

Arts

Arts prêt

791.

483

BRE

Cinémas d'avant-garde

Nicole Brenez

Collection dirigée par Joël Magny

VILLE DE LYON
BIBLIOTHÈQUE

CAHIERS DU CINÉMA | les petits Cahiers | SCÉRÉN-CNDP

3 7001 02 906 699 6



Omar Diop, militant maoïste, et Lex De Bruijn, plasticien, dans *La Chinoise*, Jean-Luc Godard, 1967.

Regardez un monde où tout est à changer, tout à inventer.
Ne vous coupez pas les veines. Respirez et créez. Je vous salue.
Pierre Clémenti, *Quelques messages personnels*, 1971.

Première partie

Chapitre 1

La notion d'« avant-garde »

Conceptions et conflits

Le terme d'avant-garde connaît une extension en trois étapes. Il appartient d'abord au vocabulaire militaire : un traité indou du IV^e siècle avant J.C., *Les Six Procédés de la politique*, rédigé par le ministre Kautilya, décrit en détail les fonctions de l'avant-garde, assumées dans l'armée par les éléphants¹. Ce qui justifie l'extension du terme à d'autres champs concerne le danger, la confrontation avec l'inconnu, le forçage d'une situation : comme l'écrit un théoricien de la guérilla révolutionnaire, « on ne doit pas attendre que toutes les conditions soient réunies »². Cet effet

1. In Gérard Chaliand, *Anthologie mondiale de la stratégie. Des origines au nucléaire*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 447.

2. Ernesto Che Guevara, *La Guerre de guérilla* (1960), tr. Gérard Chaliand et Juliette Minces, Maspero, 1962, p. 13. On lira avec profit le petit traité d'Alberto Bayo, général mexicain qui a entraîné Guevara : *150 Questions for a Guerrilla* (1963), Boulder, Paladin Press, 1975.

technique d'anticipation, de risque et donc de sacrifice possible alimente le prestige héroïque lié à l'avant-garde. Le terme s'institutionnalise dans le domaine des idées et des débats à la fin du XVIII^e siècle, à la faveur des développements et des besoins de la Révolution française. La première publication intitulée *L'Avant-Garde* date en effet du 5 ventôse de l'an 2 de la République (soit 1794), il s'agit de *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*, consacrée, comme l'écrit son rédacteur, « à développer les grands principes de la liberté qui doivent affermir la Révolution. »³ Enfin, le terme d'avant-garde « fut introduit dans le vocabulaire de l'esthétique autour de 1820 dans les milieux saint-simoniens, qui affirment que l'art doit être "l'avant-garde" de la société.⁴ » Le principe d'une avant-garde éclairée, combattant sur le terrain de l'art à la manière de guerriers mieux formés et plus décidés que le reste de la troupe, ne cessera d'être réactivé au XX^e siècle : les valeurs révolutionnaires mais aussi les modèles insurrectionnels concrets élaborés par Blanqui, Bakounine, Marx, Engels, Lénine, Mao, Giap, Guevara, ont inspiré la pratique de nombreux cinéastes qui les transposent dans le champ esthétique. Guy Debord annonce par exemple : « Une association internationale de situationnistes peut être considérée comme [...] une tentative d'organisation de révolutionnaires professionnels dans la culture.⁵ »

Il existe de nombreuses conceptions de l'avant-garde, qu'elles soient doctrinales ou informelles, qu'elles soient le fait de militaires, de philosophes, d'artistes ou d'historiens. Aux deux extrémités d'un très ample

3. Robert Estivals, Jean-Charles Gaudy, Gabrielle Vergez, *L'Avant-Garde*, Paris, Bibliothèque nationale, 1968, p. 22.

4. Jean-Michel Palmier, « Esthétique », in Gérard Bensussan et Georges Labica, *Dictionnaire critique du marxisme* (1982), Paris, PUF, 1999, p. 401. Pour un historique des termes d'Engagement, d'Art révolutionnaire, d'Esprit de parti, on lira avec profit cette excellente synthèse. Les saint-simoniens, disciples de l'économiste Saint Simon, défendent l'abolition des privilèges, les droits des classes les plus pauvres, les valeurs du travail et de l'éducation. Marx les qualifia de « socialistes utopistes ».

5. Guy-Ernest Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », *Internationale Situationniste*, 1958, n° 1, Paris, Champ Libre, 1975, p. 21.

éventail, on trouvera d'un côté une conception large, transhistorique et rétrospective, selon laquelle toute époque engendre son avant-garde artistique. Des historiens de l'art aux méthodes pourtant très divergentes peuvent se retrouver sur ce point, tel Germain Bazin rédigeant une *Histoire de l'avant-garde en peinture du XIII^e au XX^e siècle*⁶, et Patricia Falguières titrant un ouvrage *Le Maniérisme. Une avant-garde au XVI^e siècle*⁷. Le principe d'avant-garde renvoie en ce cas à l'invention formelle, il avalise la capacité d'une œuvre ou d'un mouvement à révolutionner sa propre discipline. « On ne sera donc pas surpris de voir inclus parmi les peintres "d'avant-garde" des artistes tels que Raphaël ou Le Corrège, qui ont fait accomplir à l'art de véritables révolutions.⁸ » À l'autre extrémité de l'éventail, on trouvera une conception précise, doctrinale et programmatique, selon laquelle l'artiste d'avant-garde a pour tâche de transmettre les mots d'ordre révolutionnaires fixés par un Parti et de remplir un programme social d'éducation populaire, à la manière dont un détachement de soldats remplit une fonction spécialisée. Cette théorie, dans ses versions léniniste, stalinienne, maoïste puis castriste, traverse tout le XX^e siècle et tous les continents, inlassablement diffusée par le Komintern⁹, ses avatars, et l'ensemble de ses agences et relais culturels conscients ou inconscients. Elle subordonne le travail artistique à une mission sociale qui consiste à défendre les intérêts de la « classe d'avant-garde », c'est-à-dire le prolétariat. On en trouve un bon résumé dans le petit livre rouge du Président Mao Tsé-Toung, que nous citons de préférence à d'autres variantes parce qu'il inspire directement certains des plus beaux films et textes de Jean-Luc Godard. « Toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art

6. Paris, Hachette, 1969.

7. Paris, Gallimard, 2004.

8. Germain Bazin, *Histoire de l'avant-garde en peinture*, op. cit., p. 10.

9. Komintern : abréviation de « Internationale communiste » ou Troisième internationale, née en 1921 après l'exclusion des militants de gauche de la II^e Internationale, et dominée par Staline.



Sochaux 11 juin 68, Groupe Medvedkine de Sochaux, 1970.

au-dessus des classes ; ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle. La littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme disait Lénine, "une petite roue et une petite vis" du mécanisme général de la révolution.¹⁰ »

Une telle conception para-militaire de l'avant-garde règne sur la vie intellectuelle depuis la fin du XIX^e siècle, au point que, lorsque le mur de Berlin s'effondre en 1989, il fut décrété « la fin des avant-gardes », comme s'il n'existait d'avant-garde que communiste. On oubliait bien sûr l'ensemble des autres propositions : celles qui précèdent Marx (par exemple Blanqui, Proudhon, Bakounine et les anarchismes) ; celle de Marx lui-même, qui n'a rien de doctrinaire ; celle de Trotsky, fermement opposé à l'instrumentalisation de l'art ; celles de tous les artistes,

10. « Causeries à Yanan » (1942), in *Citations du Président Mao Tsé-Toung*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1966, p. 331.

politiques et philosophes critiques ou non-alignés, à commencer par Victor

Serge, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse et l'École de Francfort ; celles des différents formalistes. Même en tant que militants, les artistes marxistes ne s'inféodaient pas nécessairement à une doctrine, comme en témoigne la belle formule du cinéaste argentin trotskiste Raymundo Gleyzer, torturé et assassiné en 1976 par la junte militaire, dans son film *Mexique : la révolution congelée* (1971) : « Le Parti de la classe ouvrière n'existe pas. L'avant-garde devra surgir de la lutte elle-même. » La ligne de partage décisive entre la définition léniniste de l'avant-garde artistique et les autres conceptions détermine le débat souvent fratricide entre les différentes avant-gardes : elle passe entre l'art conçu comme instrument (de la révolution, mais en fait du Parti), et l'art conçu comme force autonome. Un tel débat alimente les conflits non seulement entre les tendances (par exemple, les formalistes contre les politiques), entre les groupes, entre les artistes, mais parfois aussi entre les périodes d'un même artiste. Il se trouve parfois au cœur brûlant d'une contradiction insoluble, la pensée d'André Breton de ce point de vue offre un exemple majeur. Selon le pape du surréalisme, l'art d'avant-garde participe à « la dérouté de la pensée bourgeoise ». Mais comment ? Tantôt « il a partie liée avec l'activité sociale révolutionnaire, il tend comme elle à la confusion et à la destruction de la société capitaliste » (déclaration faite à Prague en avril 1935) ; tantôt au contraire « l'œuvre d'art, sous peine de cesser d'être elle-même, doit demeurer déliée de toute espèce de but pratique » (déclaration faite à Santa-Cruz de Tenerife en mai 1935)¹¹. Lié ou délié, militant ou kantien, « au service de la révolution » ou activité autonome, pratique sociale spécialisée ou lieu de redéfinition des découpages sociaux : ainsi se déploie la grande dialectique des avant-gardes, avec pour enjeux l'invention de la liberté, la revendication ou non d'une efficacité sociale, la fétichisation ou non de l'art comme pratique singulière.

11. André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, édition Béli-baste/Jean-Jacques Pauvert, 1970. Citations respectivement p. 20, 55 et 60. (Nous soulignons).

Il ne s'agira pas ici de défendre une conception de l'avant-garde plutôt qu'une autre, mais de repartir des films et des discours cinématographiques pour observer les façons dont le cinéma participe de cette glorieuse et complexe histoire des idées, avec ses moyens propres.

Cinéma et travail de la représentation

Comme l'ont établi et réfléchi certains historiens dans le prolongement des travaux de Michel Foucault, le dispositif cinématographique ne naît pas à la simple faveur d'un développement logique des techniques¹². À la fin du XIX^e siècle, le cinéma émerge au sein d'une nappe culturelle déterminée, il participe à concrétiser des liens entre recherche scientifique sur le mouvement, industrie militaire et contrôle des corps. « Si l'on savait dans quelles conditions s'obtient le maximum de vitesse, de force ou de travail que peut fournir l'être vivant, cela mettrait fin à bien des tâtonnements regrettables », écrit Étienne-Jules Marey en 1873¹³. Les différentes techniques de relevé et de décomposition visuelle du mouvement doivent éliminer de tels tâtonnements, elles aboutiront à l'enregistrement cinématographique. En tant que dispositif technologique, le cinéma sert d'abord les intérêts de l'État et de l'armée (le Ministère de la Guerre finance la Station physiologique de Marey, berceau du cinéma), qui eux-mêmes préservent les privilèges d'une « féodalité financière », selon l'expression d'Augustin Hamon, futur beau-père de Jean Painlevé¹⁴. Aux États-Unis, les recherches de Edward Muybridge s'inscrivent dans le contexte de la taylorisation du travail ; en France, celles de Étienne-Jules Marey dans le contexte de la « rationalisation » du mouvement humain et animal. Dans les deux cas, il

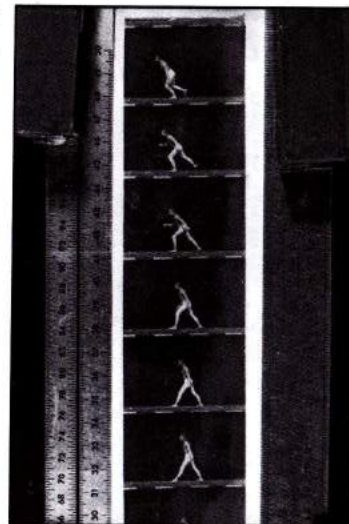
12. Cf les travaux de Paul Virilio, Laurent Mannoni, Christian Pociello, Marta Braun ou Gérard Leblanc.

13. Étienne-Jules Marey, *La Machine animale. Locomotion terrestre et aérienne*, Paris, Germer Ballière, 1873, introduction p. VIII. Cité par Christian Pociello, *La science en mouvements. Étienne Marey et Georges Demenÿ*, Paris, PUF, 1999, p. 60.

14. Augustin Hamon, *Les maîtres de la France. La féodalité financière dans les transports, ports, docks et colonies*, Paris, Éditions sociales internationales, 1938.

s'agit d'une entreprise de contrôle et de rentabilisation des corps, qui commence avec la Chronophotographie, passe par le cinéma et se prolonge de nos jours avec la production la plus massive d'images qu'ait jamais connue l'humanité, c'est-à-dire avec la prolifération des caméras de surveillance.

Mais toute technique, tout objet, toute institution, toute logique peut être détournée, subvertie et retournée contre ses propres déterminations. À l'invention du cinéma comme instrument de domestication, répondent nombre d'initiatives qui réinscrivent le cinéma



Étienne-Jules Marey, chronophotographie sur pellicule mobile, circa 1891.

dans une autre veine de l'histoire des idées, en liaison avec une conception critique du rôle de l'artiste. Comment caractériser cette autre veine ? Dans le cadre des valeurs de justice, de liberté et d'égalité élaboré au XVIII^e siècle par les philosophes des Lumières, le statut et le rôle de l'artiste changent radicalement : l'artiste ne se trouve plus au service d'un pouvoir, que celui-ci soit religieux, politique ou économique, il a pour fonction non-mandatée de maintenir et approfondir des idéaux de libération, d'anticiper sur un état du monde possible, de montrer par où l'on peut échapper à la domination, y compris en revendiquant le caractère asocial, insensé ou inutile de son œuvre. L'artiste assure, en somme, la pérennité de l'esprit révolutionnaire, et en premier lieu contre les calcifications de la révolution victorieuse. En ce sens, l'artiste d'avant-garde n'est jamais enrôlé. Sur le terrain, c'est toute la différence entre par exemple un Roman Karmen, documenta-



LBJ de Santiago Álvarez, 1968.

leurs films fournissent les symptômes les plus manifestes de la trahison des idéaux révolutionnaires par le pouvoir d'État qui pourtant s'en réclame toujours. C'est encore le cas passionnant de Santiago Álvarez, directeur des Actualités cubaines, dont l'inventivité formelle hors du commun inspira toute une génération de cinéastes engagés, capable de se battre au sein même de la révolution cubaine pour utiliser sur ses bandes-son la musique psychédélique américaine interdite, et dont on voit douloureusement le génie formel se flétrir à mesure que Fidel Castro envahit le champ visuel et sonore. Comme le résume très bien Herbert Marcuse : « L'art reste une force dissidente.¹⁵ »

L'avant-garde alors n'a-t-elle de rôle que marginal et réactif ? Sur le plan de la contre-attaque, de l'assaut contre le monde, son travail critique consiste en effet à développer les formes, pratiques et théoriques, du

15. Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, 1977, tr. Didier Coste, Seuil, 1979, p. 21.

refus la domination et de l'assujettissement à l'ordre

riste russe chargé des images officielles de l'histoire soviétique, et René Vautier, prié de remettre sa carte du Parti communiste au secrétaire de sa section, lorsqu'en 1950 il part filmer les mouvements de libération en Afrique, contre le pouvoir colonial français mais aussi à l'encontre des positions politiques de son propre Parti. C'est aussi l'histoire douloureuse des cinéastes soviétiques, tels Serguei M. Eisenstein et Dziga Vertov, dont les difficultés grandissantes à produire

établi. Mais sur le plan affirmatif de la proposition, le travail consiste à déployer les idées, les formes et les possibles sans souci d'un déjà-là, à se confronter à l'inconnu, à l'impensable, à l'inadmissible. Le critique Pierre Restany résume cette dimension : « L'art est un aspect de la recherche fondamentale.¹⁶ » L'art est un vaste laboratoire du sens, son avant-garde se charge d'en renouveler les protocoles. Un film n'est pas révolutionnaire parce qu'il traite de la révolution, mais parce qu'il révolutionne quelque chose dans le monde : une situation concrète, l'organisation des idées, la résignation à une limite, le *Zeitgeist* (l'esprit du temps)... Hegel, qui pourtant n'avait rien d'un agitateur politique, décrit l'événement que produit une œuvre nouvelle : « Dans la culture, les œuvres originales et tout à fait prodigieuses sont comparables à une bombe tombant dans une ville paresseuse, où chacun est assis devant sa chope de bière, plein de sagesse, et ne sent pas que c'est justement son morne bien-être qui a provoqué l'éclat du tonnerre.¹⁷ »

En tant que travail du symbolique, l'œuvre d'art trouve d'abord pour terrain d'exercice l'histoire des idées, des croyances, des discours. L'un des premiers grands penseurs du rôle de l'art dans l'émancipation, le poète allemand Schiller, a magnifiquement défini la beauté comme refus de la subordination à un ordre extérieur, donc comme plénitude surmontant la régularité. En tant que manifestation de la belle autonomie, l'œuvre introduit l'individu qui l'observe à l'émancipation morale : l'individu voit grâce à l'œuvre comment la beauté se délivre de toute contrainte et ne s'alimente que de liberté, il comprend ce que cela signifie d'« actualiser progressivement toutes ses virtualités »¹⁸.

Considérer l'œuvre comme laboratoire où s'exerce le libre jeu des facultés, donc comme propédeutique

16. Pierre Cabanne, Pierre Restany, *L'Avant-garde au xx^e siècle*, Paris, André Blandin, 1969, p. 8.

17. G.W.F. Hegel, *Notes et fragments. 1803-1806*, tr. collective, Paris, Aubier, 1991, p. 59.

18. Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, 1794, tr. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992, p. 172.

à l'émancipation : cette proposition¹⁹ sera reprise sous de nombreuses formes tout au long de l'histoire des avant-gardes, notamment sous le terme de « dépassement de l'art ». Citons à cet égard le manifeste exemplaire du plasticien Julio Le Parc, intitulé *Guérilla culturelle* (1968). Il se termine par ce programme : « Ranimer [la] puissance d'agressivité contre les structures existantes. Au lieu de chercher des innovations à l'intérieur de l'art, changer, dans la mesure du possible, les mécanismes de base qui conditionnent la communication. [...] Organiser une espèce de guérilla culturelle contre l'état actuel des choses, souligner les contradictions, créer des situations où les gens retrouvent leurs capacités à produire des changements. Combattre toute tendance au stable, au durable, au définitif, tout ce qui accroît l'état de dépendance, d'apathie, de passivité lié aux habitudes, aux critères établis, aux mythes et autres schémas mentaux nés d'un conditionnement complice avec les structures au pouvoir. Systèmes de vie qui, même en changeant les régimes politiques, continueront à se maintenir si nous ne les mettons pas en question.²⁰ »

Le cinéma d'avant-garde ne se définit pas principalement par son origine économique, ni par une plate-forme doctrinale, ni par une esthétique singulière : il détourne une technologie née de besoins militaires et industriels pour la réinscrire dans une dynamique d'émancipation, et participe en ce sens à un vaste mouvement critique qui s'est affirmé au XVIII^e siècle avec la philosophie de Kant et des Lumières²¹. Si le terrain premier de l'œuvre d'art est bien la conscience, le travail des facultés, son enjeu consiste à sans cesse reconfigurer le symbolique, à remettre en question la partition entre l'art et la vie, par exemple comme division humiliante entre l'idéal et le réel. Pour un artiste d'avant-garde, l'art n'a de sens qu'à refuser,

19. Fruit d'un débat avec la philosophie de Kant. Nous renvoyons sur ce point à l'introduction de Robert Leroux au texte de Schiller, qui constitue une mise en perspective indispensable.

20. Reproduit in Yves Aupetitallot (dir.), *Stratégies de participation : GRAV - Groupe de recherche d'art visuel, 1960/1968*, Grenoble, Le Magasin, Centre d'art contemporain de Grenoble, 1998, p. 231-232.

21. Cf Herbert Marcuse, *Philosophie et révolution* (1967), tr. Cornélius Heim, Paris, Denoël/Gonthier, 1968.

contester, pulvériser les limites du symbolique, qu'il s'agisse d'une fin en soi ou d'un moyen d'intervenir directement sur le réel.

Organisation et pratiques du cinéma d'avant-garde : éventail

En termes d'organisation pratique et de moyens logistiques, le cinéma d'avant-garde peut s'élever au sein même de l'industrie (formes subversives), mais il suppose plus souvent une autre économie, d'autres circuits de production et de diffusion, qui se sont déployés dans l'histoire selon une poignée de formules majeures.

Le mécénat privé reconduit une antique tradition patronale. Ce fut le cas du Vicomte de Noailles finançant *L'Âge d'or* de Luis Buñuel en 1930. L'État assure parfois le financement de l'avant-garde. Mentionnons trois exemples dans trois contextes historiques très différents : la « Prometheus », firme de production et de distribution communiste filiale du Mejrabpom soviétique, animée par Willi Münzenberg entre 1925 et 1932, assura le succès du *Cuirassé Potemkine* (*Bronenosets Potjomkin*, S. M. Eisenstein, 1925) en le distribuant à l'Ouest et produisit par exemple *KühleWampe* de Slatan Dūdow et Bertolt Brecht. La GPO Film Unit de John Grierson en Grande-Bretagne produisit entre autres les courts métrages expérimentaux de Len Lye, pionnier du cinéma inscrit directement sur pellicule. Depuis 2004, en France, à la demande des cinéastes eux-mêmes, le Centre National de la Cinématographie a créé une commission « Cinéma expérimental » au sein de l'Avance sur Recettes.

L'auto-production, ou production domestique, constitue la solution économique la plus massive et se trouve appelée à prendre de plus en plus d'importance à mesure que les instruments de création se démocratisent.

L'organisation des cinéastes en Groupes a représenté pour le champ de l'avant-garde sa forme économique la plus spécifique. Il a donné une assise logistique et une identité politique au cinéma de guérilla, ce



Jean-Luc Godard et Fernando Solanas, photo parue dans *Cinéaste*, hiver 1970-71.

« Tiers Cinéma » que le cinéaste argentin Fernando Solanas et l'écrivain Octavio Getino théoriserent sur le modèle du « foyer » révolutionnaire prôné par Che Guevara, « créer un, deux, trois Vietnam », c'est-à-dire créer des fronts où l'on se trouve, avec les moyens dont on dispose. Radicalement, l'artiste ne serait alors plus le propriétaire

bourgeois de son œuvre mais l'acteur solidaire d'une entreprise révolutionnaire. « Chaque membre du groupe doit avoir des connaissances, au moins générales, des appareils qui sont utilisés : il doit pouvoir remplacer les autres à n'importe quelle phase de la réalisation, il faut renverser le mythe des techniciens irremplaçables.²² »

Pour ce qui concerne les coopératives de distribution, mentionnons l'Anthology Film Archives et la New York Film-makers' Coop sous l'égide de Jonas Mekas, qui essaïma partout dans le monde et inspira la Japan Film-makers' Coop, l'Austrian Film-makers' Coop, la London Film-makers' Coop, la Hamburger Filmmacher Coop, la Cooperative Cinema Indipendente de Naples, la Paris Film

22. Fernando Solanas, Octavio Getino, « Vers un troisième cinéma », 1968, in « Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde », *CinémAction* n°101, 4^e trimestre 2001, p. 108

Coop, le Collectif Jeune Cinéma, Light Cone, Six-pack...



Robert Lapoujade (cinéaste), Marcel Mazé (co-fondateur du Collectif Jeune Cinéma) et Jonas Mekas (cinéaste, poète, fondateur de l'Anthology Film Archives), Festival de Hyères à Toulon, 1975.

Une forme récente de regroupement est celle du Laboratoire, par laquelle les cinéastes assurent leur autonomie technique. Autour de la mise à disposition d'un parc de matériel (caméras, tables de montage, bacs de développement...), certains collectifs assurent simultanément ce qui correspondrait dans le cinéma industriel à des fonctions de producteur, de distributeur et de formateur. On trouve aujourd'hui des Laboratoires dans plusieurs pays occidentaux, organisés en réseau²³. Si, comme le formulait Jean-Marie Straub en 1970, « le cinéma commencera quand l'industrie disparaîtra²⁴ », de telles initiatives en auront largement assuré les prémices.

23. Cf Pip Chodorov, « The Birth of a Labo » et le chapitre 28 de *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimentale en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, 2001, pp. 519-525.

24. In Collectif, *Cinéma / Politique - Série 1, trois tables rondes*, Liège, Labor, 2005, p. 37

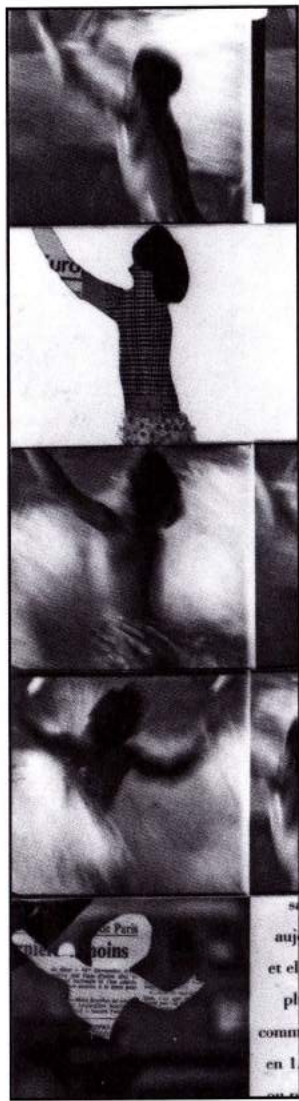
Chapitre 2

Les chantiers du cinéma d'avant-garde : exemples



Un film (autoportrait) de Marcel Hanoun, 1985.

Le manque de surface économique et de visibilité sociale du cinéma d'avant-garde porte communément à croire qu'il s'agit d'un corpus élitiste et marginal. Tout au contraire, face à l'industrie dont la vocation consiste à reconduire un nombre infime de formules scénaristiques et iconographiques au succès éprouvé, le cinéma d'avant-garde travaille à explorer l'ensemble des propriétés et des puissances du cinématographe, ensemble sans cesse réouvert grâce à la complexité de son dispositif matériel et à la richesse de ses rapports symboliques avec le réel. Les cinéastes d'avant-garde pourraient souscrire à la déclaration du poète (et réalisateur) Vladimir Maïakovski : « Pour vous, le cinéma est un spectacle, pour moi, c'est presque une philosophie de l'univers » (1922). En termes formels, c'est bien l'industrie culturelle qui s'avère marginale, là où l'avant-garde invente de façon expansive le champ même du cinéma. Énumérons quelques-uns des chantiers cinématographiques les plus massivement travaillés par l'avant-garde et certains des noms emblématiques qui s'y attachent, non sans préciser que, parfois, ces différentes tâches sont vécues par les cinéastes



Vagues à Collioure de Jean-Michel Bouhours, 1991.

comme autant de conceptions incompatibles. Relevons-en douze parmi les principales.

Explorer les propriétés spécifiques du cinéma

Un tel chantier constitue à la fois une évidence et une voie royale pour les artistes, au point que, au prix d'une dommageable simplification, on réduit souvent les recherches de l'avant-garde à cette seule entreprise. Mentionnons quelques-unes de ses étapes marquantes : le cinéma « pur » des années vingt, avec par exemple Henri Chomette ou Germaine Dulac, le cinéma abstrait, le cinéma métrique avec Kurt Kren et Peter Kubelka à la fin des années cinquante en Autriche, le cinéma structurel international depuis les années soixante, avec Paul Sharits aux États-Unis, Peter Gidal et Malcolm Le Grice en Grande-Bretagne, Birgit et Wilhelm Hein en Allemagne, Claudine Eizykman, Guy Fihman et Jean-Michel Bouhours en France...

Malcolm Le Grice, auteur de films majeurs, tels *Berlin Horse* (1970) ou *Threshold* (1972) et de deux livres de référence, *Abstract Film and Beyond* (Studio Vista, 1977) et *Experimental Cinema in the Digital Age* (BFI, 2002), a répertorié avec effica-

cité les catégories matérielles à partir desquelles les artistes expérimentaux ont développé sous forme de films leurs réflexions sur les propriétés du cinéma²⁵. Rédigée en 1972 et consacrée aux cinéastes structurels, cette taxinomie n'a rien perdu de sa pertinence et reste accueillante aux initiatives contemporaines. Voici les huit éléments grâce auxquels, selon Le Grice, le cinéma réfléchit sur lui-même.

Caméra, enregistrement

« Les phénomènes déterminés par la caméra : ses limites et l'extension de ses capacités comme appareillage d'enregistrement photographique temporel. Limites : limites du cadre, limites de l'objectif (point, champ, ouverture, zoom), obturateur. Extensions : accéléré, ralenti, mouvement de caméra (panoramique, travellings, etc.) »

Parmi les exemples d'œuvres consacrées à cette dimension du cinéma, Le Grice cite celle du cinéaste et plasticien canadien Michael Snow, centrée sur le mouvement de caméra. *La Région centrale* (1970-71) est un film monumental de trois heures



La Région centrale, de Michael Snow, 1971. Machine actionnant la caméra.



De haut en bas :
Raymonde Carasco, *Cinématon* n°32 de Gérard Courant, 1978.

Michael Snow, *Cinématon* n°44 de Gérard Courant, 1978.

F. J. Ossang, *Cinématon* n°52 de Gérard Courant, 1979.

25. Malcolm Le Grice, « Thoughts on recent "Underground" Film », *Afterimage*, n° 4, automne 1972, pp. 78-95. (Nous traduisons). *Idem* pour les citations suivantes.

conçu avec une caméra pivotante sans opérateur, tournoyant dans un paysage de lande déserte : le mouvement mécanique, débarrassé de toute instance et de tout repère anthropomorphe, libère simultanément le paysage, la durée et notre regard, pour une expérience de décentrement absolu. En 1990, avec *See You Later/Au revoir*, Snow travaillera les effets figuraux du ralentissement extrême d'un travelling latéral.

Montage

« Les phénomènes déterminés par le processus de montage et les passages à l'abstraction par relations tant conceptuelles que concrètes entre éléments. » (Malcolm Le Grice)

Inspiré par les théories de Dziga Vertov et par sa formation de musicien, Peter Kubelka, auteur d'une œuvre aussi brève que fondamentale, a repensé le cinéma à partir de l'intervalle entre les photogrammes. En partant du principe que le génie du cinéma consistait à ne

pas respecter les mouvements tels qu'ils adviennent dans la réalité, Kubelka a inventé des formes de structure dérivées des éléments matériels du dispositif : les rapports entre les photogrammes, entre positif et négatif, entre photogramme, pellicule et image projetée sur l'écran. Pour structurer *Adebar* (1957), film de 1664 photogrammes (69 secondes), il a posé des règles destinées à structurer de façon inédite le flux de lumière et d'ombre en quoi consiste un film. Par exemple, chaque portion de l'écran, à la fin de la projection, doit avoir reçu la même quantité de lumière ; chaque boucle de photogrammes doit rencontrer



Peter Kubelka, *Cinématon* n°295 de Gérard Courant, 1983 (en haut).

Philippe Garrel, *Cinématon* n°193 de Gérard Courant, 1982 (en bas).

toutes les autres ; un positif ne peut jamais rencontrer un positif, un négatif ne peut jamais rencontrer un négatif, etc.²⁶. *Adebar*, *Schwechater* (1958), *Arnulf Reiner* (1960) ou *Unsere Afrikareise* (1961-66) constituent autant de films métriques, grâce auxquels Kubelka peut à bon droit, selon les termes de son horizon esthétique, affirmer que le cinéma rivalise avec la foudre et le tonnerre. Mais au-delà, ses expériences de composition montrent que chaque instance cinématographique recèle des possibilités illimitées en matière de montage, pour une dialectique infinie entre continu et discontinu, matériel et immatériel, visible et invisible. Comme le formule un autre maître du montage, Marcel Hanoun : « Le film est moins une soustraction de ses images réelles qu'une addition de ses images absentes.²⁷ »

Perception

« Les phénomènes déterminés par les mécanismes de l'œil et des particularités de la perception. » (MLG)

L'exemple privilégié par Le Grice est le flicker, c'est-à-dire l'intermittence lumineuse propre au battement pelliculaire de 24 images par seconde qui caractérise le cinéma au point d'avoir engendré l'expression populaire « the flicks » (« le ciné »), auquel se consacre nombre de films expérimentaux : citons *The Flicker* (1965) du musicien minimaliste et cinéaste Tony Conrad, *Straight and Narrow* (1970) de Beverley et Tony Conrad, et tout l'œuvre de Paul Sharits, en particulier le chef-d'œuvre *Epileptic Seizure Comparison* (1976), qui transpose la question technique de l'intermittence sur le terrain de la convulsion organique. Un cinéaste a consacré une grande partie de sa recherche aux fondements de la perception cinématographique, donc aux rapports entre la fixité des 24 photo-

26. Peter Kubelka, « La théorie du cinéma métrique » (1978), tr. Christian Lebrat, in *Peter Kubelka*, Paris, éd. Paris expérimental, 1990, pp. 61-84.

27. Marcel Hanoun, *Cinéma Cinéaste. Notes sur l'image écrite*, Crisnée, Yellow Now, 2001, p. 82.

ment : Patrice Kirchhofer. Nés de premières expériences faites dans le cinéma d'animation, les films de Kirchhofer s'élaborent à partir de photos fixes, considérées comme des matrices visuelles, des noyaux iconographiques sur lesquels vont s'agréger les mouvements optiques comme la nacre s'enroule autour d'un grain de sable pour produire une perle. Mais, là où les autres dispositifs cherchent des formes de régularité et de stabilité pour englober et sceller l'immobile dans le mobile, les films de Kirchhofer au contraire explorent l'ensemble des rythmes possibles, de sorte à valoriser l'irrégularité, la différence, le discontinu. Le défilé revient toujours buter sur l'image fixe, la continuité sert à monumentaliser l'intervalle, l'illusion optique se dénude et les beautés de l'irrégulier explosent. Patrice Kirchhofer, qui s'inspire de la musique sérielle dans ses formes classiques ou populaires depuis Webern et Penderecki jusqu'à Terry Riley et Kraftwerk, est le Schönberg du cinéma. Il a complètement refondé la syntaxe en restituant au filmique les ressources visuelles et rythmiques de l'intermittence, comme si le cinéma avant lui claudiquait sur une seule jambe, la jambe du continu. Ses séries « Chromaticité », « Sensitométrie » et « Densité optique » constituent autant d'exercices gymniques pour que se redéploie la jambe atrophiée du discontinu et pour que le cinéma se mette à danser.

Développement, reproductibilité

« Les phénomènes déterminés par le tirage, le traitement en laboratoire, les procédures de re-filmage et de re-copiage ; exploration des transformations possibles par le tirage sélectif et la modification du matériau émulsif. » (MLG)

Malcolm Le Grice est lui-même un grand artiste du refilmage. *Berlin Horse* associe plusieurs versions de tirage (positif, négatif, noir et blanc, couleurs) et plusieurs formes de refilmage sur écran de deux boucles d'images trouvées. Il construit ainsi un poème optique sur les formes cinétiques du chevauchement : chevauchement des apparitions du motif

6 photogrammes de *Chromaticité* / de Patrice Kirchhofer, 1977.

(un cheval bien sûr) ; chevauchement des trois surfaces (pellicule, écran, plan projeté, que le refilmage décale pour que nous puissions dissocier ce qu'une séance traditionnelle confond) ; chevauchement dans l'accumulation temporelle, qui n'a rien de linéaire mais allie irruption, persistance, rémanence, répétition, clignotement, en une riche stratigraphie qui matérialise à chaque instant l'écheveau de nos processus psychiques. La présence cinématographique naît concrètement de ce complexe chevauchement.

Pellicule

« Les phénomènes déterminés par la nature physique de la pellicule ; prise de conscience de la réalité du matériau lui-même et de sa transformation possible en expérience et en langage ; celluloïd, rayures, perforations, bords du cadre, poussière, grain. » (MLG)

Comme les peintres explorent indéfiniment les caractéristiques des pigments, ainsi les cinéastes expérimentaux ont-ils observé, décliné, poussé à leurs limites, dépassé et même nié les spécificités de la pellicule. Travaillée selon ses couches et sous-couches, sculptée, collée, décollée (au lieu d'être





Isidore Isou et Blanchette Brunoy dans *Traité de bave et d'éternité* de Isidore Isou, 1951.

imprimée), déchirée, brûlée, exposée (au lieu d'être projetée), avec le béton, le plastique et l'électricité, au-delà même de ses usages industriels convenus, la pellicule fut l'un des matériaux les plus fétichisés par l'art du XX^e siècle. Avec *Standard Gauge* (1984), le cinéaste Morgan Fisher élève une ode au format 35mm ; Peter Kubelka et Paul Sharits transforment leurs films en exposition de pellicule ; Jonas Mekas retire, agrandit et expose ses photogrammes ; Cécile Fontaine sculpte les couches de celluloïd et mesure la longueur de ses films au poids qu'ils pèsent ; David Matarasso travaille chaque photogramme comme une mosaïque pouvant compter une centaine de pièces. On doit à Isidore Isou le basculement explicite de la pellicule comme support d'enregistrement à la pellicule comme sujet et objet de la représentation. Dans *Traité de bave et d'éternité* (1951), le protagoniste, Daniel, annonce ce qui programme une grande part des recherches plastiques non seulement du Lettrisme mais des cinéastes expérimentaux en général. Citons ce texte capital :
 « Je ferai foutre la pellicule en l'air avec des rayons de soleil, je prendrai des chutes d'anciens films et je les rayerai, je les écorcherai pour que des beautés inconnues paraissent à la lumière, je sculpterai des fleurs sur la pellicule, quitte à faire de ce désordre un ordre neuf, demain, exactement comme Cézanne a fait de l'impressionnisme un art de musée.

Je voudrais faire un film qui vous fasse mal à l'œil, réellement, comme durant le déroulement de ces vieilles projections qui se coupent et se détruisent et où on voit les numéros 1, 3, 5, 7 à toute vitesse. J'ai toujours adoré les numéros qui passent sur les bobines ; peut-être parce que cela arrivait dans de vieux et beaux films classiques, et mon goût s'est déplacé de ce que j'ai aimé à ce qu'accompagnait cet amour !...
 Je laisserai les éclairs traverser la pellicule pour foudroyer, brûler la rétine des spectateurs...²⁸ »

Projection

« Les phénomènes déterminés par les propriétés du dispositif de projection et les composants fondamentaux de la projection d'une image séquentielle : lampe, objectif, fenêtre et couloir, obturateur, griffes, écran. » (MLG)

Dans *Projection Instructions* (1976), Morgan Fisher a condensé en quatre minutes les gestes traditionnels du projectionniste au cours d'une séance traditionnelle. Pour une fois l'interlocuteur du film n'est pas le spectateur dans la salle mais le technicien dans sa cabine : « Attention Projectionniste : ce film est une série d'indications qui s'adresse à vous. Les instructions doivent être suivies pour que le film soit montré correctement. Couper le son. Mettre le son. Éteindre la lampe. Allumer la lampe. Monter le volume du son. Remonter le cadre. Baisser le son. Recadrer au centre. Monter les aigus. Supprimer la mise au point. Monter les basses. » À la dilection de Isou pour les amorces de la pellicule, répond celle de Fisher pour les errements de la projection, travail vivant y compris en contexte industriel (Morgan Fisher travaille à Hollywood). Les futuristes Bruno Corra et Arnaldo Gina dès 1910 avaient imaginé des écrans faits d'autres matériaux que la toile, qui ne se contenteraient plus d'être une surface de réception inerte mais un élément actif de la séance : des écrans en volume, mobiles, colo-

²⁸ Isidore Isou, *Traité de bave et d'éternité* (1951), Paris, Gallimard, 1964, p. 23-24.



Une performance du groupe Metamkine.

rés... Marcel Duchamp imagina de projeter devant et derrière l'écran, en ajoutant « beaucoup de phares d'auto (réels) tournés vers le public »²⁹... Depuis, les artistes expérimentaux n'ont cessé de reconfigurer le dispositif, des lightshows psychédélics du groupe Single Wing Turquoise Bird dans la Californie de la fin des années soixante (utilisant jusqu'à trente-six projecteurs simultanés) jusqu'aux brillantes performances contemporaines du collectif grenoblois Metamkine.

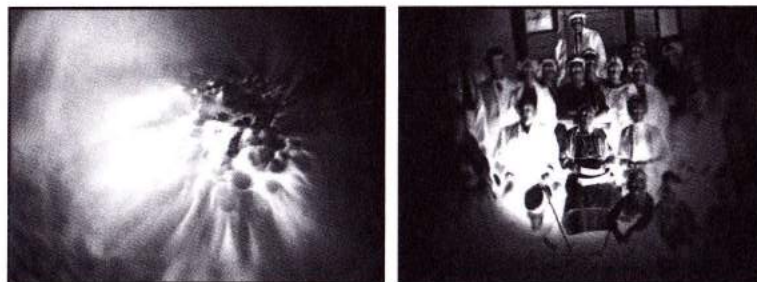
Le héros formel du dispositif est le faisceau lumineux, auquel le cinéaste anglais Anthony McCall consacre son chef-d'œuvre, *Line Describing a Cone* (1973), film-performance de trente minutes au cours duquel se constitue progressivement le cône lumineux de la projection, qui se solidifie lentement dans un espace libre sans écran, de sorte que le spectateur peut s'il l'ose y entrer lui-même. Un plasticien italien, Fabio Mauri, a quant à lui transformé chacun des composants matériels du dispositif en œuvre d'art (l'écran, la bobine, les perforations, l'intervalle noir entre les photogrammes...) et transmué le rite industriel de la projection en rituel d'adoration. Dans la série « Senza Ideologia » (1975), Fabio Mauri projette *Alexandre Nevski* (Aleksandr Nevskiy, 1938) d'Eisenstein sur une coupe de lait, Westfront

29. Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Flammarion, 1999, p. 118.

(1930) de Pabst sur un ventilateur, *Gertrud* (1964) de Dreyer sur une balance. La même année, pour ce qui constitue la projection peut-être la plus iconodoule (adorateur des images) de l'histoire du cinéma, Fabio Mauri projette *L'Évangile selon saint Matthieu* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) sur un mannequin vêtu d'un blouson en jean et d'une chemise de Pasolini, qui venait d'être assassiné³⁰.

Un cinéaste a consacré une grande partie de son œuvre à explorer et approfondir les propriétés de la projection cinématographique : Ken Jacobs, qui fut l'élève du peintre Hans Hofmann, réalise des films expérimentaux depuis 1955, et mit au point successivement deux procédés de projection depuis 1975, le Nervous System puis le Nervous Magic Lantern consacré aux effets 3D. En travaillant sur deux projecteurs, des ralentis de défilement différentiels et des filtres, Ken Jacobs transforme la projection en révélation. Pour ses expériences, il choisit souvent des films des premiers temps (Edison, Lumière), dont les Nervous Performances simultanément révèlent les richesses plastiques et démultiplient les effets optiques puisque les vitesses différentielles du défilement induisent des images littéralement merveilleuses. Parmi les prouesses des Nervous Performances, citons *Bitemporal Vision : the Sea* (1994) et *Celestial Subway Lines/Salvaging Noise* (2005), sur une musique improvisée de John Zorn.

30. Fabio Mauri, *L'Écran mental*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2003.



Deux images de Ken Jacobs, *Celestial Subway Lines/Salvaging Noise*, 2005.



Lighting de Othello Vilgard, 2002.

Durée concrète

« Les phénomènes déterminés par la durée comme dimension concrète. » (MLG)

Avec les recherches de Fluxus (George Maciunas et Nam June Paik en particulier), Andy Warhol, Paul Sharits, Gottfried Schlemmer, le cinéma d'avant-garde a souvent privilégié le temps réel et le temps concret de la

perception, que le cinéma narratif a pour vocation de moduler et volatiliser.

Sur un plan matérialiste, nombre de cinéastes ont tenté de ramener la temporalité de la réception au temps concret de la projection, entreprise impossible mais vers laquelle tendent les artistes pour lesquels le cinéma constitue avant tout une formidable explosion sensible d'énergie optique (Man Ray, Kubelka, Ken Jacobs, Sharits, Tscherkassky, Jürgen Reble, Othello Vilgard). En 1974, à Antioch College, Tony Conrad invente une séance qui identifie exactement temps de réalisation et temps de projection, intitulée *Film Feedback* : « Une image négative est tournée en transparence sur un petit écran dans une chambre noire, la pellicule sort en continu de la caméra, est immédiatement développée, séchée et projetée sur écran par l'équipe.³¹ »

Sur un plan empirique, enregistrer et restituer le temps réel des phénomènes n'a rien de spécifique à l'avant-garde, même lorsque les durées transforment la séance en expérience contemplative extrême

31. Tony Conrad, in *Film-Maker's Cooperative Catalogue*, New York, 1989, p. 116.

comme chez Andy Warhol (*Empire*, 1964, dure huit

heures, *Couch*, 1964, pouvait durer vingt-quatre heures). L'expérimentation commence lorsque le film travaille sur la notion même de « temps réel », qui constitue l'un des problèmes fondamentaux du cinéma depuis son invention scientifique.



Andy Warhol's Flesh de Paul Morrissey, 1968.

Chez Andy Warhol, l'enregistrement en durée continue s'allie à l'aléatoire de la projection, puisque souvent il n'existe pas d'ordre fixe des bobines, et c'est alors seulement peut-être que l'on peut parler d'une « réalité » du temps. Chez le cinéaste anglais Stephen Dwoskin, l'enregistrement en temps réel affirme l'irréversible opacité de ce qui s'offre pourtant au visible. Son *Moment* (1968) répond au *Blow Job* de Warhol (1964) : c'est un plan-séquence de dix minutes sur le visage d'une jeune fille dont on suppose qu'elle se masturbe. Son orgasme, pour être effectif, n'en reste pas moins plongé dans la durée comme dans une sorte d'obscurité expressive congénitale à l'être et dont le cinéma traditionnel a pour vocation, avec ses conventions rhétoriques, de nous protéger.

Image et signification

« Les phénomènes déterminés par la sémantique de l'image et la construction du sens à travers des systèmes "langagiers". » (MLG)
Pour accéder au sens d'une image, faut-il nécessairement passer par la verbalisation ? L'image possède-t-elle une sémantique en propre ? Sur

ces problèmes largement élaborés et traités par les théoriciens et praticiens du cinéma muet, Eisenstein, Epstein, Abel Gance, Dziga Vertov et bien d'autres, les films et textes de Marcel Duchamp, des lettristes, du poète et plasticien Gil Wolman, du cinéaste et poète américain Stan Brakhage, du cinéaste et essayiste américain Hollis Frampton ne cessent de revenir, avec souvent beaucoup d'inventivité et de joie spéculative. L'un des monuments du cinéma d'avant-garde à cet égard est le *Amerika* du canadien Al Razutis (1972-1983), fresque projetée sur trois écrans d'un voyage dans les signes graphiques et iconiques aux États-Unis, depuis l'organisation d'un paysage jusqu'aux gestes des passants, depuis les graffitis jusqu'aux néons de Las Vegas. *Amerika* invente l'analyse en images d'un système symbolique.

La taxinomie de Malcolm Le Grice évite certaines composantes que l'on pourrait admettre comme élémentaires : la sphère de la production et celle de la réception. Mais chacun peut la prolonger facilement.

Interroger le dispositif : élaborer des instruments techniques pour créer des plastiques nouvelles ; réagencer, contourner, refuser les outils industriels

Au titre d'une investigation permanente sur les outils, leur nature, leurs fonctions attendues ou inattendues, leur présence ou leur absence, le cinéma d'avant-garde prolonge l'esprit expérimental du pré-cinéma et du cinéma des premiers temps, lorsque le dispositif mono-centré (une salle, un film, un projecteur, un public) n'était pas installé, lorsque les agencements matériels différaient grandement (la *Black Maria* fermée d'Edison, le plateau ouvert de la Station physiologique de Marey...), lorsque les engins et appareils restaient à inventer, fabriquer, tester. La porosité reste grande avec les recherches menées par les laboratoires et les studios industriels, comme en témoignent par exemple celles de James Whitney, pionnier américain de l'animation par ordinateur, dont les travaux portent la trace dans des films

aussi célèbres que *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958) ou *2001 : Odyssée de l'espace* (2001 : *A Space Odyssey*, S. Kubrick, 1968). Pourtant, même si parfois le bassin expérimental reste commun, les initiatives de l'avant-garde n'ont pas pour fin d'améliorer le parc technologique, mais plus profondément de réorienter, réinventer, voire recommencer le cinéma lui-même. Plusieurs types d'initiatives coexistent et se tressent.

Créer des instruments spécifiques

En 1912, les peintres et cinéastes futuristes Bruno Corra et Arnaldo Gina récapitulent leurs expériences en matière de peinture sur pellicule et ce faisant, décrivent l'exigence des artistes confrontés aux limites des éléments techniques dont ils disposent.

« Nous étudions encore et encore et nous perfectionnions les instruments de l'art, lesquels toujours, comme ne l'ignore nul artiste, nous trahissent plus ou moins : il n'était pas possible, on s'en doute, de peindre la pellicule comme une toile, avec des couleurs et de l'huile – nous avons utilisé d'abord des teintes à l'alcool qui sont d'une application facile et séchaient presque instantanément, mais qui perdaient leurs couleurs très vite, nous avons essayé avec de bons résultats, les couleurs liquides pour diapositives mises dans le commerce par la Maison Lefranc, nous avons tenté des solutions d'aniline, nous sommes allés à la pêche de nouvelles formules dans une infinité de livres de recettes, et nous avons essayé de mélanger tout un tas de couleurs – mais, jusqu'à aujourd'hui, nos meilleurs résultats nous les avons obtenus en modifiant et en corrigeant tout simplement les couleurs pour diapositives ; toutefois, nous poursuivons nos recherches en la matière, confiants dans la découverte, quelle qu'en soit la date, d'une teinte qui offre plus d'intensité et de transparence que celles qui existent déjà.³² »

32. Bruno Corra, « Musique chromatique » (1912), tr. Patricia Falguières, in *Poétique de la Couleur. Une histoire du cinéma expérimental (Anthologie)*, Institut de l'Image/Auditorium du Louvre, Aix en Provence/Paris, 1995, p. 58.



Napoléon d'Abel Gance, 1927 (ci-dessus).



Joost Rekveld dans son studio tournant #11, *Marey* <-> *Moiré*, 1999 (ci-contre).

Parmi les grands inventeurs d'outils, mentionnons Abel Gance pour ses initiatives fameuses sur les formats, la projection et le son, Len Lye pour ses instruments et gestes destinés à sculpter la pellicule, Charles Csuri pour ses travaux informatiques, Patrick Bokanowski pour ses recherches sur les objectifs et les filtres, Peter Tscherkassky et ses différents stylos-laser, Philippe Jacq et son vélo-projecteur... D'autres renouent avec des outils anciens pour inventer des plastiques nouvelles, tel le cinéaste hollandais Joost Rekveld réinventant ses propres instruments d'obturation, des disques anorthoscopes, dans la perspective de tourner un film en hommage à Marey. À cet égard, l'une des figures les plus passionnantes de l'histoire du cinéma d'avant-garde s'avère José Val del Omar, artiste espagnol auteur de deux poèmes visuels magistraux, *Eau-Miroir de Grenade* (1956) et *Feu en Castille* (1960). José Val del Omar a développé une conception solitaire et autonome du cinéma qu'il a nommé la « Mécamystique », qui consistait à penser le cinéma non pas comme la production et la projection d'une simple image sur un écran, mais au titre d'un environnement total. Dans cette perspective esthétique, Val del Omar a inventé de

nombreux appareils (et de nombreux concepts), la Diaphonie, la Vision tactile, la palpicoleur, le chromotact, l'écran corporel, la psychovibration, l'intravision, le débordement apanoramique de l'image sur écran concave... Certaines inventions ont donné lieu à des brevets, par exemple un système de son stéréo-diaphonique en 1944, un carillon photo-électrique en 1947, un système panoramique bi-standard 35mm pour une exploitation maximale de la pellicule en 1957... Val del Omar travaille jusque dans les années soixante-dix sur la vidéo et le laser, par exemple sur un « système bionique énergétique cyclotactile ». Grâce à de tels outils, le cinéma peut selon Val del Omar accéder à des régions psychiques profondes, devenir une fusion organique et humaine, restituer non pas les apparences mais la communication intuitive entre les phénomènes et devenir une « extase électrique »³³.

Réagencer le dispositif

« Le petit écran des cinémas me paraissait insuffisant pour mettre en valeur tout le parti que l'on pouvait tirer de la nouvelle invention.³⁴ » Avec son ballon Cinéorama conçu pour l'Exposition universelle de 1900, Raoul Grimoin-Sanson a réfléchi à un mode spectaculaire alternatif d'utilisation du cinéma. Le public était supposé prendre place dans la nacelle d'un ballon, au centre d'un écran circulaire à 360° sur lequel dix projecteurs synchronisés devaient envoyer des images filmées partout dans le monde (Barcelone, le désert tunisien, Nice, Paris, Bruxelles...) puis teintées en couleurs. Même si probablement le Cinéorama ne fonctionna jamais, l'idée de Grimoin-Sanson appartient à la tradition du cinéma élargi, jalonnée par les « jeux chromatiques réfléchissants » pratiqués par Ludwig Hirschfeld-Mack dans les ateliers du Bauhaus

33. Voir l'excellent dossier que lui consacre la revue *Trafic* dans son n° 34, été 2000.

34. Raoul Grimoin-Sanson, *Le Film de ma Vie*, Paris, éditions Henry-Parville, 1926, p. 88.



Maurice Lemaître dans *Positif-Négatif* de Maurice Lemaître, 1979.

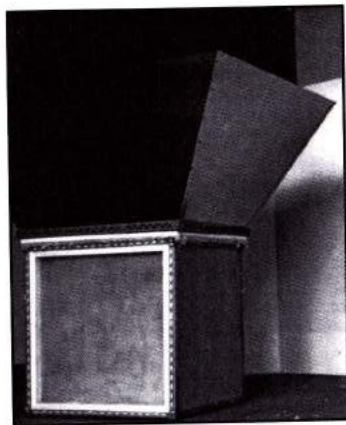
autour de 1925, l'*expanded cinema*, pratique typique des avant-gardes des années soixante, le cinéma des performances qui retransforme le film en spectacle vivant ou nos pratiques actuelles de VJing. Mais le moment crucial de cette histoire est le « syncinéma » inventé et pratiqué par Isidore Isou et Maurice Lemaître depuis 1951. Selon le syncinéma en effet, chaque élément peut et doit s'animer : le traditionnel écran blanc est remplacé par un écran humain (*Un soir au cinéma*, M. Lemaître, 1962), par un écran en flammes (*Montage*, M. Lemaître, 1976), par des feuilles distribuées aux spectateurs... Le spectateur doit devenir créateur, soit qu'il participe à la séance, soit qu'il fasse lui-même l'œuvre (cinéma dit « supertemporel »), soit qu'il se voit empêché de la faire (cinéma « anti-supertemporel »), et donc obligé de se libérer (cinéma « anti-antisupertemporel »).

Le cinéma sort de la salle, le film est projeté sur les façades, sur le ciel, partout. Le film quant à lui peut être projeté par intermittences, montré (dans sa boîte) mais pas projeté, réalisé au cours de la séance, il peut équivaloir à la somme des images que les spectateurs ont en tête, portent sur eux, se montrent capables de fabriquer sur place... La séance se transforme en *happening*, en tombola, en discussion critique, elle peut ne pas avoir lieu, elle peut avoir lieu n'importe où et n'importe quand, le film ce peut être la rencontre du cinéaste et d'un spectateur dans la rue, ou le simple fait d'y penser... Avec les lettristes (Isou, Lemaître, mais aussi Roland Sabatier et beaucoup d'autres), le cinéma devient une expansion infinie de possibles organisée dans une perspective pourtant simple : que l'art se confonde avec la vie, que l'art ne reste pas la propriété de quelques-uns mais participe à la libération de tous. Dans la grande tradition ouverte par Dada, le Lettrisme a opposé au culte de l'objet, donc de l'art comme funeste emblème du fétichisme (ressort de la plus-value, faut-il le rappeler), le culte de la création. Comme le formule Lemaître, il faut que « la révolution poétique » ne devienne pas « une révolution romanesque »³⁵.

Refuser les instruments légués par l'industrie

N'oublions pas cette veine radicale des artistes qui inventent des outils pour ne pas se servir de ceux fournis par l'industrie. C'est, entre autres exemples tous uniques et précieux, Éric Lombard, membre du Comité des Jeunesses Supercapitalistes (issu du Lettrisme) inventant de toutes pièces une « lanterne pyrocinématographique » (1989) qui transforme le cinéma en crépitement de feu ; Philippe Jacq mettant à dessein une pile usée dans sa caméra pour que la pellicule soit mal entraînée et que son rythme hésitant restitue quelque chose d'un rôle (*À Milena*, 2000, film en hommage au suicide de Marina Tsvétaïeva) ; ou

35. Entretien avec Maurice Lemaître, mars 2002, in *Anarchie et cinéma* par Isabelle Marinone, thèse de doctorat, université Paris I, 2004.



La lanterne pyrocinématographique de Éric Lombard, 1989.

Vincent Deville qui, défendant les valeurs low-tech au cinéma, utilise une simple allumette pour exposer un film (*Filles flammes*, 2004). D'autres enfin, de façon subversive, dérangent l'ordre admis des panoplies technologiques, tel James Schneider confiant à divers voyageurs des bobines de 16mm afin non seulement de tester les effets des rayons-X

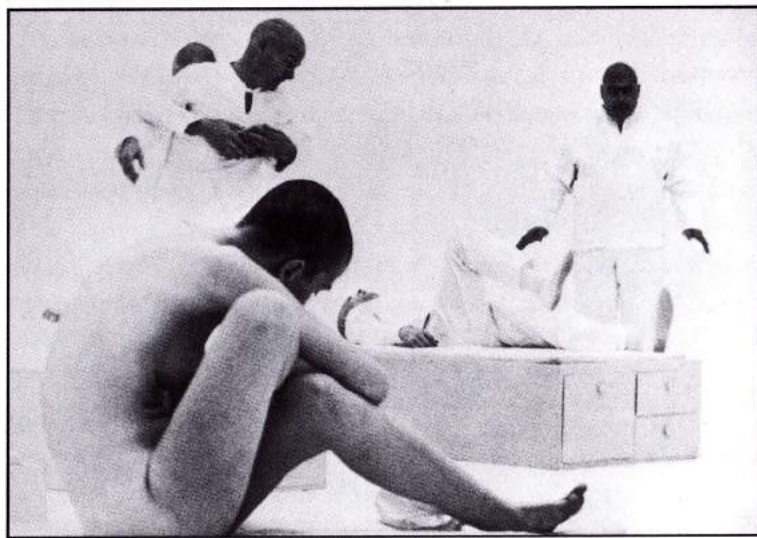
sur la pellicule dans les aéroports, mais surtout de ramener le cinéma à ses origines idéologiques sécuritaires (*Degradation #1, X-Ray : Shroud of Security*, 2006).

Utiliser les instruments offerts par l'industrie au mieux ou au plus de leurs capacités, au-delà des standards de l'industrie elle-même

Phénomène méconnu mais attesté : les artistes tirent un parti parfois bien meilleur des instruments techniques que l'industrie qui les a conçus. Parfois, le phénomène se produit dans les marges ou les niches des studios : il suffit de comparer les films industriels d'Alla Nazimova, diva russe employée comme actrice à Hollywood (elle fut la partenaire de Rudolf Valentino), et le chef-d'œuvre qu'elle a produit elle-même, *Salomé* (1923), stupéfiante adaptation de la pièce d'Oscar Wilde inspirée des dessins d'Aubrey Beardsley. Il en irait de même pour le plasticien expérimental Slavko Vorkapich, auteur avec Robert Florey d'un superbe petit pamphlet contre les studios, *The Life and Death of 9413 — a Hollywood extra* (1927), mais aussi de nombreux génériques et séquences dites de « montage » sertis dans les films de genre



De haut en bas :
Othello d'Orson Welles, 1952,
le meurtre de Desdémone.
Salomé de Charles Bryant et
Alla Nazimova, 1923.
THX1138 de George Lucas,
1971.



comme diamants dans un collier³⁶. Le cas le plus célèbre à cet égard est bien sûr Orson Welles. Mais d'autres cas d'exigence et de perfectionnisme extrêmes se sont avérés loin des normes de rentabilité et de la logistique hollywoodienne : que l'on pense par exemple au flamboyant *Pink Narcissus* de James Bidgood (1971), chef-d'œuvre insurpassable du kitsch érotique gay tourné à New York ou, la même année, au brillant pamphlet expérimental produit dans le studio de Francis Coppola, *THX1138*, par celui qui pourtant allait devenir le fossoyeur de la période la plus inventive de Hollywood, George Lucas.

Inventer de nouvelles formes narratives liées aux propriétés de l'image et du son

« Le roman à l'écran est une erreur fondamentale »³⁷ : parce que les artistes des années vingt ont récusé la dimension littéraire du cinéma, on oublie souvent la richesse foisonnante des recherches expérimentales en matière de narrativité. Mais au contraire, là où le cinéma de genre travaille avec parfois beaucoup de charme la variation des mêmes formules issues du feuilleton, du roman réaliste ou du vaudeville, les cinématographies d'avant-garde ont exploré l'ensemble toujours ouvert des autres formes de composition, qu'elles relèvent de la fiction ou du documentaire. Une première grande initiative consiste à chercher des formes purement cinétiques : Dziga Vertov, Dimitri Kirsanoff, Alberto Cavalcanti, Jean Epstein, Kenneth Macpherson, Mario Peixoto, Philippe Garrel, le groupe Zanzibar, F. J. Ossang... en sont quelques-uns des poètes inspirés. Une autre solution consiste à renouer avec des formes archaïques ou mythiques de ritualité et donc de dramaturgie : les Actionnistes autrichiens, Glauber Rocha, Alejandro Jodorowsky, Gregory Markopoulos,

36. Cf Barbara L. Kevles, « Slavko Vorkapich on Film as a Visual Language and as a Form of Art », *Film Culture* n° 38, 1965, p. 1-46.

37. Fernand Léger, « Le spectacle » ((1924), in *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël, 1984, p. 138.

Maria Klonaris et Katarina Thomadaki, Teo Hernandez, Carmelo Bene, Raymonde Carasco, Étant Donnés...



De haut en bas :
Le Trésor des Îles des chiennes de F. J. Ossang, 1990 (à gauche) et *Rien que les heures* de Alberto Cavalcanti, 1926 (à droite).
Tusk d'Alejandro Jodorowsky, 1980.
L'Âge de la Terre de Glauber Rocha, 1980.
Une page folle de Teinosuke Kinugasa, 1926.

Ci-dessous :
La Vie nouvelle de Philippe Grandrieux, 2002.



ont chacun à leur manière exploré des voies mythographiques. D'inépuisables modèles de narrativité expérimentale sont fournis par le rêve et à sa suite tous les états de conscience altérée (rêverie, folie, délire, ivresse, transe...) : les recherches de Pabst, Alexandre Hammid, Maya Deren, Luis Buñuel, aujourd'hui David Lynch ou Wong Kar-wai s'inscrivent dans une lignée riche de chefs-d'œuvre, tels *Une page folle* de Teinosuke Kinugasa (1926), *Vampyr* de Dreyer (1931) ou *Venus in Furs* de Jess Franco (1969). À ces travaux visuels sur le psychisme répondent des essais organiques sur la pulsion : citons *Echoes of Silence* de Peter Emanuel Goldman (1964), *Sombre* de Philippe Grandrieux (1999), recherches approfondies sur la physique du désir. Une forme rare et très pure de la fiction relève de la factographie, ou de la « fiction documentaire », sur le modèle du théâtre documentaire cher à Peter Weiss. Il y s'agit de mettre en scène le texte d'archives historiques, comme s'y emploie magistralement Marcel Hanoun avec les retranscriptions du procès Eichmann dans *L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung* (1967). Une autre veine de l'avant-garde s'occupe à magnifier les archétypes : James S. Watson et Melville Webber, James Bidgood, Jack Smith, Andy Warhol, George et Mike Kuchar, Pere Portabella en sont quelques-uns des héros. À l'inverse, comme en littérature, les années soixante et soixante-dix travaillèrent la déconstruction, chantier dominé au cinéma par les figures de Marcel Hanoun, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet. Enfin (mais sans clore pour autant la question), on ne peut qu'évoquer la tradition souvent magistrale des auteurs structurant leurs films en s'inspirant de modèles rythmiques poétiques ou musicaux, qu'ils soient classiques ou contemporains, nobles ou populaires : pensons à Peter Whitehead, à Jonas Mekas, aux Straub, à Philippe Garrel, au groupe *Étant Donnés*, mais aussi à Marc'O (pour *Flashes rouges*, 1978-1980), à Frank Zappa, à tant d'autres et pour nous consoler d'être si sommaire, relisons l'article de John Cage,

« A Few Ideas About Music & Films »³⁸.

38. In *Film Culture* n° 29, 1963, p. 35-38.



De haut en bas :
Hélène Châtelain
dans *La Jetée* de Chris
Marker, 1962 (à gauche).

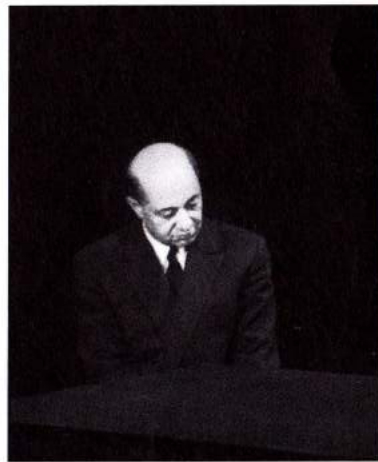
Jean Seberg dans
Les Hautes solitudes de
Philippe Garrel, 1974 (à
droite).

Delphine Seyrig
dans *India Song* de
Marguerite Duras, 1975.

Pierre Clémenti
dans *Les Idoles* de Marc'O,
1968.



Ci-dessous :
Maurice Poullenot
dans *L'Authentique pro-
cès de Carl-Emmanuel
Jung* de Marcel Hanoun,
1967.





Jean Epstein, « Le Grand Œuvre de l'Avant-Garde », in *Ciné-Club. Organe mensuel de la Fédération française des ciné-clubs*, mars 1949, n° 6.

Approfondir la capacité de description du cinéma

« Nous demandons à voir ; par mentalité d'expérimentation ; par désir de poésie plus exacte ; par habitude d'analyse, par besoin d'erreurs inédites.³⁹ » Au principe même du cinéma se trouve la description, terrain commun au cinéma scientifique et au cinéma du spectacle, régime antérieur à la partition entre documentaire et fiction. Pour autant la description n'est pas un donné, elle relève toujours d'une élaboration, ce que Jean Epstein a pensé et pratiqué très profondément, dans ses textes comme dans ses films, qu'ils soient de grande fiction (*La Glace à trois faces*, 1927 ; *La Chute de la maison Usher*, 1928), d'es-

39. Jean Epstein, « Grossissement », février-mars 1921, in *Écrits sur le cinéma*, tome 1, Cinéma Club / Seghers, Paris, 1974, p. 97.

Ci-contre : *La Glace à trois faces* de Jean Epstein, 1927.



Ci-dessous :
L'Or des mers de Jean Epstein, 1932.



prit documentaire (*Finis Terrae*, 1929 ; *Mor'Vran*, 1931) ou les deux (*L'Or des mers*, 1933). La description possède deux vertus : elle est cognitive (elle dévoile, elle révèle) ; elle est herméneutique, modifie la notion même de connaissance, engendre un nouveau mode de pensée : créer un « style descriptif » c'est faire « œuvre philosophique »⁴⁰. Spontanément, la machine de cinéma pulvérise ou dissout les apparences, écorche, trahit, anatomise, déplie les phénomènes. La description s'accomplira donc d'autant mieux qu'elle se charge de ce qui relève de l'infra- ou de l'ultra-naturel, c'est-à-dire de ce que désigne le terme de Photogénie.

Chez Jean Epstein dont la pensée cherche à

40. « Logique du fluide », *Alcool et Cinéma*, in *Écrits sur le cinéma*, tome 2, Cinéma Club / Seghers, Paris, 1975, p. 211.

intégrer dans le champ esthétique la théorie de la relativité d'Einstein, le terme de Photogénie renvoie en effet à trois aspects principaux : le « principe de non-identité », ou « labilité du référent », c'est-à-dire le caractère instable des choses qui toujours se dérobent à la définition ; la « majoration du motif » par sa transposition en image ; et le « compte rendu typologique du mouvement par le cinéma », dont le travail essentiel consiste à « figurer un mouvement par un autre mouvement »⁴¹. Dans « Bilan de fin de muet »⁴², Epstein énumère les dynamiques que le cinéma met à l'œuvre pour saisir la mutabilité essentielle des phénomènes : évolution, variation, suite de métamorphoses, continuité dans le changement, développement, courant, lien, flux... Une histoire ici reste à constituer, celle des grands documentaristes d'avant-garde, qui ont interrogé frontalement la présence au monde des choses et les conditions optiques et sonores de leur appréhension. Citons les noms de André Sauvage, László Moholy-Nagy, Walter Ruttmann, Charles Dekeukelaire, Rudy Burckhardt, Peter Hutton, Jonas Mekas, Bruce Baillie, Rose Lowder, Ange Leccia, Raymonde Carasco, Robert Fenz, Nicolas Rey, Florent Marcie... Pour les cinéastes essayistes, tels Chris Marker, Jean Rouch, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Pier Paolo Pasolini, Jean-Daniel Pollet, Gisèle et Luc Meichler ou Pedro Costa, les puissances descriptives du cinéma n'en finiront pas d'être explorées, approfondies, déployés. Alors mentionnons cette ligne pure et secrète qui court tout au long de l'histoire du cinéma et travaille plus particulièrement le minimalisme de la factographie, c'est-à-dire de la littéralité, du dépouillement voire de la nudité descriptive. Qu'est-ce que ce monde, s'il suffit de le filmer pour le dénoncer ? On en trouverait l'art poétique au début de *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1932), sous-titré « Essai cinématographique de géographie humaine ».

41. « Rapidité et fatigue de l'homme spectateur », novembre 1949, *Esprit de Cinéma*, in *Écrits 2*, op. cit., p. 51.

42. 1931, in *Écrits 1*, op. cit., p. 229.

Elle passe par la Marche de la faim de I. M. Daniel

(1935), *Aubervilliers* de Elie Lotar (1945), *L'Amour existe* de Maurice Pialat (1960), *Feria* de Marcel Hanoun (1961), *l'Essai de reconstitution des quarante-six jours qui précédèrent la mort de Françoise Guiniou* de Christian Boltanski (1971), *La Forme d'une ville* de Pasolini (1974), *Trop tôt trop tard* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (1981), elle se prolonge aujourd'hui avec les films élémentaires et sériels de Sothean Nhieim, de Stratis Vouyoucas ou de Yoav Shamir, dans lesquels le cinéma se dépouille autant qu'il peut pour faire au réel l'hommage de sa complexité.

Contester le découpage normé des phénomènes et proposer de nouvelles formes d'organisation du discours

À la définition « orthoscopique » des choses, le cinéma oppose la pluralité de ses « interprétations optiques... reconnaissables et non reconnaissables »⁴³. Le cinéma possède cette puissance de reconfigurer entièrement notre expérience, de mettre à mal nos partitions, nos habitudes perceptives, nos croyances. Jean Epstein, Luis Buñuel, Dziga Vertov, Jean Vigo, Carl Th. Dreyer, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Marcel Hanoun, R. W. Fassbinder, Philippe Grandrieux notamment ont chacun, à un titre ou à un autre, jeté sur la cité les « bombes hégéliennes » (cf. p. 11) – ce qui les a tous pour un temps rendus inaudibles ou inadmissibles. Prenons l'exemple de Stan Brakhage, auteur d'environ quatre cents films tant figuratifs qu'abstraites, de nombreux poèmes, articles et livres admirables sur le cinéma, parce que son œuvre ambitieuse revendique un rapport plus exact, c'est-à-dire plus ample, aux phénomènes. Pour Brakhage, la ressemblance propre à l'enregistrement cinématographique normé n'est qu'une bande infime sur le spectre de l'exactitude : son travail de cinéaste consiste à explorer, inventer, révéler les autres fréquences d'images possibles. De

43. Jean Epstein, « Le monde fluide de l'écran », juin 1950, in *Écrits 2*, op. cit., p. 159.

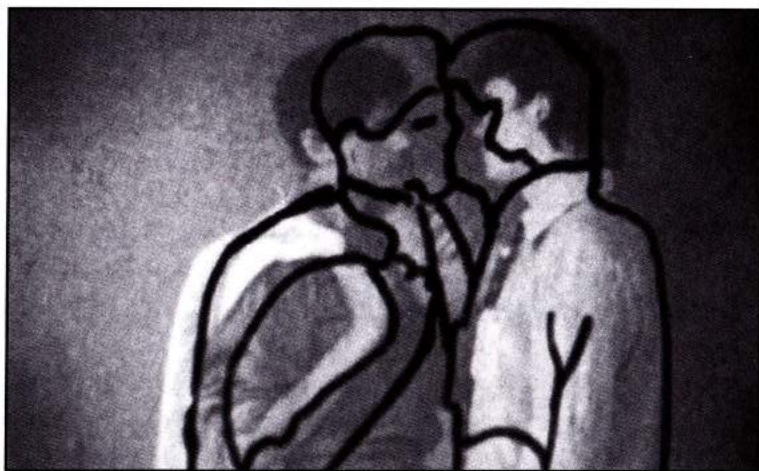
l'abstraction simple à la critique visuelle des images communes, Brakhage a élargi le champ de la figurativité cinématographique comme aucun autre artiste ne l'a fait.

Brakhage est d'abord un poète de son médium, un artisan attentif aux potentialités plastiques offertes par son outil. Il a rédigé des textes approfondis sur la collure, sur le format Super 8 comme accomplissement idéal du cinéma, sur les différentes qualités de pellicule, et même une ode à la perforation. Une remarque nous ouvre à son horizon esthétique : Brakhage trouvait abusif le symbole ∞ gravé sur les bagues des objectifs. Parce que l'infini, pour lui, n'est pas une sorte d'asymptote quantitative, une tension vers un lointain toujours repoussé et dont la mathématique nous épargne le vertige. L'infini brakhagien désigne la somme jamais close des expériences sensibles offertes ici et maintenant par n'importe quel phénomène, fut-il le plus modeste, comme le vol d'une phalène dans la nuit (*Mothlight*, 1963). Cet infini est donc celui de nos « aventures optiques » et le cinéma a pour vocation, non pas d'enregistrer les apparences, mais de déployer les puissances de l'analogie. Analogie à quoi ? Non pas au monde plus ou moins apprivoisé par l'intellection, mais au monde tel qu'il est appréhendé par l'ensemble de l'appareil psychique, à commencer par ses zones les plus obscures et mystérieuses : la perception, la sensation, l'aperception, l'intuition, l'imagination, le rêve. En aucun cas il ne s'agit ici d'irrationalité ou d'une psychédélie décorative. Plus qu'à tout autre, l'ambition de Brakhage s'apparente au projet global d'Eisenstein, restituer en images le fonctionnement de la pensée, dans les plis et déplis de ses strates, sa volumétrie, sa complexité. Au cours d'une telle investigation psychique, tous deux ont cherché la « plongée dans le sein maternel », la remontée aux sources sensibles des affects, Eisenstein dans *Ivan le Terrible* (*Ivan Groznyj*, 1944-45), Brakhage dans les fresques *Dog Star Man* (1961-64) ou *Scenes From Under Childhood* (1967-70). Mais, là où Eisenstein avait travaillé surtout en termes syn-

taxiques et symboliques, Brakhage travaille en termes plastiques sans la moindre trace de narrativité. La couleur, les textures, le cinétisme, les rythmes optiques et quelquefois sonores (Brakhage avait étudié avec Varèse et John Cage) déploient leurs puissances propres, jusqu'à ce que le cinéma, en un geste réellement sublime, franchisse toutes nos limites spirituelles et se montre capable de susciter des sensations, des visions, des pensées inouïes. L'œuvre de Brakhage est une exploration aventureuse des fréquences visuelles, que l'on découvrira peut-être le plus clairement dans la grande trilogie documentaire de 1970-71 : *Eyes* (sur la police), *Deus Ex* (sur l'hôpital), *The Act of Seeing With One Own's Eyes* (sur la morgue).

Réaliser et diffuser les images qu'une société ne veut pas voir

Dans toutes les sphères de l'existence, publique, collective, privée, intime, fantasmatique, il existe des conventions, des interdits et des tabous. L'histoire de la censure et celle des avant-gardes s'entrelacent



Le Sexe des anges de Lionel Soukaz, 1977.



Lionel Soukaz dans *Ixe* de Lionel Soukaz, 1980.



comme deux plantes volubiles autour du cep social⁴⁴. Évoquons ici le combat cinématographique sur le terrain affectif, qui commence par mettre à bas la partition entre public et privé.

Deux œuvres constituent les pierres de touche d'une forme aujourd'hui florissante, l'autobiographie filmée : *Visa de censure* n°X de Pierre Clémenti (1967) et *Ixe* de Lionel Soukaz (1980). Clémenti et Soukaz prennent en charge la même

protestation collective contre la censure sociale et l'autocensure privée, tous deux exposent leur vie et leur corps jusque dans les moindres

44. Cf Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 2001.

replis de son plaisir et de sa souffrance, tous deux

selon la même plastique d'un collage généralisé en montage flash nappé de musique pop, tous deux avec le même « mot de désordre ». Vivre, selon le titre du film de Kurosawa affiché par Lionel Soukaz sur les murs de sa chambre, un vivre compris au sens rimbaldien du dérèglement de tous les sens. *Visa de censure* et *Ixe* accomplissent pleinement les termes de la définition du cinéma comme « perpétuelle révolution romantique » établis par Jean Epstein : « Ce ne fut que dans le cinéma que certains produits mentaux, non encore raisonnés ou non raisonnables, rencontrèrent enfin une technique d'expression [quasi] intégrale [...], du cinéma extra-fluide, extra-mobile, aussi irrécupérable, irretraçable, que le mouvement du regard.⁴⁵ » Tous deux se précipitent à corps perdu sur le mur de la censure, Lionel Soukaz a structuré son film à partir de tous les motifs d'interdiction disponibles à l'époque : blasphème, drogue, franchise sexuelle, zoophilie, insulte à des hommes politiques, incitation à la débauche... Il présente ainsi son film, selon une syntaxe syncopée elle-même transgressive : « *Ixe* est un film dédié à la loi du même nom. Qu'*Ixe* fasse trembler, tressaillir, que ces images de fuite, de crise de décadence, de travesti, de corps en érection, en sursauts, de répression, de guerre, de violence politique, de shoots d'héroïne, de corps perdus dans l'espace. Que ces images de matchs, de boxe, de vie de jungle, de survivance, de tennis. Que ces personnalités politiques ou religieuses qui font vomir, trembler de honte et d'angoisse. Qu'*Ixe* soit tout cela ; une analyse, un travail (miroir) personnel, une peinture des années quatre-vingt ce que vous voulez, peu importe mais qu'*Ixe* soit le frisson de la vie, cette chose qui donne la chair de poule. »

Pratiques sexuelles considérées comme « déviantes », confrontation avec l'organicité (cadavres, excréments, etc.), luttes des minorités quelles qu'elles soient – économiques, idéologiques, confessionnelles, sexuelles... : tout ce qu'une société

45. Jean Epstein, « Alcool et cinéma » (sd), in *Écrits 2*, op. cit., p. 257.

refoule dans ses marges ou ses bas-fonds a trouvé d'une façon ou d'une autre à manifester cinématographiquement. Parmi les grands ténors de l'asocialité, Jean Genet (censuré pour *Un Chant d'amour*, France, 1950), Jack Smith (censuré pour *Flaming Creatures*, ÉU, 1963), Hellmuth Costard (censuré pour *Objets de valeur*, RFA, 1968), Shuji Terayama (censuré pour *L'Empereur Tomato-Ketchup*, Japon, 1971), Virginie Despentes (ixée pour *Baise-moi* en 2000)... D'autres poètes d'un au-delà de la transgression ne se confrontent même plus à la censure et travaillent dans une clandestinité propice, pour les uns à déchaîner les plaisirs, comme Pierre Molinier, Jean-Pierre Bouyxou, Luther Price, Roland Lethem, Noël Godin ou Jan Bucquoy ou pour d'autres, à sonder l'insoutenable, tels Masao Adachi, Jacques Meilleurat ou Tony Tonnerre.

Anticiper ou accompagner les luttes politiques

Avec parfois pour slogan « Le cinéma est une arme », Armand Guerra, Joris Ivens, Georges Franju, Paul Strand, Leo Hurwitz, Chris Marker, René Vautier, Armand Gatti, Hélène Châtelain, Santiago Álvarez, Henri Storck, Jean-Luc Godard, Peter Watkins, Robert Kramer, les collectifs des années soixante et soixante-dix partout dans le monde, des États-Unis à la Corée et de l'Argentine au Portugal, Edouard de Laurot, Fernando Solanas, Jorge Sanjines, Miguel Littin, Peter Whitehead, Tobias Engel, Sarah Maldoror, Guy Debord, Zelimir Zilnik, Jean-Pierre Gorin, Carole Roussopoulos, Lionel Soukaz, Jean-Pierre Sergent, Bruno Muel, Jacques Panijel, Jacques Loiseleux, Cesare Zavattini, Ugo Gregoretti, Emile de Antonio, Haskell Wexler... et tant d'autres cinéastes, opérateurs, techniciens, soutinrent les guerres de libération, les mouvements de résistance, les actions de guérilla, les luttes ouvrières, les combats féministes, homosexuels, anti-apartheid, etc. Partout où il y eut répression, il y eut résistance en images et en son, parfois au péril de la vie des cinéastes (et critiques de films), comme

De haut en bas :

Critique de la séparation de Guy Debord, 1961.

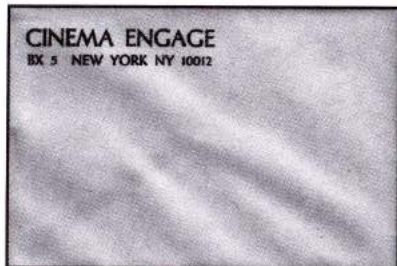
Une enveloppe à en-tête du collectif créé par Edouard de Laurot en 1964 à New York.

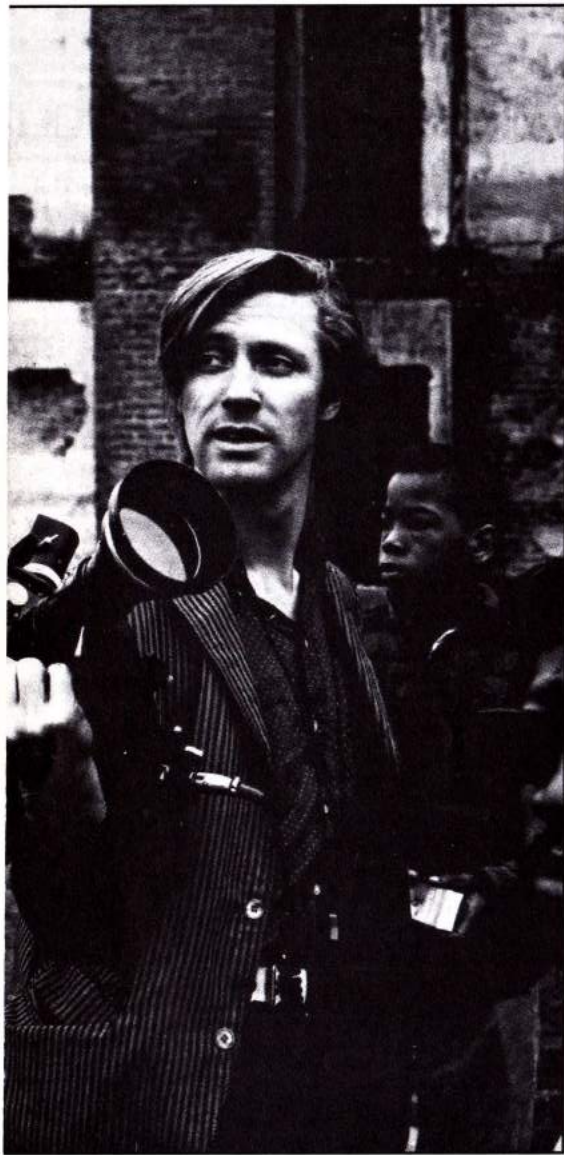
Vanessa Redgrave dans *Tonite Let's All Make Love in London* de Peter Whitehead, 1967.

Route One USA de Robert Kramer, 1989.

ce fut le cas tragique de Raymond Gleyzer, Michèle Ray ou Michèle Firk, abattus ou assassinés pour leurs idées et leurs idéaux. Remarquables aussi sont aujourd'hui les cinéastes accompagnant les opprimés sans aucune organisation politique pour les soutenir, à la manière de Laura Waddington filmant aux côtés des clandestins, Jean-Gabriel Leynaud ou Jérôme Schlomoff et François Bon aux côtés des sans-abris.

Un préjugé (bien utile pour refuser de prendre une œuvre en considération) voudrait que le cinéma engagé, pris dans les urgences matérielles de l'Histoire, reste indifférent aux questions plastiques. Il s'agit là d'une conception piteusement





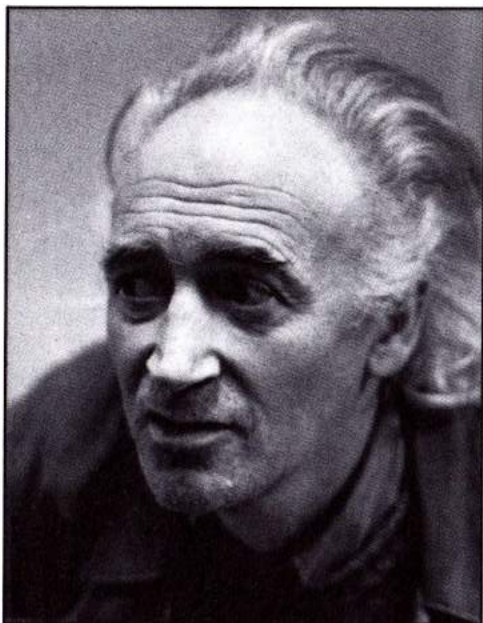
Peter Whitehead tourne *The Fall* à Newark en 1967.

décorative des exigences formelles, puisque le cinéma d'intervention au contraire n'existe qu'à se poser les questions cinématographiques fondamentales : pourquoi faire une image, laquelle et comment ? Avec et pour qui ? Soit l'image d'un événement (la mort d'un homme, une guerre, un massacre, une lutte, une rencontre...), comment la monter, dans quel contexte la mettre en perspective ? À quelles autres images s'oppose-t-elle ? Au regard de l'Histoire, quelles sont les images manquantes et quelles seront les images indispensables ? À qui donner la parole, comment la prendre si on vous la refuse ? Pourquoi, ou autrement dit, quelle histoire voulons-nous ? S'il fallait vraiment rassurer les académiciens du beau, ces questions formelles ne sont



Kashima Paradise de Yann Le Masson, 1974.

en aucun cas exclusives d'un souci de perfection plastique, qui baigne par exemple l'œuvre engagée de Yann Le Masson (*Sucre amer*, 1964 ; *Kashima Paradise*, 1974). Et elles sont à l'œuvre dans les films de René Vautier, dont chaque film – du moins ceux qui restent visibles aujourd'hui – constitue une réflexion en acte. Le rôle du cinéaste consiste à réaliser les images que le contexte politique interdit de faire parce que, comme l'affirme souvent René Vautier, « il ne faut pas laisser les gouvernements écrire l'Histoire » (une recommandation de l'écrivain algérien Kateb Yacine). Au cours de son investigation sur la nécessité et la relativité des images, la recherche de René Vautier consiste à explorer des solutions formelles pour articuler les documents visuels et



René Vautier au vingt-cinquième jour de sa grève de la faim contre l'interdiction de *Octobre à Paris* de Jacques Panijel.

sonores avec l'argumentation. René Vautier a déployé le plus largement l'éventail des formes cinématographiques en matière d'investigation polémique, une telle entreprise constitue l'épine dorsale du cinéma conçu selon « la plénitude de sa responsabilité »⁴⁶.

Articuler l'avant-garde cinématographique avec celle des autres arts, philosophie, littérature, musique, peinture, danse, vidéo, assurer ainsi un permanent « dépassement de l'art »

Les futuristes, les vorticistes, Dada, Marcel Duchamp, Man Ray, Antonin Artaud, les lettristes, les situationnistes, Maya Deren, Harry Smith, Fluxus, Stan Brakhage, William S. Burroughs, Jean-Jacques Lebel, Hugo Verlinde... presque tous les mouvements collectifs et nombre de cinéastes

46. Ainsi qu'il est dit du personnage sublime du « terroriste » en lutte contre le nazisme dans le film éponyme de Gianfranco De Bosio (1963).

47. Pour une histoire des rapports disciplinaires entre image et son, voir le beau catalogue dirigé par Sophie Duplaix, *Sons et lumières. Une histoire de l'art au xx^e siècle*, Paris, Mnam, Centre Georges Pompidou, 2004.

solitaires ont revendiqué la déspecialisation des disciplines, l'hybridation des pratiques et le dépassement de l'art⁴⁷. Pour les avant-

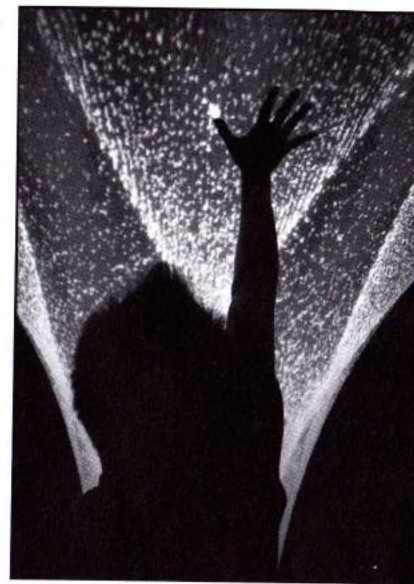
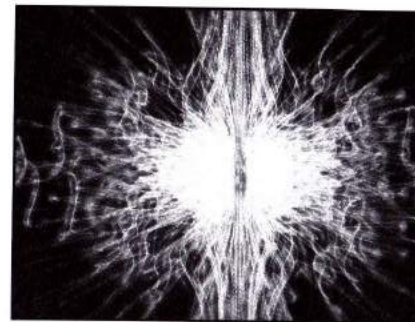
Ci-contre : *Altair*, installation de Hugo Verlinde, 2004.

En-dessous : *Iris*, installation de Hugo Verlinde, 2006.

gardes du xx^e siècle, l'art véritable est forcément inappropriable, incontrôlable, incompatible avec un marché, révolté contre sa propre fétichisation, irréductible à une pratique disciplinaire, en insurrection ou en déviation permanentes.

Dès 1919, Louis Delluc avait proclamé la vocation particulière du cinéma à contester la sectorisation disciplinaire : « Le cinéma est un cheminement vers cette suppression de l'art qui dépasse l'art, étant la vie. » Pour autant, il n'avait sans doute pas prévu que les cinéastes cherchant à réaliser une telle suppression, dans la lignée des Cyniques

grecs ou de François Villon, affirmeraient leur solidarité avec les parias et les insurgés. Guy Debord écrit en 1958 : « Les situationnistes envisagent l'activité culturelle, du point de vue de la totalité, comme méthode de construction expérimentale de la vie quotidienne, développable en permanence avec l'extension des loisirs et la disparition de la division du travail (à commencer par la division du



travail artistique)⁴⁸ » ; et ses disciples, en 1967 : « Les véritables descendants de Dada, ce ne sont pas les artistes du pop'art mais les jeunes voyous⁴⁹. » Qu'il s'imagine en révolutionnaire professionnel ou en maudit solitaire, le cinéaste, de refuser son enrôlement disciplinaire, accompli de toutes façons l'une des tâches critiques que lui assigne non pas le marché mais la société : questionner les langages, reposer sans cesse la question du sens, rendre les phénomènes à leur plasticité, interroger les systèmes symboliques.

Une œuvre récente a simultanément répondu à ces enjeux cruciaux, assuré une synthèse nouvelle entre les disciplines et refondu les relations formelles entre esquisse, destruction et accomplissement : l'exposition « Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard 1946-2006 », dont Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville décrivent la genèse dans un document vidéographique datant de 2005 et qui constitue une réflexion en actes sur le travail de l'art, *Reportage amateur (Maquette expo)*.

Interroger le rôle et les fonctions des images passées et présentes

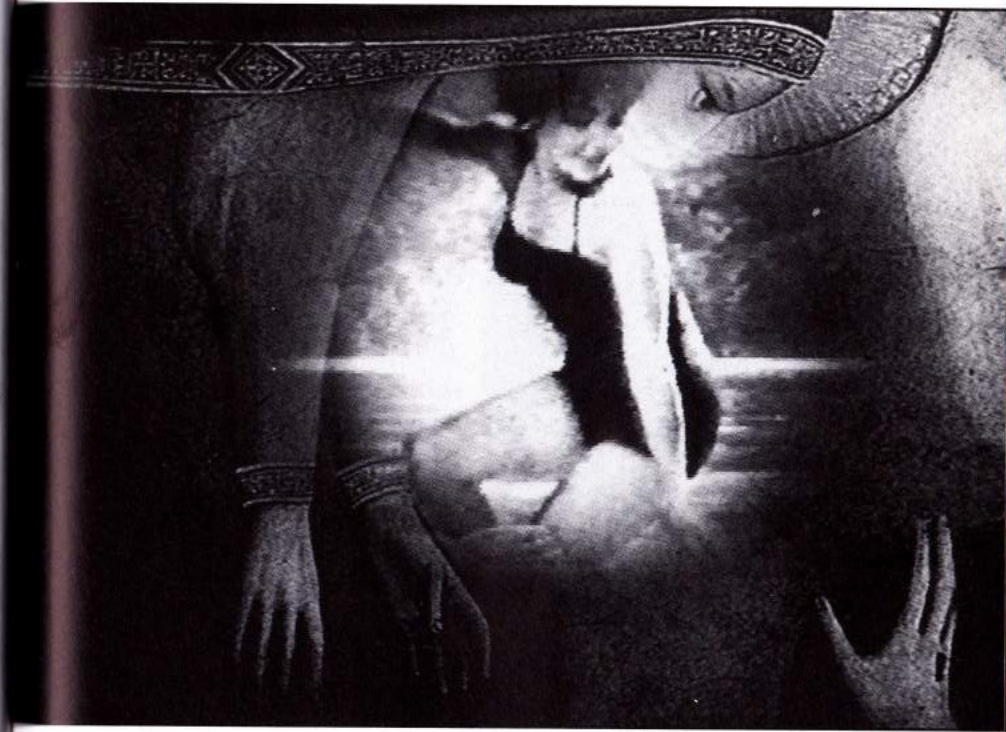
À partir de 1924, au Vieux-Colombier, commença une série de conférences sur le cinéma assurées par les auteurs de la première avant-garde et fondées sur la projection de films ou d'extraits de films. Jean Epstein en donna une sur le cinéma d'avant-garde, et montra *Cœur fidèle*⁵⁰. Il nous reste le montage effectué par Marcel L'Herbier à cette occasion, *Le*

48. Guy-Ernest Debord, « Thèses sur la révolution culturelle », *op. cit.*, p. 20.

49. Situationist International, *The Revolution of Modern Art and the Modern Art of Revolution*. Il s'agit d'un texte (1967) de la section anglaise de l'I.S. dont les membres furent exclus pour divergence quelques mois plus tard. Cité par Claudio Fausti, « La théorie critique de l'image dans l'Internationale Situationniste », in *Jeune, dure et pure !*, *op. cit.*, p. 218.

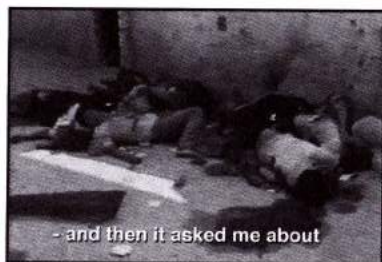
50. Cf le compte-rendu (très négatif) de Paul de La Borie, « La vie corporative : le cinéma d'avant-garde », in *Cinéma-gazine*, 2 janvier 1925, p. 27-28.

Cinématographe et l'espace. Causerie financière, prémices des histoires du cinéma par lui-même, qui aboutiront aux fresques de Al Razutis (*Visual Essays : Origins of the Film*, 1973-1984), Noël Burch (*La Lucarne du siècle*,



« Toutes les histoires », chapitre 1A des *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, 1988.

1985), Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998) ou Gustav Deutsch (*Film ist*, 1998-2002). À mesure que s'accumulent les images et que s'en démultiplient les pratiques, les supports, les modes de diffusion, se développent aussi les initiatives analytiques et critiques. Une part d'entre elles se consacre à l'investigation sur les images de surveillance, instruments du contrôle social par vocation ou par asservissement subreptice : citons à cet égard *Le Géant* de Michael Klier (1983) ; les œuvres essentielles de Guy Debord, Harun Farocki, Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi ; les poèmes critiques de Bruce Conner

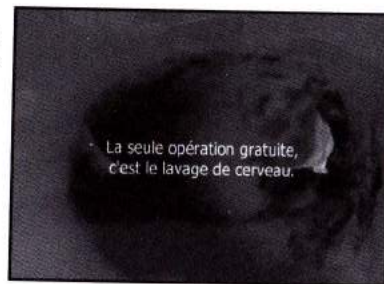


De haut en bas :
(As if) Beauty never ends de
 Jayce Salloum, 2003 (massacre de
 Chatila).

(*Crossroads*, 1976) et de Travis Wilkerson (*National Archive V.I.*, 2001), tous deux à base d'archives visuelles militaires américaines. Un pan expérimental se consacre à l'étude plastique ou sémantique de la désinformation dans l'espace public, tel Mounir

Fatmi métamorphosant les images télévisuelles que lui ont confié les habitants d'une cité (*Dieu me pardonne*, 2004), Jayce Salloum retournant sur les images des massacres de Sabra et Chatila (*(As if) Beauty never ends*, 2003) ou, sur un bord opposé, Peter Emanuel Goldman critiquant pas à pas le traitement du conflit israélo-palestinien par les médias américains (*NBC Lebanon : A Study of Media Misrepresentation*, 1983). Un autre grand pan des recherches se confronte au cinéma de façon endogène, sur un mode analytique (Ken Jacobs, *Tom Tom the Piper's Son*, 1969-1971), historique (Thom Andersen, *Los Angeles Plays Itself*, 2003), polémique (Kirk Tougas, *The Politics of Perception*, 1973, Kali-Film, Wilhelm et Birgit Hein, 1988, les travaux de Yves-Marie Mahé), matériologique (Peter Delpout, *Lyrisch Nitraat*, 1990), élégiaque (*Rose Hobart*, Joseph Cornell, 1936), ou tout cela à la fois (la Trilogie CinémaScope de Peter Tscherkassky, 1996-2001). Notons qu'un mouvement récent fait retour sur les images de l'avant-garde elle-même, à l'instar de Stefani de Loppinot travaillant les images du *Blow Job* d'Andy Warhol (*Blue Job*, 2004), ou Peter

De haut en bas :
Embargo de Mounir Fatmi, 1997.
Dieu me pardonne de Mounir
 Fatmi, 2004.



Tscherkassky remployant *Le Retour à la raison* de Man Ray (*Dream Work*, 2001).

Ces artistes et bien d'autres (pour citer des recherches très différentes : René Viénet, Péter Forgács, Bill Morrison, Brahim Bachiri, Hartmut Bitomsky, Douglas Gordon, Augustin Gimel, Johanna Vaude...) alimentent par leurs propositions formelles l'affirmation de Pierre Restany : « L'une des caractéristiques de l'avant-garde au XX^e siècle est précisément celle-ci : l'autocritique du fait visuel, par ses inéluctables réactions en chaînes, a été déterminante dans tous les autres secteurs de la création. Les spécialistes du langage visuel ont une responsabilité capitale : ils conditionnent plus ou moins directement l'évolution et le renouveau de l'entière structure du langage contemporain.⁵¹ »

Établir ici et maintenant un autre monde, sur un registre euphorique ou mélancolique

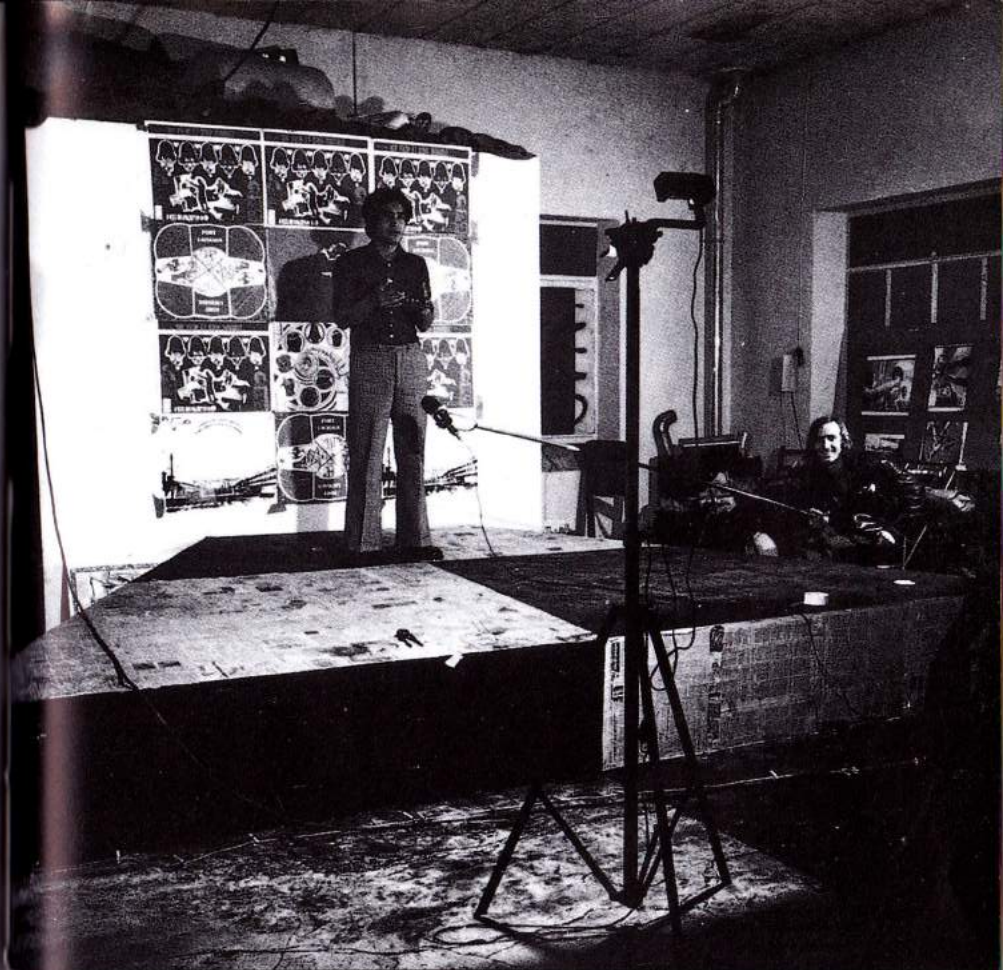
Une riche voie créative est celle de l'utopie. Ne plus réagir au monde, mais en créer un autre, de toutes pièces, qui sans doute pallie aux insuffisances et aux injustices de celui-

⁵¹ Pierre Cabanne et Pierre Restany, *L'Avant-Garde au xx^e siècle*, op. cit., p. 10.

ci mais pour ce faire s'y dérobe entièrement : comme il existe une littérature et une philosophie utopistes, il existe un cinéma utopiste, qui connaît au moins trois grands types d'occurrences. Tout d'abord, le cinéma peut ériger un environnement complet et euphorisant, certes éphémère et local mais qui construise une vraie parenthèse dans le monde. Grâce à l'invention du stroboscope et au culte des hallucinogènes (LSD, psilocybine, mescaline, cinéma...), les *lightshows* fleurirent à la fin des années soixante partout dans le monde. « 14 Hours Technicolor Dream » (Londres, 1966, filmé par Peter Whitehead, avec une performance de Yoko Ono), « Paradiso » (Hollande, 1966), « Edison Light Show » (Australie, 1968), « Synthetic Trip » (Californie, 1969), « Ecto Plasmic Assaut » (Vancouver, 1969), « Acid Rain » (Canada, 1974), « Electric Freak Out Lights » (Édimbourg, 1985)... voici quelques-uns des noms évocateurs d'une histoire loin d'être terminée. Un film de Ronald Nameth, *Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable* (1966), avec Nico, le Velvet Underground, Gerard Malanga, offre la quintessence de cette culture de la fête expérimentale.

Une autre forme de cinéma utopiste concerne l'organisation du tournage. Le temps d'une création, une communauté humaine élabore des règles de fonctionnement qui refusent la division du travail, la hiérarchie, les conventions. C'est un peu ce que décrit *Vent d'Est* (groupe Dziga Vertov, 1969), mais surtout ce que mettent en pratique Peter Watkins et Armand Gatti. Armand Gatti est l'organisateur de films dont la genèse importe autant que le résultat : *Le Lion, la cage et ses ailes* (avec les travailleurs immigrés de Montbéliard, 1975-77), *Nous étions tous des noms d'arbres* (avec les résistants de l'IRA, 1982).

Enfin, un film peut construire un autre monde en images. On doit encore à Armand Gatti un film d'inspiration utopiste, tourné à Cuba en 1963, au moment où les révolutionnaires invitèrent des équipes étrangères à participer au développement culturel internationaliste de



Armand Gatti, *Le Lion, la cage et ses ailes*, 1975-77.

l'île : *El Otro Cristobál*, qui partage d'ailleurs ses conditions historiques de tournages, quelques plans d'actualités et un acteur avec *Soy Cuba*, le chef-d'œuvre de Mikhaïl Kalatozov. Sur autre mode, les cinéastes et poètes Harry Smith, Kenneth Anger ou Pierre Clémenti ont fait de leurs films autant de poèmes mythographiques et de leurs vies de véritables légendes modernes.

Sortir du symbolique

La caméra est-elle une arme ? Quelle en serait la portée ? Certains des cinéastes qui ont vingt ans dans les années 40 abandonnent le fusil pour la caméra : René Vautier, Chris Marker, Edouard de Laurot insufflent les idéaux de la Résistance dans le champ des images. À l'inverse, certains des cinéastes qui ont vingt ans dans les années 70 abandonnent le terrain des images pour passer à la lutte armée, tel Holger Meins rejoignant la Fraction Armée Rouge allemande. Masao Adachi et Masao Matsuda adhèrent à l'Armée Rouge Japonaise, où ils articulent action terroriste et cinéma de propagande (en 1971, Koji Wakamatsu produit le film de Masao Adachi, *ARJ/FPLP : Déclaration de guerre mondiale*). Leurs trajets respectifs posent le problème aussi crucial que délicat de l'efficacité et des limites des images, lorsque celles-ci revendiquent les idéaux formulés par Schiller : « Se consacrer à la plus parfaite de toutes les œuvres de l'art, à l'édification d'une vraie liberté politique⁵² ». Notons enfin qu'un film d'avant-garde fit l'objet d'un commentaire circonstancié rédigé par un chef révolutionnaire : Huey P. Newton, Ministre de la Défense des Black Panthers, analysa scène par scène l'utilité pratique du *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* de Melvin Van Peebles (1971, effets spéciaux dus au cinéaste expérimental Pat O'Neill)⁵³.

Le cinéma d'avant-garde constitue un laboratoire mais aussi un conservatoire, en ce qu'il préserve des idéaux esthétiques pour la plupart institués au siècle des Lumières, à commencer par les dynamiques de novation, d'originalité, de critique et de responsabilité politique de l'art, qui restent bien étrangères au cinéma de grande consommation⁵⁴. Notons d'ailleurs que, en dépit de ce que l'on pourrait croire, le principe du

52. Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, op.cit., p. 87.

53. Huey P. Newton, « He Won't Bleed Me : A Revolutionary Analysis of Sweet Sweetback's Baadasssss Song », 1971, in *To Die For the People*, New York, Writers and Readers Publ., 1995.

54. Cf Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.



Listen, America I de Edouard de Laurot, 1968.

conservatoire ne contredit en rien les idéaux de l'avant-garde, bien au contraire, en matière d'art il émane de la culture révolutionnaire. Rappelons ce phénomène historique, opposé au vandalisme contre-révolutionnaire : « Les lois et les décrets destinés à la préservation et à la sauvegarde des œuvres d'art furent, dans leur ensemble et leur succession, l'œuvre de la Constituante, de la Législative et de la Convention.⁵⁵ » La rencontre avec les cinématographies d'avant-garde n'a pas fini de dynamiter nos certitudes.

55. Maurice Dreyfous, *Les Arts et les Artistes pendant la période révolutionnaire (1789-1795)*, Paris, Librairie Paul Paclot, 1906, p. 6.



Edouard de Laurot, Jonas Mekas et Adolfas Mekas
sur le tournage de *Guns of the Trees* de Jonas Mekas, 1964.

Deuxième partie

**Documents,
textes,
bande-son,
propos,
publicité,
analyses
de séquences**

Conférence de Raymond Duncan, Paris, 1912

Raymond Duncan (1874-1966), frère de la danseuse et chorégraphe Isadora Duncan, est l'un de ces personnages hors-normes qui, dans l'histoire des avant-gardes, tissent les fils entre les disciplines, entre les continents, entre les artistes.

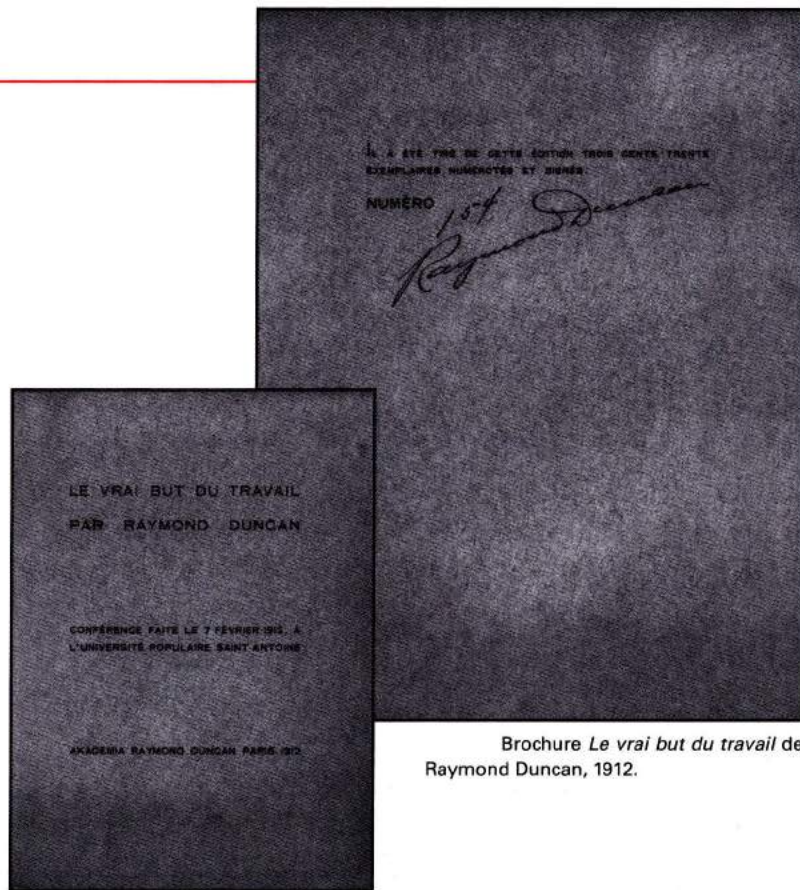
Né à San Francisco, poète, peintre, sculpteur, galeriste, Raymond Duncan émigre à Paris. Rejoint par Isadora en 1900, il y fonde une « Akadémia » en 1911, où il organise une série de conférences : « les moyens de grève », « le vrai but du théâtre », « Walt Whitman et la poésie naturelle »... assurées par lui-même ou d'autres invités, tel Salomon Reinach. Il prête sa salle à Jean Tedesco pour l'une des premières séances de ciné-club de l'histoire, avant même les projections du Vieux-Colombier. On peut le voir, vêtu du costume hellène dont il préconisait le port, dans « Saint-Germain-des-Près », le film qu'Orson Welles consacre en 1955 à l'avant-garde parisienne (série *Around the World With Orson Welles*), où il éclipse par son excentricité la lecture des papes et princes du Lettrisme, Isidore Isou, Maurice Lemaître et Jacques Spacagna. Sa conférence « Le vrai but du travail » commence ainsi : « Je suis sûr que vous savez

déjà que je suis venu à Paris pour entreprendre une œuvre qui révolutionne les moyens révolutionnaires eux-mêmes. Pour moi, je crois qu'une révolution politique ou sociale resterait sans aucune valeur si elle n'était précédée d'une révolution individuelle. Et pour pouvoir entreprendre une révolution individuelle, il nous faut posséder des moyens d'éducation. » Adeptes d'un retour radical à la nature, défenseur des valeurs grecques antiques, il apparaît aujourd'hui comme un pionnier de la pensée anti-industrielle, qui le conduit à fabriquer lui-même ses sandales et à vivre en toge. Notons enfin qu'il imprime lui-même ses brochures, dont la composition typographique est assurée par son épouse, Penelope Duncan. Voici, extrait de « Le vrai but du travail », un paragraphe représentatif de sa pensée.

« J'ai eu la volonté de ne pas être un esclave. Je me suis demandé : "qu'est-ce que l'esclavage ?". Je me

suis dit que c'était quelque chose d'injuste. Si je ne veux pas être esclave, je ne veux pas davantage avoir un esclave travaillant pour moi. Je veux devenir une individualité indépendante. Si je désire des habits, je ne veux pas que des milliers de frères meurent d'accidents ou de

maladie en tissant des étoffes à la machine dans les grandes fabriques. Je ne veux pas avoir de rapports avec les grandes fabriques. Je ne veux pas que mes frères soient forcés de devenir des ouvriers de fabrique pour répondre à mes besoins. Je veux que disparaissent toutes les fabriques. »



Brochure *Le vrai but du travail* de Raymond Duncan, 1912.

**« La semaine cinématographique.
Considérations sur le cinéma »
par Miguel Almareyda, Paris,
Le Bonnet rouge, 5 avril 1914.**

Miguel Almareyda (1885-1917), de son vrai nom Eugène Bonaventure Vigo, père de Jean Vigo, était un militant anarchiste très actif, co-fondateur en 1913 de la première coopérative de cinéma à ce jour identifiée, Le Cinéma du Peuple. De 1913 à 1917, il publie aussi un journal quotidien intitulé *Le Bonnet rouge. Quotidien du soir*. Dans le n°4, un court texte (retrouvé et retranscrit par Isabelle Marinone) explicite sa conception militante du cinéma.

« Un compte rendu hebdomadaire des spectacles cinématographiques dans *Le Bonnet rouge* ? Et pourquoi pas ? Longtemps, nous avons compté parmi les adversaires résolus de ce genre de divertissement la concurrence déloyale qu'il faisait au théâtre, la pauvreté de ses sujets, l'éducation fâcheuse des foules à laquelle il collaborait, tout cela nous dressait contre le cinéma. Et, de parti pris, nous nous refusions à rentrer dans ces baraques, écœurés par les exhibitions ou les fadaïses que nous savions devoir y trouver. Depuis, nous avons réfléchi. Comme toute œuvre nouvelle, le cinéma, d'abord néfaste, peut s'améliorer. Il suffira qu'on y veuille. Il peut jouer un grand rôle éducatif. Il peut parler, mieux que le théâtre, mieux que le livre, mieux que le journal, à l'esprit simpliste de la

foule, toujours friande de nouveautés et qui ne demande qu'à marcher. Le malheur, c'est que la plupart des entreprises cinématographiques sont entre les mains des capitalistes qui le font servir à leurs fins et le transforment en instrument de défense et d'abrutissement. Mais pourquoi ne pas attendre mieux ? Déjà d'excellentes tentatives de Cinémas du Peuple ont abouti ou sont en passe d'aboutir. Songez à ce que de pareils cinémas peuvent faire entrer dans les consciences et quelles transformations elles peuvent apporter dans les mentalités. Arme à double tranchant, le cinéma – comme la langue d'Esopé – peut être bon ou mauvais. C'est à nous de la prendre et de l'utiliser au service du progrès, de la justice et de la beauté. »



Suite de photogrammes subliminaux. Abel Gance et Max Linder, *Au secours !*, France, 1923

Abel Gance et Max Linder co-signèrent ce merveilleux film burlesque de trente-cinq minutes, festival d'inventions plastiques et formelles.

L'argument scénaristique qui autorise le déchaînement cinématographique est très simple : le héros (Max Linder), pour gagner un pari, doit rester dans un château hanté jusqu'à minuit. Le château devient alors un espace entièrement fantasmagorique : les monstres arrivent de toutes parts, les plans ne raccordent plus, l'espace de l'image se rétrécit puis se dilate en un effet qui anticipe de presque soixante ans l'invention visuelle de Michael Snow en ouverture de *Presentations* (1980).

Pour figurer l'apogée du cauchemar, le film saute qualitativement du plan au photogramme : les masques et monstres se succèdent photogramme par photogramme, de façon donc imperceptible pour le spectateur, mais cela rend la pellicule elle-même tératologique, puisque grouillante de monstres incompréhensibles, enfouis dans la vitesse à la manière de bacilles dans un organisme. Nous reproduisons ici une série continue de photogrammes

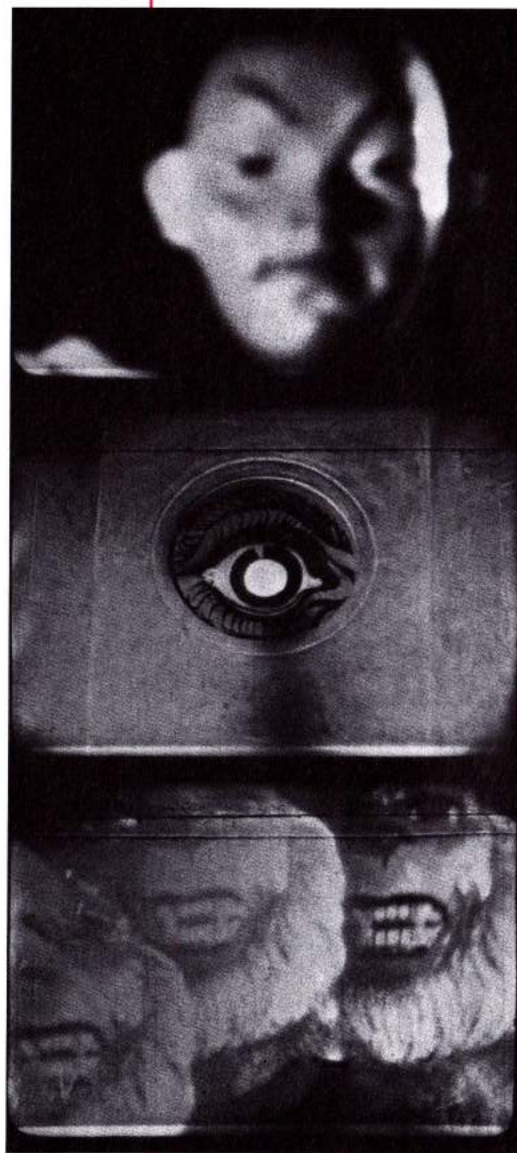
pour attester de ce que l'on ne peut constater en projection.

La prodigalité visuelle de *Au Secours !* nous rappelle que le cinéma burlesque, muet comme parlant, de Émile Cohl et Georges Méliès à Buster Keaton, Tex Avery ou Michael Moore, possède une force inégalable de déchaînement formel et critique. Antonin Artaud à propos des Marx Brothers, ou Theodor W. Adorno à propos de Charles Chaplin¹, en furent parmi d'autres d'éblouissants analystes.

1. Antonin Artaud, « Les frères Marx » (1932), in *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 209-213.

Theodor W. Adorno, *Chaplin in Malibu*, 1964 (inédit en français).

Photogrammes issus
de *Au secours !* d'Abel Gance
et Max Linder, 1923.



Brochures rédigées par Willi Münzenberg, Berlin, Moscou, 1925

D'origine ouvrière, Willi Münzenberg (1889-1940) fut l'un des co-fondateurs du KPD (Parti Communiste Allemand) en 1913. Familier de Lénine, dès 1917 il dirige la section culturelle du Komintern.

Tout au long de sa vie, Willi Münzenberg crée d'innombrables maisons d'éditions, publications, ligues, associations, chargées de la propagande communiste internationale, par tous les vecteurs possibles, journaux, livres, films, congrès... Parmi ses succès les plus fameux : la campagne internationale en faveur de Sacco et Vanzetti ; le recrutement des Brigades internationales pendant la guerre d'Espagne ; et bien sûr, la diffusion des films soviétiques. Son influence pratique sur l'histoire des idées au ^{xx} siècle fut considérable. Pour les historiens américains de droite, il est « le tycoon de l'agit-prop », le « millionnaire rouge » ; pour les historiens européens de gauche, le légitime vecteur prolétarien de la pensée révolutionnaire. Son rôle essentiel dans la circulation des idées et sa vie exceptionnellement romanesque, qui s'achève par un suicide en 1940 dans une forêt française, restent largement à décrire. Nous reproduisons ici deux couvertures emblématiques de brochures parues

en 1925 : « Kino I Revoliutsya » « Cinéma et Révolution », publié à Moscou par le Mejrabpom ; et *Erobert den Film !*, publié à Berlin par la Neuer Deutscher Verlag, et sous-titré *Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda (À la conquête du film ! conseils du praticien pour la pratique d'une propagande filmique prolétarienne)*. À ce jour jamais traduits en français, ces textes représentent pourtant des sources majeures pour l'histoire du cinéma militant.



Couvertures de 2 brochures de Willi Münzenberg, 1925.

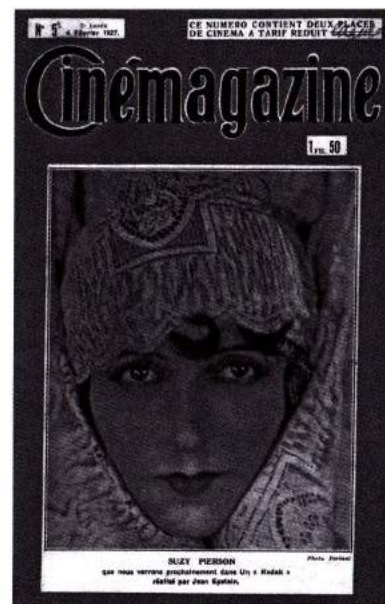
Annnonce d'un film de Jean Epstein : *Kodak, France, 1927*

« Le soleil et un Kodak figurent au générique du film – en vedettes américaines », écrit malicieusement Jean Epstein¹. *Kodak* s'intitulera finalement *Six et demi onze*, du nom du format du boîtier de l'appareil photographique utilisé par le protagoniste.

Georges Périnal signe la photographie du film, ainsi que la couverture de *Cinémagazine*. Fable fébrile sur la façon dont l'enregistrement efface les créatures qu'elle capte, *Six et demi onze* constitue l'esquisse modeste de ce que *La Chute de la maison Usher* accomplira en 1928 sur des motifs de peinture, et offre un prélude discret aux grands monuments réflexifs de la fin du muet (Dziga Vertov en URSS et Buster Keaton aux États-Unis livreront leurs chefs-d'œuvre jumeaux en 1929, *L'Homme à la caméra* et *The Cameraman*). À propos de *Six et demi onze*, Jean Epstein livre l'une des descriptions les plus évocatrices des propriétés du cinéma : « J'irai même jusqu'à dire que le cinéma est polythéiste et théogène² ». Quarante ans plus tard, en 1967, le cinéaste américain Andrew Noren entame une série de courts métrages intitulée *Kodak Ghost Poem*, sous-titrée *Adventures of the Exquisite Corpse*. Inlassable pourvoyeur de dieux, de fantômes et de cadavres, à défaut d'un réel introu-

vable, le cinéma d'avant-garde nous aura largement documentés sur les limites de notre désir figuratif.

1. In *Écrits sur le cinéma*, vol 1, Paris, Seghers, 1974, p. 61.
2. Ibid.



Couverture de *Cinémagazine*, annonce de *Kodak* de Jean Epstein.

Extrait du film *Black Liberation*, Édouard de Laurot, New York, 1967 (inédit)

Edouard de Laurot, cinéaste d'origine polonaise, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale, activiste partout dans le monde, pionnier des collectifs cinématographiques (il fonde « Cinéma Engagé » dès 1964), co-fondateur de la revue *Film Culture*, théoricien du cinéma engagé (cf bibliographie), a réalisé deux moyens métrages : *Black Liberation* en 1967, pamphlet magistral du cinéma de guérilla, conçu d'après des discours de Malcolm X et des textes d'autres leaders noirs lus par Ossie Davis ; et *Listen, America !* en 1968, essai sur la surveillance, l'espionnage, la société de contrôle. Edouard de Laurot a laissé aussi des dizaines de bobines de pellicule non montées. Nous reproduisons quelques extraits de la bande-son de *Black Liberation* (parfois titré *In Black America* ou *Silent Revolution*), traduite par Chloé Donati.

Carton du générique

Ce film n'est pas un documentaire « sur les Noirs », mais un authentique cri de révolte lancé par le peuple noir américain... Plutôt qu'une reconstitution de l'histoire *a posteriori*, ce film a été conçu comme un acte d'engagement dans le processus historique.

Bande-son

Vous n'avez pas seulement opprimé nos corps, vous avez aussi tenté d'écraser nos âmes. Vous vous êtes efforcés de nier, de cacher et de détruire nos traditions, notre cul-

ture, notre sentiment d'identité nationale et de fierté virile.

Personne ne pourra nous libérer, à part nous-mêmes !

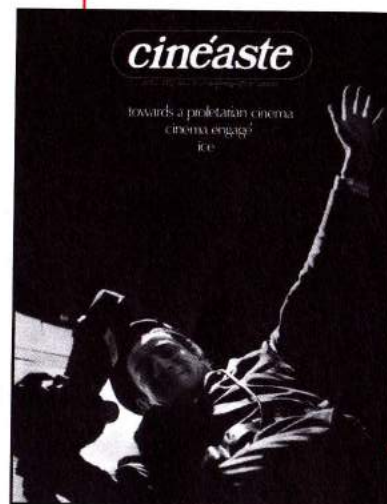
Le racisme et l'idéologie de la suprématie de la race blanche sont apparus quand le capitalisme a commencé à dominer le monde. Le racisme sert à faire taire les gens et à les exploiter. Il permet à la classe dominante de faire des profits en dressant un groupe de travailleurs contre un autre. On peut donner de bons salaires aux Blancs parce qu'on

exploite les Noirs. Mais les revenus des Blancs restent infimes par rapport aux profits énormes que les patrons se font sur leur dos.

Et l'on ne détruira pas le racisme tant que le capitalisme, qui l'a créé, ne sera pas vaincu.

Insistons bien là-dessus : le fait d'envoyer nos frères de couleur se faire tuer dans d'autres pays, ce n'est pas une manière de remplacer le fait qu'ils trouvent du travail aux États-Unis.

Pendant quatre cents ans, les Noirs ont été castrés de leur propre histoire, et aujourd'hui ils redécouvrent leurs ancêtres dans le Tiers-Monde. Les courants historiques du Parti des Panthères Noires portent les noms du Frère Lumumba¹, de Mao-Tsé-Toung, de Malcolm X et de nombreux autres frères honorables, mais inconnus. Ainsi, les Panthères sont les héritiers de l'avenir : ils deviennent des hommes au moment même où ils deviennent des révolutionnaires. Les Noirs américains sont en fait un peuple colonisé. [...]. En se révoltant contre un système totalement injuste et très puissant, ils se constituent comme avant-garde révolutionnaire du Tiers-Monde sur le territoire des États-Unis. Dans le



Édouard de Laurot tournant *Listen, America !*, couverture de *Cinéaste*, automne 1970.

Tiers-Monde, les opprimés sont en train de s'unir autour d'un objectif commun.

Les Noirs américains ne rempliront leur rôle révolutionnaire que si, en révélant à l'opresseur [...] la vraie nature de sa condition, ils lui opposent une lutte pour la libération de tous les hommes.

1. Frère Lumumba : Lumumba Shakur, militant des Panthères Noires, d'après le nom de Patrice Lumumba, leader de la libération nationale au Congo. [NdT]

Une synthèse ouverte : *The Fall* de Peter Whitehead, New York/Londres, 1969.

Peter Lorrimor Whitehead, cinéaste anglais, est aussi romancier, éleveur de faucons, éditeur, traducteur des scénarios de Jean-Luc Godard et pionnier de la cyber-culture. Son œuvre aussi brillante que méconnue pulvérise les fausses partitions entre recherche formelle, cinéma documentaire, cinéma psychédélique, cinéma engagé, cinéma d'auteur.

Parmi ses films, *Wholly Communion* (1965), sur une soirée de poésie avec Allen Ginsberg et la Beat Generation au grand complet, *Charlie is my Darling. The Rolling Stones on Tour* (1966), *Benefit of the Doubt* (1967), sur une tournée de Peter Brook, les chefs-d'œuvre enthousiasmants *Tonite Let's All Make Love in London* (1967) et *London 66-67. The Pink Floyd* (1967). En 1968, à New York, Peter Whitehead tourne *The Fall*, dérive existentielle d'une âme en peine qui ne trouve pas sa voie, c'est-à-dire pas les moyens d'intervenir contre l'injustice historique. Il y filme à la télévision les événements qui se précipitent, assassinats de Robert Kennedy, de Martin Luther King, son histoire d'amour avec un modèle, des manifestations, des performances d'artistes, tels Rafael Montanez-Ortiz, futur auteur de

brillants films de recyclage. Soudain, en avril, il se retrouve à Columbia University, témoin et participant d'une très violente occupation d'université menée par le SDS (Students for a Democratic Society) contre la guerre du Vietnam, contre l'apartheid racial et, localement, contre le partenariat de Columbia avec la CIA et l'IDA (Institute for Defense Analysis), qui commandaient à l'Université des études sur la recherche militaire, la contre-guérilla et la répression des émeutes. De la recherche plastique au pur enregistrement documentaire, de l'investigation psychique à l'affirmation pamphlétaire, de l'essai autobiographique à la démonstration sur les puissances du montage, *The Fall* accomplit une exceptionnelle synthèse ouverte des différentes dimensions du cinéma d'avant-garde.



1. *The Fall*, film d'amour : Alberta Tiburzi et la robe « Peace ».

2. *The Fall*, autoportrait : Peter Whitehead.

3. *The Fall*, film pop : lightshow et concert.

4. *The Fall*, documentaire sur les arts : Performance de Rafael Montañez Ortiz : sacrifice du poulet frotté sur un piano.

5. *The Fall*, film activiste : Occupation de Columbia University : discours des Black Panthers, Stokely Carmichael et H. Rap Brown.

6. Mark Rudd, leader du SDS (et futur membre des Weathermen), dirige la grève.

7. Le drapeau rouge hissé sur Columbia University.

8. Assaut policier, un gréviste est arraché d'une grille et projeté à terre.

9. Fin de l'occupation.

10. *The Fall*, essai sur la reconstruction : Peter Whitehead à sa table de montage.

Jean-Luc Godard, « Que faire ? », Londres, 1970

Ce manifeste emblématique de la période marxiste-léniniste de Jean-Luc Godard parut en janvier 1970 dans le premier numéro de la revue anglaise *Afterimage*, dirigée par Simon Field et Peter Sainsbury, et produite par Peter Whitehead. Le titre « Que faire ? » possède une longue histoire. En 1863, Nicolaï Tchernychevski rédigea en prison un roman utopiste, *Que faire ? – Récit des hommes nouveaux*, dont l'un des protagonistes, Rakhmetov, est un héros révolutionnaire intrépide et dévoué. Ce roman inspira de nombreux révolutionnaires russes, à commencer par Lénine, qui l'a lu bien avant de connaître la pensée de Marx. Après une première ébauche parue dans le journal *Iskra* (n°4, 1901) « Par où commencer ? », Lénine publia son *Que faire ?* en 1902. Il y discute les problèmes d'organisation pratique du mouvement révolutionnaire et fixe sa théorie de l'avant-garde contre celles des démocrates-socialistes et des gauchistes. En 1970, un collectif composé de cinéastes chiliens et américains, Saul Landau, James Becket, Raul Ruiz, Niva Serrano, tourne un long métrage intitulé *Qué hacer ? (Que faire ?)*. Dans les années 90, un scénario de Jean-François Richet, *Merde in France*, avait *Que faire ?* pour titre alternatif.

1. Il faut faire des films politiques.
2. Il faut faire politiquement des films.
3. 1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent de deux conceptions du monde opposées.
4. 1 appartient à la conception idéaliste et métaphysique du monde.
5. 2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde.
6. Le marxisme lutte contre l'idéalisme et la dialectique contre la métaphysique.
7. Cette lutte, c'est la lutte de l'ancien et du nouveau, la lutte des idées nouvelles et des anciennes.

8. L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées.
[9. Manque dans la numérotation du texte de Godard]
10. La lutte de l'ancien et du nouveau, c'est la lutte des classes.
11. Faire 1, c'est rester un être de classe bourgeois.
12. Faire 2, c'est prendre une position de classe prolétarienne.
13. Faire 1, c'est faire des descriptions de situations.
14. Faire 2, c'est faire une analyse concrète d'une situation concrète.

15. Faire 1, c'est faire *British Sounds*.
16. Faire 2, c'est lutter pour que *British Sounds* passe à la télévision anglaise.
17. Faire 1, c'est comprendre les lois du monde objectif pour expliquer le monde.
18. Faire 2, c'est comprendre les lois du monde objectif pour transformer activement le monde.
19. Faire 1, c'est décrire la misère du monde.
20. Faire 2, c'est montrer le peuple en lutte.
21. Faire 2, c'est détruire 1 avec les armes de la critique et de l'autocritique.
22. Faire 1, c'est donner une vue complète des événements au nom de la vérité en soi.
23. Faire 2 c'est ne pas fabriquer des images du monde trop complètes au nom de la vérité relative.
24. Faire 1, c'est dire comment sont les choses vraies. (Brecht)
25. Faire 2, c'est dire comment sont vraiment les choses. (Brecht)¹
26. Faire 2, c'est faire le montage du film avant le tournage, le faire pendant le tournage, et le faire après le tournage. (Dziga Vertov)
27. Faire 1, c'est distribuer un film avant de le produire.
28. Faire 2, c'est produire un film avant de le diffuser, apprendre à le produire en suivant le principe: c'est la production qui commande à la diffusion, c'est la politique qui commande à l'économie.

29. Faire 1, c'est filmer des étudiants qui écrivent : Unité – étudiants – travailleurs.
30. Faire 2, c'est savoir que l'unité est une lutte de contraires (Lénine), savoir que deux est dans un.
31. Faire 2, c'est étudier les contradictions entre les classes avec des images et des sons.
32. Faire 2, c'est étudier les contradictions entre les rapports de production et les forces productives.
33. Faire 2, c'est oser savoir où on est, et d'où l'on vient, connaître sa place dans le procès de production pour ensuite en changer.
34. Faire 2, c'est connaître l'histoire des luttes révolutionnaires et être déterminé par elle.
35. Faire 2, c'est produire la connaissance scientifique des luttes révolutionnaires et de leur histoire.
36. Faire 2, c'est savoir que faire des films est une activité secondaire, une petite vis de la révolution.
37. Faire 2, c'est utiliser les images et les sons comme les dents et les lèvres pour mordre.
38. Faire 1, c'est seulement ouvrir les yeux et les oreilles.
39. Faire 2, c'est lire les rapports de la camarade Kiang-Tsing².
40. Faire 2, c'est militer.

1. « Le réalisme, ce n'est pas comment sont les choses vraies, mais comment sont vraiment les choses » : Godard cite cette formule de Bertolt Brecht au début du scénario des *Cambiniers* (Cf. L'avant-scène Cinéma, « Spécial Godard », n°171-172, juillet - septembre 1976, Paris, p. 7.). [note de David Faroult]

2. L'épouse de Mao Tsé-Toung.

« Époque acidulée », par Pierre Clémenti, Nice, 1999

Acteur chez Visconti, Buñuel, Pasolini, Garrel ou Leccia, Pierre Clémenti, qui filmait sa vie au quotidien, est l'auteur de cinq films terminés et d'innombrables bandes non-montées, ainsi que d'un livre paru en 1971, *Quelques messages personnels*. À notre demande, il avait récapitulé sa filmographie en 1999. Il y manquait le court métrage *La Révolution n'est qu'un début*. Continuons (1968, 30'), retrouvé chez Frédéric Pardo après la disparition de Pierre Clémenti, le 27 décembre 1999. Voici deux de ses descriptifs.

1967

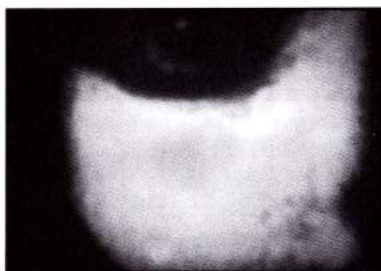
Visa de censure

Rencontre de l'image et des pulsions psychédéliquies colorées de cette époque acidulée... Désir de retrouver le chant des origines, images qui s'inscrivent jusqu'à nous comme un double et qui nous font signe.

À tâtons, à tatoum... dans la chambre noire aux idées multinationales, je frémis et je balbutie. Cinéma du dedans et du dehors, du derrière et du dedans...

Face au miroir magique aux multiples visions, je retrouve le fil de ma mémoire et entrouvre en un instant l'album de famille, de naissance et de mort.

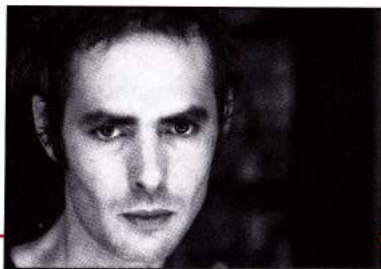
Devant ce déferlement d'impressions multicolores, dessins animés, réanimés par la passion et l'amour de l'Homme à la valise en carton, j'agitais mes énormes ciseaux et taillais



« *La Révolution n'est qu'un début. Continuons* » de Pierre Clémenti, 1968.

et retaillais tel un sculpteur inspiré devant sa première œuvre. Cascades d'images émergées du creuset de l'âge l'instant où tout chavire, salle de montage de bateau ivre... Nouveaux signes inscrits à même la chair de la pellicule.

La jeunesse de ce film (1967) fut les émotions, les événements, les réflexions, le déroulement du temps... Pour le montage, une sélection de scènes sur plusieurs années,



Pierre Clémenti dans *Sweet Movie* de Dusan Makavejev, 1974.

comme le vieux vin, fragmentée de nouvelles inventions, de découvertes, de rythmes nouveaux donna à ce premier film toute l'innocence et la joie de redécouvrir intact le mystère du cinématographe.

Nice. 04-04-99

1978

New OLD

Chronique de cette fin de siècle... Témoignage de ma vie, forme de journal sur mes activités d'acteur avant et après 1973. Documents sur la création ; le quotidien, suite d'ébauches et de croquis chaotiques qui allaient donner naissance avec le temps à ma première fiction politique *À l'ombre de la Canaille bleue*.

Mes activités d'acteur me permirent de m'acheter une caméra Beaulieu 16mm et de commencer cette fabuleuse aventure vivante : Filmer...

C'est ainsi que dans *New OLD* je faisais pour la première fois intervenir



Pierre Clémenti dans *Stridura* de Ange Leccia, 1980.

l'écriture sous forme de confession et de journal intime.

Balbutiements, fulgurances, illuminations, intimité révélée qui entrouvre la fente radieuse de la conscience, long serpent multicolore, ruban se frayant un passage à l'appel des signes.

Le feu excise le point de non-retour. Les ailes me sont poussées pour m'envoler, te chercher, te prendre... Comme les premières projections de *Visa de Censure*, *New OLD* fut présenté plusieurs fois en public accompagné par différents groupes de musique, chaque groupe choisissait la partie qu'il préférait.

Toutes ces musiques d'horizons différents donnaient une dimension exacte et un dépassement à ces projections vivantes... que le public secrètement attendait... cinémathographiquement (sic).

Nice. 05-04-99

Jang Sun-woo par Lionel Soukaz, Paris, 2002

Lionel Soukaz est l'auteur d'une cinquantaine de films toutes longueurs et tous formats, du Super 8 au 35mm, ainsi que d'un journal vidéo qui compte des milliers d'heures. Grand cinéophile, merveilleux écrivain, il est l'auteur de pages fulgurantes sur Pasolini, Clémenti, Bouyxou et bien d'autres. Nous reproduisons son commentaire sur un chef-d'œuvre du cinéma d'avant-garde coréen, visionné sur une cassette enregistrée par Maurice Lemaître en personne. C'est l'occasion de rappeler que les cinéastes d'avant-garde sont souvent d'admirables analystes des œuvres d'autrui, de Jean Vigo à Harun Farocki, de Gérard Courant à Jalal Toufic, de Pasolini à Tav Falco.

Je reçois la cassette de *Timeless, Bottomless Bad movie* de Jang Sun-woo, film coréen de 1997 et à peine rentré chez moi, je me jette dessus, j'en sors irradié jusqu'à la moelle par le style incomparable d'une forme libre et sauvage, brûlé au troisième degré par le désespoir qui s'en échappe.

Ça commence comme des mangas japonais, avec des textes annonçant que rien ne sera fixe, ni les acteurs ni la caméra ni le scénario.

Ça continue avec des motos sauvages se jetant les unes sur les autres, tombant devant la caméra, malgré ces policiers les frappant au hasard, débordés par l'hystérie, une jeunesse perdue, réprimée, suicidaire, essaie d'exister.

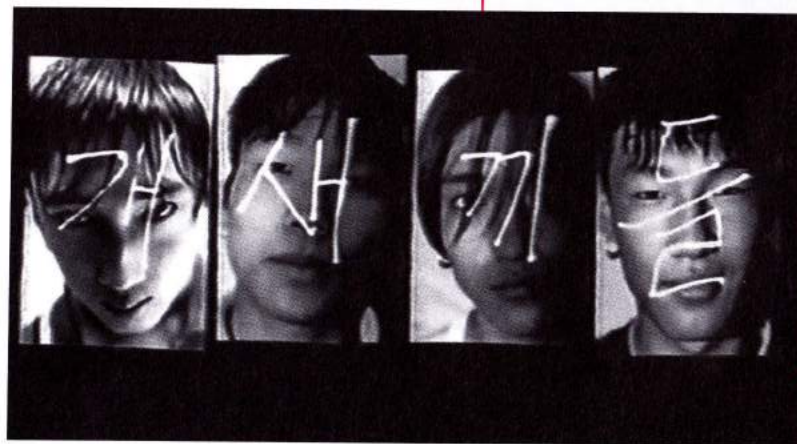
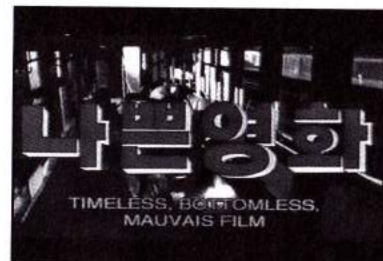
Le mélange entre acteurs et vrais SDF ou délinquants est si troublant mais

si dominé qu'une caméra est filmée par une autre, une fausse par une vraie lors d'une poursuite et bien vite on ne sait plus ce qui est mise en scène ou documentaire, on ne distingue plus la vraie vie de la jouée, la vraie vie de la fausse mort. Le film devient vivant comme un être à part, un mutant, qui dévore l'intérieur du corps puis sort au grand jour pour dévorer tout autour. Une dévoration, oui, un cannibalisme général qui prend le monde, ce monde de violence et de viols, d'exploitation et de répression, d'exclusion, de révolte et d'actes désespérés. *Battle Royale* montrait la compétition organisée afin de dompter la jeunesse et qu'il n'en reste qu'un et une selon la loi du plus fort, la loi de la survie de l'espèce – en l'occurrence

cela fabriquait un couple rebelle. Ici pas de finalité, une totale destruction de tous par tous devenus eux-mêmes agents de leur propre anéantissement. Cette impression de chaos total se sent, pardon, dans la confusion de mes mots même, car je ne suis pas sorti indemne de la vision. Le revoir, j'en ai peur, comme le tableau apocalyptique de la destruction de toute humanité dans l'humanité et ces jeunes *kouros* ou déesses dont les corps se consomment devant nous tels ces esclaves enflammés des orgies romaines sont les victimes de ces nouveaux jeux du cirque à échelle planétaire.

Perte de la culture, perte de la conscience, perte de la vie qui devient moins que la vie, moins que l'amour, un mauvais monde appa-

raissant comme un monstre dans un film qui est plus qu'un film, plus qu'une œuvre, un être hybride et indomptable.



Timeless, Bottomless, Bad Movie, Jang Sun-woo, 1997.

Définition et principes pour le cinéma d'intervention sociale, par René Vautier, Cancale, 2003

En 2003, pour l'émission de Luc Lagier sur Arte « Court-Circuit » qui lui consacrait un portrait, nous avons demandé à René Vautier de bien vouloir définir le cinéma d'intervention sociale et d'en établir les principes. Après réflexion, il nous a alors laissé ce message lu avec un rire dans la voix et que nous avons consigné : « Chez les possédants et les critiques qui leur cirent les bottes, le film d'intervention sociale a longtemps été considéré comme le produit bâtard d'une copulation illicite entre une caméra et un fauteur d'images procréant à contre-pouvoir. »



René Vautier (avec Vincent Pinel).

5 principes de base pour un cinéma engagé

1. Tâche de rapporter de vraies images plutôt que de raconter des histoires fausses.
2. Il ne faut pas laisser les gouvernements écrire seuls l'histoire, il faut que les peuples y travaillent.¹
3. Écrire l'histoire en images. Tout de suite.
4. Créer un dialogue d'images en temps de guerre.
5. Face à la désinformation officielle, pratiquer et diffuser la contre-information.

1. D'après Kateb Yacine.

Les films préférés de Peter Tscherkassky, Vienne, 2004

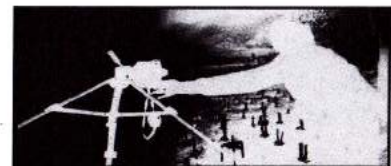
En 2004, à l'initiative du critique Stefan Grisseemann, le magazine autrichien *Profil* organisa un referendum international et demanda à nombre de cinéastes, historiens et journalistes d'établir la liste des films à leurs yeux les plus importants du xx^e siècle. Voici celle de Peter Tscherkassky, qui permet de montrer que les artistes expérimentaux connaissent et apprécient l'ensemble du champ cinématographique, la réciprocité étant peu avérée.

Billy Wilder, *Some Like it Hot* (USA 1959)
 Peter Kubelka, *Adebar* (Aut 1957)
 Luis Buñuel, *Un chien andalou* (F 1928)
 Dziga Vertov, *Der Mann mit der Kamera* (URSS 1929)
 Jacques Tati, *Play Time* (F 1967)
 Maya Deren, *At Land* (USA 1944)
 René Clair, *Entr'acte* (F 1924)
 Michael Snow, *Wavelength* (USA 1967)
 Stanley Kubrick, *2001: A Space Odyssey* (USA 1968)
 Georges Méliès, *Le Voyage à travers l'impossible* (F 1904)
 Kurt Kren, *6/64 Mama und Papa* (Aut 1964)
 Bruce Conner, *A Movie* (USA 1958)
 Ridley Scott, *Blade Runner* (USA 1982)
 Stan Brakhage, *Anticipation of the Night* (USA 1958)
 Robert Altman, *Nashville* (USA 1975)
 Pat O'Neill, *Saugus Series* (USA 1974)
 Jean-Luc Godard, *Le Mépris* (F 1963)
 Jean Eustache, *Le cochon / Das Schwein* (F 1970)
 Jean Vigo, *Zéro de conduite* (F 1933)
 Martin Arnold, *Pièce touchée* (Aut 1989)
 Andy Warhol, *Chelsea Girls* (USA 1966)
 Morgan Fisher, *Standard Gauge* (USA 1984)
 Sergio Leone, *Once Upon a Time in the West* (USA 1968)

Ernst Schmidt jr., *Bodybuilding* (Aut 1965)
 H. C. Potter, *Helzapoppin'* (USA 1941)

Perdus en chemin (dans le désordre) :
 Federico Fellini, *8 1/2*
 Matthias Müller, *Aus der Ferne – the Memo Book*
 Paul Morrissey, Andy Warhol, *Lonesome Cowboys*
 Sidney J. Fury, *The Entity*
 Stanley Kubrick, *Shining*
 Michelangelo Antonioni, *La Notte*
 Ernie Gehr, *Eureka*
 David Lynch, *Blue Velvet*
 Robert Altman, *Short Cuts*
 Roman Polanski, *Chinatown*
 Dietmar Brehm, *The Murder Mystery*
 et al.

Paru originellement dans *Profil* 14/04, 29 mars 2004 (inédit en français).



Instructions for a Light and Sound Machine de Peter Tscherkassky, 2005.

« Filmer ce désert », de Raymonde Carasco, Mexico/Pompertuzat, 2004

Raymonde Carasco est cinéaste, écrivain et professeur. Depuis son premier film, *Gradiva Esquisse I* (1978), sa recherche filmique concerne les formes de la description visuelle, et son chantier principal se consacre aux Tarahumaras. Citons *Tarahumaras 78* (1979), *Tutuguri* (1980), *Los Pintos* (1982), *Julien* (1983), *Yumari* (1985), *Rupture* (1989), *Los Pascoleros*, *Ciguri*, *Artaud et les Tarahumaras* (1996), *La Danse du Peyotl* (1998), *Le Dernier Chaman* (1999), *la Fêlure du temps* (2004). Elle est aussi l'auteur de nombreux articles, de deux livres – l'essai *Hors-cadre Eisenstein* (1979) et *Portrait ovale* (1996), un recueil photographique –, et de nombreux poèmes.

« Jamais un Européen n'accepterait de penser que ce qu'il a senti et perçu dans son corps, que l'émotion dont il a été secoué, que l'étrange idée qu'il vient d'avoir et qui l'a enthousiasmé par sa beauté n'était pas la sienne, et qu'un autre a senti et vécu tout cela dans son propre corps, ou alors il se croirait fou et de lui on serait tenté de dire qu'il est devenu aliéné. - Le Tarahumara au contraire distingue systématiquement entre ce qui est de lui et de l'Autre dans tout ce qu'il pense, sent et produit. »

(Antonin Artaud, « Le rite du peyotl chez les Tarahumaras ».)

Vous devenez nomade
rouge plus encore que blanc.
Vous avez rencontré votre peuple
votre lieu
celui auquel vous appartenez
le Sueño

cet autre qui vous ressemble.
Musique-silence.

Vous revenez dans la ville, les
mégapoles,
Mexico, Tokyo, Paris, Buenos Aires,
Toulouse
et vous rasez les murs
faux bruits, faux mouvements.

Vous revenez dans la Sierra
le désert croît.
Sierra et villes blanches
Mexico, Tokyo, Buenos Aires,
Toulouse, Göteborg
Fêlure du temps.

Les Tarahumaras s'effacent.
D'eux-mêmes.

Raymonde Carasco, avril 2004 (extraits)

« À quoi bon ! », par Patrice Kirchhofer, Paris, 2006

En 2006, à une enquête pour la revue canadienne *CINÉMAS*, « À quoi bon faire des images aujourd'hui ? », le cinéaste expérimental Patrice Kirchhofer a offert la réponse suivante, que nous avons détournée de sa destination initiale.

Parce qu'il y a déjà plus de vingt mille ans que l'homme fait des images, d'abord abstraites, c'est un fait avéré, qui ne laisse pas de me surprendre, puis figuratives, tendant vers toujours plus de « réalisme »... qu'on pense ici à la « récente » mise en œuvre de la perspective... parce que tous les enfants sans exception continuent de répéter cette histoire... avant même de savoir parler. Parce qu'il y a un lien

inhérent entre la parole et l'image... ce n'est sans doute pas pour de simples raisons techniques que le cinéma a d'abord été muet. Parce qu'on dit l'être humain « doué du geste », « doué de parole » ou « doué de raison » mais que nous ne sommes pas encore capable de le dire « doué d'image »... on n'a pas encore mesuré l'importance de cette chose-là.



Photogramme de *Sensitométrie II* de Patrice Kirchhofer, 1973.

Filmographie chronologique : autres films

Pour découvrir l'archipel du cinéma d'avant-garde, outre ceux des inventeurs du cinéma des premiers temps, il aurait fallu mentionner tous les films de Luis Buñuel, de Stan Brakhage, de Jonas Mekas, de Paul Sharits, de Peter Kubelka, de Peter Hutton, de Jean-Luc Godard, de Peter Whitehead, de Andy Warhol, de Philippe Garrel, de Ken Jacobs, de Harun Farocki, de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, tous les films des Collectifs, beaucoup plus de films scientifiques... Faute de place, nous n'avons pas insisté non plus sur les héros du cinéma d'auteur, Pasolini, Fassbinder, Glauber Rocha, Oshima... Nous avons pris le parti de mentionner seulement quelques films importants non mentionnés dans les chapitres précédents, à titre introductif et incitatif, afin principalement d'indiquer l'extension formelle du corpus. Que le lecteur soit sûr cependant que tous les films ici répertoriés représentent autant de chefs-d'œuvre. Trois ouvrages permettent de prolonger immédiatement les recherches : Amos Vogel, *Le cinéma art subversif*, Stephen Dwoskin, *Film is et Guy Hennebelle*, *Guide des films anti-impérialistes*.

Dispositifs et films de Thomas Edison, W.L. Dickson, Etienne-Jules Marey, Edward Muybridge, Georges Demeny, Félix Régnauld, films Lumière (tournés par Louis Lumière, Alexandre Promio, Gabriel Veyre, Constant Girel, Charles Moisson...), films de Georges Méliès, Lucien Bull, Clément Maurice...

1900-1910

The Big Swallow de James A. Williamson, USA, 1901, 2'
L'Homme-Mouche de Georges Méliès, Fr, 1902, 3'
Série I (vols d'insectes) de Lucien Bull, Fr, 1904, 4'
Les lunettes féériques de Émile Cohl, Fr, 1909, 5'

1910-1920

Onésime horloger de Jean Durand, Fr, 1912, 5'
Les tourbillons cellulaires de Henri Bernard et C. Dauzère, Fr, 1912, 9'
La Folie du docteur Tube d'Abel Gance, Fr, 1915, 10'

1920-1930

Symphonie diagonale de Viking Eggeling, All., 1921, 9'
Rythmus 21 de Hans Richter, All., 1921, 4'
Entr'acte de René Clair, Fr, 1924, 22'
La Grève de S. M. Eisenstein, URSS, 1924, 95'
Ballet mécanique, Fernand Léger, Fr, 1924, 18'
Anemic Cinema de Marcel Duchamp, Fr, 1925, 7'
Ménilmontant de Dimitri Kirsanoff, Fr, 1926, 35'
Combat de Boxe de Charles Dekeukelaire, Bel., 1927, 8'
Inflation de Hans Richter, All., 1927, 3'
La P'tite Lilié de Alberto Cavalcanti, Fr, 1927, 20'
Sur un air de Charleston de Jean Renoir, Fr, 1927, 21'
The Fall of the House of Usher de James S. Watson et Melville Webber, USA, 1928, 12'
Un Chien andalou de Luis Buñuel, Fr, 1928, 16'
Disque 957 de Germaine Dulac, Fr, 1928, 6'
L'Étoile de mer de Man Ray, Fr, 1928, 17'
La Marche des machines d'Eugène Deslaw, Fr, 1928, 9'
Études sur Paris d'André Sauvage, Fr, 1928, 76'
La Petite marchande d'allumettes de Jean Renoir, Fr, 1928, 29'
Les Nuits électriques d'Eugène Deslaw, Fr, 1929, 10'
Marseille Vieux-Port de László Moholy Nagy, Fr, 1929, 9'

1930-1940

À Propos de Nice de Jean Vigo, Fr, 1930, 31'
Lot in Sodom de J.S. Watson et M. Webber, USA, 1930, 25'
Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau de Laszlo Moholy-Nagy, All., 1930, 5'30
Le fleuve Sumida de Zen Amaya, Jap., 1931, 20'
Limite de Mario Peixoto, Brésil, 1931, 120'
Taris ou la natation de Jean Vigo, Fr, 1931, 10'
Les Berceaux de Jean Epstein, Fr, 1931, 5'
Les Berceaux de Dimitri Kirsanoff, Fr, 1931, 7'
Que Viva Mexico de S. M. Eisenstein, Mexique, 1931-32, inachevé
Le Bonheur d'Alexandre Medvedkine, URSS, 1932, 95'
Rapt de Dimitri Kirsanoff, Suisse, 1934, 88'
Rainbow Dance de Len Lye, GB, 1936, 5'
Early Abstractions de Harry Smith, USA, 1939-1956, 22'
Meshes of the Afternoon de Maya Deren et Alexander Hammid, USA, 1943, 13'

1940-1950

Jammin' the Blues de Gjon Mili, USA, 1943, 12'
Le Tempestaire de Jean Epstein, Fr, 1947, 25'
Fireworks de Kenneth Anger, USA, 1947, 15'
Le Sang des bêtes de Georges Franju, Fr, 1949, 22'
Lost, Lost, Lost de Jonas Mekas, USA, 1949-63-1976, 178'

1950-1960

Le Film est déjà commencé ? de Maurice Lemaître, Fr, 1951, 62'
L'Anti-concept de Gil J. Wolman, Fr, 1952, 70'
In the Street de Helen Levitt, Janice Loeb, James Agee, USA, 1952, 16'
Under Brooklyn Bridge de Rudy Burckhardt, USA, 1953, 15'
Inauguration of the Pleasure Dome de Kenneth Anger, USA, 1954, 38'
Weegee's New York de Arthur "Weegee" Felling, USA, 1954, 20'
Les Maîtres fous de Jean Rouch, Fr, 1954, 36'
Visages dans l'ombre de Peter Weiss, Suède, 1956, 6'
Free Radicals de Len Lye, NZ, 1957-1979, 5'
Flesh of Morning de Stan Brakhage, USA, 1956-86, 21'
Une simple histoire de Marcel Hanoun, Fr, 1958, 68'

1960-1970

Actions de rue de Ben, Fr, 1960-1972, 25'
La maison est noire de Forugh Farrokhzad, Iran, 1962, 20'
Sain de Masao Adachi, Jap., 1962, 56'
Prison de Robert Lapoujade, Fr, 1962, 13'
Cosmic Ray de Bruce Conner, USA, 1962, 4'
Ai (Love) de Takahiko Iimura, USA, 1962, 10'
Towers Open Fire de W.S. Burroughs et Anthony Balch, USA, 1963, 10'
Lapis de James Whitney, USA, 1963-1966, 10'
A Caça de Manoel de Oliveira, Portugal, 1964, 21'
Film de Samuel Beckett, GB, 1964, 22'
Quixote de Bruce Baillie, USA, 1964-65, 40'
Walden (Diaries, Notes and Sketches) de Jonas Mekas, USA, 1964-69, 180'
Now de Santiago Alvarez, Cuba, 1965, 6'
Pestilent City de Peter Emanuel Goldman, USA, 1965, 16'

Oskar Langenfeld. 12 fois de Holger Meins, RFA, 1966, 13'
Méditerranée de Jean-Daniel Pollet, Fr, 1966, 40'
The Chelsea Girls de Andy Warhol, USA, 1966, 195'
Meet Marlon Brando de Albert et David Maysles, USA, 1966, 28'
Breakaway de Bruce Conner, USA, 1966, 8'
Films Fluxus, USA, 1966sq (George Maciunas, Albert Finne, Yoko Ono, John Cale...)
Off the Pig - Black Panthers de Newsreel, USA, 1967, 15'
Chronique d'Anna Magdalena Bach de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, All, 1967, 94'
Fuses de Carolee Schneeman, USA, 1967, 25'
L'heure des brisiers de Fernando Solas et Octavio Getino, Argentine, 1968, 260'
Préparation d'un Cocktail Molotov, anonyme (Holger Meins), RFA, 1968, 3'
Mickey Mouse au Vietnam de Lee Savage, USA, 1968, 1'
T.O.U.C.H.I.N.G de Paul Sharits, USA, 1968, 12'
Ciné-Tracts, Collectif, Fr, 1968, durée indéterminée
Film-Tract n° 1968 de Gérard Fromanger (avec Jean-Luc Godard), Fr, 1968, 3'
Le Révélateur de Philippe Garrel, Fr, 1968, 60'
El Chacal de Nahueltoro de Miguel Littin, Chili-Mexique, 1969, 95'
La première charge à la machette de Manuel Octavio Gomez, Cuba, 1969, 80'
Grève et occupation d'Apollon de Ugo Gregoretti, It, 1969, 76'
The Gladiators de Peter Watkins, GB, 1969, 80'
Comment pouvons-nous le supporter de Christian Boltanski, Fr, 1969, 0'30"
Vite de Daniel Pommereulle, Fr, 1969, 35'
Deux fois de Jackie Raynal, Fr, 1969, 72'
Le Rouge de Gérard Fromanger, Fr, 1969, 3'
Nouvelle Société n° 5, 6 et 7 du Groupe Medvedkine de Besançon, Fr, 1969, 30'
British Sounds de Jean-Luc Godard et Jean-Henri Roger, GB, 1969, 52'
Graphy de Jean-Pierre Bouyxou, Fr, 1969, 20'
HWY : An American Pastoral de Paul Ferrara, USA, 1969, 50'
Necrology de Standish Lawder, USA, 1969-70, 12'
1970-1980
Cuadecuc-Vampir de Pere Portabella, Esp., 1970, 75'

Sochaux 11 juin 68 du Collectif de cinéastes et travailleurs de Sochaux, 1970, 20'
 No Pincha de Tobias Engel, Guinée-Bissau, 1970, 80'
 Jean Genet parle d'Angela Davis de Carole Roussopoulos, Fr, 1970, 8'
 Brésil : rapport sur la torture de Saul Landau et Haskell Wexler, USA, 1971, 60'
 Punishment Park de Peter Watkins, USA, 1971, 88'
 Numéro Zéro de Jean Eustache, Fr, 1971, 120'
 Main Line de Michel Bulteau, Fr, 1971, 12'
 Two-Lane Blacktop de Monte Hellman, USA, 1971, 102'
 Island Fuse de Arthur et Corinne Cantrill, Australie, 1971, 11'
 L'Extase des anges de Koji Wakamatsu, Jap., 1972, 89'
 Letter to Jane de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin, Fr, 1972, 60'
 Sous les drapeaux, l'Enfer de Kinji Fukasaku, Jap., 1972, 96'
 Winter Soldier de Winterfilm Collective, USA, 1972, 96'
 Sex Garage de Fred Halsted, USA, 1972, 35'
 La dialectique peut-elle casser des briques ? de René Viénet, Fr, 1972, 90'
 Silver Surfer de Mike Dunford, GB, 1972, 15'
 L'Autre Scène de Dominique Avron, Claudine Eizykman, Guy Fihman et Jean-François Lyotard, Fr, 1972, 6'
 Mourir pour des images de René Vautier, Fr, 1973, 45'
 La Société du spectacle de Guy Debord, Fr, 1973, 88'
 Images of Asian Music (A Diary from Life) de Peter Hutton, USA, 1973-74, 29'
 L'heure de la libération a sonné de Heiny Srour, Liban/Yemen, 1974, 52'
 Honky Tonk de Tav Falco, 1974, USA, 26'
 Avec le sang des autres de Bruno Muel, Fr, 1974, 49'
 Edvard Munch de Peter Watkins, Suède-Norvège, 1974, 210'
 Quand on aime la vie, on va au cinéma du Groupe Cinématique, Fr, 1975, 90'
 Ali au pays des merveilles de Djouhra Abouda et Alain Bonnamy, Fr, 1975, 49'
 Les Saisons de Artavzad Pelechian, URSS, 1975, 29'
 Leave Me Alone de Gerhard Theuring, RFA, 1975, 120'
 Underground de Emile De Antonio, USA, 1976, 88'
 Sodom and Gomorrah, New York 10036 de Rudy Burckhardt, USA, 1976, 6'15"
 S. C. U. M. Manifesto de Carole Roussopoulos et Delphine Seyrig, Fr, 1976, 20'

Allée des signes de Gisèle et Luc Meichler, Fr, 1976, 21'
 Salomé de Téo Hernandez, Fr, 1976, 65'
 Guacamole de Chick Strand, USA, 1976, 10'
 New York Portrait : Chapter One de Peter Hutton, USA, 1978-79, 16'
 Inauguration of the Pleasure Dome de Kenneth Anger, USA, 1978, 39'
 Cinémons de Gérard Courant, Fr, en cours depuis 1978
 Roulement, rouerie, aubage, Rose Lowder, Fr, 1978, 15'
 Bon pied bon œil et toute sa tête du Groupe Cinématique, Fr, 1978, 80'
 Soma de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, Fr, 1978, 50'
 Retour d'un repère de Rose Lowder, Fr, 1979, 19'

1980-1990

Au bon peuple portugais de Rui Simões, Portugal, 1980, 110'
 Stridura de Ange Leccia, Fr, 1980, 13'
 3rd Degree de Paul Sharits, USA, 1982, 24'
 Selva de Maria Klonaris, Fr, 1982, 75'
 Les Tournesols de Rose Lowder, Fr, 1982, 6'
 Nuestro Señora de Paris de Teo Hernandez, Fr, 1982, 22'
 Beach Umbrella de Raphael Montañez Ortiz, USA, 1985, 8'
 L'Affaire des Divisions Morituri de F.J. Ossang, Fr, 1985, 81'
 You Can Drive the Big Rigs de Leighton Pierce, USA, 1986, 15'
 The Inspector d'Arthur Omar, Brésil, 1988, 12'
 Le troisième œil d'André Almuro, Fr, 1988, 35'
 Impressions en haute atmosphère de José Antonio Sistiaga, Esp, 1989, 7'
 Images du monde et inscription de la guerre de Harun Farocki, RFA, 1989, 75'
 Croises de Cécile Fontaine, Fr, 1989, 10'
 Test d'ouverture pyrotechnique sur conteneur (CP1) Optomat "R" d'Alexis Martinet, Fr, 1989, 13'

1990-2000

See You Later / Au revoir de Michael Snow, Canada, 1990, 18'
 Sanctus de Barbara Hammer, USA, 1990, 19'
 La Plage de Patrick Bokanowski, Fr, 1991, 14'
 A Child Garden & the Serious Sea de Stan Brakhage, USA, 1991, 73'

Red Shore de Leighton Pierce, USA, 1992, 8'
 VRFilm de Joost Rekveld, PB, 1994, 2'
 Meni de Karel Doing, PB, 1994, 6'
 The Color of Love de Peggy Ahwesh, USA, 1994, 10'
 50 Feet of String de Leighton Pierce, USA, 1995, 51'
 Prigionieri della guerra de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, It, 1996, 62'
 Vertical Air de Robert Fenz, USA, 1996, 28'
 Ile de beauté de Ange Leccia & Dominique Gonzalez-Foerster, Fr, 1996, 70'
 Tribologie de Yves Berthier et Jean-François Dalle, Fr, 1996, 11'
 En une poignée de mains amis de Jean Rouch et Manoel de Oliveira, Portugal, 1997, 35'
 Docteur Chance de F. J. Ossang, Fr-Chili, 1997, 97'
 Ma 6-T va cack-er de Jean-François Richet, Fr, 1997, 95'
 Starship Troopers de Paul Verhoeven, USA, 1997, 129'
 Retrospectroscope de Kerry Laitala, USA, 1997, 4'
 L'Envers de Patrice Kirchofer, Fr, 1998-2000, 20'
 Va te faire enculer de Yves-Marie Mahé, Fr, 1998, 10'
 Sombre de Philippe Grandrieux, Fr, 1998, 110'
 Il n'y a rien de plus inutile qu'un organe d'Augustin Gimel, Fr, 1999, 9'
2000-
 Battle Royale de Kinji Fukasaku, Jap., 2000, 114'
 Le profit et rien d'autre ou (réflexions abusives sur la lutte des classes) de Raoul Peck, Fr, 2000
 Cargo de Laura Waddington, PB, 2001, 30'
 Où gît votre sourire enfoui ? de Pedro Costa, Fr/Portugal, 2001, 104'
 Pulsar de Maria Klonaris, Fr, 2001, 15'

Exposé de Siegfried A. Fruhauf, Aut., 2001, 9'
 Les Soviets + l'électricité de Nicolas Rey, Fr, 2001, 175'
 Meditations on Revolution, Part IV: Greenville, MS de Robert Fenz, USA, 2001, 29' 30"
 Escape d'Alain Declercq, Fr, 2001, 11'30"
 Aldebaran de Hugo Verlinde, Fr, 2001, 9'
 Marocaine à deux dimensions de Brahim Bachiri, Fr, 2002, 10'
 La Vie nouvelle de Philippe Grandrieux, Fr., 2002, 102'
 Untitled part 3b: (as if) beauty never ends... de Jayce Salloum, Liban-Canada, 2002, 11'22"
 Manifeste de Hélène Deschamps et Hugo Verlinde, Fr, 2002, 12'
 Samourai de Johanna Vaude, Fr, 2002, 7'
 Nu lacté de Lionel Soukaz et Othello Vilgard, Fr, 2002, 5'
 Charlemagne 2 - Piltzer de Pip Chodorov, Fr, 2002, 22'
 Nouba de Katia Kameli, Algérie, 2003, 5'
 Azé de Ange Leccia, Fr, 2003, 72'
 À l'Ouest des rails de Wang Bing, Chine, 2004, 540'
 11 000 km Far from New York de Orzu Sharipov, Tadjikistan, 2004, 17'
 Man. Road. River de Marcellus L., Brésil, 2004, 10'
 Night for Day de HC Gilje, Norvège, 2004, 28'
 Une visite au Louvre de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Fr, 2004, 49'
 Terme de Othello Vilgard, Fr, 2004, 7'
 Border de Laura Waddington, Bel., 2004, 30'
 Instructions for a Light and Sound Machine de Peter Tscherkassky, Aut., 2005, 17'
 Degradation #1, X-Ray : Shroud of Security de James Schneider, International, 2006, 3'30"



La vie nouvelle de Philippe Grandrieux, 2002

Bibliographie introductive

(On limitera à l'essentiel les textes en langues étrangères, notamment en anglais. Malheureusement la plupart des ouvrages importants ne sont pas traduits.)

I. TEXTES INTRODUCTIFS FONDAMENTAUX

- Engaged Cinema Praxis, « Prolepsis », *Special Issue of Cinéaste Engagé*, October 1973
- Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), tr. M. Jimenez et É. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1989
- Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Paris, Seuil/les Presses du réel, 1994
- Jean-Louis Brau, *Les armes de la guérilla*, Paris, Balland, 1972
- Pierre Cabanne, Pierre Restany, *L'Avant-Garde au XX^e siècle*, Paris, Balland, 1969
- Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes, 1952-1978*, Paris, Champ Libre, 1978
- Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma (1921-1954)*, Paris, Seghers, 1974, 2 vol.
- Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1999
- Greil Marcus, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du XX^e siècle* (1989), tr. G. Godard, Paris, Allia, 2000
- Jonas Mekas, *Ciné-Journal. Un nouveau cinéma américain (1959-1971)*, 1972 tr. D. Noguez, Paris Expérimental, 1992
- Roland Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Librairie Droz, 1982
- Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1794), tr. R. Leroux, Paris, Aubier, 1992
- René Vautier, *Caméra citoyenne*, Rennes, Éditions Apogée, 1998
- Dziga Vertov, *Articles, journaux, projets*, tr. A. Robel, Paris, 10/18, 1972
- Amos Vogel, *Le cinéma art subversif* (1974), tr. C. Frégnac, Paris, Buchet-Chastel, 1977

II. ÉCRITS DES CINÉASTES

- Jean-Pierre Bouyxou et Roland Lethem, *La science-fiction au cinéma*, Paris, UGE, 1971
- Stan Brakhage, *Métaphore et Vision* (1963), tr. P. Camus, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999
- Stan Brakhage, *The Brakhage Lectures*, Chicago, The Good Lion, 1972
- Stan Brakhage, *Film At Wit's End. Eight Avant-Garde Filmmakers*, New York, Documentext, MacPherson & Company, 1989
- Luis Buñuel, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982
- Luis Buñuel, *Le Christ à cran d'arrêt*, Paris, Omnibus, 2006
- Edouard L. de Laurot (sous le nom de Yves de Laurot), « Yves de Laurot défines Cinéma engagé », *Cinéaste* Vol III, n°3, Spring 1970, pp. 2-15
- Edouard L. de Laurot (sous le nom de Yves de Laurot), « The Public as Vanguard of the People », *Cinéaste* Vol IV, n°4, Spring 1971, pp. 10-18
- Maya Deren, *Écrits sur l'art et le cinéma*, tr. E. Alloi et J. Beaulieu, Paris, Paris Expérimental, 2004
- Robert Desnos, *Les rayons et les ombres*, Paris, Gallimard, 1992
- Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Prosper Hillairet éd., Paris, Paris Expérimental, 1994
- S. M. Eisenstein, *Cinématisme. Peinture et cinéma, 1930-1940*, Naoum Kleiman et François Albéra éd., Bruxelles, Complexe, 1980
- S. M. Eisenstein, *Le Mouvement de l'art, 1933-1948*, François Albéra et Naoum Kleiman éd., Paris, Cerf, 1986
- Rainer Werner Fassbinder, *Les films libèrent la tête*, 1984, tr. J.-F. Poirier, Paris, L'Arche, 1989
- Hollis Frampton, *L'Écliptique du savoir* (1983), tr. J.-F. Cornu, Paris, Centre Georges Pompidou, 1999
- Philippe Garrel, Thomas Lescure, *Une caméra à la place du cœur*, Aix-en Provence, Bureau Editorial Admiranda/Institut de l'Image, 1992
- Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma* n°300, mai 1979
- Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980

- Jean-Luc Godard, Jean-Luc Godard, Alain Bergala éd., éd. de l'Étoile, Paris, Tome I, 1985 - Tome II, 1998
- Collectif, *Jean-Luc Godard : Documents*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2006
- Armand Guerra, *À travers la mitraille, un cinéaste dans la Guerre d'Espagne*, Église-Neuve-d'Issac, Editions Fédérop et Vicente Estivalis-Ricart, 1996
- Marcel Hanoun, *Cinéma Cinéaste. Notes sur l'image écrite*, Crisnée, Yellow Now, 2001
- Isidore Isou, *Œuvres de spectacle*, Paris, Gallimard, 1964
- Isidore Isou, *Esthétique du cinéma*, Paris, Centre de Créativité, 1953
- Peter Kubelka (dir.), *Une histoire du cinéma*, Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, 1976
- Maurice Lemaître, *Le film est déjà commencé ?*, Paris, éd. André Bonne, 1952
- Maurice Lemaître, *Le cinéma lettriste*, Paris, Centre de Créativité, 1967
- Maurice Lemaître, *Cent ans de cinéma expérimental*, Paris, Centre de Créativité, 1983
- Nagisa Oshima, *Écrits 1956-1978. Dissolution et jaillissement*, tr. J.-P. Lepape, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980
- Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique* (1972), tr. A. Rocchi Pullberg, Payot, 1977
- Cleve Gray (ed), *Hans Richter by Hans Richter*, New York, Holt, Rinehart, Winston, 1971
- Glauber Rocha, *Le siècle du cinéma*, tr. M. A. Silva, Crisnée, Yellow Now, 2006.
- Fernando Solanas, Octavio Getino, « Pour un troisième cinéma », 1968, in « Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde », *CinémaAction* n°101, 4^e trimestre 2001
- Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, *Hölderlin Cézanne*, Lédignan, Antigone, 1990
- Jean Vigo, *Œuvre de cinéma*, Paris, Pierre Lherminier, 1985
- Peter Watkins, *Media Crisis*, tr. Patrick Watkins, Paris, Homnisphères, 2004
- Peter Weiss, *Le cinéma d'avant-garde* (1956), tr. C. de Seynes, Paris, L'Arche, 1989
- Peter Whitehead, *Films Fictions*, Falcons, Shepherds Cottage, Hather, 2005
- Gil J Wolman, *Défense de mourir*, Paris, Allia, 2001

III. HISTOIRES DU CINÉMA D'AVANT-GARDE

- Collectif, *Cinéma et Politique, Actes des Journées du cinéma militant, 1977-79*, Rennes, Papyrus, 1980
- Collectif, « Engagement et écriture », *la Revue documentaire*, n°8, 1^{er} trimestre 1994
- Collectif, « Avant-Gardes/Film », *CINÉMAS*, Montréal, 2007
- François Albéra, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005
- Mirella Bandini, *L'Esthétique, le politique : de Cobra à l'Internationale Situationniste (1948-1957)*, 1977, tr. C. Galli, Arles, Via Valeriano, 1998
- Jean-Michel Bouhours (dir), *L'Art du mouvement*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996
- Jean-Pierre Bouyxou et Pierre Delannoy, *L'aventure hippie*, Paris, Plon, 1992
- Nicole Brenez, Edouard Arnoldy (dir), *Cinéma / Politique, trois tables rondes*, Bruxelles, Labor, 2005
- Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française/Mazzotta, 2001
- Jacques-Bernard Brunius, *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954
- Riccio Canudo, *Manifeste des Sept Arts (1923)*, Paris, Séguier, 1995
- Patrick de Haas, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Bruxelles, Transédition, 1998
- Sophie Duplaix (dir), *Sons et lumières. Une histoire de l'art au XX^e siècle*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2004
- Elie Faure, *Fonction du cinéma, de la cinéplastie à son destin social (1921-1937)*, Paris, Plon, 1953
- Noureddine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*, Paris, Paris Expérimental, 1995
- Guy Hennebel, *Quinze ans de cinéma mondial*, Paris, Cerf, 1975
- Guy Gauthier (dir), « Cinéma militant », *Cinéma d'aujourd'hui*, n°5-6, mars-avril 1976
- Guy Gauthier, Raphaël Bassan, Dominique Noguez (dir), « Dix ans après mai 1968... Aspects du cinéma de contestation », *CinémaAction* 1, numéro spécial d'Écnn, 1978

Guy Gauthier (dir), « Le cinéma militant reprend le travail », *CinémAction* n°110, 1^o trimestre 2004

Guy Hennebelle, *Guide des films anti-impérialistes*, Paris, E-100, 1975

Guy Hennebelle, *Quinze ans de cinéma mondial*, Paris, Cerf, 1975

Guy Hennebelle (dir), « Le tiers-monde en films », *CinémAction Tricontinental*, numéro spécial, 1983

Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*, Paris, Arte Éditions & Jean-Michel Place, 1995

Alexis Martinet (dir), *Le cinéma et la science*, Paris, CNRS éd., 1994

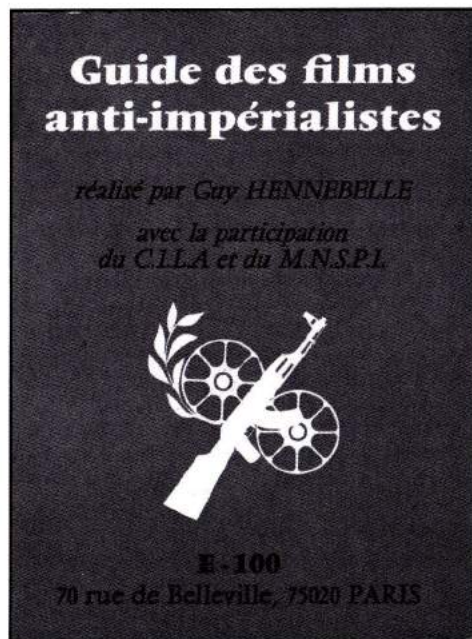
Jean Mitry, *Cinéma expérimental* (1971), Paris, Seghers, 1974

Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental* (1979), Paris, Paris Expérimental, 1999

P. Adams Sitney, *L'Avant-Garde américaine* (1943-2000), tr. P. Chodorov et C. Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 2002

Alain Weber, *Cinéma(s) français, 1900-1939. Pour un monde différent*, Paris, Séguier, 2002.

À lire également : les nombreux articles de Raphaël Bassan, seul journaliste français spécialiste de l'avant-garde cinématographique, qui ne sont pas encore réunis en volumes.



Couverture du *Guide des films anti-impérialistes*, de Guy Hennebelle, 1975.

Table

PREMIÈRE PARTIE

I La notion d'« avant-garde »	2
Conceptions et conflits	3
Cinéma et travail de la représentation	8
Organisation et pratiques du cinéma d'avant-garde : éventail	13

II Les chantiers du cinéma d'avant-garde :

exemples	16
Explorer les propriétés spécifiques du cinéma	18
Interroger le dispositif : élaborer des instruments techniques pour créer des plastiques nouvelles ; réagencer, contourner, refuser les outils industriels	30
Utiliser les instruments offerts par l'industrie au mieux ou au plus de leurs capacités, au-delà des standards de l'industrie elle-même	36
Inventer de nouvelles formes narratives liées aux propriétés de l'image et du son	38
Approfondir la capacité de description du cinéma	42
Contester le découpage normé des phénomènes et proposer de nouvelles formes d'organisation du discours	45
Réaliser et diffuser les images qu'une société ne veut pas voir	47
Anticiper et accompagner les luttes politiques	50
Articuler l'avant-garde cinématographique avec celle des autres arts	54
Interroger le rôle et les fonctions des images passées et présentes	56
Établir ici et maintenant un autre monde, sur un registre euphorique ou mélancolique	59
Sortir du symbolique	62

DEUXIÈME PARTIE

Documents, textes, bande-son, propos, publicité, analyses de séquences	64
Document	
Conférence de Raymond Duncan, Paris, 1912 ...	66
Document	
Un article de Miguel Almayrda, Paris, 1914 ...	68
Analyse de séquence	
Suite de photogrammes subliminaux. Abel Gance et Max Linder, <i>Au secours !</i> , France, 1923	70
Document visuel	
Brochures rédigées par Willi Münzenberg, Berlin, Moscou, 1925	72
Publicité	
Annonce d'un film de Jean Epstein : <i>Kodak</i> , France, 1927	73
Bande-son	
Extrait du film <i>Black Liberation</i> , Édouard de Laurot, New York, 1967	74
Analyse de film	
Une synthèse ouverte : <i>The Fall</i> de Peter Whitehead, New York/Londres, 1969	76
Manifeste	
Jean-Luc Godard « Que faire ? », Londres, 1970	78
Texte	
« Époque acidulée », par Pierre Clémenti, Nice, 1999	80
Propos	
Jang Sun-woo par Lionel Soukaz, Paris, 2002 ...	82
Manifeste	
Définition et principes pour le cinéma d'intervention sociale, par René Vautier, Cancale, 2003	84
Liste	
Les films préférés de Peter Tscherkassky, Vienne, 2004	85
Poème	
« Filmer ce désert » de Raymonde Carasco, Mexico/Pompertuzat, 2004	86
Lettre	
« À quoi bon ! », par Patrice Kirchner, Paris, 2006	87
Filmographie chronologique : autres films	88
Bibliographie introductive	92

Remerciements : Je remercie très chaleureusement Helen Bandis, Charles-Antoine Bosson, Stéphane Bou, Jean-Pierre Bouyxou, Michelle et Pierre-Jacques Brenez, Raymonde Carasco, Pascale Coulon, Gérard Courant, Stéphane Dabrowski, Chloé Donati, Agathe Dreyfus, Mounir Fatmi, Morgan Fisher, Corinne Grandrieux, Stefan Grisseemann, Olivier Hadouchi, Marcel Hanoun, Régis Hébraud, Patrice Kirchhofer, Luc Lagier, Ange Leccia, Solange Marcin, Adrian Martin, Isabelle Marinone, David et Mayumi Matarasso, Claudine Paquot, Olivier Pierre, Maxime Samel, Jayce Salloum, Lionel Soukaz, Peter Tscherkassky, Philippe Truffaut, Gabriela Trujillo, Johanna Vaude, René Vautier, Hugo Verlinde, Luce Vigo, Koji Wakamatsu et Peter Whitehead.
À Wael Noureddjine.

Crédits photographiques : Couverture : Jonas Mekas dans *Hallelujah the Hills* de Adolfas Mekas, 1963. Photographie de Gretchen Weinberg ; *Instructions for a Light and Sound Machine* de Peter Tscherkassky, 2005 ; *Dellamorte Dellamorte Dellamore* de David Matarasso, 2000 ; *True Romance* de Ange Leccia, 2004.

Collection Cahiers du cinéma : couverture (hg), 6, 10, 16 (photographie Angel de Pablos), 19 (h), 24, 29, 32 (h), 37 (h), 37 (b), 39 (deux en haut et colonne de droite), 41, 43, 51 (h), 53, 57, 61, 64-65, 80, 81 (g).

Collection Marcel Mazé : p. 15, 51 (b). Collection Vincent Pinel : p. 54. Collection privée : p. 14, 42, 49 (m), 63, 67, 72, 73, 75, 93. Collection René Vautier : p. 54. Collection Luce Vigo : p. 69. Collection Cinémathèque française : p. 71.

© Les productions de la Guéville / Mag Bodard : p. 2. ISKRA : p. 6. Jean-Michel Bouhours : p. 18. Gérard Courant : p. 19, 20. Patrice Kirchhofer : p. 23, p. 87. Thierry Passerat : p. 26. Ken Jacobs : p. 27. Andy Warhol Films Inc : p. 29. Othello Vilgard : p. 28. Hein Van Liempd : p. 32 (b). Centre de Créativité : p. 34. Eric Lombard : p. 36. Warner Bros : p. 37 (b). Philippe Grandrieux/LPZ : p. 39 (bg). Jean Mascolo : p. 41 (m). Lionel Soukaz : p. 47, 48. Peter Whitehead : p. 51 (3 photos), 52, 77. Hugo Verlinde : p. 55. Jayce Salloum : p. 58. Mounir Fatmi : p. 59. Rajak Ohanian : p. 61. Maud Linder : p. 71. Pierre Clémenti : p. 80. Ange Leccia : couverture (bd), p. 81 (d). Miracin Korea Film Co. Ltd. : p. 83. Daniel Fondimare p. 84. Peter Tscherkassky : couverture (bg) p.85. David Matarasso : couverture (hd).

Dans la même collection :

LE PLAN, Emmanuel Siety
LE POINT DE VUE, Joël Magny
LE MONTAGE, Vincent Pinel
LA COMÉDIE MUSICALE, Michel Chion
L'ÉVANGILE SELON SAINT MATTHIEU,
Stéphane Bouquet
LE DIALOGUE, Claire Vassé
LE DOCUMENTAIRE, Jean Breschand
LE RÉCIT AU CINÉMA, Marie Anne Guerin
LE CINÉMA AFRICAÏN, Elisabeth Lequeret
JACQUES TATI, Stéphane Goudet
JEAN VIGO, Luce Vigo
LA MUSIQUE DE FILM, Gilles Mouëllic
LE CINÉMA D'ANIMATION, Bernard Génin
CHRIS MARKER, Bamchade Pourvali

LA LUMIÈRE EN CINÉMA, Jacques Loiseleux
ABBAS KIAROSTAMI, Alain Bergala
VOCABULAIRES DU CINÉMA, Joël Magny
L'HOMME DE LA PLAINE, Bernard Benoliel
LES EFFETS SPÉCIAUX, Réjane Hamus-Vallée
LE WESTERN, Clélia Cohen
LE PROCÈS, Jean-Philippe Trias
LE SCÉNARIO, Anne Huet
LE FILM MUET, Michel Marie
L'AURORA DE MURNAU, Joël Magny
L'ÉCONOMIE DU CINÉMA, Pierre Gras
L'ADAPTATION, Frédéric Sabouraud
WONG KAR-WAI, Thierry Jousse
LE SON AU CINÉMA, Laurent Jullier
FAIRE UN FILM, Frédéric Strauss et Anne Huet
LE CINÉMA CHINOIS, Jean-Michel Frodon

Conception graphique : studio Nathalie Baylaucq / Maquette : Pascale Coulon
Photogravure : Fotimprim, Paris - France / Impression : Milanostrampa, Farigliano - Italie
Dépôt légal : septembre 2006
© Cahiers du cinéma/CNDP, 2006
EAN 978-2-86642-453-4 / ISBN 2-86642-453-0
CNDP : ISBN 2-240-20105-5
Réf SCÉREN/CNDP : 755D0128