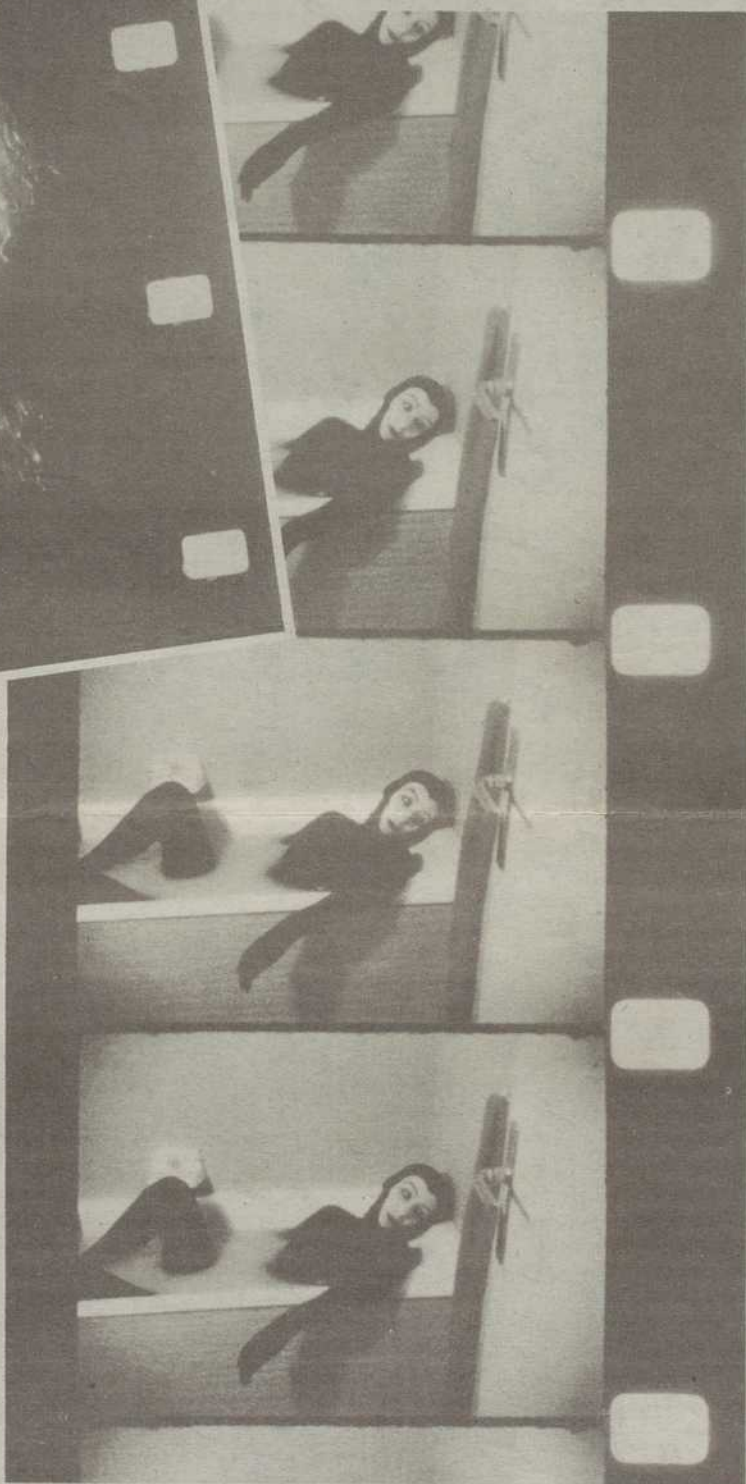


Rétrospective du cinéma expérimental français

«UN GASPILLAGE SUPERIEUR»

D.R.
L'ultime dissonance,
de Daniel Vignier.

QUAND on évoque le cinéma expérimental, on touche dans la mémoire collective des non-initiés des connotations et des images d'Épinal indéracinables. Jésuitisme visuel, austérité conceptuelle, rhétorique alambiquée. On s'imaginerait à tort des artisans secrets, portant blouse blanche et gants de caoutchouc, pratiquant dans l'humidité sulfureuse d'un laboratoire confidentiel une chirurgie indéchiffrable sur la pellicule. Qu'on se rassure. Ces cinéastes ne sont ni des bouchers ni des mains noires. La rétrospective organisée par Dominique Noguez à la cinémathèque de Beaubourg et à la vidéothèque de Paris, la plus importante jamais réalisée en France, permettra, d'une part de dissiper un certain nombre de malentendus, d'autre part de témoigner de l'incroyable vitalité de ce cinéma parallèle. Cela suppose, dans une telle entreprise, d'ébaucher, moins une définition dont les contraintes sémantiques se révéleraient vite insignifiantes, qu'un dessin plus précis des cadres et des potentialités. Pour Dominique Noguez (1), un film expérimental est un film largement personnel, relevant prioritairement dans sa conception, sa réalisation et sa diffusion de l'art ou de l'artisanat, par opposition au commerce et à l'industrie. Enfin, c'est un film insoucieux des normes ou des fonctions de la communication, moins soucieux donc du destinataire que du destinataire, du référent que du massage lui-même (au sens jakobsonien), du principe de réalité que du principe de plaisir, bref, du sens que de la forme. Un gaspillage supérieur de l'art, si vous voulez. Un onanisme métaphysique libertaire dont les seules limites sont celles de la représentation. C'est en somme

Katerina Thomadaki dans *General Picture*, de David Wharby.

une pratique ludique et hautement subjective du cinématographe, pétrie dans un illustre lignage artistique, qui des cubistes, futuristes, dadaïstes, aux surréalistes, lettristes et situationnistes, renouvelle constamment les posologies d'application et de perception.

Américanocentrisme

Cette pratique joyeuse et solitaire du cinéma a enfanté en retour des malentendus persistants et des carences scandaleuses. La première d'entre elles, répandue dans le public et même chez de nombreux critiques, consiste à occulter systématiquement le cinéma expérimental français d'après-guerre au profit des courants américains. Seule

l'avant-garde franco-allemande (Eggerling, Richter, Germaine Dulac, Man Ray, Fernand Léger, René Clair...) dans les années 20-30, et plus tard Cocteau, Bunuel, Duchamp et Max Ernst, dans les années 40, trouvent grâce à leurs yeux. Après-guerre, hormis les recherches américaines indépendantes des Breer, Anger, ou Mekas dans les années 50, et plus tard, de «l'underground» immortalisé par Warhol, point de salut en France, si ce n'est quelques taches officielles, dont Cocteau, Mitry, Duras ou Akerman sont les points de repère. En témoignent, de cet «américanocentrisme» dont parle Dominique Noguez, les différentes histoires du cinéma expérimental. Les artistes français ont tout simplement dis-

paru du fichier. A cela, plusieurs raisons. D'une part le manque d'intérêt manifesté par la presse dans son ensemble, y compris dans les revues spécialisées, pour ce type de cinéma. On ne lorgnait alors, avec une gourmandise aveuglante, que du côté du néoréalisme et de la Nouvelle Vague. Ces préoccupations digérant naturellement tout le reste. D'autre part l'inorganisation totale, tant au plan de la fabrication que de la diffusion, a largement contribué à cet isolement généralisé. Seul le Festival de Knokke, en Belgique, permettait épisodiquement à ces brebis perdues une confrontation stimulante. A cela faudrait-il ajouter l'incroyable diversité d'origine de ces cinéastes. Certains viennent du cinéma d'animation comme Borowczyk (on se souvient des *Astronautes*, réalisé à partir de papiers collés), d'autres du cinéma publicitaire comme Alexandre Alexeïeff (publicités très modernistes pour Monsavon, Esso, Evian ou les pâtes Brun). Nombreux sont les plasticiens (Monory, avec son film *Ex*, légèrement inspiré par sa série de toiles intitulées *Meurtres*, mais aussi Fleischer ou Boltanski), les photographes, les compositeurs (Fano, Schaeffer), les écrivains (Genet, avec *Un chant d'amour*, Michaux ou Bulteau), les poètes sonores comme Chopin, sans compter les touche-à-tout comme Cocteau, réalisant un des premiers 16 mm en couleurs, *la Villa Santo-Sospir*, dans lequel le poète persifleur nous fait découvrir sa villa tatouée. De ces horizons difficilement associables, des conditions de productions diverses allant du simple mécénat privé (comme Sylvina Boissonas produisant les films soixante-huitards du groupe Zanzibar), aux aides publiques dispersées, offertes par l'INA, le CNC ou le GREC, et enfin d'une distribution très confidentielle, il ne fallait pas attendre une école structurée. Les choses sont, semble-t-il, en train d'évoluer depuis les années 70 sous l'impulsion du Collectif jeune cinéma et de la Paris-Coop films. Cette dernière permet de louer sur catalogue les films des cinéastes aux institutions qui le désirent. Le montant de la location revient à 70 % au cinéaste, le reste permettant de

couvrir les frais de gestion de la coopérative. Une formule efficace et souple qui permet aux cinéastes de se regrouper et d'accélérer la circulation des œuvres.

A raison de 36 programmes d'une durée moyenne de deux heures chacun, cette rétrospective permet de se familiariser avec toutes les tendances du cinéma expérimental de ces trente dernières années (lettriste, situationniste, psychédélique, conceptuelle, minimale...) et les techniques mises en œuvre pour aboutir à ce cinéma «intransitif». Du coloriage ou de la peinture directement sur pellicule (technique d'animation) au psychédéisme visuel (*Visa de censure*, de Pierre Clémenti), des grattages ou perforations par ordinateur ou machine à coudre, des pellicules imbibées d'acide ou trempées dans une fosse à purin dans le but d'attaquer l'émulsion aux longs plans fixes, des logorrhées révolutionnaires du groupe Zanzibar (Bard, Deval, Garrel, Raynal) au film muet et infinitésimal, de la récupération de chutes de pellicules (Duras dans *l'Homme atlantique*) au non-montage (Maurice Lemaître dans son film «supertemporel» *Pellicule*, qui invite les spectateurs à sonoriser eux-mêmes son film et à le faire en rajoutant des bouts de pellicule quels qu'ils soient.) Du synchronisme rythmique de Mitry ou de l'asynchronisme d'Isidore Isou entre image et son, du canular comme le pratique Martial Raysse dans *Homéro Presto*, une version «sauvage» de *l'Ulysse*, d'Homère, à l'austérité scientifique de Rose Lowder qui analyse la perception rétinienne, rien ne vous manquera dans cette exhaustive table des matières. Un grand voyage encyclopédique, dont le mérite est de mettre à jour enfin ce que, impalpablement, souterrainement, nous affleurions de près sans le savoir. Ce ne sont pas que trente ans de cinéma expérimental. Ce sont aussi les trente ans de coups de cœur, de passion, de déraison, d'angoisse qui ont traversé notre paysage mental et culturel.

André PIERRE

(1) Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980) publié par ARCEP, en vente dans les salles où se déroule la rétrospective.

ACTUELLEMENT

