

Comment un spectateur qui va voir des films expérimentaux pour la première fois peut-il les aborder ?

Avec curiosité, avec une grande disponibilité, une grande capacité d'accueil et une sorte d'aptitude à la contemplation. Le spectateur ne doit pas s'attendre à ce qu'on lui raconte une histoire, ni « chercher à comprendre ». Il y a là surtout à voir, à percevoir, à entendre. Il s'agit de se déplacer d'une situation initiale à une situation finale, d'un ordre à un autre, en passant... par un certain tumulte.

Le cinéma expérimental est avant tout un cinéma non narratif, un cinéma formel ?

Certains cinéastes expérimentaux disent qu'ils font du cinéma « tout court ». Et qu'ils ont eux seuls le droit de parler de cinéma, parce que eux seuls considèrent le cinéma comme un art dégagé de toute contingence industrielle, de toute idée de profit, de toute idée de rentabilité. On connaît la phrase que la légende prête au père Lumière. A Georges Méliès qui voulait acheter l'appareil des Frères Lumière : « Vous savez, le cinéma est une invention qui n'a aucun avenir », aurait-il dit. Auguste et Louis Lumière faisaient du cinéma expérimental, c'est-à-dire... du cinéma, du cinéma absolu. Il s'agissait pour eux de quelque chose qui n'était pas encore lié au commerce, d'un art.

Comment définir le cinéma expérimental par rapport au cinéma d'expression courante ?

Le cinéma expérimental n'est pas une espèce de laboratoire d'expériences. Le mot expérimental est simplement une sorte de signe pour dire qu'il ne s'agit pas de films narratifs commerciaux, ce qui n'implique pas qu'il s'agisse d'un cinéma mineur, d'un cinéma tâtonnant.

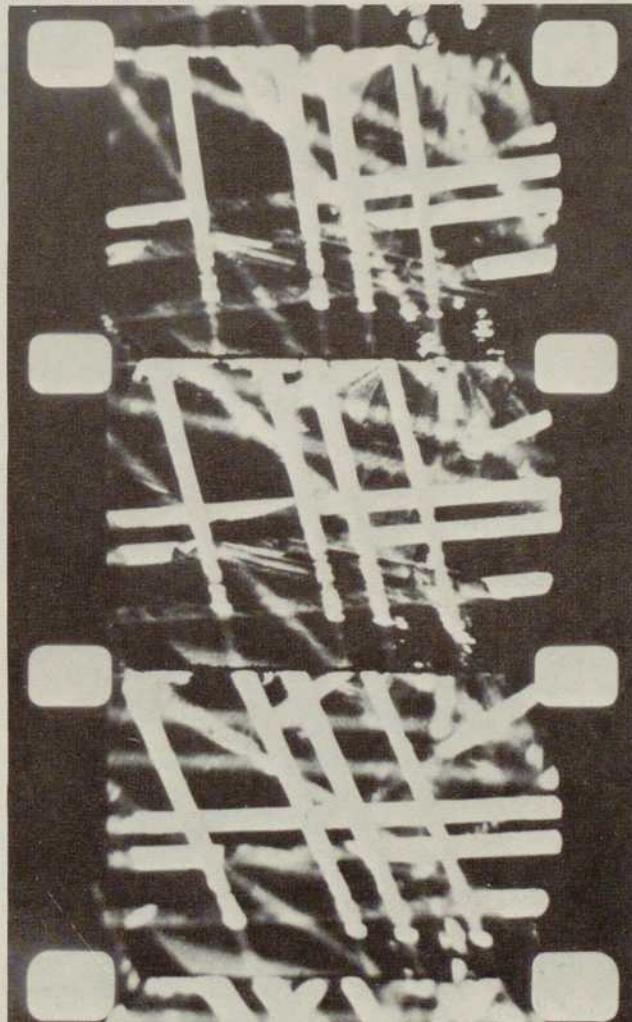
Si on devait raconter l'histoire du cinéma expérimental...

Très sommairement on peut dire que la première flambée de films expérimentaux se produit autour des années 20, à Paris et en Allemagne, dans les remous des grandes avant-gardes artistiques, Dada, le Surréalisme, la peinture non figurative. Ces films — les cinéastes sont la plupart du temps des peintres — ont souvent plus à voir avec les arts plastiques qu'avec le cinéma « traditionnel » (celui qui s'est déjà imposé à ce moment-là), théâtral, narratif. Citons en Allemagne une avant-garde abstraite avec des peintres comme Hans Richter, le suédois Vicking Eggeling (qui travaille avec Richter), Walter Ruttmann, dont certains films (*opus 1*, *opus 2*, *opus 3*) sont conçus comme des sortes de musiques visuelles... En France plusieurs tendances : Germaine Dulac adhère à ce qu'elle appelle un « cinéma pur », un cinéma qui, débarrassé de toute trace narrative, s'interroge sur ses moyens propres, formes, mouvements, rythmes. Les œuvres expérimentales françaises passent par la figuration. On ne filme pas des formes abstraites, mais réelles (*le Balai mécanique* de Fernand Léger). Un autre courant se développe autour des mouvements dada et surréaliste avec Man Ray, Salvador Dalí, Luis Bunuel, etc.

Toute cette activité s'arrête en 1929 avec l'invention du parlant et la crise économique. Les mécènes, grâce à qui beaucoup de films avaient pu être réalisés (le Vicomte de Noailles offrait un film à sa femme pour chacun de ses anniversaires, c'est ainsi que Salvador Dalí et Luis Bunuel ont pu tourner *L'Age d'or*, Cocteau *Le sang d'un poète*), disparaissent. La montée du totalitarisme conduit les cinéastes à s'engager politiquement (Ruttmann, par exemple, du côté nazi, Hans Richter de l'autre côté). Le cinéma devient instrument de lutte. Avec la Seconde Guerre mondiale, cette première vague de cinéma expérimental disparaît en Europe et cela pour un certain nombre d'années.



Jean-Paul Dupuis. Chant III



Christain Lebrat. Réseau. Ph. Ciné-Doc