

L'altération de l'image cinématographique

L'altération de l'image ouvre de nouvelles portes artistiques et narratives

Mémoire de fin d'études

Lucie Millon

Département Image - Promotion 2024 Claire Denis

Sous la direction de Katell Djian et Mathieu Giombini

Je souhaiterais remercier

Greg pour sa patience infinie,

La maison de Molly et Pipo

Le jardin des Gatinot-Sollacaro

Jacques Perconte, Stephanie Pouech et toute l'équipe de Lightcone

‘L'image ne peut être qu'à la fois immanente et transcendante, à la fois réalité altérée et
renouveau constant de cette même réalité.’

Roland Barthes

Table des matières

| | |
|---|----|
| Introduction..... | 5 |
| I. L'image cinématographique altérée. Techniques et recherches..... | 7 |
| 1. Conservation de l'image cinématographique..... | 7 |
| 2. Techniques d'altération, le geste destructeur porteur de création..... | 9 |
| a. <i>Pellicule argentique</i> :..... | 10 |
| b. <i>Numérique</i> :..... | 15 |
| II. L'altération révèle ce qui ne peut être montré..... | 18 |
| 1. La libération de l'imaginaire grâce aux aberrations..... | 18 |
| a. <i>Persona et la représentation visuelle de la folie</i> | 18 |
| b. SJ Ramir, paysages intérieurs et analogue..... | 20 |
| 2. Found Footage, archive et ré-emploi: l'altération de l'image réinventée..... | 22 |
| a. Decasia ou l'éveil des monstres..... | 23 |
| b. Souvenirs personnels et travail entropique: L'œuvre de Louise Bourque..... | 24 |
| III. L'altération, les mouvements d'avant garde et les rebelles: l'altération est politique | 27 |
| 1. La volonté de renverser les codes du monde de l'art pour obtenir une liberté totale: Isidore Isou , le Lettrisme et l'Internationale..... | 27 |
| 2. Le numérique, le glitch, et la politique..... | 33 |
| IV. Recherche d'Altération de l'image dans mon film de fin d'étude..... | 37 |
| 1. Mini DV..... | 37 |
| 2. Pellicule..... | 40 |
| a. Super 8..... | 40 |
| b. 35mm..... | 43 |
| c. 16mm..... | 47 |
| Conclusion..... | 50 |
| Filmographie..... | 52 |
| Bibliographie..... | 52 |
| Sites internet..... | 53 |
| Emissions radio | 53 |

INTRODUCTION

En deuxième année de licence, lors du partiel de notre cours sur le cinéma expérimental, mon binôme et moi avons malencontreusement fait brûler notre pellicule super 8 dans le projecteur de l'université. Pour valider nos ECTS nous devions réaliser un petit film. Notre bobine était revenue vierge la veille, possiblement à cause d'un problème de camera (appartenant à l'oncle de mon camarade, et qui n'avait pas servi depuis quelques dizaines d'années). Nous avons donc décidé, pour essayer de sauver notre note, de passer la nuit entière à rayer frénétiquement la pellicule, la tremper dans des liquides divers en espérant qu'une quelconque réaction chimique s'ensuive pour créer une image. Rien de ceci ne semblait fonctionner, et nous avons conclu que nous allions juste gratter l'émulsion.

J'imagine qu'une réaction chimique a en effet eu lieu, mais elle se déclencha au contact de la chaleur émise par le projecteur.

Cette anecdote est restée vivace dans mon esprit et je n'ai jamais totalement oublié cette fascination à voir la pellicule subitement prendre feu devant mes yeux. Une erreur entraînant une déchirure dans ma certitude que nous allions juste voir le grattage manuel que nous avons effectué. Cet accident nous a brutalement rappelé les conditions matérielles de la production d'une image.

J'ai par la suite mis de côté ce questionnement, et ce n'est qu'en rentrant à la Femis qu'il a refait surface. En tant qu'apprentie cheffe opératrice, étant en rapport direct avec l'image, j'ai retrouvé cette curiosité à l'égard de l'image cinématographique. Au bout de mes quatre années d'études, j'ai ressenti le besoin de déconstruire mon rapport au visuel, au cinéma, à la narration. J'ai besoin d'interroger ma pratique, que ce soit pour questionner le monde audiovisuel, mais aussi pour mieux me comprendre moi-même.

Tout part d'une envie formelle, au service d'un besoin narratif. Comment raconter des sensations? Comment trouver mon propre moyen d'expression? La curiosité joue un rôle prépondérant dans la recherche plastique.

J'ai toujours aimé le travail manuel, le dessin, les arts plastiques. Il me semblait alors presque naturel de me pencher sur l'expérimentation sur film, pour pouvoir manipuler le

medium et en comprendre le fonctionnement. Je n'ai aucune connaissance en biochimie, et à part le grattage je n'avais jamais pratiqué d'expérimentation cinématographiques. J'ai ressenti un besoin fort de tâtonner pour créer, laisser rentrer l'erreur dans ma pratique, me déconstruire en déconstruisant les images. Ce fut un véritable plaisir d'explorer les supports et les techniques d'altérations visuelles.

Plusieurs questions viennent naturellement quand on parle d'altération: Comment? Pourquoi? Les réponses, multiples, sont souvent très personnelles. Grattage, datamoshing, film-lifting... Elles sont d'ordres politiques (Rosa Menkman), plastiques (Cecile Fontaine), cathartiques (SJ Ramir)...

J'ai choisi ici de me concentrer sur plusieurs artistes qui mettent l'expérimentation au centre de leur travail, comme par exemple Bill Morrison ou Louise Bourque, et, à l'exception de *Persona* de Bergman j'ai voulu me concentrer uniquement sur des courts métrages. Les artistes que j'ai pu découvrir grâce à l'écriture de ce mémoire m'ont apporté une nouvelle vision de la notion d'image et ont nourri ma fascination pour la dégradation et la construction d'une cinématographie nouvelle, enivrante et résolument encline à la liberté. Le cinéma est, ou devrait être en recherche constante de formes et de narrations nouvelles. La lutte des artistes expérimentaux contre l'industrialisation du septième art est nécessaire, il ne faudrait en effet pas se retrouver lissé par des codes artistiques imposés au risque de s'enfermer dans une bienséance molle.

Altérer une image, c'est la laisser évoluer, lui rendant sa liberté. C'est accepter que l'effet produit soit autre, autre dans sa matière, autre dans sa figuration.

On peut se demander comment se réapproprier l'altération, comment jouer et accepter l'erreur dans la création d'une image cinématographique.

Pour commencer nous distinguerons donc quelques techniques d'altération, mises en lien avec une volonté d'expérimentation, puis à l'aide de quelques exemples et analyses filmiques nous verrons comment la dégradation permet de nouvelles formes d'expression en représentant des sentiments et des émotions fortes, comme le rapport à la mémoire ou à la folie. Nous évoquerons ensuite le rapport entre la politique et le geste de l'altération de l'image. Pour finir j'exposerais le travail créatif de mon film de fin d'étude.

I. L'IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE ALTÉRÉE. TECHNIQUES ET RECHERCHES

"Veut-on savoir comment me vint la première idée d'appliquer le truc au cinématographe ? Bien simplement, ma foi. Un blocage de l'appareil dont je me servais au début (appareil rudimentaire dans lequel la pellicule se déchirait ou s'accrochait souvent et refusait d'avancer) produisit un effet inattendu, un jour que je photographiais prosaïquement la place de l'Opéra ; une minute fut nécessaire pour débloquer la pellicule et remettre l'appareil en marche. Pendant cette minute les passants, omnibus, voitures, avaient changé de place bien entendu. En projetant la bande, ressoudée au point où s'était produit la rupture, je vis subitement un omnibus Madeleine-Bastille changé en corbillard et des hommes changés en femmes et les premières disparitions subites qui eurent, au début, un si grand succès." ¹

1. Conservation de l'image cinématographique

En premier lieu, il convient de rappeler les principes de conservation de la pellicule et du numérique, pour comprendre comment l'altération de l'image est rendue possible par les différents médiums.

Pour commencer, nous pouvons évoquer la pellicule, en suivant un ordre chronologique.

- La pellicule en nitrate de cellulose est considéré comme l'une des meilleures (ex Agfa). Mais elle est chimiquement instable et était souvent mal entreposée. C'est une pellicule qui avait aussi la fâcheuse tendance à la combustion. Le court métrage *This Film is Dangerous*² nous expose les dangers de la pellicule nitrate et son inflammabilité. De plus, au fil du temps, la pellicule nitrate se dégrade chimiquement et

1 G. Méliès, *Revue du cinéma*, 15 octobre 1929

2 *This film is Dangerous*, 1948, *British documentary Film*

produit des gaz toxiques et corrosifs, notamment du dioxyde d'azote. Ce qui peut mener, encore une fois, à une auto-inflammation.

Ces dangers ont conduit à l'arrêt de la production dans les années 1950.

- La pellicule en triacétate de cellulose, connue pour son syndrome du vinaigre. La pellicule se réticule sous l'effet d'une décomposition chimique entraînée par l'humidité. De plus, au fur et à mesure que le syndrome du vinaigre progresse, la pellicule devient de plus en plus rigide et cassante, ce qui peut entraîner des dommages mécaniques dans la camera si elle est mal chargée.

- La pellicule polyester, introduite dans les années 1970 pour remplacer le triacétate. C'est celle que l'on utilise aujourd'hui. Elle est très résistante, mais est donc aussi plus difficile à réparer, les méthodes de soudure ou de collage sont moins efficaces car elle est faite pour résister au mieux à toute agression extérieure. Cette pellicule a par contre tendance à accumuler l'électricité statique et à attirer des poussières.

Quel que soit le type de pellicule utilisée, et même si l'industrie cherche des moyens pour la rendre immuable, elle est vouée à se détériorer. Il n'existe aucune solution pour stocker indéfiniment les images sur pellicule. C'est pour cela que la numérisation a été inventée, considérée comme une solution beaucoup plus fiable. Mais le numérique a aussi ses limites.

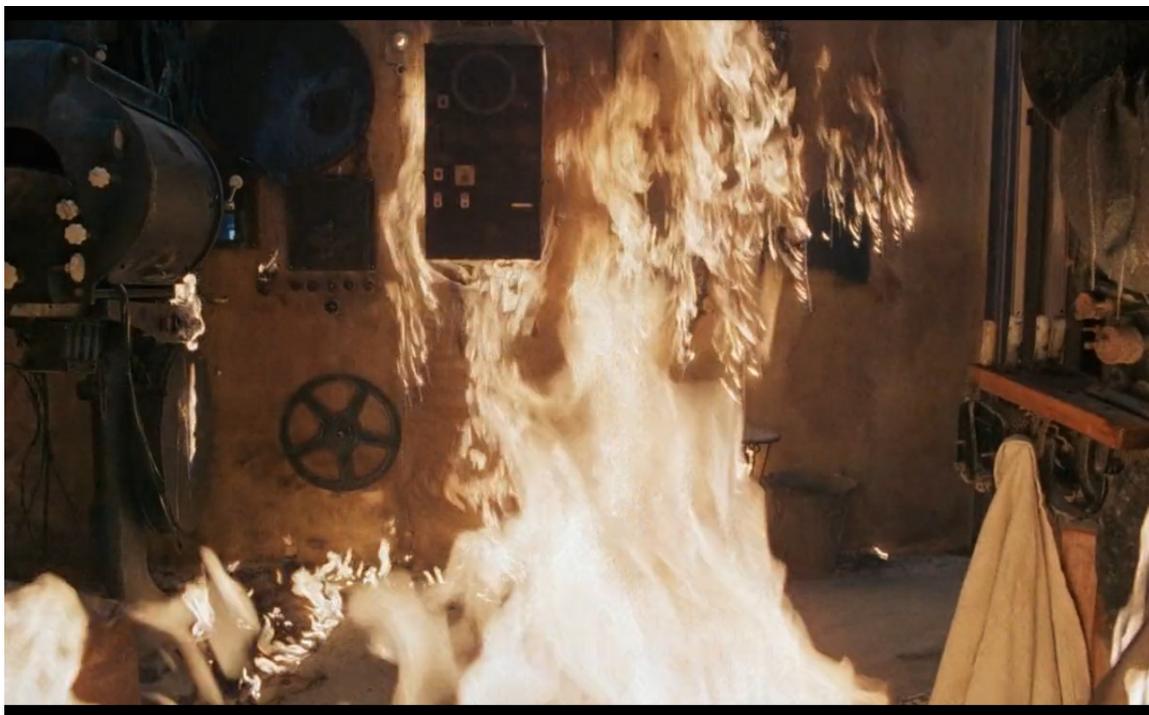
En effet, l'avènement du numérique, bien qu'offrant de nombreux avantages de préservation et d'accès, présente de nombreux défis: la compression, les problèmes de résolution pour économiser de l'espace font perdre de la qualité visuelle; la dégradation entraînée par le temps des disques durs et bandes magnétiques, qui peuvent entraîner des pertes de données; l'obsolescence technologique...

L'altération et la dégradation de l'image animée constituent donc depuis sa création un sujet central.

Au delà du temps destructeur, certain.e.s artistes travaillent ce principe de dégradation qui peut être vecteur de sensation. Il est acté que la pellicule peut être détruite. L'inconscient collectif est marqué par l'incendie du bazar de la charité le 4 mai 1897 ou encore par celui dans *Cinema Paradiso*³. Il paraît donc presque naturel que certain.e.s se

3 *Cinema Paradiso, 1988, Giuseppe Tornatore*

soient penché.e.s sur la question pour tenter de comprendre le phénomène de dégradation, et par curiosité s'essayer eux aussi à l'alteration.



Cinema Paradiso: L'incendie du cinema d'Alfredo

2. Techniques d'altération, le geste destructeur porteur de création

Le cinéma expérimental s'intéresse à la matière première, et donc au support, à la pellicule en tant qu'objet à part entière. Comme les cubistes qui laissaient la toile de leurs oeuvres apparente, les cinéastes déconstruisent le principe même du cinéma pour nous en rappeler l'important: des images sur un support. Ils décomposent le mouvement, les formes, la narration. Plusieurs techniques, développées dans un premier temps par les artistes des avant-gardes, peuvent être pointées ici⁴

⁴ *Liste non- exhaustive, la créativité des artistes dans leur geste destructeur/créateur est foisonnante et en constante évolution*

a. *Pellicule argentique:*

Modifications manuelles:

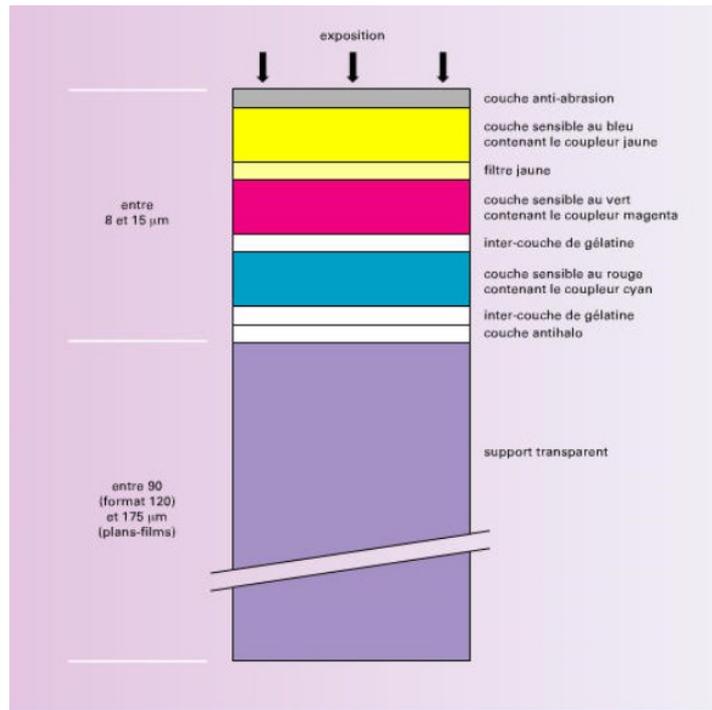
Le grattage.



Photogramme de Free Radicals

La technique consiste à arracher, à la surface de la pellicule, des morceaux des différentes couches de couleur. Il est possible de maîtriser le grattage pour atteindre plus ou moins les différentes couches et obtenir des effets différents. De nombreux outils peuvent être utilisés pour gratter: gouge de sculpture, cutter, couteau, pointe dure de stylo plume... Un artiste notable dans l'art du grattage est Len Lye, avec *Free radicals*⁵. Il y a utilisé des aiguilles et un burin.

5 *Free Radicals, 1958, Len Lye*



Coupe d'un film couleur

Film Lifting.

"Abîmer, c'est mettre en abyme le monde comme il va son petit bonhomme de chemin, dans la quiétude de son inconscience quotidienne, dans la sérénité de son défilement télévisuel. Ce par quoi le cinéma cioranesque de Cécile Fontaine est le contraire du petit écran somnolent." ⁶

Cette technique est notamment développée par Cécile Fontaine. Reprenant des film de found footage, la cinéaste décolle les images, les manipule et les dégrade, puis les transfère sur un autre support. Elle détourne le sens premier des films pour en créer de

⁶ *Raphael Millet à propos du travail de Cecile Fontaine*

toutes nouvelles œuvres, détruisant le message initial, comme par exemple dans *Golf-entretien*⁷. Elle y reprend un film publicitaire et, en le détruisant, en annule l'objectif commercial.



Photogramme de Golf-entretien

Collage de matière sur la pellicule.

Dans *Mothlight*⁸, Stan Brakhage colle des ailes papillon et des feuilles mortes sur une pellicule transparente. Le défilement des photogrammes, 24 images par secondes ramène à la vie ces morceaux arrachés.

7 *Golf-entretien*, 1984, Cecile Fontaine

8 *Mothlight*, 1963, Stan Brakhage



Photogrammes de Mothlight

Modifications chimiques

Plonger la pellicule dans différents bains chimiques comme la javel ou le bicarbonate, provoque des altérations comme la décoloration, la déformation, l'apparition de motifs créés par les réactions chimiques.

- L'exposition à la lumière, le travail de sur-exposition et sous exposition pendant le développement de la pellicule. Cela agit sur les contrastes et les couleurs, altérant l'image. On peut y retrouver des effets de surbrillance, de délavage, brûler des portions d'image...

- Faire moisir et brûler la pellicule à l'instar de *Stadt in Flammen*⁹

⁹ *Stadt in Flammen*, 1979, du collectif Schmelzdahin

Les cinéastes de Schmelzdahin ont utilisés un bout de film de série B et l'ont enterré dans un jardin, le laissant délibérément à la merci des bactéries et des microbes. La moisissure a attaquée la chimie, créant de nouvelles textures et altérant la couleur. Le film a ensuite été chauffée au moment de sa liquéfaction.

Il est intéressant de voir comment les cinéastes se réapproprient la destruction de la pellicule, notamment en la faisant brûler. Ce qui a été pendant des années une menace pour le cinéma est à présent un effet recherché. Les altérations sont une volonté profonde, une manière de repenser le paysage visuel du cinéma. La curiosité pousse à vouloir explorer, déconstruire pour aller au bout du médium, et le comprendre dans son entièreté.



Photogramme de Stadt in Flammen

b. Numérique:

Sous l'appellation *glitch*, nous pouvons découvrir des images impossibles qui se mettent à exister grâce à l'altération numérique. Le *glitch* vient d'un mot yiddish qui à la base décrivait une interférence altérant le son. C'était un terme employé par les astronautes pour définir un bruit irritant, puis est devenu un courant artistique dans les années 2000. C'est une erreur, que les artistes se ré-approprient pour créer de nouvelles formes d'expression, et questionner le médium numérique.

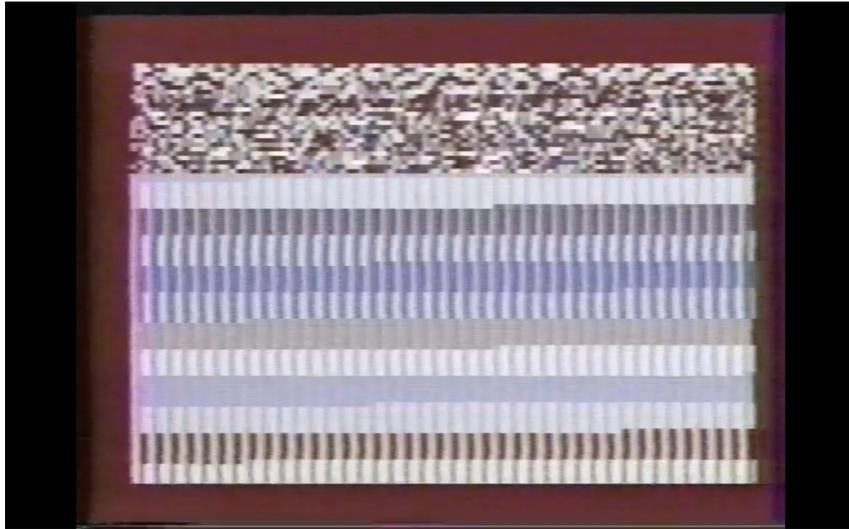
Parmi les différents types de glitch, nous pouvons citer :

- le *circuit bending*, une technique d'altération et de *rerouting* du signal. Cela implique un court-circuit volontaire dans le flux numérique, comme par exemple dans celui d'une caméra, d'un enregistreur ou d'un magnétoscope pour provoquer des dysfonctionnements créatifs et imprévisibles.

*Digital TV Dinner*¹⁰, est l'une des premières œuvres de circuit bending,. Les deux artistes ont réalisé cet petit court métrage de 3 minutes sur une console de jeu vidéo¹¹, qui offrait, sans éteindre le système, la possibilité de retirer les cartouches. Cela donnait lieu à des aberrations visuelles au moment d'appuyer sur reset. Avec cette opération de circuit bending, de flux non prévu par la console, l'interface se trouve submergée par les striures qui dévoilent la composition matricielle des images numériques.

¹⁰ *Digital TV Dinner*, 1979, Jamie Faye Fenton et Raul Zaristky

¹¹ La console de jeu en question est l'*Astrocade*, commercialisée en 1977 par Midway



Aberration dans Digital TV Dinner

- le datamoshing, une destruction des paramètres d'encodage d'une video. Quand celle ci est compressée, les images clés contenant les informations et les pixels sont mélangées temporellement et spatialement.

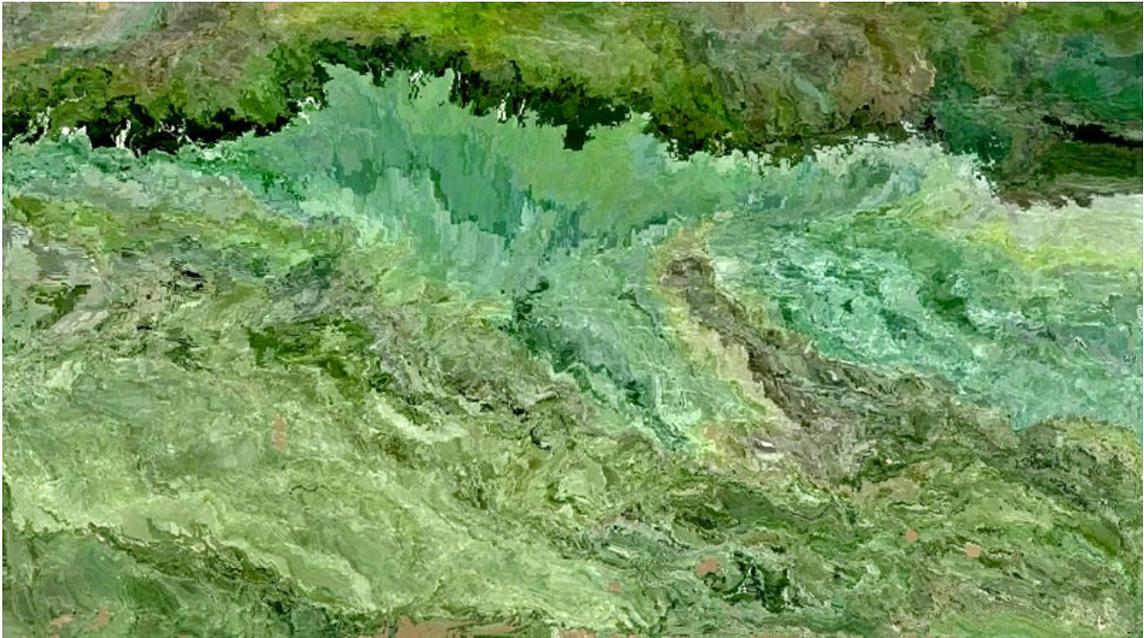
Une image numérique est composée de 3 types de pixels :

- Les I-frames, intra-coded frames, sont des images complètes qui ne dépendent pas des autres.
- Les P-frames, predicted frames, sont des images déduites en fonction de l'I-frame qui les précède. La P-frame ne contient que des données.
- Les B-frames, bidirectional predicted picture, sont des images reconstruites à partir de leurs images passées et futures. Elles n'influent pas sur le datamoshing.

Deux types de datamoshing existent:

- Le premier survient lorsqu'on supprime les I-frames. Les pixels sont projetés d'une scène précédente sur la suivante, donnant l'impression que les pixels ont été déplacés sur l'image d'avant.
- Le second survient si l'on duplique les P-frames. Les images et les couleurs se mélangent.

Jacques Perconte travaille depuis plusieurs années sur le datamoshing, essayant de percer les mystères de la compression numérique. Son oeuvre questionne la perception et la sensation au travers de tableaux de paysages pixelisés. Lors de notre entretien, Perconte m'a raconté la genèse de sa pratique: A la fin des années 90, il s'est servi des machines mises à disposition de son école pour créer des œuvres fondées sur la disjonction des outils (surtout les scanners). Sa pratique a évoluée et, plutôt que de revendiquer les dysfonctionnements, Perconte nous invite à voir la compression comme une autre manière de figurer le monde. Il se sert des altérations créés par le datamoshing comme révélateur d'une réalité autre.



Marines, 2015, Jacques Perconte

II. L'ALTÉRATION RÉVÈLE CE QUI NE PEUT ÊTRE MONTRÉ

1. La libération de l'imaginaire grâce aux aberrations

La déconstruction de l'image cinématographique est nécessaire pour pouvoir sortir des genres descriptifs traditionnels, et ainsi recréer de nouvelles formes de langages, d'imaginaire, en se libérant des codes établis. Il y a eu une homogénéisation du cinéma à partir des années 30, qui a eu comme effet de limiter la portée vectorielle de l'image. L'altération permet d'extraire des motifs inédits au sein de la matière cinétique, qui amènent à une nouvelle forme de représentation de la pensée et du monde sensitif.

L'altération de l'image est utilisée pour évoquer des émotions spécifiques, des états de conscience. En manipulant la matière, les cinéastes créent des œuvres visuellement et émotionnellement riches qui explorent les limites de la perception, de l'histoire et de la mémoire.

Brakhage parle de cinéma matière, où l'œil n'est plus distinct des choses:

'Imaginez un œil non gouverné par les lois artificielles de la perspective, un œil non influencé par la logique de la composition, un œil qui doit connaître chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure de la perception'¹²

Pour lui, le langage est perçu comme une réduction du sensible, l'imposition d'une identité images. Il est à la recherche du pré-verbal, c'est à dire d'une image toute puissante. S'exprimer sans mot. Libérer la vision.

a. Persona et la représentation visuelle de la folie

¹² Stan Brakhage, 1963, *Metaphors on Vision* by Brakhage

Avec *Persona*¹³, Bergman se libère de ses influences, et crée son propre langage en laissant libre court à ses expérimentations plastiques et narratives. Il nous offre ici une mise en scène unique, physique et mentale. L'île de Faro, où se passe l'action, est un lieu clos que l'on peut interpréter comme le monde-esprit du personnage principal, enfermée dans sa psyché.

La matière même du film est montrée. La pellicule est contaminée par le drame. Le film s'ouvre sur un projecteur et le défilement de la pellicule, entrecoupé d'images subjectives, de portraits, de morceaux de corps. *Persona* nous raconte la folie de deux femmes, entre différents niveaux de réalité et de perception.

Le fait de voir les artifices de la caméra et de l'image met le spectateur dans la position de témoin de cette folie. L'utilisation de saute d'image, faisant disparaître totalement certains photogrammes est la forme de destruction la plus totale. Il n'y a plus d'image, plus rien à voir, plus rien à montrer.

Au milieu du film, nous avons cette séquence où le plan se met à trembler et se disloque sur le visage d'Alma. La pellicule se déchire et se perce, jusqu'à brûler. Nous avons ici un pivot dans la narration, la tension entre les deux femmes est si palpable qu'elle dépasse leur réalité et rentre dans celle du medium même.



Photogramme 1 de Persona



Photogramme 2 de Persona

Bergman manipule l'image, explorant le flou, la surexposition, les surimpressions, la création de nouveaux visages en utilisant ceux des deux femmes, jusqu'à la destruction

¹³ *Persona*, 1966, Ingmar Bergman

totale de la pellicule pour exprimer les relations troubles d'Ingrid Thulin et Gunnel Lindblom.

Le film se place dans un espace de réalité propre à Bergman, où la raison est menacée par la folie et la violence. Le cinéaste nous offre une psychanalyse au travers de ses images: notre rapport au monde, aux autres, aux fantasmes. L'oeuvre est quasi muette car Ingrid Thulin se mure dans le mutisme, il ne reste que des images que nous nous devons de décrypter.

b. SJ Ramir, paysages intérieurs et analogue



My Song is Sung

SJ Ramir est un artiste qui explore la matière et les nuances de l'image en utilisant la mini DV comme support principal. Son approche se distingue par une manipulation minutieuse de la lumière, permettant à très peu de photons d'entrer dans le capteur, ce qui donne une texture granuleuse à ses images. Ramir a également développé des filtres qui augmentent les pixels, créant un effet de brouillard et distordent l'image, ajoutant

une couche supplémentaire de complexité et de profondeur à son travail visuel. L'artiste altère l'image en la brouillant avec du grain analogique, les augmentant à sa guise.

Au cœur de l'œuvre de SJ Ramir se trouvent les thèmes de l'isolation et de la solitude, souvent représentés à travers des paysages qui évoquent des états d'âme et des réflexions intérieures. Ramir établit un lien profond entre l'esprit et la nature. Ses films illustrent un voyage identitaire à travers des paysages intérieurs, où les émotions et les pensées prennent forme à travers des images plutôt que des mots.

*My Song is Sung*¹⁴ incarne cette exploration intérieure-extérieure, montrant un état psychologique et décrivant des émotions complexes à travers des visuels évocateurs. Ramir utilise l'image pour exprimer des sentiments difficiles à verbaliser, permettant au spectateur de ressentir et de comprendre des états émotionnels intenses.

Son attachement à la terre et à la nature se manifeste clairement dans ses œuvres. Les paysages naturels ne sont pas simplement des arrière-plans, mais deviennent l'extension des émotions humaines, des miroirs de l'âme. Ramir utilise ces éléments naturels pour symboliser l'emprisonnement intérieur et la paralysie que l'on peut ressentir face à des défis identitaires et émotionnels.

Il dépeint un monde intérieur qui paralyse et emprisonne, mais il le fait avec une telle sensibilité que chaque image devient une exploration de soi. En déformant et en altérant les images de manière significative, il s'écarte des représentations classiques et permet à son public de se plonger dans une introspection visuelle.

Ses œuvres sont des témoignages puissants de la capacité de l'art à exprimer des émotions complexes et à offrir une catharsis visuelle en déconstruisant les images traditionnelles.

14 *My song is Sung*, 2016, SJ Ramir

2. Found Footage, archive et ré-emploi: l'altération de l'image réinventée

Depuis les années 80, le cinéma expérimental a connu un nouvel élan marqué par le questionnement du temps et de la mémoire, utilisant la pellicule comme matière mémorielle. La destruction de l'image devient alors vecteur de souvenir, métaphorisant le rapport au passé.

Nous pouvons ici parler de l'utilisation des altérations au travers des œuvres de Bill Morrison et Louise Bourque.

L'un choisi de se tourner vers un travail de réemploi d'archives où l'altération est reine dans un but de mémoire collective, la seconde crée, détruit, et recrée elle-même un univers pour nous inviter dans sa mémoire personnelle.

Ici, ce n'est pas le souvenir qui fait événement, mais sa représentation. Les cinéastes retirent aux images leur contexte narratif initial pour se concentrer sur les effets du temps et de la décomposition, particulièrement sur la pellicule nitrée. En effet celle-ci est beaucoup plus malléable de par son côté instable. Ils recherchent des archives rongées par la moisissure et d'autres altérations naturelles. Ces films anciens, souvent marqués par les ravages du temps, sont ensuite transférés sur des supports pellicule ou numérisés, puis remontés, recadrés et altérés à nouveau. Ce processus de transformation et de réappropriation des images brouille les lignes entre les marques laissées par le temps et les interventions artistiques.

L'utilisation de pellicules dégradées et d'archives visuellement détériorées permet aux artistes de jouer avec la mémoire et l'oubli. Les traces de moisissure, les rayures et les décolorations deviennent des éléments esthétiques à part entière, intégrés dans une nouvelle narration visuelle. Ces œuvres explorent la fragilité de la mémoire et la matérialité du support filmique, révélant les images comme des vestiges du passé.

Le travail sur le *found footage* met en lumière une fascination pour la matérialité du cinéma et sa capacité à évoquer des souvenirs et des histoires disparues. Chaque image devient une métaphore de la mémoire humaine, vulnérable et sujette à la dégradation, mais capable de renaissance à travers l'art.

a. *Decasia ou l'éveil des monstres*

"Decasia"¹⁵, contraction de "Decay" et "Fantasia", est une symphonie visuelle et sonore de la pourriture. Ce film de *found footage* réalisé par Bill Morrison utilise des pellicules en noir et blanc altérées par des expérimentations chimiques, créant un motif visuel unique et imprévisible.

Au cœur de ce tourbillon de décomposition, un personnage récurrent se démarque : le derviche tourneur. Il est la seule figure à laquelle le spectateur peut s'accrocher, la seule image qui reste intacte au milieu de la dégradation généralisée. Ce personnage devient alors une ancre visuelle, une présence constante dans un paysage en perpétuelle dissolution. La figure du derviche tourneur, par son mouvement circulaire, évoque la nature cyclique du temps et de la vie, renforçant l'idée de l'inéluctabilité du ravage du temps. Cette présence unique et intacte au milieu de la pourriture confère au film une sorte de vanité cinématographique, une méditation sur la fugacité de l'existence et la destruction inévitable de toute chose.

Le thème central de *Decasia* est l'image dévorée. Les altérations chimiques sur la pellicule dévorent les paysages, les personnages et les scènes. Les multiples rayures, poils et défauts du film deviennent des éléments actifs de la narration visuelle, transformant ce qui était autrefois familier en un spectacle étrange, beau et inquiétant.

Decasia explore le cycle de la vie à travers l'image et les corps dévorés. Le spectateur est plongé dans une vision où tout ce qu'il connaît se désagrège et se métamorphose, comme si nous étions spectateurs de nos souvenirs en train de pourrir, un cerveau qui s'éteint, un dernier regard en arrière sur la vie. La mémoire se fait grignoter par la moisissure, elle se nourrit des vestiges jusqu'à occuper tout l'espace visuel. Et les silhouettes autrefois distinctes deviennent indiscernables et oubliées. Les visages, peut-être aimés, se transforment en monstres sous l'effet des altérations de la pellicule. Chaque photogramme présente un monstre unique, différent du précédent, illustrant la diversité infinie des formes de dégradation et de transformation.

15 *Decasia*, 2002, Bill Morrison



Monstre 1



Monstre 2

Decasia n'est pas seulement une exploration de la dégradation matérielle, mais aussi une réflexion profonde sur la mémoire, le temps et la nature transitoire de toute existence. Bill Morrison capture l'essence de la beauté et de la terreur inhérente à la décomposition et la destruction de l'image. Son utilisation de l'altération du temps comme motif visuel se fait écho à l'altération entropique.

b. Souvenirs personnels et travail entropique: L'œuvre de Louise Bourque

L'entropie est aussi au centre du travail de Louise Bourque, utilisant ses souvenirs personnels comme vecteur émotionnel. Elle nous propose une plongée dans son monde intérieur, en se dévoilant grâce à ses talents artistiques.

Les films de Louise Bourque sont éminemment personnels et cathartiques. Le déracinement qu'elle a vécu, jeune, en partant du Canada parcourt son art. L'impossibilité du retour et la perte de ses repères sont au centre de ses films. Elle essaye de nous représenter ses souvenirs, nous les transmettre.



Photogramme de Self Portrait Post Mortem

Dans *Self Portrait Post Mortem*¹⁶, Louise Bourque utilise ses propres images et occupe le centre de l'écran. Chaque photogramme est dévoré, sur les bords, par de la moisissure. Elle a en effet enterré la pellicule pendant 3 ans dans le jardin familial, emballée dans du papier journal. Les perforations étant trop abimées, elle décide de les re filmer au ralenti à partir d'une Cinemonta. Cela donne un effet de glissement par surimpression et de miroitement sans obturation. Ces images ont ensuite été numérisées, puis réimprimées sur du 35mm.

Louise Bourque est revenue sur sa terre natale après avoir contacté une grave maladie, et c'est à cette période qu'elle a redécouvert les images qu'elle avait enterré. Une double renaissance en quelque sorte. On peut l'observer dans *Self Portrait Post Mortem*, d'abord les yeux fermées comme un visage mortuaire, cerclée de terre, comme enterrée. Puis fixer la camera avec intensité. Elle s'est réveillée. Les tâches et les scories de l'image enterrée apparaissent comme le flot accidenté de sa conscience qui l'aveugle.

¹⁶ *Self Portrait Post Mortem*, 2002, Louise Bourque, 16mm

Cet autoportrait se comprend dans un processus de guérison, dans un travail de deuil. Elle admet qu'il faut tâtonner, se frayer un chemin dans les souvenirs et sa psyché pour enfin voir. Elle met en scène sa mort et sa renaissance.

Louise Bourque utilise ses archives personnelles pour retrouver ses souvenirs, son état intérieur. C'est une plongée introspective. Qu'a-t-elle oublié? Se retrouvera-t-elle? Elle se pose la question de sa propre identité.

Elle nous laisse rentrer dans son monde en nous faisant confiance. La mélancolie que dégagent ses images nous poussent à une lente fascination, et nous nous prenons d'empathie pour elle. Ses thèmes personnels sont au final très universels: l'abandon, la mort, les souvenirs, les regrets. L'utilisation d'artefacts brouillant l'image est ici nécessaire comme moyen d'expression d'une sensibilité intérieure malmenée par le temps.

Ces pratiques interrogent la notion même de temporalité au cinéma. Elles posent la question de savoir où commence et où finit l'intervention humaine sur les images, et dans quelle mesure le passage du temps peut être considéré comme un co-créateur des œuvres. En incorporant des images altérées par le temps, les cinéastes réinventent les archives, transformant les ruines du passé en matériaux bruts pour des créations contemporaines.

III. L'ALTÉRATION, LES MOUVEMENTS D'AVANT GARDE ET LES REBELLES: L'ALTÉRATION EST POLITIQUE

L'altération de l'image cinématographique et aussi un geste politique qui s'inscrit en opposition à une industrie du cinéma jugée aliénante.

'La poésie ne survivra que dans sa destruction'¹⁷

1. La volonté de renverser les codes du monde de l'art pour obtenir une liberté totale: Isidore Isou , le Lettrisme et l'Internationale

'Je crois que le cinéma est trop riche. Il est obèse. Sous le coup d'une congestion, ce porc rempli de graisse se déchirera en mille morceaux. J'annonce la destruction du cinéma, le premier signe apocalyptique de disjonction, de rupture, de cet organisme ballonné et ventru qui s'appelle film'¹⁸

La politisation des images n'est plus à prouver, le geste assumé de destruction a une portée politique forte. Toutes les avant-gardes artistiques ont eu pour but de renverser l'ordre établi, de changer les codes sociétaux en secouant les foules grâce à l'art, et les courants artistiques prônant la destruction de l'image cinématographique n'en font pas exception.

¹⁷ *Passage d'une lettre de Guy Debord à Hervé Falcou, 15 avril 1951*

¹⁸ *extrait de Traité de Bave et d'Eternité, 1951, Isidore Isou*

LA CRITIQUE DES PORCS :

"La première pierre de ce monument de sottise et de prétention vient d'être posée par ce brillant jeune homme... ce qui donne à penser que l'opérateur serait vraiment tombé sur la tête."

H. M. («Le monde»)

"Je n'ai d'ailleurs rien contre ce charmant garçon... Mais il me permettra de me tapoter discrètement le menton lorsqu'il prétend renover l'art cinématographique..."

*Carton de la bande annonce de *Traité de bave et d'éternité**

Isidore Isou, chef de file des lettristes réclame la destruction du septième art pour l'affranchir de l'attachement trop fort à l'image photographique.

Le mouvement lettriste a comme texte inaugural le *Traité de bave et d'Eternité* d'Isou, qui fit scandale à Cannes. Lors de la projection, Isou déclare «j'annonce la destruction du cinéma». Il souhaite malmener le cinéma, le détruire de l'intérieur pour ressortir dans un monde nouveau.

Dans ce manifeste, Isou réutilise une bande de *found footage* militaire. Il désynchronise l'image et le son dans un processus qu'il nomme « film discrément ». Le cinéaste projette des monochromes noirs, retournant verticalement les photogrammes, les cisèle et les raye. Il défigure l'image d'un geste rageur et les prive de leur intégrité analogique. C'est un cinéma d'objection visuelle, se mettant en porte-à-faux avec le bon, le bien, la politesse et la bienséance hypocrite.

Le mouvement lettriste, dont il est le fondateur, émerge en 1945 à Paris. D'abord basé sur la déconstruction du langage pour renouveler les formes d'art existantes, les lettristes ont étendu leurs ambitions artistiques de destruction à l'image. Pour Isou, il est nécessaire de bouleverser les conventions traditionnelles de la narration et de la représentation visuelles dans les films: le cinéma traditionnel étant trop dépendant de la narration linéaire, son potentiel artistique est limité.

Pour libérer le cinéma de son attachement nécessaire à l'image traditionnelle, ils utilisent des écrans noirs ou blancs, qui permettent de briser la continuité visuelle, poussant le spectateur à se concentrer sur le son et non plus sur l'image.

Maurice Lemaitre, autre figure de proue du mouvement lettriste, brosse la pellicule jusqu'à la destruction complète de l'image. Il rend l'identification de l'image et des matériaux utilisés impossible.



Brossage sur un photogramme, Films Imaginaires, 1985, Maurice Lemaitre

*L'Anticoncept*¹⁹, fait suite au *Traité de Bave et d'Eternité*. Le cinéaste questionne ici le dispositif même du cinéma afin d'établir le commencement d'un art nouveau. L'écran est remplacé par un ballon sonde en latex, et est éclairé par un projecteur. Les clignotements violents de la projection amènent le spectateur à être dépassé visuellement, ses sens sont débordés et une nouvelle relation se crée entre le public et l'oeuvre. Le film a tellement déconstruit la notion d'image qu'il n'en reste plus une

¹⁹ *L'Anticoncept, 1951, Gil Joseph Wolman*

seule. *L'Anticoncept* fut censuré pendant plus d'une trentaine d'années, sans qu'une vraie raison ne soit évoquée. Il est dit que c'est sa forme, résolument « anti-cinématographique » qui fut l'objet du scandale.

FINI LE CINÉMA FRANÇAIS

Des hommes insatisfaits de ce qu'on leur a donné dépassent le monde des expressions officielles et le festival de sa pauvreté.

Après *L'ESTHETIQUE DU CINEMA* d'Isidore ISOU,

TAMBOURS DU JUGEMENT PREMIER, l'essai de cinéma imaginaire de François DUFRENE, systématisé à l'extrême l'épuisement des moyens du film, en le situant au delà de toutes ses mécaniques.

Guy-Ernest DEBORD avec :

HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE, arrive au bout du cinéma, dans sa phase insurrectionnelle.

Après ces refus, définitivement en dehors des normes que vous aimez, le

CINEMA NUCLEAIRE de MARC,O. intègre la salle et le spectateur dans la représentation cinématographique.

Désormais, le cinéma ne peut être que NUCLEAIRE.

Alors nous voulons dépasser ces dérisoires concours de sous-produits entre petits commerçants analphabètes ou destinés à le devenir. Notre seule présence ici les fait mourir.

Et voici les hommes d'un cinéma neuf :

Serge BERNA
G. E. DEBORD
François DUFRENE
Monique GEOFFROY
Jean Isidore ISOU
Yolande du LUART
MARC,O.
Gabriel POMERAND
POUCETTE
GIL J WOLMAN

Affiche

Bien que le lettrisme n'ait jamais atteint la popularité de mouvements comme le surréalisme ou le dadaïsme, son influence est perceptible dans diverses formes d'art contemporain, notamment dans le cinéma expérimental et la vidéo d'art. Les idées d'Isou sur la destruction et la reconstruction de l'image cinématographique ont ouvert la voie à des cinéastes qui cherchent à repousser les limites du médium en en questionnant la portée politique et plastique. On pourrait même y voir une inspiration pour les cinéastes de la Nouvelle Vague.

Mais pour certains le lettrisme ne restait qu'en surface de l'action politique possible, et l'Internationale Lettriste²⁰ vit le jour pour y palier.



Carton de Hurlement en Faveur de Sade, 1957, Guy Debord

Dissidents du mouvement Lettriste, Guy Debord, Gil J Wolman et Jean-Louis Brau créent l'Internationale Lettriste en 1953. Ce mouvement évolue vers une critique plus radicale de la société et de la culture, intégrant leurs idées politiques et sociales plus explicitement que les Lettristes. L'Internationale Lettriste fusionne par la suite avec d'autres groupes artistiques ayant le même penchant pour replacer le politique dans

²⁰ *L'internationale Lettriste est abrégée en IL*

l'art, et se mue en Internationale Situationniste²¹ en 1957. Ce mouvement joua un rôle crucial en mai 68 en France.

En rupture avec Isou, qui prônait un renouvellement du cinéma, L'IS veut dépasser l'art pour se réapproprier le réel. L'IS entend se libérer des rapports marchands qui régissent le monde de l'art, une destruction du système pro-capitaliste du monde du cinéma et de l'art.

Les artistes situationnistes considéraient le cinéma traditionnel comme un médium épuisé, figé dans des structures narratives et esthétiques dépassées. L'un des moyens utilisé pour altérer l'image cinématographique fut le détournement, une technique consistant à réutiliser des séquences de films existants en les rééditant, les combinant et les recontextualisant pour produire de nouvelles significations.

Partageant des racines communes dans la quête de renouvellement des formes artistiques et culturelles par la déconstruction des œuvres cinématographiques, ces deux mouvements divergent dans leurs orientations et leurs évolutions. Là où le lettrisme reste principalement artistique, l'IL d'abord puis l'IS ont élargi leur critique pour ancrer les dimensions politiques et sociales, visant une transformation plus radicale de la société.

21 *Internationale Situationniste est abrégé en IS*

2. Le numérique, le glitch, et la politique



Autoportrait, Rosa Menkman

‘La recherche dominante et continue d’un signal sans bruit n’a été – et ne sera toujours – rien de plus qu’un regrettable et funeste dogme’²²

Le *glitch* est une notion relative : il s’affirme en contrepoint du discernable, et ne peut être considéré comme une « erreur » que par rapport à ce qui « fonctionne », étant donc compris dans une vision productiviste de l’art. Le *glitch* empêche le bon fonctionnement, et est donc relégué comme déchet. Il faudrait, soit disant, que l’art numérique soit parfait, lisse et fonctionnel. Si on a créé le numérique, n’est ce pas pour parer aux soucis de la photochimie?

²² Rosa Menkman, *The Glitch Momentum*, 2011

Le *glitch* va à contre-courant de l'aseptisation de l'image et de l'uniformisation vers laquelle pourrait tendre le numérique. On détruit une image pour en créer une nouvelle, plus abstraite. L'artiste théoricienne Rosa Menckman déclame que le *glitch* est « l'expérience magnifique d'une interruption qui détourne un objet de sa forme et de son discours ordinaire (...) ». Créer des *glitch*, c'est avant tout un moyen d'ouvrir la boîte noire. Ça me libère. Je suis une rêveuse et je veux changer la façon de penser des gens. »

Le *glitch* peut être vu comme une forme d'anarchisme visuel, célébrant le chaos et l'imprévisibilité comme des forces créatrices et libératrices.

À la fois poétique et politique, le *glitch* interroge nos relations avec les nouvelles technologies de l'information et de la communication²³. Cette forme de création explore la nostalgie, le hasard, l'échec, l'anarchie et l'entropie afin de se réapproprier l'utilisation des machines de manière innovante et critique.

En tant que forme d'expression artistique, le *glitch* offre une critique incisive des systèmes technologiques contemporains et de leurs impacts sur la société.

À un niveau fondamental, le *glitch art* met en lumière les imperfections inhérentes aux technologies numériques, montrant leur vulnérabilité. Dans un monde où les NTIC dominent de nombreux aspects de la vie quotidienne, l'art du *glitch* sert de rappel que ces systèmes ne sont ni infaillibles ni neutres. En exposant les défauts technologiques, le *glitch art* peut être vu comme une critique des illusions de perfection et de contrôle totalitaire souvent associées aux avancées technologiques.

Dans un contexte où la surveillance numérique est omniprésente, l'art du *glitch* peut symboliser une manière de brouiller les systèmes de contrôle et de manipulation de l'information. Les artistes questionnent les mécanismes de surveillance et de censure, comme le montre le travail de Rose Menckman

Le *glitch* est un acte politique en tant que tel car les données, de manière générale, sont régies par des algorithmes de compression, mais aussi de filtrage, qui sont écrits ou commandités par une quinzaine de personnes, des 'ayant droits'. Il y a donc des cas dans lesquels faire du *glitch* est illégal, car nous n'avons pas le droit de modifier du

23 *Nouvelles technologies de l'information et de la communication est abrégé en NTIC*

code d'un codec vidéo. En effet, il est soumis à la propriété intellectuelle et aux brevets, comme par exemple le ProRes développé et soumis aux brevets d'Apple. Cela devient donc politique : faire du *glitch art* c'est se réapproprier ses données. Et c'est aussi une manière de dévier complètement les systèmes de lecture de ces mêmes données pour leur donner une autre valeur. Dans les années 80, le *glitch* s'affichait. Aujourd'hui, quand il y a un problème de flux qui amène une altération du signal, les développeurs peuvent décider d'afficher un écran bleu à la place. C'est ce qu'on appelle le *hardcut technologique*: cacher le glitch en le reroutant. Par exemple le célèbre écran bleu Windows quand l'ordinateur bug est un *hardcut*. C'est un *re-routing* qui permet de ne pas montrer ces faiblesses.

Les hardcuts technologiques sont imposés pour empêcher les artistes d'exploiter ces faiblesses, il a une véritable volonté de maîtriser le geste créateur des artistes, qui se battent pour garder leur liberté.

Dans sa thèse²⁴, Iman Morandi divise la pratique artistique en deux catégories :

- le *glitch* pur, résultant d'une erreur non préméditée
- le *glitch-alike*, une décision volontaire de concevoir œuvre *glitchée*, avec des logiciels dédiés.

On peut nommer ici le clip de Kanye West, *Welcome to Heartbreak*. Cette œuvre fut reçue comme une provocation par les artistes du *glitch art*, voyant leurs expérimentations qui avaient pour but de se battre contre la standardisation du numérique à présent aux mains de l'industrie qu'ils cherchent à renverser.

« J'ai vu Kanye West parader dans un champ de glitch qui ressemblait exactement à mon travail. [...] Le langage spécifique que j'utilisais pour critiquer de l'extérieur la pop-culture était désormais devenu une référence culturelle mainstream. »²⁵

Par la suite, le motif de l'altération visuelle numérique est repris dans la mode et les films de mode. Le datamoshing devient alors un accessoire, une marque esthétique bien loin de son sens premier.

24 *Thèse Glitch Aesthetics, 2004, Iman Morandi*

25 *Paul B. Davis*



Welcome to Heartbreak, 2010, Kanye West ft Kid Cudi

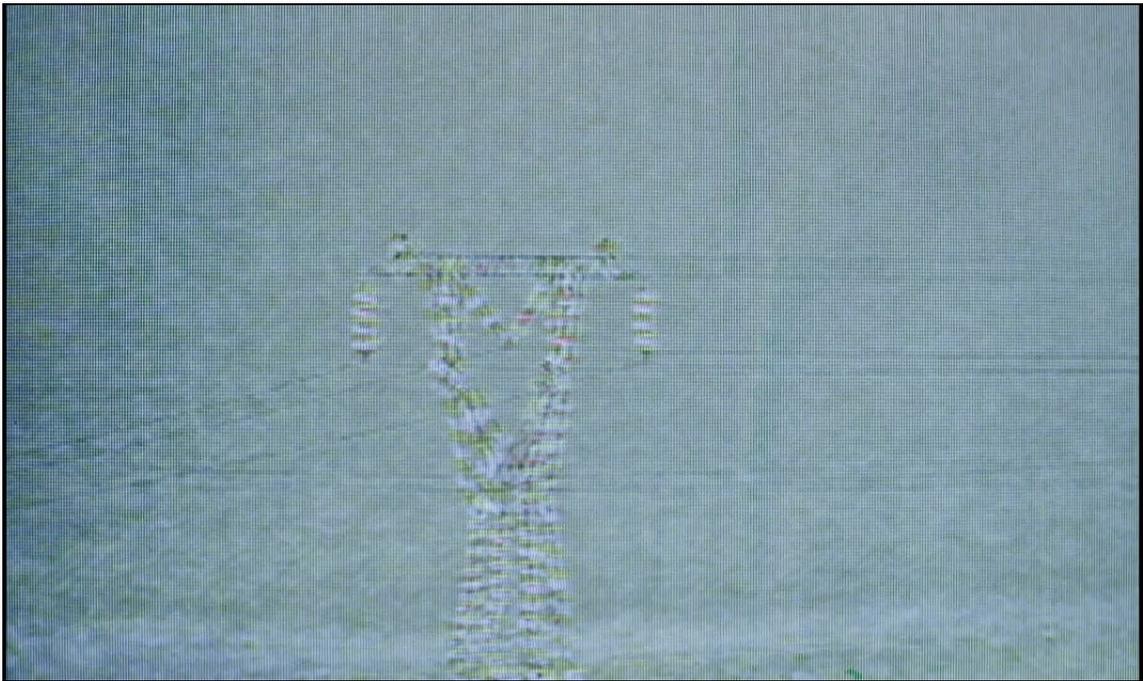
Certains estiment que, de par sa récupération, le *glitch* est mort. Lors de ma rencontre avec Jacques Perconte, nous avons longuement abordé ce sujet. L'art numérique étant assez cloisonné par des codecs nous empêchant de rentrer dans le code source pour pouvoir le maîtriser à notre guise, la tâche est ardue. Ce qui pousse beaucoup d'artistes à abandonner, ou à rester uniquement à la surface de l'art du *glitch*, en utilisant uniquement les techniques qui existent déjà : datamoshing, circuit bending, glitch numérique...

Lors de mon passage chez Lightcone, j'ai entendu parlé d'un collectif d'artistes ayant essayé de modifier et d'altérer un DCP, mais aucune de leurs tentatives n'a fonctionné, le fichier étant trop protégé. Le projet a donc été arrêté.

Mais nous ne sommes qu'aux prémises de l'art numérique, et comme m'a dit Perconte, il ne faut pas avoir peur. Il faut faire, faire et refaire.

IV. RECHERCHE D'ALTÉRATION DE L'IMAGE DANS MON FILM DE FIN D'ÉTUDE

1. Mini DV



Mini DV avec circuit bending

Je me suis demandé comment représenter les souvenirs altérés de mon personnage principal, une dame ayant perdu ses souvenirs. Ne voulant pas expliciter sa vie, J'ai cherché à créer une sensation plutôt qu'une représentation. L'idée étant de transmettre une atmosphère de mémoire fragmentée, d'accès limité à un passé flou et incertain. Une recherche, une fouille dans un palais mental altéré.

Je n'avais jamais tourné en mini DV, mais j'ai eu l'envie d'utiliser le *circuit bending* pour distordre et déformer les images de sa mémoire brouillée. Cela devait symboliser la difficulté qu'elle éprouve à atteindre ses souvenirs, comme si la porte de sa mémoire

n'était qu'entre-ouverte. Pour ce faire, j'ai décidé de partir à deux reprises, seule, pour filmer des sensations évocatrices. Le motif de l'eau et, en particulier, des vagues, m'intéressait : ce mouvement constant de va et vient, cette oscillation entre passé et présent, incarne pour moi dans ce contexte une temporalité en perpétuel mouvement où passé et présent peuvent coexister.

J'ai eu la chance de devoir me rendre, pour des raisons différentes, en Normandie et en Camargue. J'ai décidé d'utiliser un peu de ce temps sur place pour prendre avec moi une camera mini DV, la Panasonic 3CCD pour capturer ces souvenirs comme s'ils étaient les miens : des visages, des paysages, du mouvement. J'ai de plus filmé pendant le voyage organisé pour la classe image par la Femis au festival Camerimage à Torun, en décembre dernier. Ces lieux offraient une richesse visuelle et une profondeur symbolique idéale pour représenter des souvenirs évanescents et fragmentés.

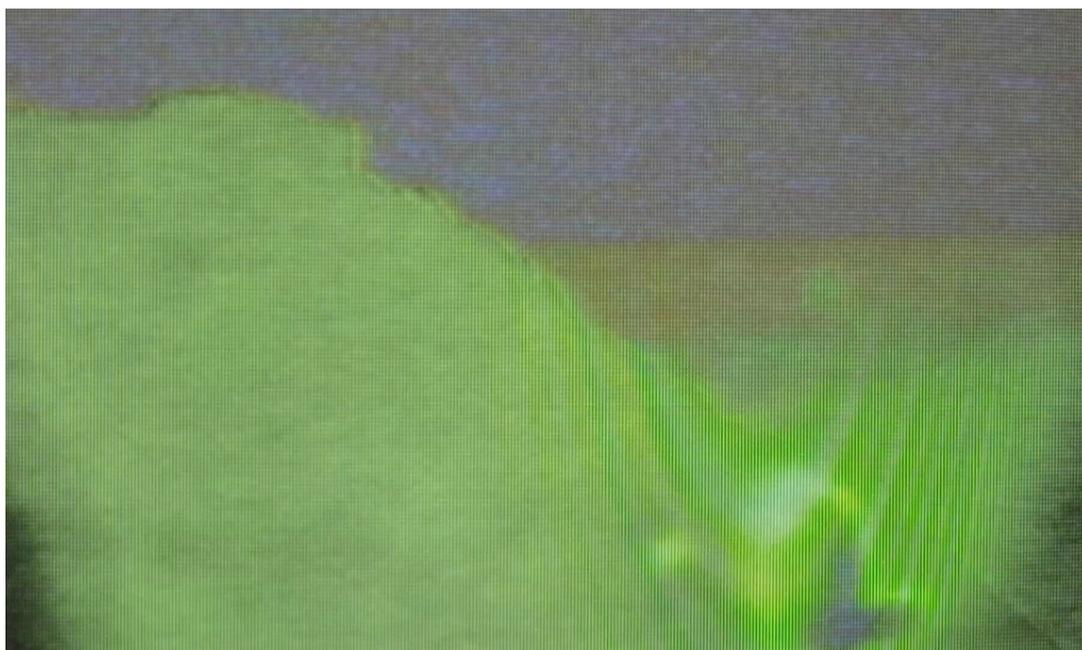
Ensuite, la question de la numérisation de ces images s'est posée. J'ai acquis une télévision cathodique, à laquelle j'ai pu connecter un magnétoscope de mini-DV et mon panel de *circuit bending*. Cela m'a permis de rembobiner les cassettes, de faire défiler les images, de les stopper à ma guise, créant ainsi des strates de gros pixels caractéristiques du rembobinage. Le *circuit bending*, quant à lui, produisait des effets aléatoires. Selon le plan et les circuits actionnés, l'effet n'était jamais le même, ce qui m'a permis de passer par une phase d'expérimentation riche, où je pouvais faire défiler, *glitcher* et brouiller mes images.



Commande à circuit bending

J'ai re-filmé cette matière avec une FX6, et en plus de tous ces signaux brouillés est venu se rajouter le défilement des pixels de la tv cathodique et de l'effet de scanline (l'effet de ligne de balayage des écrans) J'avais envie de sentir ces pixels, d'avoir une matière visible et que l'on ressente la difficulté à se souvenir. L'abstraction de la déformation était nécessaire pour ce que je voulais faire. La texture visuelle des souvenirs altérés, leurs distorsions, a permis de traduire visuellement l'état psychologique de mon personnage principal: submergée par des images qu'elle n'arrive pas à lire, des formes et des couleurs se mélangeant sans faire de sens. Le souvenir est un objet que l'on parvient à ressentir sans pour autant le discerner.

En utilisant des techniques de circuit bending et de manipulation des supports analogiques et numériques, je voulais évoquer la fragilité et la complexité de la mémoire humaine, du temps et de l'identité.



Mini DV avec circuit bending, avec aberration de la TV

2. Pellicule

a. Super 8

Dans une démarche de création de souvenirs mosaïques, je souhaitais incorporer de véritables archives, des souvenirs d'une vie que je ne connaissais pas, en me réappropriant des images qui n'étaient pas les miennes, au même titre que les souvenirs de mon personnage ne sont pas les miens. J'avais envie de m'essayer au réemploi pour comprendre comment une image peut se transmettre, se déformer, et servir différents buts.

Lors d'une brocante, j'ai trouvé un film Super 8 amateur appartenant au grand-oncle de la personne qui me le vendait. En échange d'une numérisation pour la famille, j'ai obtenu le film gratuitement. Cela m'a offert une opportunité précieuse de travailler sur un matériau authentique, chargé de la mémoire d'une autre personne.

Pour commencer, j'ai plongé cette pellicule dans un bain de vinaigre et de bicarbonate de soude afin d'amollir la chimie et de pouvoir travailler manuellement dessus. J'ai ensuite utilisé une éponge en maille de fer pour gratter la pellicule en de longs traits, créant des ratures sur plusieurs photogrammes consécutifs, et non image par image. Cette technique permettait d'ajouter une texture continue et perturbée aux séquences du film, évoquant la dégradation de la mémoire.



Bain de vinaigre et bicarbonate



Grattage pellicule

J'ai également tenté de projeter de petites gouttes de javel à l'aide d'un pinceau, mais cette méthode n'a pas donné de résultats concluants. La javel n'a pas réagi de la manière

que j'attendais avec la pellicule, et cela m'a obligé à explorer d'autres moyens pour altérer les images de manière significative.

Pour finir, j'ai laissé la pellicule deux jours entiers dans le bain de vinaigre et de bicarbonate. Cette immersion prolongée a produit un effet visuel intéressant, presque comme une aile de papillon, apparaissant sur la surface du film. Les altérations chimiques ont créé des textures et des couleurs inattendues, transformant les scènes ordinaires en quelque chose de mystérieux et d'étrange.

Travailler sur la mémoire d'une autre personne est devenu vite une expérience intime à la limite de la mélancolie. Le film semblait documenter une communion : toute une famille jouant et vivant autour d'un très jeune enfant, probablement ses cousins et parents. Ces moments privés, même s'ils appartenaient à une autre famille, ont résonné profondément en moi. En manipulant ces souvenirs, je me suis sentie connectée à cette histoire familiale, et j'ai pris conscience de la manière dont les images peuvent transporter des fragments de mémoire à travers le temps et l'espace.

Cette expérience de remploi et d'altération m'a permis de mieux comprendre la complexité et la malléabilité des souvenirs visuels. En intégrant des archives personnelles dans mon travail, j'ai exploré comment les images peuvent être réappropriées et transformées pour créer de nouvelles significations et réflexions sur la mémoire et l'identité.



Super 8 altéré

b. 35mm



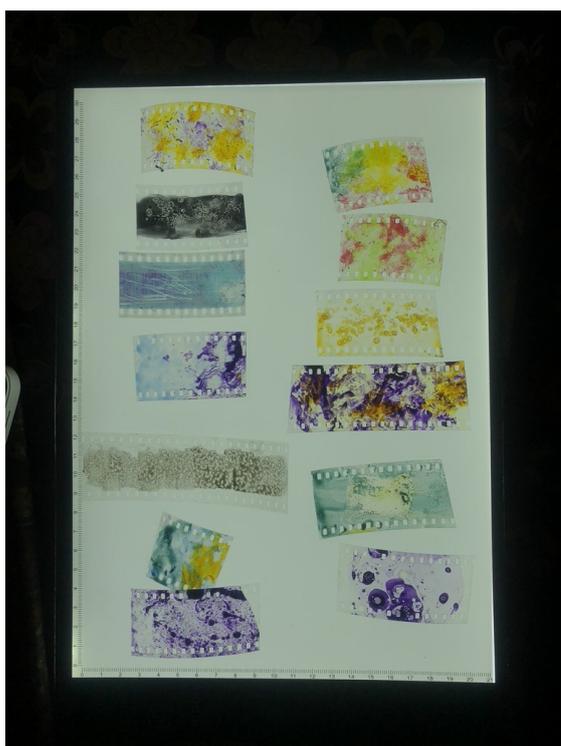
Petit laboratoire

Toujours dans cette optique d'altération et de création, j'ai voulu expérimenter sur du 35 mm, un format offrant plus de liberté de manipulation en raison de sa taille supérieure au Super 8 ou au 16 mm. Lors de mon stage cet été, j'ai récupéré des chutes de 35 mm issues des essais caméra que nous avons effectués en juillet, et j'ai décidé de les utiliser comme base pour mes expérimentations.

J'ai commencé par découper de petits morceaux de pellicule pour tester diverses techniques chimiques. J'ai plongé ces morceaux dans plusieurs bains : la javel, qui élimine rapidement toute la chimie de la pellicule, le vinaigre et le bicarbonate, qui amollissent le matériau, et le jus de citron, qui délave légèrement mais très lentement. J'ai également essayé de travailler sur la pourriture en faisant moisir certains aliments, mais j'ai rapidement constaté que ce processus était non seulement très long, mais aussi difficile à gérer sans équipement adéquat (j'ai fait toutes ses expérimentations dans ma salle de bain) . De plus, aucun laboratoire n'accepterait de scanner ou de projeter une pellicule contaminée.

J'ai ensuite tenté des approches manuelles, utilisant divers instruments comme des couteaux, cutters, gouges et éponges pour gratter la pellicule. Inspirée par Frédérique Devaux, j'ai essayé de décoller l'image en chauffant la pellicule sur un fer à repasser, mais sans succès. J'ai également tenté de coller deux morceaux de pellicule avec de la colle forte pour voir si un transfert était possible, mais seule la couche protectrice se détachait, et la quantité de colle nécessaire était prohibitive. J'ai envisagé d'utiliser un pyrograveur pour créer des effets de bulles de couleur, mais j'ai seulement réussi à réticuler la pellicule ou à y faire de gros trous.

En parallèle, j'ai réalisé des tests de peinture et de texture, utilisant de la peinture à vitrail, du vernis à ongles, du bicarbonate de soude sur vernis à ongles, du sel sur peinture, ainsi que divers autres liquides. En passant les essais en négatif, j'ai pu observer le rendu et faire un choix de technique.



Test de couleur, pellicule 35mm peinte sur tablette lumineuse *Négatif de ce test de couleur*

Pour travailler sur ma bobine d'essais caméra, j'ai dû d'abord enlever toutes les images présentes, ne voulant pas utiliser des mires ou des calages d'objectifs. J'ai trempé toute la pellicule dans un bain de javel pure, ce qui a retiré toute la chimie du support. J'ai ensuite rincé la pellicule dans un bain d'eau pour enlever la javel résiduelle et éviter des incidents comme celui que nous avons eu à la fac. Une fois sèche, j'avais de longs morceaux de pellicule transparente, prêts à recevoir de nouvelles manipulations.



Bain de javel et bain d'eau

À l'aide d'un sac plastique froissé, j'ai appliqué de la peinture à vitrail sur une bonne partie de cette pellicule. Les froissures du plastique créaient une texture et une densité intéressantes. J'ai également collé des poussières à l'aide de colle à bois.

En grattant le Super 8, j'ai récupéré des morceaux de pellicule grattée que j'ai ensuite collés sur la pellicule 35 mm. Cela me semblait pertinent de transférer une image sur

une autre, dans une démarche de création d'une mosaïque d'images et de mélange des supports. Une transmission de mémoire en quelque sorte.

Grâce à l'aide de Jean-Marie Dreujou, j'ai pu numériser mes pellicules de 35 mm et de Super 8. Il a accepté de les faire passer dans ses projecteurs pour que je les re-filme avec une FX6. J'ai donc passé une après-midi à charger et rembobiner les pellicules, les faire passer à l'envers et tester différentes vitesses de défilement.



Tests de morceaux de corps sur projection de 35mm altéré et peint

c. 16mm



16mm avec grattage sur l'oeil

Nous avons pensé en amont du tournage de la partie fiction de mon TFE à la problématique du grattage de la pellicule en prévoyant d'effectuer les grattages sur les mêmes bobines de 16 mm afin de simplifier le développement chez Hiventy. Nous avons donc jonglé entre les magasins et les pellicules pour être toujours sur que dès que nous allions voir son œil gauche, la pellicule allait être dans la même boîte, ce qui allait permettre de récupérer uniquement les négatifs que j'allais gratter.

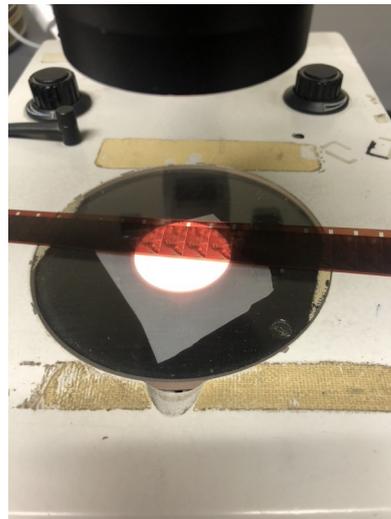
Pour faciliter le processus de grattage, j'ai (re)construit une machine spécifique. J'ai récupéré divers morceaux dans l'école, emprunté une planche à la menuiserie, et tout assemblé. J'ai également utilisé un microscope pour examiner de près les zones à gratter (cela aurait été bien trop difficile à réaliser à l'œil nu). Cet instrument m'a permis de travailler avec une précision nécessaire pour atteindre l'effet désiré.



Construction



Premiers tests



Négatif gratté



Résultat du grattage sur pellicule scannée

Avant de gratter l'ensemble des négatifs, j'ai effectué un test sur une des bobines. Cette étape était cruciale, car le grattage est un geste définitif, et je devais m'assurer que les poussières générées par le processus n'allaient pas endommager le reste des images. Après un aller-retour chez Hiventy pour vérifier la faisabilité et constater que cela servait bien mon propos, j'ai pris la décision de gratter l'œil gauche de mon personnage sur tout le négatif.

Une fois le grattage terminé, les bobines sont retournées chez Hiventy pour être passer sur Scanity avant le montage image.

Ce choix artistique visait à symboliser la fragilité et l'altération de la perception et de la mémoire. Une vision obscurcie par le temps. L'oubli. Le processus de grattage était délicat et irréversible, chaque trait laissant une marque indélébile sur la pellicule. L'altération de la pellicule a été volontaire et recherchée, ayant comme volonté d'amener une sensation d'aveuglement, un monde intérieur perturbé, un être qui n'est plus entier.

CONCLUSION

L'altération permet à l'image cinématographique d'être plus consciente d'elle-même, en révélant son support et ses faiblesses. La dégradation crée des ponts entre le cinéma, l'art contemporain et la peinture, libérant le cinéma de sa prison narrative, visuelle et rigide imposée par les grands studios et les sociétés de production. En n'étant plus cantonné à un art de masse, qui se lisse pour plaire au plus grand nombre, le septième art nous offre une multitude d'histoires et de sensations que seules les aberrations peuvent véhiculer.

L'altération de l'image cinématographique, loin de n'être qu'un simple défaut technique, devient ainsi une manière de rendre le médium plus authentique et réflexif. En exhibant ses propres limites, le cinéma se confronte à sa nature matérielle, exposant les grains, les craquelures, les distorsions qui trahissent son essence physique. Ce processus de dégradation établit un dialogue avec l'art contemporain et la peinture, où les imperfections et les accidents sont souvent valorisés comme des éléments constitutifs de l'œuvre. Par cette approche, le cinéma se libère des contraintes imposées par la narration linéaire et les standards esthétiques dominants, explorant de nouvelles voies créatives.

Les aberrations visuelles et narratives ouvrent un champ d'exploration riche et varié, où les histoires et les émotions peuvent se déployer librement, sans les contraintes de la logique conventionnelle. En refusant la perfection technique et la politesse visuelle, les cinéastes (surtout expérimentaux) peuvent évoquer des états psychologiques complexes, des souvenirs fragmentés, et des réalités intérieures souvent inaccessibles par les moyens traditionnels. La rupture avec la perfection permet d'atteindre une forme de vérité émotionnelle et sensorielle qui dépasse les limites du récit classique.

Ce mouvement de rébellion contre l'image lisse et commercialisée s'inscrit dans une tradition d'avant-garde où l'art cherche constamment à se réinventer. En adoptant une position marginale, les artistes peuvent redéfinir les codes du cinéma, proposant des formes de narration et de représentation radicalement nouvelles. Cette liberté créative est essentielle pour le développement d'un cinéma innovant et personnel, où chaque œuvre est une expression unique de la vision de ses auteurs.

Le processus de destruction des normes établies est également un acte de révélation. En brisant les chaînes de la conformité, les artistes peuvent accéder à une forme d'expression plus pure et plus honnête, où la sincérité devient le fondement de la création.

L'altération et la dégradation, loin d'être des signes de faiblesse, sont en réalité des outils puissants pour libérer le potentiel du cinéma. En embrassant les imperfections, les cinéastes peuvent explorer de nouveaux territoires, créer des œuvres qui résonnent profondément avec le spectateur et ouvrir de nouvelles perspectives sur ce que le cinéma pourrait devenir.

Mon film de fin d'étude a été l'occasion de me poser des questions formelles, de pousser ma curiosité, et d'expérimenter des techniques que je n'avais ni apprises ni jamais pratiquées. J'ai inscrit mon court-métrage autour du travail de la mémoire, en essayant de projeter des sensations liées à l'amnésie. Quant à savoir si j'ai réussi à exprimer pleinement mon propos et à aller au bout de ma pensée, la question reste ouverte. L'expérimentation demande du temps et des moyens, et je n'en ai qu'effleuré la surface.

FILMOGRAPHIE

-CHODOROV Pip, Free Radicals, 2012

- BRITISH DOCUMENTARY FILM, *This film is Dangerous*, 1948
- TORNATORE Giuseppe, *Cinema Paradiso*, 1988
- LYE Len, *Free Radicals*, 1958
- FONTAINE Cecile, *Golf-entretien*, 1984
- BRAKHAGE Stan, *Mothlight*, 1963
- SHMELZDAHIN, *Stadt in Flammen*, 1979
- PERCONTE Jacques, *Marines*, 2015
- BERGMAN Ingmar, *Persona*, 1966
- RAMIR SJ, *My song is Sung*, 2016
- MORRISON Bill, *Decasia*, 2002
- BOURQUE Louise, *Self Portrait Post Mortem*, 2002
- ISOU Isidore, *Traité de Bave et d'Eternité*, 1951
- WOLMAN Gil Joseph, *L'Anticoncept*, 1951
- LEMAITRE Maurice, *Films Imaginaires*, 1985

BIBLIOGRAPHIE

- CONTANT Carole et THOUVENEL Eric, *Fabriques du cinema expérimental*, Paris experimental, 2014
- BRAKHAGE Stan, *Metaphors on Vision*, 1963
- BROOMER Stephen, *Imprints: The Films of Louise Bourque*, Canadian Film Institut, 2021
- JACOBS Bidhan, *Esthétique du signal*, Mimesis, 2022

SITES INTERNET

- <https://beyondresolution.info/ABOUT>
- <https://lightcone.org/fr>
- https://www.filmlabs.org/docs/recipes_for_disaster_hill.pdf

EMISSIONS RADIO

- Gil J. Wolman, *L'homme séparé*, France Culture, 2003
- Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, France Culture, 2015