

désigner un champ de création (comme on dit « champ magnétique ») grandement différent de celui que désigne couramment le mot « cinéma » tout court. *Ci-né-ma-ex-pé-ri-men-tal* est un syntagme figé, à prendre comme un seul mot, de la même façon que « musique », « peinture abstraite » ou « roman ». Mais encore ? Il désigne toute œuvre qui se rapproche peu ou prou d'un certain « pôle », déterminé par les conditions et les perspectives de réalisation que voici : 1) le créateur y obéit plus à des pulsions personnelles qu'à des objectifs collectifs, se conçoit plus comme artiste que comme industriel du spectacle ; qu'il le veuille ou non et parce qu'il veut rester maître de son travail en chacune de ses phases, il se situe hors des circuits, des normes et des buts du cinéma industriel et d'une façon générale de toutes les entreprises culturelles qui visent une rentabilité et une popularité immédiates. 2) Ce point de départ a d'immédiates conséquences esthétiques : il rend libre d'œuvrer dans les zones non majoritaires ou même non reconnues de la création — sur des thèmes considérés comme tabous, dans des « genres » comme le journal intime ou le poème, ou, pour les œuvres qui n'excluent pas la narrativité, dans les régions de « repos », dans les temps « faibles » du récit. Les œuvres expérimentales sont ainsi beaucoup plus proches de la poésie, de la musique ou des arts plastiques non-figuratifs que du cinéma narratif de distraction. Voilà pourquoi, par parenthèse, tant qu'à se payer le luxe — ou la facilité — de renoncer un moment à l'analyse patiente des œuvres mêmes, c'est du côté de la poétique ou de l'analyse formelle des plasticiens qu'il faut chercher les éléments d'une « théorie » utilisable du cinéma expérimental et non dans des tentatives naïves ou dérisoires pour traduire dans le vocabulaire de tel ou tel philosophe, mort ou vivant, — généralement au prix de contresens et d'interprétations — les données les plus éculées de l'observation empirique.

Pour conclure un peu vite, le pôle expérimental est donc celui de l'art du cinéma compris dans ce qu'il a de plus artistique, c'est-à-dire, au sens du dernier Marcuse, dans ce qu'il a de plus « formel », de plus « subjectif » et par conséquent de plus « subversif ». C'est le pôle de l'« irréférence » (puisque les « signes » y visent moins un référent qu'ils n'attirent narcissiquement l'attention sur eux-mêmes) et de l'« irréférence ».

III) portulan (à tâtons)

portulan. n.m. *Ancienn.* Carte marine des premiers navigateurs.

L'absence (provisoire) des Américains et des Japonais à la Biennale de Paris, que je déplore, aura pourtant un avantage : celui de nous contraindre à concentrer notre attention sur le cinéma expérimental actuel en Europe. Ce n'est pas que plus rien d'intéressant ne se fasse aux Etats-Unis ou au Japon. Quand P. Adams Sitney, dans le chapitre qu'il vient d'ajouter à la 2ème édition de son livre *Visionary Film* (2), écrit que les années 1970-1979 ont été une période « tranquille » pour le cinéma d'avant-garde américain, une période de confirmation des œuvres antérieures plus que de renouvellement, il faut saluer son absence de complaisance. Mais ne citer comme nouveaux noms pour la décennie entière que ceux de Robert Beavers, Yvonne Rainer et Joel Singer semble un peu parcimonieux. Si l'on en juge par la moisson de films présentés ces dernières années au festival de Toulon-Hyères par Marcel Mazé ou, à Paris, en différents endroits, par tel programmeur de Californie (William Moritz) ou de Buffalo (Bruce Jenkins) (3), on devrait ajouter au moins, pour n'être pas trop injuste, ceux de Mark Rappaport, Bill Brand, Susan Brockman, Pat O'Neill, Howard Guttenplan, Ken Kobland, Graham Weinbren, Andrej Zdravic (d'origine yougoslave), Anita Thacher ou celui de la chère Babette Mangolte (puisque, Française, elle passe le plus clair de son



« Codex » de STUART POUND



« ... les gros plans fixes de travestis... », « La Belle », de Takis Spetsiotis

« Umheimlich II : Astarti » de Maria Klonaria et Katerina Thomadaki (ph. Klonaris/Thomadaki)



temps à New York). Pour ce qui est des Japonais, Taka Imura nous a présenté en 1979-80 à Beau-bourg et à Saint-Charles une sélection de films de Kohei Ando, Nobuhiro Kawanaka, Sakumi Hagiwara, Toshio Matsumoto, Tsuneo Nakai, Junichi Okuyama ou de lui-même, postérieurs à 1973, qui n'étaient pas indignes non plus des grandes œuvres américaines des années soixante.

N'oublions pas enfin les magnifiques films australiens de Paul Winkler, ni qu'au Canada Vincent Grenier, Ellie Epp ou Roos McLaren suivent brillamment l'exemple de leurs compatriotes Michael Snow ou David Rimmer.

N'empêche : c'est sur l'Europe que Sitney lui-même nous invite à avoir les yeux fixés. « La prééminence antérieurement incontestée de l'avant-garde américaine, écrit-il des années soixante-dix, s'est vue puissamment concurrencée par plusieurs mouvements florissants en Europe, notamment en Allemagne et en Angleterre. » (4) De cette assertion, dès avant l'actuelle Biennale de Paris, diverses manifestations internationales nous avaient permis d'apprécier la justesse : par exemple le festival de Londres de juin 1979, les 2ème et 3ème versions du *Gergo Inquieto* organisées en 1979 et 1980 à Gènes par Ester de Miro et la Rencontre organisée par Giovanni Martedi à Madère en avril 1980 (5).

Comment donc parler du cinéma expérimental en Europe ? Il faut commencer par prendre acte de deux impossibilités au moins provisoires : la diversité considérable des expériences, le lien étroit de certaines d'entre elles avec le cinéma expérimental non-européen empêchent de parler globalement d'un cinéma expérimental européen (comme on a pu le faire pour les années vingt) ; inversement, un panorama exhaustif et détaillé paraît encore une gageure : seule, une équipe internationale et unie de chercheurs pourrait s'y risquer. On n'est est pas là (6). Reste, à mi-chemin de ces deux postulations opposées, la possibilité de proposer les éléments d'une classification, en fonction d'un certain nombre de variables.

La première concerne les conditions mêmes de possibilité d'une création cinématographique expérimentale. Elles sont, semble-t-il, de trois ordres. Elles supposent d'abord atteint un certain développement économique, permettant à la fois l'accès aisé et personnel au matériel minimum nécessaire et éventuellement des aides privées ou publiques. Elles supposent aussi un contexte politique favorable : la liberté d'expression ; et des problèmes socio-politiques n'atteignant pas ce degré d'urgence et de gravité qui mobilise totalement ceux qui peuvent s'exprimer et les rendent indisponibles au luxe — au désir même — d'un travail artistique personnel. C'est dans la mesure où l'une ou l'autre de ces conditions politiques n'est pas réalisée, qu'on a la plus grande peine à trouver des traces de cinéma expérimental en Tchécoslovaquie ou en U.R.S.S. — ou même dans le Portugal post-révolutionnaire (dont les jeunes cinéastes pratiquent majoritairement un cinéma d'« intervention sociale »). Il faut enfin des conditions culturelles propices, notamment l'existence d'une tradition expérimentale — ou au moins artistique — originale jamais tout à fait interrompue. Ceci presque inévitablement lié à l'existence d'une ou de plusieurs métropoles culturelles déjà consacrées.

On ne sera pas étonné, par exemple, que ce soit à Barcelone, où, même dans la nuit du franquisme, une culture originale n'a jamais cessé de survivre farouchement, que l'on trouve, dès la mort du *fuhroncle* (comme disait Mandiargues), les prémices les plus significatives du cinéma expérimental qui ne devrait pas manquer de s'épanouir en Espagne, maintenant que toutes les autres conditions (déjà réunies à Londres, Paris, Amsterdam, Hambourg, Rome ou Milan) sont en passe de s'y trouver réalisées. Inversement, en Pologne et en Hongrie, où existent pourtant aussi d'importantes traditions culturelles, l'absence relative de liberté d'expression et la quasi-impossibilité de trouver