inventer le rapport au corps [...] Elle sera amenée à chercher des antidotes à l'uniformisation [...] au conformisme [...] aux manipulations de l'opinion* »

Ces enjeux mentaux, sociaux, et environnementaux, se retrouvent dans la relation du film au spectateur. Rappelons que cinéma n'est pas forcément synonyme de salle de projection. On peut aujourd'hui emmener le cinéma avec soi. L'expérience physique et collective du cinéma se perd petit à petit. La salle de cinéma est toujours présente, mais c'est un autre cinéma qui se retrouve étendu.

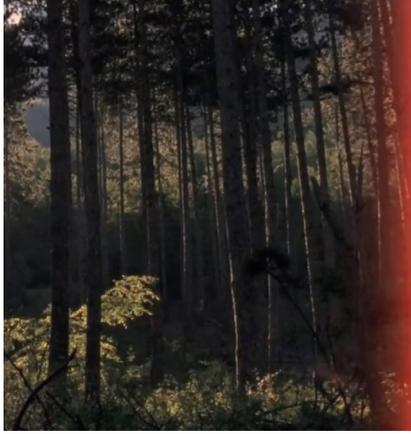


«El Cine Royal », *Inventario del olvido*, Guillermo Barrios, 1992.

Pour le cinéma, comme pour le théâtre, on construisait des édifices luxueux. De véritables palaces se retrouvent, partout dans le monde, abandonnés ou reconvertis, détruits, « oubliés » comme le titre de l'ouvrage de Guillermo Barrios le suggère.

1 Il n'y a donc pas cette « Idée d'habitable », inculte, inhabité, on ne peut rien en faire, il échappe à tous.

2 (*Les Trois Écologies*, Félix Guattari, ) p.22



Cette expérience physique du déplacement vers la salle de cinéma implique une autre forme d'attention que celle d'une situation où l'on regarde un film dans le train par exemple :

Dans un premier cas, le cinéma vient à nous, il se transporte. Dans l'autre on vient à lui.

Dans l'un, le temps de visionnage dépend de la charge de la batterie. Dans l'autre, elle est programmée.

L'attention entre un moment vécu dans son entièreté ou divisé, n'est pas la même.

Le film visionné dans un train se situe au milieu d'un environnement, déjà mobile, et l'ambiance de cet environnement influence le visionnage du film.



### *Zone Blanche*, Gaëlle Cintré, 2014

Après des études dans les écoles d'art de Bourges et de Lyon, Gaëlle Cintré réalise des courts métrages. Elle a terminé ses trois années de recherche au sein du post-diplôme « Document et art contemporain », rythmées par de nombreux voyages d'étude, notamment en Californie où elle mène une investigation sur l'idée de « Géopoétique d'une catastrophe » (le titre de sa dernière exposition), en s'intéressant à la fois à l'histoire cinématographique de la région, des problématiques sociologiques et écologiques.



*Zone Blanche* a été réalisé dans les Alpes selon un processus à la fois documentaire et expérimental « à l'ancienne » : l'image a été tournée avec une caméra mécanique, fonctionnant par ressort (l'autonomie mécanique ne permet d'enregistrer que des plans courts, d'une durée maximale de vingt secondes). Le son a été enregistré en post-production, il s'agit d'une autre voix que celle des quatre femmes électro-hypersensibles. Ces femmes se sont rencontrées lorsqu'elles ont découvert qu'elles étaient électro-hypersensibles, et se sont vues progressivement forcées de quitter leur foyer pour s'éloigner des ondes magnétiques qui leur procurent migraines, insomnies, fatigue.



Cette « maladie » ou « handicap » n'ayant pas de statut de reconnaissance déterminé (la législation varie suivant les pays), les personnes touchées ont des difficultés à trouver des renseignements sur leur maladie, pas vraiment prise au sérieux par les médecins.



[la « **névrose moderne** »]

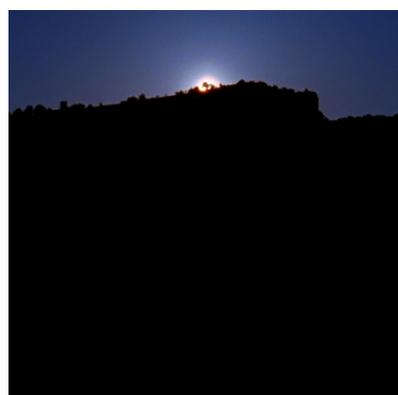
Cette hypersensibilité s'associe par méprise à la névrose et pose une question éthique : doit-on considérer ce « trop-sensible » comme inadapté ? Ce questionnement apparaît déjà dans *Le Désert Rouge*. On pourrait relire le film comme montrant les signes précurseurs de cette « névrose moderne » que constitue l'hypersensibilité, incarnée par le personnage de Giuliana. Rappelons que depuis les années 40, et encore aujourd'hui, les traitements par électrochocs sont utilisés pour soigner les maladies mentales, notamment la mélancolie (une des phases les plus difficile et longue de la dépression nerveuse).

Cet isolement est progressif « *j'ai d'abord déménagé dans mon salon, puis dans une cave, à utiliser des rideaux et peintures isolantes spéciales...* » mais peut devenir radical : « *Est-ce qu'on laisse vraiment tout derrière soi ?* »

Ces femmes ont d'abord vécu dans une grotte, avant de rejoindre le gîte abandonné par l'O.N.F. dans cette forêt située dans les Alpes. À cause des touristes et de l'expansion de la 4G, elles doivent régulièrement déménager pour fuir les ondes. (plan de l'appareil qui mesure l'intensité des ondes magnétiques)

Si les conjoints, amis, viennent régulièrement leur rendre visite et les ravitailler, il arrive aussi que l'entourage « ne comprenne pas », et coupe littéralement toute communication avec elles. La lecture est une des seules activités à laquelle elles peuvent se consacrer après leurs travaux quotidiens pour se chauffer, laver le linge, ces « gestes oubliés » dont elles parlent au début du film.

Les victimes de cette maladie disent être « le canari dans les mines », les premières victimes d'une catastrophe qui ne peut que se développer par la suite.





## CIRCUITS COURTS<sup>1</sup>

Dans l'entretien d'artiste, les questions formulées trahissent les attentes de celui qui les mène. Ces conversations furent en revanche enregistrées sur le vif, et retranscrites pratiquement tel quel. En particulier la seconde que Søsaa a elle-même qualifiée de « a bit loose »: elle se perd un peu dans sa spontanéité.

Toutefois, l'échange dans une langue étrangère oblige à redéfinir des notions (notamment celles de domestiqué et sauvage) jusqu'à constater que l'enjeu de ce mémoire aurait été différent s'il avait été écrit en anglais. Par exemple, le terme « regarder » invite à repenser une économie des images (*écologie mentale*): qu'est-ce que le cinéaste voit et ne voit pas ?

D'autre part, elle nous permettra de donner une réponse à la question suivante : avec quelles écologies l'artiste travaille-t-il ?

Dans son *écologie environnementale*, comment l'image est conditionnée par l'environnement dans lequel elle peut (ou ne peut) apparaître ? Dans la seconde conversation, Søsaa souligne que son lieu de travail lui permet une meilleure concentration. Contrairement à un appartement en ville où la rue fenêtre donnerait par exemple sur un boulevard, avec un lampadaire l'éclairant en permanence dès la tombée de la nuit, elle entend par « concentration » que, dans la campagne où ils se trouvent, on peut voir l'obscurité, et entendre le silence.

Pour l'*écologie sociale*, la question de la coopération est essentielle en ce que le cinéma est rarement une pratique solitaire.

Reste la question de « l'être en groupe ». Gaëlle Cintré choisit pour sa part de *vivre avec*, dans un dispositif cinématographique qui *comprend* (prend en lui) ce qu'il capte.

---

1 Le circuit-cours est un mode d'échanges (souvent commercial, en lien avec une politique de décroissance) qui vise à limiter au maximum les intermédiaires

Le circuit-court serait l'envers d'un cours-circuit : le courant passe sans aucune interruption, sans qu'aucun intermédiaire ne dérange le passage d'une transaction.

## 1. Discussion avec Gaëlle Cintré

Enregistrée sur Skype et retranscrite le 10 novembre 2015.

Marine Lahaix - Est-ce que tu avais déjà pensé à l'idée de faire un film sans électricité ou bien l'idée s'est imposée à toi en rencontrant ces femmes ?

Gaëlle Cintré - Non, c'est vraiment en rencontrant ces quatre femmes. Quand je préparais mon film sur l'électro-hypersensibilité, j'avais rencontré plusieurs personnes électro-hypersensibles, mais ces EHS parvenaient à vivre au contact parcimonieux de la technologie avec certains ajustements. Leur mode de vie apparaissait relativement « normal » à l'œil nu. Or, ce que j'avais l'intention de faire dans mon film, c'était de montrer – en images et en tâchant d'éviter de longues séquences d'interview – un mode de vie qui, sous des apparences banales, était en réalité proche de la science-fiction, car cette allergie aux technologies véhiculait pour moi une idée post-apocalypse.

La première fois, que j'ai rencontré les femmes que j'allais en fin de compte filmer, j'y suis allée avec un carnet et un crayon car je savais bien que je ne pouvais pas les approcher avec ne serait-ce qu'un appareil photo. Pendant que je retranscrivais leurs témoignages, je me disais pourtant que c'était elles qu'il fallait filmer, mais j'ignorais à ce moment si c'était même possible techniquement en raison de leur sensibilité extrême. Tu parlais de position écologique et éthique : je pouvais pas faire un film qui dénonce la souffrance de ces femmes en les faisant moi-même souffrir avec mon matériel.

C'est au moment de l'exposition Film Papier à *la Box*, en 2013 alors le film était encore à l'état de projet, que j'ai rédigé un article pour la brochure qui agit comme une sorte de manifeste. Ces femmes recluses dans une grotte à l'époque en raison de leur intolérance aiguë devaient être au centre du projet. Deux solutions se présentaient à moi : soit je parvenais à faire un film sans les faire souffrir, soit le projet devait mettre en évidence cette impossibilité à représenter leur situation. En discutant avec mon chef opérateur, j'avais appris que faire un film sans électricité, sans piles et sans batteries était certes contraignant mais possible : il « suffisait » de tourner en pellicule, avec une caméra mécanique. C'était la première fois que je me retrouvais devant la nécessité fondamentale de filmer en pellicule.

M - Lors d'une visite de l'exposition Géopoétique d'une catastrophe à *la Box* où l'on peut voir *Zone Blanche*, on t'a demandé si ce film était militant...

G - Il l'est à plusieurs niveaux. Au niveau du tournage, d'une écologie du tournage, et ma position de réalisatrice par rapport à ce sujet.

M - Tu as dit en plus que tu étais dans les mêmes conditions de vie.

G - Oui, lors du tournage, mon chef opérateur et moi vivions sans eau courante et sans électricité, comme elles. Cependant, nous savions que nous retournerions dans le monde « civilisé » quelques jours plus tard. Être sur le terrain, sur place, pour réaliser ce documentaire signifiait vivre comme elles. Ce n'est pas là, à mon sens, que se situerait un geste militant, ces conditions sont simplement inhérentes au sujet.

C'est plutôt au niveau de l'approche du tournage, c'est-à-dire un tournage pensé pour ne pas faire souffrir ses sujets, qu'il y avait une prise de position forte et radicale. C'est pour cela également qu'elles ont accepté de se laisser filmer ainsi pendant plusieurs jours.

Certains journalistes ont fait de petits reportages sur elles, mais je dois avouer que j'ai du mal à saisir le message qu'ils essayent de faire passer : comment peuvent-ils prétendre aider à rendre public les effets néfastes de l'électro-hypersensibilité alors qu'ils font eux-mêmes partie du problème en situation de tournage ? En effet, il est arrivé à ces femmes d'accepter de se faire filmer quelques minutes entourées de matériel électronique. Elles ont pris sur elles parce qu'elles savaient que cela leur donnait une visibilité, mais au prix de quel sacrifice ?

Ce qui m'importait, c'était de faire un film *sur* ces personnes électro-hypersensibles, mais surtout *avec* elles.

Une d'entre elle – la moins touchée par l'électro-hypersensibilité – a vu le film, ainsi que la fille d'une autre et leurs proches par l'intermédiaire de DVDs. Tous ont été très touchés par le projet, de sa mise en place à l'objet final. J'ai montré à ces femmes quelques images imprimées tirées des rushes et elles étaient heureuses de voir que ce n'était pas un film triste. Même si, bien sûr, le but n'était pas de montrer la vie paradisiaque d'une communauté écolo isolée dans la montagne...

M - Oui, ce n'est pas un groupe de hippies...

G - Dans beaucoup de reportages, lorsque le sujet de l'électro-hypersensibilité est lourdement appuyé par la parole (quelqu'un témoigne d'une souffrance, raconte ce qui va mal, a les larmes aux yeux, etc.), il en résulte parfois un côté un peu misérabiliste qui dessert au final le sujet. Elles ont beaucoup apprécié de savoir qu'on ne les voyait pas uniquement dans la souffrance, mais vivre une vie difficile certes mais avec le sourire.

Évidemment, c'est un film militant parce qu'il est de leur côté. Tout le dispositif est de leur côté. Cette dimension éthique se retrouve dans l'écologie du tournage, dans le fait de vivre avec elles et de faire un film *avec* elles.

Même si leur voix est retranscrite par mes soins et dite par quelqu'un d'autre, j'ai fait le maximum pour ne pas trahir leurs propos. Même si ce n'est pas leur voix que l'on entend, c'est quand même leurs paroles qui résonnent.

Je voulais faire un film sur leur mode de vie, peut importe tout compte fait que l'on croie ou pas au phénomène d'électro-hypersensibilité. Ces femmes existent, vivent dans ces conditions et proposent une allergie aux technologies (pour le dire vite) comme explication. Ce sont les faits. Et cette situation révèle quelque chose de notre imaginaire contemporain des technologies que je voulais explorer dans mon film.

M - Je suis amenée à me poser des questions d'ordre écologique, même si j'essaye de rester dans la poésie, j'essaye de voir ce que cette métaphore peut nous faire dire des films. Comme cette utilisation du *found footage* dans le film de Rebecca Baron, comment réinventer des formes, ou ce qu'elle peut nous amener à dire du dispositif cinématographique. Je voulais donc te poser cette question : qu'est-ce que ça signifie de filmer en 16mm aujourd'hui ?

Dans le cas de *Zone Blanche*, il s'agissait d'une nécessité fondamentale qui a ensuite été absolument déterminante pour l'esthétique du projet. Mais cela posait évidemment des questions d'ordre conceptuel quant à l'utilisation des technologies. Filmer en pellicule est une chose, mais une caméra mécanique implique encore davantage une forme de retour en arrière technologique. Cependant, à mon sens, les technologies argentiques ne sont pas encore obsolètes. Elles le seront peut-être un jour prochain, mais pour l'instant elles cohabitent encore avec leur cadettes numériques.

M - Sans vraiment me renseigner, je me suis demandée s'il aurait été possible d'enregistrer les voix de ces femmes avec un gramophone ?

G - Pour le gramophone, je dois avouer que l'idée avait été lancée, mais je n'ai pas trop insisté. Cela aurait été un véritable travail scientifique qui aurait demandé un budget, du temps et des connaissances que nous n'avions pas. Le projet serait devenu une entreprise archéologique qui dépassait nos moyens.

M - Je trouve cela justement assez intéressant qu'il y ait des choses qui ne puissent pas se prendre, ou être captées. Car ton film parle beaucoup d'invisibilité, d'impossibilité. Ces femmes sont exposées au problème de la reconnaissance de leur maladie, et, paradoxalement, n'ayant pas pu capter certaines choses, cela rend présent cette impossibilité.

G - L'absence de leurs voix propres ne m'a jamais dérangée. À partir du moment où nous avons décidé de tourner le film sans son direct, il fallait accepter cette contrainte et l'embrasser comme quelque chose de créatif. Cependant, il m'apparaissait évident que le film serait tout de même sonorisé, car je ne pouvais pas ne rien en dire.

Je voulais aussi recréer le monde dans lequel elles vivent, et cela passait par le son... et le silence aussi. Car bien entendu, dans leur coin reculé des Alpes, les bruits de la ville par exemple sont inexistantes.

Transmettre cette absence impliquait paradoxalement un travail du son de la nature qui les entoure. Les bruitages sont donc naturalistes bien que l'on sente leur artificialité, notamment lorsque l'on se rend compte que certains gestes et détails seulement sont soulignés par le son. Cela crée une étrange atmosphère et place ces femmes dans un monde ouaté et lointain. Il y a comme entre elles et nous une barrière impénétrable : on les voit parler, mais l'on n'entend pourtant jamais directement leurs voix.

Le tournage a donc eu lieu sans électricité, mais la post-production ensuite a été numérique : montage image, montage son et mixage. Le film fini n'existe pas en pellicule. (Car même si c'était le cas, il serait impossible de le montrer à ces femmes.)

M - Mais cela était-il accidentel ? À quel moment tu as pu découvrir tes images ?

G - Mon chef opérateur a récupéré des stocks de pellicule chez des amis : leurs conditions de conservations étaient loin d'être idéales et on ignorait totalement quel âge avaient les bobines. Nous avons fait quelques tests dont nous étions contents, mais on savait qu'il y aurait des surprises... Une fois que le laboratoire a eu développé le film, j'ai appelé pour savoir s'il y avait des problèmes majeurs à signaler et la liste était longue : « bobineau 1 : poussière, voilage », « bobineau 2 : beaucoup de poussière », etc. On ne savait pas à quel degré cela était problématique, car, bien sûr, pour un laboratoire professionnel tout était raté. Pendant le visionnage des rushes, une fois la pellicule numérisée, nous avons découvert ce qu'ils voulaient dire. Les images étaient en réalité très belles, surtout dans le silence, mais surtout cela correspondait exactement à mon propos sur les ondes. Métaphoriquement, les voilages rouge en bordure de cadre agissent comme une matérialisation des ondes, même s'il s'agit d'un défaut de pellicule. C'est en tout cas une intrusion, une énergie, une pulsation qui s'immisce dans l'image.

M - L'une d'entre elles a pu le voir, et en faire le récit aux autres, j'imagine... Je me disais peut-être que finalement, ce n'est pas un mal qu'elles ne puissent pas le voir. Bien sûr, ça aurait-été bien de le voir avec toi... mais peut être qu'il faut qu'il y ait des choses qui restent inaccessibles.

G - Dans leur cas, l'idée d'inaccessible est moins poétique, car tout, ou presque, leur est inaccessible.

En acceptant de se faire filmer, elles savaient d'emblée qu'elles ne verraient jamais le film. Elles m'ont fait confiance pour transmettre leur histoire. Lorsque je réalise un documentaire, il y a toujours ce moment test lorsque le film est achevé et que je le montre enfin aux personnes qui y ont participé. Dans le cas de *Zone Blanche*, ce sont les proches de ces femmes qui ont en quelque sorte validé le projet et qui se sont chargés de leur raconter.

M - J'imagine que tu as dû vivre un certain nombre de choses avec ces personnes qui ne peuvent pas se transmettre.

Il y a quelque chose donc de fondamental qui reste « pour toi », dans ton expérience de tournage, et qui n'est peut être pas partageable. Quelque chose qu'on ne peut pas retranscrire au moment où l'on rassemble le matériel, et où il faut en faire quelque chose.

Tu parlais, par rapport à l'éthique documentaire, de la place du réalisateur. Dans, disons, « ta vie de tous les jours de cinéaste », est-ce que c'est important pour toi ce qu'il se passe au moment où tu filmes ?

G - Je suis persuadée que la manière dont on met en place un tournage influe sur les images que l'on fait. Dans le cas présent, le cadre « technico-éthique » de filmer sans faire souffrir est primordial et détermine la faisabilité même du projet. C'est d'abord les relations que j'avais tissées avec ces femmes au travers de multiples rencontres sur plus d'un an. Il s'agit aussi du choix d'un tournage presque en intimité : amener avec moi seulement mon chef op pour ces quatre jours – personne qui est d'accord (et enthousiaste) pour faire du camping dans des conditions rudimentaires et en qui j'ai confiance pour ses qualités humaines. C'est ensuite, en ce qui concerne la post-production et le son notamment, d'avoir fait appel à des personnes intéressées par le projet tant pour le sujet que techniquement – le tout gratuitement. Cette énergie bénévole qui a nourri le projet de A à Z est très importante.

Alors, évidemment, tous ces moments non filmés où je les rencontre, où je mange avec elles, etc. ne sont pas à l'image, mais je crois que d'une certaine manière ils transparaissent quelque part... même si c'est infime. Il y a eu une forme de douceur et de respect qui, j'espère, irrigue le film. Il est impossible de filmer de la même manière un inconnu et quelqu'un qui avec qui on a déjà tissé des liens. Tout comme elles, de leur côté, se confieraient différemment à diverses personnes. C'est une question de partage et de confiance mutuelle. Mon film est le résultat de tous ces moments, de toutes ces expériences.

M - Tu as parlé tout à l'heure d'écologie du tournage, je pensais te parler des Trois écologies de Félix Guattari. Il pense qu'il y a une écologie environnementale, sociale et mentale. C'est un texte difficile, et il est d'autant plus difficile de l'appliquer au cinéma. Guattari revient à la racine du mot écologie « eco » la maison, « logia » le savoir : le « savoir de l'habiter ». Je me suis demandé si il y a des films « domestiqués » (comme l'énergie domestique, du foyer de la maison) peut être il y en a-t-il d'autres plus « sauvages ».

Mais le cinéma « sauvage », ce serait peut être impossible. S'il existe, il nous échappe totalement. Dès qu'on se met à parler de l'énergie, on commence à entrer dans une forme d'ésotérisme, le discours se détériore, cela me pose des problèmes dans mes recherches car j'essaie de m'appuyer sur des choses précises, et surtout sur des films.

Est-ce que tu considérerais *Zone Blanche* comme un film « sauvage » ?

G - Mon film montre des personnes qui cherchent désespérément à habiter le monde. En ce sens, il rejoint la définition de Guattari et pose la question de comment habite-t-on le monde, de quel est le monde que l'on habite. Je ne sais pas cependant si le film est sauvage, je crois qu'il est relativement domestiqué. Il est peut être un peu sauvage par son anachronisme, par la certaine rugosité qui l'habite, mais je pense

que ce qu'il y avait de peut-être sauvage en lui qui a été dompté.

M - C'est pour cette raison que je pensais que pour elles, c'est peut-être mieux de ne pas le voir, car cela reste dans le monde du sauvage.

G : Il reste toujours quelque chose sur lequel on a pas de contrôle, qui nous échappe.

M - Par rapport à l'exposition *Géopoétique d'une catastrophe*, tu as pu parler de comment une culture est influencée par la nature de son environnement, de cette attention particulière portée au paysage.

G - Tous mes travaux explorent divers liens avec la géographie, le territoire, l'environnement...

La géopoétique est attention particulière portée à l'environnement, une capacité à se saisir de manière sensible de nos paysages et de leurs imaginaires. L'exposition s'intéresse au paysage sismique californien qui oscille entre ses fictions et ses réalités paradoxales, entre une image ensoleillée et heureuse et la probabilité croissante d'un tremblement de terre catastrophique.

*Zone Blanche* est présenté en préambule de l'exposition, comme une introduction. En effet, il y a quelque chose de l'ordre de la catastrophe et de l'imaginaire post-apocalyptique dans le film qui fait écho à la suite de l'exposition. Dans l'édition *Géopoétique en Californie du Sud*, j'évoque Charlotte King qui est, elle, « géosensible ». Elle ressent dans son corps les tremblements de terre et leurs champs électromagnétiques lors du mouvement des plaques tectoniques. Il s'agit là d'une autre manière de percevoir son environnement, de se représenter le monde, d'être sensible au paysage qui nous entoure. Il y est question d'écologie, dans un sens environnementaliste certainement, mais aussi d'écologie comme un éco-système où tout fonctionne en synergie, si l'on veut bien être assez attentif pour lire les indices de ces interactions dans le paysage qui nous entoure.

[Fin de l'enregistrement]

## 2. *The Sørfinsett Project*, Søssa Jorgensen et Geir Tore Holm

*« L'opposition nature et culture ne possède pas l'universalité qu'on lui prête » « lorsque la nature cessa d'être un dispositif unifiant les choses les plus disparates pour devenir un domaine d'objets réunis par des lois les plus autonomes sur le fond duquel l'arbitraire des activités humaines pouvait déployer son séduisant chatolement »*

*« il faut dresser la cartographie des liens, [...] d'une diversité remarquable, mieux comprendre leur nature, établir leur mode de compatibilité et d'incompatibilité et examiner comment ils s'actualisent dans les manières d'être au monde immédiatement distinctives »*  
*Par delà nature et culture, Philippe Descola.*

Au cours de mes voyages de quatrième année, j'ai rencontré un couple d'artistes habitant une ferme dans la commune de Skiptvet, située en Norvège, à une heure au sud d'Oslo. J'ai travaillé un mois à leurs côtés comme volontaire.

Afin d'introduire la discussion qui suit, j'aimerais parler de leur façon de vivre et comment s'inscrivent leurs projets au sein de l'art contemporain.

*« Accessibility, functionality and sustainability »*

Le *Sørfinsett project*, un des principaux projets de Geir et Søssa, s'inscrit dans la perspective d'un travail à long terme, à objectifs très ouverts, nomades, et liés à une certaine façon de vivre, de créer, qui est aussi dense qu'évolutive.

Dans un article *The Three Ecologies* (reprenant le titre de l'ouvrage de Felix Guattari) écrit par Böel Christensen Scheel (qui écrivit sa thèse sur le couple d'artistes), trois grandes idées résument le *Sørfinsett project* :

La première est celle de la recherche d'une éthique de la diversité. Qui va à l'encontre bien sûr de la globalisation, de l'emprise des USA, et défend la conservation de l'intégrité de communautés locales.

La seconde idée est celle de la préoccupation écologique. Elle se développe sous les trois formes proposées par Guattari : écologie mentale, sociale et environnementale. En tant qu'une expérience holistique, elle laisse une place importante dans tous les domaines.

La troisième est celle d'une critique de l'individualisme. Puisqu'il est important de considérer la communauté pour que ce projet soit valable à long terme, et que les habitants locaux s'approprient le lieu, le fassent vivre, cet aspect social est indispensable. Cependant, il l'est tant qu'il ne réprime pas l'espace personnel de chacun :

*« The Sørfinsett project » will offer as many causes of irritation or anxiety as any other social situation. People get upset with one another, they fall in love,*

*they feel stupid and small, get drunk, disappoint one another, but almost every morning they get up and offer their apologies. »<sup>1</sup>*

Cette démarche holistique implique aussi de manger des espèces locales (poisson, élan...), recycler, réutiliser les left over, ne pas utiliser de produits dégradant la terre, l'eau, l'air, et élever des espèces locales comme les chevaux et le chien norvégiens qui s'adaptent au mieux dans le milieu dans lequel ils vivent.

Geir et Søsxa participent à des expositions, émissions radiophoniques et à de multiples projets dans le milieu de l'art contemporain.

Le texte qui suit est une retranscription d'une discussion Skype partagée avec eux le 27 novembre 2015.

Afin de mettre en valeur les subtilités langagières dans les différentes langues employées, elle est écrite telle qu'elle fut parlée lors de l'enregistrement.

[ **Comment j'en suis arrivé à Zone Blanche et aux films**  
«en-sauvagés » ]

Marine - Okay, so I will start by translating this «rapport de stage», you know I wrote about my whole trip last year. So I wrote something about Academic art of riding...

*« Dressage was an important part of my Norway trip thanks to [you], who was also a passionate of dressage, and I discovered Academic art of riding through some students during a clinic<sup>2</sup>. We talk then about this tendency to promote it as something that is not so close to the original principals, the scales, graduates, kingdom... that are a bit contradictory for me to this idea of respecting the morphology of the horse.»*

I started to think about the link between this and cinema.

Søsxa – Okay.

M-...Yes...there's this thing I like to do... It's the way I'm working in my thesis and the way I work in general. I take two things that has nothing in common and I say well it's gonna work together. I had a feeling -that was the same in cinema and the world of horses- wich was a resistance to the world where we decide to keep control instead of welcoming diversity, difference. In the world of cinema, there's something in the rules and something about the language of cinema that maybe has to be more wild.

Then, I started to think about the idea of «wild cinema», and «wild pictures».

S - Ha ha! «Wild cinema»...

---

1 Extrait de l'article de Boel Christensen Scheel.

2 équivaut à «stage» dans ce contexte.

M - Yes... But how to make this idea concrete? What would it be? Those pictures that can be named as “domesticated pictures” are not responding to the same rules than those that can be named as “wild pictures”. This is not really concrete but it could become easily concrete because it’s a way to see the world and capture it, and cinema is about watching before capturing. And if you start to see the world differently you start to film differently. So that was the start for me.

So I remembered Guattari and this book *The Three Ecologies* that was on the table one day.[in their house in Norway] And then I realized “funny... Guattari is the founder of the clinic Laborde (in France) with Jean Oury.» And I got a video teacher, she worked with him, and still works with people in this clinic. So I had an indirect link with Guattari. But it’s not an easy book...

S - No it’s not.

M - So one of my first questions, was what do you think about this concept of “wild pictures” and “domesticated pictures”.

S - I think it’s very interesting to make a division between “wild pictures” and “domesticated pictures”.

What can be the “wild pictures”, the pictures that is out of control. And I think the link with madness, this psychiatric imagery, is maybe a way to go, but ...I don’t know...I’ve seen a lot of drawings and paintings made by people suffering of several mental illness. Because it’s so much...it’s not out of control, but a different way to make pictures. Some Danish filmmakers use rules to change the way they film. You know this *dogma* thing by Lars von Trier?

M - Hum...not sure.

S - Because, instead of following the classical beautiful cinema style, he put some rules. That he should make a film that kind of loosen up the imagery. It’s controlled as well but kind of opposite kind of control.

M - Yes. You know when I’ve said “I’m gonna make my thesis about that. Great.” But how to start that ? I don’t know many movies close to that idea...

S - It’s more abstract, maybe large films.

M -Yes, I thought experimental cinema is maybe closer. But I needed something to grab to start. So I discovered a movie. I’m gonna tell you what is it about.

The girl who made it is called Gaëlle Cintré. She’s a young woman, she lives in Paris. She wanted to make a film without electricity. I visited an exhibition, and in the paper, it was written “A film without electricity”. It looked like a really archaic stuff, how can you make that ? With chambre noire ? The film was not done yet. Then I discovered the film, we had a discussion. It was with you know “electro hyper sensitive”... these people who cannot bear electricity...

The film is called *White Zone*. «White zone» are those without electro magnetic stuts from mobile phones in particular...and there are four women living in the Alps, completely. And she wanted to film the women. But how to film them without making them suffer? So she used a camera wich is mecanic so everything can be manual. She made the film like this, but to spread it, she used electricity. So, the women never saw the film, that was part of the game. [...] But they live so apart. It's really hard to get there. I think this state of illness is really high, normally you can live in the city but they cannot. But these people are especially dependent of their family, this radiations, they are looking for a place to live in the world.

S - Yes. It must be really difficult.

M – Yes, it's quite a dramatic thing. The film is quite silent. There is just a voice that has been recorded then from the notes she took. For me it is not so important that it is really with or without electricity, it's starts with this idea “without electricity”. This is not the political part that interests me but the fact that the filmmaker try to find a solution, and not acting like “I want to respect these people not like a journalist *—oh please just five minutes—*»

S -Yes.

M - So that could be a little bit more wild than the other ones, because there's a part of the film that doesn't exist. I started with the definition of what is wild and what is domesticated : then I found this link very interesting between «domesticated» and «domestique» .»Domestique», in french, is the house keeper, it is linked with the idea of the house, of having a house. And the one who's «wild»hasn't got any house, he has no particular place to stay in. Like a... nomadic stuff, unreachable, impossible to capture. So the «wild picture» is maybe the one that you cannot have. Passing by like wild animals, you want make a picture but you cannot. It's so beautiful but it is over.

S - Yes. But it's up to you to make the definition, andwhat will be created according to the definition.

M - Hum...Yes, so I am quite free with my thesis researches. I can choose to be really like «universitary», but I'm don't know how they would do in an university, I don't know anything about thesis in fact, so I have to reinvent it. I try to make my own critic about all this so...So that's why I need to exchange with other people too, because I don't want to be focused on my own...vision of the things you know...

S - Hum hum.

M -So...yes, that was how I discovered wild pictures cannot be...maybe it is impossible to make wild films. Wild films are maybe the films you would like to make but that you will never make.

S -Ha ha!

[ Geir coming ]

[ **Wild and domesticated** ]

S-I like this idea about the «wild pictures». I was just thinking about this... in the domesticated pictures there is always a wild part, you know...in our mind there must be some kind of wild corner.

Geir - There is something wild in all pictures. Even the most minimalist ones. Because materials has something that comes from something wild, you have to use something. I mean even...Like the the acrylic paint contains polymer emulsion that comes from oil. The oil contains the biological materials that, a long long time ago were in the of bottom the see.

S -That is kind of wild in a sense that is not what people...

G -...because it is not controllable, but in the narrative way. A narrative releasing the wildness in all. In the sense that all comes from the wild.

S -Because I'm thinking about wild as uncontrollable. The wild is maybe connected to fear, or, out of control stuff ?

M - Yes, I'm thinking about your film *Søssa* with Tingeling. [one of Sossa's horses] I remembered that I just loved the moment you were talking about your impossibilities...what was kind of invisible, non-understandable. The reactions of Tingeling, and your own fears. When you say «actually, I wish one day she bites me.» [to overcome this fear about the idea of the bite]

S -It is interesting because it is not the «wild» in that sense of... yes, like «running wild»...

M- ...the «romantic wild»...

S -...yes, it's not the romantic, it's the wild in the kind of fear or failure or... the uncontrol in those...part you know ...embarrassing other...I don't know. There is something. I cannot say.

M- This was very interesting also what you said Geir that «there is something wild in everything», I am thinking...well, maybe it is only hypothesis and maybe it is not true. But in the world of cinema as it is now, not like the world of «Beaux- Arts» I'm in, it is not the same. I discovered it because I worked a bit with people closer this cinema world. And, I discovered that we have this ...»I want to make a film that would be like this...»

I wrote a text about this maybe I can read and translate it now. Because, of course, it is written in french. Humm...[searching]<sup>1</sup>

[ **«One to one» cinéma - chasser les images** ]

*«The cinematograph is ...» No, it would be the ...the director I think. [or better the filmmaker] »The filmmaker is capturing pictures. He is dreaming.*

---

1 A ce moment, je commence à traduire en anglais un de mes textes écrit en français à l'origine. (les caractères correspondant à la traduction de ce texte sont en italique)

*He wants to make a film. He has got a plan. He thinks about the spectators, the potential, the success of this film. He studied the mechanism of pictures. He tries to use the pictures as a material. The picture is resisting. The pictures are not letting themselves being captured, they are kind of escaping. So, the director is working everyday, and everyday the picture seems to tell «try again.» -Hum... When I'm writing that I am not blaming anyone, I'm really thinking of my own practice-...*

*So, the director, when he films, he is thinking of something. And when comes the editing, he's thinking of something totally different. He forgets a bit the first idea of the film he wanted so much to make, it has been lost during the editing. Because he saw the pictures so many times, cut it, manipulated it...and they are kind of losing their meaning. He thinks «Yesterday, this picture seemed at the right place, and today it seems that ...hum...it's not like this, totally shitty... how is that possible?» The more the idea is getting clearer, the more the pictures are dying. The most beautiful pictures have sometimes to be sacrificed. Because of the film. Because they are not fitting with the film. Wich is really disappointing the director.*

*But he tells himself, this is how it is, we have to make it. Sometimes also it happens that the director is losing control. An accident is happening. Or «oh I forgot this picture».*

And now I'm changing a little thing in the text...I don't talk anymore about filmmaker but about...hum...you know when you're chasing something...

G - To hunt.

M- That's it. The *hunter* of pictures.

S / G -Ah ah!

M -So the hunter of pictures wants to meet pictures. *The* picture, not pictures. *The* picture is potentially everywhere. But it is very hard to see. And the hunter of pictures, have to re-learn to watch. So, he is watching, but what is he keeping ? - Because, we have this interesting word in french that is «regarder» made of «re» and «garder» garder is like keeping. *What do you keep when you watch?*

S - Is it like a gun?

M - Yes, but...«un garde» is also a person guarding a house or ...building, it can be a military stuff, but it is also keeping something for yourself. Like «it's my present, don't touch it.»

S - It's a very difficult and complicated idea.

M - Yes, we forget easily that in «regarder» there is this political idea of choosing something for yourself.

*So the hunter keeps the picture that can tell him some story. He keeps what he understands. And then, there's another game with the french word : «comprendre». «Il prend ce qu'il comprend.» «Com-» is like...»with». And «-prendre», is «to take». So «com-prendre» has this idea of taking with. «Il prend ce qu'il comprend, ce qui peut prendre corps.»*

*And even if sometimes he forgets to listen to the pictures. Because maybe he can only see what is reminding him of his own picture. Is a kind of anthropomorphic thing. Maybe you cannot see, or understand at least, what is part of... what is not human. You cannot see what you don't already know. It's close to a philosophic stuff, I think I've heard it somewhere.*

*«How could you keep what is not watching you ?» Yes, we have this expression in french «ça ne te regarde pas». «It's not your business.»*

*The end of the story is : « The hunter let the most beautiful pictures passing by, like stunned, he cannot grab the opportunity. Like the fisherman who let the fish go after he captured it. And the pictures goes away. In its own world in a way. So he let the image go. It was a beautiful picture.»*

S - I think that's a nice idea that it is about a hunter. Because it is somehow in-between domestication and wild. The hunter has to be in some part wild to understand how to chase.

G - Hum. I think about the early ages of human beings, when we started hunting. All that change the perceptions, for the belongings. He smoked the meat and hunt more and more. That ended up in the farming culture, where he could keep the animals, drink their milk and eat their meat.

S -Yes.

G - There is a relation to the story of human being, this struggle we always must have had. The split between human being and wild animals. Between nature and culture. It is a movement today, to bring these things together. It is part of the present discourse. I think like, you know, Bruno Latour ?

M - Oh yes. You already told me I must read Latour, but I read Guattari...  
[laughing]

G - I didn't say that you must read Latour, I just tell you what I can see here. It is on the way. And I think it is a change, it can be a change. Also because the reason of the climate change, the disappearing species, the animals are more threatened, and also the violence in the agriculture...

S - And that we are not able to understand it. We know how nature was, the one we knew, now we don't know.

G - There is the «black friday» you know in the USA. And I think there is the sad side is the consuming culture nowadays. It is black in that way for me.

S- Yes because they are hunting.

G - They are hunting for televisions and...I don't know what. I think this is factors that bring us into a situation where we have to discuss this things about wildness. We have been discussing for a long time.

[...]

G – The french language sounds like a good tool for you Marine. It sounds like you can go...like in a forest.

S - French language is, how can we say that, more composed, more human than our language somehow.

G - I thought about “wild cinema”, I see some kind of “one to one” cinema, a *cinema of the moment*. When we put on all this ; all the recordings, editings, the directing... we forget about the real performance, how the reality looks. That was my associations to what this was about.

M – I think it is about precarity and something that is contingent.

G – The new media is maybe working that way, because it is so direct, so quick. When people use their smatphones, that is almost like part of the body. You are walking but you are walking with your smartphone with you.

S – It is wild and the contrary.

M – I think it is the same paradox in dressage training. When you train your horse, when you are in the idea of “I will do that piaffer...or whatever ” it is very hard to communicate. As if you had to forget the dressage to communicate with your horse. For me, it’s all what the difficulty is about. Same when you make cinema ; you have to forget cinema to make cinema.

G - That’ s a concept. Then you can learn something from the horse. Learning to be present, knowing your body, your abilities, what you can do.

[...]

### [ **Coopération** ]

M – I don’t know...I think collaboration (or cooperation) is something important for me, and for that research I am doing.

G – Like several minds connected... Can you repeat what you said about invisible work ?

M – Yes, It has something to do with, not collaboration maybe, but the way you work together. Because this work that is not really recognized as such but the society is calling “work” things that are really restricted. And in french, “work” is a quite hard word, it originaly means “torture”. I suppose it is a contemporary question, we have to discuss what is working. And what is collaborating too, because it is not about taking the energy of the others, but it is an exchange.

G – I would say, a lot is about being aware of the different modes. You are in different modes, relaxing modes and working modes. We have many different modes of working. It can be an appointment, it can be physical work in another purpose,... for thinking ... And we use tools to be in different modes too. That is why it is good to cook, and eat and drink.

M – Is that what you mean by tools?

G – And having rituals to structure your time. To start or stop things.

M – Yes.

G – I think for me it is a core thing.

S – I think we need a lot of time to be aware of ...to find a way to work. And I think this way is very personal.

And maybe, if you have to do this kind of jobs already planned, then it is not personal, you are doing a..” soldier job ”, you do the things you’ve being asked for. As artists, we are very lucky that we could develop a more personal way to work.

But it takes really a lot of time. I’ve been struggling a lot with this.. the culture, this expectations. Every morning I think of the people that are doing ...what the society is demanding.

I try to do something of my own.

Then with collaboration, it is changing, developing all the time.

### [ **Vivre à la campagne** ]

M – Maybe most artists are living in a very technological world. I don’t know if many artists can be in the countryside. I am very interested about this tension between technological and nature world. Maybe you feel this tension in your everyday life between technologic and natural.

G - The technological is somehow more domestic. It belongs to the house.

M – Maybe it’s not really a problem for you to have your Mac, and your horses and plants in the same time?

G - I would not consider it as a struggle or a problem, but you can feel that you are divided.

S – When we moved here there was maybe more distance between indoor and outdoor.

Now, we have been here for five years, we are getting used to it. A lot of things are getting more balanced, and that it is possible to live with it.

M – I would like to explain that we can live in the countryside and not being an “hippie artist” !

G - I think there are more and more artists living in the countryside. We met a couple of artist who moved from New York towards the border of Canada. Many people move because of the prices in New York, but it is also a movment to move in the countryside and have a different life than the city life.

S - And the city life especially in New York it is very demanding and very loud. We are not used to it so we kind of overreact I guess. But I've been thinking about it. I remember when I was living in Oslo, it was demanding in the sens that my concentration was all the time taken by something outside of me. And it is important for me. Yes, here I'm more in my work.

[fin de l'enregistrement]



Suite à ces conversations, plusieurs points de ma recherche ont été mis en évidence.

### [résistivité du film]

Avec ou sans électricité, là n'est pas la question. Parcourir le cinéma de cette manière permettrait finalement de trouver des pistes pour une écologie *des* images - et non pas une écologie *dans* les images. Le problème du «sans électricité», c'est que même s'il existe, il faut le faire exister.

Dans l'idée de filmer sans électricité, il y a surtout cette idée d'un cinéma de contingence, un cinéma de l' *ici et maintenant*, qui trouve ses limites au même endroit et au même moment que le vivant ne les impose. Ces limites sont un point de départ du film électro-hypersensible *Zone Blanche*.

D'abord par sa forme :

Une sorte d'embrassement de l'image, la menaçant de disparaître, et s'introduisant comme une pulsation étrangère. Une économie dont elles parlent (« *je suis arrivée avec un matelas, un briquet, et deux bougies* ») fait aussi partie du tournage.

Gaëlle Cintré raconte les conditions du tournage, similaires au mode de vie des EHS. Il faut « *Réapprendre les gestes oubliés* », tout comme il a fallu réapprendre à remonter manuellement la bobine de film.

Cette « pollution » de l'air par les ondes magnétiques serait une nouvelle forme de colonisation du territoire : celui de la propriété de l'air même. L'air chargé des ondes auxquelles on ne supporterait pas d'être exposé. D'autant plus qu'aucune institution scientifique n'est capable de déterminer une supportabilité véritable de leur influence sur l'être humain.

Extraits de la voix off du film : « *Je suis plus sensible que la plupart de ces instruments.* »

Une réalité qui rappelle brusquement notre nature, indépendamment des frontières que l'on crée entre les choses. « Tout prend du temps ». Il s'agit d'un film court, avec des plans courts. Et pourtant, on prend le temps. Ce temps est un temps que l'on donne, tout comme on donne de l'énergie pour que les choses fonctionnent. Il fallait les filmer, et si le tournage avait été impossible, il y aurait eu un film sur l'impossibilité de les filmer. Le film, bien qu'il nous apparaisse par l'électricité, nous impose sa résistivité. C'est-à-dire qu'on ne peut pas regarder ce film sans faire l'effort d'une certaine disponibilité dans notre écoute, qui n'est pas au même rythme et n'a pas la même intensité.

[« le savoir habiter » du cinéma]

Lorsque je lui posais la question de l'écospohie comme du « savoir habiter », Gaëlle me répond que ces femmes « cherchent désespérément à habiter le monde ». Cette ouverture sur la question de « comment habiter le monde ? », m'a amené vers le concept de l'hospitalité infinie, et du don chez le philosophe Jacques Derrida.

Pour définir le concept d'hospitalité, Derrida différencie l'invitation, qui est programmée, de la visitation, qui est inconditionnelle. La « pure » hospitalité n'est pas comme la tolérance, accorder une place à l'étranger dans sa propre « institution », mais accepter que l'autre fasse loi chez moi.

Le don, selon Derrida, pour qu'il y en ait, et s'il y en a, ne peut ni ne doit être su, afin qu'il n'y ait aucune place pour une réappropriation narcissique. Il doit « interrompre le cercle économique du même »<sup>1</sup> et c'est pour cela qu'il faudrait, à la limite, ne pas savoir que l'on donne ni ce que l'on donne. Le don a donc un rapport avec le secret : « *le don de quelque chose reste inaccessible, donc non présentable et par conséquent secret. L'évènement de ce don lierait l'essence sans essence du don au secret. Car un don, pourrait-on dire, s'il se faisait connaître comme tel au grand jour, un don destiné à la reconnaissance s'annulerait aussitôt.* »

Cette notion se complète par ce qu'il définit comme l'évènement :

« *L'évènement, l'autre, c'est aussi ce qu'on ne voit pas venir, ce qu'on attend sans attendre et sans horizon d'attente* »<sup>2</sup>

Filmer sans horizon d'attente, et donner au spectateur à voir un film qui ne peut totalement être apprivoisé, compris. Ce film est gardé secret pour ces femmes qui ne le verront pas, mais qui savent tout ce que nous ne savons pas de lui.

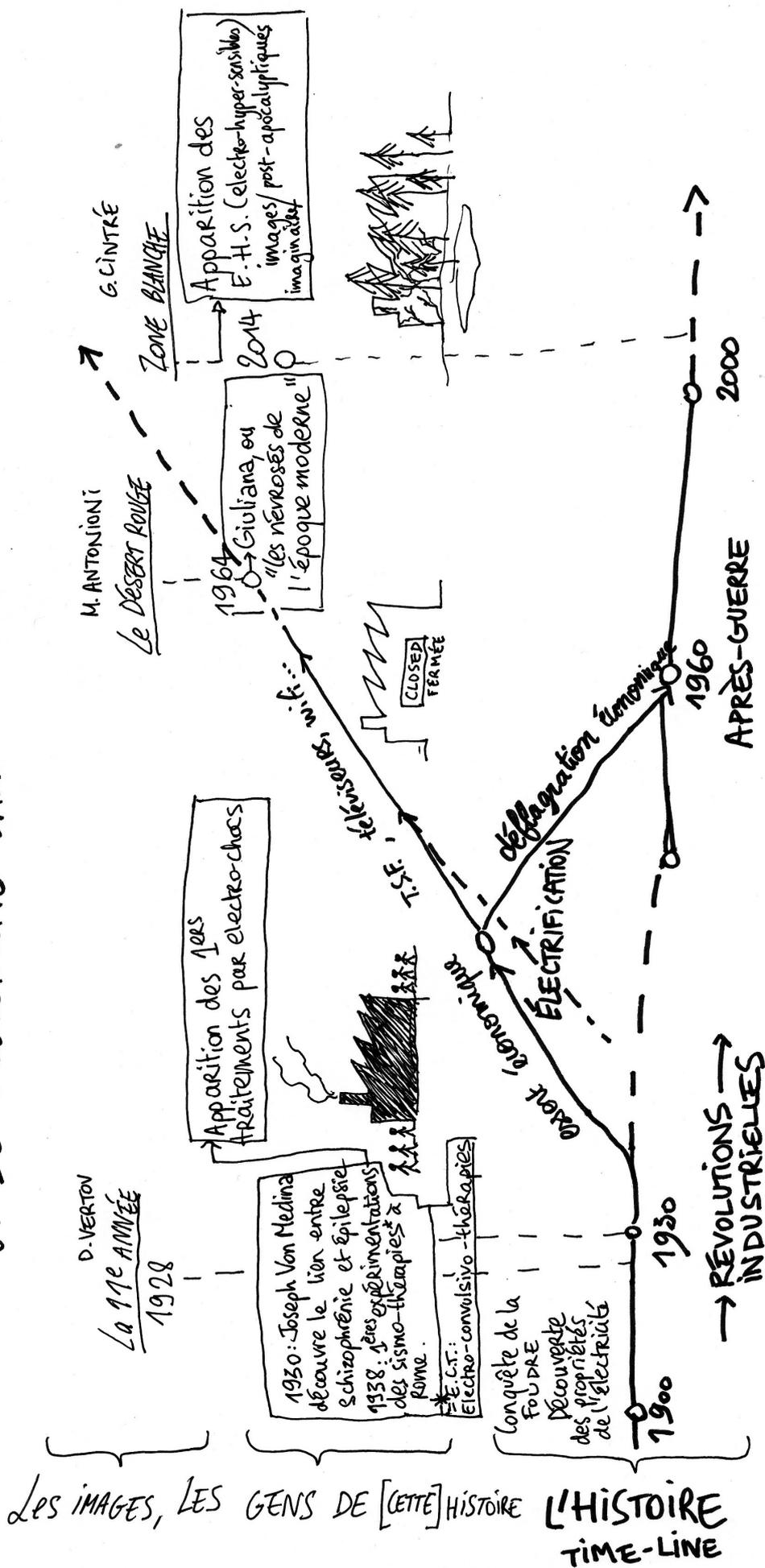
---

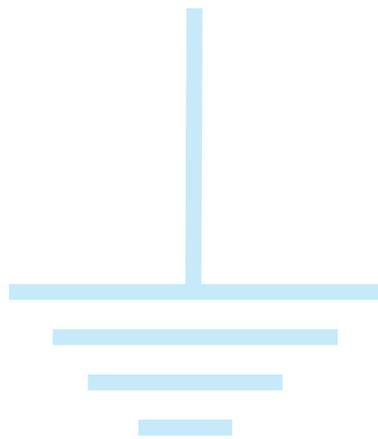
1 Donner le temps, Jacques Derrida, p. 174

2 sources : « derridex », sur idixia.net



# ENTRELACEMENT DE(S) L'HISTOIRE(S) DU CINÉMA ET DE L'ÉLECTRICITÉ DANS LE MÉMOIRE





# MISE À LA TERRE

*« éprouver la capture.  
Tu marches sur le choix.  
Ces soubresauts qui t'observent et captent de leur hoquet les  
preuves de la découverte du canal que tu contemples  
et fixes, sans prendre.  
Il n'y a rien à attraper, ce sont des retrouvailles. »*

Extrait du mémoire de Maude Soubeyrand (ancienne étudiante de l'École Nationale Supérieure d'art de Bourges)

## [La mise à la terre.]

Quand l'électricité retourne au « conducteur parfait », la terre, (pas dans l'idée de perfectibilité mais de la conduction naturelle qui revient à un écosystème) l'électricité retourne aussi à un cycle qui ne met de côté aucune forme de vie, qui les comprend toutes dans leur singularités. Même s'il faut mesurer, centrer, et choisir, ce cinéma-là que je cherche, serait sans mesure, ou bien il faudrait les retrouver.

## [de la disparition et de la trace]

Nous avons envisagé le cinéma comme un dialogue où les images communiquent avec le spectateur, laissant une trace dans sa mémoire. Les images seraient des forces communicantes qui en se/nous rencontrant se/nous transforment.

Que ce cinéma soit ou ne soit pas électrifié, il laisse une trace mentale (dans la mémoire visuelle). Il n'est nul besoin d'électricité pour que le film vive à l'intérieur de soi, qu'il soit ressenti et nous *habite*.

Comment les images nous habitent et voir même comment elles nous *hantent* ?

Trouver un écosystème du cinéma : comment vivre ensemble ce cinéma, et dans quelle *maison* il apparaît.

Prêtons attention à cette notion d'apparition.

« (...) nous sommes quelques uns-unes à tenter d'être-là-avec, depuis nos fragilités qui (...) ne peuvent au fond ne s'entre-aider que dans un quelque part où dès l'aube, entre mille entrelacements des feuilles du jour, faire lieu, faire place à. »

« ces moments-lieux inventés collectivement, sans cadre trop précis pour rester à l'écoute de ce qui arriverait et que nous n'avions pas forcément pensé, ou prévu, nous permette de reformuler modestement l'écologie dans laquelle nous sommes ensemble. »<sup>1</sup>

Ce qui est «sans » électricité n'est pas pour autant *éteint*.

Rappelons l'usage des mots-lucioles en bleu pâle, quasiment voués à l'extinction.

Voir par le détour et non par le contour, les blancs, les creux, les lacunes du texte noir.

Rappelons que le cinéma se voit dans une salle obscure.

Au cinéma, ce sont les ombres que l'on regarde, ou bien de la lumière reflétée sur de l'ombre.

Les ombres d'un texte écrit en caractères noirs seraient-elles blanches ?

Peut-être serait-ce un cinéma faisant apparaître ce que l'on oublie ?

Cette perte de mémoire créerait un espace. Dans cet espace, siégerait le sanctuaire de notre perte.

Il s'agirait non pas du cinéma, mais peut-être d'un certain cinéma, qui serait pour *quelqu'un* mais pas pour *n'importe qui*.

---

1 Texte pour Jean Oury, Alejandra Riera, mai 2014.

(Sans vouloir conclure)

Cet été 2015, à quelques fuseaux horaires de la France, je pars en stage de l'autre côté de l'océan atlantique. Il est question de « réunir les lucioles »<sup>1</sup>.

Là-bas, les fils électriques reliant les habitations sont visibles, et s'y accrochent parfois des plantes. Dans cette atmosphère où tout m'apparaît comme explosible et brûlant, tout ce qui peut pousser y pousse, tout ce qui peut être peint y est peint...

Au retour de ce voyage en Colombie, je sors de mes affaires l'ouvrage de Georges Didi-Huberman *Survivance des Lucioles*. Surprise : le voici curieusement parsemé de trous de la taille d'une aiguille à tricoter transperçant la totalité de l'épaisseur du livre. Ces trous ne ressemblent pas à une usure, et sont trop droits pour être l'œuvre d'un animal. Pendant le trajet, *Survivance des Lucioles* fut piqueté, sans que la moindre de mes affaires l'entourant n'ait subi de dommages.

Je me suis rappelée de leurs bruits nocturnes. J'entendais la nuit les animaux exercer leurs symphonie habituelle. Et en particulier les lucioles. Aussi petites soient-elles, elles chahutent dans un vacarme stupéfiant.

Quelques mois plus tard, j'enregistre une discussion avec une des personnes travaillant à la clinique de Laborde<sup>2</sup>, Joris de Bischoop, l'un des « moniteurs -philosophes » proposant *La tâche jaune*, un ciné-club au sein de l'institution. Joris a mené également avec Alejandra Riera un atelier cinéma à la clinique où bien plus que de réaliser des films, il s'agit de faire l'expérience cinématographique - sans cinéma à proprement parler (bien qu'il existe également une salle destinée à la projection). L'atelier ne tient qu'à la fragile proposition de quelques éléments de rencontre, où une manière de percevoir s'enclenche, se façonnant ou se dispersant à travers les présences de chaque participant.

---

1 *Reuniendo luciernagas*, ou le Salon Régional d'Art contemporain de la Zone Pacifique de 2015, organisé principalement à Cali, en Colombie, dont les curateurs sont Herlyng Ferla et Riccardo Giacconi, auquel j'ai participé durant un stage de deux mois.)

2 Fondée par Jean Oury en 1953, existant toujours non loin de Blois, la Clinique de La Borde se trouve dans une forêt et aucun mur l'entoure. Il n'y a pas de porte d'entrée, ni de sortie, chacun doit trouver la sienne. Elle accueille des personnes en souffrance psychique. Guattari y a notamment travaillé de longues années et mené des recherches sur la psychothérapie institutionnelle, et le cinéaste Fernand Deligny a séjourné avant de partir dans les Cévennes.

Cet atelier se nomme « Lucioles ».<sup>1</sup> D'après le témoignage de Joris et l'idée que j'ai pu m'en faire, pendant chaque séance, on remarque l'appropriation d'un infime geste, un objet quelconque... ce qui constitue l'imperceptible potentiel d'une circonstance se détachant des moments diffus. Il ne s'agit pas de s'attacher à l'exercice consistant à porter une caméra, qui n'est d'ailleurs pas nécessaire, ni de rechercher un résultat. Malgré l'insignifiance de l'acte, quelque chose va prendre forme.

Sans chercher le « sans électricité » comme un absolu ou une contrainte, ce sont des formes d'intermittences qui à la fois m'attirent et sont venues à moi. Je suis davantage convaincue par ces intermittences vulnérables que par les projecteurs de grands éclairages.

L'incandescence fluette d'images-lucioles me recherche, et je tente d'en faire le tour.

Tantôt cette lueur se manifeste, tantôt elle est suggérée.

Elle se présage, et se perd.

---

1 Cet atelier a été mené à La Borde durant des années par Alejandra Riera avec Joris de Bishop, Leila Lemaire, Patrice Eymann et Bruno de Conninck et les pensionnaires eux-mêmes qui l'ont inventé à leur tour à chacun des moments. L'atelier fut soutenu par Jean Oury qui a été également présent à chaque édition. (Voir le texte publié par la revue *Chimères*, à son propos « Un endroit où l'on peut aller et, pour un moment, « être libre de penser à ce que l'on va faire », n°84, 2014).

*« [Elle] est quelque chose de fuyant et d'indéterminé  
Fuyante et indéterminée, il y a en elle des images.  
Indéterminée, fuyante, il y a en elle des germes.  
Si profonde et obscure soit-elle,  
ces germes sont très réels. »*

Lao Tseu

# BIBLIOGRAPHIE

- Albera, François. *Les Formalistes Russes et le cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
- Bouvier, Nicolas. *L'Usage du Monde*, Paris, Payot, 1963.
- Bullot, Erik. «*Le fulgural et la photogénie*», *Cinémathèque*, n°17, 2000, p. 16-27.
- Chklovskki, Victor. *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008. (Première édition 1917)
- Descola, Philippe. *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
- Deren, Maya. *Écrits sur l'art et le cinéma*, Paris expérimental, 2004. (textes originaux datant de 1946-1960)
- Devaux, Pierre. *Histoire de l'électricité*, Collection Que sais-je ?, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- Didi Huberman, Georges. *Survivance des Lucioles*, Minuit, 2009.  
*L'empreinte du ciel* « *Les caprices de la foudre* »,  
Revue Antigone n° 20, 1994.
- Guattari, Félix. *Les Trois Ecologies*, Paris, Galilée, 1989.
- Kropotkine, Pierre. *L'entraide, un facteur de l'évolution*, Paris, Écosociété, 2001 (texte original 1902.)
- MacKay, John. Article *Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's The Eleventh Year (1928)*, forthcoming in *October*, 2006
- Lao Tseu. *Tao te King*. (traduit et commenté par Marcel Conche) Paris, Presses universitaires de France, 2003.
- Lespiau, David. *De l'électricité comme moteur*, Bordeaux, L'Attente, 2006.
- Riera, Alejandra. Texte pour Jean Oury, mai 2014.

## Conférence

- Jason McGimsey, « The Event » ( d'après l'étude des textes de Slavoj Zizek *Event*, et de Gilles Deleuze « *The plane of immanence* », 5 et 6 mars 2015, Bern.

## Web

- Armit Gangar (cinéma Prayoga)  
<http://desistfilm.com/q-a-amrit-gangar-prayoga-possibilities-of-cinema/>  
<http://calenda.org/297099>  
Derridex – [www.idixia.net](http://www.idixia.net)  
Festivalscope.com  
Derives.fr  
LeCiNéMaClub.fr

## Iconographie

- Lanterne magique : gravure, par Athanasius Kircher (Reproduction trouvée sur le web)
- Images de la foudre tirées de la revue Antigone n° 20 : *L'empreinte du ciel* « *Les caprices de la foudre* », 1994.
- Images suivantes extraites des films sélectionnés. (Impressions d'écran)
- Guillermo Barrios : photographie extraite de l'ouvrage «*Inventario del Olvido*».

# FILMOGRAPHIE

(sélection de films cités et visionnés pendant les recherches)

Dziga VERTOV, *La Onzième Année*, 1928  
James WHALE, *Frankenstein*, 1931  
Henry HATTAWAY, *Peter Ibetson*, 1935  
Michelangelo ANTONIONI, *Le Désert Rouge*, 1964  
Ingmar BERGMAN, *Persona*, 1966  
Sergueï PARADJANOV, *Les Chevaux de Feu*, 1966  
Jean-luc GODARD, *Week End*, 1967  
Jonas MEKAS, *Walden*, 1969  
Pelechian ARTAVAZ, *Inhabitants*, 1970  
Fernand DELIGNY, *Le Moindre Geste*, 1971  
Stanley KUBRICK, *Orange Mécanique*, 1972  
Victor ERICE, *L'Esprit de la Ruche*, 1973  
Guy DEBORD, *La Société du Spectacle*, 1974  
Ken MC MULLEN, *Ghost Dance*, 1983  
Werner HERZOG, *Le Pays où Rêvent les Fourmis Vertes*, 1984  
Andrei TARKOVSKI, *Le Sacrifice*, 1986  
Kamal SWAROOP, *Om dar ba dar*, 1988  
Johan VAN DER KEUKEN, *Face Value*, 1990  
Gustav DEUTSCH, *Film Ist*, 1998  
Philippe GRANDRIEUX, *Un lac*, 2011  
Lucien CASTAING-TAYLOR, Verena PARAVEL, *Leviathan*, 2012  
*Xapiri*, 2012, (réalisation collective par Gisela Motta, Leandro Lima, Laymert García dos Santos, Stella Senra et Bruce Albert.)  
Joshua OPPENHEIMER, *The Act of Killing*, 2012  
João Pedro RODRIGUES, João Rui GUERRA DA MATA, *La Dernière Fois que j'ai vu Macao*, 2013  
Ciro GUERRA, *El Abrazo de la Serpiente*, 2015

## Courts et moyens métrages

Deborah STRATMAN *On the Various Nature of Things*, 1995  
Michel PAMART, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, 1996  
Julien LOUSTEAU, *Sub*, 2007  
François ALÏS, *Reel / Unreel*, 2011  
Maxime LE MOING, *The Truth About the Year*, 2013  
Rebecca BARON, *Détour de Force*, 2014  
Mariana CALO, Francisco QUEIMADELA, *A trama o circulo*, 2014  
Gaëlle CINTRÉ, *Zone Blanche*, 2014  
Olivier DEKEGEL, *Rond est le Monde*, 2014  
Riccardo GIACCONI, *Entrelazado*, 2014

## Cinéma expérimental

Maya DEREN, *Meditation on Violence*, 1948  
Derek JARMAN, *Art of Mirrors*, 1973



Je remercie sincèrement  
Érik Bullot, Alejandra Riera, Cécile Liger,  
Gaëlle Cintré, Søs Jørgensen, Geir Tore Holm,  
Jean-Michel Ponty, Tatiana Lévy,  
Rebecca Baron, Deborah Stratman,  
Claire, Abel, Aya, Samuel, et ma famille  
pour leur collaboration et leur aide précieuse.