

# Portrait des microlaboratoires 1 De la London Film-Markers' Co-op à nos jours

Charles-André Coderre

---

Number 173, September 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78561ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Coderre, C.-A. (2015). Portrait des microlaboratoires 1 : de la London Film-Markers' Co-op à nos jours. *24 images*, (173), 42–45.

# De la London Film-Markers' Co-op à nos jours

par Charles-André Coderre



ATHAND Andrew Busti



GINZA STRIP Richard Tuohy

DANS UN ARTICLE PUBLIÉ EN 2001, STAN BRAKHAGE SOULIGNE LA DÉTERMINATION DES JEUNES GÉNÉRATIONS qui pratiquent le cinéma en pellicule : « malgré la fermeture des laboratoires [...] malgré le fait que la majorité des gens croient que la pellicule n'existe plus [...] les jeunes sont purement dédiés au film comme art, encore davantage que nous l'étions pendant les années 1960. Or, la plupart d'entre eux sont inconnus. » Les propos de Brakhage résonnent encore quinze ans plus tard. Nous assistons, en effet, à un vaste regain pour l'art du celluloïd généré par le mouvement des microlaboratoires et de nombreux collectifs. En consacrant quelques textes d'ici la fin de l'année aux artisans de la pellicule en 2015, nous nous intéresserons à ces cinéastes méconnus qui, pourtant, font vibrer le cinéma contemporain. Mais commençons par un bref historique.

Qui serait prêt à payer trois fois le prix pour de la pellicule kodak noir et blanc (High-Con 7363) à peine sensible de 10 ASA, créée originellement pour faire des titres ou autre effets de caches sur pellicule? Une pellicule que Kodak ne fabrique plus à défaut de trouver un nombre suffisant d'acheteurs – mais qui pourrait être produite dans le cadre d'une commande spéciale, unique. « Achetez-en pour le futur » peut-on lire dans le message<sup>1</sup> de Richard Tuohy, directeur du Nanolab en Australie qui en appelle à la communauté des laboratoires indépendants et des cinéastes expérimentaux pour faire un achat de groupe avant que cette pellicule ne disparaisse pour de bon. Ces regroupements d'artistes du celluloïd persistent à réaliser, développer et projeter leurs films en pellicule. Ils parviennent à résister à l'hégémonie du tout numérique qui, jusque dans les salles de cinéma, emporte

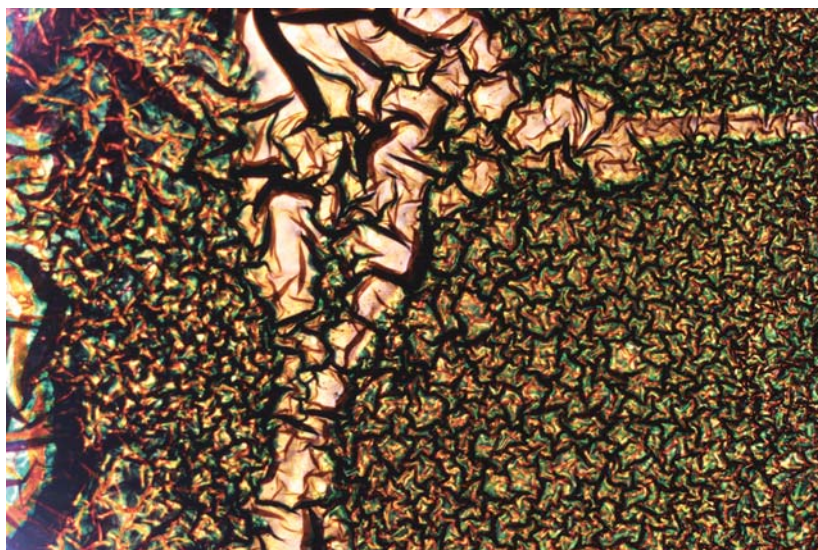
tout sur son passage, bouleversant les pratiques de l'image au point de faire croire que le médium pellicule est aujourd'hui obsolète.

Depuis les années 1990, les laboratoires indépendants pullulent en Europe, poursuivant le mouvement des coopératives initié par la London Film-Markers' Co-op (LFMC) fondée en 1966, elle-même issue de la Coopérative de New York mise sur pied par Jonas Mekas et une vingtaine de cinéastes indépendants new-yorkais. Rappelons brièvement les faits : en 1962, sur l'initiative de Jonas Mekas, la Film-Maker's Cooperative de New York voit le jour, suite à la production d'un manifeste en dix énoncés, publié dans la revue *Film Culture* et dans lequel ses membres revendiquent leur opposition à Hollywood : « En nous réunissant, nous voulons qu'il soit clair qu'il y a une différence fondamentale entre notre groupe et des organisations telles que United Artists. Notre regroupement

ne cherche pas à faire de l'argent. Nous sommes réunis pour faire des films. Nous sommes réunis pour construire le New American Cinema». La coopérative de New York se concentre rapidement sur les problématiques liées à la distribution et à la diffusion des films indépendants aux États-Unis. L'une des raisons tient certainement au fait que plusieurs cinéastes s'étaient brouillés avec Amos Vogel, directeur du *Cinéma 16*. Vogel détenait une salle de cinéma dans Manhattan faisant partie du réseau des «Film Society». Il présentait des œuvres indépendantes américaines, incluant les films expérimentaux de l'époque, ce qui allait lui valoir de devenir le premier distributeur officiel pour les films d'avant-garde avant la formation de la coopérative new-yorkaise. La Coop de New York signe donc plusieurs ententes avec des «Film Society», des musées, des galeries d'art et des universités pour assurer une certaine visibilité aux œuvres. À la différence de la coopérative new-yorkaise, celle de Londres, sous l'influence notable des cinéastes Malcolm Le Grice et Peter Gidal, décide à partir de 1968 de mettre l'accent sur le volet production, comme pouvait le faire le *Millennium Film Workshop* que dirigeait Ken Jacobs durant la même période à New York. La LFMC cherchait donc à s'équiper de tout le matériel nécessaire pour réaliser des films hors du système standard anglais de production. C'est cette recherche d'autonomie qui a conduit, au courant des années 1990, à la formation d'une importante constellation de microlaboratoires.

Fréquentant la London Film-Markers' Co-op<sup>2</sup>, le cinéaste hollandais Karel Doing cofonde avec deux amis, en 1990, dans un monastère abandonné de la ville d'Arnhem au Pays-Bas, le Studio één qui devient le principal laboratoire de Super 8 en Europe.<sup>3</sup> Parmi les premiers visiteurs, on retrouve les membres du collectif de performance filmique Metamkine qui, à partir de 1992, mettent à leur tour sur pied un leur propre laboratoire indépendant. C'est ainsi, devant l'immense succès de leur atelier-laboratoire installé dans un squat de Grenoble, que le collectif Metamkine décide d'organiser, en 1995, une rencontre réunissant des cinéastes de toute l'Europe afin de présenter leur structure de fonctionnement, ainsi que les bases nécessaires à la création d'un laboratoire : « Tout ce dont vous avez besoin, c'est d'une chambre noire avec de l'eau courante »<sup>4</sup>. Cet appel à la multiplication des laboratoires indépendants donnera naissance à une multitude d'espaces d'expérimentation, entre autres, le Mire (Nantes), Élu par cette crapule (Le Havre), L'Abominable (Paris), le Burstscratch (Strasbourg), le Zebra Lab (Genève), le Labo de la Belle de Mai (Marseille), etc.<sup>5</sup> S'ensuit la publication du journal papier *Ébouillanté*, qui assure les liens entre les divers laboratoires dispersés dans les différents pays. L'*Ébouillanté* sert alors de guide technique (construction d'une tireuse optique maison, techniques de développement

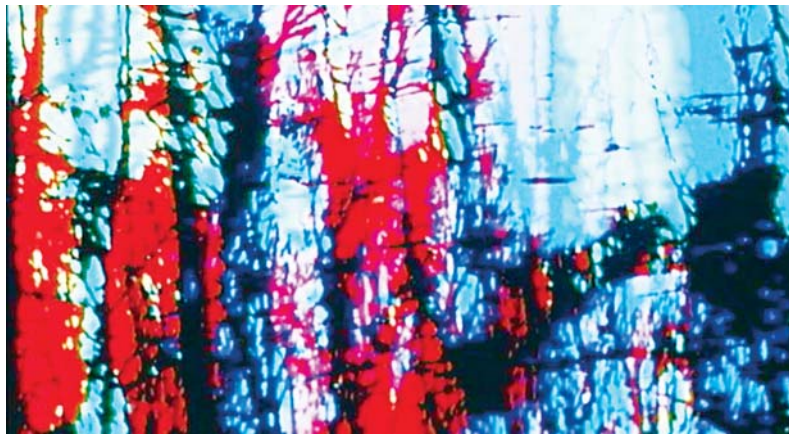
artisanale, etc.) et permet de répertorier des adresses importantes : où acheter de la pellicule, où trouver les contacts pour réparer du matériel... À la suite de la mise en place de ce réseau, une première rencontre des laboratoires s'organise en 2005, au cinéma Nova à Bruxelles. C'est notamment de cette rencontre que naîtra le site web *filmlabs.org*, qui remplacera le journal *Ébouillanté*. Le site propose un archivage des événements passés, une section calendrier permettant de connaître les événements importants à venir, ainsi qu'un riche lexique de techniques, sorte de guide parfait pour les jeunes cinéastes voulant s'initier aux techniques du cinéma analogique. Il poursuit et réinvente ainsi une certaine tradition du *Do It Yourself (DIY)*, lancée par les coopératives (il suffit de rappeler l'ingéniosité d'un Malcolm Le Grice qui avait fabriqué sa propre tireuse optique). La création de tous ces centres d'artistes à la fin des années 1990 favorise le rapprochement entre les créateurs et certains centres de distribution en expansion tels que Light Cone et Collectif Jeune Cinéma à Paris, initiative qui culmine à la Cinémathèque française, en 2000, avec la rétrospective «Jeune, Dure et Pure» consacrée aux travaux d'avant-garde en France. C'est dans cette foulée que



Exemple de la technique du chromaflex (photo prise à Sight Unseen) – Image tirée d'un atelier



AUTREMENT, LA MOLUSSIE de Nicolas Rey



DEEP RED d'Esther Urlus

se crée l'association l'Etna à Paris, autre lieu axé sur la pratique du cinéma en pellicule.

De son côté, la Film-Maker's Cooperative de New York affiche ses ambitions et donne naissance à plusieurs institutions, entre autres le Millinium Film Workshop et l'Anthology film Archives. Sur la côte ouest, les cinéastes Bruce Baillie et Chick Strand participent à l'élaboration de *Canyon Cinema*, également concentré sur la diffusion et distribution des œuvres. Ainsi, comme le soulignent les auteurs Brett Kasmere et Walter Forsberg dans leur ouvrage *Exhibition Guide*, une culture du microcinéma se développera sur le territoire américain à l'image du *Cinéma 16* de Vogel. Cette tradition se poursuit encore aujourd'hui, comme en témoigne Kevin Rice (voir l'entretien p. 46), du collectif Process Reversal, qui s'est déplacé pendant près d'un an un peu partout dans le monde pour montrer des courts métrages expérimentaux dans le cadre de ses programmes nommés « Frenkel Defects ». Quant au Québécois Pierre-Luc Vaillancourt, cofondateur avec Pierre Rannou de l'Institut pour la coordination et la propagation des cinémas exploratoires basé à Montréal, il présente régulièrement ici et en Europe diverses sélections de courts métrages expérimentaux, souvent réalisés par des cinéastes montréalais.

Si la plupart des laboratoires répertoriés sur le site web [www.filmlabs.org](http://www.filmlabs.org), sont situés en Europe, on ne saurait omettre de mentionner le laboratoire Niagara Custom Lab de Toronto<sup>6</sup>, fondé il y a 20 ans, ainsi que le collectif montréalais Double Négatif, lancé en 2004. Récemment, de nouveaux laboratoires ont émergé, notamment Cinework basé à Vancouver, Anyeye à Beverly (Massachusetts), le Echo Film Park à Los Angeles, le Mono No Aware à New York et Process Reversal au Colorado.

En 2015, ces laboratoires sont toujours aussi actifs et, surtout, innove de plus en plus au moyen de nouvelles techniques, redécouvrant les bases photochimiques. Les collectifs tels que L'Abominable (Paris), Filmwekplaats (Rotterdam), Mono No Aware (Brooklyn), Process Reversal (Colorado), l'Hand-made Film Lab Space Cell (Seoul), l'Handmade film Institute (Boulder), Labor Berlin (Berlin), Mire (Nantes) ou encore le Nanolab (Australie) se présentent comme des incontournables dans la réappropriation actuelle du travail en pellicule. Leur manière de se réapproprier des techniques vieilles d'une centaine d'années, de redéfinir des formules chimiques, contribuent à inventer des façons inédites de pratiquer l'art cinématographique sur pellicule. Tous ces centres d'artistes ou laboratoires se présentent,

chacun à leur façon, comme des réponses à la prétendue obsolescence du travail analogique en cinéma et assurent une certaine forme d'éducation auprès des nouvelles générations par les divers ateliers qu'ils offrent.

D'ailleurs, dans son texte « Histoire des laboratoires indépendants », Nicolas Rey, cofondateur de L'Abominable, rappelle qu'au tout début du cinéma, à l'époque du Cinématographe et des frères Lumière, les cinéastes et les photographes, en l'absence de laboratoires industriels, se devaient de connaître toutes les étapes de production d'un film : de la captation de l'image, à la connaissance des produits chimiques jusqu'à l'impression de la copie : « Les diverses opérations du développement, du fixage et du lavage des pellicules peuvent être exécutées commodément à l'aide de simples seaux d'une contenance d'une dizaine de litres [...] » (Notice sur le Cinématographe 1895, p. 22). Cette notice du Cinématographe datant de plus de cent ans s'applique tout aussi bien aujourd'hui pour quiconque souhaite développer sa pellicule de façon artisanale. C'est dire qu'au fil des transformations technologiques et de l'industrialisation cinématographique, l'artiste s'est vu séparé du savoir-faire technique relatif, notamment, au développement de la pellicule filmique. De plus, la notice se terminait ainsi : « Il est difficile d'obtenir, par le développement en seaux, des images très régulières et bien uniformes [...] Nous possédons notre usine [...] qui nous permet d'obtenir à coup sûr des images d'une régularité parfaite [...] » (Notice sur le Cinématographe 1895, p. 22). Ces imperfections auxquelles faisait référence le « petit guide d'utilisateur » des frères Lumière intéressent d'autant plus les cinéastes expérimentaux d'aujourd'hui et sont justement une raison fondamentale pour plusieurs artisans du septième art de poursuivre leur démarche en pellicule. Ainsi, une autre différence fondamentale entre le mouvement des coopératives des années 1960-1970 et les laboratoires actuels est qu'il ne s'agit plus seulement d'une quête d'autonomie de production et de distribution, mais davantage une question de survivance d'un médium pour les années à venir. Autrement dit, ces structures assurent une transmission du savoir qui s'avère être des plus urgentes et nécessaires. Par exemple, le Filmwekplaats de Rotterdam écrit sur sa page de présentation : « Ces initiatives devraient renforcer la communauté cinématographique et réintroduire auprès du grand public la pellicule comme un médium artistique vivant et en évolution ». Et plus loin : « Il s'agit d'un moment passionnant pour travailler avec le film et nous sommes

à la recherche de gens pour se joindre à nous en cette période de grands changements». On sent la même détermination sur la page de Process Reversal: «À l'époque où les pellicules disparaissent, que les laboratoires de films sont abandonnés [...], que l'industrie du film s'effondre, nous sommes face à une occasion unique de réinventer le médium d'une manière qui n'a pas été prévue ni souhaitée par ses exploitants capitalistes: soit l'exploration de nouvelles façons de voir, de nouvelles façons d'entendre, de nouvelles façons de parler des films [...]» Parmi ces initiatives pour réinventer l'utilisation de la pellicule cinématographique, nous remarquons un enthousiasme généralisé pour l'émulsion faite à la main. Mis sur pied par Robert Schaller, le Handmade Film Institute, qui organise des ateliers dans les forêts du Colorado depuis de nombreuses années, contribue à l'éclosion considérable de cette pratique à l'échelle planétaire. À ce propos, la cinéaste Esther Urlus, cofondatrice du centre Filmwekplaats, présentait lors de la rencontre des laboratoires de 2013 son livre *Re: Inventing The Pioneers: film experiments on handmade silver gelatin emulsion and color methods*, qui relate sa dernière année de tentatives infructueuses à vouloir créer une émulsion couleur artisanale.

Dans un même ordre d'idées, le cinéaste Richard Tuohy, codirecteur du Nanolab en Australie a, quant à lui, innové aussi sur le plan technique en inventant ce qu'il a nommé la technique du Chromaflex. Le Chromaflex est une méthode qui permet de développer sur une même bande de film, en couleur, en noir et blanc, en négatif ou en positif et ce, en masquant des parties de l'image en pleine lumière après le premier développement, dans un procédé de film couleur. Richard Tuohy offre d'ailleurs des ateliers portant sur cette technique dans les divers centres d'artistes à travers le monde. Ceci nous rappelle que l'avenir de la pellicule et du savoir-faire qui lui est rattaché passe par une forme d'éducation perpétuée par les cinéastes eux-mêmes. C'est pourquoi les ateliers se multiplient dans les centres d'artistes afin de transmettre ces savoirs. Ce qui est encore plus frappant, c'est qu'il n'est plus seulement question d'ateliers traditionnels, tels que l'initiation à la caméra Bolex, à la tireuse optique, à l'agrandissement photo ou à la chambre noire. Les microlaboratoires proposent des formations pointues comme celles destinées à remplacer le développeur traditionnel Kodak par un révélateur composé de café et de vitamine C – Ricardo Leite du labo ATOMO47, situé à Porto, en est un des spécialistes. Robert Schaller enseigne les rudiments de la pellicule artisanale noir et blanc tout aussi bien que la fabrication de *camera obscura*; le groupe Process Reversal revisite de vieilles techniques photographiques, telles que le mordantage ou la réticulation, en plus d'offrir des ateliers de tournage avec une caméra 35 mm à manivelle de modèle DeVry datant des années 1920. Ce genre d'ateliers gagne en popularité à une vitesse fulgurante! Signe qu'il existe bel et bien un indéniable regain d'intérêt pour les méthodes argentiques. Si cet enthousiasme pour l'art analogique est défendu par certains bonzes de Hollywood (on pense ici à Quentin Tarantino, J.-J. Abrams, Christopher Nolan et Judd Apatow

qui, l'année dernière, ont cherché à convaincre les grands studios d'acheter un stock de films minimum à Kodak pour assurer la survie de l'entreprise), ceux-ci demeurent toutefois indifférents à cette redécouverte des techniques qui nous ramènent aux expériences du cinéma des premiers temps.

Maintenant que chaque artiste possède son identité virtuelle (promotionnelle): son compte Vimeo, son site web, sa page Facebook et sa chaîne Youtube, ce mouvement des laboratoires indépendants, sans la moindre volonté de plaire ou de vendre, nous apparaît comme un acte de résistance. Comme quoi se réunir autour d'une chambre noire, concept pourtant vieux de centaines d'années, démontre que le cinéma actuel connaît l'urgent besoin de créer, au sein même des communautés, des réseaux parallèles pour qui le but le plus important n'est pas le rendement financier ou les prix en festivals. Sous la lumière inactinique du labo, les corps travaillent dans l'anonymat le plus total. C'est justement parce qu'ils sont cachés derrière le voile d'une lumière rouge, loin des projecteurs, qu'ils se permettent de conspirer par et pour un cinéma de bouts de ficelle. Il serait peut-être temps pour les cinéastes de disparaître des radars plutôt que de prendre part au vacarme actuel du *like*. <sup>24</sup>

1. Message original publié sur le forum internet du site web filmclub.org le 15 juin 2015.
2. La LPMC a été active de 1978 jusqu'en 1995 sous la même adresse au Camden Town. Elle s'est par la suite associée à London Electronic Arts avec l'objectif de fonder le Lux Center. Malheureusement, après seulement quatre années d'existence, le Lux Center a fermé ses portes en 2001 comme laboratoire pour ressusciter sous le profil d'une plateforme de diffusion et de distribution. C'est en 2004, que le no.w.here Lab se met en place et parvient à mettre la main sur le matériel de la London Film-Markers' Co-op et ainsi, offrir à Londres, un laboratoire.
3. Pip Chodorov évoque ses rencontres avec Karel Doing et le groupe Métamkine dans son texte « The Artist-Run Film Lab ».
4. Je traduis ici Pip Chodorov qui décrit la rencontre dans son texte « The Artist-Run Film Lab ».
5. Nicolas Rey décrit en détail ce mouvement dans son « histoire des laboratoires indépendants ».
6. Sous la direction de Sebastjan Henrickson, le laboratoire se veut l'infrastructure la plus proche d'un laboratoire professionnel dans ce contexte où les grands laboratoires ferment leurs portes.



Metal Machine Cinéma, Montréal, janvier 2012. Présentation de l'Institut pour la coordination et la propagation des cinémas exploratoires.