

# HOLLIS FRAMPTON

## UNE CONFÉRENCE

---

Ce texte est extrait de  
*Hollis Frampton, l'écliptique du savoir*, ouvrage publié sous la direction d'Annette Michelson et Jean-Michel Bouhours, éditions du Centre Georges Pompidou, 1999.

*Traduit de l'américain par Serge Chauvin.*

## Une conférence

Veillez éteindre la lumière.

Puisqu'on va parler de films, autant le faire dans le noir.

Nous sommes tous déjà venus. Avant même d'avoir dix-huit ans, disent les statisticiens, nous sommes déjà venus cinq cents fois.

Non pas dans cette salle précisément, mais dans ces ténèbres génériques, le seul lieu au sein de notre culture qui soit encore destiné à l'exercice concentré d'un seul ou, au mieux, de deux de nos sens.

Nous sommes, dirons-nous, confortablement installés. Nous pouvons ôter nos chaussures, si cela nous aide à ôter nos corps. À défaut de quoi, la direction nous autorise quelques petites distractions orales. Le stand de distractions orales se trouve dans le hall.

Nous voilà donc suspendus dans un espace absolument neutre, avec pour bagage une certaine disposition de nos affections. Nous sommes venus faire un travail qui nous plaît. Nous sommes venus regarder *ceci*.

*Le projecteur s'allume.*

Tant et tant de watts d'énergie, répartis sur quelques mètres carrés d'écran uniformément blanc, soit un rectangle respectueux de la norme, trois unités en hauteur sur quatre en largeur.

L'exécution est irréprochable. L'exécutant est une machine de haute précision. Celle-ci se tient derrière nous, généralement hors de vue. Son rayon d'action est peut-être limité, mais dans ces limites elle est infailible, tel un animal.

Elle lit pour ainsi dire une partition qui est à la fois notation et substance de l'œuvre.

Elle peut réitérer son exécution indéfiniment, avec une exactitude totale. Et c'est ce qu'elle fait.

Notre rectangle de lumière blanche est éternel. C'est *nous* qui venons et qui repartons; nous disons: C'est là que je suis arrivé. Le rectangle était là avant que nous n'arrivions, et il sera là après notre départ.

Ainsi, il semble bien qu'un film soit d'abord un espace délimité, que vous et moi, nous, une multitude de gens, fixons du regard.

Ce n'est qu'un rectangle de lumière blanche. Mais c'est en même temps tous les films. Nous ne pourrons jamais en voir *plus* à l'intérieur de notre rectangle, seulement *moins*.

*Au mot "rouge", on place un filtre rouge sur l'objectif.*

Si l'on voyait un film *rouge*, s'il s'agissait là d'un film de couleur rouge, n'en verrions-nous pas davantage?

Non.

Un film rouge *soustrairait* le vert et le bleu de la lumière blanche de notre rectangle.

Ainsi, si nous n'aimons pas ce film-là en particulier, nous ne devons pas dire: Il n'y en a pas assez ici, je veux en voir plus. Nous devons dire: Il y en a trop ici, je veux en voir moins.

*On retire le filtre rouge.*

Notre rectangle blanc n'est pas "rien du tout". C'est en fait, au bout du compte, tout ce que nous avons. Ceci est l'une des limites de l'art du film.

Ainsi, si nous voulons voir ce que nous appelons *plus*, et qui en réalité est *moins*, nous devons concevoir des façons de soustraire, d'enlever telle ou telle chose, plus ou moins, de notre rectangle blanc.

Le rectangle est produit par notre exécutant, le projecteur, et tout ce que nous concevons doit pouvoir s'y adapter.

Donc l'art de faire des films consiste à concevoir des choses à mettre dans notre projecteur.

La chose la plus simple à concevoir, quoique pas forcément la plus facile, c'est rien du tout, qui s'adapte sans difficulté à la machine.

Tel est le film que nous sommes en train de regarder. Il a été conçu il y a plusieurs années par le compositeur japonais Takehisa Kosugi.

De tels films présentent certains avantages économiques pour le cinéaste.

En dehors de cette considération, force est de constater que, d'un point de vue esthétique, ce film est incomparablement supérieur à la grande majorité des films qui ont jamais été faits.

Mais nous sommes convenus que nous voulons en voir *moins* que cela.

Fort bien.

*Une main obstrue toute la lumière dirigée vers l'écran.*

Nous pouvons mettre notre main devant l'objectif. Cela nous réchauffera la main pendant que nous décidons *jusqu'à quel point* nous voulons en voir *moins*.

Nous décrétons que ce moins ne doit pas aller jusqu'à nous priver de notre rectangle, une forme qui nous est aussi familière et nourricière que celle d'une cuillère.

*La main se retire.*

Disons que nous désirons *moduler* les informations générales dont le projecteur bombarde notre écran. Voici qui va peut-être faire l'affaire.

*On introduit un cure-pipe dans la fenêtre de projection.*

Voilà qui est mieux.

Cela ne retiendra peut-être pas longtemps toute notre attention, mais il nous reste notre rectangle, et de surcroît nous pouvons toujours sortir.

*On retire le cure-pipe.*

Nous avons déjà conçu quatre choses à mettre dans notre projecteur.

Nous avons fait quatre films.

Il semble bien que soit film tout ce qu'on peut mettre dans un projecteur et qui en module le faisceau de lumière.

Toutefois, au nom de la diversité de nos modulations, au nom d'un contrôle plus précis de la nature et de la quantité de ce que nous soustrayons à notre rectangle, nous utilisons le plus souvent un matériau conçu spécialement à cet effet et appelé : *film*.

Le film est un ruban étroit et transparent, de toute longueur, perforé à intervalles réguliers sur ses bords pour pouvoir être entraîné commodément par des pignons. À un certain moment, il a été sensible à la lumière.

À présent, conservant une trace fidèle des endroits où il y avait, ou non, de la lumière, il module notre faisceau lumineux, y opère des soustractions, y ménage un vide, lequel prend pour nous l'apparence, par exemple, de Lana Turner.

En outre, ce vide fait quelque chose : il semble bouger.

Mais si l'on prend dans sa main le ruban de film et qu'on l'examine, on s'aperçoit qu'il se compose d'une longue succession de petites images qui ne bougent pas du tout.

On nous dit que l'explication est simple : *toutes* les explications le sont.

Le projecteur accélère les petites images fixes jusqu'au mouvement. Les images isolées, ou photogrammes, sont invisibles pour notre vue défaillante, et rien de ce qui arrive dans *une seule* d'entre elles ne frappe notre rétine.

Et cela est vrai tant que tous les photogrammes sont pour l'essentiel identiques. Mais si l'on perce un trou dans un seul photogramme de notre film, il est certain que nous le verrons.

Et si l'on assemble un grand nombre de photogrammes dissemblables, il est non moins certain que nous les verrons tous séparément. Ou que du moins nous pouvons *apprendre* à les voir.

Nous avons *appris* il y a longtemps à voir notre rectangle, à tout voir simultanément avec netteté. Si les films se composent de photogrammes successifs, nous pouvons également apprendre à les voir, *eux*.

La vision même s'apprend. Un nouveau-né voit non seulement mal, mais à l'envers.

En tout cas, parmi nos photogrammes, nous avons trouvé, comme nous le pensions, Lana Turner. Certes, elle n'était qu'une ombre fugitive – mais nous avons saisi quelque chose. C'était elle, le *sujet* du film.

Si nous pouvons convenir que c'était *elle* le sujet du film, c'est peut-être qu'elle apparaissait plus souvent que tout le reste.

Un film doit assurément avoir pour sujet ce qui y apparaît le plus souvent.

Supposons à présent que Lana Turner ne soit pas toujours à l'écran.

Supposons encore qu'on prenne un instrument et qu'on raye le ruban de film sur toute sa longueur.

Alors la rayure est plus souvent visible que Mademoiselle Turner, et c'est la rayure qui devient le sujet du film.

Supposons à présent qu'on projette tous les films. Quel est leur sujet, dans toute leur multitude ?

À divers moments, on aura vu, comme on s'y attendait, bien des choses différentes.

Mais il n'y a qu'une seule chose qui aura *toujours* été dans le projecteur.

Le film.

C'est cela que nous aurons vu.

C'est donc cela le sujet de tous les films.

Si nous avons du mal à l'admettre, nous devrions nous rappeler ce que nous croyions autrefois à propos des mathématiques.

Nous étions persuadés qu'elles traitaient du nombre de pommes ou de pêches que possédait George ou Harry.

À partir de là, il devient plus facile de comprendre ce que fait un cinéaste.

Il fait des films.

Or nous nous souvenons qu'un film est un ruban de matériau concret, enroulé en bobine : une succession de petites images immobiles.

Le cinéaste fabrique le ruban en raccordant des bouts de film, petits ou gros.

Ce travail peut nous sembler impitoyable et fastidieux, cependant le cinéaste aime coller des petits bouts de matière anonyme.

Mais alors, l'aventure des tournages? Les décors exotiques? Les stars?

L'artiste de cinéma exerce un impérialisme absolu sur son ruban d'images. Mais les films sont faits de pellicule impressionnée, et non du vaste monde.

Encore une fois, le cinéma, dit-on, est censé être un puissant moyen de communication. On s'en sert pour toucher l'esprit et le cœur des hommes.

Mais l'artiste de cinéma, imperturbablement, se contente d'assembler son ruban d'images, ce qui est au moins quelque chose qu'il comprend un tant soit peu.

Le pionnier de la chirurgie du cerveau, Harvey Cushing, demandait à ses jeunes assistants : Pourquoi avez-vous fait médecine?

Pour secourir les malades.

Mais n'avez-vous aucun plaisir à taillader la chair et l'os? leur demandait-il. Je ne peux pas instruire des hommes qui ne prennent pas plaisir à ce qu'ils font.

Si les films sont faits de pellicule impressionnée, nous devons utiliser la caméra. Que dire alors de l'aventure de la caméra?

Et l'artiste de cinéma répond : La caméra est une machine à impressionner de la pellicule. Elle me fournit un troisième œil, elle offre à ma vision un prolongement particulièrement pénétrant.

Mais elle ne fonctionne que grâce à mes mains, à mon corps, qu'elle tient occupés, si bien que j'ampute l'une de mes facultés en en favorisant une autre.

De toute façon, je n'ai pas vraiment besoin d'impressionner moi-même la pellicule. Ce qui présente essentiellement l'avantage de me tenir à l'écart de mes propres films.

Nous nous demandons si cela n'interfère pas avec sa quête de l'expression personnelle.

Si nous osions lui poser la question, il nous répondrait sans doute que l'expression personnelle ne l'intéresse guère.

Ce qui l'intéresse, c'est plutôt de retrouver les conditions et les limites fondamentales de son art.

Après tout, dirait-il, l'expression personnelle n'a été un enjeu spécifique que durant une très brève période de l'histoire, que ce soit dans les arts ou ailleurs. Et cette période est pour ainsi dire terminée.

Désormais, nous devons enfin admettre que l'auteur du texte que nous sommes en train d'entendre a beaucoup en commun avec le cinéaste que nous venons d'interroger.

Au nom de la précision et de la reproductibilité, il a substitué à sa présence physique un magnétophone – exécutant mécanique aussi infailliable que le projecteur derrière nous.

Et pour illustrer sa conviction qu'il n'y a rien de plus superflu en art que l'artiste lui-même, il a fait en sorte de faire enregistrer son texte par un autre cinéaste, dont nous entendons en ce moment la voix.

Puisque le conférencier est également cinéaste, il est tout à fait qualifié pour parler de la seule activité que l'auteur du texte soit disposé à aborder pour le moment.

Il nous reste encore quelque temps pour contempler notre rectangle.

Il se peut que sa simple présence nous en apprenne autant que tout ce que nous pourrions y trouver projeté.

Nous pouvons inventer nos propres procédés afin d'y changer quelque chose.

Mais c'est là que nous étions arrivés.

Veuillez rallumer la lumière.

HOLLIS FRAMPTON  
(1936 - 1984),  
PHOTOGRAPHE ET  
CINÉASTE AMÉRICAIN  
D'AVANT-GARDE,  
THÉORICIEN ET  
CRITIQUE DU CINÉMA,  
EST CONSIDÉRÉ  
COMME L'UN DES  
PIONNIERS DE L'ART  
NUMÉRIQUE.

New York, 1968