

Article | Quand Bruce McClure se fait son cinéma

[S esse.ca/fr/article/57/quand-bruce-mcclure-se-fait-son-cinema](https://www.lesespresso.ca/fr/article/57/quand-bruce-mcclure-se-fait-son-cinema)

Quand Bruce McClure se fait son cinéma

Par Pierre Rannou

Le 22 octobre dernier, le collectif Double Négatif / Double Negative collective, très actif sur la scène expérimentale montréalaise depuis près de deux ans (1), organisait la présentation d'une performance du new-yorkais Bruce McClure au Saint-Laurent des arts.

À cette occasion, McClure, un architecte de formation qui a toujours été fasciné par les questions liées à la perception visuelle et aux illusions du mouvement créées par l'appareillage cinématographique (2), présentait *Christmas Tree Stand*, une performance réalisée à l'aide de multiples projecteurs (3).

En pénétrant dans la pièce, on remarquait d'emblée, derrière les chaises placées en hémicycle, l'imposant dispositif de projection, dont les fils et les autres composantes électroniques laissés à vue semblaient revendiquer le caractère *low tech* ou du moins l'aspect bricolé. Sur une table, alignés les uns à côté des autres, quatre projecteurs étaient reliés à des gradateurs et à différents appareils permettant de manipuler soit leur fonctionnement, soit le son qu'ils produisent. Cette installation n'est pas étonnante lorsque l'on sait que la pratique de l'artiste participe de ce que l'on nomme le cinéma élargi ou « para cinéma » comme proposait de le qualifier Jonathan Walley il y a quelques années (4). Pourtant, même en sachant que les formes que revêt cette pratique soient très diverses, allant de l'utilisation de la projection de films dans le cadre de performances artistiques à l'installation cinématographique ou vidéographique, en passant par différentes variantes du cinéma expérimental ou l'exposition de pellicules, comme chez Peter Kubelka par exemple, et qu'elles se rejoignent toutes autour du rejet de la conception courante définissant le septième art comme la présentation d'un film sur un écran à l'aide d'un projecteur, bien peu de spectateurs pouvaient anticiper ce qui allait suivre puisque les prestations de l'artiste, par ailleurs relativement rares, sont à chaque fois uniques.

McClure s'intéresse moins à la manipulation de la pellicule elle-même – bien qu'il doive fabriquer les films en boucle qu'il utilise –, qu'à sa projection, se tenant au plus près de la définition de la projection cinématographique, soit un travail sur la présence et l'absence de la lumière et du son entendu comme événement dans le temps. Le caractère performatif de sa pratique repose d'ailleurs exclusivement sur son activité de projectionniste en direct, alors qu'il manipule les éléments lumineux à l'aide des gradateurs ajoutés aux projecteurs et qu'il joue avec la vitesse de défilement de la pellicule. Cependant, il ne s'agit pas simplement de projeter simultanément les différentes bandes sur un même mur, mais plutôt d'intervenir sur la lumière, en en modifiant l'intensité ou la trajectoire entre le moment où le

projecteur l'émet et le moment où le spectateur en perçoit la présence, afin de créer l'illusion d'un mouvement, d'une profondeur et de textures, selon les choix opérés par le performeur, en tirant le maximum des lois de la perception (particulièrement celle de la fréquence critique de fusion et celle de l'acuité spatiale (5)). C'est donc dire que ce travail, qui semble extrêmement calculé dans sa partie conceptuelle et dans la préparation des éléments avec lesquels il pourra jouer en direct, laisse aussi une place considérable à l'instinct au moment de la performance.

Cette manipulation du défilement de la bande image a pour conséquence directe de modifier le son, en le faisant défiler soit plus rapidement, soit plus lentement. Tenant compte de cet élément, McClure dirige le son produit par la lecture de la bande sonore optique vide (6) par les projecteurs vers des pédales de délais, comme en utilisent couramment les guitaristes, et un égalisateur de son, afin de le modifier à son tour en direct, selon l'inspiration du moment. Ce son crée une sorte de musique dont l'auditeur a l'impression non seulement d'en percevoir l'organisation spatiale, mais aussi d'en imaginer l'orchestration pourtant inexistante.

Pour les besoins de *Christmas Tree Stand*, McClure a modifié quatre projecteurs 16 mm, en ajoutant des gradateurs, ce qui lui permet de contrôler l'intensité de la lampe de projection, et en insérant des plaques métalliques dont il peut varier l'angle, ce qui influe sur la trajectoire de la lumière. Face au même mur, les projecteurs visent un même point focal, afin de permettre la création de certains effets optiques simples. Dans le premier segment du déroulement de la performance par exemple, McClure utilise deux de ces projecteurs 16 mm modifiés et deux films en boucle composés de la répétition d'une série de trois photogrammes obscurcis et d'un photogramme transparent.

Après que la pièce fut plongée dans le noir et que le son l'ait envahie peu à peu, celui-ci se réverbérant dans l'espace, McClure fait apparaître sur le mur, à l'aide du faisceau d'un des projecteurs, un cercle blanc. L'effet de papillotement intense et de pulsation très syncopée rend pratiquement impossible le regard soutenu en direction du mur. Cet effet indique d'emblée le refus de produire un simple effet hypnotique, McClure préférant plutôt jouer avec la capacité des spectateurs à soutenir l'observation du papillotement, en passant graduellement du frémissement visuel à la convulsion optique. Devant cette hyper stimulation, le spectateur a tendance à se rabattre sur une écoute réduite de la partition sonore, c'est-à-dire qu'il décide d'écouter le son pour lui-même en faisant fi de sa source. Mais la projection d'un second cercle, plus diffus, construit à l'aide des gradateurs d'intensité, tend à ramener son attention sur le mur. Peu à peu, les cercles produisent l'illusion d'une sphère, avec laquelle McClure créera des effets de tiré-poussé comme on en retrouve dans de nombreuses œuvres d'art optique. Dans le second segment, le travail avec deux projecteurs supplémentaires, auxquels il a ajouté une surface grillagée, procure aux

spectateurs l'impression de percevoir des textures et encore plus de relief. Enfin, dans la dernière partie, il appose des filtres colorés devant la lentille de projection, augmentant d'autant et de façon signifiante les effets jusqu'alors aperçus.

Cette expérience extrêmement stimulante (au propre comme au figuré) s'impose à nous alors que le cinéma, qui devient un art entièrement numérique s'engageant dans un nouveau régime des images, tend de moins en moins à se concevoir à partir de l'expérience du spectacle cinématographique. Il ne s'agit pas ici de fétichiser la projection du film en salle comme on l'entend souvent de la part de cinéphiles nostalgiques, mais plutôt de se remémorer ce que Roland Barthes écrivait il y a un peu plus de 30 ans, alors qu'il définissait la salle de cinéma comme « un lieu de disponibilité », ajoutant que « c'est dans ce noir urbain que se travaille la liberté du corps ; ce travail invisible des affects possibles procède de ce qui est un véritable cocon cinématographique ; le spectateur de cinéma pourrait reprendre la devise du ver à soie : *Inclusum labor illustrat* ; c'est parce que je suis enfermé que je travaille et brille de tout mon désir (7) ».

Mais cette salle n'était pas pour Barthes uniquement le lieu où se vivent, parce que je cède au leurre que me propose l'écran du cinéma, la fascination et la sidération, mais aussi celui où s'expérimente une sorte d'hypnotisme dû à la lumière du projecteur, « ce cône dansant qui troue le noir, à la façon d'un rayon de laser (8) ». C'est même là que réside selon lui la possibilité d'échapper à l'aliénation que m'impose l'image filmique, proposant au spectateur de se « laisser fasciner deux fois, par l'image et ses entours, comme [s'il avait] deux corps en même temps : un corps narcissique qui regarde, perdu dans le miroir proche, et un corps pervers, prêt à fétichiser non l'image, mais précisément ce qui l'excède : le grain du son, la salle, le noir, la masse obscure des autres corps, les rais de la lumière, l'entrée, la sortie (9) ».

Ce déplacement, ou ce mouvement, des centres d'intérêt entre l'image-écran et le lieu qui la contient est ce qui se trouve au cœur des performances de McClure. La projection à même le mur témoigne nettement d'un désir de souligner le lieu, pas simplement pour permettre au spectateur de créer une distance entre lui et ce qu'il voit, mais aussi avec l'objectif de faire disparaître l'habituel écran conçu comme un cadre, en accord avec le son qui se veut englobant, afin qu'il puisse expérimenter consciemment une véritable impression d'atmosphère immersive.

D'ailleurs, en travaillant dans des lieux qui ne sont pas des salles de cinéma traditionnelles, McClure cherche à décourager les attentes spectatorielles courantes tout en réaffirmant le caractère artistique de sa pratique. Si son travail rappelle aux spectateurs les éléments fondamentaux et essentiels du cinéma, il les pousse surtout à prendre conscience du rituel de la salle noire, que l'on a trop souvent tendance à considérer qu'en termes sociologiques simples, comme un rituel de sortie collective, au lieu d'y réfléchir comme le site du travail d'individuation par le jeu de l'activité perceptive, ce que d'aucuns nomment l'expérience esthétique. Car au-delà de la capacité à mettre des mots sur la conception mécanique du

procédé, ce qui désarçonne le plus le spectateur, c'est la difficulté de rendre compte de l'expérience visuelle et sonore qu'il vient de vivre, une véritable extase audio-visuelle.

NOTES

1. Composé d'une douzaine de « ciné-artistes indépendants », comme ils se définissent dans leur manifeste, les membres du collectif ont participé à la projection de Empire de Andy Warhol à la Salla Rosa en décembre 2004 et à la présentation de quelques œuvres de Ken Jacobs au cinéma Parallèle ainsi qu'à la salle De Sève de l'Université Concordia en juin 2005, tout en organisant des programmes consacrés à leurs propres productions.
2. Déjà en 1983, il a réalisé des roto-optiques, basés sur les roto-reliefs de Duchamp, auxquels il a combiné un stroboscope, dont le spectateur peut faire varier la fréquence ; et en 1994, il a construit un véritable phénakistiscope sur le modèle de celui mis au point par Joseph Plateau en 1832, sorte de boîte contenant un miroir permettant, lors de l'activation d'un disque de carton sur lequel sont dessinées différentes figures, de reproduire l'illusion du mouvement.
3. Ce travail a été récompensé dans le cadre de l'Image Festival 2005 de Toronto et au Media City 2005 tenu à Windsor.
4. Jonathan Walley, « The Material of Film and the Ideas of Cinema : Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », *October*, no 103, hiver 2003, p. 15-30.
5. La fréquence critique de fusion sert à désigner le moment où l'œil ne parvient plus à distinguer le papillotement causé par la variation de la lumière apparaissant à une certaine périodisation. Au-delà de ce point, on a seulement l'impression d'une lumière continue. Dès 1916, Hugo Münsterberg a démontré que le cerveau joue un rôle central dans la production d'un mouvement apparent. C'est ce phénomène que l'on désigne par l'appellation « effet-phi ».
6. C'est uniquement parce qu'il utilise une bande son vide que McClure peut modifier la vitesse de défilement de la pellicule dans le projecteur sans que le spectateur s'en rende réellement compte.
7. Roland Barthes, « En sortant du cinéma » (1975), repris dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 384.
8. *Ibid.*, p. 385.
9. *Ibid.*, p. 387.