

parce que dans chaque pays la situation, si elle est fondamentalement la même, subit néanmoins des différences de circonstances ou d'application qui nécessitent plus ou moins de souplesse. Ces groupes varient aussi selon leurs options esthétiques ou politiques, mais ils ont ceci de commun, c'est qu'ils pratiquent tous cette démarcation et cherchent une solution dans l'alternative. Dans un prochain article je tenterai de définir l'action et les options de quelques uns de ces groupes. Je tenterai également d'analyser brièvement les données et les pièges que proposent les fervents des cassettes et autres joujoux mécaniques. Que reste-t-il? Il reste cet embryon de réseau libre qu'il nous appartient de faire vivre véritablement, positivement. Je n'ose parler d'organisation ni de structuration. C'est à nous de trouver une solution pour que ce réseau libre reste ouvert à l'expérimentation. Reste ouvert au cinéma qui se fait. Une certaine critique marxiste de l'art prétend que les artistes dans l'ensemble servent 'es fins du "capitalisme bourgeois" (on pourrait quasiment en dire autant de certains artistes des pays dits socialistes) et que leur sentiment d'indépendance n'est qu'illusion. Par contre d'autres marxistes prétendent que l'art est une expression nécessaire afin de témoigner des efforts de l'homme pour reconnaître et changer la société dans laquelle il vit. Je pense qu'en matière de cinéma, l'idée qui fait le plus de tort et aliène les cinéastes, est celle du critère professionnel (comme dans bien d'autres champs d'action créative). Ce critère pourrait bien vouloir dire que l'on s'accommode aux choses telles qu'elles existent! "Parvenir donc à mieux contrôler les conditions de diffusion et d'exhibition d'un film, en mesurer les innombrables difficultés face à une concurrence généralisée par la publicité, c'est pouvoir par action réciproque parvenir un jour à mieux contrôler la finalité de son travail et ce travail lui-même pour le cinéaste." Ce n'est pas de moi cela non plus, c'est extrait du manifeste du Collectif Jeune Cinéma à Paris. Peut-être faut-il affronter maintenant la pratique de cette solution. Peut-être faut-il enfin créer cette alternative.

ANDRE PAQUET

UN ART SOUVERAIN POUR UNE SOMBRE EPOQUE

par g. j. markopoulos

I

J'écris cet essai depuis un pays qui m'était presque inconnu il y a seulement quelques semaines; bien que je m'y étais déjà rendu aux alentours de 1968 pour une brève et curieuse présentation de film, organisée par la Cinémathèque des Pays-Bas. Cependant cette fois-ci, j'ai eu forcément avec la Cinémathèque des différents au niveau de l'éthique et de l'idéal, et c'est ainsi que j'ai appris à connaître véritablement le pays: grâce à de nombreux déplacements, presque quotidiens, en train et à pied. C'est un pays que l'on m'avait décrit comme un vaste laboratoire. Je souscris à cette idée et j'ajouterais qu'en important de l'ouest des cerveaux puissants ainsi qu'en puisant dans ses propres ressources il ressemble plutôt au résultat fâcheux obtenu par un apprenti-sorcier: souvenez-vous de la musique de Dukas. Mais cette réflexion est valable pour toute l'Europe en général.

Dès mon arrivée il devint clair qu'une terrible opposition s'élèverait contre les présentations de films que je devais mettre sur pied personnellement. Opposition due: (a) aux distributeurs de films commerciaux; (b) à ceux que l'on nomme bienfaiteurs et protecteurs de l'art cinématographique; (c) aux éducateurs; (d) aux masses totalement ignares des ciné-clubs. L'unique solution était de persévérer, de même qu'Erasmus l'aurait fait s'il avait vécu aujourd'hui. Il est curieux de remarquer combien de fois mes propos ont été délibérément interrompus alors que je commençais seulement d'expliquer le point essentiel du problème: le film en tant que film.

Exemple A: au musée de l'Education de La Haye, au cours des séquences admirables de PALINODE et de THE COUNT OF DAYS, j'essayai de violentes réactions contre les films de la part de spectateurs déjà plus très jeunes. De leurs attitudes désespérément aveugles et immobiles quelques phrases émergent: "on ne devrait pas montrer de tels films... ils vont rendre les gens complètement fous..." ou "... l'art moderne n'est

pas de l'art, mais de la décoration pure et simple..." Il n'y avait aucune possibilité de compréhension mutuelle. Semblable expérience lors d'une présentation d'EROS, O BASILEUS, qui avait eu lieu quelques années auparavant en Allemagne, à l'université de Heidelberg. A cette époque les étudiants étaient emplis de dérision et Beavers - qui présentait la séance - exigea que le projecteur fût stoppé tant qu'ils n'avaient pas repris un comportement normal. Mais au musée de l'Education je fus remercié et introduit dans le triste vestibule du bâtiment.

Exemple B: à l'Académie des Arts d'Arnhem, le temps qui m'était imparti pour m'expliquer fut réduit à une rapide conclusion alors que j'étais abondamment félicité pour la réponse suivante: une jeune femme, essayant avec acharnement de comprendre les films présentés, disait, "mais à l'école nous devons expliquer pourquoi nous utilisons telle couleur plutôt qu'une autre..., pourquoi nous employons telle forme plutôt qu'une autre..." A ces arguments je répondis: "alors, vous ne connaissez rien à la peinture..."

Je ne sais pas au juste qui est responsable de cette illusion: l'accès à la compréhension que les étudiants et le public des ciné-clubs semblent exiger ou pensent avoir le droit d'exiger. Evidemment ce n'est pas l'envie de comprendre que l'on met des années à ressentir et à découvrir, mais au contraire le fait que la compréhension jusqu'à un tel degré n'est qu'un faux besoin, non seulement inutile, mais encore virtuellement impossible. Ce n'est pas différent, par exemple, lorsqu'un homme de loi tente de réussir une délicate opération qui ne peut convenir qu'à l'habileté d'un chirurgien. Pourquoi le public dans son ensemble exige-t-il une connaissance immédiate de l'art cinématographique, le film en tant que film se devant d'être insaisissable.

II

Aujourd'hui trois tendances se dégagent, qui participent toutes du moyen d'expression qu'est le cinéma: (a) le film-crédation qui représente le film en tant que film; (b) le film soutien pour la peinture; (c) le film en tant qu'enregistrement magnétique.

Toutes trois (a), (b), (c) affirment qu'elles sont l'unique langage cinématographique. Et pourtant, à quelques rares exceptions près, le langage est virtuellement inexistant pour la simple raison que le film est lui-même continuellement ballotté d'une direction d'exploitation vers l'autre. Dans le cas (a), le film-crédation souffre de toutes sortes de croissances malignes. Presque aucune critique essentielle, relative au moyen d'expression filmique, n'échappe à l'environnement omnilatéral que constitue la vision du cinéma représentée par les films commerciaux (donnez-vous la peine d'ouvrir n'importe quel livre que vous pouvez trouver dans n'importe quelle bibliothèque ou librairie), par les vues psychologiques, dépassées et inexactes de critiques comme Tyler; par les conceptions erronées que se fait Sarris de l'auteur; par les réflexions tarabiscotées et tout de même fausses d'Arnheim; par les approches politico-historiques de Kracauer ou Jacobs. Que reste-t-il? Ce qui doit devenir la fonction des premières réelles critiques du film en tant que film.

Dans le cas (b), l'emploi du film comme soutien pour la peinture n'est qu'une nouvelle plaisanterie instaurée par les artistes, tous trop sûrs d'eux-mêmes, et les galeries qui cherchent à préserver leur fonction en tant que galeries; parmi eux on trouve la tendance générale que le film n'a jamais existé jusqu'à aujourd'hui. Cette attitude est apparente dans des expositions telles que Sonnenbeck et Prospekt 71; et elle sera encore plus apparente à la foire aux livres qui se tiendra en Allemagne en 1972. En ce moment il n'y a que pure ambition de la part des peintres; tout sens commun et tout esprit créateur se sont évanouis au profit de la réalisation d'oeuvres commerciales, engagées dans la voie qui correspond, suppose-t-on à l'intérêt de l'acheteur-spectateur. Dans

ces milieux, voici quel est le niveau de compréhension du cinéma: j'ai fait la connaissance d'une propriétaire de galerie qui manifestait de l'intérêt pour le cinéma; en avant-goût de cet intérêt, elle venait d'acquérir un nouveau projecteur et avait l'intention d'acheter une copie d'un de mes films. En résumé son attitude était la suivante: (1) elle ne pouvait pas acheter avant d'en savoir plus; (2) elle aurait eu plaisir à visionner toutes les oeuvres disponibles, ainsi lui aurais-je servi gratuitement d'éducateur; (3) en peinture elle connaissait les goûts du public, mais elle n'achetait que ce qu'elle aimait et elle savait ce qu'elle aimait; (4) elle croyait aux oeuvres de ses principaux artistes; et en même temps, encore et toujours, elle employait le mot "investissement". Sur cette base, et ayant appris qu'elle avait dirigé une banque pendant dix ans, comment pouvait-on parvenir à une entente au-delà de l'investissement bancaire? Or ce n'est pas à ce niveau que travaille le cinéaste-crédateur, aussi incroyable que cela puisse paraître à une époque où la science est devenue aveugle dans ses investissements pour l'avenir.

Dans le cas (c), l'emploi du film en tant qu'enregistrement magnétique nous inspire la répugnance. C'est en réalité un système qui n'est pas nouveau et que l'on a lancé au public pour son bien et son information. Mais le résultat final ne différera pas de ce qui existait auparavant (auparavant signifiant avant le chaos engendré par l'éducation audio-visuelle). Les avantages du magnéscope sont l'emploi immédiat et la projection sans développement; mais l'utilité et l'accomplissement du cinéma grâce aux procédés habituels (ralentis, retours en arrière, etc.) ne sont possibles qu'avec le film, bien que ces effets soient pour les partisans du magnéscope une sorte de perversion. Le magnéscope n'est donc qu'un simple procédé d'enregistrement et rien de plus. Naturellement, cet instrument d'enregistrement sera placé dans presque toutes les salles d'écoles; mais alors qui dans la pratique saura l'utiliser? Qui sera au courant de ses graves et inhabituelles limitations? Qui saura que ce n'est pas, comme ses promoteurs l'assurent, un instrument capable d'instaurer un langage autonome, de faciliter la compréhension? Et qui comprendra, au cours de la vision, ce que sont ses très pauvres possibilités visuelles?

III

Etant si loin au nord de l'Europe, je regrette l'âme méditerranéenne. C'est la mode de la tenir aujourd'hui pour une âme malade; tout comme il est de mise de qualifier l'aire politique de Méditerranée déchaînée. Les yeux sont résolument tournés vers l'Est. Les Mages de la compréhension empruntent une fois de plus des chemins équivoques pour tenter d'accéder à la Vision de la Vérité. Le langage d'avant-garde est devenu expérimental, puis les films expérimentaux ont disparu pour faire place à l'underground, et maintenant l'underground a succombé sous les coups de l'art cinétique. Et pourtant, jamais l'un de ces mouvements n'a été le langage du film, mis à part le film en tant que film. Seuls un intérêt vital, une application dans le travail, donnent au cinéaste la faculté d'élaborer un langage du film, et tous les efforts que s'impose la culture d'aujourd'hui ne peuvent endiguer la nécessité créatrice. Citons par exemple la menace que présente constamment le film documentaire et maintenant le film politique; ce sont des formules à jamais indistinctes, apparaissant, disparaissant, apparaissant à nouveau. Mais les résultats sont toujours les mêmes: impureté et ennui. Rien ne diffère des films que l'on réalise sous contrainte dans les écoles de cinéma; dans leur totalité ils sont tous exactement semblables - il suffit de songer aux oeuvres empreintes de banalité que l'on peut voir aux festivals d'Oberhausen ou de Mannheim.

Aujourd'hui, il est indéniable qu'un sens erroné est accordé à l'expérimentation ainsi, d'ailleurs, qu'à la recherche. Toute recherche a pour fin sa propre négation lorsqu'elle ignore son principe, à savoir la nécessité créatrice. Dans le cas du cinéma,

du film en tant que film, du film-création, il n'y a pas d'effort délibéré vers la recherche; de même qu'il n'y a pas, à aucun moment, quelque effort volontaire vers l'expérimentation. Le lieu, l'instant, la pensée impliqués sont pénétrants; et ce niveau de création ne peut être atteint que d'oeuvre en oeuvre, à travers maintes décisions et indécisions. Décision et indécision créent le langage du film. S'exprimer au moyen du film en tant que film, c'est pour chaque cinéaste, à chaque instant, l'hésitation et la décision. Mais le principe moteur à jamais mystérieux - ce qui ne peut être enseigné - répond à ces questions: comment, où et pour quelle raison hésiter et ne pas hésiter; seul le génie signe l'acte de naissance de la création. Certains peuvent bien essayer d'introduire dans des calculatrices électroniques cet acte de création issu de l'esprit, ils ne parviendront qu'à rendre la formule originelle inhumaine en termes humains. Et il y a une différence fondamentale entre l'humain inhumain et l'inhumain dans ou de la nature. L'un est parachèvement technique, à l'instar des computers, alors que l'autre est inhérent à l'Univers et forme ce que les anciens nommaient Chaos. Que personne ne s'étonne de l'emploi de tels mots, car, après tout, nous sommes et nous sombrons dans un Nouveau Moyen-Âge.

Pour parvenir à un langage cinématographique, le cinéaste doit rejeter l'idée d'un son correspondant à une image, idée qui ne constitue pas le langage du film, mais qui fut pourtant exploitée dans le cinéma commercial traditionnel. Le langage doit prendre forme intégralement et individuellement chez chaque cinéaste (cette question fut aussi débattue par le passé pour la littérature, la peinture et la musique). Aujourd'hui, le concept du film offre un champ si étendu qu'il remue toute une mauvaise imagerie et a des influences sur des arts plus anciens. En littérature on trouve les éprouvants effets d'un Robbe-Grillet, en peinture les recherches d'un Jan Dibbets, en musique les visualisations de Diacono et pour la danse les allusions au mouvement filmique créées par les chorégraphes modernes. Tout est devenu mouvement rapide, mouvement lent: Hans Werner Henze/Hans van Manen.

IV

Quand je réalisai, à l'âge de douze ans, mon premier film intitulé THE CHRISTMAS CAROL, d'une durée de trois minutes, et plus tard TWICE A MAN, je ne savais presque pas que le langage filmique était en moi - en tant que cinéaste - sous la forme d'un épanouissement constant. Croyant maintenant à cette idée sans risque d'erreur, je peux concevoir le film en tant que film, l'Art Suprême. L'amour des arts, en premier lieu, puis ce qui en découle, à savoir la compréhension de la peinture, de la littérature, de la danse et de la musique, m'ont permis de reconnaître qu'en matière de cinéma les arts plus anciens peuvent répondre à notre signe et nous inspirer qu'à ce seul degré d'amour et de compréhension. Je mets l'accent sur les points d'inspiration et non d'imitation, car aujourd'hui c'est l'imitation qui régit les autres arts en voie de disparition et leur public toujours moins nombreux.

Une image fallacieuse prête à 1970 des révolutions à la fois dans le mode de vie des populations du monde et dans les arts. Mais en y regardant de plus près, on comprend que ces révolutions n'étaient que de nécessaires provocations dont le résultat final n'efface pourtant pas les problèmes concernés que, pour plus de simplicité, nous nommerons Structures de Base. Elles persistent; car persistance est synonyme de croissance; car la persistance est aussi le reflet des vaines tentatives de l'Homme. Retournons au musée et contemplons les oeuvres de Rubens et de Frans Hals! Retournons au cinéma et regardons les films de De Mille et de D.W. Griffith! Retournons au théâtre et assistons aux représentations de pièces de Brecht et d'Arthur Miller! Retournons dans les bibliothèques et relisons Hemingway et Moravia!

L'information se développe à un rythme effréné; les arts sont devenus un agrégat malsain, s'imitant les uns les autres au nom du progrès dans une confusion que la notion de moderne a introduite; le cinéma, lui aussi, se trouve souvent au coeur d'un cauchemar d'idées qui se superposent. L'acte de création est devenu celui de l'appropriation. Il suffit d'observer la danse au théâtre ou d'écouter la musique pour le comprendre. L'un des gaspillages les plus malheureux est évidemment la musique électronique, vaine tentative d'égaliser l'Infini, qui, de fait, s'étend au-delà même de la Création.

On ne peut fonder aucun espoir en ce que représente la recherche pour elle-même; la véritable recherche n'apparaît qu'au moment précis et toujours inopiné où le cinéaste décide d'être cinéaste, prend les matériaux en mains et commence son travail. Tenter de trouver une explication à ce processus, reconnaître l'expérimentation et la recherche comme de nobles exploits, tout cela revient à assombrir encore l'époque où nous vivons. Le Cinéma est sans conteste un art suprême pour une sombre époque.

GREGORY J. MARKOPOULOS

(traduction de
Marcel Schüpbach)

Le prochain numéro de TRAVELLING sera un nouveau numéro spécial consacré au cinéma suisse, avec notamment une découverte de la production suisse alémanique.

**NUMERO
SUISSE 35/36**