



Aloual dans « Ora pro nobis » de STEPHANE MARTI (ph. F. Sagnes)

« provinciaux ». Pour être juste, il faut remarquer que les ressemblances et les ressassements ne sont pas toujours dus à des plagiat : comme si les effets de lumières dans la nuit ou les gros plans fixes de travestis constituaient un B.A.B.A spontané et comme si tout cinéaste expérimental qui commence devait en passer par là. En vérité, il y a comme une *logique* dans l'histoire des formes, repérable au plus haut niveau. Et de même que quatre ou cinq peintres, vers 1908, débouchent en même temps sur l'abstraction, on voit le Grec Kostas Sficas (*Modelo*, 1974) ou le Yougoslave Tomislav Gotovac (*Glen Miller I*, 1977) retrouver par des cheminements différents et personnels une utilisation de la durée ou des structures répétitives-progressives qui sont celles des films minimaux d'un Michael Snow (*Wavelength*, 1967 ; *La région centrale*, 1971). Ou bien, dans le genre

Akerman, Arrieta, Garrel, Robiolles, Dupuis (on pourrait aller jusqu'à certains films de Hanoun, Godard ou Duras). Spectacle de cirque ou de music hall ? C'est encore le cas de Lemaître, de Jeff Keen, des Hein en Allemagne, et, en Espagne, de Pedro Almodóvar : même type de cinéastes-acteurs, (ré)animateurs remuants du cinéma « personnel » dans leur pays. Arts plastiques ? C'est le cas le plus fréquent. Encore faut-il distinguer entre les films-happenings de l'Autrichien Otto Muehl ou de l'Italien Ugo Nespolo, les films « conceptuels » polonais (de Józef Robakowski ou de Ryszard Wasko) ou hongrois (de Gábor Bódy), qui sont à ce point liés à tel ou tel des grands mouvements plastiques internationaux de ces dernières années qu'ils pourraient justifier l'existence d'une sous-catégorie de « films d'artistes » (chère au critique italien Vittorio Fagone) et, d'autre part, les films qui, tout en faisant écho aux arts plastiques, relèvent malgré tout principalement de préoccupations cinématographiques : c'est le cas de maint film anglais (de Gidal, Malcolm Le Grice, Stuart Pound, etc.) ou français (de Rovere, Fihman, Marti, Klonaris et Thomadaki, Nedjar, etc.)

Une dernière variable, corollaire des précédentes, ferait ressortir l'existence de groupes cohérents : autour d'une institution d'Etat (le Studio Balázs en Hongrie), d'une forte personnalité (Zwartjes en Hollande) ou d'une coopérative suffisamment souple et démocratique pour résister à l'effet centrifuge de l'individualisme des ciné-artistes : c'est, semble-t-il, le cas de celle de Londres. A l'autre pôle, les pays où les cinéastes restent éparpillés dans des groupes rivaux (à Paris), disséminés dans une pluralité de villes à tradition culturelle autonome (en Italie et, dans une moindre mesure, à Lyon, Nancy, Rouen, Toulouse, Orléans), voire totalement isolés (en Suisse, en Belgique, un peu en Allemagne).

Toutes ces variables permettent d'établir une carte des lieux où quelque chose se passe (Londres, Paris, Amsterdam, mais aussi Barcelone, Rome, Lodz, Zagreb...), mais ne peuvent rendre tout à fait compte de la carte plus subtile et plus imprévisible des œuvres de première grandeur, mesurables à leur ampleur, leur continuité, leur originalité et à leur influence en profondeur. Peter Kubelka, Maurice Lemaître, Steve Dwoskin, Frans Zwartjes, Werner Nekes ont d'ores et déjà une place dans l'histoire. Mais — on en verra quelques uns à la Biennale — une bonne douzaine d'autres cinéastes, en Grèce ou en Suisse, en Belgique ou en Angleterre, en Hollande ou en Yougoslavie, en Italie ou en Espagne, en France ou en Allemagne, sont en passe de les y rejoindre bientôt pourvu qu'ils surmontent les obstacles de la pauvreté et résistent aux sirènes de l'imitation, pourvu, en somme, qu'ils sachent coûte que coûte être eux-mêmes. ■

(1) Texte discuté et co-signé le 22 juin 1980 par Claude Brunel, Jean-Paul Dupuis, Marcel Hanoun, Maria Landau, Anne Marchi, Marcel Mazé et Dominique Noguez.

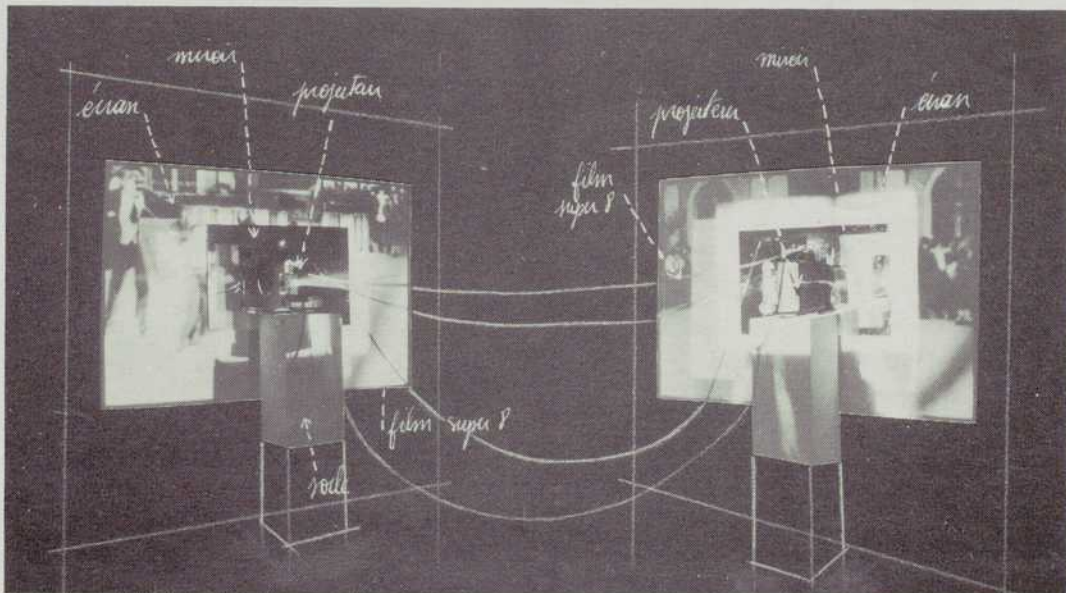
(2) Oxford, New York, etc., Oxford University Press, 1979, pp. 398-446.

(3) Les organisateurs de Buffalo accompagneront leur présentation de films et de bandes vidéo au Centre culturel américain du boulevard Raspail, puis à Lyon et Marseille, en décembre 1979, de la publication d'un catalogue bilingue français-américain (*Beau fleuve*, 32 pages). Le fait est trop rare pour ne pas mériter d'être noté (même si la traduction française grouille d'erreurs).

(4) Op. cit., p. 398.

(5) Manifestations respectivement rendues possibles par le soutien du National Film Theatre de Londres et de l'Arts Council de Grande-Bretagne, de la municipalité de Gènes et du Cine-Club de Funchal animé par M. José Maria Da Silva.

(6) Néanmoins, si l'on excepte de rares tentatives individuelles — dans quelques ouvrages comme le livre de David Curtis, *Experimental Cinema : a fifty-year evolution* (New York, Universe Books, 1971) ou le catalogue de Sirio Lugimbühl, *Cinéma underground oggi* (Padoue, Mastrogiacomio, 1974) — et les informations précieuses, reliées par un point de vue original, qu'apporte depuis vingt ans un critique comme Jonas Mekas dans ses articles, deux revues ont récemment tenté de recueillir les éléments collectifs d'un panorama du cinéma expérimental actuel dans le monde : le *Millennium Film Journal* à New York (vol. 1, n° 2, 1978) et *Cinémaction* (n° 10-11, « Cinémas d'avant-garde », printemps-été 1980). Ces deux tentatives comportent des aspects éclairants ou intéressants, en dépit de lacunes inévitables globalement sur l'Italie ou les pays de l'Est, dans le *Millennium Film Journal*, ou, pour ce qui est de *Cinémaction*, dans le détail des films réalisés au Canada, en Angleterre, en Espagne ou au Japon).



Installation de BERTRAND GADENNE pour la Biennale 80

pellicule et matériel en dehors des institutions officielles (par exemple le Studio Béla Balázs créé en 1959 à Budapest) ne laissent place qu'à un cinéma expérimental *zombie*, à la remorque de l'art international le plus « neutre » (en Pologne) ou conçu (en Hongrie) comme simple antichambre du cinéma « professionnel » ou un peu comme ces instituts sportifs de luxe qui préparent des athlètes « amateurs » sur-sélectionnés aux hautes compétitions internationales (tant il est vrai que certains pays de l'Est ont au moins compris ce que les responsables culturels dispensateurs de subventions n'ont toujours pas compris en France : à savoir que le prestige d'un pays se joue autant dans les Biennales ou les festivals internationaux de cinéma expérimental que dans les Olympiades ou les Foires-Expositions).

La deuxième variable dépend un peu de la première. C'est celle de la plus ou moins grande ouverture des foyers de création expérimentale sur l'extérieur : à un extrême, isolement, méconnaissance de ce qui se fait ailleurs et retard ; à l'autre, perméabilité totale aux influences étrangères. Curieusement, d'ailleurs, ces extrêmes se touchent : comme si beaucoup de cinéastes isolés (dans telle petite ville de France, d'Italie, de Grèce ou de Yougoslavie), un certain complexe d'infériorité se mêlant à la sous-information, ne croyaient pouvoir attirer l'attention qu'en copiant ce qui est le plus connu internationalement (c'est-à-dire, en fait, ce qui, vieilli et galvaudé, n'intéresse déjà plus la création vivante). D'où ces resucées de Warhol, ces placages de musique pop sur des chutes de films commerciaux ou sur des mélanges informes de pornographie et de scènes de patronage, ou même ces fouillis de surimpressions, ces lumières accélérées dans la nuit, ces ronds dans l'eau, déjà filmés cent fois depuis 1960 ou même 1920, qui sont le lot de tant de films expérimentaux

de l'intervention directe sur la pellicule, le Basque José Antonio Sistiaga opère d'une façon personnelle dans une voie frayée en France par Isou ou Lemaître, tandis que l'Espagnol Javier Aguirre, en perçant une pellicule de 50.000 coups d'épingle (*Fluctuations entropiques*, 1971 ?) rejoint sans le connaître le travail de Giovanni Martedi à Paris. Quant à Gérard Cairashi, il réinvente tout seul et rattrape presque, à Aix, les propositions les plus ingénieuses du cinéma « élargi » britannique (de David Dye, Annabel Nicholson ou Bob Fearn).

Les œuvres les plus exemplaires, en ce sens, sont celles qui, sans méconnaître ce qui se fait de plus avancé ailleurs, vont plus loin par l'effet de leur propre *allant* ou d'une rigueur supplémentaire : tels les grands films de Werner Nekes ou de Bastian Cleve, en Allemagne ; tel *Brutal Ardour* (1979), du jeune Catalan Juan Manuel Hueriga, qui fait subir à son image un traitement (refilmage et dilatation du temps) voisin de celui d'un Ken Jacobs dans *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969) ou de celui que le musicien Brian Eno réserve au *Canon* de Pachelbel, mais glisse dans les mailles de cet apparent film formel le *plein* désirant d'un récit de passion mortelle.

Une troisième variable : les références dominantes, les modèles dont (se) joue ou que suit docilement le cinéaste. Cinéma narratif ? Avec plusieurs variantes : Maurice Lemaître en France, dès 1951. Jeff Keen en Angleterre ou, en Italie, Baruchello et Grifi dans *La verifica incerta* (1965) détournent allègrement ou évoquent avec tendresse le cinéma de type hollywoodien ; Teo Hernandez, en France, est fasciné par les films égyptiens ou indiens ; Gotovac, en Yougoslavie, dédie ses films à Godard, Dreyer ou John Ford ; d'autres, un petit peu moins près du pôle expérimental, frôlent le cinéma narratif d'avant-garde : Gerhard Theuring en Allemagne, la première