

# Substance de l'image / Expérience du matériau

## Karine Bouchy et Anne-Christine Royère s'entretiennent avec Christian Lebrat

Cinéaste et vidéaste, Christian Lebrat a réalisé depuis 1976 plus d'une vingtaine de films, vidéos, performances et installations. *Entre les images : notes et réflexions sur mes films et le cinéma* (Paris Expérimental, 1997) constitue un document de premier ordre sur son travail cinématographique entre les années 1976 et 1985. Ses films se caractérisent par une recherche sur la lumière, le rythme et une certaine forme d'abstraction qui, sans être un but en soi, marque l'aboutissement d'une démarche s'exprimant aussi dans des films plus « narratifs », voire « conceptuels ». Plus récemment, il est revenu à la performance en intégrant dans ses travaux la peinture directe sur pellicule ou sur écran ; il explore également les capacités formelles du *medium* vidéo.

Parallèlement, il débute la photographie en 1978 et développe plusieurs travaux : « Rubans photographiques », « Rideaux » et « Autoportraits », qu'il expose régulièrement depuis 1982.

Soucieux de faire connaître un cinéma qu'il qualifie volontiers de « radical » (Christian Lebrat, *Cinéma radical*, Paris Expérimental, 2008), il a créé et dirige les éditions Paris Expérimental, consacrées essentiellement au cinéma expérimental et d'avant-garde.

Ses œuvres appartiennent à plusieurs collections publiques : Musée national d'art moderne (Centre Pompidou), Fonds national d'art contemporain (FNAC), FRAC Champagne-Ardenne, BnF, Centre des livres d'artistes (Cdla)...

À l'occasion d'une séance du séminaire du CEEI *L'écriture : traversées visuelles et sonores*<sup>1</sup> consacrée à la notion d'« écran », Christian Lebrat, cinéaste expérimental, a été invité à présenter son travail. Cet entretien rend compte de sujets abordés durant la séance, comme le rapport au support et au cadre dans les films expérimentaux *Trama* et *Holon*, et présente aussi d'autres travaux de l'artiste en photographie, édition, installation ou performance. Il est structuré selon trois thématiques qui animent les recherches de Christian Lebrat : la manière dont les caractéristiques concrètes d'un matériau ou d'une technique guident la recherche expérimentale ; le fait de transposer un geste, une forme ou un protocole de création d'un *medium* à un autre ; l'expérience de la projection comme performance qui immerge le créateur et le spectateur dans un même espace de vibration.

<sup>1</sup> Séminaire organisé en 2017/2018 par Violaine Anger et Marie Olivier, avec l'aide d'Anne-Christine Royère et de Gaëlle Théval, université Paris-Diderot.  
<<https://ceei.hypotheses.org/activites/lecriture-traversees-visuelles-et-sonores>>.

Si le travail de Christian Lebrat fait appel à un grand nombre de techniques (photographie, film, vidéo, livres d'artistes, folioscopes...), c'est en plasticien qu'il pense l'image. Travailler la substance de l'image, intuitivement et artisanalement c'est, pour lui, faire l'expérience de ses *media*. Comment l'exploration des dispositifs techniques et de leur support matériel conduit-elle à repenser le format de l'image, son cadre et, via la projection, son débordement de l'écran<sup>2</sup> ?

## Explorations du *medium* : caractéristiques, contraintes, limites

### K. B. et A.-Ch. R.

Dans un entretien avec Natalia Smolianskaïa, vous déclarez que votre « travail se fait essentiellement dans la confrontation avec le matériau et ses potentialités<sup>3</sup> ». Pourriez-vous préciser ce que vous entendez par cette formule qui nous semble emblématique de votre travail ?

### Ch. L.

Dans cet entretien avec Natalia Smolianskaïa, je voulais dire par là que rien ne se fait seulement à partir d'une idée, d'un concept. C'est-à-dire qu'une idée ne vaut rien tant qu'elle ne se heurte pas aux matériaux de l'œuvre et souvent le projet – film, photographie, etc. – se trouve modifié par cette confrontation

<sup>2</sup> Nous remercions Christian Lebrat de nous avoir permis de reproduire des images de son travail dans cet article.

<sup>3</sup> Smolianskaïa, Natalia, « Apprendre patiemment à subvertir le matériau. Entretien avec Christian Lebrat », *Rue Descartes*, 2014, n° 80, p. 83. Repris dans *Les Cahiers de Tinbad*, n° 1, hiver 2016.

directe avec le matériau et parfois c'est le matériau lui-même qui impose ses solutions. Par exemple, si vous voulez travailler avec la couleur, il est évident que les résultats obtenus seront très différents selon que vous travaillez avec le film argentique ou la vidéo numérique ou encore la photographie argentique ou numérique. Les contraintes ne sont pas les mêmes. Si ce n'est pas le cas alors ça n'a aucun intérêt, ça veut dire que l'idée, le concept se suffit à lui-même et n'a pas besoin de se confronter à un média. C'est juste une idée !

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Votre travail repose sur un certain nombre de contraintes (systèmes ou schémas prédéfinis, comme dans *Holon* ou *Trama*). Le fait de vous donner ces contraintes est-il une manière de provoquer ces confrontations avec le matériau ?

### **Ch. L.**

Prenons *Trama* (fig. 1) et *Holon* (fig. 2) puisque vous les citez. Nous avons là deux approches très différentes de la couleur en cinéma. Comme son nom l'indique, *Trama* est constitué de trames. Chaque trame divise l'écran en six parties correspondant aux six couleurs du spectre lumineux. L'ordre des couleurs dans la trame peut varier. Ensuite ces trames sont déplacées – image après image – latéralement. Dans l'image qui suit la précédente, la trame a été déplacée latéralement soit d'une bande, soit de deux, soit de trois. Selon l'ordre des couleurs dans la trame, et selon le déplacement latéral de la trame à chaque image (une, deux ou trois bandes), l'effet peut être très différent.

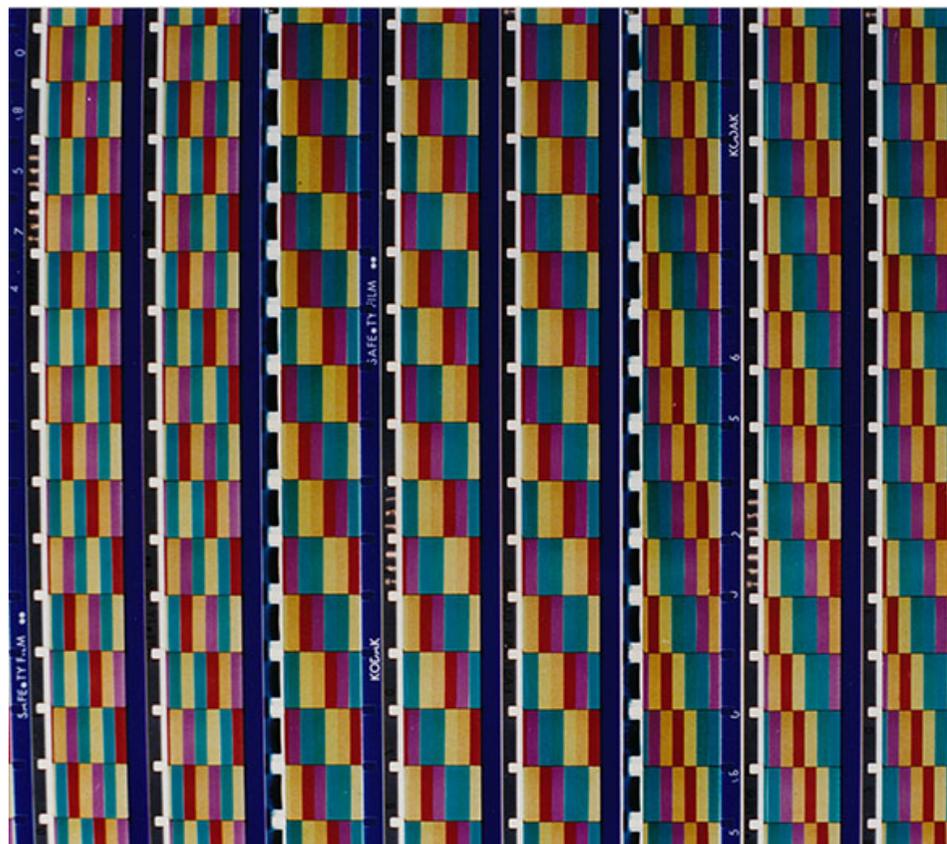
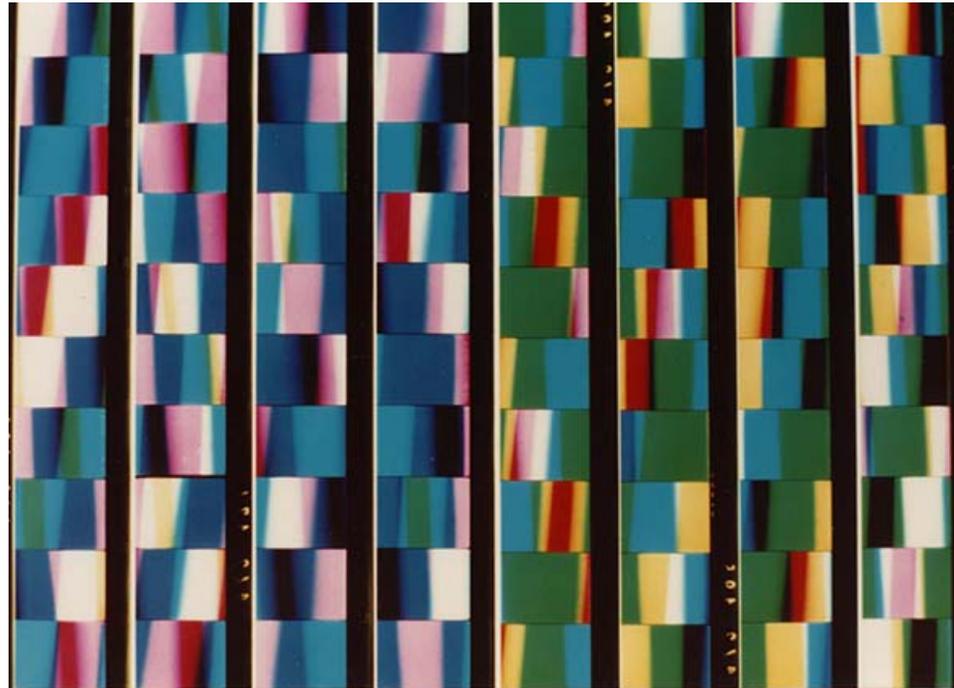


Fig. 1 : Trama, 1978-1980. 16 mm, couleur, son, 12 min. Musique : tambours ingoma du Burundi. Tableau de pellicule (détail) © Christian Lebrat.



*Fig. 2 : Holon, 1981-1982. 16 mm, couleur, silencieux, 14 min. Tableau de pellicule (détail) © Christian Lebrat.*

Attention, tout ceci peut paraître très technique, mais en fait c'était surtout le résultat du travail. Je n'ai pas choisi de diviser l'écran en six parties verticales selon un concept prédéfini. C'est l'outil même qui m'a offert cette possibilité, et je l'ai saisie. En effet, avec la caméra Pathé-Webo qu'on m'avait donnée, se trouvait un porte-filtre. Le porte-filtre placé devant l'objectif permettait

d'agrandir l'image et c'est ainsi que m'est venue l'idée d'installer des trames de couleur dans ce porte-filtre.

Aussi tout ceci est fait avec des bouts de ficelle, sans aucun budget ! Les six couleurs étaient découpées dans du celluloïd acheté au coin de la rue chez le papetier. D'ailleurs, comme c'est fait « à la main », et nous y reviendrons peut-être, le positionnement des bandes verticales varie légèrement. Il y a comme un tremblement de l'image qui vient s'ajouter aux clignotements très puissants. Et ça ne me gêne pas, au contraire ! Cela fait partie de l'œuvre, c'est fait à la main et par un être humain ! Ce n'est pas l'application d'un programme. Donc *Trama*, fait à la main, image par image.

*Holon* aussi est fait à la main, mais couche par couche, ce qui change tout. Pourquoi ? D'abord, la bobine de film est filmée en continu, puis la même portion de pellicule est refilmée plusieurs fois. Comme vous le savez peut-être la pellicule argentique couleur est constituée de trois couches de gélatine superposées, chaque couche filtrant dans une des trois couleurs du spectre (jaune, magenta, cyan). Et bien j'ai acheté chez Kodak des filtres correspondant exactement à ces trois couches et j'ai filmé la même pellicule trois fois, correspondant à chaque couche. La combinaison des trois couches offre le spectre le plus large, l'éventail le plus large possible de nuances colorées.

Il n'y a plus juxtaposition des couleurs, mais fusion des couleurs. En plus, ce n'est pas une trame que j'utilise mais une bande perforée qui est déroulée manuellement dans le porte-filtre devant l'objectif – on peut entrevoir cette bande et le dispositif utilisé dans le film *Autoportrait au dispositif*, qui l'utilise pour la première fois.

*Holon* c'est donc le flux coloré, alors que *Trama* c'est le rythme syncopé. Et forcément l'expérience des deux films est très différente.

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Vous nous avez expliqué<sup>4</sup> qu'à l'époque où vous réalisez *Trama* et *Holon*, vos sources d'inspiration ne se situaient pas tellement du côté du cinéma expérimental, mais plutôt de la musique, en particulier du *free jazz*.

### **Ch. L.**

Le *free jazz* c'est pour l'improvisation. Dans cette forme musicale, tout est possible, les instruments de musique sont poussés à leurs limites.

*Holon* est improvisé dans l'instant, ce n'est pas le cas de *Trama*. J'explique. *Holon* est filmé à trois mains en fait, les miennes qui manipulaient les rubans perforés devant l'obturateur et une autre main, celle de ma femme Giovanna, qui manipulait l'obturateur en faisant varier la quantité de lumière qui pénètre dans l'objectif. Et tout cela est fait en simultané : au top départ, chacun de nous démarrait et nous accordions nos deux vibrations, comme deux musiciens qui jouent ensemble !

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Diriez-vous que votre rapport à l'abstraction (entendue comme absence de figuration et absence d'intrigue) est lié à votre intérêt pour l'exploration des forces de l'image (forces plastiques, rythmiques, dynamiques, cinétiques) ?

<sup>4</sup> Lors d'une séance du séminaire du CEEI *L'écriture : traversées visuelles et sonores*, en février 2018, Christian Lebrat a projeté *Trama* et présenté son travail.

Comme si les *forces* étaient plus facilement perceptibles quand elles s'extraitent des *formes*.

### **Ch. L.**

Vous parlez de *forces* là où je parle de vibrations. Mais *forces*, puissances de l'image, c'est très juste. Une des contraintes fortes que je m'étais donnée avec ces deux films, le défi que je m'étais lancé, c'était de ne travailler qu'avec de la couleur, pas de figuration, donc pas de figures, pas d'histoire, rien que de la couleur. Je voulais plonger au cœur du support cinéma, son « noyau dur » comme dirait Peter Kubelka. Pour aller voir ce qui se passe à ce niveau-là, il faut enlever tout le superflu, faire en sorte que forme et couleur ne forment plus qu'une seule chose.

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Votre usage artistique des potentialités médiatiques des techniques/outils que vous utilisez (cinéma, photographie, vidéo) vous conduit à opposer le *medium* mou qu'est la vidéo au cinéma, *medium* avec lequel il faut lutter. Pourriez-vous nous en dire plus sur votre expérimentation de ces *media* ?

### **Ch. L.**

J'oppose en effet la vidéo au cinéma. Je ne sais pas si la vidéo est « molle », mais en tout cas elle est lisse comme de l'eau, c'est liquide, c'est du plasma, alors que le cinéma est rugueux comme de la pierre ponce, c'est du dur. On pourrait dire que le cinéaste sculpte des images, des photogrammes, alors que le vidéaste travaille avec des fréquences. Cela fait tout de même une sacrée différence ! Au cinéma vous avez des images concrètes, la pellicule

argentique vous pouvez la prendre dans la main. D'ailleurs, il faut qu'on sente que ça a été fait à *la main*, sinon ce n'est pas du cinéma, c'est faible. Epstein, Von Stroheim, Vertov, par exemple, on comprend tout de suite que ça a été fait à la main.

La vidéo c'est autre chose, la main importe peu ; mais il y a d'autres potentialités. Par exemple, la plupart de mes films sont muets, alors que mes vidéos sont sonores et le son en vidéo est très important. Le son direct ou travaillé. En vidéo on peut de nos jours manipuler l'élément de départ presque à l'infini avec les logiciels à disposition. Ma première vidéo numérique *V1 (Tourbillons)* réalisée en 2007<sup>5</sup>, joue de l'effet de plasma et du son direct en même temps.

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Dans votre vidéo *V6 (Les Oiseaux)*, en 2012 (fig. 3), vous avez recours à une contrainte que vous avez également utilisée pour vos films, notamment *Trama* : celle de la division du cadre en bandes verticales. Est-ce une « transposition » de cette contrainte d'un *medium* à l'autre ? Ou la circulation d'une problématique qui revient, cette fois en vidéo, dans *V6 (Les Oiseaux)* ? Les effets sont-ils divergents ?

### **Ch. L.**

*V6 (Les Oiseaux)* reprend la problématique des bandes verticales, mais d'une autre manière. Ici, les oiseaux, les mouvements, les couleurs, les textures glissent d'une bande à l'autre et l'installation avec douze bandes verticales

<sup>5</sup> <<https://lightcone.org/fr/film-4509-v1-tourbillons>>.

construit une sorte d'immense chaos – même si c'est très construit au montage. Cette histoire du cadre divisé en bandes verticales c'est, comme vous le dites, la circulation d'une problématique. Ces bandes verticales, on les retrouve aussi dans un livre d'artiste, *Énoncé 1201*<sup>6</sup>.

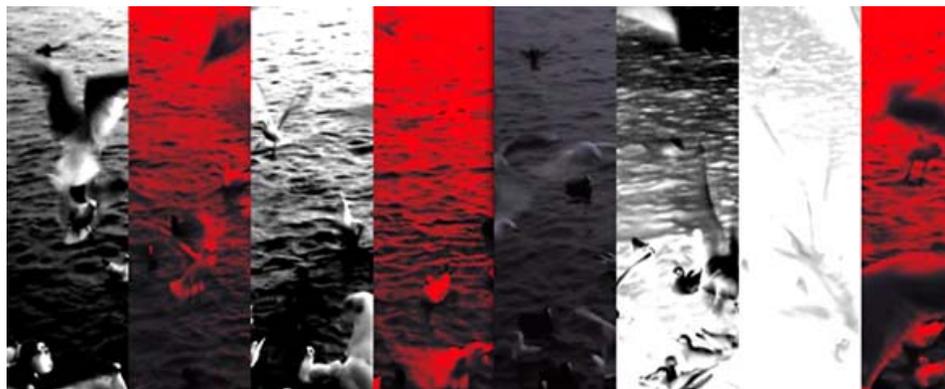


Fig. 3 : V6 (Les Oiseaux), 2012. Installation vidéo, 2 boucles en continu, 2 écrans, 2 sons © Christian Lebrat.

## K. B. et A.-Ch. R.

Autrement dit, de *Trama* et *Holon* à *V6 (Les Oiseaux)* puis au livre *Énoncé 1201*, si les matériaux diffèrent – parfois la couleur et la forme, parfois les motifs figuratifs et les textures, du film au livre en passant par la

<sup>6</sup> « 4 feuilles vert-orange-bleu-jaune répétées trois fois avec au milieu une feuille noire qui inverse l'ordre des couleurs ainsi que l'ordre successif des découpes verticales sur le bord droit 0, 3, 8, 12, 15, 19 et 26 cm, dans un livre de 30 pages, y compris cette page de couverture ». Éditions Paris Expérimental, 2012 (7 exemplaires). Voir : <<https://lecdla.wordpress.com/2019/04/11/christian-lebrat-4>>.

vidéo –, le paramètre commun serait donc, plus largement, celui de la composition dans un format fixe (le rectangle), qu'il soit celui du cadre ou de la page ?

### **Ch. L.**

Oui. Pour le livre il s'agit bien de se confronter à la page, pour le film argentique, au photogramme et pour la vidéo, à l'écran. Si le paramètre commun est donc bien un format fixe, un rectangle en effet, il n'en reste pas moins que ce rectangle est activé dès le départ selon trois modalités différentes, qui provoquent des solutions formelles différentes : la page est prise dans le feuilletage, le photogramme dans l'intermittence et l'image vidéo dans le flux.

## **Transpositions et transmédiations**

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Le transfert des paramètres ou des protocoles d'une œuvre à une autre s'accompagne parfois d'une transmédiation, c'est-à-dire du passage d'un *medium* à un autre. C'est le cas notamment pour *Holon* qui a donné lieu récemment à un *flipbook* ou folioscope (fig. 4). Pouvez-vous évoquer votre rapport à ce type de « remédiations », qu'on trouve à plusieurs reprises dans vos recherches ? Quel est l'enjeu de cette transposition en folioscope ?



*Fig. 4 : Holon (1982-2017), 2018. Folioscope dans un fourreau, 10 x 15 cm. Éditions Paris Experimental © Christian Lebrat*

## **Ch. L.**

Considérons le film, il y a déjà une première transmédiation, c'est celle du film lui-même, de la pellicule argentique, qui défile dans le projecteur et que personne ne voit. Ce que les spectateurs voient c'est sa projection lumineuse. La matérialité du film a toujours été source de fascination pour les cinéastes – pensez à la fameuse photo d'Eisenstein qui regarde un morceau de pellicule

ou aux plans de *L'homme à la caméra* de Vertov qui montrent l'opération de montage, la collure. Pensez aussi à Peter Kubelka qui « accroche » ses films au mur à l'aide de clous ou à Paul Sharits qui suspend la matérialité de ses films sous forme de « frozen frames », tableaux gelés entre deux plaques de plexiglas – chose que j'ai faite aussi pour *Holon*. C'est comme montrer la palette d'un peintre, le choix des couleurs, matières et textures qui lui ont servi à composer l'œuvre. La transposition d'*Holon* s'est imposée d'elle-même, même si elle est venue longtemps après le film. Souvent, les spectateurs, en voyant le film, me disaient qu'ils aimeraient bien « arrêter » les images pour voir « comment c'est fait ». Et bien le folioscope permet précisément de faire cela, de s'arrêter sur les images qui composent le film. De les faire défiler sous vos yeux et dans vos mains, à la vitesse que vous voulez.

### **K. B. et A.-Ch. R.**

En somme, avec les folioscopes, le spectateur a accès à une perception des images qui appartient habituellement à ceux qui en manipulent la matière : cinéaste, projectionniste, monteur, photographe. Cette « transmédiation », en redonnant accès à une version imprimée de l'image (plutôt que projetée), serait donc aussi une translation du geste ? Les *Rubans photographiques*, en révélant au regardeur toute la séquence des prises de vues, en montrant la forme-pellicule qui préexiste au cliché unique, iraient-ils dans le même sens ?

### **Ch. L.**

Oui, si vous voulez, une translation du geste, en faveur du spectateur. Un peu aussi comme quand vous regardez les peintures de Frans Hals, par exemple,

dans lesquelles les coups de pinceau sont très visibles, le geste de l'artiste très prégnant. Combien de fois me suis-je surpris à essayer de l'imiter ou de le reproduire devant la toile. La transmission de l'émotion passe par le geste et en musique, par exemple, écouter John Coltrane ou Jimmy Hendricks, ou encore Scarlatti, vous donne envie de jouer du saxophone, de la guitare électrique ou du clavecin. Mais le geste peut être aussi un geste « artistique », voire conceptuel, celui de Duchamp et sa pissotière, qui a quand même changé totalement la donne.

Quant aux *Rubans photographiques*, même si la translation du geste est visible en montrant toute la séquence de prises de vues, le résultat relève de la même sidération que pour le film, l'enchevêtrement des images ne peut en aucun cas être prévu avant même qu'il soit là sous nos yeux.



Fig. 5 : Volume (Frank O'Gehry, Paris), 1997. Photographie couleur, 25 x 120 cm. Détail © Christian Lebrat.

## K. B. et A.-Ch. R.

On pourrait penser que vous utilisez dans vos *Rubans photographiques* (fig. 6) l'appareil photo comme une caméra, lui faisant effectuer toutes sortes de mouvements dont certains sont proprement cinématographiques. Est-ce

là une façon d'éprouver un art à l'aide d'un autre ? Si vous « êtes venu à la photographie par le biais de préoccupations cinématographiques<sup>7</sup> », s'agit-il en retour d'interroger le film à l'aune de la photographie ?



*Fig. 6 : La Grande Roue (Paris), 1997. Photographie couleur, 25 x 120 cm.  
Détail © Christian Lebrat.*

## Ch. L.

Ce n'est pas exactement ça. Mon idée n'a jamais été d'utiliser l'appareil photo comme une caméra.

Je vous explique comment je suis venu à la photographie. En fait la photographie ne m'intéressait pas du tout – je veux parler de la photographie comme cliché instantané. Je suis venu à la photographie grâce à une découverte accidentelle alors que j'avais déjà commencé mon travail cinématographique. C'est une erreur technique – en utilisant un vieil appareil à soufflet Kodak emprunté à mes parents – qui m'a mis sur la piste de la

<sup>7</sup> C. Lebrat, « Comment je suis venu à la photographie... », dans *Le Temps déroulé. Rubans photographiques (1978-2013)*, éditions Paris Expérimental, 2013, n. p.

photographie. Le non-respect de la numérotation des vues dans cet appareil photo a montré au développement un chevauchement des images sur le film. Et c'est là que j'ai compris que je pouvais utiliser le film photo en entier pour composer ce que j'ai appelé des « rubans photographiques », dans lesquels des dizaines de vues assemblées par enchevêtrement forment au final une seule image. Je tiens toujours l'appareil photo à la main et pour composer ces rubans photographiques, il m'arrive de me déplacer dans l'espace ou de déplacer l'appareil photo par rapport à un axe. Ces mouvements peuvent parfois rappeler des travellings ou des panoramiques cinématographiques. Quand je dis que je suis venu à la photographie par le biais de préoccupations cinématographiques, je veux dire par là que c'est la pellicule photographique qui m'a intéressé en tant que bande d'une certaine longueur sur laquelle s'inscrivent plusieurs images.

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Concernant vos *Rubans photographiques*, nous aimerions évoquer la série *TTTTRRRR...*, consacrée à *La Mort aux trousses* (fig. 7). Elle semble un peu à part dans l'ensemble des *Rubans*, d'abord parce qu'elle reproduit des images de film (et non des paysages ou des architectures comme la plupart des autres *Rubans*) et ensuite parce qu'elle a été tirée et exposée dans des dimensions monumentales. Cette série sur le film d'Hitchcock était-elle, dès le début, pensée dans une dimension *in situ* ?

### **Ch. L.**

Oui, cette série a été dès le début pensée *in situ*. À l'époque, Hervé Rabot qui dirigeait le Festival Photos & Légendes et qui connaissait mon travail m'a

proposé de produire une œuvre spécifiquement pour le festival et d'investir la façade du 104, le cinéma qui se trouve à Pantin. C'était un formidable défi, agrandir un ruban aux dimensions monumentales de 3 mètres de haut sur 21 mètres de large. Le thème du festival était « Le mensonge ». L'autre défi a consisté à me réapproprier et interpréter à ma manière le film d'Hitchcock. Jacky Évrard, qui gérait le cinéma, a loué l'unique copie en distribution en France, en 35 mm sous-titrée, et j'ai réalisé les rubans directement dans la salle de cinéma, appareil photo tenu à la main devant l'écran. J'avais appris certaines séquences par cœur et j'ai capturé les images qui passaient sur l'écran pour les inscrire sur la pellicule photo.



*Fig. 7 : TTTRRRR#1 (Série Hitchcock), 2006. Installation sur la façade du Ciné 104, Pantin, 3 x 21 m © Christian Lebrat.*

## **K. B. et A.-Ch. R.**

Ce grand format est-il lié à la projection cinématographique ? Pourquoi ressaisir le cinéma par la photographie ?

## **Ch. L.**

Je n'y avais jamais pensé, mais il est vrai que le format monumental de l'image renvoie aussi à l'écran panoramique des salles de projection.

Quant à ressaisir le cinéma par la photographie, dans ce cas précis il y avait quelque chose de l'évidence : exposer sur la façade d'une salle cinématographique quelque chose qui renvoie à l'activité même du cinéma, donc un film. La boucle était bouclée. Mais le ruban qui est exposé sur la façade du 104 n'est pas une simple translation du film, il en est une réinterprétation. L'histoire qui est racontée sur le ruban photographique, par le choix des scènes et des sous-titres n'est pas celle de *La Mort aux trousses*. Il ne s'agit pas seulement de ressaisir le cinéma par la photographie ; la capture et la translation du film sur le support photographique en modifient la substance même.

## **K. B. et A.-Ch. R.**

Une partie de votre travail photographique est consacrée aux rideaux photographiés (fig. 8). Le rideau comme la plaque métallique sont des éléments du décor photographié, au même titre que les feuilles mortes ou les cordes dans la série « Lumière », par exemple. Mais ces objets en même temps se faire surfaces d'inscription ou écrans qui masquent et révèlent tout à la fois. Dans ces conditions, rideau et plaque métallique ne sont-ils pas des

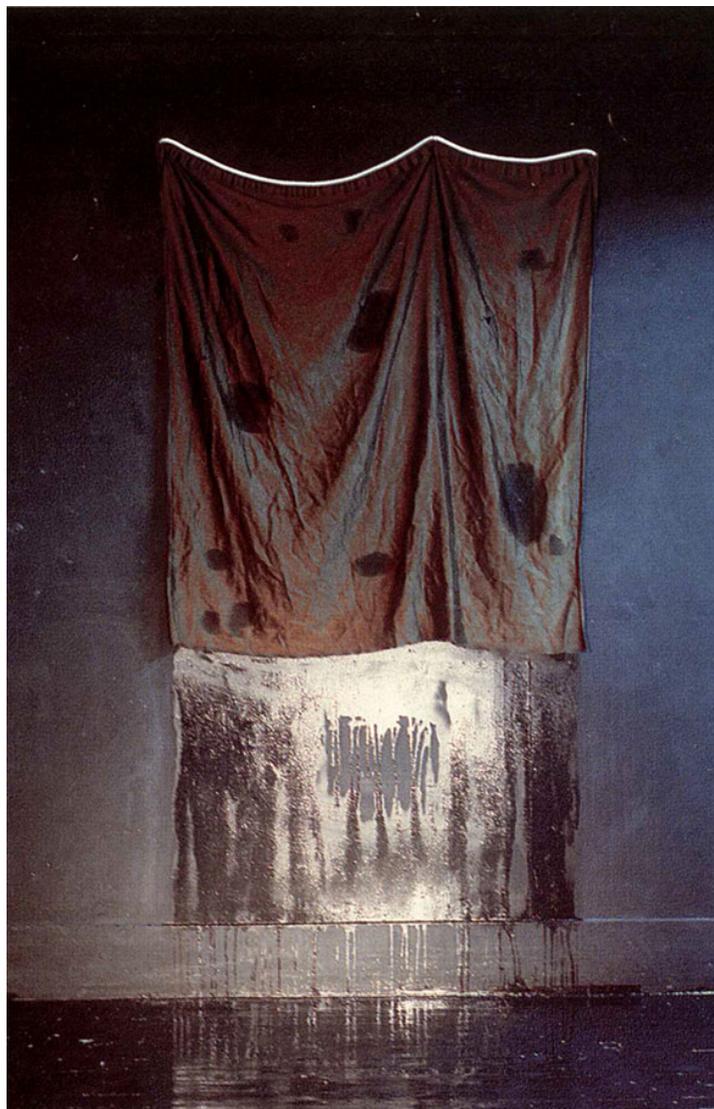
représentations dans l'espace photographié de la pellicule et du processus photographiques, sortes de plaques sensibles à la « Lumière » (série de 1989) étant donné que, comme vous le dites, tout l'atelier est transformé en *camera oscura* ? Leur présence ne vise-t-elle pas à détruire la perspective illusionniste de la nature morte ? De ce point de vue, l'eau y apparaît davantage comme *medium* d'inscription que comme élément naturel. Quelle symbolique attachez-vous au rideau ? Le travaillez-vous comme une pellicule photographique ? Vous pratiquez également des installations avec de vrais rideaux, pouvez-vous nous en dire plus à ce sujet ?

### **Ch. L.**

Tout ce que vous dites est juste. J'avais peint mon atelier en noir pour le transformer en *camera oscura*. Et il se trouvait que j'avais accumulé dans cette pièce toutes sortes de choses dont un vieux rideau qui se trouvait dans ma chambre d'enfant. Il avait une certaine patine prise avec les années. Je l'ai accroché sur le mur et comme dans l'atelier il y avait un point d'eau, j'ai pris une éponge et j'ai fait une tache d'eau dessus pour voir comment la couleur du tissu se comportait. Ça a donné le premier Rideau, le *Rideau pour Rothko* de 1988 (fig. 9).



*Fig. 8 : Lumière 1, 1988. Photographie couleur, 140 x 93 cm  
© Christian Lebrat.*



*Fig. 9 : Rideau pour Rothko, 1988. Photographie couleur, 140 x 93 cm © Christian Lebrat.*

La peinture de Rothko a joué un rôle important dans mon parcours. D'abord le choc esthétique en 1972, lors de l'exposition présentée à Paris, qui a, en partie, décidé de mon investissement sur la couleur. On retrouve Rothko en 2005, dans un livre d'artiste, *l'Énoncé 0502*<sup>8</sup>.

Le rideau est un symbole en lui-même qui parcourt l'histoire de l'art – il y aurait d'ailleurs une magnifique exposition à faire sur ce thème !

Je n'irais pas jusqu'à dire que j'utilise le rideau comme une pellicule photographique. Les deux ne sont pas interchangeable. Les installations avec de « vrais » rideaux avaient plusieurs objectifs (fig. 10). D'une part, se confronter à la peinture : accrocher les rideaux comme des peintures dans l'exposition de Toronto<sup>9</sup>. D'autre part, réaliser des installations immersives, comme dans l'exposition de Pantin<sup>10</sup>. Il y a aussi ce grand rideau rouge et noir qui délimite l'espace dans l'exposition de Moscou<sup>11</sup>. C'est la *présence* même des rideaux qui m'intéresse, quand le regard bute dessus ou quand le visiteur peut tourner autour. Il y a aussi la suspension, accrochés en masquant les attaches, ou suspendus dans l'espace. Le rideau, c'est la *suspension* du regard, son interrogation.

<sup>8</sup> « 7 pages blanches hachurées au crayon en bas à droite alternant 7 autres pages blanches hachurées en haut à droite dans un livre blanc de 32 pages, y compris cette page de couverture, avec en page 17 un portrait de Mark Rothko contemplant l'œuvre n° 25, 1951 ». Éditions Paris Expérimental, 2005 (12 exemplaires), 300 x 210 mm. Voir : <http://www.christian-lebrat.net/wp-content/uploads/2018/12/cataloguechristianlebrat2.pdf>.

<sup>9</sup> « R1R2R3R4 (Who's afraid of...) », Ryerson School of Image Arts Gallery, Toronto, 2009.

<sup>10</sup> « Silence (Rouge-Jaune-Bleu) », Le Pavillon, Pantin, 2011.

<sup>11</sup> « Le Rouge et le Noir », Projekt Fabrika, Moscou, 2012.



*Fig. 10 : Silence (Rouge-Jaune-Bleu), 2011. Rideaux de coton, tringles, environnement noir, 280 x 750 cm. Installation au Pavillon, Pantin, 29 septembre – 20 octobre 2011 © Christian Lebrat. Photo Vincent Bossard.*

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Quelque chose sur lequel « le regard bute » ou autour duquel le corps du visiteur est tenté de se déplacer... cela signifie-t-il que votre travail cherche à rendre sensible, de différentes manières, le support (ici le rideau, ailleurs la pellicule, comme lorsqu'elle est rendue visible par le déroulé des *Rubans*), ou à interroger l'histoire de l'art occidental en tant qu'affirmation graduelle du support ?

### Ch. L.

Non, pas tout à fait. Le support est plutôt là pour révéler la perception. Mais le support doit se faire oublier, ce qui compte ce n'est pas d'affirmer le support, mais plutôt, à travers le support, affirmer la présence du sujet. Regardez les tableaux de Rothko, le support, la toile a complètement disparu, et c'est là, dans l'oubli du support, que la couleur peut apparaître, peut *vous* apparaître.

## Déborder l'écran : projection, exposition

### K. B. et A.-Ch. R.

Les essais de projection que vous expérimentez pour *Trama* et ensuite pour *Holon* (deux boucles de film et deux projecteurs) semblent se prolonger dans ce que vous nommez des « performances pour film » ou encore des « films-actions ». Quels liens projection et performance entretiennent-elles ?

### Ch. L.

Très tôt, dès mes premiers travaux en film, en 1977, j'ai eu recours à la performance-film. C'était au tout début de mon travail sur la couleur. J'étais insatisfait de mes premiers essais en couleur, trois films, *Organisations I, II* et *III*, qui redistribuaient sur l'écran des bandes verticales de couleurs jaune-rouge-bleu, selon des combinatoires mathématiques précises. Les bandes de couleurs occupaient leur propre espace mais je voulais aller plus loin dans l'autonomie du travail par rapport au format rectangulaire, au cadre, imposé par le cinéma. J'ai pensé alors utiliser deux projecteurs. J'installais des

boucles dans les projecteurs et je manipulais ceux-ci pendant la projection afin d'explorer l'espace de projection.

Puis sont venus d'abord *Trama* puis *Holon*, qui ont permis de redistribuer le potentiel de la couleur, mais cette fois-ci non pas dans l'espace de la salle de projection, mais au sein même de l'image, du photogramme, une sorte de condensation extrême de la couleur qui permet de faire imploser l'écran, pour en faire l'expérience la plus intense.

Puis est venue l'idée de *Double Trama*, à l'occasion d'une invitation du Festival Côté Court à Pantin, qui disposait d'un immense espace, une immense boîte noire. Une double projection, sur un écran, en léger décalage, de deux copies de *Trama*.

## **K. B. et A.-Ch. R.**

Vous dites « être revenu au film via la performance ». Qu'est-ce qui, plus précisément, dans les questions que vous explorez dans vos performances, vous a ramené au matériau film/pellicule ? Nous pensons en particulier à *Ultra* (2006).

## **Ch. L.**

J'ai arrêté le film en 1985 avec *Le Moteur de l'action*, un film sonore, qui était en quelque sorte une antithèse de mes travaux sur la couleur.

Mon retour au film s'est fait une vingtaine d'années plus tard à l'occasion d'une exposition de mes *Torses* photographiques, organisée par The Film Gallery à Paris en 2006. Marie Sochor, de la galerie, m'a appelé pour m'informer qu'un événement serait organisé un samedi dans le quartier du

Marais et que, pour mettre un peu d'animation, ce serait peut-être bien de projeter un film. Alors, plutôt que de projeter un film déjà existant, ce qui ne présentait pas grand intérêt, j'ai conçu une nouvelle performance en me servant de l'espace de la galerie. Ce sont parfois les circonstances qui font l'œuvre. Comme l'endroit n'était pas très grand, j'ai pensé projeter à travers la vitre qui donnait sur la rue, sur les gens qui passaient ou les façades des immeubles d'en face. Il s'agissait de créer un événement avec une durée limitée dans le temps, et comme j'ai toujours regretté de ne pas être peintre<sup>12</sup>, j'ai décidé de peindre directement sur la pellicule.

La performance *Ultra* (fig. 11) a donc consisté à peindre directement sur la pellicule avec des feutres. Elle dure environ 45 minutes. La boucle, composée pour moitié de pellicule vierge et de chutes d'*Holon*, se remplit au fur et à mesure de couleurs, qui envahissent l'image et la saturent. Les visiteurs peuvent à la fois m'observer en train de peindre et voir le résultat en projection. À la fin, je défais les boucles qui ont servi à la performance et je les expose en les accrochant à la cimaise de la galerie. En peignant avec des feutres sur le film qui se déroule dans le projecteur, je traçais des lignes qui s'entrecroisent, se superposent et se chevauchent – comme dans certaines des photographies de la série « Torses », exposées alors dans la galerie.

Dans cette performance, comme dans d'autres travaux, par exemple de manière plus minimale dans l'installation-film intitulée *Autoportrait ciselé* (2008), il s'agit toujours de cet aller-retour entre le support et sa projection. Ce qui est sidérant avec le film, c'est que votre cerveau ne peut absolument

<sup>12</sup> Voir le texte « J'ai toujours été attiré par la peinture », dans *Entre les images*, Paris, Paris Expérimental, 1997, p. 49-53.

pas déduire du travail inscrit sur la pellicule ce que cela peut donner en projection, parce que le passage dans le projecteur vient modifier la donne, et c'est ce qui m'intéresse, car je crois que c'est précisément là, dans ce hiatus, que se joue la puissance du cinéma.

### **K. B. et A.-Ch. R.**

Pour *Ultra*, comme l'explique Prosper Hillairet, la projection à travers la vitre de la galerie induisait une place particulière pour les spectateurs : certains, en passant dans le faisceau lumineux devenaient à la fois acteurs et obturateurs, d'autres, dans la rue, étaient des « spectateurs-passeurs<sup>13</sup> ». Vos performances pour films sont-elles le moyen de réfléchir au rôle du spectateur et aux modalités de réception du film, comme les lettristes ont pu le faire à une époque ? Réservez-vous systématiquement une place particulière aux spectateurs dans vos performances pour film ?

<sup>13</sup> Site internet de Christian Lebrat. Traduction de Prosper Hillairet, « Ultra cinéma di Christian Lebrat », dans Ch. Lebrat, *Vibrazioni : exposition, performances*, catalogue de l'exposition à l'Ex-Manuffatura Tabacchi, Lucques, octobre 2008.



*Fig. 11 : Ultra, 2006. Performance pour boucles 16 mm, peinture, 2 projecteurs, obturateurs manuels et corporels + écrans modifiés, environ 40 min. Détail © Christian Lebrat.*

## Ch. L.

Chaque performance est unique. J'ai réitéré plusieurs fois *Ultra* dans différents contextes, en modifiant à chaque fois le dispositif en fonction des contraintes mais aussi des potentialités des lieux investis. L'une des dernières présentations d'*Ultra* a eu lieu au festival *Evolution* à Leeds en 2007. Dans le grand studio fermé où se déroulaient les séances, j'ai réalisé une performance qui mobilisait plusieurs écrans dont un écran en forme de miroir, avec un scénario précis de déplacements des éléments dans le lieu.

Au Lucca Film Festival, en Italie en 2008, comme je me suis aperçu que je ne pouvais pas reprendre *Ultra*, j'ai imaginé sur place avec les contraintes spécifiques du lieu – une ancienne manufacture de tabac désaffectée – une performance totalement différente qui a consisté à peindre cette fois-ci non pas sur la pellicule projetée mais sur la toile blanche de l'écran<sup>14</sup>.

J'essaie d'intégrer les spectateurs dans le dispositif utilisé, quand cela est possible. Ils peuvent se déplacer et voir l'œuvre sous différents angles et perspectives. Ils peuvent parfois aussi interférer dans le processus de fabrication. Mais disons que le projet consiste à permettre au spectateur de *jouir* au maximum de l'œuvre. Il ne s'agit pas, comme chez les lettristes, d'interroger la place du spectateur ni d'assigner un rôle au spectateur.

<sup>14</sup> *Sagoma* (2008) performance pour film 16 mm, peinture, écran et paire de ciseaux. À propos des performances pour film, voir le texte « De *Melba* à *Double Trama* – performances et installations pour film des années 1970 aux années 2010 » par Ch. Lebrat dans *Cinéma exposé / Exhibited Cinema*, sous la direction de François Bovier & Adeena May, Lausanne, ECAL, 2014, p. 171-190.

Devant mes films ou pendant mes performances, les spectateurs sont libres de *vibrer*, chacun à sa manière.

### **K. B. et A.-Ch. R.**

« Expérimenter, au sens noble du terme », comme vous le dites, c'est « transmettre à travers l'œuvre son expérience du matériau<sup>15</sup> ». Quelle est, dans sa relation au matériau, la place du corps dans votre travail ?

### **Ch. L.**

Il s'agit moins d'explorer ce que fait le *medium* au corps, ce qui serait une manière de penser le *medium* comme unique ou univoque, mais ce que fait l'œuvre, plutôt, grâce au *medium* utilisé et à lui seul ! Tout est une histoire de corps, de pulsion, même les œuvres qui semblent les plus conceptuelles. On n'échappe pas au corps, à *son* corps. Il s'agit d'en repousser les limites – sans l'aide des psychotropes qui, au final, vous avilissent et vous asservissent –, mais en modifiant les dispositifs – surtout en activant *vos* dispositifs.

Il s'agit en fait de régler les corps sur une vitesse inédite, jamais vue ni ressentie auparavant, de l'ordre de l'extase, du sublime, hors temps justement, hors matériau, mais grâce au matériau, un choc, un traumatisme révélateur.

Qui provoque aussi l'envie de faire, de passer à l'acte, pour soi et pour les autres, pour faire circuler les énergies, les intensités.

<sup>15</sup> Entretien avec Natalia Smolianskaïa, art. cit., p. 85.