

## Tram Film Festival

*Sans rien changer, que tout soit différent.*

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*

Projeter des films muets d'une durée maximale d'une minute, dans un tram.

Est-il besoin de revenir sur l'extraordinaire complicité entre le cinéma et le train ? Faut-il lister les grands classiques qui ont un train ou un moyen de transport au centre de leur intrigue ? Doit-on rappeler la connivence entre la technique cinématographique et la technique au sens large, en convoquant notamment une certaine *arrivée en gare* ? Est-il encore nécessaire d'étudier le train comme lieu de projection, des voyages virtuels dans des wagons immobiles des *Hale's Tours*, à l'aventure des *Ciné-trains* de Medvedkine<sup>i</sup>? Pourquoi ne pas s'interroger plutôt sur la signification d'une projection muette dans un tram en mouvement, devant un public d'utilisateurs ?

Entre 1988 et 1996, Louise Lawler et Allan Mc Collum réalisent une série appelée *Fixed Intervals*. Ils fabriquent des copies en laiton de fleurons, ces ornements que l'on trouve habituellement entre les paragraphes d'un livre et ils les placent, dans différentes expositions, à l'emplacement où une œuvre manque provisoirement. Ils montrent ainsi leur intérêt pour l'espace entre les œuvres, affirmant son existence. Dès les années 1960, Daniel Buren utilise des bandes de 8,7 cm comme seul motif. L'absence de tout accident dans la composition permet à l'œuvre de devenir elle-même l'accident au sein du site où elle se trouve<sup>ii</sup> et par là même de révéler un espace, d'entrer en dialogue avec celui-ci. En réduisant ce qu'il donne à voir, il permet paradoxalement au regardeur d'élargir son champ de vision. A la *Documenta V* de 1972, il recouvre de ses bandes les cimaises sur lesquelles sont accrochées les peintures de ses collègues, questionnant ainsi la soi-disant neutralité du mur blanc et la supposée autonomie des œuvres<sup>iii</sup>. Voilà deux exemples des multiples remises en cause et déconstructions dont a été l'objet le mur blanc de la galerie. Qu'en est-il de l'écran de cinéma ?

Depuis les années 1950, Peter Kubelka est à la recherche de l'essence même du cinéma, notamment par la réalisation de "films métriques" qui sont axés sur les dualités : image (entièrement blanche)/absence d'image et son/absence de son<sup>iv</sup>. Réduit à sa plus simple définition, le film donne à réfléchir sur son statut et son mode de présentation. Dans l'euphorie de 1968 des critiques, plus frontales peut-être, mettent sur la sellette la salle de cinéma elle-même :

*La salle obscure a partie liée avec l'obscurantisme, le soupçon est porté au lieu même où on avait joui, la solitude du cinéphile a quelque chose d'asocial qui le prépare mal au sérieux du travail politique, à la modestie du travail militant. (...) Face à ces étranges qui en voulaient tellement à l'idée de spectacle, beaucoup eurent une attitude de bon sens (...)*<sup>v</sup>.

Certains *jeunes Turcs* sont même tenté d'en sortir :

*On sait que Mai 68 a confirmé Jean-Luc Godard dans un soupçon qu'il avait : que la salle de cinéma était, dans tous les sens du mot, un mauvais lieu, à la fois immoral et inadéquat. Lieu de l'hystérie facile, de l'immonde drague de l'œil, du voyeurisme et de la magie*<sup>vi</sup>.

D'après Daney, Godard oppose à la salle obscure un autre lieu, "bon" celui-ci : la salle de classe, où il y donne la leçon. Résistant aisément à ces attaques, la salle noire et l'écran blanc ont survécu. Ils ont appris à coexister avec d'autres dispositifs, la télévision et ses périphériques, permettant aux films d'investir l'espace privé, d'être disponible à toute heure ainsi que d'accueillir ce que la salle obscure ne proposait que rarement (des courts-métrages, des documentaires, des séries...). Evoquons encore les lieux d'art contemporain, où l'art vidéo, depuis maintenant trois décennies, a transformé ces espaces en d'incontournables lieux de diffusion filmique. Certains artistes sont pourtant tentés de penser leurs travaux en 'cinémascope' : sortir du *White Cube* pour entrer dans les salles dites obscures (voir *Zidane, un portrait du XXIème siècle* de Douglas Gordon et Philippe Parreno). En fin de compte, la salle de cinéma reste le lieu privilégié de monstration de la grande majorité des films.

Projeter des films, même d'une minute, dans un espace extérieur, n'est donc pas quelque chose qui va de soi. Plutôt que de surgir du néant et d'inviter le spectateur à plonger dans la projection, le film projeté dans l'espace public (qui plus est sans bande sonore) appelle à une certaine prise de distance du regardeur. Le film n'est plus un spectacle mais, comme une sculpture publique, un élément perturbateur susceptible d'altérer les gestes du quotidien. A la manière d'une "situation construite", ces gestes font partie intégrante du processus et modifient sans cesse le "décor", la situation établie au préalable (ici un dispositif de monstration filmique dans un tram)<sup>vii</sup>. Les films s'en trouvent transformés, lors de chaque "lecture"<sup>viii</sup>, par des gestes ainsi que par un environnement visuel et sonore "hors-champ". On pourrait avancer que le sens qui surgira de ce grand mélange sera certainement de l'ordre de l'interstitiel : ce n'est pas de la confrontation directe de deux images (l'une filmique, l'autre réelle (visuelle ou sonore)) que naîtra le sens<sup>ix</sup>, mais des espaces qui se trouveront entre ces différentes composantes<sup>x</sup>. Enfin, ces films pourront avoir une incidence temporaire sur les relations entre les usagers du tram. En effet, un public étant par définition collectif<sup>xi</sup>, on peut imaginer un rapprochement temporaire des individus présents dans le tram, ne serait-ce que par un rire.

Bazin affirme que le cinéma a toujours été à la recherche d'une représentation totale du monde, chaque innovation technique ayant été précédée par des "bricolages" permettant de se rapprocher de cet idéal. Toujours d'après Bazin, le cinéma repose sur un pacte avec le public : "je sais que les images ne sont pas vraies mais je fais *comme si*". Ces deux constatations poussent Daney à conclure que :

*Pour Bazin, l'histoire du cinéma a pour horizon la disparition du cinéma. Jusque-là, cette histoire se confond avec celle d'une petite différence qui fait l'objet d'une incessante dénégation : je sais bien (que l'image n'est pas la réalité) mais quand même... A chaque mutation technique, la transparence s'accroît, la différence semble s'amenuiser, la pellicule devient la peau de l'Histoire et l'écran une fenêtre ouverte sur le monde. La limite est parfois énoncée : Plus d'acteurs, plus d'histoires, plus de mise en scène, c'est-à-dire enfin l'illusion esthétique parfaite de la réalité : plus de cinéma<sup>xii</sup>.*

Lorsque Walter Benjamin étudie le théâtre épique chez Brecht, il montre comment ce dernier a pu, métaphoriquement au moins, combler l'abîme de la fosse d'orchestre qui séparait la scène du public<sup>xiii</sup>. La scène se transforme ainsi en podium et ne surgit plus du néant. La relation au public s'en voit chamboulée :

*L'idée que l'on se fait d'un spectateur d'un drame est d'habitude (...) un homme qui suit un événement de toutes ses fibres, tendu. Le concept de théâtre épique (que Brecht a formé en théorisant sa pratique poétique) marque avant toutes choses que ce théâtre souhaite un public détendu, qui suit l'action avec relâchement. (...) Le théâtre épique doit "dépouiller la scène de sa matière à sensation."<sup>xiv</sup>*

*Pour le dire d'une formule : au lieu de s'identifier au héros, le public doit plutôt apprendre à s'étonner des circonstances dans lesquelles il se meut. Le théâtre épique, estime Brecht, n'a pas tant à développer des actions qu'à présenter des états de choses.<sup>xv</sup>*

Un film projeté dans un tram demande plus que jamais au spectateur de faire “comme si“. Les relatives mauvaises conditions de visionnage, d'après les standards habituels, poussent le spectateur, comme celui du théâtre épique, à garder une certaine retenue, à s'interroger plutôt que de plonger de tous ses sens dans un spectacle.

Lorsque Daney étudiait le clip, il y voyait une sorte de résumé d'un tout, mais - contrairement à ce que résume la bande-annonce - d'un tout qui n'existe pas<sup>xvi</sup>. Nous nous risquons à avancer ici que, vingt ans plus tard, le clip n'est plus une synecdoque creuse mais, au contraire, un condensé holistique. Le clip, le spot publicitaire, le *shortcom*<sup>xvii</sup> (mais aussi la vidéo de *youtube*<sup>xviii</sup> ...) sont à ce point devenus la norme, que nous ne les voyons plus comme des extraits ou des résumés. Un retournement s'est même opéré au point que certains films sont aujourd'hui des extensions de formats originellement beaucoup plus courts : *Espace Détente* qui reprend les personnages de *Caméra Café*, ou l'adaptation prochaine de *Kaamelot*, par exemple. Il n'est pas étonnant que le “très court“ intéresse également cinéastes et vidéastes. Récemment, on a ainsi pu assister à une impressionnante recrudescence des festivals de films d'une minute<sup>xix</sup>. Il faut noter cependant que, dans le cas du TFF, le choix d'une durée maximale d'une minute est, avant tout, une première conséquence de la prise en compte des spécificités des lieux : utilisateurs pressés, fatigués, espace saturé de publicités aux slogans “instantanés“...

Choisir de présenter des films dans un espace public, c'est oser la confrontation des images enregistrées avec le quotidien. C'est remettre en cause la supposée neutralité de l'espace de projection. C'est inciter les participants à prendre en compte un environnement et un public précis, non acquis à sa cause. Ce déplacement, de la salle de cinéma à la rue, du public “absolu“ au public particulier, à notre époque de réseaux mondialisés et de distribution de masse, a sans doute un sens beaucoup plus profond qu'il n'y paraît au premier abord. De l'universel au particulier. Du global au local. Alors que le *ciné-train* était une entreprise révolutionnaire où le cinéma était une arme de propagande<sup>xx</sup>, le Tram Film Festival serait plutôt une Zone Temporaire Autonome<sup>xxi</sup>. Pas ici d'idéalisme ni de lendemains de *déluge*, mais un court moment de soulèvement poétique entre deux arrêts.

*microsillons*, [www.microsillons.org](http://www.microsillons.org)

---

<sup>i</sup> Voir l'article publié à l'occasion des premiers écrans de télévision dans le métro de Montréal : Morissette, Isabelle, “Des ciné-trains à la télé-métro“, 2004, [http://www.concordiafrancais.org/oct2004/oct04\\_21.htm](http://www.concordiafrancais.org/oct2004/oct04_21.htm), janvier 2007.

<sup>ii</sup> Voir : Buren, Daniel, “Beware !“ (“Mise en garde“), in *Konzeption/Conception*, translated by Charles Harrison and Peter Townsend, Stadtischer Museum, Leverkusen, 1969.

<sup>iii</sup> Voir : *Le musée qui n'existait pas*, Daniel Buren, 26 juin-23 septembre 2002, Centre Pompidou, Dossier de presse.

<sup>iv</sup> Voir : “Le lent travail vers la perception rapide“, 2002,

<http://www.horschamp.qc.ca/cinema/fev2002/kubelka.html>, janvier 2007.

<sup>v</sup> Daney, Serge, *La rampe*, Cahier du cinéma, Gallimard, Paris, 1996, p. 13.

<sup>vi</sup> Daney, Serge, *La rampe*, Cahier du cinéma, Gallimard, Paris, 1996, p. 85.

<sup>vii</sup> *La conception que nous avons d'une “situation construite“ ne se borne pas à un emploi unitaire de moyens artistiques concourant à une ambiance, si grandes que puissent être l'extension spatio-temporelle et la force de cette ambiance. La situation est en même temps une unité de comportement dans le temps. Elle est faite de gestes contenus dans le décor d'un moment. Ces gestes sont le produit du décor et d'eux-mêmes. Ils produisent d'autres formes de décor et d'autres gestes.*

“Problème préliminaires à la construction d'une situation“, in : *internationale situationniste*, n°1, Paris, juin 1958.

---

<sup>viii</sup> *Ce qu'il faut mettre en cause (...) c'est l'assimilation de la lecture à une passivité. En effet, lire, c'est pérégriner dans un système imposé (celui du texte, analogue à l'ordre bâti d'une ville ou d'un supermarché). Des analyses récentes montrent que "toute lecture modifie son objet" (...). Si donc "le livre est un effet (une construction) du lecteur", on doit envisager l'opération de ce dernier comme une sorte de lectio, production propre au "lecteur". Celui-ci ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur "intention". Il en combine les fragments et il crée de l'in-su dans l'espace qu'organise leur capacité à permettre une pluralité indéfinie de significations.*

Michel de Certeau, "Lire : un braconnage", in : *L'invention du quotidien*, p. 245.

<sup>ix</sup> Comme aux débuts du montage :

*"Tu te souviens comment tu avais pleuré en découvrant que deux images ensemble pouvaient prendre un sens. Aujourd'hui la télévision inonde le monde entier d'images dépourvues de sens et plus personne ne pleure."*

Chris Marker à Alexander Medvedkine, in : Marker, Chris, *Le Tombeau d'Alexandre*, 1991, 2h.

<sup>x</sup> *Car, d'abord, la question n'est plus celle de l'association ou de l'attraction des images. Ce qui compte, c'est au contraire l'interstice entre images, entre deux images : un espacement qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe. (...) Car, dans la méthode de Godard, il ne s'agit pas d'association. Une image étant donnée, il s'agit de choisir une autre image qui induira un interstice entre les deux.*

Deleuze, Gilles, *L'image temps*, Les éditions de minuit, Paris, 1985, p. 234.

*La notion de voix off tend à disparaître au profit d'une différence entre ce qui est vu et ce qui est entendu, et cette différence est constitutive de l'image. Il n'y a plus de hors-champ. L'extérieur de l'image est remplacé par l'interstice entre les deux cadrages dans l'image (...). Godard en tire toutes les conséquences quand il déclare que le mixage détrône le montage, étant dit que le mixage ne comporte pas seulement une distribution des différents éléments sonores, mais l'assignation de leurs rapports différentiels avec les éléments visuels. Les interstices prolifèrent donc partout, dans l'image visuelle, dans l'image sonore, entre l'image sonore et l'image visuelle.*

Deleuze, Gilles, *L'image temps*, Les éditions de minuit, Paris, 1985, pp. 235-236.

<sup>xi</sup> Ce public, à vrai dire, se manifesterait toujours comme un collectif, en quoi il se distingue du lecteur, toujours seul avec son texte.

Benjamin, Walter, *Essais sur Brecht*, Edition originale : *Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, La Fabrique éditions, Paris, 2003, p. 38.

<sup>xii</sup> Daney, Serge, *La rampe*, Cahier du cinéma, Gallimard, Paris, 1996, p. 38-39.

<sup>xiii</sup> *Le théâtre épique rend compte d'un fait qu'on a trop peu remarqué. Ce fait peut-être désigné comme le comblement de la fosse d'orchestre. L'abîme qui sépare l'acteur du public comme les morts des vivants, l'abîme dont le silence augmente le sublime du spectacle dramatique et dont la musique accroît l'ivresse à l'opéra, cet abîme qui, d'entre tous les éléments de la scène, porte la marque la plus indélébile de son origine sacrée, a perdu de plus en plus son importance. La scène est encore surélevée. Mais elle ne surgit plus d'une profondeur insondable : elle s'est muée en podium. La pièce didactique (Lehrstück) et le théâtre épique sont un essai pour s'installer sur ce podium.*

Benjamin, Walter, *Essais sur Brecht*, Edition originale : *Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, La Fabrique éditions, Paris, 2003, pp. 46-47.

<sup>xiv</sup> Benjamin, Walter, *Essais sur Brecht*, Edition originale : *Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, La Fabrique éditions, Paris, 2003, pp. 38-39.

<sup>xv</sup> Benjamin, Walter, *Essais sur Brecht*, Edition originale : *Versuche über Brecht*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955, La Fabrique éditions, Paris, 2003, p. 42.

<sup>xvi</sup> (...) le spectateur feint de croire qu'il ne voit que les moments forts d'un tout. Sauf que ce tout n'existe pas, ou plus, ou pas encore. Daney, Serge, *La rampe*, Cahier du cinéma, Gallimard, Paris, 1996, p.230.

<sup>xvii</sup> Voir : Matthias, Guillaume, "Les shortcoms, l'avenir de la fiction française ?"  
[http://www.leflt.com/actu/article.php?id\\_article=527](http://www.leflt.com/actu/article.php?id_article=527), janvier 2007.

<sup>xviii</sup> <http://www.youtube.com>

<sup>xix</sup> <http://www.wufs.net/coop/1min.htm>, <http://www.minutefilmfest.com/2005/index.html>,  
<http://filmmminute.free.fr/reglement.html>, <http://www.ratp.fr/lesactualites/lesactus/3639.shtml>,  
[http://www.festivalpocketfilms.fr/rubrique.php3?id\\_rubrique=42](http://www.festivalpocketfilms.fr/rubrique.php3?id_rubrique=42), <http://www.1minute.be/>, <http://www.ccc-programme.org/document.pdf/CCCRapportActivites0506.pdf>, janvier 2007. Pour n'en citer que quelques uns.

<sup>xx</sup> Sur l'aventure du *Ciné-train*, voir : Marker, Chris, *Le Tombeau d'Alexandre*, 1991, 2h.

<sup>xxi</sup> Bey, Hakim, *TAZ, Temporary Autonomous Zone*, Autonomedia, 1991. Traduction française online sur :  
<http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>