

Bricolage et ingénierie dans
le cinéma expérimental

Bricolage and Engineering
in Experimental Cinema

Pellicule et surface sensible

The Film Stock and the Light-Sensitive Surface

Charles-André Coderre Dario Marchiori
Vincent Deville Éric Thouvenel

Sous la direction de/edited by
Éric Thouvenel

Éditorialisation/content curation Traduction/translation
Sophie Lorgeré Timothy Barnard
Éric Thouvenel

Référence bibliographique/bibliographic reference
Thouvenel, Éric (dir.). *Bricolage et ingénierie dans le cinéma expérimental / Bricolage and Engineering in Experimental Cinema*. Montréal: CinéMédias, 2023, collection « Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma », sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/32873>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2023
ISBN 978-2-925376-02-6 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2023. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image
Table lumineuse utilisée par Frédérique Devaux pour la
manipulation des fragments de film. [Voir la fiche](#).
Light table used by Frédérique Devaux for handling film fragments.
[See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database
Une base de données documentaire recensant tous les contenus
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.
A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*
is in [open access](#). References to the database are also provided for
each image included in this book.

Version web/web version
Cet ouvrage a été initialement publié en 2020 sous la forme
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des
techniques du cinéma*.

This work was initially published in 2020 as a [thematic parcours](#)
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Table des matières

Table of contents

Introduction	7
Introduction Éric Thouvenel	8
Émulsions artisanales	9
Artisanal Emulsions Charles-André Coderre	11
Rayogramme	13
Rayographs Dario Marchiori	15
La forme vitrail	17
The Stained Glass Window Form Vincent Deville	20

Introduction

par Éric Thouvenel

Dans le champ des pratiques argentiques, la pellicule n'est pas seulement un support sur lequel les images s'inscrivent indifféremment, mais aussi un matériau à travers lequel s'inventent des pratiques et des choix esthétiques.

Avec la « révolution numérique », la réduction drastique de la production du support film a obligé certains cinéastes à redécouvrir les procédés artisanaux de fabrication des émulsions, à en éprouver les limites, et à en explorer les puissances. En retournant aux principes fondamentaux de la photochimie, ce sont ainsi des enjeux de sensibilité et d'expressivité des images argentiques qui resurgissent, mais aussi tout un spectre d'interventions, de la sensitométrie au tirage des copies d'exploitation.

Néanmoins, cette attention aux propriétés spécifiques du support est antérieure à la situation contemporaine. Dès le début des années 1920, des cinéastes s'étaient appropriés des techniques visant à produire des images fonctionnant non par enregistrement, mais par une mise en contact directe d'objets avec le support. Avec ses rayogrammes, Man Ray a ainsi ouvert la voie à de nombreuses expérimentations, allant du travail sur l'empreinte cinématographique en chambre noire aux pratiques d'intervention directe sur le support, notamment par grattage de l'émulsion.

Enfin, le travail sur la pellicule a permis l'émergence de formes qui considèrent le film, indépendamment de la prise de vues, comme un plan de composition à part entière, au sein duquel les images peuvent être à nouveau fragmentées, et combinées. En témoignent les pratiques qui assimilent le film à une forme proche de la mosaïque ou du vitrail, dans lesquelles chaque photogramme devient le lieu d'un travail qui permet de penser la complexité filmique sous des aspects originaux.

Par leurs modes de réalisation artisanaux, ces films exposent ainsi certains des enjeux technologiques liés à leur fabrication, adoptant une esthétique qui met en scène ou problématise les outils techniques employés par les cinéastes, et les gestes dont ils procèdent, et qui les singularisent.

Introduction

by **Éric Thouvenel**

Translation: Timothy Barnard

In silver gelatin film practices, the film stock is not only a base on which images are indiscriminately set down, but also a material through which aesthetic practices and choices are invented.

With the “digital revolution,” the drastic reduction in the production of film stock obliged some filmmakers to rediscover artisanal practices for producing emulsions and to test their limits and explore their potential. By returning to the basic principles of photochemistry, questions around the sensitivity and expressiveness of silver gelatin images returned to the forefront, alongside a number of interventions ranging from sensitometry to making exhibition prints.

Nevertheless, this attention paid to the specific properties of the film stock predates the present-day situation. Back in the early 1920s filmmakers appropriated techniques for producing images not through recording but by putting objects into direct contact with the base. Man Ray, with his rayographs, opened the door to a number of experiments, from work on film prints in the darkroom to work done directly on the film stock, in particular by scratching the emulsion.

Finally, working on the film stock made possible the emergence of forms in which the film, independently of camera footage, is seen as a compositional element in its own right, within which the images can once again be fragmented and combined. Examples of this are practices which treat the film as something akin to a mosaic or a stained-glass window, in which every photogram becomes the site of an endeavour to conceive of the filmic complex in original ways.

Through their artisanal modes of creation, these films bring out some of the technological issues related to their fabrication, adopting an aesthetic which highlights or problematizes the technical tools used by filmmakers and the gestures by which they proceed and which distinguishes them.

Émulsions artisanales

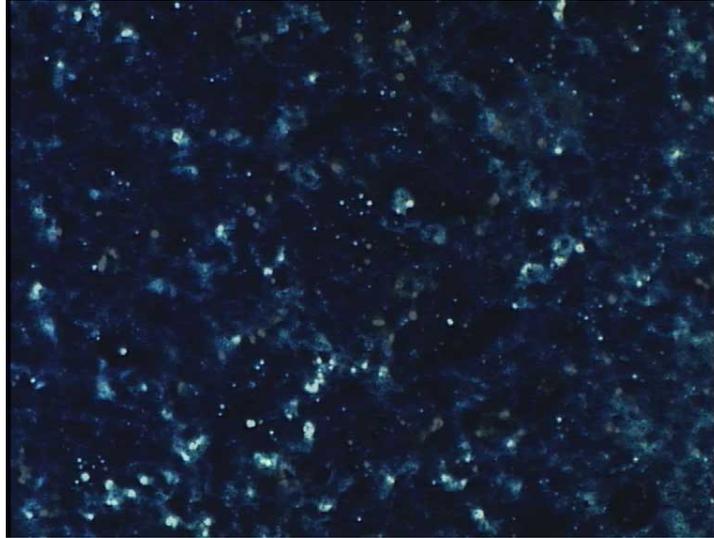
par Charles-André Coderre

Les microlaboratoires naissent à la fin des années 1960, mais commencent véritablement à se développer dans le courant des années 1990, et connaissent actuellement un véritable essor, principalement en Europe et en Amérique du Nord^[1]. Ils promeuvent le cinéma sur support pellicule, considéré comme pratiquement obsolète dans la chaîne de production industrielle contemporaine, et participent à la redécouverte de techniques photographiques souvent oubliées.

Dans cette optique, il existe un réel engouement pour la (re)création d'émulsions photosensibles. Conçue en dehors d'une logique marchande, la pellicule créée à la main devient une nouvelle façon d'appréhender le cinéma, bien que pour le moment essentiellement restreinte au cinéma expérimental. L'émulsion artisanale est d'une sensibilité équivalente de 3 à 16 ASA, tout dépendant de sa préparation. Elle se compose minimalement de gélatine, de bromure de potassium, de sel d'argent et d'eau distillée pour une émulsion noir et blanc, s'approchant ainsi d'une pellicule à haut contraste comme la Kodak 7363. Il est beaucoup plus difficile, voire impossible de créer une émulsion couleur se rapprochant d'une pellicule commerciale en raison des brevets préservant plusieurs secrets de fabrication, de la complexité chimique et des coûts inhérents à une telle démarche. Les cinéastes doivent alors user d'ingéniosité, en appliquant par exemple des colorants sur une pellicule noir et blanc développée, ou encore en s'intéressant à d'anciennes techniques telles que l'autochrome, premier procédé couleur photographique industrialisé au début du XX^e siècle.

Ce qui pourrait paraître comme un «recul» technique, s'avère ainsi être une fascinante redécouverte de la matière filmique. Entre les mains des artistes, l'émulsion artisanale offre alors des possibilités nouvelles. En utilisant une brosse à dents, un pinceau ou un pistolet à peinture pour appliquer l'émulsion sur le support, il devient possible de créer des textures singulières, de jouer avec la visibilité et les composantes des images. Fragile par nature, la pellicule faite main se détériore très facilement. Elle peut donc s'effacer, ou s'effriter rapidement, mais elle devient aussi propice à de nouvelles altérations chimiques, ou à des chocs de températures qui font se rétracter l'émulsion sur le support (réticulation). Les cinéastes expérimentaux peuvent donc travailler la surface de la pellicule en créant des effets impossibles à réaliser sur une pellicule commerciale. Ils parviennent aussi à tirer profit des irrégularités de la pellicule artisanale, en transférant ces images friables par le biais d'un tirage contact ou optique.

Konrad & Kurfurst (2014) de la cinéaste [Esther Urlus](#), cofondatrice du laboratoire [Filmwerkplaats](#) (Rotterdam), est issu de ces recherches, dont rend aussi compte l'ouvrage *Re:Inventing the Pioneers: Film Experiments on Handmade Silver Gelatin Emulsion and Color Methods*, sorte



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Capture d'écran de *Konrad & Kurfurst* (Esther Urlus, 2014). [Voir la fiche](#).

de journal de bord montrant le fruit de ses expérimentations tout en expliquant les bases photochimiques menant à la réalisation d'une émulsion artisanale. Esther Urlus rejoint ainsi les propos du cinéaste et cofondateur de l'[Handmade Film Institute](#) (Boulder, Colorado), Robert Schaller, qui en appelle lui aussi à l'innovation avec la pellicule artisanale. Ces travaux convergents ont mené à l'organisation du premier séminaire consacré à la fabrication de pellicule artisanale, le séminaire [Maddox](#)^[2], dont les séances se sont tenues entre 2014 et 2016, rassemblant des cinéastes tels que Robert Schaller et Kevin Rice (Colorado), Alex McKenzie (Vancouver), Étienne Caire (Grenoble), Lindsay McIntyre^[3] (Calgary), Esther Urlus (Rotterdam) et Guillaume Ferry (Nantes). Ces rencontres ont aussi donné naissance à la page [Wikipelloche](#), dédiée à la pellicule argentique.

[1] Voir Nicolas Rey, «Les laboratoires cinématographiques d'artistes, perspective historique», Filmlab.org, 2009, <http://www.filmlabs.org/diffusion/ecrits/les-laboratoires-cinematographiques-d-artistes/>.

[2] La dernière rencontre (2016) a notamment porté sur la création d'une émulsion couleur (technique autochrome) et d'une émulsion noir et blanc panchromatique (sensible à tout le spectre lumineux).

[3] *Where We Stand* de Lindsay McIntyre (2014) explicite les raisons qui poussent des cinéastes à utiliser une émulsion artisanale, la cinéaste filmant elle-même avec sa propre émulsion noir et blanc et donnant la parole à des figures importantes du réseau des microlaboratoires contemporains.

Artisanal Emulsions

by Charles-André Coderre

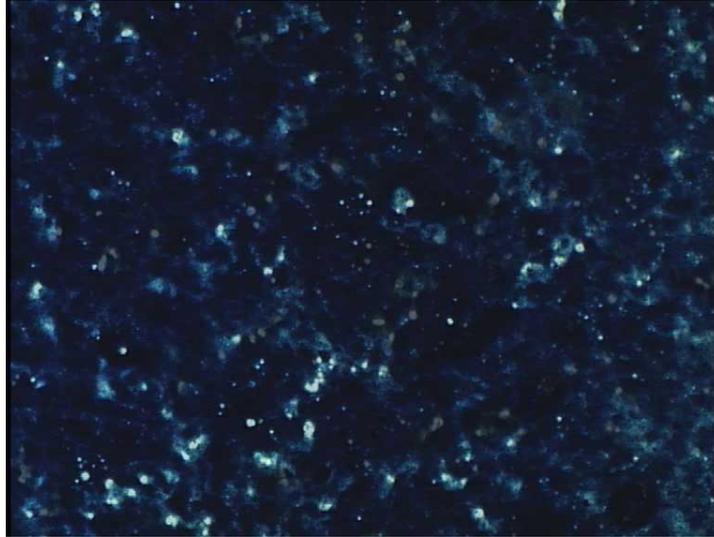
Translation: Timothy Barnard

Micro-laboratories appeared in the late 1960s, but truly began to develop in the 1990s and today are experiencing a real boom, particularly in Europe and North America.^[1] They promote cinema on film stock, seen as an obsolete practice in today's industrial production chain, and contribute to the rediscovery of often forgotten photographic technology.

From this perspective, there is a true craze for (re)creating light sensitive emulsions. Approached from outside a commercial logic, handmade film stock becomes a new way to think about cinema, even though this is, for the moment, essentially limited to experimental cinema. Artisanal emulsion has a sensitivity equivalent to 3 to 16 ASA, depending on how it is prepared. At a minimum, it is composed, for black and white emulsion, of gelatin, potassium bromide, silver salts and distilled water, making it similar to a high-contrast film stock such as Kodak 7363. It is much more difficult, if not impossible, to create colour emulsion similar to commercial film stock given the patents safeguarding various manufacturing secrets, the chemical complexity of the emulsion and the costs associated with such an enterprise. Filmmakers must thus use their ingenuity, for example by applying colourants to black-and-white film that has been developed, or by exploring bygone techniques such as autochrome, the first industrialized colour photographic technique, dating from the early twentieth century.

What may appear to be a technological “backwards step” is thus a fascinating rediscovery of the film material. In the hands of artists, artisanal emulsion offers new opportunities. By using a toothbrush, paintbrush or paint gun to apply the emulsion to the base, it becomes possible to create unique textures and to play with the visibility and elements of the image. Hand-made film stock, which is fragile by nature, deteriorates very easily. It can thus fade or quickly crumble, but it is also well-suited to new chemical alterations, or to temperature extremes which make the emulsion on the base retract (reticulation). Experimental filmmakers can thus work the surface of the film stock by creating effects which would be impossible to carry out on commercial film. They also manage to turn the irregularities of artisanal film stock to their advantage by transferring these friable images by means of contact or optical printing.

Konrad & Kurfurst (2014), by the filmmaker [Esther Urlus](#), co-founder of the [Filmwerkplaats](#) laboratory in Rotterdam, came out of these experiments, which are also described in the book *Re:Inventing the Pioneers: Film Experiments on Handmade Silver Gelatin Emulsion and Color Methods*, a sort of log book showing the fruit of her experiments and explaining the



A video clip is available [online](#).

Screenshot from *Konrad & Kurfurst* (Esther Urlus, 2014). [See database entry](#).

photochemical bases for creating an artisanal emulsion. In this sense Esther Urlus echoes the ideas of the filmmaker Robert Scaller, co-founder of the [Handmade Film Institute](#) in Boulder, Colorado, who also calls for innovation using artisanal film stock. These convergent projects led to the organization of the first seminar devoted to the manufacture of artisanal film stock, the [Maddox](#) seminar,^[2] which was held from 2014 to 2016 and brought together filmmakers such as Robert Schaller and Kevin Rice from Colorado, Alex McKenzie from Vancouver, Étienne Caire from Grenoble, Lindsay McIntyre^[3] from Calgary, Esther Urlus from Rotterdam and Guillaume Ferry from Nantes. These gatherings also gave rise to the web page [Wikipelloche](#), which is devoted to silver gelatin film stock.

.....
[1] See Nicolas Rey, “Les laboratoires cinématographiques d’artistes, perspective historique.” Filmlab.org, 2009, <https://www.filmlabs.org/diffusion/ecrits/les-laboratoires-cinematographiques-d-artistes/>.

[2] The final gathering, in 2016, addressed in particular the creation of a colour emulsion (using the autochrome technique) and a panchromatic black-and-white emulsion (one thereby sensitive to the entire light spectrum).

[3] Lindsay McIntyre’s film *Where We Stand* (2014) explains why filmmakers are driven to using artisanal emulsion, filming herself with her own black-and-white emulsion and giving the floor to major figures in today’s micro-laboratory network.

Rayogramme

par Dario Marchiori

Le rayogramme, ou rayographe, est le nom donné par l'artiste états-unien Man Ray à une technique photographique qu'il aurait découverte par hasard, consistant à poser des objets directement sur un papier photosensible, puis à les exposer brièvement à la lumière et à procéder à la fixation. L'appareil photo n'est donc pas nécessaire, seulement une chambre noire. Selon les caractéristiques de l'objet posé sur papier (forme, transparence, épaisseur, position), l'empreinte laissée par la lumière varie. Cette technique, généralement appelée «photogramme», est en réalité bien connue dans l'histoire de la photographie, depuis les travaux des pionniers Thomas Wedgwood (années 1800), W. Henry Fox Talbot ou Anna Atkins (années 1840). Les avant-gardes des années 1910 et 1920, notamment le mouvement Dada, ont redécouvert cette technique avec Christian Schad (dès 1918), László Moholy-Nagy (1921) et Man Ray (1922). D'autres techniques peuvent être rapprochées du rayogramme, par exemple la radiographie, qui utilise comme objet traversé par les rayons de lumière (les rayons X) le corps humain.

Dans ses rayogrammes, Man Ray travaille tout particulièrement la volumétrie des objets (dans les mêmes années il travaille à des films en relief avec Marcel Duchamp), l'hétérogénéité de la composition (le collage est très en vogue à l'époque) et l'hybridation des techniques (en y associant par exemple la surimpression). Les objets utilisés sont souvent banals, mais transfigurés par la rayographie, qui est souvent considérée comme un trait d'union entre dadaïsme et surréalisme. Man Ray était ainsi fasciné par l'automatisme du processus, permettant un geste plus direct, délivré à la fois de la subjectivité de l'artiste *et* des contraintes techniques de l'outil industriel (l'appareil-photo). De plus, le rayogramme ne prévoit pas un négatif dont seraient tirées une ou plusieurs images positives; il est donc un original unique au même titre qu'un tableau.

Man Ray transpose la rayographie au cinéma en suivant un conseil de Tristan Tzara, chef de file de Dada, qui lui commande un film pour la *Soirée du coeur à barbe* (6 juillet 1923). Prévenu (selon ses dires) la veille de l'événement, Man Ray réalise *Le retour à la raison* avec des images déjà tournées et d'autres réalisées pour l'occasion, parmi lesquelles des rayographies sur bande cinématographique. Il épingle des morceaux de pellicule 35 mm d'un mètre environ sur sa table de travail et y dispose des objets: épingles, punaises, sel et poivre, spirale en métal. Des quatorze morceaux rayographiques présents dans le film, quatre sont contretypés, révélant ainsi un autre potentiel chromatique du rayogramme, par inversion du noir et blanc: alors que la rayographie présente d'habitude des formes plus ou moins claires sur fond noir, ici des formes sombres se détachent d'un fond blanc, d'autant plus lumineux dans le cadre d'une projection cinématographique.

De nombreux cinéastes expérimentaux ont travaillé le rayogramme, de Len Lye (*Color Cry*, 1953) à Jeanne Liotta (*Loretta*, 2003) et Olivier Fouchard (*9,5 >16*, 2005). Avec *Mothlight* (1963), Stan Brakhage crée le pendant « naturel » des objets inanimés privilégiés par les artistes Dada, en disposant des éléments organiques entre deux morceaux de pellicule 16 mm transparente : des ailes de papillon de nuit (*moth*), des brins d'herbe et des pétales de fleurs. La copie film s'obtient ensuite grâce à une tireuse contact. Plus récemment, Peter Tscherkassky s'est inspiré du rayogramme pour réaliser sa « [trilogie CinemaScope](#) ». S'inscrivant dans la tradition du cinéma de *found footage*, Tscherkassky refilme et superpose des images tirées d'autres films en mettant en avant les caractéristiques matérielles de l'objet-pellicule et en sélectionnant des portions d'images grâce à un « pinceau » électronique (un pointeur laser). Il retrouve et réinvente alors le geste du peintre que Man Ray avait quitté dans ses rayogrammes.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Capture d'écran de *Dream Work* (Peter Tscherkassky, 2002). [Voir la fiche](#).

Le *found footage* dialogue d'ailleurs souvent avec le rayogramme, dans la mesure où il tend à mettre en avant la matérialité de l'objet refilmé à la tireuse optique, à savoir la pellicule cinématographique (*Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*, George Landow, 1966).

Rayographs

by Dario Marchiori

Translation: Timothy Barnard

Rayograph was the name given by the American artist Man Ray to a photographic technique which he discovered by chance, consisting in placing objects directly onto light sensitive paper and then exposing it briefly to light and fixing the image. There is thus no need for a camera, only a darkroom. Depending on the characteristics of the object placed on the camera (its shape, transparency, thickness, position), the impression made by the light varies. This technique, generally called a “photogram,” is in truth well known in the history of photography ever since the work of the pioneers Thomas Wedgwood in the first decade of the 1800s and W. Henry Fox Talbot and Anna Atkins in the 1840s. The avant-gardes of the 1910s and 20s, and in particular Dada, rediscovered this technique with Christian Schad (beginning in 1918), László Moloy-Nagy (1921) and Man Ray (1922). Other techniques can be seen as similar to the rayogram, for example radiography, which uses the human body as the object through which pass light rays (X-rays in this case).

In his rayographs (also known as *rayogrammes* in French), Man Ray paid particular attention to the volume of the objects (he was working during the same years on films in relief with Marcel Duchamp), the heterogeneity of the composition (collage was in great fashion at the time) and the use of hybrid techniques (by using the rayograph in tandem with superimposition for example). Often he used everyday objects which were nonetheless transformed by the rayograph, a technique often seen as a transition from Dada to Surrealism. Man Ray was fascinated with the automatism of the process, which made possible a more direct gesture freed from both the artist’s subjectivity and the technical constraints of the industrial tool (the camera). In addition, a rayograph has no negative from which one or more positive prints would be made, making it a unique original like a painting.

Man Ray transposed rayography to cinema following the advice of Tristan Tzara, the leader of Dada, who commissioned a film from him for the *Soirée du coeur à barbe* event on 6 July 1923. Informed of this (by his own account) the day before the event, Man Ray made *Le retour à la raison* with previously shot images and others made for the occasion, including rayographs on a film strip. He pinned strips of 35 mm film stock of about one metre in length to his work table and placed objects on them: pins, tacks, salt and pepper, a metal spiral. Of the fourteen sections of rayographs in the film, four were duplicate negatives, demonstrating another chromatic possibility for the rayograph by inverting the black and the white: whereas rayographs usually consist in shapes in a relatively light shade on a black background, here dark shapes stand out against a white background, which becomes even brighter when projected on screen.

Numerous experimental filmmakers have worked with rayographs, from Len Lye (*Color Cry*, 1953) to Jeanne Liotta (*Loretta*, 2003) and Olivier Fouchard (*9.5 >16*, 2005). With *Mothlight* (1963), Stan Brakhage created the “natural” counterpart to the inanimate objects preferred by the Dada artists by placing organic elements between two pieces of transparent 16 mm film: moth wings, pieces of grass and flower petals. A print of the film was then made with a contact printer. More recently, Peter Tcherkassky was inspired by the rayograph to make his “[CinemaScope trilogy](#).” Working in the found footage tradition, Tcherkassky re-filmed and superimposed images taken from other films, foregrounding the material characteristics of the film stock object and selecting parts of the image using an electronic “brush” (a laser pointer). In this way he recovered and reinvented the painter’s gesture that Man Ray had left behind with his rayographs.



A video clip is available [online](#).

Screenshot from *Dream Work* (Peter Tscherkassky, 2002). [See database entry](#).

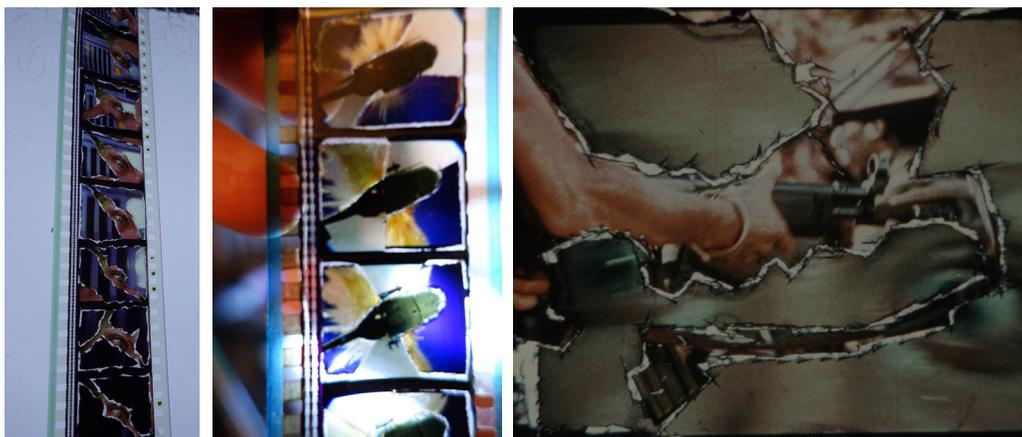
Found footage, moreover, often enters into dialogue with rayographs, in that it tends to foreground the materiality of the object re-filmed on the optical printer, which is to say the film stock (*Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, Etc.*, George Landow, 1966).

La forme vitrail

par Vincent Deville

C'est Stan Brakhage qui inaugure peut-être la forme vitrail quand, dans *Dog Star Man* (1962), il troue les photogrammes en leur centre, recolle des fragments de pellicule dans la partie évidée, et fait émerger dans la bouche de son tout jeune enfant une deuxième image du même enfant, intensifiant ainsi le motif de départ. D'autres cinéastes ont poursuivi ce geste, qui consiste à prélever et à remplacer des parties d'images à l'aide d'outils de découpe variés (poinçons, scalpels, perforieuses...), développant des techniques de collage et de jointure qui leur sont propres (colle, scotch, encres...), pour parvenir à une esthétique singulière de montage dans le cadre et le plan. La forme vitrail, à la croisée du collage surréaliste, de la mosaïque et de la marqueterie, propose un geste iconoclaste, qui consiste à ne pas se limiter à opérer les coupes du montage entre les images, mais à les prolonger à l'intérieur du cadre des photogrammes, brisant à la fois le contenu des images et leur support pour ensuite les recomposer. On reconnaît également du vitrail l'agencement de fragments, l'usage de la transparence et le goût pour faire jaillir les couleurs.

On trouve dans la forme vitrail une double dimension analytique, qui s'applique à la fois aux motifs et au support. David Matarasso étudie, comme il le précisait lors de l'entretien réalisé avec lui^[1], les « lignes de force » de l'image pour opérer ses coupes.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Photogrammes et capture d'écran de *The Action* (David Matarasso, 2012). [Voir la fiche](#).

Frédérique Devaux analyse les grands ensembles urbains dans *Bri(n)s d'images* (1998) aux moyens mêmes de la structure de la pellicule, utilisée comme grille d'analyse, après avoir réalisé dans *Logomagie* (1997) une étude des différents formats de pellicule. David Matarasso, pour qualifier les montages dans le plan qu'il opère en faisant se rencontrer des motifs qui étaient originellement séparés, parle d'incrustations figuratives dont il souligne la dimension jouissive, nous invitant là à voir un approfondissement des montages conflictuels et extatiques de Sergueï Eisenstein.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Photogrammes et capture d'écran de *Bri(n)s d'images* (Frédérique Devaux, 1998). [Voir la fiche](#).

Frédérique Devaux insiste sur la simplicité technique d'un art bricolé avec les moyens du bord : « C'est presque tout ce dont j'ai besoin : cette petite table lumineuse avec une ampoule, une pince à épiler pour manipuler les fragments de film, une loupe, des ciseaux, une poinçonneuse^[2]. » David Matarasso, qui fait tenir tout son atelier dans un attaché-case, précise qu'il a récupéré des stocks de pellicule pour un coût dérisoire. La truca elle-même, qui sert à refilmer ses images 35 mm en 16 mm, procède d'une élaboration artisanale.



Table lumineuse utilisée par Frédérique Devaux pour la manipulation des fragments de film. [Voir la fiche](#).



Atelier/attaché-case de David Matarasso. [Voir la fiche](#).

Hervé Pichard, pour la série *Perforations* (2001-2017), récupère des copies vouées à être détruites et, avec Mayumi Matsuo, ils travaillent armés de perforatrices de bureau, comme le mentionnait Pichard lors de l'entretien mené avec lui^[3]. Autant de signes d'un art qui cultive sa pauvreté, et dont on peut déduire l'acte de protestation face à l'industrie.

Il faut voir ces démarches comme une ode à la pellicule et à l'argentique, qui exploreraient, pour les faire chanter et vibrer, les puissances du support. Mais aussi comme un refus catégorique de répondre à l'injonction technologique, économique et générationnelle du numérique, comme le souligne David Matarasso : « La matérialité de l'image est toujours passionnante^[4]. » Dans une posture souvent ambivalente, entre destruction critique et hommage, les cinéastes du vitrail adressent une exigence à l'égard de la production industrielle, en prenant le temps de (re)faire les images une à une et en réinvestissant un geste manuel dans la fabrique des images afin d'en décupler les qualités plastiques.



Quatre perforatrices utilisées par Mayumi Matsuo et Hervé Pichard pour la série *Perforations* (2018).

[Voir la fiche.](#)

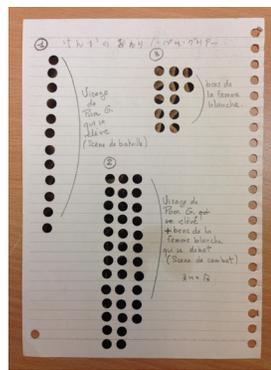


Schéma de composition pour *Perforations*.

[Voir la fiche.](#)

-
- [1] David Matarasso, entretien réalisé par Vincent Deville, Paris, 19 février 2015, <https://encyclo-techne.org/fr/base/75241m/2521>.
 - [2] Frédérique Devaux, « Le continent des signes », dans Éric Thouvenel et Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental* (Paris : Paris Expérimental, 2014), 31.
 - [3] Hervé Pichard, entretien réalisé par Vincent Deville, Cinémathèque française (Paris), 11 mai 2018, <https://encyclo-techne.org/fr/base/58825n/2543>.
 - [4] David Matarasso, entretien réalisé par Vincent Deville.

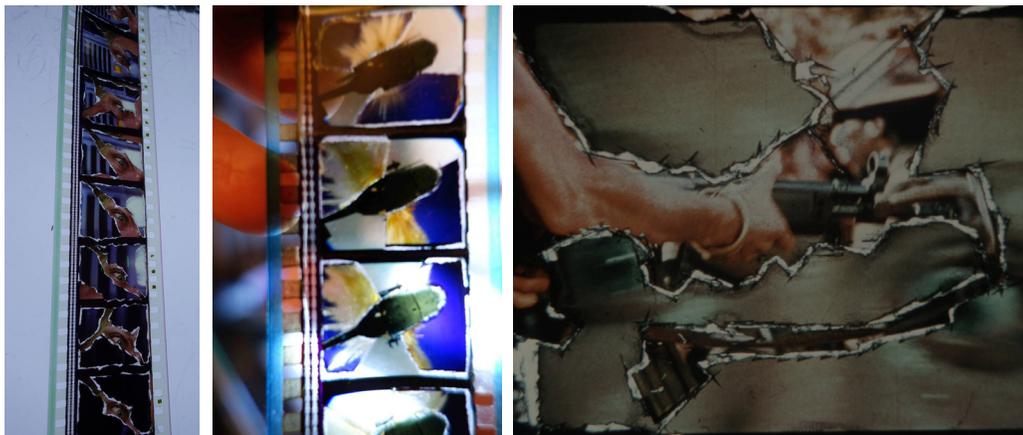
The Stained Glass Window Form

by Vincent Deville

Translation: Timothy Barnard

It was Stan Brakhage who may have inaugurated the stained glass window form when, in *Dog Star Man* (1962), he punched a hole in the centre of the photograms, reglued fragments of the film stock back into the hole, and made appear in the mouth of his infant child a second image of the same child, thereby intensifying the initial motif. Other filmmakers have followed in his footsteps by removing and replacing parts of the image using various cutting tools (punches, scalpels, perforators, etc.), developing gluing and joining techniques of their own (using glue, scotch tape, ink, etc.) in order to achieve a singular montage aesthetic in the frame and the shot. The stained glass form, a cross between surrealist collage, mosaics and inlaid woodworking, is an iconoclastic gesture, one which does not limit itself to carrying out editing cuts between images but rather extends them to within the frame of the photogram, breaking both the content of the image and its base in order to recompose them. We also see a stained glass aesthetic in the arrangement of the fragments, the use of transparency and the taste for bringing out the colours.

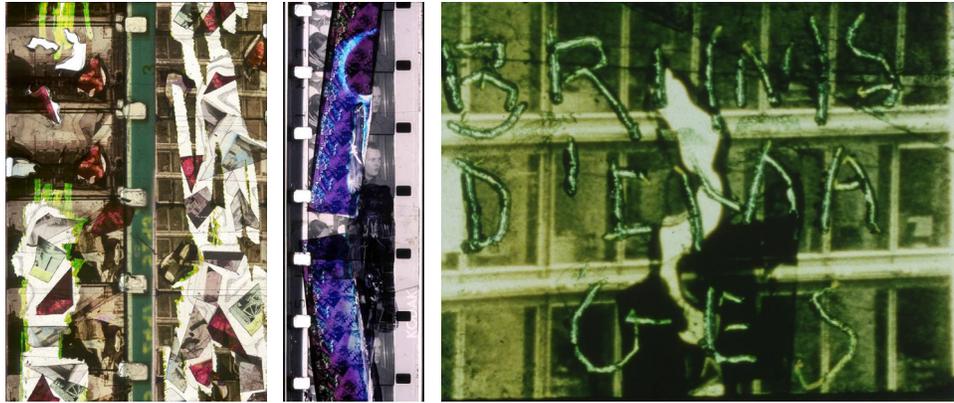
We find in the stained glass window form a two-fold analytical dimension: that of the motifs and that of the base. David Matarasso, as he put it during the interview conducted with him,^[1] studies the image's "lines of force" to carry out his cutting up.



Photograms and screenshot from *The Action* (David Matarasso, 2012). [See database entry.](#)

A video clip is available [online](#).

Frédérique Devaux analyses large urban centres in *Bri(n)s d'images* (1998) employing the resources themselves of the film stock's structure, which is used like an analytical grid. Her previous film, *Logomagic* (1997), was a study of different film stock formats. David Matarasso, describing the montage carried out within the shot by bringing together which originally were separated, speaks of figurative incrustations whose enjoyable dimension he emphasizes, inviting to see in them an exploration in greater depth of Sergei Eisenstein's conflictive and ecstatic montage.



Photograms and screenshot from *Bri(n)s d'images* (Frédérique Devaux, 1998). [See database entry.](#)

A video clip is available [online](#).

Frédérique Devaux emphasizes the technical simplicity of an art patched together with the means at hand: “It was practically all I needed: a small light table with a light bulb, tweezers to manipulate the film fragments, a magnifying glass, scissors and a hole puncher.”^[2] David Matarasso, who keeps his entire studio in a briefcase, salvaged quantities of film stock for a ridiculously low price. The optical printer, which he uses to re-film his 35 mm images in 16 mm, is artisanal.



Light table used by Frédérique Devaux for manipulating film fragments. [See database entry.](#)



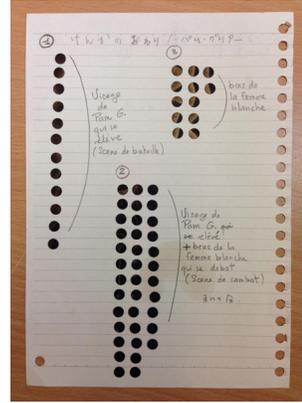
David Matarasso's workshop/briefcase. [See database entry.](#)

Hervé Pichard, for the series *Perforations* (2001-17), salvages film prints slated to be destroyed and, with Mayumi Matsuo, works on them armed with office perforators, as Pichard mentioned in our interview with him.^[3] There is an art which cultivates its poverty from which we can deduce an act of protest against the film industry.

These projects must be seen as an ode to photochemical film stock, exploring its power in order to make it sing and resonate. But it is also a categorical refusal to meet the digital's technological, economic and generational injunction, as David Matarasso emphasizes: “The materiality of the image is still enthralling.”^[4] Adopting an often ambivalent attitude, between critical destruction and tribute, the filmmakers working within a stained glass window aesthetic express a demand to industrial production, taking the time to (re)make the images one by one and by inserting a manual gesture into the manufacture of images in order to multiply their plastic qualities many-fold.



Four punch holes used for Mayumi Matsuo et Hervé Pichard's *Perforations* series (2018).
[See database entry.](#)



Compositional schema for *Perforations*.
[See database entry.](#)

-
- [1] David Matarasso, interview by Vincent Deville, Paris, 19 February 2015, <https://encyclo-techne.org/en/base/75241m/2521/>. Citation translated by Timothy Barnard.
 - [2] Frédérique Devaux, "Le continent des signes," in Éric Thouvenel and Carole Contant, *Fabriques du cinéma expérimental* (Paris: Paris Expérimental, 2014), 31.
 - [3] Hervé Pichard, interview by Vincent Deville, Cinémathèque française (Paris), 11 May 2018, <https://encyclo-techne.org/en/base/58825n/2543>.
 - [4] David Matarasso, interview by Vincent Deville. Citation translated by Timothy Barnard.