

CinémAction

NUMERO
DOUBLE

CINEMAS D'AVANT-GARDE

(EXPÉRIMENTAL ET MILITANT)

Dossier réuni par Guy HENNEBELLE — Raphaël BASSAN



REVUE TRIMESTRIELLE — N° 10-11 — PRINTEMPS-ETE 1980 — 45 F.

Papyrus
éditions



Couverture de Gérard Fromanger

Gérard FROMANGER, né en 1939, auteur de la couverture (CHUTE "Série QUESTIONS", Huile sur toile, 97 x 130, 1976, Paris.), est un peintre de l'image. Son matériau initial, qu'il travaille d'abord à partir d'une photo, c'est le domaine obsédant et multiple des images de notre société qu'il traite par thèmes successifs et que ses différentes expositions (la plus récente a eu lieu au Centre Georges Pompidou début 1980) mettent en dialogue. Le filtrage, comme par un écran, qu'il opère dans ses œuvres, développe un travail avec les couleurs qui témoigne davantage de sa personnalité joueuse mais aussi inquiète des complexités de la vie. Comme si le déchiffrement de l'image par les couleurs devenait l'écran de ses rêves. (Alain MACAIRE).

Revue internationale
Art et politique
Trimestrielle

Directeur de la rédaction :
Guy Hennebelle

Rédaction :
106 Bd St Denis
92400 Courbevoie
Tél : 333 70 34

Maquette :
Andréa Saba

Edition, abonnements
et commande au numéro :
Papyrus
39 Bd Magenta
75010 Paris
Tél : 202 25 20

Abonnement
pour un an : 100 FF (pour la France)
et 130 FF (pour l'étranger)
pour deux ans : 180 FF (pour la France)

C Papyrus Edition 1980
Commission paritaire : 61838

Imprimerie spéciale, Papyrus

Les articles signés n'engagent que leurs auteurs.

Fondée par Guy Hennebelle, en 1978, *CinémAction* a d'abord publié des dossiers ou des numéros avec d'autres revues amies : on peut en trouver les références exactes dans les premières pages.

Devenue totalement indépendante depuis son numéro 9 ("Le cinéma au féminisme", coordonné par Monique Martineau), elle publie des ensembles trimestriels qui se veulent des outils de travail pour des cinéphiles comme pour des animateurs, des militants ou des organisateurs de manifestations.

Ces ensembles comportent à la fois des informations aussi exhaustives que possible et des réflexions plurielles. La coordination et le secrétariat de rédaction de chaque numéro sont assurés par une ou plusieurs personnes qui rassemblent une équipe de rédacteurs français et étrangers concernés par le sujet choisi.

Sans négliger le cinéma en place, *CinémAction* cherche à promouvoir toutes les formes d'expression audiovisuelle ignorées ou méprisées par le cinéma dominant, en privilégiant celles qui contribuent à rapprocher l'art et la vie, et qui interviennent dans la réalité politique et sociale.

Ceux et celles que cette formule nouvelle intéresse peuvent entrer en contact avec *CinémAction*.

Sommaire - *CinémAction* - n° 10/11 - printemps/été 1980 -

- Les deux avant-gardes, par Guy Hennebelle et Raphaël Bassan	5
- <i>CinémAction</i>	9
- Ils et elles ont fait ce numéro	12
Chapitre I : LES AVANT-GARDES DANS L'HISTOIRE	15
- Des origines aux années 1968, par Barthélémy Amengual	16
Chapitre II : L'AVANT-GARDE "POLITIQUE" ET L'AVANT-GARDE "EXPERIMENTALE"	
DEPUIS DIX OU VINGT ANS A TRAVERS LE MONDE	41
- Préambule, par Guy Hennebelle et Raphaël Bassan	42
- Petit glossaire de termes expérimentaux, par Patrick de Haas, Prosper Hillairet et Alain Sudre	43
U.S.A.	
- Un courant issu de la Nouvelle Gauche (M), par John Hess	44
- Le cinéma d'avant-garde et ses rapports avec le cinéma militant (M & E), par B. Ruby Rich et Chuck Kleinhans	55
- Une approche ethnographique du cinéma d'avant-garde new-yorkais (E), par George W. Antheil	69
Canada-Québec	
- Un cinéma pour le Québec libre (M), par André Pâquet	78
- La recherche d'une identité (E), par Denis Couture et Richard Stanford	83
Grande-Bretagne	
- De Grierson au groupe "Cinema action" (M), par Paul Marris	86
- Une avant-garde institutionnalisée (E), par Alain-Alcide Sudre	93
Irlande	
- Le cinéma militant, embryon d'un futur cinéma national (M), par Bert Hogenkamp	99
Allemagne Fédérale	
- De la tradition du cinéma prolétarien aux "centres de media" (M), par Karl Nebe	101
- A la recherche de son public (E), par Heinz-Peter Schwerfel	108
Autriche	
- Un cinéma de pionniers (E), par Claudia Brody	112
Danemark	
- Deux succès notoires : "Livre d'histoire" et "Prenez-le comme un homme, Madame" (M), par Vibeke Pedersen	115
- Un groupe : "King Kong" (E), par Peter Rubin	117
Suède	
- Entre l'Etat et l'indépendance (M), par Carl-Henrik Svenstedt et Godfried Talboom	118
Hollande	
- Une démarche typiquement nationale dominée par Frans Zwartjes (E), par Paul de Mol	121
- Pour une coordination européenne du cinéma expérimental (E), par Peter Rubin	125
- Ramener le cinéma au peuple (M), par Bert Hogenkamp	126
Belgique	
- Une importante tradition de cinéma expérimental et libertaire (E), par Jean-Pierre Bouyxou	131
- Dans la tradition de "Borinage" (M), par Harry Eysackers	137
Suisse	
- Un cinéma inscrit dans la mouvance d'un courant international (E), par René Bauermeister	142
- Une Suisse au dessus de tout soupçon (M), par Jean-Pierre Brossard	148
Italie	
- "T'inquiète pas on va te guérir" (M & E), par Jean-François Garsi	153
Espagne	
- De Franco à Juan Carlos (M), par Marti Rom	161
- Un parcours rapide... (E), par Javier Aguirre	169
Portugal	
- Quelques cinéastes venus des autres arts (E), par Ana Hatherly	173
- En reflux depuis la fin de la "Révolution des œillets" (M), par Jorge Leitao Ramos	175

Dans le monde arabe	
- Un difficile chemin entre le mélodrame à l'égyptienne et un réalisme socialiste (M), par Mouny Berrah	177
Grèce	
- Un cinéma mobilisateur mais qui doit encore trouver son langage (M), par Evtixia Tselikas	180
Turquie	
- Une marche longue et difficile (M), par Carole et Ishak Isitan	184
Iran	
- Les merveilles du "cinéma Yé-Azad" (M & E), par Vincent Tolédano et Mohamad Haghighat	188
Amérique latine	
- L'avenir est au super-8 (M & E) par Alfonso Gumucio-Dagron et Joseph Morder	190
Australie	
- Un réveil culturel récent (E), par Albie Thoms	196
Japon	
- Deux courants (E & M), par Hiroko Govaers	203
Europe de l'Est	
- Une planète à découvrir (E), par Peter Rubin	209
- Un genre expérimental : l'animation (E), par Raymond Maillet	219
- Les limites et les ruses de la critique sociale dans quelques cinémas de l'Est (M), par Jan Brezinsky	222
France	
- Un grand méconnu : le cinéma personnel français (E), par Raphaël Bassan	226
- Groupes expérimentaux français, adresses, bibliographie, par Claude Brunel, Guy Filman, Claudine Eizykman, Prosper Hillairet, Dominique Willoughby, Gérard Courant et Raphaël Bassan	233
- La traversée de la mer rouge (M), par Guy Hennebelle	239
- Collectifs militants français, par "Heure exquise" et Monique Martineau	246
Chapitre III : QUELLES AVANT-GARDES AUJOURD'HUI ?	249
A) Rétrospectives et perspectives :	250
1) Histoire d'une démarche : 1977/80, par Alain Aubert	250
2) Pour une plateforme Dziga-Vertov, par Jean Delmas	259
B) Manifestations "différentes" :	261
1) L'aventure de "Cinémarge" à la Rochelle, par Jacky Yonnet, Claudie Landy et Françoise Le Taëron	261
2) Annexe : Avant-garde et cinéma homosexuel, par Jean-François Garsi	266
3) Le Festival d'Hyères : affirmer la spécificité du cinéma différent, par Marcel Mazé	268
4) "Cinéma en marge", à la Porte de la Suisse à Paris, par Irène Lamelet	270
5) Compte-rendu 1979, par Corinne McMullin	271
6) "Cinéma en marge", à la Porte de la Suisse à Paris, par Irène Lamelet	272
7) Compte-rendu 1979, par Raphaël Bassan	274
8) Les Journées de Rennes, par Guy Hennebelle	276
9) Une impossible conjonction ?	276
1) Avant-garde et politique, par Birgit Hein	280
2) La ligne de feu, par Michel Gayraud	282
3) Renoncer aux fausses querelles, par Raoul Rossi	284
4) Refuser les ghettos, par Gérard Le Ster	286
5) Militant et expérimental : Johan Van der Keuken ?, par Bert Hogenkamp	291
6) Des voix nouvelles parmi d'autres	291
1) Un enfant de l'avant-garde et du super-8 : "le film de famille", par Vincent Tolédano	293
2) Les paradoxes de la vidéo, par Jean-Paul Cassagnac	301
3) Un cinéma élargi, par Maria Klonaris et Katerina Thomadaki	306
4) L'enjeu-Godard, par René-Olivier Veillon	309
5) L'avant-garde aujourd'hui	309
1) Structures rigides et structures molles, par René Prédal	313
2) Le mot de la fin : "Où est la différence ?", par Jacques Haubois	313
- En guise d'ultime interrogation	314
- N.B. : Dans le chapitre II, à la fin de chaque partie nationale, on trouve le plus souvent les adresses des collectifs et coopératives expérimentaux et militants. Chaque titre d'article, dans ce même chapitre, est suivi de la lettre M (militant) ou E (expérimental) ou parfois des deux (M & E) selon que le texte traite de l'une ou de l'autre catégorie de films.	

LES DEUX AVANT-GARDES

"Par ici les formalistes, par ici les contentutistes, cette division est vraiment trop simple et métaphysique"
(Brecht)

Voici trois ans qu'a été entrepris le travail collectif de réflexion et d'information sur l'avant-garde qui a débouché sur ce numéro 10-11 de "CinéAction".

En mars 1977 (cf. au début du chapitre III le panorama récapitulatif d'Alain Aubert), nous avons publié dans la revue "Ecran" (n° 55-56-57) un dossier très ample¹ dont l'intitulé (imaginé par Claude Beylie) en irrita plus d'un : "L'avant-garde en questions : la blanche ou la rouge ?". Les points de vue exprimaient un arc-en-ciel de positions allant du formalisme le plus éthéré jusqu'au politisme le plus affirmé.

Vieux débat ! Dans les années 1930, déjà, l'avant-garde était définie de façon fort dissemblable par des théoriciens aussi éminents que Germaine Dulac et Bela Balazs.

La première écrivait² : "On peut qualifier d'avant-garde tout film dont la technique utilisée en vue d'une expression renouvelée de l'image et du son, rompt avec les traditions établies pour rechercher dans le domaine strictement visuel et auditif, des accords pathétiques inédits. Le film d'avant-garde ne s'adresse pas au simple plaisir de la foule. Il est à la fois plus égoïste et plus altruiste. Egoïste, puisque manifestation personnelle d'une pensée pure ; altruiste, puisque dégagé de tout souci autre que le progrès. Le film d'avant-garde d'inspiration sincère a cette qualité primordiale de contenir en germe, sous une apparence parfois inaccessible, les découvertes susceptibles d'achever les films vers la forme cinématographique des temps futurs. L'avant-garde naît à la fois de la critique du présent et de la prescience de l'avenir".



Bela BALAZS

On sait que Germaine Dulac militait à la SFIO. Tout autre est le discours de Bela Balazs³, qui sera sans doute jugé réducteur : "Dans beaucoup d'endroits il existe des organisations de spectateurs qui ont surgi par protestation contre les films capitalistes, n'ayant en vue que le lucre. Elles avaient comme mot d'ordre : le film artistique indépendant. Il y a trois ans, au Congrès de la Sarraz (Suisse), ces organisations se sont groupées en Ligue Internationale du Film Indépendant. A cette occasion la confusion qui règne dans le secteur radical bourgeois de l'art s'est manifestée nettement. Le mouvement d'opposition venait surtout de Paris. Il réclama tout d'abord un film d'une forme nouvelle. Les représentants de ce nouveau cinéma se révoltaient contre le film banal. Ils voulaient introduire sur l'écran l'expressionnisme et le surréalisme qui étaient alors à la mode parmi les jeunes esthètes. Ils préconisaient les films absolus et abstraits, sans action, sans sujet, fondés uniquement sur le jeu de lignes et des taches. Ils s'intéressaient en général aux expériences des formes. Toutes ces associations sont naturellement des manifestations typiques de la culture bourgeoise décadente, qui n'ont rien de commun avec l'idéologie révolutionnaire. Mais c'était cependant une oppo-

(dans le politique) du médium cinéma et de l'édification d'un langage cinématographique différent, les films de famille constituent alors un cinéma à part entière : cinéma politique, d'avant-garde.

Cinéma politiques

Nous ne reviendrons pas sur les différents aspects du cinéma politique.² Bien loin de se désigner lui-même comme politique, le cinéma de famille qui s'ignore en tant que cinéma — a fortiori d'Auteur — est partout ancré dans le politique.

Si bon nombre de cinéastes militants paraient de donner des caméras au peuple, les médias légers l'ont effectivement fait, la vidéo y participant de plus en plus.

Pourtant, alors que les préoccupations sociales des Français sont le premier souci des cinéastes militants, nombre d'entre eux entretiennent vis-à-vis du cinéma de famille "le rejet de bébé au bain".

De quoi s'agit-il ?

Au nom de quoi les films de famille qui auraient pour objet le bain de bébé doivent/peuvent-ils être rejetés ?

Que sont les préoccupations sociales des Français sinon d'abord, d'ordre familial ?

Bébé au bain, le baptême, le mariage, la naissance, les anniversaires, les vacances, les rencontres, etc.

A partir de ces milliers de films se dégagent deux conséquences et une analyse :

— Qu'il y va de la constitution d'archives

HEROES, de Frederick BECKER.

audio-visuelles sur ce qu'est la vie sociale des Français ou des gens de tout autre pays où existe du matériel super-8³.

— Qu'advienne une crise sociale (grèves, troubles, prise de conscience politique, etc.) et les caméras se tourneront vers cette préoccupation devenue prioritaire. Pour preuve, il suffit de voir les films réalisés par des lycéens, des ouvriers ou des paysans et qui possédaient au départ des caméras super-8 à des fins de films de famille⁴.

Cette pratique du cinéma est fondamentalement politique comme pratique à un niveau de masse de l'image et du son, le sujet des films réalisés n'étant que le reflet des préoccupations prioritaires du moment. Par là, le cinéma de famille rejoint le cinéma féministe dans ce qu'il avait de politique : la revendication du privé (la famille, la sexualité, le couple, etc.) comme étant au cœur même du politique.

Rejeter "bébé au bain" c'est alors rejeter/nier une pratique de masse du cinéma. Pour un cinéaste politisé, c'est se mordre la queue...

Cinéma différent

Rares sont ceux/celles que préoccupe le cinéma de famille. C'est pourtant au moyen de la sémiologie que Roger Odin a su mettre en valeur le cinéma de famille comme ce qu'il convient ici d'appeler "cinéma différent"⁵.

Régi par le "désir familial", le film de famille échappe alors au "régime fictionnel"⁶ du cinéma hollywoodien. Véritablement expérimental dans la manière dont il (mal) traite la fiction, le cinéma de famille ne recourt à aucun élément du langage cinématographique dominant (fiction, linéarité, identification aux héros, effets de réel, etc.).

Roger Odin auquel nous renvoyons oppose — en sémiologie — le film de famille aux films militants ou expérimentaux comme opérant sur "des axes sémantiques différents de l'axe familial" (page 345) et fonde sa remarquable analyse sur le fait que le film de famille est fait "pour être vu par ceux-là mêmes qui ont vécu (ou vu) ce qui est représenté sur l'écran" (page 356)⁵.

Il convient pourtant d'en tirer des conclusions opérantes dans le champ du cinéma d'avant-garde. S'il ne s'agit pas de diffuser tous les films de famille⁷, leur existence devrait interpeller de façon plus pertinente les tenants d'un cinéma populaire, issu des masses.

Ce corpus filmique devrait alors être largement représenté dans tous les lieux d'archives audio-visuelles, type I.N.A.

Outre sa fonction politique et son apport

aux recherches formelles, le cinéma de famille montre encore la voie à une pratique différente de la production/réalisation/diffusion cinématographique. L'investissement de lieux autres que les salles de cinéma, l'organisation de "ciné-bouffes" en sont les premières conséquences⁸.

Cinéma d'intervention sociale, car ce qui est véritablement politique c'est de faire du cinéma ; cinéma expérimental, car alternatif au langage cinématographique dominant ; produit hors-système, le cinéma de famille est donc véritablement un cinéma d'avant-garde d'après le double axe défini par ce numéro de "CinémaAction".

En super-8, les majorités silencieuses ont en commun avec les minorités sans paroles de faire du cinéma...

Vincent TOLEDANO

1. Voir dans ce numéro l'article de Joseph Morder.
2. Lire à ce sujet la communication de Michel Marie à paraître dans les actes du colloque des "3^e Journées du Cinéma Militant" de Rennes en juin 1979.
3. A ce titre, les activités du "Collectif Morlock" sont exemplaires : leurs archives regroupent dix ans de films ainsi réalisés.

2) LES PARADOXES DE LA VIDEO

par Jean-Paul Cassagnac

Il y a une douzaine d'années déjà, la vidéo¹, — les outils et les pratiques qui lui sont liées —, s'est introduite en France, en douce, clandestinement en quelque sorte, dans l'indifférence générale du milieu de l'audio-visuel.

Elle a conquis, depuis lors, chèrement, la plupart du temps, droit de cité et même lettres de noblesse. Un chemin considérable a été parcouru depuis ce jour où — c'était vers 1967 et pour la petite histoire, Pierre Lazareff — le premier magnétoscope portable a été ramené du

4. Voir l'expérience du groupe "Audiopradiif" ("Eloge du super-8", in "CinémaAction" n° 1), ou la quasi totalité des films regroupés dans le catalogue "super-8 militant" (supplément au n° 6 de la revue "Cinéma Politique"), dont le célèbre *Ciné-Journal de Leon Maillé, paysan du Larzac*. Par opposition, le texte "super-8 et Capitalisme" de Dominique Noguez (in "Eloge du Cinéma Expérimental", pages 95 et 96) est d'une bassesse polémique inhabituelle chez cet auteur : "Qui a une super-8 peut aussi filmer une grève ou son cul" ou "Le médium" n'est pas le message et Mc Luhan est un con"...
5. Seul article à notre connaissance sur le sujet : "Rhétorique du film de famille" par Roger Odin, in "Rhétoriques, Sémiotiques" pages 340 à 373 publié par la "Revue d'Esthétique". 1979/1-2 dans la collection 10/18 n° 1324.
6. Cf. Christian Metz in "le signifiant imaginaire".
7. Le cas de Joseph Morder est encore ici exemplaire dont le *Journal filmé*, réalisé "comme" un film de famille, commence à être de plus en plus diffusé ; ou les films du "Collectif Morlock" déjà cités.
8. Organisées par le groupe de diffusion "Ciné-Suite/Action super-8", les "ciné-bouffes" sont le lieu d'une projection de films super-8 durant laquelle un repas est servi — ou inversement. "Ciné-Suite" développe par ailleurs la projection de films super-8 dans des conditions proches des projections "de famille", en particulier à la Galerie l'Ouvertür. o "Collectif Morlock", C/O Joseph Morder 6, rue de Montmorency, 75003 Paris. Tél : 249 21 41. o "Ciné-Suite/Action Super-8", 71, boulevard de la Villette, 75010 Paris. Tél : 205 05 60.

Jean-Paul Cassagnac : Critique ("Cinéthique", "Téléciné", "Le Monde" et surtout collaborateur assidu de la revue spécialisée "Vidéo-info"), créateur d'une revue, "Mise au Point" en 1971 consacrée au cinéma indépendant, cinéaste et producteur vidéo (Vidéo-graphies production).

Japon. Tout avait, donc, commencé comme cela, par l'importation de curieux appareils qui enregistraient images et sons synchrones et permettaient, également, de revoir les images enregistrées par le Service de la Recherche de l'EX-ORTF de P. Schaeffer et Godard en tout premier.

Après, il a bien fallu commencer d'apprendre à s'en servir.

Ici ou ailleurs, en Amérique du Nord, le destin de la vidéo a quelque chose de fabuleux et son essor, qui ne s'est jamais démenti depuis ses débuts, tient presque du prodige. Elle a connu avatars multiples et fortunes diverses. Mais en fin de compte, c'est le succès qui l'attendait, au bout du chemin. Sa naissance avait été accompagnée de toutes les difficultés possibles, marquée par des malentendus et confusions en tout genre, dont certains subsistent encore un peu, à l'heure actuelle tout en revêtant des formes sensiblement différentes.

Chemin faisant, la vidéo a dû faire face à des paradoxes, pour le moins, inattendus. Il n'est pas inutile, donc, de refaire, en sens inverse, une partie de la trajectoire parcourue si l'on veut y voir un peu plus clair dans la généalogie et les apprentissages de la vidéo.

I – Historique

Dès le début, la vidéo s'est trouvée encombrée, a été escortée par un long cortège de légendes et d'idées fausses. Comme elles n'ont pratiquement pas cessé depuis, on a fini par considérer qu'elles lui appartenaient en propre. Une des toutes premières erreurs, maintes fois répétées par la suite, est celle de l'introduction supposée toute récente, de la vidéo en France. Sans vouloir faire preuve de chauvinisme culturel, rien n'est plus faux. C'est bel et bien vers la fin des années 60 que tout a commencé ici comme aux U.S.A. Ce n'était pas grand chose, peut-être, en comparaison. Ce n'était pas non plus les mêmes choses et ça n'a pas duré. C'est un fait, néanmoins, qui reste acquis dans l'histoire des pratiques audiovisuelles.

o **Petit retour en arrière**, au sujet de la naissance de la vidéo outre-Atlantique. Elle était née d'une impossible rencontre et d'une étrange conjonction, mariage contre-nature, consommé, et dont la descendance s'avéra, par la suite, pour le moins nombreuse et prolifique à son tour.

La rencontre avait eu lieu au milieu des années 60 entre une technologie électronique de pointe, une stratégie de marketing et les pionniers de l'avant-garde culturelle et idéologique, rencontre sans précédent et qui ne s'est pas reproduite depuis.

D'un côté, les Japonais, à l'affût d'un nouveau créneau sur le marché nord américain et qui se préparaient à rééditer le coup des transistors et de la hi-fi des années 50 ou de celui des textiles synthétiques d'avant-guerre ; de l'autre,

une toute petite poignée d'artistes plasticiens et quelques rescapés d'un formidable mouvement de contestation qui venait de traverser les U.S.A. Sony et les hippies de l'image. Le mélange, à l'usage se révéla détonnant. L'étincelle enflamma toute l'Amérique du Nord, et inaugura l'ère néolithique de la vidéo. Le paléolithique, auparavant, avait démarré avec les intuitions fulgurantes d'un petit bonhomme génial et "four" : Nam June Paik ; l'environnement électronique, le traitement de l'espace et les distorsions du temps étaient nés. L'invention de pratiques quotidiennes et le passage à la production marqua le début de l'autre ère. Un ou deux producteurs de Boston ou de Los Angeles, du réseau de T.V. non commercial, recherchaient des idées nouvelles pour leurs programmes. Ils s'adressèrent, donc, à quelques artistes – l'Art Vidéo que rejoignirent, un peu plus tard, certains cinéastes des "coops" voyait le jour. Vers la même époque, à peu près, un drôle de projet germa dans la tête de l'un des dirigeants de l'ONF, Robert Forget. Le matériel vidéo était léger, solide et peu coûteux, pourquoi ne pas ouvrir la production au plus grand nombre ? De cette idée, simple mais révolutionnaire, naquit le "Vidéographe" de Montréal, la production et la diffusion, à travers le câble, à la disposition de tous, mises à la portée de tous. Et à ce moment-là, aux U.S.A. et au Canada, la vidéo vivait une époque de liberté et de créativité extraordinaires, qu'elle n'a plus retrouvée depuis.

Elle se développait et on expérimentait sans aucun préjugé dans toutes les directions, en toute liberté, sans contrainte matérielle et économique d'aucune sorte. Les concepts de laboratoire donnaient naissance, immédiatement, à des productions de "pointe". La vidéo connaissait, alors, une enfance d'une précocité exceptionnelle. Mais, à force de se développer vite, le mouvement a fini par perdre son élan. Les pratiques nouvelles sont devenues, au fil des jours, banales et monnaie courante. Et l'Art Vidéo qui a vu se lever, depuis, une seconde génération, a pris quelque embonpoint et commence à se pétrifier quelque peu. Raçon du succès : la vidéo fait partie, maintenant, de l'environnement normal et quotidien des Américains. Quelle revanche sur les mépris d'antan : rien n'a pu endiguer le raz de marée de l'électronique audiovisuelle et la télévision s'est profondément transformée en intégrant, au fur et à mesure, la plupart des innovations qu'elle a apportées. Et même les bastions de l'industrie cinématographique, commencent à ressentir maintenant, l'impact et l'importance de "l'effet Sony".

o **Second retour en arrière**, mais en France

celui-là, où la vidéo n'avait pas donné, alors, naissance à un mouvement. Elle était, avant tout, le fait d'une toute petite poignée de pionniers. La télévision en était, encore, à son âge d'or, jalonnée de réalisations qui se voulaient, naïveté peut-être, prestigieuses ou éducatives. Et Averty, malgré toutes ses limites, fabriquait les programmes les plus intéressants et novateurs. Le mérite lui en revient, incontestablement : c'est Averty qui a révélé, pour la première fois, au grand public, l'image électronique. Mais c'était à côté que l'expérimentation avait lieu, essentiellement, et que les choses intéressantes devaient se passer.

Le Service de la Recherche de l'ex-ORTF possédait l'équipement adéquat : deux studios, dont le studio expérimental couleur d'Issy-Les-Moulineaux, plus le nouveau matériel/léger, plus le Truqueur Universel, synthétiseur-coloriseur d'image vidéo, mis au point par Coupigny, à l'époque, aussi performant que ses homologues américains. Des initiatives aussi alliant dans le même sens, quoique éphémères, celles de Nicolé Higelin, Paule Sengissen, à travers diverses formules : laboratoires écoles ; bancs d'essai ou vidéo club. Certains artistes, plus curieux ou avancés que les autres, étaient les complices de ce jeu. D'une certaine façon, Martial Raysse avec *Portrait électromachin chose* inaugura, en 1967, cette ère nouvelle et Foldès faisait aussi, au cours de la même période, quelques petites choses avec le studio couleur. Mais tout cela ne fut que feu de paille.

L'absence de politique d'ensemble, le sous-développement de la T.V. et les incohérences administratives étaient à incriminer, bien sûr. Comme le disait, en substance, Foldès plus tard : "J'avais un bureau en face de la salle où se trouvait le Truqueur. Je n'y ai donc jamais eu accès..." Mais les responsabilités essentielles du coup de frein, c'est à Pierre Schaeffer lui-même qu'elles incombent directement, à sa vision élitaire et gratuite de la recherche, au mépris et à l'ennui profond que lui inspiraient une expérimentation et une innovation authentiques qui échappaient à son contrôle. Sa proximité avec le pouvoir le prédisposait, tout particulièrement, à ouvrir la recherche vers un public plus large et en direction de l'antenne. Il exerça son arbitrage, de propos délibéré, dans le sens contraire". L'élan fut brisé net, et il ne fut plus question d'expérimentation vidéo-graphique ou presque depuis lors en France. Foldès s'exila pour continuer à travailler dans l'animation électronique, Martial Raysse continua seul un certain temps. Mais l'accueil mitigé réservé à son film-vidéo *Le*

Grand Départ en 1972, sonna la glas du domaine expérimental et par-dessus tout, de toute tentative pour l'amener au grand jour.

Les autres domaines de l'expérimentation n'étaient pas mal partis, non plus. Avec les magnétoscopes "passés" par Godard, des militants, à Flins, à la Rhodia et ailleurs se livraient à de "l'agit-prop" d'un type nouveau. Les premiers groupes et collectifs vidéo, dont on devait tant parler par la suite, firent leur apparition : "Vidéo Out", etc. Un travail de contre-information s'ébauchait. Les premières bandes "historiques" commencèrent à circuler : J. Genet, Le Fhar... L'animation socioculturelle aussi – recette qui fit fureur à une époque – faisait ses premières armes. Les urbanistes prenaient l'habitude d'inclure dans leurs programmes le câblage des villes nouvelles en gestation : Villeneuve de Grenoble, St-Quentin en Yvelines, etc. La première expérience de télé par câble se tint au même moment, en mars 70, dans l'ensemble Maine-Montparnasse. Quoique marginales, ces applications et implications de la vidéo se multipliaient. Une petite poignée d'enthousiastes et de fanatiques donnaient le ton et leurs initiatives souvent brouillonnes mais sympathiques rencontraient, la plupart du temps, un intérêt certain. Celui-ci n'était pas toujours très pur et désintéressé, mais les convoitises, les arrières pensées des commerçants ou de l'administration, jugées "récupératrices" alors, semblaient de peu d'importance au regard de la dynamique engendrée. Malheureusement, cette effervescence fut, elle aussi, de courte durée. Après un démarrage rapide, les implications sociales de la vidéo ne tardèrent pas à s'essouffler à leur tour, puis s'effondrèrent net, vers 72, comme un soufflé au fromage.

Ici donc, le contraire de ce qui se déroulait aux Etats-Unis avait lieu, où la gamme des applications allait en s'élargissant, où le marché, en s'emparant de la vidéo, "la socialisait" et où la télévision s'appropriait, au fur et à mesure, la marginalité triomphante. Les marges, peu à peu, étaient grignotées. Ici, l'expérimentation s'étiolait, toutes les initiatives généreuses mais anarchiques et isolées, faute de relais suffisants, étaient vouées à l'échec. Le militantisme sombrait par manque de vent d'abord, mais surtout d'idéologie révolutionnaire.

Un gigantesque pas en arrière mettait fin à la période pré-historique de la vidéo en France, placée sous le signe des occasions perdues, des chances ratées et des rendez-vous manqués. C'est le premier paradoxe historique de la vidéo qui, dès le début, se différenciat

de la situation américaine. La dynamique et les remous qui accompagnaient sa naissance exerçaient leurs effets dans des sens opposés.

II - Pratiques Utopiques

Toutes les initiatives en faveur de la propagation de la vidéo procédaient des meilleures intentions du monde. Et on était, nous étions tous, nous autres les "partisans" enthousiastes de la vidéo, animés par une très grande sincérité, inspirés par une folle naïveté. C'est pourquoi sans doute, toutes les expériences et toutes les pratiques étaient encombrées de mythologies. Sans doute pourquoi, encore, d'emblée les utopies s'emparèrent de la vidéo et l'imprégnèrent irréversiblement.

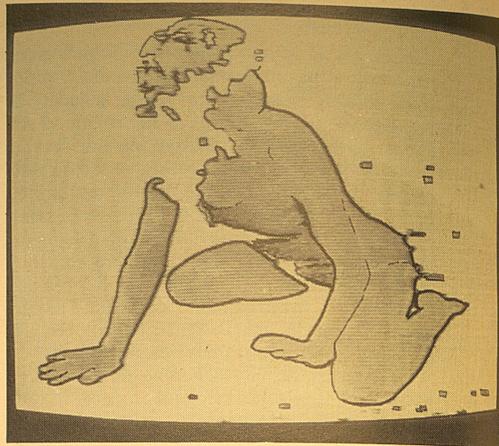
L'utopie était un écran, sur lequel la pratique se réfléchissait et dérapait tout à la fois. Les pratiques dont on se réclamait fièrement et hardiment étaient neuves et irréductibles. Mais de même que les utopies ne prennent pas forme immédiatement et directement, qu'elles ne donnent pas naissance comme cela, à des actions ou à des révolutions, les utopies de la vidéo ne produisaient pas forcément des images neuves et différentes.

Diverses utopies confuses et mélangées voyaient le jour : de la communication, de la politisation ou même de la création, intriquées, étroitement imbriquées les unes dans les autres. Et pour couronner le tout, non dite, la sublimation de la technologie, la sublimation des ressources de la vidéo par ses propagandistes.

Les images ou les pratiques audiovisuelles, il suffisait qu'elles descendent dans la rue ou qu'elles se répandent ou se multiplient à l'échelle d'un quartier, d'une cité ou de la chaumière pour qu'opèrent les exceptionnelles vertus "communicatives" de la vidéo.

Je t'enregistre, tu te vois, tel était le nouveau crédo. Il y avait effet de miroir en retour et, comme on disait, le "feed-back" faisait merveille. Connaissance de soi, compréhension des autres, analyse d'un phénomène ou d'un processus social, du microcosme dans lequel on vivait, devenaient alors accessibles. "Vidéo and love", on en était tombé presque au même niveau que l'évangile hippie. Des "vidéofreaks" américains à nos aménageurs de territoire-technocrates, le même bréviaire servait beaucoup. Dans le cas de la télévision communautaire américaine ou d'institutions typiques comme le "Public Access"² ça s'était mis à marcher et ça continue à marcher pas mal encore, et tout seul.

Dans le contexte français, dans un tissu



IMPROVISATION, de Doris CHASE.

social très différent et avec des traditions rigides de méfiance et de repli sur soi, ça ne pouvait être qu'un fiasco. La potion miracle pour maladies des grands ensembles, quelques esprits crédules pensaient la trouver dans la vidéo. Il était bien évident, pourtant, que des solutions à des carences globales engendrées par l'urbanisation accélérée et inhumaine, la croissance économique et la société de consommation, l'atomisation sociale forcenée, ne pouvaient être cherchées que du côté du pouvoir politique.

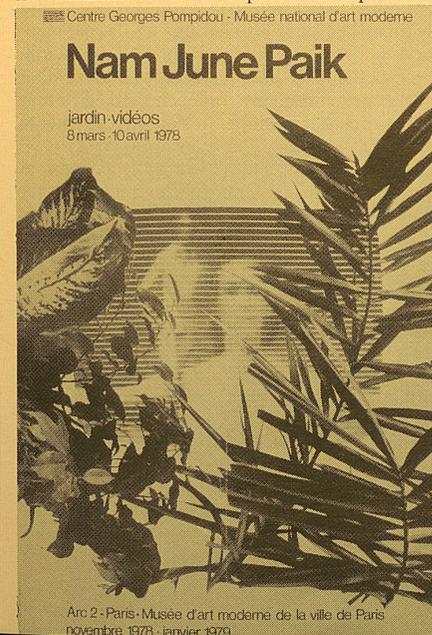
L'utopie de politiser

L'utopie de "politiser" participait à peu près des mêmes illusions. Je milite, tu vois. Comme on disait, c'était encore la loi et les prophètes. On enregistrait à peu près n'importe quoi de ce qui se passait, puis on le montrait, à peu près, à n'importe qui aussi. Et on s'attendait à ce que, éblouissement, révélation, l'évidence de la réalité jaillisse et éclate au grand jour. La vidéo servait à "démontrer" à peu près tout : le rôle moteur de la classe ouvrière, le dévoiement cynique du P.C.F. ou encore l'inépuisable combativité des masses. Au nom même du principe, des myriades de grèves et des kilomètres de "manifs" furent mis en conserve. Et pas une seule analyse politique ou idéologique ne fut faite. L'image des "lutttes" s'avérait bien impuissante à propager les luttes. La magie répétitive et incantatoire et les vertus imitatives des actions exemplaires se révélèrent bien décevantes. Le spectacle des luttes ou plutôt leur écume, leurs épiphénomènes anecdotiques et spectaculaires, ne pou-

vait en aucune façon contribuer à élever d'un seul degré le niveau de conscience politique, pas plus d'ailleurs qu'à la faire naître.

Même vidéo, la caméra n'est pas automatiquement une arme de combat. Faire et montrer des images, ce n'est pas, forcément, entrer ou faire entrer dans des luttes. Et on n'avait guère appris à mettre cette caméra au service des luttes. Sur ce terrain-là, encore, on était bien obligé de déchanter. Car la vidéo n'avait guère de prise sur la lutte des classes et au rendez-vous historique que le vidéo leur assignait, les masses n'étaient pas à l'heure... Certains outils vidéo, à l'usage, s'étaient révélés tout particulièrement accessibles. Tout le monde peut se servir d'une caméra, tout le monde doit se servir d'une caméra. C'est ce qu'on avait crié en Mai 68. Et quelques mois plus tard, on se mettait à penser, tout naturellement, que tout le monde allait devenir cinéaste, vidéographe. La vidéo changeait objectivement les conditions de production et apportait une nouvelle manière de travailler. Les conceptions et les films n'allaient pas tarder à être contaminés. Toutes les barrières allaient tomber. Les images, que chacun porte ou cache dans sa tête, allaient bouger, se mettre à vivre, enfin. La vidéo engendrait la création universelle, elle accoucherait de la création permanente. Il enregistre, donc il crée, c'était la formule "new look" du Grand Oeuvre artistique.

Et là encore, on tombait de haut. Les gens ne voulaient ou tout simplement ne pouvaient



pas faire des films. Et leurs images, dans leurs têtes, non seulement, elles avaient beaucoup de mal, mais surtout, elles avaient honte de sortir. Sociaux, psychologiques, inconscients, les obstacles demeuraient protéiformes et inentamés. Et si le principal empêchement à voir, au fond, venait des habitudes contractées et héritées de regarder? Peu d'images et des films, moins encore, sortirent ou dérivèrent de cette utopie... Le travail du groupe "Dziga Vertov" et l'atelier Sonimage, un peu plus tard, en furent pourtant des sortes d'émanations. Et le "Vidéographe" de Montréal, aussi par certains aspects, avait quelque chose à voir avec toutes ces utopies. Ce qu'il advint de cette utopie de la création, à travers le pâle succédané à la française que fut la "Vidéogazette" de Grenoble, plus tard, on peut mesurer toute l'ampleur du détournement subi et l'étendue de la dégradation, opérée par les faits.

Entre la vidéo et les utopies, pas de greffe

Entre la vidéo et les utopies, il était manifeste que la greffe ne pouvait pas prendre. Ce n'était pas du fait des utopies en elles-mêmes ou parce que l'époque n'était pas disponible pour les utopies. Comme on le sait, nombre d'utopies d'alors ont abouti à des pratiques, des comportements, des habitudes mêmes quotidiennes et courantes maintenant. Avant d'être une pratique la vidéo était une technologie. Et il n'est pas du pouvoir d'une technologie de promouvoir et de donner des impulsions à des modifications sociales et politiques. Celles-ci peuvent s'appuyer sur des technologies neuves, et réciproquement, ces dernières leur servent de relais puissant. Il aurait donc fallu inventer des pratiques nouvelles au lieu de faire confiance aveuglément ou de s'abriter plus ou moins innocemment, à l'inverse, derrière des techniques et leurs pouvoirs réels ou supposés.

La vidéo, est-il besoin de rappeler cette évidence, devait servir avant tout à produire des images. Faute de quoi, elle se contente de répéter d'autres images, elle se borne à reproduire les images des autres. C'est pourquoi, bien souvent, on reprenait purement et simplement, celles qui dataient de la mythologie du cinéma-vérité, qui avaient appartenu à Leacock ou à Rouch et non à Vertov. Quand on ne se faisait pas surprendre en flagrant délit de copie de la pernicieuse mythologie télévisée de l'enregistrement direct, son synchrone!

Ici les fausses théories avaient occulté les

pratiques. Mais elles arrivaient très mal à masquer les absences de la pratique. C'était le pragmatisme le plus total qui, en Amérique du Nord, travestissait l'idéologie de la technologie toute puissante, mais donnait naissance, par ailleurs, à une pratique innovatrice — a tous égards et dans tous les domaines. Second paradoxe et seconde différence d'avec la France, de cette technologie, ou sublimée ou niée, neuve : on finissait par n'en rien tirer du tout ! Tout se passait comme si la raison d'être, l'utilité de la vidéo avaient été, depuis longtemps, oubliées. Ici la vidéo, au fil des ans, au fil du temps, des images et des films différents, n'était pas, la vidéo n'était plus à sa place.

III — La place de la vidéo

La vidéo aurait donc occupé depuis un certain temps une place qui ne lui convenait pas. A la vidéo dévoyée quelquefois, et bien souvent détournée, on aurait fait occuper indûment, une place qui n'était pas la sienne. Mais si la vidéo manque à sa place, quelle est donc cette place qu'on ne lui reconnaissait pas et qui lui appartient en propre ? C'est entre la voie royale de l'expérimentation et les domaines de la fiction qu'il faudrait, sans doute, chercher et recenser les "lieux vidéographiques".

Dans un livre paru il y a une dizaine d'années maintenant et passé totalement inaperçu en France, "The Expanded Cinema", Gene Youngblood retraçait, assez correctement, la genèse et les transformations subies par un cinéma des marges, en constatant devenir. L'Art Vidéo s'insérait, tout naturellement, dans une perspective dessinée par le mouvement des cinéastes indépendants et s'inscrivait dans le droit fil de l'avant-garde cinématographique de New York des années 50, en révolte contre l'académisme et les standards hollywoodiens. De même, ce courant expérimental de la vidéo, aurait été inconcevable et incompréhensible s'il n'avait pas été en relation avec les tendances fondamentales de l'art contemporain.

L'Art Vidéo s'est placé d'emblée sous le double signe d'une technologie de pointe et de "parrains" qui avaient noms Dada et Duchamp, Fluxus et John Cage. Par la suite, c'est la vidéo encore qui a redonné un second souffle à un art conceptuel qui commençait à en avoir besoin. A divers stades de son évolution et de ses transformations, la vidéo a représenté, et c'est de moins en moins vrai aujourd'hui, une voie royale pour l'expérimentation.

L'Art Vidéo constituait un point de convergence, un lieu de confluence, la jonction rêvée pour des arts de la représentation vieillissants et les arts plastiques à court d'inspiration. A certains moments même, on pouvait croire que la tentative d'édifier un art visuel global allait pouvoir être viable. La vidéo était donc le creuset, un "melting pot" où nouveaux concepts, idéologies et utopies un peu fumeuses, avaient fusionné et étaient entrés en contact avec le champ historique et esthétique. De ce laboratoire d'idées, de ce lieu d'investigation social circonscrit entre les diverses pratiques de la vidéo, il en était sorti, comme on le sait, pas mal de choses. Or, cette fonction expérimentale tous azimuts, certains n'ont rien trouvé de mieux maintenant, non pas de la récuser, mais de l'effacer complètement, de la reléguer aux oubliettes, parce que "ça les arrange".

Toute une littérature, à l'heure actuelle, tend à nous faire accroire que dans le domaine de la production audiovisuelle, une certaine expérimentation se déroulerait toujours. Ce faisant, elle dénature grandement les faits : il y a belle lurette que tout travail expérimental est banni du champ cinématographique classique ! Et cette littérature passe sous silence par la même occasion d'autres vérités désagréables. Pendant une décennie, il n'était recherché que de la vidéo. La vidéo représentait, alors, la quintessence de toute l'expérimentation sociale et artistique. Ni l'un ni l'autre cas ne sont plus vrais aujourd'hui. Indépendamment des infléchissements de la trajectoire suivie par la vidéo, les chemins de l'expérimentation ne mènent plus nulle part aujourd'hui. Et certainement pas dans la direction d'un cinéma prétendument indépendant, différent et expérimental comme il s'en mijote encore ici-même.

La vidéo, à la belle époque, avait exploré un certain nombre d'endroits, débouchait sur certains lieux qu'il faut non pas recenser mais survoler brièvement.

Trois lieux privilégiés

On peut les ramener, à trois lieux vidéographiques privilégiés.

o Le premier serait celui d'une vidéo "monumentale". Parti-pris sur l'espace, elle s'épanouit dans des zones consacrées, musées ou galeries et considère les appareils comme des objets, des ustensiles dont il convient de se servir pour agencer des masses, des surfaces, un volume, ordonner un effet, fût-il narcissique ou pervers.

La vidéo monumentale tend à abuser des

miroirs. Nam June Paik en 1963 déjà, à la galerie Parnassus de Wuppertal, avait donné le coup d'envoi décisif à toute une longue série de manifestations plus ou moins similaires. Dans cette catégorie rentrent encore toutes sortes d'environnements et ce que les Anglo-saxons baptisent "installations". Cet emploi statique et fixe de la vidéo, qui englobe aussi le circuit fermé, contribue à l'édification d'un point de vue et lui signifie une fonction de "monument".

o Différente, en tous points, est la vidéo "performative". Elle se donne avant toute chose, comme l'enregistrement à l'état brut, sans aucune intervention ou manipulation extérieure d'un phénomène, d'un processus en train de s'accomplir. Une "performance" d'artiste, un programme d'intervention sociale, affichant même un drapeau militant, sont, dans ce sens, la plupart du temps, identiques. Il ne s'agit, dans tous les cas, que de reproduire un événement quel qu'il soit. Et c'est encore une utilisation passive de la vidéo. Dans cette catégorie, comme dans la première, la technologie, une fois de plus se trouve sublimée et placée en avant.

o Toute autre est et se veut la vidéo que j'appellerais "morpho-génétique". C'est avant tout, une pratique qui a pour vocation principale d'engendrer et de découvrir. La vidéo lui sert d'outil, pour transformer ou créer des images différentes. Elle participe d'une utilisation active et dynamique de la technologie et se retrouve en prise directe sur une réflexion audiovisuelle fondamentale. A elle, appartient le champ d'exploration le plus large, depuis la fabrication d'images abstraites, l'animation électronique et les étendues illimitées de la fiction. La vidéo "morpho-génétique" représente la

NAM JUNE PAIK, à l'ARC en 1978.



synthèse entre les travaux expérimentaux et une production standardisée. Elle constitue la voie royale vidéographique.

En ce moment même un domaine est tout particulièrement décrié, c'est celui de la narration. Ce discrédit rejailit forcément sur la fiction. Discrédit bien compréhensible quand on voit le déferlement de toutes ces histoires méprisables, toutes ces misérables petites fictions qui encombrant les écrans. Mais les histoires ne sont pas toutes condamnées au bavardage et il est des formes audiovisuelles plus "sophisticquées" de récits.

Le rôle de la vidéo, et là est précisément la chance dont elle doit se saisir, est d'arriver à point nommé pour contribuer au renouvellement, au bouleversement et au remplacement des formes antiques de la narration. La vidéo peut être une manière radicalement différente d'exprimer et de voir les choses.

Elle offre des possibilités supplémentaires et dispose de multiples ressources pour "écrire" d'une façon véritablement audiovisuelle. La vidéo représente, donc, une grande chance, une chance toute neuve pour la production de fictions, l'invention d'images jamais vues, l'exploration d'un imaginaire inouï. Le cinéma d'antan était et se voulait dans une large mesure, expression et langage du réel. La vidéo est la grande chance pour le langage audiovisuel enfin trouvé, pour qu'il devienne, à la fin, ce langage "symbolique" qu'il est et qu'il aurait dû être depuis longtemps déjà. La fiction vidéographique reste à inventer largement encore, et à répertorier. Repères et jalons ne manquent pourtant pas dans cette voie : *Martial Camenbert extra doux*, *Le Grand Départ*, *La Faim*, *Global Groove*, *Space Mate*, *Olympiades et Pictures Memories*, *Numéro Deux*, *Nous Trois*, *Vidéo 50*, *Merce to Marcel...* A nous de prendre la suite.

Nos espoirs dans la vidéo

Troisième paradoxe pour finir, le plus paradoxal de tous. Le langage vidéographique est à réinventer. Un travail préliminaire a été fait, le matériau est là à notre disposition et toutes les conditions semblent réunies. La tâche devrait être beaucoup plus facile désormais.

Aujourd'hui, la vidéo a déjà un passé, une histoire. Certaines pages, particulièrement riches ou sombres, ont été définitivement tournées. Une ou plusieurs phases se sont achevées qui n'auront plus lieu désormais. Vidéo, sur les deux continents, le mot est à peu près sur toutes les lèvres. Il ne désigne plus tout à fait la même chose qu'il y a quelques années. Ironie

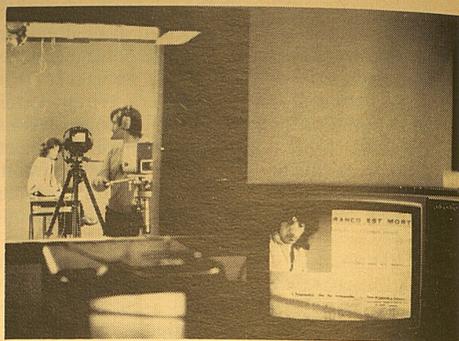
du sort, le gadget, la curiosité de naguère constitue aujourd'hui la plus formidable menace potentielle à laquelle l'industrie audiovisuelle traditionnelle se trouve confrontée. Mais, au moment où la vidéo savoure sa revanche et fête son triomphe, l'avenir des pratiques auxquelles il faut l'identifier, pour autant, n'est toujours pas assuré.

Les nuées et les nuages qui entouraient la vidéo se sont dissipés ou à peu près. Des contradictions auxquelles elle se heurtait, bien peu subsistent maintenant. Et quand aux paradoxes qui jalonnaient ses premiers pas, cela doit être moins difficile, maintenant, de les analyser et de les contourner. Certaines de ses applications, intégrées à notre vie quotidienne, nous ne leur prêtons même plus attention. L'importance de certains travaux, qui sans la vidéo n'auraient pu exister, comme ceux de Lea Lublin par exemple, occultés parce qu'ils dérouterent encore, il faudra bien qu'ils fassent surface quelque prochain jour. Et il va se passer pour les programmes récents de Godard la même chose que pour ses films d'après 68. Ils représenteront sous peu, la référence obligatoire. La production vidéographique aurait donc avancé, même par ses mauvais côtés, à défaut d'être reconnue comme telle et à part entière. Quoi qu'il en soit, entre une expérimentation exsangue depuis longtemps et une production standard moribonde, elle doit trouver et s'approprier cette place qui est la sienne.

Cela va dépendre, un peu, de la réponse à l'unique question qui se pose encore et que se pose la vidéo. Dans le fonctionnement d'un secteur unifié de la production et de la diffusion des images et des sons la vidéo parviendra-t-elle à se constituer en moyen d'expression autonome ? Le rôle que sont appelées à jouer les pratiques vidéographiques pour l'avenir d'une expression authentiquement et intrinsèquement audiovisuelle, est décisif et capital. Et tout se passe comme si le rajeunissement et le renouvellement radical des conceptions et des programmes, la production de narrations et de fictions débarrassées de toute rhétorique et des legs du passé, l'avènement, à la fin, d'images et de sons neufs, tout cela repose pour nous aujourd'hui, dans une large mesure, sur les espoirs que nous avons mis dans la vidéo.

Jean-Paul CASSAGNAC

1. Vidéo, le terme renvoie exclusivement au matériel léger et portable, noir et blanc d'abord et couleur ensuite et à tous les usages qui étaient liés dans un premier sens à leur utilisation ; dans un second sens, du matériel lourd et standard de la production télévisuelle, mais détourné de cette fonction à des fins d'expérimentation.



LES IMAGES-SONS A L'ENTOUR,
de Jean-Paul CASSAGNAC.

2. "Public-access", institution typiquement américaine liée à l'apparition de la vidéo et à la mise en service de réseaux de TV par câble. Il s'agit de l'obligation faite à tout concessionnaire d'un réseau qui comporte 1000 abonnés et plus, de réserver un temps d'antenne minimum à la diffusion d'informations d'intérêt général de toute nature.
3. N.D.L.R. : Ce jugement n'engage pas "CinémAction" qui en laisse la responsabilité à Jean-Paul Cassagnac.

o Vers un "CinémAction" sur la vidéo

Tous les vidéastes, d'intervention sociale ou non, ne partagent pas les points de vue de Jean-Paul Cassagnac. En 1981, Yvonne et Michel Lefebvre consacreront tout un numéro de "CinémAction" à "La diffusion électronique et l'essor du cinéma d'intervention sociale".

Ils présentent comme suit ce futur ensemble auquel les personnes intéressées peuvent d'ores et déjà envisager de collaborer (écrire à Y. et M. Lefebvre, 30 rue du pressoir, 75020 Paris).

Belgique, Japon, Canada, USA, Brésil, Côte d'Ivoire, Italie... En France même, et en bien d'autres lieux les envoyés spéciaux de "CinémAction" persistent en toute subjectivité les signes du futur :

- L'influence de la vidéo sur les conditions de production et de réalisation des films.

- Les possibilités ouvertes par la multiplication des réseaux de télévision (câbles, ondes hertziennes, fibres optiques...).

- Les perspectives offertes par la diffusion des cassettes et des disques vidéo (système VHS, Bétamax, etc).

- Les connexions nouvelles entre images électroniques et informatique, etc.

Comment les cinéastes d'intervention sociale se saisissent-ils de ces nouveaux instruments ? Est-ce enfin le moyen d'atteindre des publics plus vastes, d'élargir les territoires de libre expression et d'affronter les pouvoirs qui détiennent le quasi monopole de l'information ?

Ce numéro s'attachera à présenter des cas concrets, des expériences en cours et d'en dégager des éléments de réflexion... pour l'action !

Michel et Yvonne LEFEBVRE

3) UN CINEMA ELARGI

par Maria Klonaris et
Katerina Thomadaki

Maria Klonaris : cinéaste et plasticienne a publié à Athènes des albums de dessins, scénographie et costumes pour plusieurs créations du théâtre 4. A collaboré aux dossiers 1 et 9 de "CinémAction".

Katerina Thomadaki : collabore aux revues "Theatro" à Athènes, "Jeu" à Montréal, "Le texte et la scène" à Paris ; docteur en études théâtrales, cinéaste expérimentale, a collaboré aux dossiers 1 et 9 de "CinémAction".

Les artistes qui ont tenté de dépasser le cadre étroit de leur pratique, en intégrant le film comme élément de dépassement, ne datent pas d'aujourd'hui : Piscator introduit dès les années 20 des éléments filmiques dans les mises en scène de ses pièces. D'autre part, les projections de films dadaïstes ou surréalistes impliquaient des interventions directes des auteurs : agression verbale des spectateurs, provocations, chahuts dans la salle, etc.

A partir des années 50 les lettristes font entrer cet élément d'élargissement comme nécessité esthétique de leurs œuvres : projections sur un rideau fermé, interruption arbitraire des séances, projections sur le visage des spectateurs, etc.

Les initiateurs des happenings à la fin des années 50, les membres du mouvement "Fluxus" au début des années 60 déplacent la signification de l'œuvre d'art en faisant éclater ses limites et en piratant le sens qui en découle : le produit n'est jamais fini, il est toujours en devenir, il est recommencé à chaque séance. Ainsi musique, film, performance corporelle participent de la récréation, à chaque fois renouvelée devant le public, de l'œuvre.

L'Ecole autrichienne (voir articles de Claudia Brody et de Hans Schwerfeld) insiste, à la fin des années 60, sur la présence du corps, de sa mise en action dans le processus filmique.

D'Angleterre arrive, à peu près à la même époque, l'Expanded Cinéma ou Cinéma Elargi qui systématise et théorise le phénomène de la projection tridimensionnelle : McCall, par exemple, dans *A cone describing a circle*, élabore cette figure géométrique dont la base (le cercle) est la lumière ronde vue sur l'écran et les côtés les faisceaux qui sortent de l'appareil ; ainsi le spectateur voit se dessiner presque physiquement un cône devant ses yeux. Multi-média (film/musique/voix/diapositives, etc.) et cinéma corporel (le corps filmé/le corps réel des cinéastes toujours présents aux séances) sont les principales formes de dépassement du cinéma par la rupture du tabou de l'illusion : spectateurs et réalisateurs sont ici réellement face à face. Le cinéma de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki représente la conception la plus riche de ce double mouvement en France qui arrive à nous entretenir des problèmes aussi bien du corps que de l'inconscient de manière inédite.

Raphaël BASSAN

Le besoin de transgresser les limites formelles d'un art naît chez nous de la considération qu'une conscience socio-culturelle de rupture ne peut que s'investir dans des actes créateurs de rupture. L'idéologie dominante génère des formes qui garantissent le contrôle de l'expression. Les définitions formelles qui régissent les arts et qui leur attribuent tel ou tel support agissent en tant que facteurs de norma-

lisation : elles effacent les innombrables possibilités de différence dans l'expression. On ne peut se dégager de l'idéologie sans se dégager de ses avatars formels. On ne peut dégager le cinéma de son aspect normalisateur sans faire éclater sa forme.

Etant venues au cinéma avec un passé théâtral et un engagement dans les arts plastiques, notre approche de celui-ci prend en considération des courants théoriques ayant trait au cinéma, au théâtre, aux arts plastiques ainsi qu'à certaines sciences humaines comme la

Le titre de cet article était : "De quelques procédés d'éclatement de la projection dans la Trilogie corporelle, Ouverture, Arteria Magna et le Cycle Unheimlich".



Herman Slobbe, l'enfant aveugle, de Johan Van der Keuken

A l'opposé des démarches habituellement pratiquées – qui veulent que, d'entrée de jeu, *le film soit déjà là*, prêt pour l'analyse esthétique, sans même envisager le problème de son éventuelle existence – cet ensemble questionne les divers contextes sociaux, politiques, humains et artistiques qui permettent, tolèrent ou baillonnent le cinéma indépendant, expérimental ou militant. Ces cinémas dits "d'avant-garde" mettent en cause les critères de bienséance, de tradition et de culture des sociétés étudiées.

Ces deux formes de cinéma ont, comme le démontre ici Barthélémy Amengual, contesté – parfois de concert, souvent en diachronie – le cinéma dominant. Ce dernier, avec le concours de ses idéologues, s'est vengé en excluant de ses "histoires" le cinéma expérimental et le cinéma militant. Condamnés à l'inexistence théorique, abstraits de la "grande aventure des formes et des pensées" secouant notre siècle, ces "cinémas d'avant-garde" n'en continuaient pas moins de représenter les forces les plus vives du 7^{ème} Art.

Les ouvrages, parus à ce jour en France, n'abordaient ce phénomène que de manière parcellaire, spécialisée (études des cinéastes majeurs, des courants importants, etc.) sans proposer de vision globale au niveau d'un pays ou d'un continent par exemple.

Enfin, l'originalité de cette démarche, et les réflexions qu'elle ne manquera pas de susciter, réside dans la confrontation de ces deux formes de "cinémas de rupture" dont nous avons cherché à mesurer les éventuelles similitudes au vu du corpus qu'elles constituaient dans vingt-cinq pays, et du rôle qu'elles seront de plus en plus amenées à jouer en cette période de démission du cinéma dit traditionnel embourbé dans une crise structurelle et esthétique très aiguë.
