Minor Cinema
Le Cinéma expérimental en Suisse

Ce document réunit les textes originellement rédigés en français pour la publication en langue anglaise de l'ouvrage *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland* publié par JRP|Editions en 2020.

JRP|EDITIONS & LES PRESSES DU RÉEL

Ce document pdf est une version abrégée de l'ouvrage *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland* publié par JRP|Editions en 2020. Il réunit les textes originellement rédigés en français et traduits pour l'édition anglaise. Un pdf avec les textes originaux en allemand est également disponible à l'adresse sfe.zhdk.ch. Vous trouverez également sur ce blog les sources réunies dans le cadre du projet de recherche « Schweizer Filmexperimente 1950-1988 ».

Vous pouvez contribuer au projet de recherche « Minor Cinema » en contactant les chercheurs.

François Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer, Fred Truniger [éds.]

Minor Cinema

Le Cinéma expérimental en Suisse

Sommaire

Pour une histoire mineure d'un cinéma en marge
François Bovier et Adeena Mey 4

Expanded Kunsthalle : la place du cinéma à la Kunsthalle de Berne sous la direction d'Harald Szeemann (1961-1969)
Nicolas Brulhart 16

Sous- et sur-expositions de l'art vidéo : les premières manifestations en Suisse romande
Geneviève Loup 44

Au-delà des frontières : la singularité de l'œuvre « en mouvement » de René Bauermeister
Jean-Michel Baconnier 72

Expériences de l'expérimental en Suisse romande : ciné-clubs, critiques, écoles d'art
Entretien avec François Albera par François Bovier 90

Cléo Uebelmann, *Mano Destra,* 1985 : le froid et le cruel
François Bovier et Christian Giuliano Tarabini 144

Pour une histoire mineure d'un cinéma en marge

François Bovier et Adeena Mey

Film Implosion! Experiments in Swiss Cinema and Moving Images, Fri Art Kunsthalle, Fribourg, 21 novembre 2015-21 février 2016
Vues de l'exposition ; commissaires : Balthazar Lovay et François Bovier

Cette publication est issue d'un projet de recherche soutenu, entre 2010 et 2014, par le Fonds national suisse de la recherche scientifique, dont l'enjeu consistait à établir une cartographie du « cinéma expérimental » en Suisse[1].
Un premier état de la recherche a donné lieu à un colloque et à une programmation de films à la Cinémathèque suisse en 2012[2].
Sur le plan historiographique et méthodologique, cette rencontre a permis de nous positionner par rapport à une tendance, à l'œuvre sur le plan international, à réécrire le cinéma d'avant-garde et expérimental à partir de l'histoire de l'art. Ce déplacement de perspective est étroitement associé à la reconstruction de performances du cinéma élargi et d'installations dans le cadre de grandes expositions rétrospectives ou monographiques comme *Into the Light* de Chrissie Iles[3] ou le remontage des *Solid Light Films* d'Anthony McCall[4]. Le modèle

de l'histoire des expositions tend à devenir le schéma dominant à partir duquel le cinéma expérimental est réévalué, alors que les expérimentations sur le support du film se déploient depuis les années 1960 à travers un champ spécifique et indépendant – ce n'est qu'à partir des années 1990 que la catégorie de « cinéma d'exposition » tend à se généraliser. L'exemple « local » du « cinéma expérimental suisse » permet de mettre en lumière les apports et les limites de ce déplacement historiographique.

C'est donc logiquement qu'il s'est aussi agi, dans un second temps, de confronter la recherche, les (re-) découvertes de films oubliés à la pratique curatoriale elle-même. Les enjeux de ce projet de recherche ont ainsi été réinvestis à travers l'exposition *Film Implosion!*, organisée initialement à Fri Art Kunsthalle, Fribourg, en 2015-2016 (par François Bovier et Balthazar Lovay), et reprise au Museum für Gestaltung, Zurich, en 2017 (Balthazar Lovay et Andres Janser), puis à Medrar for Contemporary Art, Le Caire, en 2018 (François Bovier et Adeena Mey)[5]. L'effet-exposition se manifeste à plein ici : redéployer, dans l'espace et à proximité les uns des autres, des films qui participent à des logiques et des démarches fort diverses fait apparaître un « cinéma expérimental suisse » en tant qu'identité culturelle nationale à part entière, les « micro-histoires » étant ainsi reconstruites « curatorialement » si ce n'est en un « grand récit », tout au moins en une histoire plurielle et riche. Le « tour de force » consiste alors à supposer que le « cinéma expérimental », à travers ses recherches formelles et ses enjeux conceptuels, trouve un espace de monstration privilégié à travers l'art contemporain et ses interstices, postulant ainsi une inscription de ces pratiques filmiques par rapport à l'horizon plus large de l'image en mouvement, du « haut-modernisme » à l'époque contemporaine.

Cependant, la catégorie de « cinéma expérimental » doit d'emblée être relativisée : ce concept, qui renvoie initialement aux expérimentations scientifiques en laboratoire, voire au modèle du « roman expérimental » (c'est le titre d'un roman d'Émile Zola paru en 1880), n'est guère consistant – ce qui conduisait Dominique Noguez à l'inscrire en le barrant, à la manière de Jacques Derrida[6]. En outre, cette notion paraît d'autant plus problématique

en regard de la scène suisse et de sa « spécificité » (terme contre-intuitif, au vu du caractère indéfini ou, en tout cas, du manque de cohésion des expérimentations impliquant l'image en mouvement dans ce pays) : en effet, le syntagme nominal « Schweizer Filmexperimente », tout comme l'expression plus neutre de « cinéma expérimental en Suisse », non seulement laisse entièrement irrésolue la question de la nature ou de la définition de ces pratiques, mais induit encore un prisme national ou, plus précisément, un effet d'unification abusif, alors que ces pratiques se déploient à travers trois régions linguistiques et culturelles distinctes. L'« histoire du 'cinéma expérimental' » en Suisse, si tant est que l'on puisse encore mobiliser cette nomenclature, s'inscrit dans une série d'intersections (dont les principales sont probablement le cinéma d'artistes, le film de commande, le nouveau cinéma, le film amateur, le cinéma militant), tout en se situant le plus souvent dans les marges (de l'industrie du cinéma, du film d'auteur, des films de commande, de l'art contemporain).

Il pourrait donc paraître logique d'envisager ces pratiques filmiques en distinguant différents milieux de réalisation et de diffusion des œuvres (quand ces productions répondent à une intention auctoriale, ce qui n'est pas toujours le cas). Le présent ouvrage répond partiellement à ce modèle dans le découpage de ses parties, mais en aucune façon dans les chapitres qui le composent, qui sont pour la plupart des études de cas singuliers. En effet, il est tout à fait possible et légitime de distinguer les pratiques ; chacune d'entre elles pourrait par ailleurs faire l'objet d'un ouvrage à part entière. Mais leur addition ne dessine pas un champ qui serait celui du « cinéma expérimental suisse » : nous perdons dans cette simple juxtaposition tout effet d'ensemble ou d'unité, contrecarrant la velléité avant-gardiste de faire « mouvement » ou de se constituer en groupes concurrents.

Énumérons la plupart de ces paradigmes artistiques, sociaux, expérimentaux. Une « histoire majeure » du « cinéma expérimental » s'attacherait aux expériences non-narratives (ou para-narratives, dysnarratives, etc.) qui portent sur des phénomènes de perception médiés par la caméra. Ces pratiques se déploient dans le champ du cinéma indépendant, en interaction avec les lieux de la contre-culture,

la culture cinéphilique et les écoles d'art. Proposer une cartographie de ces pratiques constituait le point de départ de ce projet, qui prenait la suite d'un programme de restauration de films mené par Fred Truniger. Et c'est ici l'occasion de rappeler qu'une coopérative de cinéastes indépendants voit le jour très tôt en Suisse, à l'initiative de Hans-Jakob Siber, dès 1967. Celle-ci est néanmoins d'emblée contestée par certains protagonistes de ce cinéma, tel HHK Schoenherr.

Une « contre-histoire » du cinéma expérimental en appellerait aux pratiques militantes : féminisme, lutte antinucléaire, revendications ouvrières, mouvement de soulèvement de la jeunesse, etc. Cette interaction est indéniable, mais elle se négocie différemment selon les contextes et les situations d'urgence politique. Un autre pan d'articulation de ces pratiques est le cinéma amateur, ou ce que Fredi M. Murer appelait le « cinéma-copain ». Nous sommes ici dans les marges, mais nombre de productions importantes proviennent de ce champ. Des pratiques institutionnelles donnent également lieu à des formes d'expérimentation filmiques : la publicité, le film de commande, la psychothérapie par le biais de la caméra, etc. Ces productions sont enfin sérieusement prises en considération ces derniers temps, mais toute tentative de bilan paraît encore prématurée. Un champ dont la présence va en s'accroissant est le cinéma d'artistes, présenté le plus souvent dans des musées, des espaces d'art et parfois des lieux festifs. Enfin, conformément à la logique *intermedia* prévalante dans les années 1960-1970, le « cinéma expérimental » s'articule à des pratiques performatives qui affirment une interdisciplinarité : les manifestations de cinéma élargi, l'intégration de films dans des concerts, des chorégraphies, des performances théâtrales et artistiques. Ce cinéma « élargi » connaît aussi des manifestations plus « contractées » ou délibérément « réduites », en lien avec la poésie visuelle avant tout.

Au terme de cette recherche, nous pourrions soutenir, non sans provocation, que la carte à établir ne peut se déployer qu'à l'échelle 1:1 du territoire, la représentation se superposant ainsi à l'espace représenté comme dans les fictions paradoxales de Lewis Carroll ou de Jorge Luis Borges[7]. En tout cas, les expérimentations à partir de l'image en mouvement en Suisse ne dessinent pas un mouvement cohérent ni ne se laissent ressaisir en un ensemble de vecteurs entrant en relation et interagissant : elles se caractérisent – disons-le en première approximation – par leur caractère ponctuel, marginal, fragmentaire et dispersé.

Le « cinéma expérimental » en Suisse n'est pas fédéré autour d'un lieu unique, ni ne repose sur l'engagement d'acteurs culturels ou de cinéastes qui auraient le rôle de rassembleurs. Cette absence de « centre » – et par conséquent un déploiement que nous pourrions décrire comme essentiellement *périphérique* – repose probablement en grande partie sur le relatif manque de soutien institutionnel accordé à ces pratiques en Suisse. En effet, le Département de l'intérieur alloue bien des aides ponctuelles à des projets dont il reconnaît la qualité artistique, à l'instar de *Pazifik* (1965) de Fredi M. Murer, *Geschichte der Nacht* (1978) de Clemens Klopfenstein, ou encore *Robert Walser* (1978) de HHK Schoenherr. Mais le « cinéma expérimental » constitue une catégorie par défaut, qui repose sur les jugements esthétiques des membres du jury du Département de l'intérieur, sans que l'on puisse parler pour autant de reconnaissance institutionnelle d'une démarche artistique et de recherche[8].

De plus, les principaux acteurs de ce champ actifs en Suisse sont en fait étrangers. C'est le cas de HHK Schoenherr : figure emblématique du « cinéaste expérimental » en Suisse, il modélise sa démarche à travers le concept de « cinéma brisé » (*Das Kaputte Kino*) qui répond de façon critique à la catégorie de « das andere Kino » (*l'autre cinéma*) et de l'*underground*, tout en faisant porter l'accent sur l'intervalle entre les photogrammes suivant un modèle de composition musicale ; par ailleurs, il est actif dans la programmation de films (la séance *Movies Kaputt* circule en 1972 en Suisse, en Allemagne, aux Pays-Bas et au Royaume-Uni) et publie un fanzine (*Supervisuell*, 1968-1970) mobilisant des correspondants allemands, italiens, autrichiens et américains. Cependant, HHK Schoenherr est allemand et s'inscrit principalement dans un réseau de cinéastes alternatifs germanophones, proches de l'Actionnisme viennois. Autres acteurs incontournables du « cinéma expérimental » sur le plan international, Robert Beavers et Gregory Markopoulos ont tourné et vécu en Suisse dès 1967,

lieu où ils ont déposé leur fonds d'archives filmiques et documentaires (au Temenos, Uster). Cependant, ils sont de nationalité américaine, et leur implication dans la scène locale demeure pour le moins ténue.

Sans soutien économique dévolu spécifiquement à la production cinématographique, certains artistes développent pour leur part une pratique filmique, comme Rolf Winnewisser, le groupe Écart, Dieter Meier, Roman Signer ou encore Dieter Roth. Cependant, la plupart de ces films circulent dans les réseaux de l'art contemporain, sans relation avec le cinéma indépendant (*Dot*, 1960, de Dieter Roth fait ici exception, Birgit Hein l'intégrant dans son exposition *Film als Film* en tant qu'exemple caractéristique du cinéma structuraliste[9]), quand ils sont présentés publiquement. Dieter Meier, qui s'inscrit à l'intersection du cinéma indépendant et de l'art contemporain (notamment avec ses performances de paracinéma), est distribué par l'une des rares galeries filmiques actives en Europe à la fin des années 1960, P.A.P. [Progressive Art Production], dont le siège principal est à Munich (au domicile de Karlheinz Hein qui dirige cette structure). De la même façon, une scène d'artistes vidéo, en particulier en Suisse romande, se fédère autour de René Berger qui se fait leur porte-parole (principalement René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth et Janos Urban que René Berger nomme les « mousquetaires de l'invisible »), sans qu'il n'y ait pour autant de véritable interaction avec la scène du cinéma expérimental (là encore, relevons une exception : René Bauermeister réalise aussi régulièrement des films expérimentaux).

S'il y a indéniablement une riche production de films expérimentaux en Suisse, celle-ci ne se constitue pas en une « scène expérimentale » structurée. La méthodologie qui nous est apparue comme la plus adéquate à adopter, au vu du caractère fragmentaire du « cinéma de recherche » en Suisse (c'est là l'un des termes alors usités pour désigner le cinéma expérimental), est « l'histoire mineure », telle qu'appliquée à l'histoire de l'art des années 1960 par Branden W. Joseph, à partir des archives de Tony Conrad[10]. La méthodologie de l'histoire mineure repose sur la notion de « littérature mineure » formulée par Gilles Deleuze et Félix Guattari vis-à-vis de l'œuvre de Franz Kafka et de l'idée d'une « histoire mineure » articulée par l'artiste Mike

Kelley. Branden W. Joseph soutient que l'histoire mineure « ne procède pas d'un point à un autre suivant des relations clairement articulées de développement (par exemple, du Minimalisme au Post-minimalisme) ou d'opposition (à l'instar de la dialectique du Pop et du Minimalisme, ou du cinéma élargi et du film structurel) »[11]. Comme il le précise, on assiste à un phénomène inverse :

> Apparaissant à la marge des mouvements et des styles majeurs, la relation des figures mineures à ceux-ci relève de l'ordre de la déterritorialisation, ouvrant ces catégories à des connections et des interactions hétérotopiques. Néanmoins, ces franges ou marges se retrouvent parfois au centre de grandes catégories ou mouvements ; une figure « mineure » peut – parfois de façon éphémère, parfois dans la durée – devenir essentielle au développement d'une catégorie ou d'un mouvement majeur, sans pour autant que ce dernier ne la contienne entièrement.[12]

Il peut paraître paradoxal de mobiliser la catégorie de « cinéma mineur », la méthodologie « mineure » s'appliquant *de facto* au parcours et à la démarche d'un artiste – ou tout au plus à un groupe d'artistes. Néanmoins, il se trouve qu'en Suisse l'ensemble des pratiques du cinéma expérimental, aussi diverses soient-elles, apparaît comme « mineur » – sans jamais se constituer en « mouvement (majeur) », à la différence du Nouveau Cinéma suisse (comme par exemple le Groupe des Cinq en Suisse romande, à savoir Alain Tanner, Jean-Louis Roy, Claude Goretta, Michel Soutter et Jean-Jacques Lagrange, qui est soutenu par la Télévision Suisse Romande, tandis que des figures « auteurisées » tels que Daniel Schmid ou Walter Marti et Reni Mertens bénéficient régulièrement du soutien de la Commission fédérale du cinéma dès 1963). Des figures plus excentriques mais non moins « majeures », telles que Jean-Luc Godard, évoluent entre la Nouvelle Vague, dont la reconnaissance est rapidement internationale, le cinéma militant (notamment avec l'aventure du Groupe Dziga Vertov), le cinéma de recherche, la vidéo et plus ponctuellement le monde de l'art. En un sens, la catégorie du « cinéma expérimental » en Suisse pourrait être redéfinie comme un « cinéma fragmentaire »

qui se particularise par la dispersion des pratiques, celles-ci oscillant entre le cinéma amateur, le film militant, le film « institutionnel » et de commande (les films dans les asiles psychiatriques, par exemple, ou encore les productions réalisées pour l'industrie pharmaceutique). Les relations avec la scène internationale du cinéma indépendant n'en est pas moins avérée : P. Adams Sitney, présentant en Europe un programme de films (issu de l'exposition du New American Cinema conçue par Jonas Mekas), passe également par la Suisse ; des échanges ont lieu avec les cinéastes à Zurich, Lucerne, Lausanne ou encore à Soleure, mais selon le compte-rendu de sa tournée publié dans *Film Culture*[13], la scène suisse ne lui paraît guère consistante, à l'exception de Fredi M. Murer qu'il associe au « cinéma baudelairien ». Les animateurs de la coopérative des cinéastes suisses participent aux discussions qui ont lieu au Festival du film expérimental de Knokke-le-Zoute en 1967 pour regrouper les coopératives de cinéastes sur un plan européen. Et HHK Schoenherr s'implique également dans la réunion qui se tient en 1968 à Munich pour créer une coopérative européenne, à l'initiative de Karlheinz Hein. Aucune structure concrète n'émerge à cette occasion ; mais une volonté de fédération internationale du cinéma alternatif et de recherche, à laquelle participent des cinéastes suisses, s'affirme à nouveau (nous pouvons penser au précédent du Congrès international des cinéastes indépendants organisé en 1929 à La Sarraz en Suisse, et dont la seconde édition à Bruxelles en 1930 se soldera par un échec). Ce riche terreau potentiel n'aura cependant pas donné lieu à un mouvement à proprement parler.

À la différence, par exemple, de la London Filmmakers' Coop, qui est un espace de mise en commun de matériel et de réunion entre artistes, cinéastes et poètes expérimentaux (rappelons que la coopérative de cinéastes de Londres s'inscrit dans le prolongement de la librairie Better Books tenue, entre autres, par le poète Bob Cobbing), il n'y a selon nous pas de lieu comparable de rassemblement du cinéma expérimental en Suisse – ou alors, il faut le circonscrire aux années 1967-1968, autour du Film Forum de Zurich.

Rappelons en effet que le cinéma expérimental et les films d'artistes se sont structurés autour de plateformes

alternatives de production et de diffusion, la plus célèbre d'entre elles étant la coopérative new-yorkaise initiée par Jonas Mekas, et de lieux de rencontre, comme le festival de Knokke-le-Zoute. Certains foyers de production et différents lieux alternatifs de présentation existent bien en Suisse, mais ils ne dessinent pas un programme défini qui serait fédéré par des principes esthétiques ou politiques. L'exposition *New Forms in Film,* organisée par la critique américaine Annette Michelson à Montreux en 1974, est conçue comme une entreprise de légitimation du cinéma expérimental comme forme d'art contemporain ; mais ses répercussions les plus directes se déploient à Paris, par le biais de la constitution de la collection des films du Centre Georges-Pompidou, en lien avec l'exposition *Une histoire du cinéma* (conçue par Peter Kubelka). Par ailleurs, Bâle réunit, par exemple, dans les années 1970-1980 toutes les conditions de possibilité d'une scène expérimentale à l'intersection des arts plastiques et du cinéma, à travers l'atelier cinéma dirigé par Werner von Mutzenbecher à l'école d'art de Bâle ; des cinéastes comme André Lehmann et Urs Breitenstein – tous deux étudient à la Cooper Union School of Art, New York, à une année d'intervalle – explorent des enjeux comparables dans leurs films. Mais cette scène n'acquiert guère de reconnaissance sur un plan international.

L'opposition entre cinéma *underground* et légitimé, reposant sur un modèle héroïque et oppositionnel, qui doit dans tous les cas être relativisée, n'a guère de consistance en Suisse. Nous pourrions au contraire affirmer que le cinéma de recherche est intégré au sein du nouveau cinéma suisse, ses marges n'étant ni soutenues institutionnellement ni affirmées comme une pratique oppositionnelle. Depuis les années 2000, nous assistons à un mouvement de réévaluation de l'image en mouvement, en relation avec d'autres pratiques artistiques, principalement dans le champ de l'histoire de l'art. Parallèlement, à l'ère des *Media Studies*, le cinéma devient lui-même un objet fluide et mouvant, ses modes de production et de circulation étant redéfinis. Le risque de disparition des archives et des œuvres étant bien réel, il nous paraît opportun de proposer enfin une première cartographie ou parcours analytique du cinéma expérimental en Suisse.

[1] L'Institute for Performing Arts and Film de la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) et la Section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne (UNIL) ont codirigé le projet de recherche « Schweizer Filmexperimente » (2010-2012), suivi par « Le cinéma expérimental en Suisse depuis les années 1950 » (2012-2014). Les chercheurs actifs sur ce projet sont Fred Truniger (ZHdK puis HSLU), François Bovier (UNIL et ECAL), Thomas Schärer (ZHdK) et Adeena Mey (UNIL).

[2] *Hors-cadre. Le cinéma expérimental en Suisse depuis les années 1950*, Cinémathèque suisse, Lausanne, 26-29 janvier 2012.

[3] Voir Chrissie Iles (éd.), *Into the Light: The Projected Image in American Art, 1964-1977*, cat. exp., Whitney Museum of American Art, New York, H.N. Abrams, New York 2001.

[4] Voir Christopher Eamon (éd.), *Anthony McCall. The Solid Light Films and Related Works*, Northwestern University Press, Evanston 2005.

[5] Voir François Bovier, Balthazar Lovay, Sylvain Menétrey et Dan Solbach (éds.), *Film Implosion! Experimental Cinema in Switzerland*, cat. exp., Fri Art Kunsthalle/Revolver Publishing, Fribourg/Berlin 2017. Sur les deux étages de la Kunsthalle de Fribourg, des installations filmiques, des films en pellicule et des transferts étaient présentés en boucle. L'exposition a été organisée par François Bovier et Balthazar Lovay, directeur de Fri Art, avec l'aide de l'équipe de recherche et des artistes et cinéastes présentés dans ce contexte.

[6] Voir Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental : définitions, jalons, perspectives*, Centre Georges-Pompidou, 1979 [réédition augmentée : *Éloge du cinéma expérimental*, Éditions Paris Expérimental, Paris 1999 ; 2010]. Le terme d'*avant-garde*, régulièrement utilisé dans les pays anglo-saxons, est également problématique, car étroitement associé aux mouvements des avant-gardes historiques dans les années 1910-1930 tout comme à un champ lexical militaire (car il s'agit bien ici de se situer à l'avant-garde des troupes).

[7] Lewis Carroll écrit : « 'C'est une autre chose que nous avons apprise de votre Nation', dit Mein Herr, 'la cartographie. Mais nous l'avons menée beaucoup plus loin que vous. Selon vous, à quelle échelle une carte détaillée est-elle réellement utile ? […] En fait, nous avons réalisé une carte du pays, à l'échelle d'un mile pour un mile !' 'L'avez-vous beaucoup utilisée ?' demandai-je. 'Elle n'a jamais été dépliée jusqu'à présent', dit Mein Herr. 'Les fermiers ont protesté : ils ont dit qu'elle allait couvrir tout le pays et cacher le soleil ! Aussi nous utilisons maintenant le pays lui-même, comme sa propre carte, et je vous assure que cela convient presque aussi bien.' » (Lewis Carroll, *Sylvie and Bruno Concluded*, Macmillan and Co, Londres/New York, 1889 ; traduction de Gilles Palsky, in « Borges, Carroll et la carte au 1:1 », http://journals.openedition.org/cybergeo/5233.) Quant à Jorge Luis Borges, il attribue ce court texte à un auteur imaginaire : « En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une Ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. […] », in Jorge Luis Borges, « Musée. De la rigueur scientifique », *L'Auteur et autres textes*, Gallimard, Paris 1982, p. 199 [*El Hacedor*, Emece Editores, Buenos Aires 1960].

[8] À ce sujet, voir la thèse de doctorat d'Olivier Moeschler, *Cinéastes indépendants, politique fédérale du cinéma et co-production du « Nouveau cinéma suisse », 1963-1970. Contribution à une sociologie de l'innovation artistique*, sous la direction de Jean-Yves Pidoux, Université de Lausanne, 2008. Voir aussi Olivier Moeschler, *Cinéma suisse. Une politique culturelle en action : l'État, les professionnels, les publics*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2011.

[9] Voir Birgit Hein et Wulf Hergozenrath (éds.), *Film als Film. 1910 bis heute*, Kölnischer Kunstverein, Cologne 1977.

[10] Voir Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after John Cage*, Zone Books, New York 2008. Dans le cadre du colloque « Hors Cadre : Swiss Film Experiments », organisé à la Cinémathèque suisse du 26 au 29 janvier 2012, nous avions invité Branden W. Joseph à s'exprimer sur ces questions.

[11] *Ibidem*, p. 50.

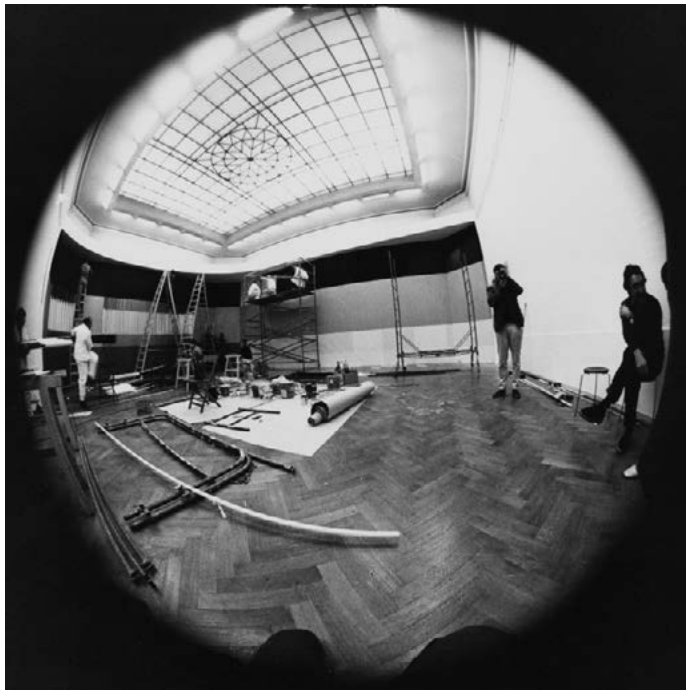
[12] *Ibidem*, p. 51-52.

[13] P. Adams Sitney, « The New American Cinema Exhibition », *Film Culture*, n°46, automne 1967, p. 22-32.

Affiche pour l'exposition *Der Film*, Kunstgewerbemuseum, Zurich, 10 janvier-30 avril 1960 ; design graphique : Josef Müller-Brockmann

Expanded Kunsthalle : la place du cinéma à la Kunsthalle de Berne sous la direction d'Harald Szeemann (1961-1969)

Nicolas Brulhart



Vue de l'installation de l'exposition *Jesús Rafael Soto: Kinetic Works 1950–1968*, Kunsthalle Bern, Berne, 1968

L'inscription du film sous la forme de séances de cinéma ou de projections organisées en parallèle à des expositions est fréquente dans l'histoire des institutions qui portent, depuis l'Après-guerre, l'actualité du discours de l'art contemporain : en premier lieu, les musées d'art moderne et les Kunsthalle. La présence accrue de l'image animée est concomitante de la transformation du musée en centre culturel. Dans les années 1960, les institutions qui sont garantes de la contemporanéité de l'art et la scène du cinéma expérimental entretiennent une relation d'échanges complexe qui se noue autour de l'élargissement de la culture et de la transformation des infrastructures qui l'accueillent. Une croyance dans le potentiel artistique de l'image animée explique la présence de plus en plus accrue de séances de cinéma dans le contexte muséal, mais aussi le rôle de modèle constitué par l'industrie culturelle du cinéma et

par son imaginaire. Du point de vue de l'histoire culturelle, cette résonance n'est guère surprenante, cet effet de chiasme dessinant les contours d'un site idéal que nous nous attacherons à circonscrire ici. Le film, le cinéma, sa matérialité, son économie interagissent avec les nouveaux agencements de la production de l'art contemporain : l'exposition, l'archive, le curateur. L'organisation d'expositions participe, au même titre que la production de films, à une industrie culturelle des loisirs en expansion, oscillant entre démocratisation et consommation.

Ressaisir la place du film et de l'imaginaire cinématographique dans la transformation du dispositif de l'exposition conduit d'emblée en dehors d'une histoire des œuvres : l'enjeu consiste à retracer une histoire des expositions mais également, au-delà, à intégrer l'histoire des espaces d'art dans un contexte socio-culturel plus large ; dans notre cas, une conception structurante de l'espace public dans laquelle s'inscrit la culture européenne d'Après-guerre[1]. Dans ces années, l'historicisation des avant-gardes est rendue possible par la muséalisation des œuvres qui produit un discours formant le socle historique des pratiques des néo-avant-gardes. Il ne faut pas perdre de vue cette historicisation : l'histoire de la modernisation du musée, du rapport de médiation de l'espace d'art par la technologie est elle-même concomitante de la formation discursive d'historiens des médias dans laquelle nous nous inscrivons à notre tour.

Le cas de la Kunsthalle de Berne constitue un exemple privilégié pour retracer la présence récurrente du film, ainsi que la place nodale qu'occupe le cinéma dans le processus d'institutionnalisation de l'art contemporain. Ce processus est aussi associé à l'émergence de la fonction curatoriale (le commissaire d'exposition comme auteur) ainsi qu'à la constitution d'archives qui permettent de retracer la production des expositions. La Kunsthalle de Berne fait en ce sens figure d'institution modèle : l'histoire des expositions qui ont été organisées en ces lieux peut se lire comme une généalogie de la fonction curatoriale par le biais d'archives multimédia.[2]

Cet article rend compte de la présence du film dans les années 1960 à la Kunsthalle de Berne, sous la direction

d'Harald Szeemann. Il replace ses activités au sein du développement du réseau de l'art contemporain de l'Après-guerre, tout en les inscrivant dans un contexte culturel élargi. Cette étude institutionnelle des infrastructures dérive progressivement vers une lecture plus psychologisante du rapport entre l'auteur d'exposition et l'imaginaire du cinéma. Harald Szeemann porte un intérêt particulier au médium du film et à l'influence que le cinéma possède pour penser les nouvelles formes d'exposition et leur médiatisation, à tel point que nous pouvons parler d'un *désir* de cinéma. De 1961 à 1969, époque où il dirige l'institution, le film est présent de manière toujours plus centrale. En 1974, son retour ponctuel à la Kunsthalle de Berne, en tant que curateur de l'exposition *Les Machines célibataires*, peut être interprété comme un regard critique porté sur les années 1960 et ce désir expansionniste. Celui-ci est-il compatible avec une volonté de développer une pensée critique des médias ? Jusqu'à quel point cet inconscient curatorial, qu'Harald Szeemann incarnerait emblématiquement, est-il structuré sur le modèle de l'inconscient visuel moderne[3] ? Ou ne faudrait-il pas plutôt se demander à quel point le parcours d'Harald Szeemann dessine l'éclatement progressif de cet inconscient optique moderne ?

L'émergence du contemporain

Berne est depuis l'Après-guerre une capitale cosmopolite où vit un cercle artistique restreint, gravitant autour des figures tutélaires de l'art surréaliste Meret Oppenheim et Otto Tschumi ou encore Serge Brignoni. Le danseur Daniel Spoerri, le peintre Dieter Roth côtoient des figures plus locales, comme le dramaturge Claus Bremer, l'artiste bernois Christian Megert et sa galerie Aktuell. Dans les années 1950, la Kunsthalle de Berne sous la direction d'Arnold Rüdlinger (1946-1955), puis de Franz Meyer (1955-1961), constitue le principal point de rencontre de la scène locale et internationale. La projection de films, bien que rare, existe à des fins définies. La séance de cinéma revêt une fonction principalement documentaire ou éducative. Elle complète une exposition en informant sur des pratiques d'atelier, en montrant l'artiste au travail. Elle s'articule à une conférence à caractère anthropologique ou renvoie à d'autres cultures[4].

Dans ces années, l'art contemporain se fédère autour de la formation d'un langage plastique transnational partagé par un cercle restreint d'initiés. La notion de *dynamisme* structure le discours sur l'objet d'art qui s'attache aux avancées dans la peinture abstraite comme dans la sculpture métallique. Parallèlement à cette recherche de nouveauté, de nombreuses rétrospectives consacrées à des artistes de l'avant-garde historique permettent de renforcer le canon historique de l'art moderne[5]. Une nouvelle dialectique est en train de s'établir, les « classiques modernes » formant le socle à partir duquel émerge le vocabulaire des contemporains. Au sortir de la guerre, la co-production d'expositions devient de plus en plus fréquente entre différentes institutions européennes ; ceci afin de créer des réseaux, de partager les frais d'exposition et de réduire les coûts de production du catalogue. Ce mode sérialisé conduit à la stabilisation de certains formats d'expositions : rétrospectives, expositions locales, monographiques, de groupe. À Berne, Arnold Rüdlinger établit des liens solides avec des partenaires européens (galeries, musées, collectionneurs), assurant la réputation internationale de la Kunsthalle. Il se profile non plus comme un simple commissaire, mais comme le garant d'une vision et d'un discours qui légitime un programme. En 1952, *Tendances actuelles de l'École de Paris (I-II-III)* prend le pouls des avancées les plus récentes de l'art parisien. La connectivité au centre de cette exposition produit une temporalité dont le désir d'actualisation permanente s'accélère. Cette sensation de contemporanéité est vécue par un large réseau d'acteurs de l'art. La modernisation des infrastructures de transports et de communication influe sur la plastique et l'esthétique. L'internationalisation de l'art est marquée essentiellement par la transition progressive de Paris, capitale de l'avant-garde et de la nouvelle peinture d'Après-guerre (l'École de Paris), à New-York et à sa modernité.

L'enfance de l'art : le Théâtre de l'exposition

Dans les années 1960, on parle communément d'un climat bernois, autour notamment d'une nouvelle génération d'artistes (Herbert Distel, Rolf Iseli, Markus Raetz, Roland Werro, Oskar Wiggli)[6]. Dans l'atmosphère bohème des caves

de la vieille ville transformées en bars et théâtres, Berne voit émerger une modeste scène contre-culturelle[7]. Harald Szeemann, étudiant en histoire de l'art à l'Université de Berne, se produit en spectacle, seul, dans une petite salle, le Kleintheater de la Krammgasse 6. Il y développe un goût pour la scène populaire et des formes de théâtre plus expérimentales. Ses deux premiers gestes de commissaire, les seuls avant qu'il ne soit nommé directeur de la Kunsthalle de Berne, indiquent ses références et permettent de situer ses intérêts. En 1957, suite à un désistement, il est recommandé par Franz Meyer (alors directeur de la Kunsthalle) pour mener à terme une exposition sur le thème *Poètes peignant, peintres écrivant* (*Dichtende Maleren, Malende Dichtern*) au Kunstverein de Saint-Gall[8]. La même année, dans le petit théâtre de la Krammgasse 6, il assemble une sélection de documents originaux en hommage aux trente ans de la mort d'Hugo Ball, un artiste qu'il admire.

En 1960, Szeemann est à Paris pour rédiger sa thèse de doctorat. Il fréquente la Cinémathèque française et des ciné-clubs. Franz Meyer lui fait savoir qu'il va quitter son poste de directeur et que la Kunsthalle de Berne doit lui trouver un successeur. En 1961, il est choisi par le comité pour prendre la direction de l'institution. Après avoir mené à bien quelques expositions planifiées par son prédécesseur, il s'attelle à un premier projet plus personnel. En 1962, en s'appuyant sur ses connaissances de la scène et du spectacle, il propose *Poupées–Marionnettes–Jeux d'ombre (Asiatica et expérimentations)* (*Puppen–Marionetten–Schattenspiele (Asiatica und Experimente)),* une exposition élargie, suivant une logique multimédia, dans laquelle se dessine un style qui s'appuie sur le théâtre pour faire exploser les conventions de l'exposition[9]. La salle centrale de la Kunsthalle de Berne est transformée en scène qui accueille divers spectacles. Huit événements associés rythment l'exposition. Outre les spectacles dans la grande salle de la Kunsthalle, des présentations dans le bâtiment de la Schulwarte[10], des séances de cinéma et des conférences accompagnées de films sont réparties dans plusieurs lieux et complètent la présentation de marionnettes de diverses époques dans l'espace d'exposition[11]. Dans l'introduction au catalogue, Harald Szeemann formule ses intentions :

> Cette exposition ne doit pas être considérée comme un regard historique, mais reçue comme une stimulation[12], une confrontation avec un thème et une forme d'art théâtral intéressants – poupées, marionnettes, jeux d'ombres ; comme un ballon d'essai. Pour une fois, il s'agit de se distancier, à partir d'une volonté qui vient de l'intérieur, des limites spatiales de la Kunsthalle, comme espace qui accueille l'art. Après les expériences réussies de lectures de texte accompagnées de projections reposant sur des associations d'images, il faut maintenant aller jusqu'à transformer la salle principale de la Kunsthalle pour accueillir un programme complet de soirées entières de performances[13].

Certains participants évoluent fréquemment entre les champs de l'art et du spectacle à l'exemple d'Harry Kramer. Ce dernier[14] est un homme de spectacle, danseur, chorégraphe et inventeur de sculptures auto-mobiles qu'il intègre comme attractions dans ses films expérimentaux. Il défend l'idée d'un théâtre mécanique. Jacques Polieri représente un autre exemple de cette transversalité entre arts visuels et spectacle. Ce dernier prête des photographies d'objets faisant partie de la collection du Centre Expérimental du Spectacle qu'il dirige. Il fut notamment programmateur du Ranelagh ainsi que du Festival de l'Art d'Avant-Garde[15]. Scénographe et metteur en scène, il conduit des expériences sur la mécanisation et l'électronisation de la scène. Le programme événementiel de *Poupées…* fait directement écho aux événements associés aux expositions du Moderna Museet de Stockholm, notamment *Rörelse i Konsten*[16], la première grande exposition institutionnelle d'art cinétique en 1961. L'exposition d'Harald Szeemann se déploie dans différents lieux proches de la Kunsthalle de Berne et vise à ouvrir l'espace d'exposition traditionnel à des formes de spectacles vivants.

Ce premier geste curatorial contient des éléments qui constitueront par la suite une marque de signature. Plus encore, la spontanéité de cette exposition est structurée comme une scène primaire, qui repose sur la mise en place d'un théâtre (avec ses attractions et ses médiations), autant matériel que mental, au cœur de l'institution. Celle-ci révèle

La salle du Schulwarte, Berne, années 1960

un imaginaire structuré de l'espace public à partir duquel Harald Szeemann articule ses discours et ses dispositifs. L'exposition recourt à la culture populaire pour mettre à mal de manière carnavalesque les codes classiques de l'exposition muséale conservatrice. La logique de production cherche à intégrer et à accumuler, à élargir. Harald Szeemann projette, à partir de sa fonction de directeur, un *désir d'expansion*.

Défense du cinéma expérimental : l'organisation de séances à la Kunsthalle de Berne

Les séances de cinéma expérimental organisées à la Kunsthalle de Berne dans les années 1960 s'inscrivent hors du réseau de circulation traditionnel de ces films, telles que les coopératives de cinéastes indépendants. Les films sont obtenus majoritairement suite à des demandes de prêts envoyées à des collections de cinémathèques ou de musées. Le Moderna Museet, un partenaire dans la production d'expositions, est régulièrement sollicité pour le prêt de films[17]. Depuis son ouverture en 1958, ce musée fait figure de pionnier en Europe dans la défense et la légitimation du cinéma expérimental en tant qu'art. Les séances s'inscrivent dans son programme et les films intègrent les collections. Son directeur, Pontus Hultén, a lui-même un parcours de cinéaste[18]. Dans le sillage de Willem Sandberg, il considère le film comme une forme essentielle de la modernité esthétique.

Harald Szeemann, inspiré par ces musées européens progressistes (Stockholm, Amsterdam), affirme dès ses premiers projets sa volonté d'intégrer le cinéma expérimental par le biais de séances qu'il programme et associe aux expositions. En 1961, lors de sa première exposition, consacrée au peintre surréaliste bernois Otto Tschumi, il organise une séance de cinéma surréaliste en partenariat avec la Cinémathèque suisse et la Cinémathèque française. La séance se déroule à la Schulwarte, qui accueille traditionnellement les spectacles, projections ou conférences de la Kunsthalle de Berne, disposant d'une salle de spectacle adaptée à la projection.

En 1962, la Kunsthalle de Berne accueille une double exposition d'envergure internationale : *Four Americans (Jasper Johns, Alfred Leslie, Robert Rauschenberg, Richard Stankiewicz)* et

Francis Picabia. Four Americans est d'abord organisée par Pontus Hultén au Moderna Museet. Elle a transité par le Stedelijk Museum d'Amsterdam avant son arrivée à Berne. Elle marque l'arrivée d'une nouvelle génération d'artistes américains en Europe et l'affirmation progressive d'un réseau de galeries et d'institutions dédiée à la production d'un art contemporain dominant qui collabore notamment avec la Castelli Gallery et sa partenaire française, la Sonnabend Gallery. Les tensions internes qui traversent la nouvelle scène internationale sont révélées par la proposition de cette double exposition[19] : d'un côté, la jeune garde américaine et son nouveau marché ; de l'autre, l'historicisation de l'avant-garde européenne, parisienne en l'occurrence. Harald Szeemann souhaite reprendre la sélection de films expérimentaux que le Moderna Museet a associé à *Four Americans* (Jonas Mekas, Albert Leslie, Robert Frank, Shirley Clarke, John Cassavetes)[20]. Mais ceux-ci, à l'exception de *Pull My Daisy* de Robert Frank et Alfred Leslie (1959), ont été importés avec l'aide du consulat suédois et sont déjà repartis aux États-Unis. La séance s'avère donc compliquée à organiser. Harald Szeemann réagit et obtient de la Cinémathèque suisse et de son directeur Freddy Buache le prêt de copies de films de l'avant-garde historique pour compléter l'exposition dédiée à Francis Picabia. Le 29 août 1962 a lieu une séance composée essentiellement de classiques du cinéma d'avant-garde français[21], tout en intégrant *Pull My Daisy*, exemple du New American Cinema.

Dès 1965, le film occupe dans l'imaginaire du curateur une place de plus en plus nodale dans la manière de concevoir les expositions. En 1965, Harald Szeemann organise une nouvelle exposition de groupe expansive et généreuse qui portera cette fois-ci sur l'art cinétique : *Lumière et mouvement* (*Licht und Bewegung*)[22]. Celle-ci est produite par la Kunsthalle de Berne. Il est prévu qu'elle voyage en Europe. Ces grandes expositions sont en quelque sorte « distribuées ». Leur circulation est pour le curateur le seul moyen d'assurer les charges de projets d'une telle envergure. Le thème de l'exposition, l'art cinétique, ne peut logiquement faire l'impasse sur le film : la plupart des artistes cinétiques se sont essayés au film et la machine cinéma joue, dans la définition du mode d'attention que met en place l'art cinétique, un rôle central[23]. Dans le discours qu'il est invité

à donner pour l'ouverture de l'exposition reprise à Düsseldorf, Harald Szeemann mentionne le lien direct entre l'art cinétique et l'art cinématographique :

> L'art cinétique ? Le cinétisme, on le sait, est l'apprentissage du mouvement. Dans la conscience commune, la notion est rattachée au terme et aux réalisations du cinématographe[24].

L'organisation de séances en lien avec l'exposition révèle une véritable volonté de sélection de la part du curateur. Mais, contredisant le mythe d'un geste de sélection omnipotent, les archives de la Kunsthalle de Berne révèlent la difficulté à obtenir les films dans les formats appropriés et en temps voulu. Ainsi, les demandes faites sont nombreuses : à des télévisions pour obtenir des documentaires (la BBC, la TSR pour des documents filmés concernant Jean Tinguely, la télévision hessoise de RTL pour des documents sur les artistes du Groupe ZERO), directement à certains artistes (Henri-Georges Adam, Jesús Rafael Soto) et à la Cinémathèque suisse. Mais la constitution d'une séance à partir de sources hétérogènes se révèle finalement plus compliquée que l'assemblage d'une exposition. Harald Szeemann doit faire appel une fois de plus à la Cinémathèque suisse pour obtenir en prêt une sélection de films d'avant-garde, constituant le socle d'une première séance qui ne reflète guère les pratiques contemporaines des artistes cinétiques. Il s'autorise donc un second essai. Le 9 décembre 1965, sept films sont montrés. Ils proviennent tous du Moderna Museet[25]. La séance a lieu dans la grande salle de la Kunsthalle de Berne avec un opérateur, un projecteur 16mm, un système son et un écran, tous les deux loués pour l'occasion à la Schulwarte. La date tardive, plus de trois mois après la fermeture de *Lumière et mouvement*, a pour effet de dissocier les films et les œuvres. Malgré la présence de nombreuses œuvres qui prennent la forme ou problématisent des dispositifs de vision, d'objets qui capturent l'attention ou orientent la mobilité du spectateur, l'exposition ne comprend pas de films.

En 1967, Harald Szeemann organise une exposition qui sera la plus populaire de son mandat. *Science Fiction* reprend un

thème de la culture populaire que le cinéma s'est approprié. Le projet témoigne d'une conception élargie de l'exposition. Un discours anthropologique légitime ce geste d'appropriation culturelle. À côté des artefacts, bibelots anciens et récents, *pulps*, ephemera, posters, jouets, gadgets et livres rares, Harald Szeemann invite des artistes à produire des œuvres. Parallèlement à l'exposition, il programme des classiques de science-fiction au Cinéma Royal, un cinéma commercial du centre-ville. Les films sont obtenus par l'intermédiaire de la Cinémathèque suisse et de Jacques Ledoux, directeur de la Cinémathèque royale de Belgique, mais aussi par le biais de distributeurs plus classiques. Harald Szeemann négocie la première suisse de *Qui êtes-vous Polly Maggoo ?* (William Klein, 1966) et cherche à intégrer un cinéma plus radical. Il obtiendra, sur les conseils d'Erró, un film pour lequel l'artiste a réalisé les décors dans le cadre des laboratoires Sandoz (Éric Duvivier, *Concert mécanique pour la folie ou la folle métamorphose*, 1963), ainsi que *La Jetée* (1962) de Chris Marker.

Les films projetés par la Kunsthalle de Berne s'intègrent dans l'exposition, mais ils peuvent aussi être vus indépendamment. Le New American Cinema a droit, dès 1966, à des séances spécifiques. C'est la relation la plus stable et récurrente que la Kunsthalle de Berne entretient avec une forme de cinéma expérimental dans ces années. Dès 1966, des films de Taylor Mead sont projetés sans être spécifiquement associés à une exposition. En 1967, les films de Bruce Conner et de Kenneth Anger sont présentés dans la grande salle de la Kunsthalle. Ils forment un événement indépendant, mais sont annoncés sur le carton de l'exposition. En 1968, un programme est dévolu au cinéaste Robert Nelson. La même année, la Kunsthalle consacre une soirée à Gregory Markopoulos. Dans ce dernier cas, le cinéaste résidait en Suisse ; mais l'organisation de la séance passe par l'intermédiaire d'un distributeur, le Filmklub de Zurich, ce qui complique encore le processus. Enfin, durant l'exposition *When Attitudes Become Forms* de 1969, Philip Glass, qui s'est produit en concert à la Kunsthalle, avait apporté avec lui une copie du film *Wavelength* de Michael Snow, récent vainqueur du Grand Prix au festival de Knokke-le-Zoute (1968). Le 21 mars 1969, le film est projeté à la Schulwarte, au sein d'un

programme qui inclut des enregistrements sonores de Steve Reich et un concert de Philip Glass. Harald Szeemann conçoit plusieurs programmes de films suisses sur le modèle de la séance du New American Cinema, espérant par cette association conférer une cohérence à un mouvement qui n'en possède alors pas[26]. Dès 1967, la Kunsthalle de Berne organise des soirées qui portent le titre New Swiss Cinema, avec des séances consacrées à Fredi M. Murer (1967) ou Peter Radanowicz (1968).

La Kunsthalle de Berne, au même titre que d'autres institutions similaires, est engagée dans la construction d'un canon du cinéma expérimental[27]. Si, dans les années 1950, le film est présent pour ses vertus documentaires ou ethnographiques, cette tendance s'estompe dans les années 1960 et on voit apparaître une programmation spécifique de cinéma expérimental : les classiques de l'avant-garde historique, l'art cinétique, les films d'artistes, et les différents « New Cinema » nationaux sont désormais privilégiés. Dans le cas de Berne et de la Suisse qui n'a pas de scène de cinéma expérimental structurée, la Kunsthalle use d'un discours interventionniste et engagé pour légitimer la présence de ces objets dans son programme, en faisant du film le médium par excellence de la défense des arts élargis. Le cinéma expérimental est considéré par Harald Szeemann comme une pratique n'ayant pas de lieu approprié. Il dénonce le circuit du cinéma à Berne et sa guilde trop commerciale. Dans un article publié dans le *Tages Anzeiger* au sujet de son départ en 1969[28], un journaliste insiste sur le fait qu'à côté des expositions internationales, Harald Szeemann souhaitait élargir la Kunsthalle de Berne et faire construire une salle pour accueillir des « films libres » (« freier Film ») ainsi qu'un espace pour accueillir les artistes locaux. Ce projet ne s'est jamais réalisé, bien que le mandat d'Harald Szeemann semble hanté par ce *désir d'expansion*.

La Kunsthalle élargie et le tournant culturel de l'art

La Kunsthalle de Berne calque ses ambitions sur les grands musées européens avec lesquels elle collabore tels le Stedelijk Museum et le Moderna Museet. Mais le contexte local n'offre pas les infrastructures espérées pour accueillir de tels événements. La programmation de films occupe

une place stratégique dans l'argumentaire en faveur de l'agrandissement des infrastructures. Dans le protocole d'une réunion du comité de l'Association de la Kunsthalle de Berne daté du 13 juin 1963, on peut ainsi lire :

> […] le directeur (Szeemann) donne un aperçu de la programmation de 1963-1964. Dans un exposé, il insiste sur l'importance de l'élargissement[29] de la responsabilité culturelle de la Kunsthalle, d'un musée qui présente des expositions à un centre culturel, à un musée « vivant » (à l'exemple du Louisiana de Copenhague, du Stedelijk Museum d'Amsterdam)[30]. Par la construction d'une salle polyvalente (destinée à accueillir des expositions, films, théâtre, concert, conférence) dans le parc « inanimé » situé derrière la Kunsthalle. Ce serait un objectif raisonnable pour les 50 ans de la Kunsthalle en 1968. […] Selon l'avis d'un membre présent à l'assemblée, des plans pour l'élargissement de la Kunsthalle avaient été réalisés avant la guerre.[31]

Un texte datant de mars 1965, rédigé par Harald Szeemann, décrit les grandes lignes de ce projet d'expansion. Le document oppose une nouvelle fois le dispositif du musée « statique » à celui « dynamique » du centre d'art : la Kunsthalle doit évoluer « d'un espace pour les expositions à un lieu où il se passe quelque chose ». L'accent est mis sur les arts vivants, la performance et le film : ces formes temporelles à caractère événementiel doivent être intégrées au centre d'art pour qu'il joue son rôle de baromètre des pratiques contemporaines, mais aussi car elles permettent d'attirer un nouveau public.

Après la Seconde Guerre mondiale, le musée n'est plus un temple dédié à l'art mais un lieu de rencontre des arts et de convivialité. Ce que l'art moderne avait acquis en qualités environnementales, le musée essaie de le mettre en jeu dans la conception de son programme ainsi que dans son architecture et sa manière de présenter et d'accueillir des expositions. Aussi, « l'organisation de soirées consacrées au cinéma, aux lectures de poésie, aux spectacles de théâtre et de marionnettes, augmente le nombre de visites en lien avec chaque exposition » [32]. Ce projet d'agrandissement de

la Kunsthalle de Berne présenté devant la commission en mars 1965 prévoit une nouvelle construction importante :

> […] selon les esquisses de l'architecte Klauser, côté ouest, ce qui correspond bien au jardin, les salles suivantes réparties dans un espace de deux voire même trois étages sont prévues : a) Une grande salle pour l'exposition, la projection de films, les conférences, une scène expérimentale de 14 × 28 mètres au minimum, et de 6,5 mètres de haut, avec la lumière naturelle venant du plafond, dont les murs sont amovibles.[33]

L'agrandissement de la Kunsthalle doit aussi permettre de mieux redistribuer les fonctions du bâtiment historique. Il doit permettre de créer des espaces de travail, dont quatre espaces de bureau à la place des deux actuels avec la caisse, ainsi qu'une salle de réunion. D'autres modifications notables s'ajoutent à ce projet. On y découvre la première mention de la création d'une salle pour les archives (documents photographiques et catalogues) et d'un bar. Cette insistance sur l'accueil du public contribue à rapprocher le musée d'une culture des loisirs[34]. Cette volonté de doter l'espace d'une architecture modulaire et d'une base d'information prépare l'émergence d'une nouvelle génération de centres d'art que l'on verra fleurir dans les années 1970[35]. L'intégration des arts élargis au sein du programme mais aussi l'architecture de la Kunsthalle de Berne peuvent être ressaisies théoriquement à partir de ce que Fredric Jameson a désigné comme le tournant culturel de la société[36].

Dans les années 1960, Harald Szeemann défend l'ouverture de l'institution qu'il dirige. Mais son discours va changer sous l'influence du vent révolutionnaire de 1968. En 1969, il quitte ses fonctions de directeur de la Kunsthalle de Berne pour devenir commissaire indépendant. Dans sa contribution au colloque *Art, technologie et communication* qu'il prononce à Lausanne en 1971, il revient sur le discours expansionniste des années 1960 :

> Il serait vain de rappeler les discussions que nous avons eues ces deux dernières années. D'enthousiasmantes qu'elles furent au début, elles devinrent de plus en plus lassantes. En bref, le débat portait constamment sur la fonction sociale de l'art, sur l'inutilité de l'artiste, sur la dégradation des œuvres au niveau de la simple information. On ne parlait, en effet, que d'« information », et du public de la société à qui cette information devait profiter. On finissait par en oublier l'homme qui se trouve « derrière » l'art ; on ne voyait que le « boom » économique du marché de l'art vers la fin des années 1960. Ce que l'on cherchait avant tout, c'était d'ouvrir les musées, rendre l'art accessible au plus grand nombre. Bref, on croyait avoir atteint ce but, la fréquentation croissante des visiteurs semblant confirmer nos espoirs et nos aspirations. Mais le ver était dans le fruit. Les artistes eux-mêmes tentaient de se soustraire à ce paradis en imaginant des œuvres « impossibles ». Or, l'objet, et tout ce que l'objet comporte comme confirmation du fameux « triangle » de la « communication artistique », nous ramène directement au musée. L'alternative ne subsiste que sur papier : il ne faut pas confondre l'art et la vie. […] Nous avons trop cru, ces derniers temps, que l'art pouvait servir à des fins utiles. Nous nous sommes trompés. L'art n'a quelque chance de survie que s'il est *autonome*, l'artiste ne présente de valeur morale ou politique qu'à condition que son œuvre soit de qualité.[37]

En 1960, les situationnistes avaient renoncé à la tentative de faire entrer la vie au musée. Leur projet *Die Welt als Labyrinth*, qui devait raccorder l'intérieur de l'espace d'exposition à la ville d'Amsterdam, fut abandonné à cause de contraintes budgétaires et sécuritaires imposées par le directeur du Stedelijk Museum. Pourtant, ce dernier n'a pas hésité à s'inspirer de certaines des idées les plus radicales du projet situationniste pour transformer son musée en espace de vie, tout en proposant une expérience qui resterait maîtrisable sous la forme d'une exposition. Il dialoguait alors avec Bernhard Luginbühl, Jean Tinguely et Daniel Spoerri au sujet de la possibilité de transformer l'œuvre en environnement total, et de faire de l'exposition d'art un « labyrinthe dynamique » inspiré des espaces forains et des attractions[38]. Chez Jean Tinguely et Bernhard Luginbühl, ces réflexions

conduiront à des projets et des manifestes qui revendiquent la production de « Stations Culturelles », mêlant environnements de jeu et dispositifs de consommation culturels dans un grand bric-à-brac. Ces projets, versions contemporaines de l'œuvre d'art totale, mettent en jeu la même dynamique de distraction qui redessine les musées des années 1960 au carrefour de l'architecture radicale, de l'écologie, de la contre-culture et de l'urbanisme moderne[39].

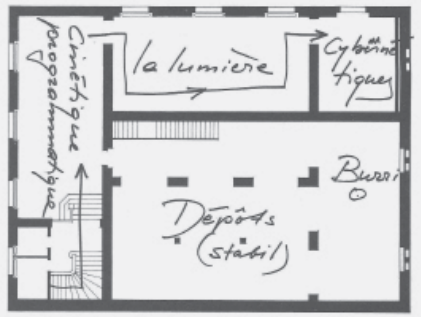
Iconologie de la machine

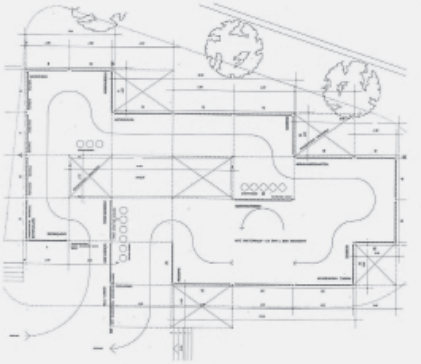
Harald Szeemann a introduit le cinéma expérimental à la Kunsthalle de Berne. Mais il n'a pas exploré directement les questions liées à l'exposition du film et s'est souvent contenté de présenter des films à travers le format de la séance de projection. Le cinéma l'occupe davantage à un niveau imaginaire, lequel affecte la forme des expositions, le rapport entre leur mise en scène et leurs multiples médiations. Pour lui, le cinéma est aussi une machine qui incarne le rapport entre la plasticité de la subjectivité et la médiation, que ce soit celle de l'appareil technologique ou de l'œuvre d'art. Il mobilise ainsi le cinéma comme un dispositif dans la construction d'un discours curatorial : le cinéma devient le modèle abstrait constitutif de la machine de représentation moderne.

Les grandes expositions d'Harald Szeemann sont toutes travaillées par ce lien constitutif de la modernité : l'articulation de la technologie à la construction de la subjectivité. En 1965, alors que les expositions d'art cinétique sont légion, *Lumière et mouvement* se démarque par certains accents curatoriaux. Dans le catalogue de l'exposition, Harald Szeemann semble insister sur la taille de l'exposition. L'inventaire du catalogue liste 175 objets exposés. Il insère des photographies du montage de l'exposition et des œuvres non installées, jonchant le sol de l'institution, prêtes à être prises en main par le curateur. Il pense son exposition comme un parcours. Il classe les œuvres selon des tendances qui sont articulées à un propos sur l'histoire des technologies. L'exposition s'inscrit dans une tendance manifestement contemporaine, mais elle reflète aussi la spatialisation de la pensée dialectique et historique de son curateur. Sur le carton d'invitation, on trouve un plan annoté de la Kunsthalle de Berne. Des flèches indiquent un parcours à suivre conformément à l'historicité des genres exposés qui sont agencés selon les technologies : l'entrée du bâtiment correspond aux machines (mécaniques) ; puis, place à l'optique cinétique, aux mobiles et aimants, aux structures sonores, à la lumière ; enfin, la dernière salle est consacrée à la cybernétique. Le moment cinétique y est présenté comme une transition, comme un passage du mécanique au cybernétique.

À l'occasion du vernissage à la Kunsthalle de Düsseldorf de *Lumière et mouvement*, Harald Szeemann prononce un discours d'introduction pour son exposition itinérante. Il y mentionne l'ouvrage de Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*, et oppose la notion théorisée par celui-ci à celle d'œuvre d'art qui domine selon lui l'art cinétique. Si les machines célibataires capturent l'attention pour piéger le sujet, l'art cinétique constitue, en opposition à cette pulsion morbide, un prolongement des efforts des avant-gardes historiques pour mettre la technologie au service d'un projet émancipateur[40]. Le concept de machines célibataires envisage l'interaction homme/machine sous la forme de cycles de consommation libidinale autosuffisants et répétés, tandis que l'art cinétique projette dans cette interaction un potentiel qui ouvre un horizon universaliste. Harald Szeemann présente son projet comme une tentative de mettre en évidence le potentiel utopique de la technologie par le truchement d'une visualité haptique présente dans les œuvres. Celles-ci sont décrites en termes de communication, de contact et d'affection. Bien que se limitant souvent à des stratégies illusionnistes dont les ressorts sont mécaniques, les œuvres cinétiques recherchent un effet, un mode d'attention qui correspond à l'âge d'un sujet cybernétique. Mais l'art cinétique articule encore ses projets selon une logique de conquête spectaculaire qui peine à se détacher d'une conception moderniste de l'espace. *Lumière et mouvement* constitue une étape dans un nouveau discours curatorial sur la technologie. L'exposition préfigure le désir d'Harald Szeemann d'organiser une grande rétrospective sur l'impact de la machine sur l'esthétique du XX^e^ siècle.

Dans un protocole du comité datant de 1967, il est fait mention d'un projet d'exposition qui doit avoir lieu pour les cinquante ans de l'institution en 1968 : *Iconologie de la*





Der Vorstand des Vereins Kunsthalle Bern freut sich, Sie zur Eröffnung der Ausstellung

"Licht und Bewegung / Kinetische Kunst"

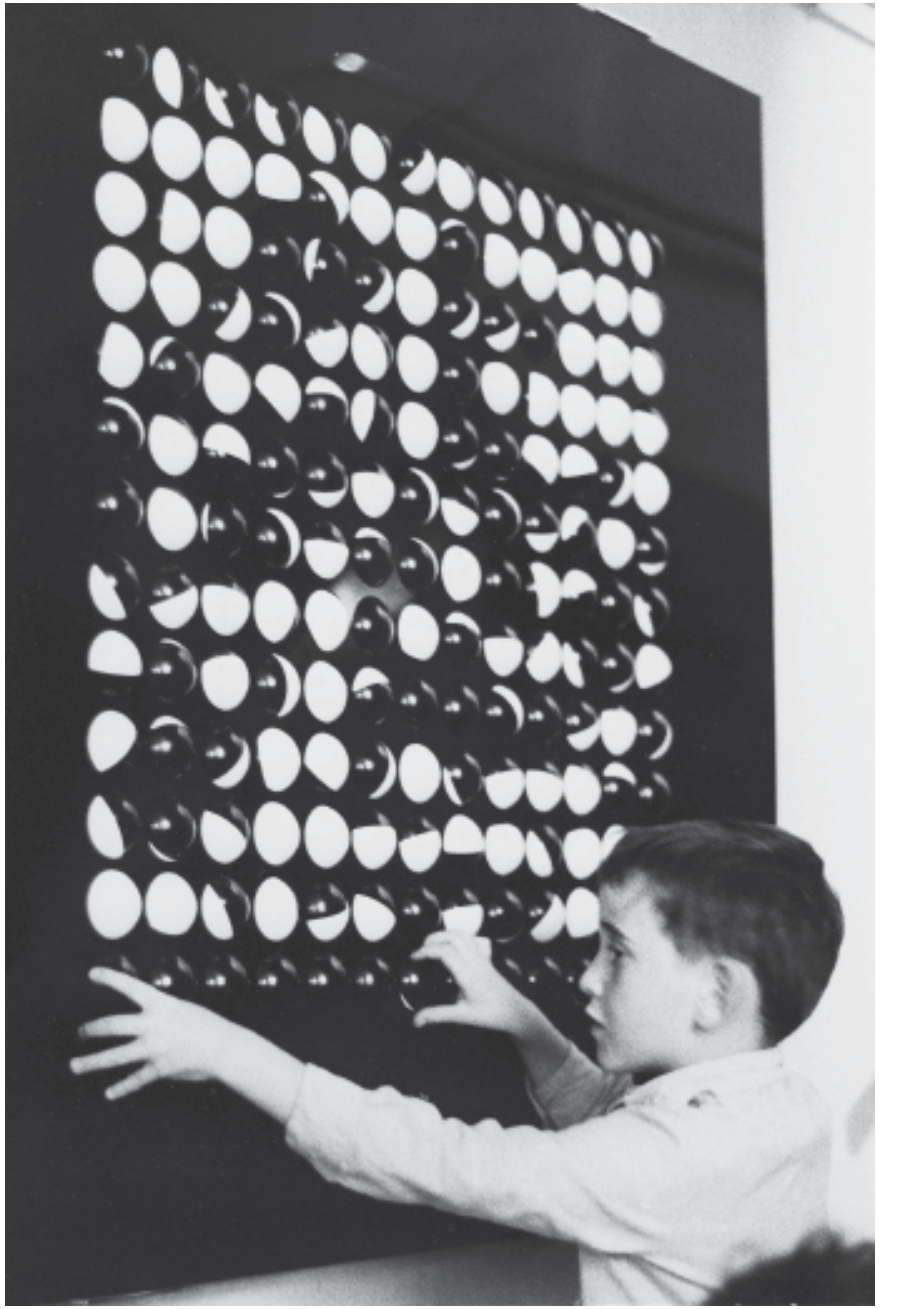
auf Samstag, den 3. Juli, 17 Uhr, in die Kunsthalle einzuladen. Zur selben Zeit wird im Park hinter der Kunsthalle die Ausstellung

"Neue Tendenzen der Architektur" eröffnet.

Dauer der Ausstellungen bis 5. September 1965

Treffpunkt nach der Vernissage im Gasthof Bären, Meikirch. Abfahrt von 2 PTT-Cars 19.30 Uhr vor der Kunsthalle.

Flyer annonçant l'exposition *Licht und Bewegung*, Kunsthalle Bern, Berne 1965



Vue de l'exposition *Licht und Bewegung* conçue par Harald Szeemann, Kunsthalle Bern, Berne, 1965

machine. Ce titre fait écho à celui de l'exposition organisée au Museum of Modern Art de New York par Pontus Hultén en 1968 : *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*[41]. En décembre 1967, dans une lettre à Rolf Wedewer (directeur du Museum Morsbroich de Leverkusen), Harald Szeemann l'informe que Pontus Hultén lui a fait part de son intention d'organiser une exposition sur l'*Iconologie de la machine* et qu'il lui demande de renoncer à son projet. *Iconologie de la machine* devient dès lors l'exposition *12 Environnements*. Le projet autour de la machine est abandonné. L'arrivée de nouvelles pratiques, l'émergence de la contre-culture conduisent Harald Szeemann à supprimer le caractère historique de la proposition au profit d'une recherche sur des conditions plus contemporaines. Le contact particulier recherché dans les œuvres cinétiques, qui procédaient encore souvent par points d'accroche visuelle, s'émancipe dans l'environnement. Chaque salle de la Kunsthalle de Berne est réservée à une intervention artistique qui immerge le spectateur. Dans le catalogue de l'exposition, un texte introductif de Bazon Brock fait le point sur cette question :

> Pour échapper à cette forme de réception trop fermée, il faut construire un espace où il est possible de créer une réception immédiate. Ce qui peut s'exprimer par les formes du *mixed media* des *light shows*.

Un type d'environnement est capital pour Harald Szeemann : c'est « l'environnement par le moyen du film » ! Suite à l'absence de réponse de la part de Jean-Luc Godard à son invitation, le curateur se tourne vers le cinéaste expérimental allemand Lutz Mommartz récemment primé au festival de Knokke-le-Zoute de 1967. Celui-ci présente, avec l'accord de Harald Szeemann, son environnement *Zweileindwandkino*. Ce dispositif ne se contente pas d'intégrer les films de Lutz Mommartz ; il est encore décrit comme un « Open Cinema ». Dans le catalogue de l'exposition, on trouve une note indiquant comment cet environnement filmique doit être utilisé :

> Ce cinéma à deux écrans peut accueillir des films spécialement réalisés pour ce dispositif, mais aussi des films qui ne sont pas prévus pour être projetés ensemble. Si la foule remplit l'espace qui sépare les écrans, le non-sens d'un film particulier apparaît avec évidence à cette foule. Le spectateur occupe le rôle principal dans cette installation concernant ce qui se produit dans l'environnement. Plus l'espace est vide, plus la projection devient un objet cinétique en elle-même. Aussi, les projecteurs peuvent se contenter de projeter de la lumière sans film. […] *Zweilendwandkino* est un lieu de rencontre pour les gens qui veulent être stimulés d'une manière particulière, sans être maintenus en tutelle. Ce ne sont pas des films en particulier qui sont montrés, mais d'abord un matériel stimulant.[42]

D'autres environnements sont conçus par des artistes affiliés au groupe ZERO et à la scène de Düsseldorf, à laquelle Lutz Mommartz participe. Günter Uecker présente des clous géants ; Konrad Lueg, un système de flashs lumineux et des murs phosphorescents qui absorbent le profil des visiteurs. Ces « environnements », qui deviennent des œuvres une fois exposés, proviennent en fait d'un espace de création et de présentation différent. Ils ont été prélevés dans une discothèque, le Creamcheese de Düsseldorf, lieu de rencontre que les artistes animent avec des projets multimédias. Ce transfert n'est pas anodin. Les environnements d'artistes interfèrent avec des dispositifs multimédias élargis qui se constituent en une nouvelle culture électronique : feedbacks, samples, table de contrôle et pistes multiples s'articulent dans un discours aux accents behavioristes autour du contrôle multi-sensoriel d'un corps immergé dont on peut moduler les affects. Le spectateur type n'est plus uniquement rivé à l'écran, mais il est stimulé par un agencement multimédia coordonné par l'électronique.

L'exposition *12 Environnements* est un collage de tendances éclatées, pour certaines issues du Pop art, pour d'autres de la contre-culture multimédia, pour d'autres encore de proposition réflexives et contextuelles. Elle sera suivie d'une exposition qui vient parachever le parcours de Harald Szeemann dans sa recherche qui articule la subjectivité (le visiteur) à la médiation, faisant de l'exposition une expérience sur les modes d'attention et leurs

sédimentations historiques et culturelles. *Quand les attitudes deviennent formes* conduit à son aboutissement logique ce mouvement de cybernétisation et de performativité de l'exposition. Dans la Kunsthalle de Berne, des câbles électriques apparents alimentent les néons et autres lecteurs à bande. L'électricité est omniprésente, du buzz du téléphone à l'ubiquité de la présence du son. L'exposition s'apparente à une performance, un aimant qui appelle de multiples médiations. Harald Szeemann essaie d'inclure sans succès les vidéos de Gerry Schum. La télévision suisse est intriguée par ce spectacle ; elle informe : les artistes américains sont là, créant sur place. *Quand les attitudes deviennent formes* utilise une stratégie qui spectacularise le montage, proposant aux artistes de venir sur place construire leur œuvre, exposer leurs gestes comme ceux de Joseph Beuys, Michael Heizer, ou encore Lawrence Weiner pour ne citer qu'eux. L'exposition dessine un réseau de relations, alors qu'un tiers seulement des artistes présentés dans le catalogue exposent. Elle est l'apogée d'une stratégie de communication qui mobilise des médiations multiples. En ce sens, c'est auprès de la télévision, qui est au centre d'un long entretien d'Harald Szeemann, que se noue la tension entre des œuvres informes, qui se dématérialisent, et le spectacle de la médiatisation bien réel de l'information de l'œuvre. Dans la prochaine exposition de groupe que son successeur terminera pour lui, *Pläne und Projekte als Kunst* (« Plans et projets dans l'art »), l'art sera réduit à des propositions faites par les artistes qui se réduisent à des schémas ou sont réalisées dans l'espace d'exposition.

Les Machines célibataires

Après 1969, Harald Szeemann quitte la Kunsthalle de Berne. Il a passé huit ans et demi à la tête de l'institution, à porter des ambitions d'ouverture au public, d'intégration des pratiques, de modernisation des infrastructures. Avec son ami le galeriste Claude Givaudan, il organise, dans un espace parisien, une rétrospective de ses activités sous le titre de *8 ½*, un clin d'œil de plus au cinéma. Dans une lettre à son ami Paul Lohse, Harald Szeemann qui rentre de Cuba, dit vouloir faire des films. Il a un projet, avec ses amis artistes, Balthasar Burkhard et Bernhard Luginbühl. Son film doit s'appeler *1 × 1 × 1 + 150 feuilles*. Le curateur, qui a marqué l'opinion publique avec ses dernières expositions, répond à des sollicitations de la presse, mais surtout décide de devenir indépendant. De sa fenêtre, il pense à la rue, à ce qui se passe dehors.

> Mon idée avec l'Agence, c'est d'être disponible à tout ce qui peut arriver. J'aimerais filmer pendant un an ma rue, réaliser un film anti-produit de consommation, sans début ni fin, avec comme thème : la provocation, l'occupation, à l'intérieur, à l'extérieur, l'hospitalité. Tout le monde, un exemple. J'aimerais aussi imprimer des tracts, des manifestes. Toutes ces activités ayant pour centre l'Agence : une mansarde, une table, le téléphone, trois tampons.[43]

Le curateur a intégré les stratégies de médiation dont il a été démis et se présente comme un producteur. L'une des premières expositions sur lesquelles il travaille lui tient à cœur. Ce projet porte le titre de *La Rue* (*Die Strasse*). Il y travaille avec Jean Leering, curateur au Van Abbemuseum. *La Rue* semble faire fi des contradictions qui ont traversé les années 1960. L'institution, le lieu de l'art, ainsi que sa place ne sont plus discutés. L'exposition va de soi, elle concerne tout ce qui se passe dehors, sans s'embarrasser des liens de ce dehors au dedans, à l'institution.

En 1974, Harald Szeemann propose un projet d'exposition à Johannes Gachnang, alors directeur de la Kunsthalle de Berne. Son titre : *Les Machines célibataires*. La dimension interactive et participative défendue dans les grandes expositions de groupe des années 1960 en tant que directeur se trouve revisitée et subtilement mise à distance critique. Les objets montrés, les installations diverses, les construction sorties pour certaines de l'imaginaire de la littérature, distancient le visiteur. L'autonomie des œuvres internalise le rapport du sujet à la technologie. Ce rapport porte l'interaction non plus sur un plan émancipateur démocratique mais sur un plan libidinal. Harald Szeemann, en quatrième de couverture du catalogue, précise : « *Les Machines célibataires* est, en ce qui regarde son financement, une entreprise alternative dont le modèle pourrait être la production cinématographique »[44].

Le parcours d'Harald Szeemann dans les années 1960, dans sa fonction de directeur de la Kunsthalle de Berne, évoque un engagement au service d'une conception de l'expansion qui est, selon nous, sous-tendue par un inconscient visuel moderniste. Si *Les Machines célibataires* offre une relecture de ses années de direction à la Kunsthalle de Berne, présente-t-elle aussi, par la critique qu'elle adresse à une certaine conception de l'interaction homme-technologie, un commentaire sur la construction de la subjectivité masculine ? Il s'agit de « retourner sa conception de l'espace à l'envers »[45].

[1] Voir Bruce Altshuler, « A canon of exhibitions », *Manifesta Journal*, n°11, 2011, p. 13 : « Two factors have driven recent research and publication on exhibitions: the changing landscape of art history, with its expanding interests in social and institutional histories, and, perhaps more importantly, the curatorial boom of the late 1980s and 1990s. »

[2] Voir Peter Schneemann et al., *Localizing the Contemporary: The Kunsthalle Bern as a Model*, JRP|Ringier, Zurich 2018.

[3] Nous nous référons ici à l'analyse de Rosalind Krauss dans *The Optical Unconscious* (MIT Press, Cambridge 1993), qui associe cet inconscient à la construction d'un imaginaire spatial neutre, à conquérir (« to turn one's very conception of space inside out »). Voir également T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, Yale University Press, New Haven 1999, ou encore Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction*, MIT Press, Cambridge 1993.

[4] Voir les expositions d'Arnold Rüdlinger : *Japanische Kunst* (1950), *Kunst der Südsee* (1952), *Kunst der Neger* (1953), accompagnées des conférences à caractère ethnographique et de projections de films.

[5] À titre d'exemple, dès 1947, Arnold Rüdlinger coproduit une exposition de Fernand Léger avec le Stedelijk Museum d'Amsterdam, dirigé par Willem Sandberg.

[6] Pour une histoire locale de la scène bernoise dans les années 1960, voir Harald Szeemann, « Die Berner Kunstszene in den esechziger Jahen », in *Bern 66 → 1987*, Kunsthalle Bern, Berne 1987, p. 31-35.

[7] Pour une description de la scène non-conformiste à Berne dans les années 1960, voir Fredi Lerch, *Muellers Weg ins Paradie, Nonkonformismus im Bern der Sechziger Jahre*, Rotpunktverlag, Berne 2001.

[8] Harald Szeemann résume ce que cette première expérience curatoriale lui a apporté : « Not only did I thus discover my medium but also the recognition that I could give everything my signature style. And in the exhibition as a medium I saw the same impetus as in theater … », cité in Tobia Bezzola & Roman Kurzmeyer (éds.), *Harald Szeemann–With By Through Because Towards Despite: Catalogue of All Exhibitions 1957–2005*, Springer, Zurich/Vienne/New York 2007, p. 36.

[9] Au même titre que le Happening, par exemple, la forme théâtrale et la notion de théâtralité sont structurantes dans l'économie de l'attention non-absorbante et l'art de la coprésence que proposent les néo-avant-gardes. Voir par exemple Michael Kirby, « The New Theater », *Tulane Drama Review*, vol. 10, n°2, hiver 1965 (traduit in François Bovier et Serge Margel (éds.), *Happenings & Events. Tulane Drama Review, hiver 1965*, Les presses du réel, Dijon 2017).

[10] Le bâtiment construit symétriquement à la Kunsthalle, à partir de la tête du pont d'Helvetiaplatz, répond à son architecture. La Schulwarte sert alors de salle de spectacle polyvalente dans le quartier des musées ainsi que de médiathèque pour les écoles de la ville de Berne.

[11] L'exposition accueille des performances de théâtre mécanique et des films de Harry Kramer, un cabaret de marionnettes de Fred Schneckenburg, une lecture accompagnée de films de Max Bührmann. Ulrich Baumgartner présente un spectacle d'ombres, Yves Joly un spectacle de marionnettes, *Die Klappe*.

[12] Il est difficile de définir précisément les références d'Harald Szeemann. Lorsqu'il utilise le lexique du choc, il se rattache à la pensée esthétique allemande, aux théories du théâtre ou du montage modernistes, à la théorie du choc malrucienne. La notion de stimulation est centrale dans la conception de l'esthétique moderne.

[13] « Diese Ausstellung ist nicht als historicher Uberblick, sondern als Anregung zur Auseinandersetzung mit einem spannenden Thema und einer Kunstform des Theaters – Puppen, Marionetten und Schattenspiel – und damit als Versuchsballon zu werten. Als Versuch einmal, intern die Grenzen der Kunsthalle als Kunsthhaus und -zentrum von den räumlichen Gegebenheiten her abzustrecken. » « Nach dem gelungenen Experiment der Lesung von Texten mit Projektionen von Bildassoziationen soll dem grossen Saal nun ein ganzes Programm zum Teil abendfüllender Aufführung im Guckkasten und hinter dem Schirm zugemutet werden. Der Mittelsaal wird damit – für einmal zum Theatersaal. », in Harald Szeemann, « Introduction », *Puppen–Marionetten–Schattenspiele (Asiatica und Experimente)*, Kunsthalle Bern, Berne 1962, non paginé.

[14] Harald Szeemann organisera quelques mois plus tard l'exposition *Harry Kramer, Sculptures Auto-mobiles–Marionnettes–Films* à la Galerie des Beaux-Arts de la Ville de Bienne.

[15] Le Festival de l'Art d'Avant-Garde a lieu à Marseille entre 1956 et 1960. Il intègre une avant-garde internationale interdisciplinaire entre cinéma, théâtre, musique et danse.

[16] *Rörelse i Konsten* est la reprise de l'exposition *Bewogen Beweging* qui a lieu en 1961 au Stedelijk Museum d'Amsterdam et se déplacera ensuite de Stockholm au Louisiana Museum, Danemark. L'exposition comprend de la performance, de la musique contemporaine et un riche programme de films présentant les tendances des avant-gardes historiques, d'artistes d'animation (Len Lye) et cinétique (Alexander Calder, Robert Breer), mais aussi les films de Harry Kramer et le nouveau cinéma américain de Stan VanDerBeek.

[17] Sur l'histoire du cinéma expérimental au Moderna Museet, et plus généralement en Suède, voir John Sundholm, « Chance and Play, or Marvellous Machines; A Forgotten Swedish Film Avant-Garde », in Tania Ørum & Jesper Olsen (éds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, BRILL, Leiden 2016, p. 349-358. Pour une histoire des départements de films dans les musées d'art moderne d'après l'exemple du Museum of Modern Art de New York, voir Haidee Wasson, *Museum Movies: The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 2005.

[18] Pontus Hultén a participé au film d'animation de Robert Breer *Un miracle* (1954) et a réalisé avec lui le film cinétique *Le Mouvement* (1955), à partir de l'exposition homonyme à la galerie Denise René en 1955. En 1949, il tourne en collaboration avec Hans Nordenström *500 ans de mots imprimés* ; en 1955, il réalise avec ce dernier et Gösta Winberg *Une journée dans la ville* ; et il tourne son dernier film en 1957, *X*. Dans la construction de ce réseau, il faut mentionner le rôle central joué par Billy Klüver dans la construction de liens transatlantiques. Les relations entre le Moderna Museet et la Kunsthalle de Berne se sont renforcées dans les années 1960 grâce à l'amitié entre Pontus Hultén et les artistes suisses Jean Tinguely et Daniel Spoerri.

[19] L'intention d'Harald Szeemann était dans un premier temps de présenter uniquement une rétrospective de Francis Picabia en reprenant l'exposition du Musée Cantini de Marseille (1962). Des contacts avaient été établis dans ce but par Franz Meyer. Mais des problèmes avec une collectionneuse marseillaise responsable du prêt de la majeure partie de l'exposition vont le pousser à trouver une solution de remplacement.

[20] Dans le catalogue de l'exposition du Moderna Museet, on découvre le programme d'événements associés à l'exposition. Outre une soirée consacrée à la musique de John Cage, une autre aux poètes de la Beat Generation, trois séances sont dédiées au New American Cinema avec des films de Jonas Mekas, Alfred Leslie, Robert Frank, Shirley Clarke, John Cassavetes. Voir le catalogue *Four Americans*, Stockholm, Moderna Museet, Stockholm 1962.

[21] La liste exacte des films projetés est mentionnée sur le contrat de projection avec la Schulwarte. En 16mm : Hans Richter, *30 Jahre Experimente* ; Man Ray, *Retour à la raison* ; Man Ray & Robert Desnos, *L'Étoile de mer* ; Man Ray, *Le Mystère du Château de dé* ; Antonin Artaud & Germaine Dulac, *La Coquille et le clergyman* ; Henry Chomette, *5 minutes de cinéma pur* ; Fernand Léger, *Entr'acte* ; Robert Frank & Alfred Leslie, *Pull My Daisy.*

[22] Le titre de l'exposition est repris d'une section de la documenta III (1964), organisée par Arnold Bode et ajoutée sur le tard dans le grenier du Fridericianum. Cette sélection comprenait entre autres des œuvres de Harry Kramer, Nicolas Schöffer, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely, Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, ZERO et le GRAV.

[23] Voir, par exemple, Victor Vasarely, « Notes pour un Manifeste », in *Le Mouvement*, Galerie Denise René, Paris 1955 ; Groupe de recherche d'art visuel [GRAV], *Propositions sur le Mouvement*, Paris 1961.

[24] Eröffnung Ausstellungen, *Licht und Bewegung*, Kunsthalle Düsseldorf : « Kinetische Kunst ? Kinetik ist bekanntlisch die Lehre von Bewegung. Ins allgemeinbewusstsein drang der Begriff mit dem Wort und der Realisation des Kinematographen. »

[25] La liste des films projetés comprend Viking Eggeling, *Diagonal Symphonie* ; Len Lye, *Rhythm* ; Stan VanDerBeek, *Science Friction* ; Per Olov Ultvedt, *Nära ögat* ; Carlos Cruz Diez, *Fisicromia* ; Robert Breer, *Hommage to Jean Tinguely's Hommage to New York*.

[26] Voir François Bovier, Balthazar Lovay, Sylvain Menétrey et Dan Solbach (éd.), *Film Implosion! Experimental Cinema in Switzerland*, Fri Art Kunsthalle/Revolver Publishing, Fribourg/Berlin 2017.

[27] Sur la construction d'un canon du cinéma expérimental, voir notamment Kristen Alfaro, « The Case of Anthology Film Archives and the Formation of a Canonical Avant-Garde », in François Bovier (éd.), *Early Video Art and Experimental Film Networks. French-speaking Switzerland in 1974: a Case for « Minor History »*, ECAL/Les presses du réel, Lausanne/Dijon 2017, p. 245-252. Il est difficile d'établir une systématique dans le choix des lieux de projections au-delà du fait qu'Harald Szeemann aimait distribuer les événements à travers plusieurs lieux tout en animant le site de la Kunsthalle de Berne. Il est fort possible que l'indisponibilité fréquente de la salle de la Schulwarte conduise à l'organisation de séances plus nombreuses dans la Kunsthalle.

[28] Voir Toni Lienhard, *Tages Anzeiger*, Zurich, 5 juin 1969, repris in Harald Szeemann et Jean-Christophe Ammann, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Benteli, Berne 1970, p. 23.

[29] Le terme utilisé, « Erweiterung », s'inspire de la notion d'*Expanded Cinema*, d'*Expanded Arts*.

[30] Sur l'opposition structurante de la modernité du musée comme mausolée, voir par exemple Theodor W. Adorno, « Valéry Proust Museum », *Prismes*, Nevil Spearman, Londres 1967. La notion de musée vivant se retrouve dans la plupart des musées modernes : elle est présente chez Alexander Dorner, Frederick Kiesler et Sigfried Giedion, mais aussi dans la construction du Museum of Modern Art de New York, ou encore chez El Lissitzky.

[31] « Vom Ausstellort zum Ort des Geschehens », Archives Kunsthalle Bern, notre traduction.

[32] « Vom Ausstellort zum Ort des Geschehens », Archives Kunsthalle Bern, notre traduction. Ce leitmotiv du dynamisme se retrouvera plus tard dans le slogan de la documenta de 1972, envisagée comme 100 jours d'activités et non plus d'exposition.

[33] « Vom Ausstellort zum Ort des Geschehens », Archives Kunsthalle Bern, notre traduction.

[34] Le modèle de Willem Sandberg était celui du musée comme centre culturel. Le culturel était conçu comme ce qui rassemble tous les arts modernes et vivants. Cette insistance sur le vivant nous rapproche d'un paradigme biopolitique.

[35] Voir Kim West, *The Exhibitionary Complex, Exhibition, Apparatus, and Media from Kulturhuset to the Centre Pompidou, 1963–1977*, Stockholm, Huddinge 2017.

[36] Le terme « culturel » est entendu dans le sens défini par Fredric Jameson dans *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, Brooklyn 1998.

[37] *Art, technologie et communication, Actes du colloque international organisé par l'École cantonale des Beaux-Arts et d'Art appliqué de Lausanne*, Institut d'Étude et de Recherche en Information visuelle, Lausanne 1972.

[38] En 1959, Jean Tinguely cosigne, avec Claus Bremer et Daniel Spoerri, « Beispiele für das dynamische theater », in *Das neue Forum*, n°7, 1958/1959, p. 109. Il définit ainsi le mode d'attention qu'il veut susciter auprès du visiteur dans *Dylaby* : « Besucher wie ein Jahrmarkt aufnehmen und mit einer aufregenden Mischung extremer, visueller, physischer und psychischer Empfindungen durchrütteln », cité par Ad Peterson, « *Dylaby*, ein dynamisches Labyrinth im Stedelijk Museum 1962 », in Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (éds.), *Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts*, p. 160).

[39] L'art de la machine est un projet dont la logique interne s'ancre dans le socialisme. Le projet de Monument de Tatlin comme ceux de tours de Nicolas Schöffer ou Jean Tinguely, ou encore la Nouvelle Babylone de Constant s'inscrivent dans le passage d'un espace de travail à un espace de loisir ; on assiste ici à une forme de basculement dans le mouvement affectif de la consommation. Cette *Nachträglichkeit* des néo-avant-gardes a été soulignée maintes fois, et se retrouve par exemple dans l'inspiration constructiviste de la sculpture minimaliste américaine qui émerge alors que le Museum of Modern Art de New York historicise ces mouvements en autonomisant les objets.

[40] « Der präziser Ruf nach einer Kunst, die nur aus der Bewegungerfolgt erst im 20. Jahrhundert. Sie war Teil eines Kraftfeldes der Erneuerung, die sowohl Theater, Architektur, Musik, Kintopp, als Technik und Industrie und Wissenschaft erfasst. »

[41] Son commissaire, Pontus Hultén, était dans un premier temps mandaté pour mettre sur pied une exposition d'art cinétique. Le catalogue de l'exposition du Museum of Modern Art de New York s'ouvre sur une citation de l'ouvrage de Michel Carrouges, *Les Machines célibataires*.

[42] In *12 Environments: 50 Jahre Kunsthalle Bern*, Kunsthalle Bern, Berne 1968, n. p.

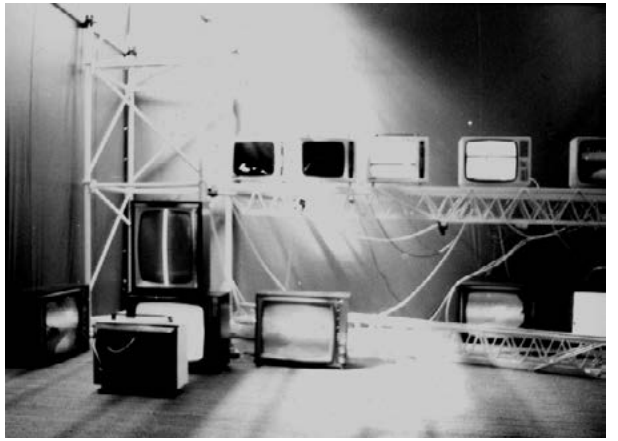
[43] « L'Agence H. Szeemann, interview exclusive », *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 10, avril 1970, p. 19.

[44] Catalogue *Jungesellenmaschinen/Les Machines Célibataires*, Venise, Alfieri 1975.

[45] Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge 1993 : « to turn one's very conception of space inside out ».

Sous- et sur-expositions de l’art vidéo : les premières manifestations en Suisse romande

Geneviève Loup



Jean Otth, *Abécédaire télévisuel I*, 1972
Vue d’exposition, *Implosion*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausanne, 1972

Jean Otth, *Abécédaire télévisuel II*, 1973
Vue d’exposition, *Regarder ailleurs*, Palais de la Bourse, Bordeaux, 1973

Les pratiques artistiques de la vidéo apparues en Suisse romande dès la fin des années 1960 sont rapidement intégrées dans les galeries et les musées. Pourtant, quelques années auparavant, aux États-Unis, des artistes ont situé leurs pratiques de la vidéo dans un contexte culturel plus large. D’une part, j’interrogerai ici la perméabilité et les écarts entre les usages artistiques ou esthétiques de la vidéo et des stratégies de communication qui revendiquent une implication sociale, recourant à d’autres formes de diffusion. D’autre part, je mettrai en regard l’histoire dominante de l’art vidéo, telle qu’elle s’est majoritairement déployée aux États-Unis, avec une histoire plus locale et mineure. Deux interrogations principales orientent mon propos. Comment l’art vidéo s’est-il constitué dans le territoire culturel et géographique singulier de la Suisse romande, et à quel point déplace-t-il ce qui s’invente aux États-Unis, et dans

une moindre mesure en Europe, dès la fin des années 1960 ? Dans quelle mesure les pratiques de la vidéo tendent-elles à spécifier et à réarticuler les conditions de l'expérience esthétique au fur et à mesure de leur développement ?

L'art vidéo : un nouveau champ d'expérimentation ?

L'intérêt pour la vidéo des artistes, issus de champs d'activités hétérogènes, ne se fixe pas d'emblée sur des pratiques spécifiques à l'image électronique. Ce n'est qu'au cours des années 1970 que l'art vidéo se constitue en un champ autonome. Se définissant par la négative, ce territoire esthétique s'institutionnalise en se démarquant des structures de la communication télévisuelle, des schèmes narratifs et des conditions techniques du cinéma, de l'immédiateté de la performance et de l'image-objet de la peinture. Alors que les artistes interrogent les conditions de production et de réception de ce médium, les instances de légitimation évaluent les propriétés plastiques de l'art vidéo à l'aune des disciplines artistiques traditionnelles, en excluant son inscription dans un champ social et politique.

L'article de Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism »[1], est caractéristique de cette tendance. L'historienne d'art critique le manque d'extériorité d'œuvres réalisées au moyen du dispositif du circuit fermé au début des années 1970, en faisant abstraction de leur contexte politique. Elle considère par exemple *Centers* (1971) de Vito Acconci comme un geste parodique de repli autoréflexif caractéristique de l'art moderne. En effet, son interprétation métaphorique du bras tendu de l'artiste, l'index pointé en direction de l'écran, comme la désignation narcissique du double de l'artiste, occulte d'autres résonances. Vito Acconci interroge pourtant par sa démarche les mécanismes qui sous-tendent l'investissement du public dans l'image télévisuelle. Contrecarrant le processus d'identification, son geste d'interpellation rappelle l'iconographie des affiches de propagande d'enrôlement pour l'armée américaine tout comme la menace d'une arme braquée. Ce geste d'intimidation incite à se détourner de l'image, ramenant le regard du spectateur vers le cadre du téléviseur. La tension entre un point de focalisation de l'attention et sa déviation vers

le support de la diffusion lui-même témoigne d'une conception ouverte du médium.

L'appréhension moderniste du médium de la vidéo tend donc à rejeter toute prise en considération de références culturelles qui seraient extérieures au domaine de l'art. La focalisation greenbergienne sur les processus techniques et les différents systèmes sensoriels qu'ils impliquent prévaut, la définition de la vidéo comme un nouveau territoire à explorer se concentrant sur l'expérimentation formelle de l'image électronique. Pour les premiers historiens de ces pratiques, la prospection de qualités esthétiques inattendues se définit en référence à l'expérience d'autres techniques plus familières. Dany Bloch[2], alors responsable du département vidéo au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, inscrit cet espace de découverte dans une généalogie des plus convenues :

> Art de recherche des années 1970, l'art vidéo ne peut se définir que dans la recherche. L'artiste est devenu chercheur : la caméra et le magnétoscope lui tiennent lieu de tube de peinture et de pinceaux, et sous l'impact de son imagination créatrice stimulée par la technologie, l'appareillage électronique peut devenir peinture ou sculpture.[3]

Cette figure de l'artiste-chercheur qui investit de nouveaux moyens techniques provient cependant de modèles antérieurs plus inventifs. Les premières approches de la vidéo reposent sur une perméabilité particulièrement féconde entre des pratiques culturelles hétérogènes. En effet, avant même d'employer l'une des premières caméras vidéo « portables » accessibles sur le marché dès 1965[4], Nam June Paik reconfigure les circuits de téléviseurs, à partir de ses investigations menées au studio de musique électronique de la Westdeutscher Rundfunk (WDR). Si sa démarche visait à interroger les paramètres de l'indétermination et de la variabilité dans la composition musicale[5], elle prend une autre signification lorsque ses téléviseurs « préparés » sont exposés en 1963 à la Galerie Parnass, Wuppertal. Empruntée à John Cage, la notion d'instrument « préparé » désigne l'altération des tonalités, de leur intensité et résonance par l'intégration d'objets ordinaires transformant son

fonctionnement. Cette intervention modifie l'usage de l'instrument et génère des effets sonores insolites. Adapté au téléviseur, ce geste perturbe la diffusion des programmes de télévision par une extension des connexions de l'appareil à des signaux de générateurs de fréquence, de radios et d'appareils enregistreurs. Ces interférences dégradent les images et les sons transmis, en faisant apparaître à l'écran des motifs dilatés, dédoublés ou diffractés. À une autre échelle, la déambulation dans l'exposition est conçue comme un environnement acoustique à entrées multiples. Par la mise en parallèle des circuits électroniques et de la circulation du corps dans un espace, *Exposition of Music– Electronic Television* (1963) incite le public à prendre conscience du rôle actif de son déplacement dans l'agencement d'un espace-temps.

Cette approche interdisciplinaire de l'expérimentation est issue du décloisonnement des champs esthétiques mis en œuvre au Black Mountain College, où John Cage, l'une des références importantes de Nam June Paik, a ponctuellement enseigné dès 1948. Empreint de la conception de l'expérience définie par le philosophe John Dewey, l'enseignement au Black Mountain College consiste moins à supprimer les contraintes inhérentes à chaque pratique qu'à réorganiser les rapports entre chacune d'entre elles. Comme le synthétise Joëlle Zask,

> […] selon Dewey, toute théorie tendant à expulser les individus hors de la constitution de leurs connaissances […] est […] contraire à l'esprit scientifique moderne. L'expérience désigne à l'inverse cette phase durant laquelle une connaissance est constituée par un sujet qui s'engage dans un processus cognitif sans rapport avec la re-présentation, la contemplation ou la re-connaissance d'une idée prétendument déjà-là. […] L'expérience est quelque chose qu'on fait, non quelque chose qui nous advient. Dewey explique qu'elle consiste en l'établissement d'une *connexion* entre le fait de ressentir quelque chose et le fait de s'engager consécutivement dans une activité. Sans l'orientation et la canalisation que lui procure le fait d'être affecté et d'y ré-agir, une action n'est qu'une agitation. […] L'expérience se développe donc dans l'écart qu'introduit une discontinuité ponctuelle entre des moyens et des fins, entre un état réceptif et une action, entre un stimulus et une réponse.[6]

Selon les termes de John Dewey, c'est donc dans les « conditions de résistance et de conflit »[7] propres à un environnement ouvert qu'« une continuité avec les processus de la vie eux-mêmes »[8] est mise en jeu.

Cette conception d'une confrontation entre différents champs de connaissances est également au centre de la collaboration entre les ingénieurs Billy Klüver[9], Fred Waldhauer et les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman, qui donne lieu, en novembre 1966, à la structure Experiments in Art and Technology (E.A.T.), dédiée aux interactions entre art et technologie. Elle est issue du festival *9 Evenings: Theater and Engineering*, organisée en octobre de la même année à l'Armory, New York, au cours duquel une trentaine d'ingénieurs spécialisés dans les nouvelles technologies intègrent les projets de dix artistes sans s'immiscer dans les enjeux esthétiques de leur travail. Cette mise en relation de savoirs hétérogènes a généré des instruments technologiques inédits tels que des capteurs sonores ainsi qu'un système modulaire relié à des dispositifs de mise en scène permettant d'adapter les conditions de la diffusion sonore et de l'éclairage en fonction des mouvements des performeurs[10].

Pour les tenants de l'art autonome, l'impact négatif des moyens technologiques justifie la séparation des objets esthétiques et scientifiques. Billy Klüver critique cet isolement qui conduit à une perte du sens des réalités, tant dans le domaine de l'ingénierie que dans le champ artistique. Selon lui, l'interaction entre art et technologie démystifie, par des moyens pragmatiques, les théories de la communication qui attribuent à la technologie le pouvoir de prolonger le corps en le dilatant dans l'espace et de générer ainsi une conscience globale[11].

En outre, les performances de *9 Evenings* interrogent les finalités des inventions industrielles. Alors que, dans *Open Score* de Robert Rauschenberg, l'éclairage de l'Armory diminue à chaque échange d'un match de tennis jusqu'à plonger la salle dans l'obscurité, une foule, regroupée sur scène, est filmée à l'aide de caméras vidéo infrarouges.

Employée par l'armée américaine lors de la guerre du Vietnam, cette technique ne sert pas ici à localiser un ennemi, mais à mettre en contact les corps des performeurs et du public. D'autres interventions recourent à l'image en mouvement pour interroger l'économie du spectacle et des médias ainsi que leurs conditionnements physiologiques. Dans *Kisses Sweeter Than Wine*[12] d'Öyvind Fahlström, les actions des performeurs sont reproduites par une caméra en circuit fermé et confrontées aux projections intermittentes de scènes extraites d'émissions de télévision, de publicités, de films de science-fiction et de documentaires éducatifs. Ces différentes sollicitations visuelles et auditives, dont le témoignage d'un soldat de la guerre de Corée devenu toxicomane, font écho au contexte politique de l'époque et à l'histoire militaire du bâtiment de l'Armory. *Grass Field* d'Alex Hay, réalisé en collaboration avec les ingénieurs Herb Schneider et Robert Kieronski, traduit par des ondes sinusoïdales et d'autres sons électroniques les bruits a priori inaudibles des organes du corps de l'artiste, dont les ondes neurologiques, l'activité musculaire et les mouvements oculaires. Les fluctuations sont captées et stimulées par des électrodes puis amplifiées par des haut-parleurs. Lorsque son corps s'immobilise, les mouvements imperceptibles de son visage sont augmentés par la projection de captations vidéo sur grand écran[13].

Alors que les images vidéo produites dans le cadre de *9 Evenings* amplifient les actions des performeurs afin de rendre perceptibles des processus physiques spécifiques, les expérimentations techniques développées dans les laboratoires de recherche des chaînes de télévision portent plus particulièrement sur les systèmes de communication. À titre d'exemple, la station WGBH de Boston accueille des artistes en résidence, avec l'aide de la Fondation John D. Rockefeller. En 1969, le producteur et directeur de programme Fred Barzyk invite Allan Kaprow, Nam June Paik, Otto Piene, James Seawright, Thomas Tadlock et Aldo Tambellini à produire des œuvres présentées à l'occasion d'une émission de 30 minutes. Le programme intitulé *The Medium is the Medium* répond par une expression tautologique et pragmatique à la formule de Marshall McLuhan, « The Message is the Medium »[14].

Pour le théoricien de la communication, le médium « façonne le monde et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes. Les contenus ou les usages des médias sont divers et sans effet sur la nature des relations humaines. En fait, c'est l'une des principales caractéristiques des médias que leur contenu nous en cache la nature »[15]. Parmi les technologies électriques, la télévision joue un rôle éducatif par la sollicitation d'une participation active du spectateur. En effet, la logique de configuration du circuit électrique remplace le principe de fractionnement et de connexions linéaires propre aux technologies mécaniques. Et ce passage du séquentiel au simultané a un impact sur les modes perceptifs : « Des segments spécialisés d'attention ont disparu au profit de la totalité du champ et nous pouvons désormais dire le plus naturellement du monde : "Le message, c'est le médium" »[16]. Cette transformation sensorielle appelle les artistes à former le public, afin qu'il puisse s'adapter aux conditions de réception des médias.

En réponse, les artistes ont pour leur part interrogé l'utopie d'une communauté réunie par la télévision, en faisant apparaître différentes formes de disjonctions. *The Medium is the Medium* présente notamment *Black* d'Aldo Tambellini, *Hello* d'Allan Kaprow, *Electronic Light Ballet* d'Otto Piene et *Electronic Opera 1* de Nam June Paik. Tandis que ce dernier transforme en compositions graphiques les captations d'une danseuse en studio et des séquences issues de la télévision, la proposition d'Allan Kaprow relie quatre lieux par des captations vidéo. Deux caméras sont placées dans les studios de la chaîne WGBH, et deux autres dans une école et au Massachusetts Institute of Technology (MIT). Chacun des sites est mis en réseau par un circuit fermé, permettant d'émettre et de recevoir la transmission, selon un dispositif comparable à une conférence téléphonique. Pour se connecter, le passant devait s'annoncer par la phrase suivante : « Hello, I see you ». La régie filtre de manière aléatoire les sons et images des quatre sites, en transmettant des séquences partielles, parasitage qui souligne le leurre d'un échange établi à partir de formules phatiques.

Suite au succès de cette émission, Nam June Paik a bénéficié, en 1969-1970, de la résidence de cette même chaîne. L'artiste utilise en partie cette bourse pour se rendre

à Tokyo afin d'élaborer avec l'ingénieur Shuya Abe un synthétiseur vidéo. Le *Paik-Abe Synthesizer* permet de monter en direct plusieurs sources provenant d'émissions télévisées, de les coloriser et d'en modifier les rapports de contrastes et de luminosité. Cette recherche est non seulement motivée par la possibilité de déclencher des effets optiques par l'utilisation du son, mais également par la perspective de dépasser les limites des moyens techniques des studios de télévision. Contrairement à l'esthétique du montage cinématographique qui procède par plans, l'image électronique est travaillée à partir de la ligne de balayage. Cette particularité technique permet de détourer des éléments d'un plan et de les incruster dans un autre, de sorte à faire coexister des espace-temps hétérogènes. Nam June Paik déploie par la suite les différents effets possibles générés par ce synthétiseur dans *Global Groove* (1973), une bande vidéo produite et diffusée par la chaîne new-yorkaise WNET-TV.

En Europe, dans certains pays comme l'Allemagne, les missions culturelles des chaînes de télévision encouragent la production de projets artistiques, sous l'impulsion d'initiatives individuelles. La Fernsehgalerie de Gerry Schum est par exemple conçue comme un format d'exposition spécifique, pensé pour la télévision. Inaugurant le programme de la galerie, *Land Art* présente en 1968 sur la station publique Sender Freies Berlin un ensemble de films d'artistes tournés en pellicule. Bien que pour certains, le recours à la pellicule soit une première expérience, le passage d'interventions tridimensionnelles situées à leur mise à distance optique problématise le déplacement des œuvres hors du contexte artistique et l'impermanence de l'exposition. La médiation télévisuelle implique par ailleurs d'insérer des projets artistiques dans les registres variés d'une grille d'émissions. La délocalisation des sites de production est problématisée au regard de la migration des œuvres vers ce que Robert Smithson qualifie de « terrains mouvants »[17].

Si, comme l'affirme Philippe Dubois, la vidéo était « une manière de *penser la télévision avec ses propres formes* »[18], ces tentatives n'ont cependant pas provoqué la transformation culturelle attendue. Dans son texte intitulé « Video Art: Old Wine, New Bottle »[19], Allan Kaprow considère que l'usage de la télévision en tant que médium artistique n'a pas déplacé le cadre conceptuel et les attitudes esthétiques traditionnelles. En effet, les changements de paradigmes artistiques générés par les captations de performances et les installations vidéo ont eu un impact moindre par rapport aux transformations culturelles et sociales opérées par la vidéo militante. Le marché de l'art a incité les artistes à investir un cadre référentiel convenu, les bandes vidéo d'actions artistiques étant présentées comme « un cinéma de poche »[20]. Néanmoins, les installations vidéo en circuit fermé ont porté l'attention sur des processus circonstanciels incitant le public à observer son comportement en tant qu'acteur et spectateur de la situation. Les rapports entretenus avec un environnement délimité cherchent ainsi à réguler l'écologie d'un milieu que Gilbert Simondon qualifie d'« associé »[21], lequel crée des relais entre les réalités intérieures et extérieures. Mais selon Allan Kaprow, le couplage à des connexions techniques ne sollicite une participation effective du public que lorsque l'environnement de l'exposition est stratifié et multiple. Cette condition implique que le corps du spectateur ne soit pas mobilisé par un concept programmatique. La production d'un espace en transformation et sur lequel les spectateurs peuvent agir permet aux individus de développer des rapports sélectifs et d'agencer des événements simultanés avec une acuité particulière. Cette expérience locale de l'attention dépasse en intensité le mythe d'une conscience globale stimulée automatiquement par les moyens de communication électroniques[22].

Influencé par les cours de John Cage sur la composition de musique expérimentale à la New School for Social Research de New York, Allan Kaprow a, dès 1959, remis en question les enjeux esthétiques des catégories établies par les formes ouvertes des happenings et des environnements. Ayant pris part au programme de recherche de la WGBH en 1969, il a par ailleurs réalisé plusieurs vidéos, outre la documentation de ses happenings. Intitulée *Then*, sa première bande date de 1974. Dans cette œuvre notamment présentée dans le cadre de l'exposition *Impact Art Video Art 74* à Lausanne – manifestation sur laquelle nous reviendrons –, l'artiste incite le public à exercer son sens de l'observation et à mettre à l'épreuve ses préjugés par l'exposition prolongée

d'objets. Dans la première partie, un plan rapproché sur le visage d'un homme focalise l'attention sur l'action principale : un cube de glace fond dans sa bouche. La voix d'une femme hors-champ demande : « Combien de temps encore ? » En réponse, il secoue négativement la tête en silence. Le changement d'état du solide au liquide dure, avant qu'il n'avale finalement la glace fondue. En écho à l'impression de lenteur que peut ressentir le spectateur, il remet en question sa perception du temps en répétant la même question plusieurs fois. L'homme dit alors : « Maintenant », effet d'actualité qui entre en contrepoint avec l'antériorité évoquée par le titre de la vidéo. Dans la partie suivante, une main tient un objet lumineux dont les rayons traversent la peau. Une voix de femme demande : « Est-ce assez léger ? »[23] ou « Y voit-on assez clair ? ». Une voix d'homme répond : « Pas encore. » À nouveau, la situation est répétée jusqu'à ce que la chaleur de l'ampoule devienne insupportable, et que le globe soit lâché. Lorsque la femme repose la question, la réponse est positive. Suspendue à un cordon électrique, l'ampoule se balance et apparaît placée au-dessus d'une assiette dans laquelle se trouve un glaçon qui fond sous l'effet de la chaleur. La voix féminine pose des questions quant à sa propriété, s'enquérant de sa nature liquide. Par ce questionnement sur les réflexes d'identification, le public est amené à reconsidérer les différentes qualifications possibles d'une même situation. L'expérimentation est alors envisagée comme « la vérification ou la mise à l'épreuve d'un principe »[24]. Alors que l'usage de la caméra vidéo par Allan Kaprow permet de mesurer la portée d'actions locales dans une durée et de confronter la lumière froide des photons de l'image électronique à l'incandescence, cet artiste situe l'intérêt de cette technique dans l'examen attentif de l'apparente évidence de situations anodines.

La définition de l'expérimentation proposée par Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan, en introduction de leur ouvrage collectif, permet de circonscrire cette approche :

> L'art expérimental est une technique des questions plus que des réponses. […] L'expérimentation, comprise comme point d'articulation de l'activité artistique au non-savoir, est une stratégie par laquelle l'incompétence ouvre la possibilité d'un nouveau régime de compétence.[25]

Par conséquent, l'artiste qui expérimente n'agit pas en qualité d'expert, ou de garant d'un genre esthétique, et ne motive pas davantage sa démarche par l'effet d'actualité que procurent les nouvelles technologies. Selon les termes de Laurent Jeanpierre, « il ne suffit pas pour expérimenter de se saisir d'un nouveau matériau, de transférer un geste inédit d'un médium à un autre, ni même de produire de nouvelles règles de la création ou de nouvelles contraintes »[26]. Les pratiques artistiques suscitent l'étonnement lorsqu'elles résistent à un processus de transformation programmé et qu'elles provoquent l'imprévu dans un contexte circonstanciel : « L'expérimentation devient un opérateur critique pour l'art à partir du moment où l'on accepte d'en faire un *usage local* »[27].

Un topos circonscrit : les débuts de l'art vidéo en Suisse romande

Qu'en est-il précisément, lorsque ces questions sont appréhendées à partir d'une géographie locale ? Que deviennent les recherches inaugurées aux États-Unis et en Allemagne lorsqu'elles migrent vers des pratiques artistiques qui ne bénéficient pas des mêmes conditions technologiques, la Suisse romande étant dépourvue d'une économie industrielle d'envergure ? Alors que les infrastructures techniques mises à disposition des artistes par des chaînes américaines de télévision sont principalement financées par les fondations d'entrepreneurs, il n'existe rien de tel en Suisse. En revanche, le marché de l'art et les galeries sont très présents, à l'image du Salon International des galeries-pilotes. Trois éditions ont été proposées par René Berger au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 1963, 1966 et 1970, alors qu'il en était le directeur (jusqu'en 1981). Lors de la dernière édition y participe notamment la Howard Wise Gallery. Cette dernière réalise en 1969 l'une des premières expositions d'art vidéo intitulée *TV as a Creative Medium*. Dans le catalogue, le galeriste affirme que la télévision a le pouvoir de transformer l'éducation,

développant une utopie de la communication[28]. Parmi les œuvres présentées, Nam June Paik propose *Participation TV*, une installation composée de plusieurs téléviseurs en couleur, dont l'effet de *feedback* renvoie au public une image démultipliée, aux contours dissolus.

En Suisse romande, une première exposition d'art vidéo et de films intitulée *Action/Film/Video* est organisée en 1972 dans la galerie du collectif Impact et à la Galerie de l'Académie[29]. Ce groupe fondé en 1968 par Jean Scheurer, Pierre Guberan, Henri Barbier, Jean-Claude Schauenberg, Jacques Dominique Rouiller et Kurt von Ballmoos, avec Bertrand Caspar, Archibald Ganslmayr, Mick Müller, Jean-Pierre Tzaud[30], regroupe des artistes peintres et sculpteurs, autour d'un projet commun visant à montrer l'art actuel. Présentant conjointement films et vidéo, l'exposition est organisée par Henri Barbier, Jean-Claude Schauenberg, Jean Scheurer, Janos Urban et Claude Vallon[31]. Cependant, l'intérêt pour la vidéo sera véritablement initié par Jean Otth, qui est le principal organisateur de l'exposition *Impact Art Video Art 74*. Cet artiste, qui a alors terminé ses études en histoire de l'art à l'Université, puis à l'École des Beaux-Arts de Lausanne, a par ailleurs suivi le cours donné par René Berger à l'Université dès 1969 : « Esthétique et mass média : la télévision ». L'historien de l'art y aborde des œuvres d'artistes contemporains, dont celles de Jean Otth, Gérald Minkoff et Fred Forest. René Berger est par ailleurs consulté comme expert pour la rédaction d'un texte par le journaliste culturel Claude Vallon : « René Berger, Directeur-Conservateur du Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne. L'ère du magnétoscope. Propos recueillis » pour le catalogue de l'exposition *Action/Film/Video*.

Comme le relève François Bovier dans son article « "The Medium is the Network" – the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland »[32], les artistes de l'exposition *Action/Film/Video* sont regroupés à partir d'un bulletin d'inscription envoyé à des artistes locaux et internationaux, ou à des structures telles que la galerie Yellow Now. En ouverture du catalogue, Claude Vallon affirme, dans un texte intitulé « Nouvelles aventures », que cet événement propose d'interroger « la communication, l'image et le contenu de l'image » à partir

du cinéma. Cependant, son économie se trouve remise en question par celle plus autonome de la vidéo :

> […] l'artiste est maintenant l'explorateur, le scientifique, dont l'invention (c'est le mot qu'il faudra retenir) est nécessaire à d'autres, mais prépare d'autres travaux encore. Nous voilà ainsi engagés dans un processus de recherches, où il faudra cependant veiller à ne pas alimenter un nouveau marché de l'art.

Cette rhétorique familière de l'innovation se joue sur un plan social, où les usages variés du magnétoscope permettent d'observer des comportements, voire de devenir l'instrument de rapprochements dans les interactions communautaires. Comme l'affirme René Berger dans l'entretien avec Claude Vallon, cette suture relationnelle dérive d'une métaphore technique liée à la continuité du déroulement de la captation vidéo et à son visionnement simultané :

> Il y a une différence de nature entre le cinéma et la vidéo. Le premier est montage, tandis que le second répugne au montage. C'est un instrument sauvage, qui permet un affrontement immédiat et qui a finalement un caractère particulier. Le cinéma est par ailleurs un spectacle qui se répète.[33]

Dans sa contribution « Videonomad », Jacques Monnier distingue pour sa part les pratiques artistiques de la vidéo de celles professionnelles des cinéastes et caméramans pour la télévision. Il évoque par ailleurs l'agencement précaire de l'exposition qui renvoie davantage à un lieu de travail et de circulation qu'à une disposition programmatique typique de l'espace de la galerie :

> […] quelques caisses à claire-voie servant indifféremment de sièges et de socles aux appareils, des fils courant librement des prises électriques aux projecteurs, aux magnétoscopes et aux moniteurs, trois ou quatre écrans cathodiques, les murs eux-mêmes, récepteurs d'images qui, par moments, transformaient leurs aspérités en cratères lunaires. D'une

> façon générale, l'équipement refusait toute valeur immobilière, tout statut monumental, qui auraient hypothéqué l'attitude des visiteurs, libres d'entrer et de sortir à leur guise, d'assister aux projections simultanées debout, assis, voire couchés à même le sol.[34]

Dans cette première exposition, le collectif Impact associe la notion d'action aux processus de production du film et de la vidéo, mais également aux modes de visionnement furtifs du public invité à déambuler dans un environnement instable. Contrairement à l'absorption optique dans le tableau préconisée par Clement Greenberg, c'est ici le corps du spectateur qui est mobilisé par le dispositif installatif de l'exposition. Si les murs ne sont plus conçus comme une surface homogène, cet espace discontinu pousse dans ses retranchements le principe démonstratif de l'exposition en mettant en œuvre une logique séquentielle. François Bovier ajoute encore que si « les supports argentiques et magnétiques sont coprésents dans l'espace, [ils] ne sont pas diffusés simultanément : de 18h30 à 23h, selon les jours, ce sont des bandes vidéo qui sont présentées ou des films qui sont projetés au rez-de-chaussée (dans la Galerie Impact) et à l'étage (dans la Galerie de l'Académie) »[35].

L'orientation artistique de la vidéo se précise encore dans le second événement organisé par le Groupe Impact deux ans plus tard et intitulé *Impact Art Video Art 74*. Les enjeux historiques de ces deux événements ont été approfondis par une recherche intitulée « Cinéma exposé 2 : l'année 1974 en Suisse romande, entre le *white cube* et la salle obscure », dirigée par François Bovier à l'École Cantonale d'Art de Lausanne. En outre, une sélection de vidéos de ces deux expositions fait l'objet d'une mise en scène (et non d'une reconstitution) présentée à l'espace d'art Circuit, Lausanne, du 17 avril au 23 mai 2015[36]. Dans le catalogue d'origine d'*Action/Film/Video* (1972), aucun plan ne permet de comprendre comment les vidéos, films 16mm et 8mm étaient spatialisés. Des artistes tels que Jochen Gerz, Eric Andersen, Jacques Louis Nyst y participent avec quelques autres, moins connus. Les premiers artistes suisses romands qui intègrent la vidéo à leur pratique sont bien représentés : Gérald Minkoff (qui expose également plusieurs films Super-8), Jean Otth, Janos Urban et René Bauermeister (ce dernier ne montre cependant à cette occasion que des films en Super-8 et 16mm). Des cinéastes tels que Erwin Huppert ou Eva Lurati font également partie de l'exposition.

Le catalogue de l'exposition comprend des textes de Gérald Minkoff et Jean Otth – il s'agit en fait de documents fournis par les artistes pour l'exposition. Tandis que pour le premier, la vidéo est envisagée comme le support d'une mise en abyme tautologique, pour le second, « [l]'ESPACE télévisuel et MAGNÉTOSCOPIQUE, est un ESPACE PICTURAL »[37]. Ces propos sont articulés par rapport à sa première œuvre vidéo réalisée avec Jean Scheurer et présentée dans cette exposition, *Ombre A*, décrite en ces termes dans un catalogue monographique édité par le Centre d'art contemporain de Genève :

> Dans la première partie, cette bande est une tentative de fixation graphique d'une ombre portée. Pour visualiser une durée, au moyen d'un spray de peinture noire, je procède au marquage d'une ombre, dans le présent, et à celui, anticipé, de l'ombre à venir. Le thème choisi est celui du menhir. Dans la seconde partie, il s'agit de la destruction plastique de ma propre ombre à l'aide de peinture noire, puis de « sable » synthétique. Au niveau du langage télévisuel, c'est avant tout l'utilisation des possibilités picturales des valeurs (gamme du noir au blanc de la vidéo)[38].

Faisant partie de la série des « Limites », cette vidéo confronte la captation de la caméra à un geste d'inscription primaire. Le cerne, qui tente de marquer les contours d'une silhouette formée par une projection lumineuse, est constamment redéfini par l'instabilité de l'ombre. Cette mise en rapport de deux techniques, que l'on peut qualifier d'anachroniques, interroge les motivations historiques et anthropologiques de la captation et de la prise de vue en vidéo. Alors que l'identification de ce qui intervient dans le champ de vision mobilise des opérations de distinction entre différents niveaux de réalité, cette délimitation est dissoute par les reconfigurations de la situation par l'image vidéo.

Cette œuvre travaillée par l'écart anachronique entre le geste, qui inaugure l'origine du dessin, et le moyen de

reproduction, qu'est la vidéo, est réinvestie dans le contexte de l'exposition dirigée par Michel Thévoz, présentée du 3 novembre au 10 décembre de la même année au Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne : *Implosion, Musée expérimental 3*[39]. Cette vidéo de Jean Otth est associée à différentes formes de perturbations disséminées sur douze moniteurs. La moitié d'entre eux diffuse des images enregistrées sur magnétoscope et altérées dans leurs rapports de luminosité et de contraste : *Perturbation X*, *Perturbation I*, *Perturbation II*, *Perturbation III*, *TV-Autoportrait*, *Ombre A*. Avec ces dérèglements, l'artiste révèle la plasticité « de la structure même de la matière télévisuelle ». Il donne ainsi une visibilité aux « ESTHÉTIQUES SOUS-JACENTES », et met en rapport l'instabilité de la trame et de la luminescence de l'image électronique avec les variations des effets de textures et de lumière dans la peinture impressionniste.

Dans *TV-Autoportrait*, l'artiste s'expose par intermittences, la « dé-structuration » de l'image occultant partiellement la lisibilité de son portrait. L'intervention de rayures et de bandes de différentes épaisseurs perturbe la distinction entre les surfaces et les strates sous-jacentes de l'image, ces dernières étant permutées par des effets de sur- et sous-expositions lumineuses. Alors que la vidéo est dépourvue d'enregistrement sonore, les métamorphoses des trames formées par les interférences techniques créent une dynamique en contrepoint à la pose relativement statique de l'artiste. Réalisées par un ingénieur, ces manipulations techniques font l'objet d'une sélection par l'artiste : « Aucune modification de l'image autre qu'électronique n'est intervenue dans cette expérience »[40]. Aléatoire, ce bruit rythmique n'est pas sans rappeler le clignotement de l'effet *flicker* et le battement des photogrammes au cœur du principe même du cinéma. Cette instabilité du signal électronique met à l'épreuve la concentration du spectateur et la persistance de l'image.

Sur l'autre partie des moniteurs intitulée *Découpages-Perturbations*, l'artiste a recouvert les écrans de morceaux de plastique noir découpés. Cette oblitération d'une partie de l'image recadre la réception des programmes en limitant partiellement le champ de vision et en augmentant l'importance du son. L'attention est ainsi focalisée sur des détails aléatoires ; elle fait ainsi l'expérience paradoxale de l'intensification de l'observation par une vision circonscrite. L'un des postes décrit par l'artiste comme une « sculpture minimaliste »[41] est le quatrième exercice de cette série intitulée *Abécédaire télévisuel*. Nommé par la suite *Menhir-TV*, ce moniteur tourné à la verticale diffuse un trait blanc d'orientation analogue. Mais contrairement à l'axe immobile de *Zen For TV* que Nam June Paik présente en 1963 dans *Exposition of Music–Electronic Television*, la ligne blanche qui traverse l'écran de *Menhir-TV* se subdivise en oscillant de droite à gauche. Accentuant ainsi le caractère parcellaire du signal électronique, ce mouvement évoque par ailleurs les pulsations d'un oscilloscope mesurant les variations d'amplitude.

Cet ensemble de bandes vidéo et téléviseurs est associé à des diapositives projetées que l'artiste qualifie d'« épreuves ». Dans les documents photographiques de l'exposition visibles sur le DVD-ROM *Autour du Concile de Nicée*[42], des téléviseurs de différentes tailles sont alignés sur une étagère, d'autres sont placés en-dessous et certains se trouvent à une autre hauteur, en retrait, contre la paroi. *TV-Autoportrait* est projeté au mur, reflet d'une conception perméable des formats vidéo et filmique. Cette installation se trouve dans une autre configuration lorsqu'elle est remontrée en 1973 à Bordeaux dans le cadre de *Regarder ailleurs*[43], la première exposition d'art contemporain organisée au CAPC par Jean-Louis Froment, les postes étant disposés sur des structures d'échafaudage qui évoquent un espace en construction.

Le principe d'accumulation, de dislocation et de remontage qui structure cette installation, ainsi que l'altération des programmes télévisuels font écho au propos de l'exposition *Implosion* qui désigne « la désintégration brutale des récepteurs de télévision, dont le tube central est vide d'air »[44]. Convoquant un contexte de nuisances économiques, sociales et écologiques, le commissaire de l'exposition se réfère en outre à Marshall McLuhan pour encourager les artistes à pallier la paralysie produite par la technologie en proposant d'autres rapports à l'environnement. La « conscience individuelle » suscitée par le court-circuit du système nerveux serait en effet menacée, sous la pression de la charge d'informations et des conditionnements des médias. Si cette métaphore d'un état psychologique renvoie

potentiellement à d'autres techniques que l'électronique, cette exposition, qui intègre d'ailleurs différentes pratiques artistiques, propose des œuvres vidéo expérimentant des changements de perception sensorielle. Les moyens de communication ne sont plus ici conçus comme une extension du corps, mais comme un conditionnement physiologique qu'il s'agit de re-sensibiliser. Les installations présentées désorganisent le principe de visibilité propre à l'institution muséale et font imploser son enceinte par une circulation entropique.

Dans son texte intitulé « Les Miroirs de Minkoff », Vilem Flusser, professeur de Théorie de la communication à l'Université de Sao Paulo, introduit la question de l'extériorité du champ de l'art en proposant une relecture du dispositif du circuit fermé :

> Actuellement le thème de l'art devient l'art sur l'art (« Art is art about art ») et la connaissance commence de se préoccuper de la possibilité de connaître la connaissance. […] On devient victime d'une sensation de vertige, parce que dans le miroir qui réfléchit, s'ouvre un abîme, une réduction « ad infinitum » qui menace de nous engloutir. […] Décrivons, pour pouvoir concevoir l'abîme, l'expérience de Minkoff d'une manière profane. Il y a trois miroirs qui se réfléchissent, à savoir un écran de télévision, une caméra et un magnétoscope qui sont liés entre eux circulairement. La caméra filme l'écran, l'écran absorbe la caméra, le magnétoscope enregistre ce processus, l'écran absorbe la bande magnétique, la caméra absorbe la bande sur l'écran et ainsi à l'infini. Mais il ne s'agit pourtant pas d'un circuit fermé. […] Le circuit dont je parle est ouvert, on peut s'introduire entre et dans les miroirs réfléchissants, on peut en devenir partie intégrante, on y peut agir et souffrir, selon une hiérarchie abyssale, parce que l'abîme d'un miroir n'est que surface dans l'autre et abîme du deuxième degré dans le troisième, etc. […] il s'agit d'une poussée en arrière des surfaces. Il faut donc considérer deux choses, 1) la chronologie est changée en perspective, l'antériorité devient profondeur. 2) Minkoff n'est pas seulement objet du spectateur comme dans les miroirs traditionnels, mais il est objet de soi-même dans une hiérarchie vers l'abîme, ainsi qu'à chaque niveau de cette hiérarchie.[45]

C'est dans le prolongement de ces questionnements autour du dédoublement des rôles d'acteur et de spectateur que Jean Otth initie *Impact Art Video Art 74*, en développant une réflexion plus spécifique sur les pratiques hétérogènes de la vidéo. La durée de huit jours de cette exposition se rapproche du format du festival. Présentée au Musée des Arts Décoratifs de la Ville de Lausanne, et organisée avec deux autres artistes, Henri Barbier et Jean-Claude Schauenberg, ainsi que l'ingénieur Serge Marendaz, elle propose de « montrer la vidéo en tant que médium artistique, sans vouloir pour autant privilégier cet aspect par rapport à tous les autres : vidéo sociologique, politique, éducative, etc. »[46]. Les œuvres de 90 artistes y sont regroupées, dont des vidéos de Vito Acconci, Trisha Brown, Valie Export, Luciano Fabro, Fred Forest, Simone Forti, Jochen Gerz, Luciano Giaccari, Frank Gillette, Dan Graham, Joan Jonas, Allan Kaprow, Jannis Kounellis, Shigeko Kubota, Les Levine, Urs Lüthi, Mario Merz, Gérald Minkoff, Antoni Muntadas, Maurizio Nannucci, Muriel Olesen, Dennis Oppenheim, Jean Otth, Nam June Paik, Charlemagne Palestine, Yvonne Rainer, Martha Rosler, Sarkis, Allan Sekula, Janos Urban, Woody & Steina Vasulka, Bill Viola, Wolf Vostell et Peter Weibel.

Dans le catalogue, est publié un extrait de la thèse de Luciano Giaccari, alors directeur artistique du Studio 970/2, un centre d'études et d'activités dédié à la vidéo et situé à Varèse. L'auteur distingue les pratiques en fonction de leurs formats et des modes de visionnement qu'ils impliquent : la mono-bande, la captation de performances et l'environnement vidéo. Ces démarches artistiques se différencient des fonctions de médiation de la documentation, du reportage, de la vidéo didactique et critique. Si les finalités doivent être distinguées, les champs sont considérés comme des entités closes régies par des catégories prédéterminées.

Une autre caution scientifique est apportée par René Berger qui a contribué à donner une envergure internationale à cette exposition. Dans son texte intitulé « L'art vidéo : défis et paradoxes »[47], l'art vidéo est

appréhendé comme un art spécifique qui se distingue des formes télévisuelles en ce qu'il reconfigure son mode d'émission, de diffusion et de réception. Au regard des techniques traditionnelles, l'art vidéo permet une réflexivité de l'observation : « La peinture s'arrête au portrait. La vidéo saisit le mouvement à la fois du dehors et du dedans »[48]. En outre, en exposant la structure même qui constitue l'image, il s'agit de démystifier les nouvelles technologies. En échappant encore « à l'impératif économique » de la valeur marchande, « [o]n comprend que, dans de telles conditions, le *jugement* sur l'art vidéo ne puisse se calquer sur celui dont on use habituellement »[49]. Il reproche à Allan Kaprow de figer les enjeux de l'art vidéo dans des questions de légitimité alors même que l'hétérogénéité de ses usages ouvre de nouveaux champs d'investigation suscités entre autres par l'introduction d'une dimension temporelle dans l'espace d'exposition. C'est toutefois là mal comprendre le propos de l'artiste américain dont la critique portait davantage sur la difficulté du milieu de l'art à sortir du cadre conceptuel dominant.

La dimension temporelle introduite par la vidéo remet en cause le caractère unifié de l'exposition. Dans l'installation *Anatomie de l'éternité* (1974), Jean Otth fait coexister une captation immédiate en circuit fermé avec des enregistrements vidéo et sonores préalables. Placée sur un trépied, la caméra cadre un bouquet d'immortelles séchées, image transférée en direct sur un moniteur. Ce dernier diffuse en alternance des enregistrements antérieurs, de sorte à créer un trouble quant à l'ancrage temporel de l'image visible. Lorsque le spectateur se place devant la caméra, il peut vérifier la nature de celle-ci. En parallèle, la bande sonore diffuse sur magnétophone une lecture d'*Histoire universelle de l'infamie. Histoire de l'éternité* (1936) de Jorge Luis Borges. Sur l'un des documents photographiques de l'exposition, les appareils sont disposés de manière aléatoire sur une table de travail qui renvoie davantage à l'atelier qu'aux espaces cadrés du musée.

Jean Otth expose encore trois bandes vidéo. *Hommage à Mondrian*, qui appartient à la série des *TV-Perturbations*, présente un plan fixe sur un tableau du peintre moderne. Celui-ci est accroché à une cimaise, ce qui permet d'apercevoir des détails de l'architecture de l'espace d'exposition et du système d'éclairage au néon. Les lignes géométriques de la composition picturale sont reconfigurées par les dessins horizontaux des interférences techniques propres à la vidéo, puis voilées par les distorsions de l'image qui ouvrent un espace en profondeur, en-deçà de la surface de l'écran. Les oblitérations rendent la trame géométrique de la peinture illisible, l'autonomie de l'abstraction étant parasitée par l'infrastructure de sa médiation que constituent l'exposition et la prise de vue documentaire. La reproduction en vidéo de la toile met en exergue, par les opérations de sélection du cadrage, l'ostentation paradoxale du dispositif de l'exposition, et redirige l'attention vers l'environnement extérieur à l'écran du moniteur. Comme l'a relevé par ailleurs Walter Benjamin, l'architecture induit une réception plus distraite, régie par « une perception incidente »[50]. Cette approche, qui diffère de la contemplation propre à l'expert, soulève la question de l'accoutumance produite par les dispositifs visuels présents dans l'espace social.

Travaillant sur les limites perceptives, l'artiste décrit cette démarche comme « une opération extrêmement simple où le geste primaire consistant à séparer deux formes » opère une rupture entre « deux surfaces », interrogeant par ce biais la spatialité ambiguë de l'image vidéo. « Élément d'une dialectique entre un contour-cerne qui isole et un passage qui "ouvre", la limite est en soi un problème passionnant qu'une apparente banalité a étouffé.[51] » *Limite B–Le Lac* marque l'écart nécessaire à la mise en jeu de distinctions nuancées. Le plan d'un coucher de soleil sur le lac Léman donne à voir la silhouette d'une chaîne de montagnes, ainsi que les reflets de la lumière du soleil sur l'eau, paysage accompagné des sons produits par les mouvements des vagues. Les rayons qui s'y réfléchissent soulignent particulièrement la ligne d'horizon. À cette captation se superpose à l'horizontale un trait blanc électronique qui se déplace à différentes hauteurs, en contrepoint à la limite du champ de vision. Enfin, *Limite E* travaille d'une autre manière la coexistence de plusieurs niveaux de réalité. L'artiste tente de marquer le contour de son ombre contre une paroi, puis son image en diapositive où il apparaît de dos, en train de dessiner au mur, et finalement, superposée

aux contours tracés, la projection de son image filmée en Super-8. La limite ne désigne pas un confinement, mais la possibilité de redéfinir les paramètres d'une expérience esthétique.

Mise à l'épreuve des topiques institutionnelles

Limite E de Jean Otth est la première acquisition vidéo du Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne en 1973. L'espace d'expérimentation confiné qu'est l'atelier de l'artiste s'expose à la permanence des collections institutionnelles qui ont pour enjeu de préserver un patrimoine. Dans un texte publié en 1977, « Les mousquetaires de l'invisible : la vidéo-art en Suisse »[52], René Berger présente les premiers artistes suisses ayant investi la vidéo : René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth, Janos Urban, Urs Lüthi, Jacques Guyonnet et Geneviève Calame. Or, si ceux-ci « ont commencé à travailler chronologiquement après Paik, Gillette, Ira Schneider, Peter Campus, Beryl Korot et bien d'autres »[53], le principe de la généalogie ne serait plus applicable dans ce contexte ; « [p]eut-être est-ce la première fois dans l'histoire de l'art que l'explication par les influences fait défaut »[54]. Pourtant, avant cette génération, un artiste tel que Nam June Paik reconnaît l'apport de John Cage dans *A Tribute to John Cage* (1973/1976), compositeur dont la démarche a déterminé son approche de l'expérimentation. Dans quelle mesure, la Suisse serait-elle ce « lieu *excentrique* de la vidéo »[55] que revendique René Berger ? Pourquoi échapperait-elle à des rapports historiques et géographiques, alors même que ce qui distingue les expositions de 1972 et de 1974 du groupe Impact est précisément marqué par l'intégration d'un contexte international et la possibilité pour les artistes suisses de se confronter à des enjeux d'une portée plus ample ?

Si, aux États-Unis et dans certains pays d'Europe, les artistes ont également investi la télévision comme un espace d'expérimentation technique et un mode de diffusion permettant de reconsidérer la portée publique de la visibilité des œuvres, le passage au format de l'exposition aurait-il limité cette ambition ? Pour René Berger, l'expérimentation serait re-localisée dans la rupture marquée par rapport aux formes et schèmes de communication télévisuels, en focalisant l'attention sur des espaces délimités, en contrepoint aux structures dominantes de ce qu'il appelle la *techno-communication*. Dans un texte intitulé « Les installations vidéo : au carrefour des topiques »[56] rédigé en 1981, il évoque les rapports d'échelle qui travaillent le passage du lieu d'exposition à son extériorité : « les installations seraient dès lors, si l'on me passe l'expression, des *maquettes* de re-location suggérant que d'autres "lieux" que ceux dont nous avons l'habitude par nos pratiques manifestes, non seulement sont possibles, mais existent de façon latente »[57]. Cependant, les rapports engagés par l'œuvre dans un environnement politique, social et économique donné sont régis par des instances symboliques : « la détermination topographique se double d'une détermination symbolique que règle et qu'institutionnalise le type de rapports sociaux établis (d'où le terme de topique que j'ai utilisé) »[58]. Alors que ces institutions établissent des cloisonnements qui limitent les mouvements et les déplacements du spectateur, les installations vidéo, en incitant le corps à se situer dans l'espace, mettraient en évidence ces découpages culturels. Au-delà de cette représentation topographique, des auteurs tels que Kurt Lewin[59] ont pointé l'impact psychologique de la topologie qui ne résulte pas de rapports métaphoriques, mais des effets comportementaux que produit le positionnement d'un individu dans un environnement.

Bien que l'on puisse douter que les structures de ce milieu social et culturel aient été reconfigurées, ce qui incite à penser, comme l'affirme Jean Otth, qu'il vaudrait mieux cesser « de perdre notre temps à justifier ce médium »[60], des figures telles que René Berger[61] ont cependant contribué à inscrire de nouvelles pratiques artistiques dans un paysage local encore engoncé dans ses traditions culturelles. La distinction d'un champ spécifique à la vidéo suscita par la suite la création d'espaces particuliers, dédiés à ces enjeux. En Suisse romande, la Semaine Internationale de Vidéo (SIV), fondée par André Iten en 1985, constitue la principale manifestation dévolue à ce médium, qui sera significativement renommée Biennale de l'Image en Mouvement (BIM) en 1999, et qui se tiendra au Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais (CIC), Genève, jusqu'en 2005[62]. Le CIC est dissous en 2008, et la Biennale

est reprise en 2014 par le Centre d'art contemporain de Genève. Mais on peut penser qu'une plus grande indépendance se manifeste dans les lieux de projection extérieurs aux institutions, où les enjeux contemporains de l'art vidéo peuvent être expérimentés[63].

L'expérience esthétique des œuvres vidéo est déterminée par les conjonctures géographiques et historiques de leur contexte de réalisation et de diffusion. En retour, l'art vidéo permet de comprendre à une échelle locale les conditions de production et de réception de différentes pratiques artistiques. Le format traditionnel de l'exposition marque les débuts de l'art vidéo en Suisse romande, ce qui incite les historiens de l'art à reproduire des cadres conceptuels familiers. Dans ce milieu régional, l'extériorité exercée par les artistes à l'égard des institutions muséales s'exprime moins à travers la référence à une actualité sociale et politique qu'à travers la mise en situation de mutations perceptives induites par les nouveaux modes de communication.

Jean Otth, *Abécédaire télévisuel I*, 1972
Vue d'exposition, *Implosion*, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, Lausanne, 1972

[1] Rosalind Krauss, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October*, vol. 1, n°1, printemps 1976, p. 50-64.

[2] Née en 1925 et décédée en 1988, Dany Bloch est une spécialiste de l'art vidéo en France. En 1982, elle publie sa thèse qui porte sur l'art vidéo : Dany Bloch, *Art et vidéo 1960-1980/82*, Éditions Flaviana, Locarno 1982.

[3] Dany Bloch, « L'art-vidéo », *Traverses*, n°16, « Circuits/ courts circuits », Centre Georges-Pompidou/Les Éditions de Minuit, septembre 1979, Paris, p. 72-80.

[4] Les guillemets sont de mise : la Portapak n'est pas véritablement portable ni légère en 1965, celle-ci devant être alimentée à une prise de courant électrique.

[5] Susanne Neuburger, « Terrific Exhibit. "Time Art" alias Music in the Exhibition Genre », in Susanne Neuburger (éd.), *Nam June Paik. Exposition of Music–Electronic Television. Revisited*, Walther König/Museum Moderner Kunst Stiftung, Cologne/Vienne 2009, p. 31-43.

[6] Joëlle Zask, « Le courage de l'expérience », in Jean-Pierre Cometti et Éric Giraud (éds.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Centre International de Poésie/Presses Universitaires de Rennes, coll. « Arts contemporains », Marseille/Rennes 2014, p. 20.

[7] John Dewey, *L'art comme expérience* (trad. Jean-Pierre Cometti), Gallimard, coll. Folio essais, Paris 2010 [1934], p. 80.

[8] *Ibidem*, p. 68.

[9] Billy Klüver est docteur en ingénierie électrique et, dès 1958, employé dans les laboratoires de la compagnie Bell où il mène notamment des recherches sur les lasers.

[10] Sylvie Lacerte, « *9 Evenings* and Experiments in Art and Technology: A Gap to Fill In Art History's Recent Chronicles », in Dieter Daniels et Barbara U. Schmidt (éds.), *Artists As Inventors. Inventors As Artists*, Hatje Cantz, Ostfildern 2008, p. 160.

[11] Billy Klüver à propos de *9 Evenings*, cité par S. Lacerte, *op. cit.*, p. 163-164 : « It wanted to achieve very specific practical and social goals. Its development was coincident in time with the spreading mysticism about technology, the McLuhan concept that the communication means were the extensions of the body, the psychedelic experience as an element of art! ». Harriet De Long, *9 Evenings: Theatre and Engineering* [manuscript] ; Series I. Project files ; box 2, « *9 Evenings* », 1966 ; Experiments in Art and Technology; Records, 1966-1993 ; Getty Research Institute, Research Library, Accession n° 940003.

[12] Description de la performance trouvée sur le site de la Fondation Langlois qui regroupe les archives de *9 Evenings* : www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=1792.

[13] Informations issues de l'article de Catherine Morris, « *9 Evenings : Theatre & Engineering* », in Sabine Breitwieser (éd.), *E.A.T. Experiments in Art and Technology*, Walther König/Museum der Moderne, Cologne/Salzburg 2015, p. 84, 85, 89.

[14] Herbert Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* (trad. Jean Paré), Mame/Le Seuil, Bruxelles/Paris, 1977 [première édition : *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill Company, New York 1964].

[15] *Ibidem*, p. 27.

[16] *Ibidem*, p. 31.

[17] Selon Robert Smithson : « The *Land Art* films shot by Gerry Schum of the Fernsehgalerie in Berlin leave something to be desired; nevertheless they do indicate an attempt to deal with art in the landscape. Television has the power to dilate the "great outdoors" into sordid frontiers full of grayness and electrical static. Vast geographies are contracted into dim borders and incalculable sites. Schum's "Television gallery" proliferates the results of Long, Flanagan, Oppenheim, Beuys, Dibbets, De Maria, Heizer, and myself over unknown channels which bifurcate into dissolving terrains. », in Robert Smithson, « Art Through the Camera's Eye », 1971, texte non publié du vivant de l'artiste, dans Jack Flam (éd.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, Los Angeles, 1996, p. 374. Robert Smithson mentionne Joseph Beuys qui participera en réalité à un projet ultérieur intitulé *Identifications*.

[18] Philippe Dubois, « L'état-vidéo : une forme qui pense. Une histoire en deux mouvements », in Christophe Boutin (éd.), *Vidéo Topiques. Tours et retours de l'art vidéo*, Musée d'art moderne et contemporain, Strasbourg 2002, p. 49.

[19] Allan Kaprow, « Video Art: Old Wine, New Bottle », *Artforum*, vol. 12, n°10, 1974, p. 46-49.

[20] « It is worth mentioning in the context of video art tapes, because this is the way the tapes are presented to the public: as if in a pocket movie theater. », in *Ibidem*, p. 46.

[21] Voir Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Éditions Jérôme Millon, Grenoble 2005.

[22] « This hardware linkage proposes to positively alter the behavior of human and nonhuman participants alike, as if it were some infinitely readjustable ecology. », in Allan Kaprow, « Video Art: Old Wine, New Bottle », *op. cit.*, p. 47.

[23] La phrase « Is it light enough? » joue sur la polysémie du mot *light* qui signifie à la fois lumière et léger.

[24] Allan Kaprow, « L'art expérimental », *L'art et la vie confondus* (textes réunis par Jeff Kelley, trad. Jacques Donguy), Centre Georges-Pompidou, Paris 1996, p. 102.

[25] Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan, « Introduction », *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Les presses du réel, Dijon 2009, p. 18.

[26] Laurent Jeanpierre, « Introduction aux conditions de l'art expérimental », *op. cit.*, p. 312.

[27] *Ibidem*, p. 15.

[28] Voir *TV as a Creative Medium*, cat. exp., Howard Wise Gallery, New York 1969.

[29] Outre les informations issues des catalogues d'exposition originaux, les précisions historiques de leurs circonstances sont données par l'article de François Bovier, « "The Medium is the Network" – the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland » (trad. Miranda Stewart), dans F. Bovier (éd.), *Early Video Art and Experimental Film Networks. French-speaking Switzerland in 1974: a Case for « Minor History »*, ECAL/Les presses du réel, Lausanne/Dijon 2017, p. 57-72.

[30] En introduction du catalogue est encore mentionné le nom de Christiane Cornuz. Liste complétée par les recherches de François Bovier, *art. cit.*

[31] Voir Impact, *Action/Film/Video*, Galerie Impact, Lausanne 1972, non paginé. Précisons que Janos Urban, artiste proche de Fluxus, est un pionnier de l'art vidéo en Suisse romande, et que Claude Vallon est journaliste culturel. Ce catalogue est partiellement reproduit dans François Bovier et Tristan Lavoyer (éd.), *Black White Box Cube*, ECAL/ Circuit, Lausanne 2015.

[32] François Bovier, « "The Medium is the Network"–the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland », *op. cit.*

[33] Claude Vallon, « Nouvelles aventures », *Action/Film/Video*, op. cit.

[34] Jacques Monnier, « Videonomad », *Action/Film/Video*, op. cit.

[35] François Bovier, « "The Medium is the Network"–the Impact Group and the Emergence of Video Art in French-speaking Switzerland », *op. cit.*

[36] Voir François Bovier et Tristan Lavoyer (éds.), *Black White Box Cube*, op. cit.

[37] Ces propos ont été reproduits dans « Espace TV » (mai 1972), in *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, cat. exp., Centre d'art contemporain, Genève 1980, p. 1.

[38] Jean Otth, texte de présentation d'*Ombre A* (1972), in *Jean Otth, Travaux vidéo 1970-1980*, op. cit., p. 59.

[39] *Implosion, Musée expérimental 3 : Otth, Groh, Huber, Urban, Zaugg, Bertin, Camesi, Gramse, Minkoff, Villalba, Olivotto, Kalkmann, Ducimetiere, Brockleburst*, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne 1972.

[40] Jean Otth, texte de présentation d'*Autoportrait I* (1972), in *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, op. cit., p. 19.

[41] « *Exercice IV de l'abécédaire télévisuel* », in Irene Schubiger (éd.), *Reconstructing Swiss Video Art From the 1970s and 1980s*, JRP|Ringier/Musée d'Art de Lucerne, Zurich/Lucerne 2009, p. 92.

[42] Jean Otth, *Autour du Concile de Nicée*, Anarchive 4, DVD-ROM édité par Anne-Marie Duguet, Paris 2007.

[43] *Regarder ailleurs : Jean Otth, Gina Pane, Gérard Titus-Carmel, Claude Viallat*, Palais de la Bourse, Bordeaux 1973.

[44] Michel Thévoz, « Implosion », in *Implosion, Musée expérimental 3*, op. cit., p. 1.

[45] Vilem Flusser, « Les Miroirs de Minkoff », in *Implosion, Musée expérimental 3*, op. cit., p. 41.

[46] Impact, *Impact Art Video Art 74*, Galerie Impact, Lausanne 1974, non paginé.

[47] Initialement paru dans le catalogue *Impact Art Video Art 74*, op. cit., ce texte a été reproduit dans l'ouvrage dirigé par François Bovier & Adeena Mey : René Berger, *L'Art vidéo et autres essais (1971-1997)*, JRP|Ringier/Les Presses du réel, Zurich/Dijon 2014, p. 28-54.

[48] *Ibidem*, p. 41.

[49] *Ibidem*, p. 35.

[50] Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (dernière version de 1939), in *Œuvres III* (trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), Gallimard, Paris 2000, p. 312.

[51] Jean Otth, « Les *Limites* (Interrogation sur les « réalités » de l'image » (1973), in *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, op. cit., p. 49.

[52] René Berger, « Les mousquetaires de l'invisible : la vidéo-art en Suisse », *Cinéma*, n°4, dossier « Vidéo & Cie », Lausanne 1977, p. 39-43. Ce texte est reproduit in René Berger, *L'Art vidéo et autres essais*, op. cit., p. 84-88.

[53] *Ibidem*, p. 85.

[54] *Ibidem*, p. 86.

[55] *Ibidem.*

[56] René Berger, « Les installations vidéo : au carrefour des topiques », in *L'Art vidéo et autres essais*, op. cit., p. 100-108.

[57] *Ibidem*, p. 107.

[58] *Ibidem*, p. 108.

[59] Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology*, Martino Publishing Mansfield 2015 [première édition : McGraw-Hill Book Company, New York/Londres 1936].

[60] « Quelques réponses aux questions de Maria-Gloria Biccochi » (février 1980), *Jean Otth. Travaux vidéo 1970-1980*, op. cit., p. 3.

[61] René Berger fonde en 1981 l'Association internationale pour la Vidéo dans les Arts et la Culture (l'AIVAC) et fut l'initiateur des colloques organisés au VideoArt Festival de Locarno.

[62] À ce propos, lire l'historique retracé par Jean-Michel Baconnier dans « BIM 2014 : Des anciennes à la « nouvelle » Biennale de l'Image en Mouvement », *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n°29-30, printemps 2015, p. 225-238.

[63] Depuis 2007, le Home Cinéma de l'Association Trafic, mis en œuvre par l'artiste Jean-Michel Baconnier à Lausanne, redéfinit l'héritage de cette histoire au cours de ses programmes, et teste de nouveaux formats de diffusion tel que le site Internet, interrogeant les rapports entre les arts et les technologies numériques. Voir Home Cinéma 2.0 : http://www.trafic.li/home-cinema-2-0.php.

Au-delà des frontières : la singularité de l'œuvre « en mouvement » de René Bauermeister

Jean-Michel Baconnier

René Bauermeister (Suisse)
Hommage à Duchamp, 1976
Vidéo, 6 minutes 22 secondes

Visual Connection, 1972
Film 16mm, 7 minutes

Aléatoire I, 1978
Vidéo, 4 minutes 10 secondes

René Bauermeister est, avec Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth et Janos Urban, l'un des pionniers de l'art vidéo en Suisse[1]. Malgré cette reconnaissance, son travail demeure très peu analysé par les historiens d'art et les spécialistes de la vidéo. Aussi René Berger est-il l'un des rares théoriciens de l'art vidéo à avoir évoqué son travail, notamment dans son texte programmatique « Les mousquetaires de l'invisible : la vidéo-art en Suisse » et dans un hommage rendu suite à la disparition prématurée de l'artiste en 1985[2]. Cet oubli est également manifeste par la présence toute relative de son œuvre dans les collections muséales. Par exemple, si le Fonds André Iten (aujourd'hui intégré à la Médiathèque du Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève [Fmac]) détient onze de ses vidéos, acquises après sa mort en 1997 (hormis un don), la collection du Fonds des arts plastiques (Fap) de Lausanne ne possède aucune

de ses œuvres. D'ailleurs, nous pouvons lire au sein même du fascicule qui présente la Fondation René Bauermeister, constituée le 30 mars 1988 et inscrite au Registre du commerce de Lausanne[3], que « du vivant de l'artiste, l'œuvre de [celui-ci] est demeurée confinée à un cercle d'initiés, en Suisse et à l'étranger »[4]. Toutefois, judicieusement, la Fondation a déposé un corpus significatif de documents et d'œuvres au Musée des Beaux-Arts de La Chaux-de-Fonds dans le but « de faire mieux connaître les travaux et les recherches du photographe et du vidéaste chaux-de-fonnier ».[5]

L'inventaire de ce fonds, composé de deux listes (l'une dactylographiée et l'autre manuscrite, augmentées de seize pages d'annexes), recense des photographies aux statuts hétérogènes (reproductions de peintures, de photographies, d'installations, de sculptures et de dessins, documentation de performances, photographies privées) ainsi que des écrits (lettres, articles de presse, descriptifs d'installation vidéo, scénarios, synopsis, etc.) qui sont regroupés dans trois cartons, quatre classeurs et divers porte-documents (fourres, enveloppes, cartables). Les œuvres originales (bandes vidéo, photographies, installations, peintures, etc.) sont conservées dans des tiroirs et la réserve des archives du Musée n'ont pas fait, à notre connaissance, l'objet d'une exposition rétrospective dans cette institution ou ailleurs.

Nous souhaitons ici proposer quelques pistes de réflexion sur l'œuvre de René Bauermeister mobilisant l'image en mouvement dans l'objectif de situer la pertinence de ce travail singulier, lequel trouve sa forme aussi bien dans l'hybridation de différents médias qu'à travers les multiples références artistiques qu'il convoque. Mais on l'aura compris, il reste encore à mener une recherche approfondie au sein des archives de l'artiste afin de remédier à l'amnésie concernant son travail artistique qui justifie l'expression que « nul n'est prophète dans son pays ». C'est d'ailleurs précisément en ces termes que l'artiste est présenté par un journaliste en 1973 : « René Bauermeister connaît aujourd'hui une réelle notoriété, même si notre pays ignore en grande part sa démarche »[6].

Comme nous l'avons mentionné, la littérature spécialisée sur l'œuvre de René Bauermeister est des plus réduites, en dehors de ce qu'a produit René Berger. En consultant les archives de l'artiste, nous avons pu trouver un court entretien réalisé par Marcel Schüpbach[7], un article de Jacques Monnier-Raball intitulé « La vidéo entre art et communication »[8] et un autre de Jacques Dominique Rouiller, « L'aventure des signes et de la signification »[9], ainsi que diverses coupures de presse en lien avec ses expositions, provenant principalement de journaux suisses romands et alémaniques, dont par exemple un bref compte-rendu de Pierre-Henri Liardon dans *24 Heures*[10] à l'occasion de l'exposition de René Bauermeister à la galerie Impact et quelques lignes de Martine Lanini dans *La Tribune de Lausanne*[11] consacrées au même événement. S'il paraît indéniable que les expositions de l'artiste étaient relayées par la presse au niveau national, ces documents apportent peu d'informations substantielles sur l'œuvre de l'artiste, non parce qu'ils manquent d'intérêt, mais parce que leur dimension laisse peu de place au développement d'une analyse. On peut donc déplorer que son travail n'ait pas été soutenu par la critique d'art ; en revanche, l'artiste lui-même a écrit aussi bien sur sa propre pratique que sur le travail d'autres artistes, rédigeant notamment des comptes-rendus d'expositions et de festivals, ce qui ne manque pas d'intérêt afin de saisir l'originalité de son œuvre et sa posture de « chercheur ». À travers ses écrits et ses lectures, nous pouvons découvrir sa connaissance avisée des différents enjeux (culturels, artistiques et techniques) de l'art vidéo et du cinéma expérimental en Suisse et en France[12], mais également son intérêt pour certains courants artistiques contemporains qui alimentent son propre travail, comme celui de l'art conceptuel dont il a rencontré une partie des artistes majeurs lors de ses voyages aux États-Unis. Par l'intermédiaire de ses archives, nous savons qu'il en a effectué au moins deux en Californie.

Le premier a lieu en 1972 ; il fait l'objet d'un bref compte-rendu dactylographié sur deux pages et demi, intitulé « Art Shopping à Los Angeles »[13]. René Bauermeister y recense une partie des galeries qu'il a visitées sur La Cienega Boulevard, comme celles d'Irving Blum, Nick Wilder, Eugenia Butler et Riko Mizano, ainsi que sa visite du musée de Pasadena. On y apprend qu'il a notamment découvert les travaux d'artistes comme Larry Bell, John

McCracken, Tony DeLap, Craig Kauffman et De Wain Valentine, ainsi que rencontré le critique d'art Seth Siegelaub lors de son passage au California Institute of the Arts. Grâce à ces échanges, il constate la forme de rivalité qui existe alors entre l'art californien et la puissante scène new-yorkaise, soutenue par un marché actif – clivage qui fut contourné par quelques artistes de la Pictures Generation, dont Jack Goldstein avec qui il fera ultérieurement connaissance et entretiendra une correspondance épistolaire anecdotique conservée dans ses archives. Pour conclure son récit, il précise qu'il est invité à faire une résidence l'année suivante, en 1973, à la section de Recherche artistique de l'Institut technologique de Californie. Si ce second séjour a lieu, c'est principalement motivé par l'invitation faite à René Bauermeister par l'artiste et théoricien Ken Friedman à prendre part à un symposium sur le thème de l'« imagination publique ». À cette occasion, il présente son travail en avril au De Benneville Pines Camp and Conference Center sur les collines de Los Angeles. Ce nouveau périple fit ensuite l'objet d'un article intitulé « Art, jet et mass média »[14] publié dans *La Gazette littéraire* en mai 1973. Il y revient de manière plus détaillée sur sa rencontre avec des acteurs de la scène de l'art conceptuel d'alors (artistes, critiques, directeurs d'institution, comme Lynda Benglis, John Baldessari, Paul Brasch, George Neubert, Lydia Vitale et James Welling), et la place importante donnée à la vidéo dans les musées et les écoles d'art.

Ce franchissement des frontières par l'artiste ne se limite pas à des séjours culturels exotiques pour l'époque ; cette hybridation de références fait partie intégrante de la manière dont il traite les problématiques qui orientent son travail artistique. Ces croisements mériteraient de faire l'objet d'une analyse plus approfondie, notamment pour examiner les liens que son travail entretient avec le mouvement Fluxus, auquel il fait toutefois peu allusion dans ses écrits, bien que sa rencontre avec Ken Friedman, figure de proue dès 1966 de la destinée du Fluxus West, a dû évidemment impacter ses réflexions artistiques, tout comme celle avec Allan Kaprow. Néanmoins, nous nous focaliserons principalement sur l'apport de l'art conceptuel dans son œuvre.

À la croisée de l'art conceptuel et d'un héritage intellectuel duchampien

Les références de René Bauermeister oscillent donc entre l'art américain et l'art européen qui se rencontrent durant la seconde moitié des années 1960 dans des expositions, comme celle, fameuse, d'Harald Szeemann, *Quand les attitudes deviennent forme*. Comme le rappelle Jack Burnham, ces expositions favorisent la convergence entre des « artistes faisant usage d'objets, d'arrangements, de situation de plein air et d'idées conceptuelles »[15]. Selon le critique d'art, cette interpénétration entre l'art conceptuel du nouveau monde et des mouvements comme le Nouveau réalisme de l'ancien continent aurait comme premier antécédent « la production post-cubiste de Duchamp [qui] est orientée vers le conceptualisme, alors que quelques-unes des propositions de son livre *Marchand de sel* sont des œuvres purement conceptuelles »[16]. Il est vrai que certains artistes de l'art conceptuel revendiquent leur filiation plus ou moins marquée avec l'œuvre de Marcel Duchamp. Ainsi, Joseph Kosuth, dans son célèbre article « Art after Philosophy » (« L'art après la philosophie ») publié en 1969[17], mentionne que :

> Après Duchamp, on peut mesurer la « valeur » de chaque artiste en se demandant jusqu'où il a interrogé la nature de l'art ; ce qui revient à demander « qu'a-t-il *ajouté* à la conception de l'art ? » ou « qu'est-ce qui n'était pas là avant qu'il ne commence ? ». Les artistes interrogent la nature de l'art en formulant de nouvelles propositions à son sujet. Et pour ce faire, ils ne peuvent avoir recours au « langage » hérité de l'art traditionnel, puisque ce dernier repose sur l'hypothèse qu'il n'y a qu'une manière de formuler une proposition artistique. Or la substance même de l'art est profondément liée à la création de nouvelles propositions.[18]

Dans le même sens, Marcel Duchamp répond à Pierre Cabanne lui demandant lors d'un entretien : « quelle est la genèse cérébrale du *Grand Verre* ? » :

> Je voulais déjà ne pas me préoccuper du langage visuel…
> (PC) *Rétinien*
> Rétinien par conséquent. Tout devenait conceptuel, c'est-à-dire que cela dépendait d'autre chose que de la rétine.[19]

Tout comme Joseph Kosuth ou Robert Morris[20], René Bauermeister marque son intérêt pour l'œuvre de l'inventeur du ready-made en réalisant une vidéo intitulée *Hommage à Duchamp* (1976). Il écrit à propos de cette bande qu'il a :

> tenté de rompre la continuité géométrique d'un espace. Cette expérience de « lévitation » spatiale est une sorte de défi lancé à la géométrie euclidienne. En réalisant ce vidéogramme, j'ai eu le sentiment de jouer une partie d'échecs très serrée dont l'enjeu était un irréversible mouvement de bascule au travers du temps.[21]

Cette vidéo est d'ailleurs moins un hommage à l'intégralité de l'œuvre de Marcel Duchamp qu'une réflexion intellectuelle et référentielle, dans un jeu de mise en abyme « écranique » permis par un dispositif technologique spécifique, sur le *Grand Verre* (1915-1923). Notons également que la dimension tautologique en jeu dans cet hommage fait directement écho au procédé autoréflexif traité par de nombreux artistes de l'art conceptuel (nous y reviendrons). *Hommage à Duchamp* s'ouvre sur un plan fixe présentant à l'écran un moniteur positionné de trois quarts ; il n'est donc pas tourné face à nous, mais mis en perspective. La première séquence diffusée sur ce moniteur est la surface de la table à droite de l'appareil, cadrée en vue aérienne. L'objectif de la caméra est donc dirigé verticalement pour filmer ce plan horizontal. Ce dispositif sert à la médiatisation d'un événement performatif : sur le plateau de la table est posé un morceau de verre qu'un protagoniste hors-champ casse à l'aide d'un marteau. Nous voyons donc simultanément le verre qui se fait briser « en direct » sur la table et la captation de cette action médiatisée par l'écran du moniteur qui est, quant à lui, virtuellement cassé. Dans un second temps, le performeur vient coller sur l'écran du moniteur les

fragments de la plaque de verre. Tous les deux étant du même format, l'image du verre cassé vient se matérialiser à l'écran au fur et à mesure de ce collage. Lorsque le verre est totalement recomposé sur l'écran du moniteur, ce dernier est éteint et cette perte de luminosité par rétroprojection laisse apparaître pleinement la fêlure. Il résulte donc de ces superpositions de plans, dans l'espace et le temps, l'illusion que l'écran n'est plus brisé virtuellement, mais « réellement » – ce qui engendre un trouble chez le spectateur se questionnant sur la véracité de l'information qui lui est donnée à voir à travers ce processus de médiatisation. Pour René Bauermeister, ces préoccupations participent à l'ensemble de son travail de vidéaste :

> Il y a toujours cet imperceptible mouvement de dérive, ces décalages, ces glissements subtils avec lesquels il est difficile de composer. Vu de l'intérieur et pris dans le vertige du feed-back de mes fantasmes électroniques, il devient hasardeux d'évaluer une distance ou d'apprécier la consistance d'une réalité.[22]

Ainsi, au-delà de l'anecdote du *Grand Verre* qui fut lui-même cassé durant un transport en 1926[23], cet *Hommage* à Duchamp évoque l'intérêt commun des deux artistes pour le dépassement des codes canoniques de la représentation via la configuration d'espace-temps qui interrogent la perception de notre environnement.

Sur cette question, René Bauermeister décrit un autre de ses films, *Processus* (1972, 16mm, 43 minutes), comme constituant :

> une réflexion sur les notions complexes de perception de la réalité et de la définition de l'espace. Les interférences, les décalages et les points de coïncidence entre l'image et l'imagé sont les données à partir desquelles s'organisent les quatorze séquences formant le film. Ce déconditionnement visuel s'élabore autour de paramètres incertains tels que l'ambiguïté des apparences de la réalité et des formes spécifiques que peut revêtir la représentation de la réalité. Le but de ces investigations est de démontrer la relativité de toute information.[24]

Dans cette série de séquences, l'artiste filme différentes actions physiques et postures du corps qui, par leurs effets, oscillent entre des situations familières et des moments de rupture, lesquelles produisent chez le spectateur un sentiment d'« inquiétante étrangeté ». L'une des séquences, par exemple, montre le visage d'un homme aux yeux clos qui semble se reposer sereinement. Toutefois, son image est à l'envers à l'écran. Ce renversement indiciel crée un doute sur l'information que l'image nous transmet de cette situation. Notre suspicion se confirme lorsque nous découvrons progressivement que l'homme est suspendu par les pieds. Une tension et un certain malaise se font sentir lorsqu'il commence à avoir le sang qui lui monte à la tête, basculement qui nous renvoie à l'évocation de la torture. En quelques secondes, ces images nous font passer d'un état de confort vers une remise en question du statut de ce que nous sommes en train de regarder et de notre participation en tant qu'observateur. Dès lors, les variations scopiques durant ces séquences attirent notre attention aussi bien sur le contexte de leur réalisation que sur la véracité de l'information apportée, celles-ci induisant différents niveaux de conscience en recourant à des ressorts psychologiques. Cette dimension psychologique est pour René Bauermeister un élément central qui justifie sa production d'images animées au regard d'autres médiums comme le dessin ou la sculpture :

> J'ai travaillé dans deux dimensions (peinture), puis dans trois dimensions (sculpture) ; au bout d'un certain temps pourtant, il m'est apparu que la sculpture était encore limitée : j'ai alors pu trouver dans l'emploi de l'image cinématographique une dimension nouvelle, d'ordre psychologique. Un objet en trois dimensions ne renvoie finalement qu'à sa propre évidence, alors qu'une image a des redondances, des échos infinis qui peuvent provoquer chez le spectateur des réflexions successives et lui permettre d'accéder à des territoires jusqu'alors inexplorés. Le cinéma apporte le mouvement et un contexte psychologique, caractéristique qui fait totalement défaut à une œuvre purement plastique, celle-ci n'étant qu'une matière inerte à voir ou à interpréter.[25]

Ce dépassement de la fixité plastique de l'objet d'art à travers une approche d'ordre psychologique, dans un rapport au mouvement corporel et à l'événement chez René Bauermeister, rejoint certaines préoccupations de l'artiste conceptuel Victor Burgin. En effet, selon lui :

> on peut appréhender dans un « espace psychologique » les « objets » de la mémoire et de l'imagination à partir de l'expérience du mouvement corporel dans le monde réel ; la manière dont l'orientation et les repères dans l'espace réel viennent à se superposer à l'orientation dans le temps et à l'ensemble des repères de l'imagination dans l'espace psychologique, toutes ces configurations étant physiologiquement « intériorisées » sous la forme d'états nerveux et musculaires correspondant à chaque structure concernée.[26]

Victor Burgin souligne donc son « double intérêt pour l'aspect *proprioceptif* de l'expérience et la nature *informative* de l'art »[27]. Il s'agit par ce biais de penser l'« art-objet », selon ses termes, comme n'étant pas justement une sous-catégorie de l'objet, mais une « sous-catégorie d'informations » en tant que « langage » particulier : « le contexte de l'art est un complexe d'informations dans lequel l'aspect génératif et transformationnel de l'expérience en temps réel doit être pris en compte »[28]. La temporalité dans le processus du passage de l'information, René Bauermeister l'investit par la mise en relation disjonctive entre une source sonore et un environnement visuel dans son film, peut-être le plus connu, *Point Zéro* (1971, 16mm, 4 minutes).

Dans ce court métrage, il a, selon ses propres termes, « essayé de rendre perceptibles certains concepts de durée »[29] en confrontant le spectateur à l'agonie d'une mouche projetée dans l'espace à taille humaine. Ce rapport d'échelle tend à objectiver ce moment afin « d'affranchir [l'image] de toute charge dramatique susceptible d'annihiler [notre] lucidité » ; cette approche est amplifiée par la volonté de rendre « cette ultime mutation biologique » à travers une « observation clinique ». La bande sonore est un montage qui croise la sirène d'une ambulance, le vrombissement de la mouche et des voix *off* de speakers relatant des événements

tragiques ayant lieu à travers le monde. Sur le dernier plan, la mouche gît sur le dos dans le silence d'une mort annoncée. Cette configuration d'un espace-temps visuel et sonore induit ainsi une prise de conscience des différents degrés de lecture d'une information, de sa possible déformation dans la durée de sa diffusion et de sa relativité contextuelle, empruntant à différents régimes de médiation.

Plus généralement, la problématique de l'information permettant de comprendre voire d'agir sur les composantes qui configurent différents types d'environnements fut largement prise en compte par des artistes de l'art conceptuel comme Dan Graham, Robert Smithson et Robert Morris. Ces préoccupations s'inscrivent notamment dans le prolongement de la théorie de la cybernétique déployée depuis le début des années 1950 suite au célèbre ouvrage de Norbert Wiener (*La Cybernétique. Information et régulation dans le vivant et la machine*, 1948).

Ces enjeux d'actualité dans les années 1960 n'ont donc pas échappé à René Bauermeister et font partie intégrante de sa démarche, comme en témoigne encore cette remarque en conclusion de son entretien avec Marcel Schüpbach :

> une information n'est jamais permanente ; elle est fonction du point de vue de l'observateur ; or ce dernier peut changer ainsi que sa position ; l'événement ou la chose observés varient également. Ainsi tous les paramètres ont la faculté de se modifier simultanément et les rapports de l'équation ne sont jamais constants. Toute information est donc relative, de même que la réalité, l'objectivité ou l'espace.[30]

Les processus de réflexivité conceptuelle et formelle dans le travail de René Bauermeister, qui tendent à interroger les médias dans leur capacité à dé-former des informations, font aussi partie des enjeux artistiques qui le rapprochent de l'art conceptuel. Rappelons d'ailleurs que la possibilité de mettre en abîme l'information, à travers une production mise en forme en se pliant et se dépliant dans un jeu d'emboîtement, fut différemment exploitée par les artistes de ce mouvement. À tel point que l'une de ses œuvres fondatrices, signée Robert Morris – datée de 1961 mais

officiellement présentée deux ans plus tard, le 24 mars 1963, à la Gordon Gallery de New York[31] –, est une simple boîte en bois contenant le son de sa propre fabrication. *Box with the Sound of its Own Making* (*Boîte avec le son de sa propre fabrication*), explique l'artiste, est :

> constituée de six morceaux de noyer assemblés en un cube fermé. J'ai fabriqué la boîte avec des outils à main : marteau, scie, etc. Ça m'a pris trois heures. Au cours de ce travail, j'ai enregistré sur un magnétophone les bruits de la construction. Avant de fermer complètement la boîte, j'y ai disposé un petit haut-parleur. J'ai ménagé un espace sur l'un des côtés de manière à ce que l'on puisse brancher un magnétophone au haut-parleur. De cette façon, on pouvait rejouer les sons enregistrés.[32]

Cette auto-présentation fut d'emblée poussée à son paroxysme par le biais du langage lorsque Robert Morris réalise *Card File* (*Fichier*) en 1962. Ce fichier est constitué de 48 fiches classées par ordre alphabétique[33] qui décrivent par écrit « des remarques et informations relatives à sa propre élaboration »[34]. Néanmoins, le critique d'art Benjamin Buchloh revient sur l'autoréflexivité dans l'art conceptuel comme forme tautologique, dans son article « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel), 1962-1969 »[35]. Ainsi, il relève dans la tautologie une « dimension agressive » qu'il relie à l'affirmation qu'une « proposition est vraie pour toutes les possibilités de vérité de propositions élémentaires »[36], ce qui la couperait de la réalité. Cette césure conduirait au rejet de toute fonction sociale de l'art, ce qui aurait notamment pour effet de faire ressurgir l'ambiguïté élitiste des doctrines de *l'art pour l'art* chez les modernes, que Joseph Kosuth réinvestit pour argumenter que l'art conceptuel a pour objectif de redonner à l'art son autonomie en regard de l'esthétique[37]. Le théoricien appuie notamment sa critique envers le travail de Joseph Kosuth en revenant sur la manière dont Roland Barthes et Guy Debord – plutôt que de se référer à Ludwig Wittgenstein ou Alfred Jules Ayer, comme le fait l'artiste – identifient la tautologie comme symptôme idéologique de la société capitaliste qui participe à instituer et à légitimer

ses valeurs économiques et culturelles. Cependant, Benjamin Buchloh n'adresse pas cette critique à l'ensemble des artistes de l'art conceptuel, dont certains travaillent sur le contexte d'exposition et les modalités de diffusion de l'art, comme Dan Graham, Marcel Broodthaers et Daniel Buren. Il précise d'ailleurs que la diversité des approches dans ce courant rend impossible leur homogénéisation stylistique dans l'élaboration d'une historisation. Par conséquent, il soutient que les pratiques de ces derniers « manifestent une autoréflexivité plus achevée et approfondie qu'une démarche analytique comme celle de Kosuth, précisément parce qu'elles prennent en compte la contextualisation (sociale, politique) de l'art, sans se limiter à définir celui-ci par la seule déclaration d'intention »[38]. Dans une étude comparative entre l'article de Benjamin Buchloh et celui de Joseph Kosuth, Patrice Loubier souligne que :

> L'art conceptuel marquerait donc un point de basculement précaire, où les artistes peuvent tout à la fois demeurer confortés dans une « vénération quasi religieuse pour une forme plastique purement autoréflexive »[39], comme Kosuth, ou poursuivre l'autoréflexivité au-delà du tableau, en analysant les dispositifs d'exposition, de légitimation et de diffusion de l'art, soit le mur, la cimaise, l'architecture et la politique du musée (Buren et Hans Haacke, entre autres).[40]

Dans le prolongement de cette remarque, nous pouvons suggérer que le travail de René Bauermeister évite l'écueil de l'aliénation tautologique par sa mise à l'épreuve des médias et des systèmes de diffusion de l'information. Notons par ailleurs que si l'artiste avait connaissance de l'article de Joseph Kosuth puisqu'il est cité par Jack Burnham, il n'a pas pu lire le texte critique de Benjamin Buchloh rédigé après sa disparition. Ainsi, dans les processus d'autoréflexivité mis en œuvre par René Bauermeister, les effets de retour sont générés, comme nous l'avons vu, par des décalages, des interférences et des basculements, qui éviteraient la pierre d'achoppement de la référence redondante instaurant une boucle sclérosante, au profit de *feedbacks* spiralaires qui interrogent en profondeur notre

rapport à l'information, à son contexte de transmission et à ses modes de diffusion par le biais de différents médias.

Cette démarche, dans sa dimension « méta », est particulièrement éloquente dans l'installation vidéo *Aléatoire I* (1978) *et II* (1978, vidéo Betacam SP, 4 minutes 17 secondes) et auparavant dans le film *Visual Connection* (1972). Ce dernier est une « tentative d'analyse de certains codes de la communication visuelle »[41] par un montage d'images et de sons alternés à des rythmes différents. Par un jeu de ping-pong, des séquences d'un homme et d'une femme positionnés en vis-à-vis recomposent un dialogue en anglais de façon déphasée. Quant à l'installation vidéo *Aléatoire I* et *II*, ses enjeux réflexifs sont axés, au sens propre et figuré, à partir de l'asymétrie du visage qui s'in-forme de façon méta-analytique dans un soliloque et un dispositif technique. Cette œuvre fut réalisée à l'occasion de l'événement *Espaces 78/1* sous-titré *Video Corpus. Manifestation-enquête sur la vidéographie et corps humain*, organisé du 6 au 13 février 1978, dans le lieu Porte de la Suisse, Paris. Nous retranscrivons ici, malgré sa longueur, son descriptif rédigé par l'artiste qui pointe clairement, selon nous, le processus de décalage dans une in-formalisation de la réflexivité :

> Deux caméras sont disposées côte à côte et filment un visage en plan rapproché. Elles sont réglées sur une distance focale rapprochée. Elles sont réglées sur une distance focale identique. Le sujet voit son visage reproduit sur l'écran du moniteur placé en face de lui.
> L'expérience se décompose en deux phases. La première est l'enregistrement de l'image du visage par l'une des deux caméras durant une minute par exemple. On fait ensuite défiler la bande magnétique en marche arrière pour la remettre à son point de départ.
> La seconde phase permet au sujet qui se prête à l'expérience de revoir en différé la moitié gauche de son visage par lecture de la bande (un générateur d'effets partage l'écran du moniteur en deux parties égales selon l'axe de symétrie du visage) tandis que la moitié droite est simultanément reproduite en direct par l'intermédiaire de l'autre caméra. Les deux moitiés ainsi juxtaposées sur l'écran recomposent la totalité du visage.

> Cette situation provoque une asymétrie des mouvements expressifs, de la mobilité physionomique. Ce décalage assez troublant occasionné par la confrontation, dans une même image, de deux enchaînements chronologiques distincts est d'autant plus ambigu que le partage arbitraire de l'écran est en coïncidence avec la symétrie « naturelle » du visage. L'enregistrement sonore autorise deux variantes, soit la prise de son isolée de la première ou de la seconde phase, soit, au contraire, le mixage des deux sources. Le fonctionnement du dispositif n'est pas univoque, le résultat restant constamment subordonné à l'effet de réciprocité.[42]

René Bauermeister réalisa les deux versions sonores de cette performance exécutée par Jacques Monnier-Raball qui dirigeait alors l'École Cantonale d'Art de Lausanne. Ce sont ces deux enregistrements que nous pouvons visionner aujourd'hui.

Pour souligner la logique d'une mise en mouvement dans l'œuvre de René Bauermeister, laquelle contribue à son originalité en ne la conditionnant pas à un courant artistique ou à des modes esthétiques, nous pouvons encore soulever l'importance de la notion d'événement qu'il évoque dans cette citation. Dans cette perspective, il faudrait revenir sur l'apport de la nébuleuse Fluxus dans son œuvre, précisément via la notion d'événement et conjointement avec les réflexions critiques de l'artiste sur les médias de masse comme la télévision[43]. Sous ce jour, il nous paraîtrait judicieux, par exemple, d'étudier le film en six parties *Layla in Camp: Majnun Lying Without* (1975, Super-8, 29 minutes)[44] qu'il réalisa en collaboration avec le Kulturtäter, le groupe Laïla, Olivier Blanchard du « Théâtre de poche » et l'artiste Herbert Distel[45], ainsi que son « expérience urbaine de communication par la vidéo », en 1975, dans les rues de La Chaux-de-Fonds[46]. Ce second projet consistait à réaliser un événement inattendu et surprenant dans l'espace public : faire jouer un groupe de musiciens en dehors du moment et de l'endroit définis durant lesquels il intervient habituellement (concert, festival, parade, etc.). Cette expérience permettait ainsi de réfléchir à la manière de communiquer

l'improbabilité d'un tel événement. Il fut pour cela enregistré à travers un dispositif vidéo évoquant le tournage d'un documentaire par la télévision. Cette perturbation urbaine avait pour objectif d'interroger de manière critique les modes de communication d'un média de masse comme la télévision et sa façon de relayer une information jugée « exceptionnelle ».

La singularité du travail de René Bauermeister s'articule dans l'hybridation de références esthétiques, d'origines culturelles et de médiums artistiques qui se concrétise via sa posture sans cesse mouvante d'un artiste-chercheur. Dans ce sens, la rigueur de la démarche artistique de René Bauermeister est exemplaire au point de le positionner comme *outsider* dans le domaine de l'art, registre trop souvent réservé, par les commentateurs, à des œuvres et des artistes inclassables, alors que leur originalité en fait, au contraire, des pionniers.

[1] Voir François Bovier et Adeena Mey (éds.), René Berger, *L'Art vidéo et autres essais (1971-1977)*, JRP|Ringier/Les presses du réel, Zurich/Dijon 2014, p. 86.
[2] Voir René Berger, « Les mousquetaires de l'invisible », *Cinéma*, n°4, 1977 ; « Ici, René Bauermeister », in *René Bauermeister : photographie, travaux vidéo*, Fondation René Bauermeister, Lausanne 1988, repris dans René Berger, *L'Art vidéo et autres essais*, op. cit., p. 84-88 et p. 96-99. Né en 1930, René Bauermeister est décédé à l'âge de 55 ans.
[3] Le 8 mars 1999, le siège de la Fondation déménage à La Chaux-de-Fonds, rue des Musées 33, c/Musée des Beaux-Arts (cf. FOSC : 054 / du 18.03.1999, p. 1797).
[4] Fascicule de présentation de la Fondation René Bauermeister, p. 8.
[5] *Ibidem*.
[6] Paragraphe de présentation rédigé par un journaliste signant des initiales JdR, précédant la publication dans *La Gazette littéraire*, supplément culturel hebdomadaire de *La Gazette de Lausanne*, datée du 26-27 mai 1973, du compte-rendu de René Bauermeister intitulé « Art, jet et mass média », archives de l'artiste, cote 5.1.152 (carton 1).
[7] Publié dans *La Gazette littéraire*, n°229, 30 septembre-1er octobre 1972, cote 1.37 (carton 1).
[8] Publié dans le catalogue du programme « Espaces » au sein duquel fut notamment organisée l'exposition collective *Art vidéo : recherches et expériences* avec René Bauermeister, Gérald Minkoff, Muriel Olesen, Jean Otth et Janos Urban, 10-13 mars 1976, salle Porte de la Suisse, Paris, gérée par la Fondation Pro Helvetia (cf. copie du dossier dans les archives de l'artiste, cote 2.1.113, [carton 1]). Ce lieu, sis 11 bis rue Scribe, servit de prémisse à la mise en place, en tant que première antenne à l'étranger de la Fondation, du Centre culturel suisse.
[9] Publié en 1973 dans le numéro 20 de la *Revue suisse de photographie*.
[10] Publié dans l'édition du 30 mars 1973, article collé sur une page cartonnée, cote 1.52 (carton 1).
[11] Publié dans l'édition du 29 mars 1973, article collé sur une page cartonnée, cote 1.48 (carton 1).
[12] Voir par exemple son essai historique tout à fait éclairant sur la situation du cinéma expérimental en Suisse : « Un cinéma inscrit dans la mouvance d'un courant international », *CinémAction*, n°10-11, printemps-été 1980, repris dans François Bovier, Balthazar Lovay, Sylvain Menétrey et Dan Solbach (éds.), *Film Implosion! Experimental Cinema in Switzerland*, Fri Art Kunsthalle/Revolver Publishing, Fribourg/Berlin 2017, p. 25-34.
[13] Texte de trois pages dactylographiées, archives de l'artiste, cote 11.5 A. 336 (classeur 1).
[14] Publié dans *La Gazette littéraire*, 26-27 mai 1973, cote 5.1.152 (carton 1).
[15] « La Tête d'Alice. Réflexion sur l'art conceptuel », texte dactylographié figurant dans les archives de René Bauermeister en français, dont la version originale est de Jack Burnham, « Alice's Head: Reflections on Conceptual Art », *Artforum*, vol. 8, n°6, février 1970, p. 37-43. Il semble que ce soit René Bauermeister qui en a fait la traduction, archives de l'artiste, cote 2.3.126 (carton 1).
[16] Jack Burnham, *op. cit.*, p. 3.
[17] Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », in Gauthier Herrmann, Fabrice Reymond et Fabien Vallos (éds.), *Art conceptuel, une entologie*, Éditions MIX, Paris 2008, p. 423-438. Cet essai a été publié pour la première fois en trois parties dans *Studio International,* Londres, n°915, octobre 1969, p. 134-137, n°916, novembre 1969, p. 160-161, et n°917, décembre 1969, p. 212-213.
[18] *Ibidem*, p. 429.
[19] Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* [1967], Éditions Sables/Allia, Paris 2014, p. 39-40.
[20] Voir notamment Robert Morris, *Écouter par les yeux. Objets et environnement sonores*, cat. exp., musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1980, p. 106 ; Robert Morris, « Déclaration d'intention », in *Art conceptuel, une entologie*, op. cit., p. 442.
[21] René Bauermeister, descriptif de la vidéo *Hommage à Duchamp*, maquette dactylographiée pour le dossier Porte de la Suisse, Espace 76, archives de l'artiste, cote 2.1.113.
[22] René Bauermeister, texte sans titre, février 1978, archives de l'artiste, cote 5.1.146 (carton 1).
[23] Entretien de Marcel Duchamp avec James Johnson Sweeney, in Marcel Duchamp, *Duchamp du signe,* Champs Flammarion, Paris 1975, p. 176.
[24] René Bauermeister, descriptif du film *Processus*, texte dactylographié, archives de l'artiste, cote 6.1.192 (carton 1).
[25] Marcel Schüpbach, « René Bauermeister : Le mécanisme de la perfection », entretien publié dans *La Gazette littéraire*, n°229, 30 septembre-1er octobre 1972, cote 1.37 (carton 1).
[26] Victor Burgin, dans *Art conceptuel, une entologie*, op. cit., p. 411.
[27] *Ibidem*, p. 411.
[28] René Bauermeister, entretien avec Marcel Schüpbach, *op. cit.*
[29] René Bauermeister, descriptif du film *Point Zéro*, texte dactylographié, archives de l'artiste, cote 6.1.193 (carton 1).
[30] René Bauermeister, entretien avec Marcel Schüpbach, *op. cit.*
[31] Voir *Art conceptuel, une entologie*, op. cit., p. 9.
[32] Robert Morris, in *Écouter par les yeux. Objets et environnement sonores*, cat. cit., p. 106.
[33] Voir le descriptif de Caroline Cros sur le site Internet du Centre Georges-Pompidou : www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cXbkeg6/rGGAR5.
[34] Voir *Art conceptuel, une entologie*, op. cit., p. 9.
[35] Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspect de l'art conceptuel), 1962-1969 », in *Essais historique II*, *art contemporain* (trad. Claude Gintz), Art édition, Villeurbanne 1992.
[36] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1922] (trad. Gilles-Gaston Granger), Gallimard, Paris 1993, p. 68.
[37] Voir Joseph Kosuth, « L'art après la philosophie », *art. cit.*
[38] Benjamin Buchloh, *art. cit.*, p. 66.
[39] Benjamin Buchloh, *art. cit.*, publié in Paul Gintz (éd.), *L'Art conceptuel, une perspective*, cat. exp.. ARC/musée d'Art moderne de la Ville de Paris, novembre 1989-février 1990, Paris-Musées : Société des Amis du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris 1989, p. 33, cité par Patrice Loubier, *Figures de la tautologie dans l'art et le discours critique des années 1960*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008, p. 70.
[40] *Ibidem.*
[41] René Bauermeister, descriptif du film *Visual Connection*, texte dactylographié, archives de l'artiste, cote 6.1.192 (carton 1).
[42] René Bauermeister, descriptif du film *Aléatoire I* et *II*, texte dactylographié, archives de l'artiste, cote 6.1.199 (carton 1).
[43] Voir l'article de René Bauermeister, « Vidéo/Télévision, Deux réalités confondues dans l'image électronique », *Musique/art/spectacle*, avril 1975, n°4, trois photocopies, archives de l'artiste, cote 5.2.153 (carton 1).
[44] « *Layla in Camp: Majnun Lying Without* est le titre d'une miniature persane que l'on peut voir au British Museum, Londres. Le film se réfère entièrement au contenu de cette dernière et l'élargit en un conte s'articulant en six tableaux. On accède à la compréhension de l'histoire de manière essentiellement visuelle, ce qui contribue à solliciter plus impérativement l'imagination du spectateur. » Synopsis de *Layla in Camp: Majnun Lying Without*, archive de l'artiste, cote 6.1.225 (carton 1). Voir aussi le dossier de presse Kulturtäter Biel-Bienne, 14 janvier 1976, cote 6.1.226 (carton 1). Nous n'avons pas vu ce film, dont nous ne savons pas s'il existe encore une copie.
[45] Voir l'article intitulé « Un tournant dans l'activité des Kulturtäter ? *Layla in Camp* », publié dans le *Journal du Jura*, 21 février 1976, non signé, archives de l'artiste, cote 2.1.86 (carton 1).
[46] Voir le texte de Jacques Monnier-Raball, « La vidéo entre art et communication », trois pages avec photographies, archives de l'artiste, cote 2.1.108 (carton 1).

Expériences de l'expérimental en Suisse romande : ciné-clubs, critiques, écoles d'art

Entretien avec François Albera par François Bovier

Transcription par Nicolas Brulhart. Il s'agit de la retranscription complète de l'entretien réalisé en 2016, publié dans une version abrégée en langue anglaise dans *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland*, ici augmentée de deux annexes documentaires.

FRANÇOIS BOVIER Comment décririez-vous votre implication dans le cinéma expérimental en Suisse romande ?

FRANÇOIS ALBERA Pour répondre à votre sollicitation d'évoquer mon expérience quant au domaine du cinéma expérimental en Suisse, il faut partir – pour ce qui me concerne comme individu ayant traversé une certaine période : des années 1960 à nos jours – d'un faisceau de déterminations, que je résumerai globalement à :
1) l'expérience des ciné-clubs (qui inclut la Cinémathèque et certaines manifestations particulières) ;
2) celle des festivals de cinéma ;
3) celle de la rencontre et de la fréquentation de cinéastes – avec les investissements concrets de ma part que ces trois aspects ont pu susciter : ma pratique, mes pratiques, c'est-à-dire animateur de ciné-clubs, critique de cinéma, enseignant de cinéma au sein d'une école de beaux-arts

(et accessoirement dans quelques établissements similaires), puis à l'université (des universités), collaborateur de festivals, éditeur…

Ces différents paramètres me définissent – puisque j'ai traversé ces périodes, participé à ces manifestations, été partie prenante des activités que j'ai énumérées, développé ces pratiques. En même temps, cet ensemble est en quelque sorte factice : il est en effet scandé par des ruptures, des remaniements, des tournants – de diverses natures : d'appartenance à des courants de pensées et d'opinions, de rencontres avec des personnes bien précises (responsables de ciné-clubs, de festivals, cinéastes) et de fonctions ou charges assumées (dans la presse, des ciné-clubs et festivals, dans l'enseignement). Je ne vais pas me livrer à un exercice fallacieux d'auto-analyse ici – qui serait de toute manière trompeur, biaisé : il témoignerait au mieux de la position que j'assume aujourd'hui et du souci que j'ai forcément de construire une certaine cohérence de mon itinéraire de vie et d'activités. Ni improviser une sociologie de ce tissu humain et institutionnel dense, complexe qui devrait être faite – par d'autres – afin de comprendre les phénomènes dont nous allons parler. Mais je tiens à les signaler d'entrée de jeu car il m'est, à moi, impossible de me diviser en tranches et d'isoler, par exemple, la place de « l'expérimental » dans mes attirances, mes goûts ou mes refus, mes investissements dans ces différents secteurs.

Je citerai cependant pour satisfaire, de manière immédiate, à la demande un événement fondateur pour moi : ma rencontre avec P. Adams Sitney lors de son passage à Lausanne en septembre 1967, dans le cadre d'un Congrès indépendant du cinéma international (CICI) qui se tenait sous l'égide de la Cinémathèque suisse (avec ses partenaires habituels : la revue *Premier plan* de Lyon, les cinémathèques de Toulouse, du Luxembourg, peut-être de Munich et de Bruxelles – c'est à vérifier). P. Adams Sitney a évoqué dans *Film Culture*[1] ses deux séjours rapprochés en Suisse : Zurich, Lucerne, Soleure et Lausanne. C'est donc à la faveur de son deuxième séjour qu'il est venu à Lausanne et que je l'ai rencontré.

C'est au sein d'un programme éclectique, comme l'étaient tous les programmes des CICI, destinés à montrer des films retrouvés, inconnus ou oubliés (muets ou parlants),

que P. Adams Sitney est arrivé avec deux heures de films appartenant au New American Cinema. Je me rappelle quelques films marquants : ceux de Bruce Conner, de Stan Brakhage, de Robert Breer et de Peter Kubelka. J'ai été emballé. J'ai fait sa connaissance à cette occasion et discuté longuement avec lui. J'ai tiré de cet événement et de cette rencontre une quasi pleine page dans le journal où j'écrivais alors de temps en temps, *Le Peuple La Sentinelle*[2].

Le personnage était assez fascinant, portait une très longue barbe, rousse me semble-t-il, qu'il lissait de la main pendant qu'il parlait. Il parlait doucement et abordait les choses de manière inattendue pour moi. Par exemple, il opposait l'image d'Anne Wiazemsky chez Robert Bresson et chez Jean-Luc Godard, en disant que ce dernier était toujours dans la secondarité : il avait découvert Anne Wiazemski en voyant *Au hasard Balthazar* de Robert Bresson (1966) et était maintenant à la recherche de ce à quoi celui-ci avait eu accès mais, le faisant à travers l'image déjà enregistrée, il se condamnait à échouer. De même qu'il aurait voulu filmer Anna Karina *comme* Carl Theodor Dreyer avait pu filmer Renée Maria Falconetti dans *Jeanne d'Arc* (1928), et n'avait pu que juxtaposer les deux images dans *Vivre sa vie* (1962), marquant par-là cette impossibilité.

Comme j'étais farouchement godardien à ce moment-là, c'était assez troublant mais assez juste aussi (on pourrait reprendre cette remarque à partir de l'opposition qu'établit Walter Benjamin entre l'aura et la reproduction). C'est sans doute aussi la différence entre Jean-Marie Straub et Jean-Luc Godard, ce dernier « cite ». En même temps, dans cet apologue à propos d'Anne Wiazemski, il y a un fort sous-texte de nature sexuelle (virginité pour Robert Bresson). Ce qui est curieux, c'est qu'au même moment, j'avais « appliqué » le « modèle foucaldien » du *Quichotte* de Cervantès dans *Les Mots et les choses* à *Bande à part* (1964) où les personnages jouent à être des gangsters, de même que Jean-Luc Godard cite Samuel Fuller et d'autres (dans une présentation pour le Ciné-club Interjeunesse).

Donc P. Adams Sitney à Lausanne m'a fait « bouger » par rapport à mes admirations cinéphiles du moment, essentiellement Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, les « nouveaux cinémas » nationaux qui émergeaient dans cette décennie des années 1960 et dont les *Cahiers du Cinéma,* que

Le "Peuple" du 16 SEP. 1967

LA VIE CULTURELLE

VIIe congrès indépendant du cinéma international à Lausanne

De Protazanov à Bruce Conner

Le 10 septembre s'est achevé, dans le feu d'artifice des films du New American Cinema, le VIIe Congrès indépendant du cinéma international, ouvert le 2 septembre dernier. Renonçant délibérément aux exposés et discussions sur des thèmes donnés, Freddy Buache, conservateur de la Cinémathèque suisse, et Bernard Chardère, directeur de la revue lyonnaise « Premier Plan », organisateur de cette manifestation, avaient pris pour prétexte à ce congrès « Le cinéma et son histoire »... C'est dire combien le sujet était vaste et se prêtait aisément aux plus libres fantaisies de programme. Ce large panorama de tout ce qu'a pu produire le cinéma depuis une cinquantaine d'années, où il nous fut « donné à voir » pêle-mêle le trivial et le sublime, aura au moins eu le mérite de nous faire confronter tous les styles, toutes les qualités et toutes les époques du cinéma, et quelquefois de les réévaluer à la lumière de ces rencontres hasardeuses...

Russes et Américains

Pour la plupart, les films soviétiques étaient déjà passés aux séances de la Cinémathèque ou à Locarno ; nous avons cependant revu avec beaucoup d'intérêt l'étonnant « Boule de Suif » de M. Romm et le détonnant « Arsenal » de Dovjenko et la mise en évidence de la personnalité, très à part dans le cinéma soviétique, de Protazanov (science-fiction avec « Aelita », comique avec « Le miracle de Saint-Georges », épique avec « Le quarante et unième ») n'était pas inutile. Mais le plus remarquable de la série est sans conteste la « Jeune Fille au Carton à Chapeau », de Barnet ; une fraîcheur à la Renoir et un humour qui fait flèche de tout bois caractérisent ce film muet de 1927 qui a pour personnage principal une femme (ce qui le différencie singulièrement des films américains de la même époque).

En hommage à Jane Mansfield, disparue cette année, on put voir les « Naufragés de l'Autocar », de Victor Vicas, assez moyen, et surtout « La Blonde et le Shériff », de Raoul Walsh, merveilleux film plein d'humour féroce et tendre et d'outrances délicieuses, où Jane fait une remarquable composition.

Mais ce sont principalement les deux films de Losey et de Fuller qui se détachent du groupe. « The Lawless » (Haines) de Losey est un film de sa période américaine ; plaidoyer contre le racisme, il conserve toute sa vigueur. Quant à « China gate », de Samuel Fuller (film inédit en France, qui date de 1957), [redacted]

A part ces quelques œuvres importantes, l'on a vu beaucoup de « production courante » : « The Heiress », de Wyler, des films de Fleisher, Corman, Blake Edwards, Tashlin, etc.

Jeunes cinémas vieux jeu

Mardi était la soirée grecque. Déjà présentés tous deux à Locarno, il nous a été permis de revoir « Face à Face », de Robert Manthoulis, et « 150 000 », de Grivas. Disons-le tout net, le film de Manthoulis est infantile sur le plan de la pensée politique et médiocre sur le plan du cinéma... Cette histoire d'un jeune homme professeur d'anglais qui se rend dans une famille bourgeoise dont il se défait in extremis est d'une part mal construite (erreurs de scénario, longueurs), d'autre part filmée n'importe comment ou selon des recettes éprouvées qui sont d'un humour facile (sans compter les erreurs de montage). « 150 000 » est quant à lui inexistant.

Tout aussi médiocres sont les films algériens de Lakhdar-Hamina, « Le Temps d'une Image » et « Le Vent des Aurès ». Le premier se caractérise par ses procédés ridicules pour exprimer l'imaginaire et ses erreurs de construction, le second par son incapacité à mettre en scène des gens autrement qu'en groupe dans les champs de blé...

Confrontés à eux, « Le Fils du Sheik » (1926) de Georges Fitzmaurice — qui fut le dernier rôle de Rudolf Valentino décédé l'année de sa présentation à New York — faisait très bonne figure avec ses sables et ses palmiers de pacotille !

« La Bataille d'Alger », de Gillo Pontecorvo, admirable et bouleversant, demeure donc le seul film valable qu'ait suscité la révolution algérienne.

De Belgique venaient trois films de Luc de Heusch, jeune anthropologue venu au cinéma dans un but non scientifique. Néanmoins ses deux courts-métrages sont à prétention sociologique ; l'un, « Les Gestes du Repas » montre que les humains passent un huitième de leur existence à manger, mais il le fait de façon assez contestable en réunissant les repas de noces à ceux d'enterrement, etc. ; les notations sont justes mais d'un humour un peu malveillant. De même le second court-métrage, « Les Amis du Plaisir » qui décrit la vie culturelle d'un petit village. « Jeudi on chantera comme dimanche », un long-métrage cette fois, décrit la prise de conscience d'un ouvrier de façon très conventionnelle et sur une histoire (trop) bien ficelée.

Les films de court-métrage, tous œuvre de jeunes cinéastes — à part le Terra Nilsson — étaient tous fort mauvais. (La série des Durand particulièrement pénibles...)

Quelques chefs-d'œuvre

En dehors des deux très grands films dont nous avons déjà parlé, « La Jeune Fille au Carton à Chapeau » et « China gate », il nous reste encore à l'esprit « La Terra trema » de Luchino Visconti et « L'Impératrice Yang-Kwei-Fei » de Kenji Mizoguchi. « La Terra trema » conte la vie d'un village de pêcheurs italiens qu'exploitent les mareyeurs ; l'un des pêcheurs, Gini, tente de briser cette emprise des mareyeurs, mais faute d'être suivi par ses semblables, il échoue. Ce film est la meilleure illustration de la conception viscontienne de l'art : pour lui, le recours à la culture (et esthétisme raffiné qui empreint tous ses films) est la seule médiation qui puisse rendre possible une prise authentique sur la réalité.

Tout « l'Impératrice Yang-Kwei-Fei » est fait de gestes, de mouvements achevés dont on mesure la gravité à l'admirable lenteur à laquelle ils se déroulent. L'univers de Mizoguchi est une sorte d'à la recherche du temps perdu. Dans « l'Impératrice » le vieux roi déchu remonte dans le souvenir pour éclairer ses derniers instants. « Que ce monde est donc glacé », murmure-t-il, avant de s'éteindre, revenu au terme d'un long périple au passé, dans le présent. Univers envoûtant et fait de pudeur et de beauté achevée.

Vertov x 3 = Bruce Conner

C'est dimanche enfin que l'événement que tous attendaient depuis l'ouverture du CICI s'est produit. P. Adams Sitney, rédacteur à la revue américaine « Film Culture », est venu présenter un choix de films du New American Cinema. Rompant brutalement tant commercialement que dans les options esthétiques fondamentales (mais il est vrai que la première attitude détermine la seconde) avec le cinéma traditionnel, ce groupe de jeunes cinéastes s'est délibérément consacré à un cinéma expérimental, uniquement visuel et qui utilise toutes les ressources de l'image. Le plus brillant d'entre eux nous paraît Bruce Conner, qui renoue assez vigoureusement avec Dziga Vertov, à ceci près qu'il est lui une sorte d'« Homme à la Caméra » au cinéma (alors que Vertov et Kaufmann descendaient dans la rue). L'entreprise de ces « cinglés » du cinéma est une réhabilitation des théories du montage-roi. Utilisation est également faite largement de l'animation et de la musique yé-yé (les images sont rythmées sur cette musique). D'autres tentatives sont celles de l'envoûtement collectif ; avec « Bardo follies » par exemple, George Landow, en répétant pendant tout le film la même scène de trente secondes tente d'amener les spectateurs au « bardo », nirvâna total où l'on ne distingue plus les couleurs, ni les formes. (Nous pensons pour notre part que Mizoguchi parvient mieux que Landow à nous faire accéder au bardo). De Robert Nelson il fut présenté « Oh Dem Watermelons », satire d'une fulgurance extraordinaire et d'une beauté « convulsive » qui coupe le souffle. Enfin le très beau « Art of vision » de Stan Brakhage dont on ne vit qu'un extrait. Tous ces films donnaient enfin l'impression d'un cinéma libre et heureux de l'être, et l'image d'une vitalité débridée assez saine en fin de compte.

FRANÇOIS ALBERA.

François Albera, « De Protazanov à Bruce Conner », *Le Peuple La Sentinelle*, 16 septembre 1967

30 SEP. 1967

LE PEUPLE—LA SENTINELLE

LA VIE CULTURELLE

Cinéma: Entretien avec P. Adams Sitney

Prophète à la longue barbe rousse et aux yeux de mage, P. Adams Sitney, rédacteur de « Film Culture », la revue de Jonas Mekas, est venu en Europe présenter les films de ses amis new-yorkais. Promoteur d'un cinéma décidément libre et poétique, le mouvement presque clandestin qu'instaurent ces jeunes cinéastes libertaires outre-Atlantique est-il une opération de dynamitage du cinéma américain, le plus vieux du monde, le plus puissant, le cinéma par excellence ?

Parallèlement, en Europe, Jean-Luc Godard déclare, péremptoire qu'« il faut se libérer du colonialisme du cinéma américain ». En ce sens, « Deux ou Trois Choses que je sais d'elle » est la première tentative de « cinéma différent » : après cinquante ans de cinéma américain on fait sur son modèle, le récit cinématographique va-t-il changer complètement de forme ?

Aux Etats-Unis, où le grand cinéma ne fait que se survivre à lui-même depuis 1954-1958 (à quelques exceptions près: Hitchcock, Hawks), en Europe, où les réalisateurs ne travaillent plus qu'en référence à une culture cinématographique qui les paralyse, se dessine dans l'amorce d'un même désir de renouvellement d'un langage devenu périmé. Les cinéastes se trouvent placés (maintenant que le cinéma a une histoire) devant cette alternative: ou ils choisissent la convention de la forme, ce qui les rend sourds au monde présent, ou ils reconnaissent ce qu'il y a d'inédit dans le monde moderne, auquel cas, pour pouvoir en rendre compte, ils doivent rejeter cet instrument splendide et mort qu'est la langue dont ils disposent.

Libres propos sur le cinéma

Le diable Griffith

Tous les gens disent que c'est Griffith qui a inventé le cinéma, que c'est Dieu ! Moi, nous dit P. Adams Sitney, je crois que c'est le diable... Griffith a commis la stupidité de se mettre à faire raconter des histoires au cinéma, et depuis, depuis environ 50 ans, le cinéma n'a fait que répéter les sottises de Griffith. Le cinéma ne doit pas raconter d'histoire ; il est impossible par exemple de mettre quelque chose au conditionnel au cinéma, ou au passé. Le cinéma est l'art du présent; tout se déroule sur l'écran à l'instant même. Laissons les histoires pour la littérature !

Pour nous, le cinéma commence avec les Russes ; les Américains ont fait du cinéma avant eux, mais ils n'étaient pas intelligents. C'est terrible ce qu'a fait Griffith, c'est terrible, parce que ça a déterminé tout le cinéma qui est venu par la suite. Nous considérons que le cinéma c'est le montage ; c'est ça qui est important. C'est pour cette raison que « Goldstein » de Kaufman et Manaster n'est pas un bon film ; les auteurs de ce film voulaient tourner « Ulysse » de James Joyce, mais ils ne savaient pas faire le montage et ils ont dû demander à Mekas de le faire, parce qu'ils disposaient d'images sans savoir qu'en faire !

En fait, le cinéma commence avec les Russes. Vertov est extrêmement important pour nous, dans ses théories sur le montage, le « Kinoglaz ». Dovjenko est aussi quelqu'un de très important, et j'aime bien des morceaux dans Eisenstein; mais j'aime surtout Dovjenko. Quoi qu'il en soit, pour moi, le premier film de l'histoire du cinéma, c'est « Art of Vision » de Stan Brakhage.

Je n'aime pas beaucoup, en fait, parler de l'histoire du cinéma, parce qu'on a vu combien ? dix films, d'une année qui en a produit cent ! D'ailleurs, il est très mauvais pour un cinéaste de bien connaître l'histoire du cinéma; ça le paralyse s'il doit songer à être dans une certaine tradition, selon une conception donnée du cinéma, etc. C'est pour ça que je crois que nous devons plutôt entretenir des rapports avec la peinture, la poésie, la danse. Il n'y a rien de pire d'ailleurs que des spécialistes en cinéma ! parce qu'ils ont une idée bien précise sur ce qu'est le cinéma. Les uns pensent que le cinéma c'est Antonioni, d'autres que c'est Bergman... A Paris, en 1964, quand je suis venu présenter ces films, il s'est trouvé des gens pour me dire : « Ce n'est pas du cinéma ! » Non, il vaudrait mieux avoir affaire à des spécialistes en automobile ou en pornographie ; avec eux, il y a toujours moyen de s'arranger, pas avec des spécialistes en cinéma !

Malheureux Godard

Ce que nous essayons de faire est assez proche de la peinture, ou de la sculpture, ou de la poésie. En poésie, nous nous rapprochons de ce qu'a fait Ezra Pound, par exemple, ou Rilke, et en France Artaud, bien sûr, actuellement Michaux, ou dans le roman Le Clézio. Tandis que le cinéma français se rapprocherait plutôt du roman. Godard, c'est peut-être le roman moderne, de Camus ou des existentialistes. Mais Godard est estimable, parce qu'il fait tout tout seul. Je suis résolument opposé à ce qu'on prenne des romanciers célèbres pour faire les scénarios des films, comme Robbe-Grillet, Marguerite Duras ou Jean Cayrol. Je n'aime pas du tout Resnais qui emploie ce système... Resnais, c'est un peu, comment dire, assuré. Les intellectuels aiment beaucoup ses films en Amérique. « Marienbad » a très bien marché, mais « Marienbad » c'est Hitchcock sans la fin d'Hitchcock ! Hitchcock, c'est quelque chose de très embrouillé qui s'éclaircit à la fin ; dans « Marienbad », il n'y a pas la fin...

En France, le plus grand cinéaste est peut-être Feuillade, « Les Vampires » sont le film le plus sophistiqué de l'histoire du cinéma. Dans ce film, c'est merveilleux, l'histoire ne compte pas ! J'aime aussi beaucoup Ophüls, qui est très précieux, et les documentaristes. Et Cocteau qui est l'opéra bouffe du cinéma.

Pour moi, le plus grand cinéaste est Dreyer. Dreyer, c'est de la magie ! Bresson possède un tout petit peu de ce génie. Ce que j'aime en eux, c'est qu'ils sont naïfs. Bresson a du génie pour découvrir tout ce qu'il y a chez quelqu'un et pour découvrir les acteurs. Je n'aime pas sa « Jeanne d'Arc » (à côté de celle de Dreyer, c'était impossible), mais elle a été utile pour découvrir Anne Wiazemsky pour « Au Hasard Balthazar » ; elle est extraordinaire. J'aimerais beaucoup voir « La Chinoise », pour voir ce qu'en a fait Godard, mais j'ai très peur... parce que Godard, en fait, voudrait toujours révéler le vrai visage des gens ; il voudrait trouver en eux la vérité, mais il ne révèle que l'apparence. C'est malheureux dans le fond... Godard, vous savez, c'est peut-être le cinéaste européen le plus important actuellement, mais je ne l'aime pas : le dernier film que j'ai vu de lui est « Pierrot le Fou » ; j'ai bien aimé les dix premières minutes ; après, je suis parti. Et je crois que dans la « Chinoise » il doit y avoir un combat entre Godard et Anne Wiazemski. Si Godard vainc, ce sera alors la fin d'Anne ; mais, si Anne Wiazemski l'emporte, ce sera peut-être le début de Godard.

L'actrice la plus extraordinaire, pour moi, c'est Falconetti ; et, heureusement, il ne reste qu'un seul film d'elle tandis qu'Anne Wiazemski va en faire encore beaucoup... Vous voyez, Godard, dans « Vivre sa Vie » ne réussit pas à donner à Anna Karina l'expression de Falconetti, ou seulement en surface.

Vivre sous l'eau

Bien sûr, on peut faire du cinéma comme Hitchcock, ou Cukor, ou Preminger, avec une histoire soumise aux lois strictes de la narration, à une logique ! Pourquoi pas ?... Il n'est pas impossible non plus de vivre sous l'eau ; on peut bien marcher sous l'eau, on peut construire un mur même sous l'eau... C'est inutile, simplement.

J'ai vu une cinquantaine de films de John Ford, mais, quand je les regarde, je n'ai pas l'impression que c'est du cinéma ! Et Hawks, et tous ces gens, ils sont à la merci des producteurs. Même Ford, qui est le plus libre de tous, n'est pas libre de faire ce qu'il veut. Dans un de ses films, il a dû couper trois fois dans une scène parce que le producteur l'exigeait... Alors, la scène qui devait durer dix minutes n'en a duré que trois ! Mais ici, vous êtes intoxiqués par Langlois et des gens comme ça, qui passent sans arrêt des films américains à la cinémathèque, ou vous êtes intoxiqués par les « Cahiers du Cinéma » ; ils adorent Walsh : alors, tout ce que fait Walsh, c'est bien... Ce sont des fétichistes, ces gens-là !

Ici, c'est très difficile de faire des films, parce qu'on est tout de suite comme une star, et l'on ne fait plus ce que l'on veut ; en Amérique, il y a des gens qui font du cinéma comme d'autres sont laitiers, et ils peuvent s'arrêter quand ils veulent.

(Propos recueillis par F. Albera).

N.B. — Nous rappelons aux lecteurs qui s'intéressent plus particulièrement au « New American Cinema » que la jeune revue suisse de cinéma « Travelling » [illegible] lui a consacré un dossier dans son numéro 15 de cette année.

François Albera, « Cinéma : entretien avec P. Adams Sitney », *Le Peuple La Sentinelle*, 30 septembre 1967

je lisais et suivais, parlaient abondamment (Miklós Jancsó, Jerzy Skolimowski, Carmelo Bene). Je me suis d'ailleurs abonné après cela (non sans mal) à *Film Culture* ; j'ai dévoré nombre de livres américains sur l'« underground », le New American Cinema qu'on trouvait alors facilement à Londres dans les librairies de Charing Cross Road. À cette époque, la cinéphilie faisait du voyage à Londres une sorte de pèlerinage : on y découvrait un grand nombre de films américains qui n'étaient pas distribués ailleurs en Europe, y compris des séries B ou Z en raison du double-programme qui existait alors dans les salles de quartier.

Le programme de P. Adams Sitney était relativement extrinsèque au CICI à vrai dire. Freddy Buache, qui portait sans conteste la tradition de « l'avant-garde » historique (Luis Buñuel, Hans Richter, Fernand Léger, Marcel Duchamp, entre autres, étaient des invariants de ses programmes ainsi que Len Lye, Norman McLaren, Oskar Fischinger), et avait une sensibilité pour les arts plastiques (il avait exercé la critique d'art, était lié à nombre de peintres abstraits contemporains, notamment locaux comme le genevois Charles Rollier ou le tessinois-vaudois Pietro Sarto, ou encore Jean Lecoultre), était manifestement hostile à « l'expérimental », en tout cas américain (car il a pu montrer des films liés au groupe Cobra, ceux de Robert Lapoujade et – exception américaine – on put voir, si je ne me trompe, à la Cinémathèque, *David Holzman's Diary* de James McBride (1967), traduit en direct par un proche ami de Freddy Buache, Georges Goldfayn ou, dans un tout autre genre, le film de Raymond Borde sur Pierre Molinier). Sans doute était-ce avant tout parce qu'il n'avait pas de rapports personnels avec les protagonistes du New American Cinema et que son cercle d'intérêt demeurait lié au surréalisme et à ses suites ou ses alentours (notamment les Belges comme Luc de Heusch). Dans un procès-verbal du rapport d'activité lors de l'assemblée du comité de la Cinémathèque suisse du 29 septembre 1967, on lit cependant qu'« au début de septembre, dans le cadre du CICI, une longue séance a été consacrée au New American Cinema, en présence de M. Adams Sitney, de la Revue *Film Culture* de New York ». C'est donc tout à fait assumé.

Après cette découverte, je me suis intéressé durablement à ce cinéma, à travers *Film Culture*, mais aussi grâce à plusieurs publications américaines en livre de poche (l'anthologie de Gregory Battcock, *The New American Cinema: A Critical Anthology,* publiée par Dutton en 1967 ; Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film,* également publié par Dutton en 1967 que j'ai acheté en 1968, et, deux ans plus tard, *Underground Film. A Critical History* de Parker Tyler, publié chez Grove Press en 1970) et surtout en saisissant toutes les occasions de voir ces films. Ainsi Robert Nelson était-il invité aux Journées du cinéma suisse de Soleure en janvier 1968 avec plusieurs de ses films. Ainsi le Musée d'Art et d'Histoire de Genève, dans le cadre d'une exposition sur *La Nouvelle figuration américaine* passa-t-il, du 12 juillet au 14 septembre 1969, une sélection de « films expérimentaux » (*Thanatopsis* d'Ed Emshwiller (1962), *Grateful Dead* de Robert Nelson (1968), *See, Saw, Seems* de Stan VanDerBeek (1965), *Castro Street* de Bruce Baillie (1966), *OffOn* de Scott Bartlett (1968)), ce qui me donna l'occasion d'opposer « l'ancien et le nouveau » cinémas américains dans les colonnes du *Peuple La Sentinelle* (1er et 2 août 1969) et d'exalter ces films où je voyais s'esquisser « un nouveau rapport de l'homme au monde » via la poétique de Stan Brakhage et la réflexion de Stan VanDerBeek sur le divorce entre le développement technologique et la compréhension émotionnelle et sociale de celle-ci.

Il y aurait pu y avoir un deuxième moment « fort » dans ma rencontre avec « l'expérimental », c'est la manifestation *New Forms in Film* à Montreux en août 1974, mais, outre que je n'ai pas assisté à toutes les projections, les conditions de cet « événement » (dont Louis Marcorelles rendit compte en une du *Monde* le 27 août 1974), la salle à peu près complètement déserte, l'absence de tout mouvement autour de cette « exposition » ne me requirent pas. Il faut dire que je rentrais du festival de Locarno (où l'on avait vu *A Bigger Splash* de Jack Hazan (1973), *Sweet Movie* de Dušan Makavejev (1974) et même *Pink Flamingos* de John Waters (1972), à côté de films de Jacques Rivette, Robert Bresson, Werner Schroeter, Rainer Werner Fassbinder, Alain Tanner, Maurice Pialat et bien d'autres), et que les rencontres, les discussions et, disons-le, les enjeux politiques et historiques que l'on y débattait faisaient un fort contraste avec l'atmosphère confinée de la Maison des Congrès de Montreux. En fait, je crois qu'à cette occasion

Annette Michelson, alors liée au magazine d'art contemporain américain *Art Forum,* inaugurait précisément ce passage du cinéma « cinéphile » à un cinéma de galerie et de musée, ainsi qu'à l'émergence du *curator* comme « metteur en scène » du travail des artistes, toutes choses dont le développement – insoupçonnable alors – me navrent aujourd'hui où elles tendent à s'imposer ; lesquelles me navrent également par rapport au positionnement que j'ai adopté comme « intermédiaire » entre les cinéastes – expérimentaux ou simplement indépendants – et des publics, en particulier étudiants : se mettre à leur service, les faire connaître, leur donner la parole et non les engager dans une démarche qui serait la mienne.

Il faut reconnaître que le fer de lance de cette évolution aura été le deuxième cinéma expérimental américain, appelé « structural » par P. Adams Sitney, plus du tout *underground* au sens propre, au sens où a pu en parler Stephen Dwoskin pour avoir vécu cette époque, c'est-à-dire au sens « politique » du terme (transgression de tabous sociaux, saisies de films par la police, interdictions de projection, etc.). Si l'on se reporte au débat que publie *Film Culture* en novembre 1957 avec Gideon Bachmann, Parker Tyler, Amos Vogel, Lewis Jacobs et Ian Hugo[3], on mesure l'écart qui s'est produit entre la fonction subversive de ce cinéma dans une première époque et son institutionnalisation.

Je dis cela sans hostilité vis-à-vis d'Annette Michelson que j'ai revue plus tard – en 1975 à Moscou au Cabinet Eisenstein et au Kremlin. J'avais peu avant critiqué son texte « Film and the Radical Aspiration » dans mon petit livre sur Sergueï Eisenstein (issu de mon mémoire de maîtrise) qu'elle avait eu entre les mains… et elle ne me donnait pas tort ! On s'est revu ensuite assez souvent dans les années 1970-1990, à son époque plutôt *October* qu'*Art Forum,* à Londres et Paris. Et je tins à publier un texte d'elle dans le numéro d'*Études de Lettres* dont on m'avait confié la direction à l'Université de Lausanne, en 1993.

Quoi qu'il en soit, Montreux n'a donc pas été pour moi une « révélation » comme le furent les deux heures avec P. Adams Sitney, sinon que je lui dois ma découverte de Michael Snow, ce qui n'est pas rien, je l'accorde, car je n'ai eu de cesse, après cette vision de *Wavelength* (1967) à Montreux, de voir d'autres de ses films et de m'efforcer de le rencontrer, de le montrer (*La Région centrale* (1971) à l'École des Beaux-Arts (ESAV) de Genève – il me semble avec la complicité de Georges Rey de Lyon) et de l'inviter. Lors de l'exposition du Centre Georges-Pompidou *Le Temps, vite !* qu'avait conçue Daniel Soutif, celui-ci m'avait demandé d'animer une rencontre entre Michael Snow et Johan van der Keuken qui choisirent chacun l'un de leurs films à « adresser » à l'autre. Mais l'échange entre ces deux pôles du cinéma que je soutiens ne s'est pas opéré, sinon autour du jazz, au café, après la séance, en compagnie d'Hubert Damisch. Un souvenir plus marquant est celui de l'intervention de Michael Snow en 2000 à l'université grâce au cinéma Spoutnik, au Centre pour l'image contemporaine de Saint-Gervais et à François Bovier, que n'ont pas supplanté deux jours passés avec lui au Filmmuseum de Munich en 2012 où il m'a paru quelque peu désinvesti.

Ces deux évocations dessinent déjà quelque peu la manière dont je me suis positionné par rapport à « l'expérimental » : aucun rejet, au contraire, mais aucune exclusive non plus, en tout cas le refus de se situer dans le champ clos d'un secteur « purement expérimental » comme l'institua ou chercha à l'instituer P. Adams Sitney par la suite, notamment quand Pontus Hultén, peu après Montreux, en 1976, accueillit ce cinéma à Beaubourg, en l'inscrivant dans une filiation artistique au sein d'une manifestation intitulée *Une histoire du cinéma* et consacrée à ce que Peter Kubelka, dans sa contribution au catalogue, appela « le vrai cinéma » et P. Adams Sitney le « cinéma indépendant ».

Le fait qu'on ait appelé, pendant des années, ce cinéma « expérimental » américain le New American Cinema me semble intéressant à interroger. En effet, cette expression arrive dans un contexte où il est question partout dans le monde de « nouveau cinéma », au croisement de trois phénomènes : la décolonisation, la déstalinisation et l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes ou de postulants cinéastes dans les pays riches. Un phénomène assez exceptionnel qui apparaît, avec des différences évidemment mais aussi des ressemblances, sur les trois « mondes » alors identifiables : l'Occident (les pays dominants dont les sociétés voient arriver des générations

de classes moyennes intellectualisées aspirant à occuper une place), le monde socialiste (et les espoirs de renouvellement, de démocratisation accrue), et le Tiers-Monde (et son émergence comme « acteur » économique et politique, ses mouvements révolutionnaires tôt écrasés avec l'aide des anciennes puissances coloniales). On parlait ainsi non seulement de la Nouvelle Vague, mais des « nouveaux cinémas » polonais, soviétique, italien, brésilien, algérien, japonais, etc., au point que la revue *Cinéma 59* (*60, 61, 62*, etc.) consacra plusieurs années durant une rubrique particulière à ces cinémas sous le titre « Petite planète » où tous les pays y passèrent (Bulgarie, Danemark, Bolivie, Canada, Suède, Grèce, Yougoslavie, etc.), à l'exception peut-être de l'Albanie. Ces mouvements ne sortaient pas du cadre commercial-industriel mais entendaient en bouleverser complètement les logiques quand ils n'étaient pas voués à les construire *ex nihilo* (cas des pays récemment libérés des tutelles coloniales).

Nul ne pourra nier qu'il s'est joué dans ces mouvements une formidable impulsion d'*expérimentation* formelle, narrative, dramaturgique, plastique, politique, etc. *Film Culture,* pour en rester à cette revue, suivait, depuis les années 1950, les renouvellements des cinématographies italienne (néo-réalisme), française (avant la Nouvelle Vague – Robert Bresson, René Clément – et après), britannique (« Free Cinema »), discutait de la place du documentaire et de la part de documentaire dans les fictions, prenait la mesure des changements induits par la télévision, s'attachait au film sur l'art et était, bien sûr, attentive aux cinéastes indépendants américains. Le courant de pensée était alors porté à l'encouragement du renouvellement du cinéma, non à la définition d'un espace autonome. Comme ce fut le cas d'ailleurs dans les années 1920 où Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein cherchent, avec l'aide d'une critique combative (Louis Delluc, Léon Moussinac, Jean Tedesco), à investir le cinéma des salles et non à perpétuer les séances pour *happy few* du CASA (Club des Amis du Septième Art) de Ricciotto Canudo – même s'ils les encouragent aussi, via des projections au Musée Galliera, au Salon d'Automne, dans les salles spécialisées comme Le Vieux Colombier ou le Studio 28, qui organisent des conférences et des expositions, et les ciné-clubs.

D'ailleurs, le manifeste du 28 septembre 1960 du New American Cinema Group se met explicitement dans ce mouvement des nouveaux cinémas dans le monde et constate ce qu'il appelle « l'essoufflement » du cinéma « officiel » (thématique fausse, absence de style, de sensibilité, décadence générale, etc.). Il est signé par Lionel Rogosin, Peter Bogdanovich, Alfred Leslie, Emile de Antonio et non seulement par les frères Mekas, Shirley Clarke et Robert Frank[4]. Il s'agit de proposer une alternative au cinéma dominant et, si possible, de le supplanter. D'ailleurs, plus d'un signataire « passera » dans le cinéma commercial.

Quoi qu'il en soit, la situation européenne et internationale ne correspondait pas forcément à ce schéma américain. Sans doute, l'article de Parker Tyler, « For *Shadows* against *Pull My Daisy* » marque-t-il, entre autres symptômes, le basculement qui s'opère, à un moment donné, entre cette volonté de changer le cinéma américain et la « retraite » dans un monde à part (que P. Adams Sitney, par la suite, théorisa sur un mode quasi mystique – son expression de « Visionary Film » – avant que ne s'impose le modèle du cinéma de galerie et de musée). À tort ou à raison, j'ai exprimé sur ce phénomène une position dans le catalogue de la manifestation *Cinéma américain indépendant* qu'organisa en 1989 une étudiante, Catia Riccaboni, dans le cadre de mon atelier à l'ESAV, sous le titre : « Le cinéma "expérimental" dans l'histoire du cinéma ». J'y tentais une redéfinition de l'« expérimentation » et, au-delà de cette conjoncture particulière, j'adoptai, durant ces années, une approche « large » ou « étendue » (*expanded*) de cette notion, en partie à partir de la notion, qui lui est co-extensive, d'« expérience » aux divers sens du mot : expérience spectatorielle du film à sa réception et non seulement expérience « en laboratoire » de la part du cinéaste. Et dès lors expérience qui se socialise, qui devient commune et qui englobe film et spectateur en direction de la réalité visée, abordée, saisie, etc., par le film. C'est-à-dire qu'au « jeu » – au sens tout à fait sérieux du terme – que Michael Snow met au principe de chacun de ses films, fondé sur la conviction à la Victor Chklovski de « l'art comme procédé » (à partir d'une capacité ou d'une qualité de l'appareil, par exemple celle de pivoter de droite à gauche ou celle du zoom de restreindre l'espace filmé, le film exerce une mise

en œuvre systématique de ce paramètre, elle l'*expérimente*), je préférai « l'enjeu » que pouvaient mettre en action Jean-Marie Straub et Danièle Huillet en articulant à tel procédé (le panoramique à 360°, par exemple) un référent historique, social, politique, un texte, des corps.

Il ne fait pas de doute que l'épisode, formateur pour moi, de Mai 1968 a joué un rôle déterminant pour m'intéresser à des cinéastes dont la pratique s'opposait aux standards dominants (commerciaux) et développait une réflexion sur les images et les sons et sur l'inscription du socio-politique dans les films, réflexion qui les mettait en lisière des circuits de distribution, les faisait lutter pour y entrer à leurs conditions (alliances avec des salles indépendantes, des circuits parallèles, des lieux alternatifs), lutte qui se déployait à la fois sur ce terrain et sur celui de la critique (revues, journaux). Jusqu'en 1968, j'aspirais vaguement à « faire du cinéma » – comme beaucoup de cinéphiles et de membres actifs des ciné-clubs, et méditais de suivre les cours du Conservatoire du cinéma – si c'était bien son nom – qu'avaient mis sur pied Noël Burch et Jean-André Fieschi et qui passait pour une contre-IDHEC, branchée sur la modernité.

Avant 1968, la série d'articles de Noël Burch dans les *Cahiers du Cinéma* a sans doute été la matrice de mon approche du cinéma « moderne ». Mais la révolte de 1968 rebattit les cartes en politisant les choses. J'étais, heureusement, au lycée d'Annemasse à ce moment-là (depuis deux ans) et j'ai participé au mouvement social et politique (contestation des professeurs, grève des cours, manifestations dans la rue) et me suis précipité à Paris dès le bac passé pour participer à ce que je suivais à la radio au plus fort des « événements ». Puis à Avignon où le Living Theater (que j'avais vu à Genève auparavant – *Small Pieces* à Carouge et *Antigone* à la Comédie) fut le levier d'une remise en question du festival de Jean Vilar en refusant de jouer dans la Cour des Papes et en se produisant dans les rues.

Sur le plan du cinéma, cela a signifié pour moi, d'une part, à Annemasse, de montrer au ciné-club auquel je participais là-bas des ciné-tracts que des étudiants de Grenoble nous apportaient, de participer à des discussions politiques après les films et, d'autre part, en me rendant à

Locarno, de rencontrer Jean-Luc Godard et de m'entendre dire qu'il était stupide de vouloir faire du cinéma, ce qui revenait à se substituer aux gens que l'on filme, qu'il fallait désormais distribuer des caméras Super-8 aux paysans et aux ouvriers et les laisser faire leurs films.

Il me faut maintenant revenir en arrière chronologiquement et évoquer cette détermination qu'ont été les ciné-clubs et les revues des années 1960, durant mes années de lycée, celles où je me forme.

Il y avait, à Genève, au moins trois ciné-clubs importants : le Ciné-club Interjeunesse à destination des collégiens ; le Ciné-club universitaire (CCU) ; le Groupe cinématographique des organisations internationales (dont la salle était au Palais des Nations). Auxquels il faudrait ajouter des ciné-clubs d'établissements – en ce qui me concerne, celui de l'Institut Florimont où l'État français m'avait envoyé avec une bourse décernée aux familles nombreuses et où je passai quelques années « conflictuelles » : Michel Dami (« pion », alors étudiant en psychologie chez Jean Piaget et qui avait entamé une thèse en filmologie à Paris sur le thème : « Le cinéma offre-t-il un modèle de connaissance ? ») avec un autre « pion », par ailleurs au CCU, Jacques Poux, l'animaient. Régulièrement, Henri et Geneviève Agel tenaient dans l'établissement des sessions cinématographiques où l'on débattait ferme, professeurs (pour la plupart des prêtres), animateurs et élèves, de films controversés comme *Nazarin* de Luis Buñuel (1959), ou des différentes *Jeanne d'Arc* (les époux Agel mettaient malignement en scène leurs conflits de goût et d'opinions pour lancer les débats). C'est dans cet établissement – où j'eus pour condisciple Kirk Tougas, devenu un cinéaste expérimental canadien – que j'ai commencé à écrire, dans un journal ronéoté, *Le Bateau ivre* (j'y ai d'ailleurs traduit Kirk Tougas et écrit un article sur sa poésie), ce qui me valut d'être exclu de l'établissement sous divers chefs d'accusation (« athéisme, existentialisme et marxisme », ce qui était, hormis l'athéisme, beaucoup me prêter). J'ajouterai à ces trois ciné-clubs genevois le Ciné-club UFOLEIS (de la Ligue de l'enseignement, organisme laïque militant), sis au FJEP (Foyer des jeunes et d'éducation populaire) d'Annemasse (où je fus lycéen après mon exclusion).

On pourrait « pousser » jusqu'à la Maison de la Culture de Thonon (qui accueillait la « Semaine des Cahiers » – j'y découvris *Nicht Versöhnt* (1965) des Straub-Huillet et restai stupéfait) et le Ciné-club d'Annecy où l'on se rendait parfois quand on trouvait une voiture (par exemple pour y voir *L'Âge d'or* de Luis Buñuel (1930), invisible à l'époque). Et bien sûr, la Cinémathèque suisse qui organisait une séance tous les quinze jours dans une aula de collège (Béthusy) en alternance avec le Ciné-club universitaire lausannois. Il arrivait que Henri Langlois y surgisse avec un film qu'il venait de sauver ou de trouver lors d'un déplacement : je me souviens d'une séance mémorable où il présenta *The White Rose* de David Wark Griffith (1923) qui le laissa inondé de larmes à l'issue de la projection.

Il faudrait éplucher les programmes de toutes ces institutions pour avoir une idée juste de ce qu'on pouvait voir à cette époque-là, mais je crois que cet ensemble très divers mais très riche de projections, dès lors qu'on pouvait les suivre – tout ou partie –, ajouté aux sorties en salles (à Genève, un avisé programmateur, M. Jaquier, qui fréquentait le festival de Locarno, montrait à L'Écran, puis au Ciné 17 nombre de films de ces nouveaux cinémas du monde) offrait une connaissance à la fois historique et contemporaine relativement complète de la production cinématographique dans le monde. Le Ciné-club de l'ONU, en particulier, dirigé par un certain Garcia, grâce à l'exterritorialité dont il jouissait, pouvait faire venir des films de l'Est, d'Amérique latine, d'Afrique, etc., que les douaniers helvétiques eussent empêché de franchir la frontière pour quiconque s'y serait risqué : il fallait soit que le film appartînt aux deux (plus quelques autres plus marginales) centrales de distribution non-commerciale suisse (16mm), soit qu'il fût distribué en bonne et due forme. De cette connaissance qu'on pouvait avoir en circulant d'un lieu à l'autre, *Travelling* doit témoigner[5].

Est-ce que j'ai vu, dans ce cadre, des films « expérimentaux » ? Au sens « Knokke-le-Zoute » du terme, je crois qu'il me faut répondre « non », encore que *Travelling* se fasse l'écho de ce cinéma. J'en avais donc entendu parler avant de rencontrer P. Adams Sitney. Marcel Leiser, qui avait fondé et dirigeait cette revue (où écrivaient des gens fort divers : les deux Dumont, François Pasche, Marcel Schüpbach, Sylvie Rudhardt, etc., et où l'iconographie était assurée par André Chevailler), était lui-même cinéaste indépendant et se situait dans une problématique de la « marge ». Sa structure de diffusion s'appelait d'ailleurs « Cinéma-Marginal Distribution ». Il passait donc pour de l'« underground » suisse-romand – comme le fit remarquer avec dédain Alain Tanner aux *Cahiers du Cinéma* qui l'interrogeaient après la sortie parisienne de *Charles mort ou vif* en 1969[6].

Le troisième ensemble de déterminations qu'il me faut évoquer est précisément celui de l'écriture, de l'exercice de la critique de cinéma.

La participation aux ciné-clubs conduisait – souvent – au désir de prolonger les débats et les discussions par l'écriture. Et la pratique de présentations de films, prises de parole en public mais aussi rédaction de fiches ou de petits ou grands articles dans le bulletin du ciné-club, quand il y en avait un, ou sur des feuilles ronéotées, traçait la voie de cette écriture critique. Il faudrait revenir sérieusement sur le rôle qu'ont joué les ciné-clubs dans la formation intellectuelle et artistique de générations de gens qu'on retrouve plus tard dans le monde des institutions culturelles ou d'enseignement. Et le rôle qu'y tinrent ceux, adultes, qui « encadraient » ou animaient ces apprentissages – au Ciné-club Interjeunesse, par exemple, deux professeurs du secondaire dont j'ai malheureusement oublié les noms (ce phénomène a eu ses équivalents ailleurs en Suisse, à Bienne notamment). Pour ce qui me concerne, l'ouvrier ajusteur italien de chez Terraillon qui animait bénévolement le Ciné-club du FJEP, Renato Missaggia, a beaucoup compté en me faisant rapidement participer à la programmation et aux présentations.

L'importance des revues était de surcroît une incitation forte (*Cahiers du Cinéma, Positif, Image et son, Cinéma 60*, etc.) – comme d'ailleurs la place, étonnante à la considérer aujourd'hui, que le cinéma occupait dans des périodiques culturels, généralistes, voire les quotidiens. En Suisse romande, il y avait donc *Travelling*, revue de bénévoles que l'on plaçait à la caisse de certains cinémas qui le voulaient bien pour la vendre. J'y suis venu par des amis de ciné-clubs – en l'occurrence Jean-François Rohrbasser que j'avais connu à l'Interjeunesse – et plusieurs

autres genevois y vinrent en même temps que moi : Maurice Rey, Laurent Vonwiller, Sylvie Rudhardt. Le premier est devenu psychiatre, le second agronome et la troisième journaliste (S. Arsever). Écrire incite à voir plus de films, à lire des livres de cinéma, permet de se faire accréditer dans des festivals. Il y a un effet d'entraînement. En outre, obtenir une rubrique dans la presse comme pigiste était évidemment une aspiration supplémentaire, éventuellement (faiblement) rémunératrice. Marcel Leiser était le critique de *La Nouvelle Revue de Lausanne*. La critique des grands journaux – en Suisse comme ailleurs – était assurée par des « plumes » dont certaines avaient une indéniable réputation comme Georges Bratschi à *La Tribune de Genève,* Freddy Buache à *La Tribune de Lausanne,* Pierre Biner au *Journal de Genève* (puis Christian Zeender quand Pierre Biner dut passer au théâtre sur pression des exploitants). Ces gens-là développaient dans leurs critiques, à l'occasion des films qui sortaient, une « pensée du cinéma ». Ajouterai-je Max-Marc Thomas, rescapé des mouvements fascistes d'avant-guerre (l'Union nationale de Georges Oltramare) à *La Suisse* et le pasteur Nicolier dans *La Vie protestante* ? J'hésite à les associer au mot « pensée », ils exprimaient plutôt des convictions préétablies. Les clivages et les positionnements étaient marqués, nourris par les débats virulents de la presse française dont les hebdomadaires (grand format sur papier journal) comme *Les Lettres françaises, Arts, L'Express, Le Nouvel Observateur, Les Nouvelles littéraires, Le Figaro littéraire* consacraient des pleines pages au cinéma, comme dans une moindre mesure les revues mensuelles (*NRF, Lettres nouvelles, Les Temps modernes, Esprit*). Une autre époque !

Je pus donc, pour ma part, entrer au *Peuple* grâce à un cousin socialiste (André Donneur) qui avait fondé le Mouvement démocratique étudiant (MDE) avec Jean-Claude Buhrer (plus tard au *Monde*), puis, après 1968 où ma politisation ne m'inclinait guère du côté de la social-démocratie (dans *le Peuple*, s'étalaient les éditoriaux de Jules Humbert-Droz et de Jeanne Hersch qui freinaient les élans du « gauchisme » international tant qu'ils pouvaient, voire les discréditaient), j'entrai à *Voix Ouvrière* (en 1971) dont j'accompagnai les six à huit dernières années comme quotidien puis son passage en hebdomadaire et les

changements de titres malheureux (*VO-Réalités* puis *GaucHebdo*). Mais cette activité d'écriture se déploya aussi ailleurs au gré des années et un peu partout selon les rencontres, les engouements, puis en fonction des échanges plus académiques du monde universitaire (*Synchronos kinimatografos, Cahiers du Cinéma, Art Press, Dialectiques, France Nouvelle, Révolution, Tout va bien, Skrien, Cinémathèque, Positif,* avant les revues actuelles que sont *Vertigo, 1895 revue d'histoire du cinéma, Décadrages, Cinémas*). Y compris, quand je faisais mes études universitaires à Lyon, l'hebdomadaire régional du Parti communiste français, *La Voix du Lyonnais* puis son quotidien *Le Point du Jour*.

Le quatrième ensemble à prendre en compte est celui des festivals. C'est la cinéphilie ciné-club et l'écriture critique qui m'y ont conduit. À Locarno d'abord (grâce à « Cinema e Gioventù », émanation des ciné-clubs), puis comme critique. Pour pouvoir se rendre à Cannes et à Venise, il fallait être accrédité par un journal, ce fut *Voix Ouvrière*.

L'importance de la fréquentation des festivals, c'est la mesure qu'on y prend de la diversité du cinéma dans le monde dont la distribution commerciale, dans un pays, ne rend jamais compte. Un festival, c'est une exposition en un sens où la hiérarchie des sélections est conçue pour célébrer ceux qui doivent l'être, mais rien n'empêche quelqu'un d'un peu curieux de prendre des chemins de traverse et de découvrir ce qu'on ne peut découvrir que dans de telles manifestations. Découvrir *La Vache* de Dariush Mehrjui (1969) en 1971 à Venise, un film iranien singulier, longtemps retenu par la censure de son pays, et voir le lendemain *Le Printemps* de Marcel Hanoun (1971), cela remet les idées en place et relativise l'ordre établi que nous imposent la publicité, le commerce et les médias. Par ailleurs, les festivals sont des lieux de rencontre avec des cinéastes : à Cannes, dans un bar, en 1973, je fis la connaissance de Theo Angelopoulos – après avoir vu *Méres tou 36* (*Jours de 36*, 1972) à la Quinzaine des Réalisateurs. J'ai retrouvé Glauber Rocha, rencontré Nagisa Ōshima (et son actrice de *L'Empire des sens* (1976) !). L'émotion ou l'admiration pour un film investit aussitôt ces rencontres d'une intensité que les circonstances – le fait que tel ou tel film s'impose face aux autres et les « abolisse » en quelque sorte – démultiplie.

Par Theo Angelopoulos, je fus amené à écrire dans *Synchronos kinimatographos* que dirigeait alors Michel Demopoulos et un groupe d'althussériens et de lacaniens athéniens qui vivaient sous la dictature des Colonels et que je fréquentai assidûment jusqu'au retour de la « démocratie » – moment où ils s'égaillèrent et se dépolitisèrent. C'est à Athènes que je fis la rencontre décisive de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet où ils avaient une rétrospective au Goethe Institut.

À Cannes, je retrouvai une amie genevoise de ciné-club, Monica Galer, qui m'amena à Rotterdam où elle secondait Hub Bals. Celui-ci organisait un festival qui se révéla précisément être le type de manifestation correspondant à mes préoccupations du moment – qu'il vint renforcer et enrichir. Il programmait les films qu'il aimait sans se demander s'il s'agissait de « premières mondiales » comme s'y attachent dérisoirement les directeurs de festivals – fussent-ils de petits festivals – désormais partout dans le monde. Il disposait d'un circuit de distribution « d'art et d'essai » auquel il adossait son festival ; il ne faisait aucun frais de représentation – tout le monde était logé dans des cabines de bateaux dans le port, le bâtiment où avaient lieu les projections était une sorte d'immense MJC sur plusieurs étages – sinon des frais d'intelligence et de goût : un photographe portraiturait tous les participants et faisait des agrandissements accrochés dans les espaces du festival. Il y avait un journal quotidien inventif graphiquement – dont je m'inspirai à Locarno plus tard avec le *Pardo News* –, etc. À Rotterdam, l'accent portait sur le « cinéma indépendant », catégorie qui occupa pour moi, avec ses frontières plus larges, la place de la notion d'« expérimental », l'incluant en un sens sans s'y limiter.

On pouvait découvrir et rencontrer à Rotterdam, évidemment, Johan van der Keuken (connu auparavant à Lyon et devenu un ami proche), Peter Greenaway avec ses courts métrages (était-ce du cinéma « expérimental » avant que sa reconnaissance avec *Meurtre dans un jardin anglais* (1982) ne le propulse dans le cinéma de distribution ?) ; on pouvait y voir une intégrale Robert Frank (qui m'emballa[7]), ou des films de Frans van de Staak, les derniers films de Stephen Dwoskin, Boris Lehman, comme ceux de Marguerite

Duras, Raymond Depardon, Raoul Ruiz, Robert Kramer, Jean-Pierre Gorin, etc., dans une ambiance extrêmement stimulante propice aux rencontres et aux amitiés. J'y recrutai la plupart des cinéastes que j'invitai à l'ESAV.

Hub Bals me chargea de prospecter pour lui en URSS (où je me rendais, grâce à l'appui de *Voix Ouvrière,* dès 1975, dans le cadre d'un projet d'édition de textes de Sergueï Eisenstein, et où j'avais désormais des amis – ce qui inquiéta la Police fédérale qui me convoqua après quelques années pour m'interroger sur mon éventuelle activité d'espion – d'autant que j'étais allé aussi en Bulgarie – à un congrès de la FIAF !). Il me proposa aussi d'écrire sur des films pour sa revue, *Kwartaal,* et son catalogue. De fil en aiguille, j'écrivis aussi pour *Skrien*, la revue néerlandaise où publiait, par ailleurs, Johan van der Keuken.

C'est à Rotterdam que je rencontrai le nouveau directeur du festival de Locarno, que je ne connaissais pas, David Streiff, historien de la photographie (thèse sur Gotthard Schuh) – qui avait succédé à Moritz de Hadeln. Il me sollicita pour travailler avec lui au sein de la Commissione artistica, soit le comité de sélection. Là, je luttai pour faire programmer dans la compétition des films réputés « de recherche » (sinon « expérimentaux ») comme ceux de Alexandre Sokourov, de Kira Mouratova, de Joseph Morder, Catherine Breillat – je cite là quelques « victoires » – et pour faire présenter sur la Piazza des films comme *Klassenverhältnisse* (1984) des Straub-Huillet. Je m'occupais en outre du journal quotidien du festival qu'on créa à ce moment-là, occasion d'expériences graphiques, photographiques et textuelles libres et inventives avec des étudiants ou ex-étudiants des Beaux-Arts que je recrutai (Françoise Bridel, Denis Corminbœuf, Claudine Després, Véronique Goël) et quelques outsiders comme Fausto Pluchinotta et Boris Lehman – et où débuta Frédéric Maire. Notre principe était d'inviter des participants du festival à contribuer au journal par des textes (Serge Daney), des dessins (Stephen Dwoskin, Mario Botta), des photographies (Arnaud Claass) et on mettait l'accent moins sur les films de la Piazza, la plupart du temps choisis pour attirer un large public, que sur les films de recherche, sur une exposition Hans Richter ou sur la rétrospective de l'année, au grand dam du président du festival, Raimondo Rezzonico.

J'eus la possibilité d'organiser deux rétrospectives à Locarno (Boris Barnet en 1985, avec Roland Cosandey, et Lev Koulechov en 1990, avec la petite-fille du cinéaste, Ekaterina Khokhlova, et Valérie Posener) avec catalogues et expositions. Boris Barnet était une totale découverte, bien que Freddy Buache, à la Cinémathèque, eût montré à plusieurs reprises *La Jeune fille au carton à chapeau* (1927). C'était la découverte de la comédie soviétique (occultée par le cinéma épique) et une école d'acteurs unique au monde, dans la filiation de la bio-mécanique de Vsevolod Meyerhold. Koulechov était connu, bien que ce fût pour une mauvaise raison – son soi-disant « Effet »[8] – et, ne serait-ce qu'à travers le numéro de *Film Culture* qui lui est entièrement dédié (par Stephen Hill[9]) ; j'étais intrigué et impatient de découvrir celui qui était à la source de cette école de jeu acrobatique et totalement extériorisé. J'avais rencontré Alexandra Khokhlova à Moscou, égale à son extravagance des années 1920, et il fut entrepris de traduire et éditer les écrits de Koulechov en français – ce qui n'avait jamais été fait !

Les rétrospectives de Locarno de ces années exploraient et découvraient (Yasujirō Ozu, Alberto Cavalcanti, Mikio Naruse) ; elles ne célébraient pas des valeurs consacrées. S'est aussi développée, quelque temps, une véritable activité éditoriale novatrice à laquelle Marco Muller mit fin. Comme à Rotterdam, Locarno offrait la possibilité de rencontrer des cinéastes, ce qui joua un grand rôle dans la manière dont je conçus mon enseignement « de cinéma ».

Il faut maintenant en arriver à mon activité à l'École des Beaux-Arts (ESAV) et à l'Université. Après mes années genevoises et haut-savoyardes qui s'achèvent avec le bac en 1968, je vais suivre des études de philosophie, puis de sciences du langage, à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Lyon – jusqu'en 1974, où je commence à travailler aux Arts Décoratifs puis à l'École des Beaux-Arts de Genève.

Alors que j'étais encore à Lyon, j'avais été appelé à Genève par Claude Richardet (rencontré dans les ciné-clubs auparavant) car j'avais un diplôme universitaire portant sur le cinéma (un mémoire de philosophie sur l'esthétique de Sergueï Eisenstein dirigé par Henri Maldiney) et j'avais enseigné une année à la faculté des Lettres de Lyon, en remplacement de l'enseignant titulaire en congé scientifique (Jean-Louis Leutrat), ainsi qu'à l'Institut d'Études Politiques. Claude Richardet avait obtenu de son oncle, André Chavanne, que le Département de l'Instruction publique (qu'il dirigeait) soutienne le projet d'un Centre d'animation cinématographique. Ce sont les débuts du CAC – oubliés de nos jours car l'histoire en a été réécrite par les successeurs – avec Claude Richardet et François Roulet, un ami d'Alain Tanner qui avait fait du théâtre à La Chaux-de-Fonds, était parti en Algérie après l'Indépendance et avait travaillé à la Cinémathèque d'Alger où il réalisait d'inventives et talentueuses affiches. Quand Houari Boumédiène pria les « pieds rouges » de partir et ferma la Cinémathèque – qu'Henri Langlois avait aidé à mettre sur pied –, il était rentré en Suisse. Après un passage par la Fondation Patiño – institution importante de la vie culturelle genevoise pour ce qui touche à l'art contemporain et au cinéma de recherche –, il devint le directeur artistique du CAC avec Claude Richardet, Jean-Francois Rohrbasser et moi. Jean-Francois, formé dans les ciné-clubs, programma ensuite la salle Patiño, puis dirigea le festival de La Bâtie avant d'entrer au Service de la promotion culturelle de la Ville de Genève. On s'était connu au Ciné-club Interjeunesse, c'est lui qui m'avait introduit à *Travelling*. Il fut en outre un pionnier de l'enseignement du cinéma dans le secondaire. Nous étions très amis.

Aux yeux de l'Instruction publique, mon diplôme universitaire était une garantie pour asseoir la dimension pédagogique du CAC qui faisait partie de son cahier des charges. J'étais à l'époque enthousiasmé par la sémiologie (Christian Metz, Umberto Eco, Iouri Lotman), qui semblait offrir une base rationnelle à une initiation au « langage cinématographique ». Peu après mon arrivée, j'ai d'ailleurs co-signé avec Jean-François Rohrbasser un précis d'initiation à l'enseignement de l'audiovisuel pour le Département de l'Instruction publique. Car la création du CAC doit s'entendre sur fond d'introduction dans l'enseignement secondaire genevois, au Cycle d'orientation, d'un enseignement de cinéma dans le cadre des Cours d'Information Générale (IG-cinéma, IG-théâtre, etc.). C'était en somme la « relève » du mouvement des ciné-clubs qui s'opérait là

avec l'entrée du cinéma dans l'enseignement. « Couronné » en 1990 par la création d'une chaire d'Histoire et Esthétique du cinéma à l'Université de Lausanne, Genève ayant laissé « filé » la possibilité de développer cet enseignement dans le cadre de l'Histoire de l'art.

En outre, l'enseignement secondaire croyait ferme à l'introduction des moyens audiovisuels dans la pédagogie générale et tout un dispositif de production et de diffusion avait été mis en place avec le TV-CO, phénomène qui n'est pas sans lien avec l'introduction de cours pratiques de cinéma aux Beaux-Arts pour former des réalisateurs.

Faute de pouvoir être rétribué par le CAC (ce ne fut jamais le cas), je fus embauché comme enseignant en IG-cinéma. Expérience dont je garde un très bon souvenir. J'y montrais des films sinon expérimentaux (il y a eu cependant des Stephen Dwoskin), du moins assez « pointus » aux collégiens (*Nuit et brouillard* d'Alain Resnais (1956), *Le Sang des bêtes* de Georges Franju (1949)). Certains s'en souviennent encore… Peu après, l'École des Arts Décoratifs – que dirigeait alors intelligemment Roger Fallet – souhaita ouvrir un cours de cinéma à destination des élèves de graphisme. Je pris ce cours qui était ouvert aux étudiants de l'ESAV où se dispensait une pratique de l'audiovisuel centrée sur la projection diapositive. C'est Claude Humbert qui l'assurait, un spécialiste des « murs images », dispositif oublié de nos jours, mais qui semblait plein d'avenir car toutes les expositions des années 1960 utilisaient cette technique avec des batteries de projecteurs « carrousels » (ainsi l'Exposition nationale de 1964). Il n'y avait pas d'autres cours sur le cinéma que le mien ; il était donc très suivi. Il fallut le dédoubler. Ainsi ai-je été amené à donner des cours à l'ESAV, même dans le cadre des cours théoriques, l'un de sémiologie de l'image, l'autre d'histoire du cinéma, tout en continuant avec les graphistes des Arts Décoratifs – dont le professeur responsable, Charles Affolter, bâlois rigoureux en typographie et homme chaleureux, par ailleurs militant communiste, était un précieux interlocuteur. C'était en 1974-1975. Puis en 1976-1977, j'ai été amené à participer au jury semestriel de l'atelier Humbert, où l'initiation pratique au cinéma 16mm était assurée par Erwin Müllenstein. Il avait suivi les cours de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm sous la direction de Max Bill. Il y avait aussi un département de

Design cinématographique que dirigeait Alexander Kluge, mais je ne crois pas que Erwin Müllenstein en ait fait partie. Il était tout à fait « néo-concret » et faisait faire des petits carrés de couleurs aux élèves qu'il s'agissait ensuite de filmer. Ces expériences sur les relations réciproques des couleurs en fonction de leur voisinage, les combinatoires de plans, etc., auraient pu déboucher sur du cinéma « expérimental », mais elles demeuraient extrêmement didactiques et démonstratives, laissant les élèves complètement insatisfaits. Certains d'entre eux, Pierre-Alain Besse, François Musy et Philippe Scheller, en plein jury, remirent en question cet enseignement jugé stérilisant. Dans le jury, il y avait le cinéaste Francis Reusser, et le directeur Michel Rappo. De Francis Reusser, je n'avais vu que son film réalisé pour l'OLP en Palestine, *Biladi une révolution* (1971), que j'avais d'ailleurs étrillé dans *Le Peuple.* Il avait été militant maoïste à Lausanne, j'avais milité également à Lyon et, sans nous concerter, nous nous sommes solidarisés avec les étudiants. Ce qui a créé une « crise » dans l'atelier évidemment ! Mais nous étions dans le contexte d'après 1968 et Michel Rappo avait été nommé à l'École des Beaux-Arts précisément après que celle-ci eut connu une contestation importante étant donné le caractère conservateur de l'ancien directeur, M. Palfi. C'est Michel Rappo qui baptisa l'école ESAV (École supérieure d'arts visuels) pour marquer le nouveau cours qu'il entendait lui donner en mettant en place un système assez inventif, conçu pour stimuler la créativité, mot fétiche de l'époque : un système d'ateliers, relativement autonomes, sous la responsabilité d'artistes ayant une personnalité marquée. Pour les arts, il fit venir entre autres Silvie et Chérif Defraoui qui œuvraient dans ce qu'on a brièvement appelé les « media-mixtes » ; en sculpture, Gérard Musy, sculpteur sur fer (que j'avais eu comme professeur de dessin lors de mon passage à Florimont et qui était devenu un ami). Michel Rappo avait bouleversé la maison et les partages, les catégories établies (peinture, gravure, etc.). Il était donc tout à fait réceptif au discours de remise en cause qu'on pouvait tenir et se montra ouvert au point de nous demander d'expérimenter quelque chose, d'organiser deux journées à l'essai pour montrer ce qu'on pourrait faire et si cela intéresserait les élèves. Nous nous sommes associés à Daniel Wilhelm, que connaissait

Francis Reusser par le biais des groupes politiques vaudois, et qui donnait des cours théoriques à l'école sur Jacques Lacan, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss. On a ainsi conçu une journée selon des principes de travail que nous allions ensuite adapter Francis Reusser et moi – Daniel Wilhelm n'ayant pas souhaité continuer avec nous. J'avais le rôle du théoricien, lui du praticien, cependant nous ne voulions pas reconduire cette « division du travail » mais plutôt établir des échanges entre théorie et pratique. Quand il expliquait le maniement des objectifs et parlait de la profondeur de champ, je pouvais dire l'importance que celle-ci avait eu dans l'histoire du cinéma ; on regardait des extraits de film et on « expérimentait » immédiatement. C'était tout à fait stimulant car j'apprenais la technique avec les étudiants – éclairage, montage, enregistrement du son, etc. – et Francis Reusser était confronté à des films de l'histoire du cinéma ou des doctrines esthétiques, des textes, etc. C'était notre méthode. Freddy Buache, dont Francis était proche, nous prêtait des films.

FB Quel genre de films ?

FA Pour les deux jours « d'essai », je me rappelle deux trois choses : *La Chute de la dynastie des Romanov* d'Esfir Choub (1927), *Mein Kampf* d'Erwin Leiser (1960), *Le Fascisme Ordinaire* de Mikhaïl Romm (1965). J'avais proposé de parler de l'utilisation des actualités – devenue depuis monnaie courante sous le nom de *found footage*. À l'époque, on appelait cela « film de montage » et on s'interrogeait là-dessus car de nombreux films avaient été réalisés à partir d'archives, comme *Mourir à Madrid* (1963) ou *Le Temps du Ghetto* (1961) de Frédéric Rossif, de grands films de montage d'actualités. Sans parler de la télévision. Ces films, en réalité, renouaient avec des pratiques qui avaient été courantes dans les années 1930, que ce soit en URSS (Esfir Choub), en France (Jacques Brunius), en Allemagne (Slátan Dudow, Blum) ou aux États-Unis (Leo Hurwitz notamment), et que leur « généralisation » dans les productions de propagande américaine pendant la Seconde Guerre mondiale (sous la direction de Frank Capra) a fini par dénaturer complètement. Cette pratique était liée, en fait, au cinéma militant et à son retour au moment de 1968 et par la suite (ciné-tracts et autres) ; cela faisait se reposer les questions inhérentes à ce type de démarche. Lors de ces journées, l'interrogation était : peut-on utiliser les images que les nazis ont tournées pour leur faire dire « autre chose » ? Est-ce qu'il suffit de changer la légende pour que l'image change de sens ? Il y avait là des éléments à mettre en lumière : par exemple, le fait que les seules images que l'on a sont celles du vainqueur, qu'il manque toujours le contre-champ, le point de vue des vaincus. C'étaient des démonstrations de ce genre. J'eus l'occasion par la suite de me rendre au congrès de la FIAF à Varna en Bulgarie pour la Cinémathèque suisse où le thème était l'héritage du cinéma soviétique dans le cinéma ouvrier et militant dans le monde. Il était frappant de voir combien ces problématiques qu'on pourrait dire « godardiennes » ou « markeriennes » avaient été envisagées et travaillées avant la Seconde Guerre mondiale, autant d'expériences oubliées parce que hors circuits commerciaux et occultées par trente ans de « guerre froide ».

Cela a plu aux étudiants et c'est à partir de cette première expérience que nous avons fondé l'atelier Cinéma/Vidéo dont Francis et moi étions les responsables. Nos premiers étudiants ont été ceux de l'ancienne équipe qui continuaient de suivre, s'ils le souhaitaient, les cours de diaporama avec Claude Humbert, tandis que Erwin Müllenstein fut chargé d'autre chose dans la maison (il était en fait architecte d'intérieur).

Pour démarrer, on a mélangé tous les niveaux, on a mêlé, je l'ai dit, théorie et pratique et on a invité des cinéastes et des techniciens que nous connaissions. Dès la première année, Alain Tanner, que Francis connaissait bien et que j'avais rencontré plus d'une fois, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville qui arrivaient de Grenoble, s'installaient à Rolle et cherchaient des interlocuteurs. Jean-Luc Godard était en train de faire le « deuil » de sa phase politique et s'en préoccupait encore fortement – ce qui permit que l'on envisage de travailler ensemble. Il n'avait pas encore réalisé *Sauve qui peut (la vie)* (1980) qui, à mon sens, solde cette période. Il avait réalisé ou allait réaliser ses projets de télévision, *Six fois deux/Sur et Sous la Communication* (1976) puis *France/tour/détour/deux/enfants* (1979) ; il était allé ou il allait au Mozambique. Autant de travaux qui relevaient encore de la critique de l'image, d'interrogations sur la

nature du cinéma et qui s'étaient ouverts, grâce à Anne-Marie Miéville, au féminisme, à l'écologie. Parallèlement, il essayait de faire des films aux États-Unis chez American Zoetrope, Francis Ford Coppola ayant l'ambition de produire des films d'auteurs européens. Ainsi Wim Wenders réalisa là-bas son *Hammett* (1982). Werner Herzog devait faire quelque chose. Jean-Luc Godard aussi mais il n'y est pas parvenu. En réalité, il cherchait à obtenir ce qu'il voulait sans entrer dans le jeu de Francis Ford Coppola et celui-ci cherchait à produire un Godard sans se faire « rouler » par lui. Il faisait beaucoup d'aller-retours entre Hollywood et Rolle, multipliait des projets de films (l'un sur la mafia à Hollywood, *Bugsy*, je crois), tout en maintenant ses préoccupations de critique politique de l'image engagées avec le Groupe Dziga Vertov, avec des films comme *Letter to Jane* (1972) et *Ici et ailleurs* (1976). Et puis, il y avait l'essor de la vidéo qui le préoccupait beaucoup – comme toutes les innovations techniques qu'il a toujours eu envie d'expérimenter, de s'approprier et d'accommoder à ses propres réquisits. Il avait ouvert un atelier derrière la gare Cornavin, rue de Montbrillant, à côté du représentant de Sony en Suisse, Pierre Binggeli, qui devint son expert vidéo sur ses projets – parmi lesquels il y avait une « Histoire du cinéma et de la télévision » en images et en sons.

Dans le contexte de l'atelier Cinéma/Vidéo, il y eut ainsi un projet collectif avec Anne-Marie Miéville, Alain Tanner, Francis Reusser et Loretta Verna (qui terminait l'ESAV), pour produire quatre films avec des moyens légers (Super-8, vidéo) qui, transférés sur U-Matic, seraient livrés *sous cette forme* à la Télévision Suisse Romande. C'était une « révolution », car rien ne correspondait aux standards définis à cette époque en matière de niveaux, de bande passante, etc. L'U-Matic, format qu'on considérait comme semi-professionnel, n'était pas admis à la télévision. Évidemment aujourd'hui où l'on diffuse des films réalisés sur téléphones portables, cette situation peut paraître cocasse. Elle l'était ! Il a fallu se battre pour faire admettre le type d'images que permettait le matériel léger ou plus léger que celui de la TSR. Le contrat était de produire quatre émissions, plus une avec John Berger présentant les différents auteurs, donc un ensemble, et de les réaliser pour un prix modique. Cela s'appelait *Écoutez Voir*. Jean-Luc Godard n'y participait pas directement mais il était derrière, car l'un de ses « combats » était de faire admettre à une télévision d'acheter une production artisanale au prix habituel (à la minute). C'était le moyen de faire fonctionner son « unité de production » car comme les coûts étant moins élevés que dans la production institutionnelle, la différence permettrait de faire autre chose. C'était en somme le raisonnement qu'il avait eu à l'époque d'*À bout de souffle* (1960), sauf qu'alors il ne vendait pas sa production et ne pouvait donc gagner dans la transaction. Quatre petits films plus un, donc, sur lesquels j'avais écrit dans la revue de Martin Schaub à Zurich qui s'appelait *Cinéma*. J'avais intitulé cet article « La Bande des Quatre ».

Je raconte tout cela car cela explique quelle conception de l'« expérimentation » était la nôtre : selon une acception assez terre à terre (expérimenter les possibilités des appareils, expérimenter les rapports son-image, la lumière, le montage) et en un sens non pas formel (ou formaliste, du type *New Forms in Film*) mais lié à des enjeux de types socio-politiques formulés par une critique des images et des sons.

Je peux donner quelques exemples de ce que nous faisions. J'avais une amie au lycée d'Annemasse devenue comédienne chez Georges Lavaudant à Grenoble, Marie-Paule Trystram. Elle vint travailler une journée où l'on « déclina » tous les types d'énonciations possibles d'un texte qui s'appelait *Une journée inutile* (un roman de Janine Brégeon), monologue d'une femme désœuvrée, recluse chez elle : texte dit face à la caméra, livre à la main, dit en voix *off*, dit à une interlocutrice, dit au téléphone, etc. Qu'est-ce que cela change dans la compréhension du texte, dans ses implications ? L'énonciatrice est seule, soliloque, rêve peut-être ou, au contraire, parle à une amie, ou alors elle est une actrice, etc. Autre type d'expérience : « défaire » le montage alterné où la petite Elsie se fait aborder par le « tueur » dans *M* de Fritz Lang (1931), tandis que sa mère prépare le repas et s'inquiète de son retard. Exercice de montage en vidéo. Que se passe-t-il si les scènes sont successives, linéaires, et non simultanées ? Comment se construit autrement l'attente du spectateur, le suspens ? Qu'apparaît-il dans ce retour au tournage en quelque sorte

(car ces plans avaient été tournés dans la continuité) : les « plans séquences » initiaux de la mère au fourneau ou de la petite fille dans la rue installent une autre durée, un autre espace que lorsqu'ils sont fragmentés.

Autre expérience : tourner des « plans manquants » d'une séquence initiale des *Rapaces* de Erich von Stroheim (1924) – d'après le découpage d'origine que le producteur altéra –, ou monter des plans de la *Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer avec d'autres de *Trixi* de Stephen Dwoskin (1970) en transformant l'exaltation mystique de Jeanne en jouissance sexuelle, etc. C'étaient des expérimentations formelles à effets de sens en quelque sorte. Ce sont là quelques-uns des exercices qu'on s'intéressait à mener dans cet atelier qui me restent à l'esprit car je les ai réutilisés par la suite pour les montrer à d'autres étudiants qui ne les avaient pas réalisés, afin qu'ils en fassent d'autres.

Le souvenir que j'ai de cette activité très intense, ce sont avant tout les interconnexions entre les différents secteurs, les différentes personnes qu'on pouvait approcher. Un foyer d'inspiration était évidemment Jean-Luc Godard qui avait entrepris ses « Histoire(s) du cinéma et de la télévision » qui deviendront *Histoire(s) du Cinéma* (1988-1998). Il l'avait engagée avec ses cours à Montréal et il la poursuivait en cherchant des « sponsors » et des interlocuteurs. À ce moment-là, c'était la fondation Film International de Rotterdam avec qui il avait signé un contrat selon lequel il s'engageait à produire dix cassettes vidéo et à donner un certain nombre de cours là-bas. Il cherchait des partenaires financiers successifs pour mener son entreprise à terme. Il l'a fait jusqu'au bout. Locarno a également été l'un des maillons de la chaîne où il s'est fait décerner un prix en 1995 pour le « centenaire du cinéma » sans pour autant y présenter ses « Histoire(s) », encore inachevées, ni assurer l'exposition envisagée. Puis ce fut Skira pour produire une partie du travail du livre qui aboutit finalement chez Gallimard, etc.

En 1978, il me proposa, ainsi qu'à Freddy Buache, de nous rencontrer une fois par mois pour parler de l'histoire du cinéma et que nos conversations enregistrées lui servent de « matière première » pour ses cours à Rotterdam. On a fait une séance ou deux et je suis venu aussi dans son studio avec des étudiants. Puis, en février 1981, j'ai participé, à sa demande, à l'un de ces cours où il montrait quatre bobines de quatre films différents en prenant la première du premier, la seconde du second, et ainsi de suite et en alternance avec des bobines de *Sauve qui peut (la vie)*. Il y avait *La Ligne générale* de Sergueï Eisenstein (1929), *Cops* de Buster Keaton (1922), *La Terre tremble* de Luchino Visconti (1948), *L'Homme de marbre* d'Andrzej Wajda (1977). À la projection, ces différentes bobines s'enchaînaient parfaitement. On discutait ensemble devant le public sur les effets de ce montage. Pourquoi cet assemblage plus ou moins aléatoire créait-il un ensemble qui fonctionnait narrativement et thématiquement ? Selon lui parce que tous les films ayant une durée à peu près standard adoptent un découpage dramaturgique, un tempo à peu près semblable : si on substitue un film à un autre mais qu'on respecte la place de la séquence dans le film, cela fonctionne narrativement. Par ailleurs, dans ces quatre films, disait-il, on filmait le travail : des paysans dans les champs, un déménageur, des pêcheurs, un maçon. Avec des films contemporains, ce n'était plus possible, car les gens sont avocats, par exemple, et ils parlent, téléphonent, prennent des taxis, ils ne travaillent pas. Un chercheur anglais, Michael Witt, a récemment reconstitué cette version unique de *Sauve qui peut (la vie),* cette projection-performance. Son enquête m'a amené à me remémorer cette histoire étonnante, à laquelle il faut aussi adjoindre l'émission « Spécial Cinéma » que réalisa Jean-Luc Godard à la RTS sous le nom « Cinéma spécial-spécial cinéma », autre version encore de *Sauve qui peut (la vie)* insérée dans la structure détournée d'une émission de télévision avec entretien de Jean-Luc Godard par Jean-Michel Defaye, d'Isabelle Huppert par Jean-Luc Godard et des extraits remontés différemment. Ce type d'expérience que j'ai accompagnée était évidemment des plus stimulantes pour moi et entrait parfaitement en résonance avec les cours de l'ESAV, voire les y intégrait.

Mais cela entrait aussi en résonance avec ce que je faisais à *Voix ouvrière* ou à *Tout va bien* où, plus d'une fois, des étudiants furent mis à contribution (photographies, enquêtes) jusqu'à donner lieu à un travail (il se réalisa ainsi un film et un reportage photographique sur la fabrication du journal, alors à la veille de passer du plomb à l'offset : de l'écriture manuscrite par un rédacteur à la composition au marbre, du tirage à la distribution par un vieux militant

qui allait alimenter tous les matins les caissettes à journaux – reportage qui fut publié en partie dans le journal). Ou cela s'articulait avec la programmation du CCU dans lequel on était entré avec plusieurs étudiant(e)s. Le principe de la confrontation des films entre eux fit l'objet de plusieurs programmes où alternaient des fictions et des documentaires (qui déplurent fortement au chroniqueur de *La Tribune de Genève* et que les « historiens » actuels du CCU ont complètement refoulé voire *censuré* en taxant cette période d'« idéologique » – voir le fascicule édité par les Activités culturelles de l'Université de Genève et le petit film de Vania Jaikin Miyazaki, *Nice Times*). Par exemple en 1979, autour de la venue à l'école de Johan van der Keuken, on montrait deux de ses longs métrages (*Le Nouvel Age glaciaire* et *La Jungle plate*, 1974 et 1978) lors d'une saison intitulée « Un cinéma "au réel" » où les partages documentaire/fiction étaient remis en question. *Lettre de Sibérie* de Chris Marker (1957) était mis en regard d'un *Kino-Pravda* de Dziga Vertov (1923), *Dimanche à Pékin* du même Marker (1956) du *Document de Shanghai* de Jacob Bliokh (1928), *Enthousiasme* de Dziga Vertov (1931) de *La Bataille des 10 millions* de Chris Marker (1971), etc.

Sur ces bases de réflexion-là et de mises en œuvre pratique, il y eut un moment important : un projet de revue de cinéma différente de celles qui existaient. C'est Jean-Luc Godard qui lança ce projet d'une revue qui parte des images et ne les commente pas : l'image d'abord, le texte ensuite et non l'inverse. Déjà en 1968 à Locarno, il nous avait dit que les *Cahiers du Cinéma* étaient obsolètes[10]. Son expérience du Groupe Dziga Vertov avait encore approfondi ce divorce avec la forme « académique » du discours sur les films. Plus que jamais, il s'agissait de partir des images et des sons – comme plusieurs de ses films et émissions télévisées de l'époque le font exemplairement (notamment dans *Sur et Sous la communication*). On était quatre ou cinq – Philippe Gavi, Robert Linhart, un mao établi en usine, Anne-Marie Miéville et moi ainsi que des « correspondants » comme Jean-Pierre Gorin, Elias Sanbar. On se voyait régulièrement, bien que jamais tous ensemble, pour en discuter. Comment faire une image ? Que voit-on dans une image ? Les questions de *Sur et Sous la Communication* et *Ici et ailleurs*, qu'il s'agissait de reprendre sous une forme plus essayiste. Finalement,

Jean-Luc Godard est allé tout seul aux *Cahiers du Cinéma* et il nous écrivit à chacun une lettre pour nous dire qu'on ne ferait pas la revue : c'est le numéro 300 des *Cahiers du Cinéma* de mai 1979 qui n'est pas repris dans les œuvres « complètes » de Jean-Luc Godard. Un numéro passionnant avec des photomontages et la publication du rapport sur le Mozambique (qui avait d'ailleurs été imprimé à *Voix Ouvrière*).

Toute cette expérience a eu des répercussions dans les cours et dans mon travail de critique puisque j'écrivais à l'époque à la fois dans *Tout va bien*, hebdomadaire de la gauche alternative, et dans *Voix Ouvrière*, journal communiste – qui imprimait *Tout va bien* –, où j'eus même la responsabilité des pages culturelles. J'y faisais des pages « godardiennes », dont quelques-unes avec Francis Reusser ou Jean-Bernard Menoud (son caméraman). Un exemple très parlant des effets de ces discussions avec Jean-Luc et des propositions que je faisais, ce fut, à la sortie d'*Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola (1979) à Cannes, une pleine page sur le film qui comportait trois cadres vides à la place d'illustrations avec des légendes, pour faire réfléchir le lecteur aux stéréotypes et aux contradictions de ce film qui disait s'opposer à la guerre du Vietnam mais était allé incendier des forêts, « refaire » la guerre du Vietnam ailleurs pour la re-filmer, pour jouer au soldat ! C'était une critique « en acte » en quelque sorte. Les rédacteurs et lecteurs de *Voix Ouvrière* se sont évidemment demandés si on avait oublié de mettre les images dans un premier temps. Mais ils me laissaient faire. Il y eut une dizaine de ces pages inhabituelles (l'une sur *Les Petites Fugues* d'Yves Yersin (1979) qui ne s'attachait qu'au fait que Pipe accrochait ses photographies sur son mur).

En fait – c'est la difficulté d'évoquer tout cela –, j'ai eu, durant toutes ces années, une activité « en réseau », comme on aime à dire de nos jours, où j'intervenais et je circulais entre tous ces points et les mettais en commun, les faisais se recouper, qu'il s'agisse de l'école, des festivals, de la critique et du reste. Jusqu'à la vie dite privée que, sous différentes formes, ceux qui étaient passés par Mai 68 s'efforçaient d'envisager autrement (communautés, collectifs). Cette démarche avait fondamentalement une logique centrifuge : toutes les connexions qui pouvaient se

CINEMA : Festival de Cannes

«Apocalypse Now»: l'Amérique au Vietnam

Pour relier ces images entre elles...

...il faut passer par celles-ci

François Albera, « *Apocalypse Now* : l'Amérique au Vietnam », critique de cinéma, *Voix Ouvrière*, 25-26 mai 1979

Un Premier Mai au cinéma (conte)

et soudain

François Albera, « Un Premier Mai au cinéma (conte) », critique de cinéma, *Voix Ouvrière*, 3 mai 1979

présenter s'actualisaient. Ainsi quand j'ai invité Johan van der Keuken à l'ESAV pour un atelier avec les étudiants. Comme il avait travaillé avec un architecte, Herman Ertzberger, qui avait conçu une école Montessori aux Pays-Bas, deux enseignants de l'École d'architecture, Georges Descombes et Alain Léveillé, que je fréquentais par ailleurs, l'invitèrent à venir chez eux et, de fil en aiguille, il est allé tourner un plan depuis le Pont de La Bâtie pour filmer la jonction du Rhône et de l'Arve comme « pierre angulaire » de ce que pourrait être un film sur Genève (qu'il revint filmer pour *I Love $*, 1986). Et ce petit film joua un certain rôle chez les étudiants et enseignants d'architecture. En outre, j'ai collaboré avec lui pour un livre qui a fini par paraître en 1998 aux Cahiers du Cinéma, *Aventures d'un regard*, et je l'ai fait publier dans *Drôle de vie* à Genève.

FB Peut-être qu'il ne faut justement pas séparer ces champs, mais observer comment ils fonctionnent, ils interagissent, en dessinant différents cercles complémentaires.

FA Comment cela a fonctionné, eh bien, on peut relever que deux étudiants de l'époque, Pierre-Alain Besse et François Musy, sont allés travailler chez Jean-Luc Godard ; quand on a fait venir Raoul Ruiz, Patrice Cologne est parti avec lui, a été son opérateur sur plusieurs films; quand j'ai fait venir Stephen Dwoskin, Véronique Goël est partie avec lui. On faisait venir des gens de l'extérieur mais pas pour donner une prestation-éclair comme on le fait aujourd'hui, à travers ce qu'on appelle prétentieusement une Masterclass, formule qui appartient à la logique de « l'affichage ». Abbas Kiarostami arrive en hélicoptère à l'ECAL, dit trois mots, s'en va et on se prévaut d'avoir Kiarostami parmi les enseignants de l'école ! Quand je faisais venir Werner Nekes, Johan van der Keuken, Luc Moullet, les Straub-Huillet, Raoul Ruiz, ils venaient, restaient deux semaines au minimum, montraient leurs films, parlaient de leurs films et animaient des stages pratiques avec les étudiants. Puis ils revenaient voir le montage, etc. C'était chaque fois très différent. Les Straub-Huillet n'ont pas tourné avec les étudiants, mais ils ont discuté en profondeur de la manière dont eux travaillaient. Puis finalement, ils ont recruté un étudiant qui sera assistant sur *Trop Tôt /Trop Tard* (1982).

Même le passage relativement bref d'Henri Alekan (à la faveur d'une invitation de la Cinémathèque suisse) a été enregistré et s'est retrouvé dans un film, tourné avec Boris Lehman (*Travaux d'approche*, 1986). On a mis certains de ses propos en voix *off*. Ou une demi-journée avec Manoel de Oliveira a donné lieu à un film (de MacCluskey) où il s'entretient avec Freddy Buache à l'hôtel de Montreux où il avait tenu à descendre car c'est là qu'avait résidé Vladimir Nabokov…

L'idée que l'on préconisait était celle de l'autonomie, que j'ai évoquée à l'instant à propos de Jean-Luc Godard. On voulait former des « producteurs autonomes », surtout pas des spécialistes (des monteurs, ingénieurs du son, metteurs en scène) ; que chacun assure une fonction différente en aidant son camarade : voilà l'enjeu qui définissait notre pédagogie.

FB Cela présuppose la mise en place d'un autre dispositif d'enseignement. Mais cette autonomie, c'est également celle des outils de production.

FA Oui. D'autres outils dont on peut avoir la maîtrise : le Super-8, la vidéo, parce que c'est accessible, avec le 16mm comme format final, plus cher, mais néanmoins accessible sous certaines conditions économiques. Les travaux en 16mm de l'atelier consistaient soit en des films collectifs, soit en des films de fin d'études. L'idée était que l'on pouvait occuper tous les postes et se débrouiller seul. Qu'on pouvait réfléchir au scénario comme faire le report son. En tout cas, c'était notre idée : former des producteurs autonomes qui soient libres de faire ce qu'ils veulent. Daniel Schweizer, par exemple, aujourd'hui cinéaste indépendant dans le documentaire, est sorti de cet atelier. Dominique Comtat aussi, qui est devenu enseignant par la suite et réalise à présent des films dans le sud de la France. Les gens ont connu des destinées qui étaient celles qu'ils ont bien voulu adopter. Cela pouvait être de rentrer à la télévision comme monteuse, comme Danuta Dam, ou organiser un festival comme Katrin von Flotow.

Une autre idée qui était très importante aux Beaux-Arts et qu'avait instituée Michel Rappo, c'était la pluridisciplinarité. Plusieurs étudiants suivaient les cours

d'animation chez Daniel Suter et articulaient ainsi une pratique graphique (dessin) et le cinéma. C'est un cours dont j'appréciais beaucoup les réalisations pour cette raison (Georges Schwizgebel sortait de là quelques années plus tôt) : à cette époque, le festival d'animation d'Annecy était un lieu de projection de recherches en animation tout à fait formidables : Walerian Borowczyk et Jan Lenica, les gens de l'Est (Jiri Trnka, Jiří Brdečka), les Japonais, etc. Un moment rare dans ce secteur du cinéma qui renouait, « par-dessus » la norme Disney, avec Len Lye et Norman McLaren et était en phase avec l'évolution de la peinture et du dessin contemporains. Songeons à Alexandre Alexeieff, à Gisèle et Ernest Ansorge, à Zbigniew Rybczyński et tant d'autres ! Là aussi, cette expérimentation cinématographique est restée sans issue à de rares exceptions près pour des raisons d'organisation disciplinaire et de marché et elle a maintenant complètement disparu ou est devenue marginale (à L'Abominable, près de Paris, on trouve des gens qui continuent dans cette voie) ; on nous assomme avec le surestimé Hayao Miyazaki, succédané de bande dessinée… Daniel Suter était lui-même en marge dans l'école et on a fini par supprimer son cours comme avait été supprimés tous les cours où l'on expérimentait une pratique (gravure, taille, etc.) au profit du « concept » et du « design », notions magiques complètement régressives quant à la relation de travail des artistes avec les matériaux – confiés à des exécutants (modèle de l'architecte en son studio). Retour à la division du travail.

Bref, tout en étant en cinéma, on allait suivre des options en animation, en gravure, en dessin, en photographie. Certains étaient chez les Defraoui, comme Françoise Bridel en atelier principal et chez moi en atelier secondaire.

FB Ce n'était pas la norme, j'ai l'impression.

FA La norme, non, mais il y en avait tout de même un certain nombre – je ne sais pas s'ils étaient tous inscrits stricto sensu mais ils suivaient les activités, certains cours. Il faut dire que le fait que je dispense des cours dits théoriques aidait à cette perméabilité : j'incitais tout le monde à participer quand j'invitais des cinéastes. Douglas Beer, Aline Horisberger, Setsuko Nagasawa, par exemple.

Certains sont passés de l'un à l'autre (Albert Anor, si je me souviens bien). Mais il faut dire qu'au niveau de la reconnaissance sociale, des cheminements institutionnels et de la légitimation, l'art avait une meilleure cote : grâce aux commissions fédérales notamment.

FB Cela n'était-il pas également lié aux espaces où il était possible de présenter des travaux ? Comme le Centre d'art contemporain, qui était peut-être aussi un lieu d'échange.

FA Oui et non. Comme je viens de le dire, le monde de l'art était mieux organisé pour ce type de productions. De notre côté, il y avait des possibilités de montrer les films dans l'atelier – qui s'est doté au bout de quelques années d'une vraie salle de projection équipée tout format où l'on pouvait faire des soirées. Sans compter le relais du Ciné-club universitaire où il y avait aussi des activités de pratique (en Super-8 et en vidéo) assurées par des étudiants de l'atelier pour la plupart. Il n'y a peut-être pas eu une grande circulation en dehors de Genève, c'est bien possible, encore qu'il faudrait voir cela de plus près. Mais, de toute manière, ce n'étaient pas des lieux de légitimation. Le problème est devenu plus aigu les années venant. Quand je suis parti, en 1990, pour l'Université de Lausanne, je me sentais de plus en plus en décalage avec les étudiants, car, confusément, ils ne voulaient plus de cette formule de « producteur autonome ». Ils ne voulaient pas ressembler à Boris Lehman, ni même à Johan van der Keuken, se battre pour trouver les moyens de leur indépendance. Ils voulaient qu'on leur donne les moyens de pouvoir entrer dans le système. Le problème du cinéma, c'est qu'il y a ce système dominant cinéma-télévision. Dans une école des Beaux-Arts, si l'on fait autre chose, il n'y a pas d'espace social une fois que l'on en sort. Ou il faut s'inventer une stratégie, c'est assez complexe. On reste en marge, il n'y a pas l'équivalent du marché de l'art pour ce type de production. Tandis que quelqu'un qui fait de la vidéo d'artiste n'est pas en concurrence avec les gens de la télévision : il est dans le monde de l'art. Évidemment, il n'y a pas beaucoup d'élus. Mais dans le monde de l'art, il y a un système intégratif de reconnaissance. Marie José Burki a commencé chez nous (elle n'en fait pas mention dans ses CV) et est allée ensuite chez les

Defraoui. Au sortir de là, il y avait des bourses fédérales, des lieux d'exposition, des lieux de reconnaissance qui n'étaient pas marginaux, relayés par les institutions fédérales travaillant pour la diffusion de l'art suisse à l'étranger (Pro Helvetia notamment). Le cinéma n'en fait pas partie. Il est évident qu'avec le même type de travail mais dans notre circuit, Marie José Burki n'aurait pas eu la même carrière. Pour le dire d'une formule, le cinéma Spoutnik ne met pas le pied à l'étrier dans la profession. Ni les petits festivals qui sont légions de Marseille à Bruxelles et Bourges, ni les collectifs dans des appartements. C'est un peu le modèle « bohème » mais cela n'est plus d'actualité de nos jours. Les gens disparaissent, se découragent. Quand vous alliez au Centre d'art contemporain de Genève, ou même à la Galerie Dioptre ou à la Galerie Andata/Ritorno, c'était un cheminement de reconnaissance. Il y avait les commissions fédérales pour les artistes. Il n'y avait rien de tel pour le cinéma que l'on envisage uniquement dans l'optique « commerciale » – et la profession est partie prenante de cela. Il faut donc satisfaire aux normes de la télévision, de la publicité. De nos jours, même une chaîne dite culturelle comme Arte « formate ». On ne le dit pas – de crainte de se voir mis au ban par ses producteurs et programmateurs –, mais on standardise les durées, on minute les images fixes, les noirs, les mots mêmes et cette normativité est portée par des analphabètes (au sens propre du terme bien souvent). Il y a évidemment quelques exceptions, des cinéastes légitimés en dehors de la chaîne et de la télévision comme les Gianikian qui servent d'alibi ou de vaccin. Mais même Johan van der Keuken ou Boris Lehman se sont fait « corriger » leurs montages par les petites mains de Thierry Garrel (qui n'était pas le pire). Jean-Marie Straub fut carrément refusé.

En fait, la conception qui était la nôtre – celle des « producteurs autonomes » – prenait sa source dans le climat social des années 1968-1978. Elle supposait que se constitue en dehors des lieux d'enseignement une dynamique collective où le cinéma aurait sa place. Il y avait alors à Genève tout un tissu de « contre-culture », des collectifs, des squats (songeons au quartier des Grottes par exemple). Il en allait de même aux Pays-Bas – ce dont témoignent les films de Johan van der Keuken de cette époque – et dans d'autres pays. En Allemagne ou à Zurich aussi. *Tout va bien*, le journal, participait de cette mouvance, avec le Festival du Bois de La Bâtie au début, des lieux dits alternatifs. Mais cela s'est étiolé, tout est rentré dans l'ordre. C'est la même problématique que l'avant-garde au sens où j'entends ce mot : ce sont des *moments* dans des conjonctures données où il y a un mouvement collectif de remise en question des normes établies. On ne peut subsister en phalanstères dans ce domaine – ou alors on devient réformiste comme Daniel Cohn-Bendit. Le problème se repose en ce moment avec des mouvements comme Nuit debout. On ne peut pas rester entre soi même si l'essentiel, c'est d'inventer de nouvelles façons de faire, d'être ensemble et de mise en commun. Et sur ces points-là, je crois que l'atelier Cinéma/Vidéo a joué un rôle pour ceux qui l'ont fréquenté. Quant à « capitaliser », j'avoue que cela n'a pas été une préoccupation de premier plan comme ça l'est devenu aujourd'hui où l'on enseigne aux étudiants comment se vendre, se promouvoir. C'est une question de « philosophie » de la création et de socialisation de la production artistique : s'agit-il d'entrer dans des circuits marchands (monétaires – galeries, collectionneurs – ou symboliques – musées, institutions culturelles représentatives) ou de rechercher un destinataire sans « distinction » préalable, le susciter à la limite. C'est le problème.

Les cinéastes que j'invitais pour animer des stages pratiques et montrer leurs films participaient de ce type de positionnement dans la société et le caractère, sinon exemplaire, en tout cas d'exemple qu'ils représentaient tenait à la manière dont ils se donnaient « les moyens de leur politique ». Comment ils s'y prenaient pour demeurer indépendants du système commercial et réaliser des films en prise avec les phénomènes sociaux et idéologiques, soit frontalement (comme Johan van der Keuken dont la filmographie – malheureusement ignorée de nos jours des « programmateurs » – est une série de constats et de réflexions lucides, prospectives sur les questions écologiques, économiques, sociales de la dernière partie du XX^{e} siècle ; ou Robert Kramer, Marcel Hanoun), soit à partir de soi (comme Boris Lehman, Joseph Morder, Luc Moullet). Ils apprenaient aux étudiants à faire avec les moyens du bord non par dépit mais par intelligence technique. Il y a eu des démonstrations inoubliables de cette

inventivité de la part de Raoul Ruiz ou de Ken Jacobs qui a pu stimuler certains étudiants.

C'est ce qui nous séparait de l'option d'Yves Yersin à l'École Cantonale d'Art de Lausanne (ECAL) qui a démarré à peu près au même moment que nous mais dans une perspective professionnelle. À l'ECAL, on faisait venir des enseignants de la Fémis, ou de Prague. C'est ce qui plaisait à Berne ; l'ECAL était donc aidé par Berne dans une proportion sans commune mesure avec ce que nous recevions, au titre de l'aide à la production des films de diplôme en 16mm.

FB C'était donc un enseignement essentiellement technique.

FA Exactement. Et il fallait qu'ensuite les gens puissent faire de la publicité, de la télévision. Ont-ils réussi ? Je ne le sais pas. Ou plutôt, je pense que non. Je crois que nos étudiants qui n'avaient aucune subvention ont souvent mieux réussi après l'école. Berne donnait de l'argent à l'ECAL ; nous ne recevions rien ou presque car nous ne répondions pas à ce qu'attendait le Département du cinéma de Berne, à savoir former des techniciens, des metteurs en scène, selon un modèle qui est celui d'une école de cinéma, même réduite par rapport à une structure comme la Fémis ou le VGIK de Moscou. Ce n'était pas l'option qu'on prenait. Francis Reusser avait une réputation de gauchiste. On n'était pas formaté. Cela ne s'est pas arrangé avec l'accent mis sur la formation de scénaristes, sur la volonté de former à réaliser des « séries », nouveau Graal !

Cette situation du cinéma indépendant trouve-t-elle une issue aujourd'hui avec les hypothèses du type de celles de Philippe-Alain Michaud ou d'Erik Bullot d'intégration au musée, dans les expositions, les galeries ? Il faudrait examiner cela de près pour voir si cela va au-delà de personnalités déjà reconnues dans le cinéma comme Chantal Akerman, Agnès Varda, Abbas Kiarostami, etc., ou dans les institutions comme Erik Bullot, Alain Fleischer (qui dirigent des écoles d'art). Lors du mini-festival organisé par Boris Lehman à Verbier en 2015 (« Rencontres au sommet ») et celui de 2016 à Fisenne dans les Ardennes (« Rencontres sous les pommiers ») où il a invité des amis, des gens proches de lui,

il y avait tout un monde un peu à part venu du Portugal, de Grèce, de Belgique, de France. Je ne suis pas sûr que ce soit la formule la plus juste de nos jours – elle est plutôt une survivance de ce qui fut possible que l'annonce de ce qui le sera[11] – mais je la préfère encore aux formules exsangues des festivals sans personnalité, sans audace, soucieux avant tout désormais d'accueillir des journées pour la télévision ou l'achat des films, de faire des « coups » et de voir reprise une partie de leur programme dans les centaines de plus petits festivals dans le monde entier qui choisissent les films sur Internet (Vimeo) et sur titre. La question de la sélection est devenue impossible à maîtriser en raison de la quantité de l'offre due aux changements technologiques. Ce sont donc d'autres paramètres qui entrent en lice que le goût ou l'intérêt. On fait présélectionner les milliers de dvd – qu'on réceptionne en faisant payer aux candidats un droit d'inscription – par des stagiaires sans expérience ni connaissance. C'est un système absurde.

En tout cas pour en finir avec la comparaison cinéma indépendant ou expérimental *et* arts, il me paraît injuste – le mot est faible – que l'on puisse évaluer avec des critères tout autres des propositions visuelles ou audiovisuelles qui peuvent tout à fait se comparer et parfois sont du même type, selon qu'elles s'inscrivent dans un sous-champ ou un autre de la production symbolique. Cela parce qu'il y a un système de circulation et de valorisation des « marchandises » qui diffèrent…

FB Aviez-vous des liens avec quelqu'un comme HHK Schoenherr, ou s'inscrivait-il plutôt du côté de l'Allemagne ?

FA Je ne savais même pas qu'il existait à l'époque. Je n'ai connu son travail qu'assez tard.

FB Même pas grâce à Locarno, qui était un lieu de rencontres possible pour ce genre de films.

FA Non. Je ne l'ai pas vu à l'époque. Une quinzaine d'années durant, à Locarno, j'ai essayé de me battre au sein de la commission artistique pour faire « entrer » le cinéma indépendant dans le festival. C'était difficile. On a montré *Mémoire d'un juif tropical* de Joseph Morder (1988), du Super-8

gonflé en 35mm. C'était magnifique. Mais même quelqu'un comme Alain Tanner était contre sa présentation. Le premier Sokourov, *La Voix solitaire de l'homme* (1979), enfin débloqué en 1986, fit dire à Renato Berta que ce n'était pas du cinéma, etc. On a montré les Straub-Huillet sur la Piazza, malgré l'hostilité du président Raimondo Rezzonico (par ailleurs collectionneur d'art – des placements), mais le combat n'était pas, ne pouvait pas être de montrer du cinéma expérimental dans le sens où vous l'entendez. Quand Robert Frank a été montré sur la Piazza, c'était *Candy Mountain* (1988), pas *Cocksukers Blues* (1972).

À part Fredi M. Murer et Richard Dindo, je n'ai pas invité de Suisses alémaniques à l'ESAV parce que je ne les connaissais pas. Je crois tout de même qu'on a montré *Zuri brännt* (1981) mais sans doute en liaison avec une organisation extérieure. Clemens Klopfenstein m'avait impressionné avec *Geschichte der Nacht* (1978) – après plus du tout. Il était dans la même catégorie esthétique que les films de Chantal Akerman, ou de Goël en Suisse.

L'effort pour montrer des œuvres différentes, sinon expérimentales, a été constant et cela passait par des collaborations avec d'autres. Comme j'allais régulièrement à Lyon – où je continuais d'enseigner à Sciences Po –, j'avais des relations avec Georges Rey, professeur aux Beaux-Arts, qui programmait l'Espace lyonnais d'art contemporain dans la Gare de Perrache, un lieu plutôt ingrat. Je lui ai emprunté des films à quelques reprises et prêté d'autres en les emmenant dans mes bagages en train (je me souviens d'un film de Brian Eno, un plan fixe sur des façades de gratte-ciel qui changeaient de couleur en fonction de la lumière du jour – magnifique). Ou les rencontres à la Galerie Dioptre, rue de la Servette. Jean-François Lyotard, Claudine Eizykman, Guy Fihman y sont venus, je les ai connus là – on s'est revu ensuite régulièrement. Surtout, pendant toute une période, la collaboration et les échanges avec la Salle Patiño furent très importants. C'est mon frère qui avait la responsabilité de la programmation de la salle, lui s'occupant de musique contemporaine et de danse, et Jean-François Rohrbasser du cinéma. Aussi plusieurs cinéastes qui sont intervenus à l'ESAV eurent des rétrospectives à Patiño (Frans van de Staak, Fredi M. Murer), sans compter les manifestations propres à cette salle et dont on profitait (« Cinéma et musique » – avec *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929) accompagné en direct par Pierre Henry –, la lecture de *Paradis* (1981) de Philippe Sollers filmé en direct par Alice Fargier, etc.). Et puis le Ciné-club universitaire dont on a parlé. On y a conçu des programmes, des saisons, et on faisait souvent projeter à l'université, sous label CCU, les films des cinéastes invités (plusieurs fois les Straub-Huillet, Johan van der Keuken).

FB Est-ce que les films collectifs tournés dans l'atelier eurent une existence publique ?

FA Non ou rarement. Il y a eu des ambitions qui n'ont pas abouti. Soit parce qu'il aurait fallu que les cinéastes puissent rester plus longtemps que deux semaines, soit parce qu'ils n'étaient pas disponibles pour revenir. Avec Johan van der Keuken, la discussion avec les étudiants avait abouti au thème « Centre et Périphérie » de la ville. Des équipes de deux à trois étudiants se partagèrent des espaces géographiques à traiter, revenaient avec ce qu'ils avaient filmé en Super-8 ou en vidéo et cela était discuté avec Johan. Cela a donné lieu à une sorte de cartographie sociologique du canton. Un vaste plan de montage fut même élaboré mais il n'a pas été mené à bout. C'est inévitable. Il y avait des choses réussies, et d'autres moins. Quand on voulait tout mettre ensemble, ça ne collait plus. En outre, au-delà de la période de conception et de tournage, l'énergie pour le montage faisait souvent défaut. C'est le moment le plus difficile à dire vrai, et c'était peut-être prématuré de penser pouvoir y parvenir. On a tout de même eu quelques films achevés – dont *Travaux d'approche* qui émanait d'un stage avec Boris Lehman.

Avec Raoul Ruiz, l'ambition de départ était énorme. Il avait convenu de venir tout au long d'une année, de monter l'une de ses propres pièces de théâtre, *Au Théâtre ce soir*. Il voulait la monter à Saint-Gervais, la filmer et réaliser un film qu'on aurait vendu à la télévision. Il avait construit un système très cohérent qui n'a pas pu se réaliser, en partie à cause de lui. Il repoussait sans cesse les moments où il devait venir ou les fragmentait trop. Il était occupé ailleurs. Finalement, il est venu de manière discontinue. Mais c'était excitant. Il passait huit heures à parler sans arrêt aux

étudiants, à inventer des histoires, des films virtuels. Finalement, un tournage s'est fait, c'était un exercice : il fallait imaginer qu'on était dans un phare avec une lumière qui tournait et qui créait des moments éclairés, des moments de nuit. Dans le noir, il y avait un meurtre (comme dans *Wavelength* de Michael Snow, mais avec un autre dispositif). Il a entrepris de tourner ça dans la salle de cours, en recourant à des moyens artisanaux comme mettre de l'eau par terre pour obtenir des reflets, des choses très simples ayant des effets visuels souvent impressionnants. Il démontrait son inventivité en matière de trucage avec des bouts de ficelle. Mais entre l'ambition de départ, la pièce de théâtre qui allait passer à la télévision et le résultat, il y a eu un écart.

Je ne crois pas, cela dit, que cela ait été grave de ne pas aboutir à des produits finis. Les cinéastes qui sont venus ont donné une dynamique propre à stimuler les étudiants. La question était moins celle du produit achevé que le processus engagé. Entendre Ken Jacobs raconter qu'on peut faire de la 3D avec une caméra Super-8 et expérimenter la proposition en filmant depuis le tram 12 entre Moillesulaz et Carouge ; entendre Werner Nekes expliquer le montage photogramme par photogramme et le voir le démontrer avec des jouets optiques trouvés au marché aux puces ; entendre Jean-Marie Straub expliquer en détail les positions de caméra dans *La Mort d'Empédocle* (1987), etc. : tout cela excitait et formait plus que ne l'auraient fait des petits films achevés car ils l'eussent été prématurément.

Lors de l'une des nombreuses venues des Straub-Huillet, il y eut une soirée mémorable à l'Université de Genève, en mai 1984. Danièle et Jean-Marie étaient là une semaine durant et on a montré leurs derniers films, dont *La Mort d'Empédocle*. J'avais proposé à Annie Lefèvre qu'on puisse le projeter au Ciné-club universitaire à l'auditorium Piaget et cette séance eut un certain retentissement. J'avais naïvement sollicité la participation de Jean Starobinski et Georges Steiner de l'Université. Friedrich Hölderlin, la Grèce, je pensais que cela pouvait les intéresser de discuter avec Jean-Marie Straub de sa « lecture » de la pièce. Mais c'est Bernard Böschenstein, un professeur d'allemand que je ne connaissais pas, qui apprenant qu'on allait montrer ce film a téléphoné à Annie Lefèvre pour lui dire : « Je tiens à

venir pour dénoncer cette imposture qu'est le cinéma des Straub-Huillet. Ce film est un attentat contre Hölderlin. » Il y a eu un pugilat verbal entre eux. Bernard Böschenstein a fini par quitter la scène au bord de l'apoplexie, tandis que George Steiner, se prévalant d'avoir fréquenté la Factory d'Andy Warhol, traitait Jean-Marie Straub de fasciste et me rendait responsable de cet attentat contre son collègue. Ce genre de situations a nourri toutes ces années. L'engagement total de ces gens dans leur travail était le plus important, aller aux extrêmes. Boris Lehman qui vit dans le cinéma, qui filme tout ce qu'il mange, qui il rencontre, etc. Tout est documenté, tout peut entrer dans le film car le film c'est sa vie, le « scénario » c'est la rencontre dans la rue, ce qui arrive ; et puis les Straub-Huillet ou Johan van der Keuken qui ont des démarches tout autres, mais non moins exemplaires pour des étudiants. C'étaient des gens pour qui le cinéma n'était pas une activité que l'on a le jour avant de rentrer chez soi le soir et de penser à autre chose. En ce sens, cela faisait partie de la même catégorie que le cinéma expérimental, comme Jonas Mekas tournant son journal sans arrêt ou Stan Brakhage filmant son bébé, les herbes de son jardin.

FB À la même époque, l'art conceptuel ou post-conceptuel était assez présent à l'ESAV, avec Laurence Weiner par exemple.

FA Oui. Sur ce point, j'ai des regrets rétrospectifs. Il y eut peu d'échanges, bien que j'eusse de très bons rapports avec Catherine Quéloz, professeure de « théorie ». D'ailleurs son compagnon, Douglas Beer, inscrit chez les Defraoui, fréquentait notre atelier et y a réalisé quelques films alors qu'il avait débuté dans la peinture hyperréaliste. Par rapport aux Defraoui, il y avait une espèce de concurrence dans l'école. Pas d'hostilité, mais une sorte de lutte de pouvoir ou plutôt d'influence entre les deux ateliers. On était un peu marginalisés en étant à Général-Dufour avec des ateliers considérés, disons, comme secondaires (gravure, photographie, animation). Les échanges avec les autres ateliers étaient compliqués. Il fallait aller jusqu'au Boulevard Helvétique. C'est dommage. En même temps, quand je suis allé à New York, Catherine Quéloz m'avait donné des

adresses, dont celle de Lawrence Weiner. Je suis allé voir tous ces gens sur place. Plus tard, il y eut une interaction d'une certaine ampleur quand Dennis Oppenheim vint monter une immense sculpture dans une salle du Musée d'Art et d'Histoire avec l'aide d'étudiants.

FB Au niveau du processus de travail, il y aurait pu y avoir des croisements, des soutiens mutuels.

FA On aurait pu faire plus de rencontres. Encore qu'après avoir quitté les beaux-Arts pour l'université, j'ai travaillé pendant deux ans avec Jean-Christophe Royoux et Christine van Assche au Centre Georges-Pompidou pour monter une exposition intitulée *Nouvelles modalités du récit dans les arts visuels* – selon la terminologie de Jean-Christophe Royoux. Il s'agissait de faire se rencontrer des problématiques de l'art et du cinéma, de la théorie et de la pratique. Pour moi, c'était un peu la suite de l'atelier Cinéma/Vidéo. On devait faire une grande exposition, le directeur était pour, mais le Centre Georges-Pompidou étant ce qu'il est, cela n'a pas marché et tout ce projet s'est réduit à une série de conférences dans le cadre des Revues Parlées. Il fallait en passer par les pouvoirs locaux de toute une série de personnes, de commissions ; c'était impraticable. Néanmoins, on a pu faire venir, dans la même soirée, André Gaudreault, historien du cinéma des premiers temps, parlant du bonimenteur ou du cinéma des années 1900, et Benjamin Buchloh par exemple, et Annette Michelson. Il y avait sans arrêt deux choses, deux approches et il fallait choisir des gens qui ne se parlaient pas d'habitude et qui auraient pu trouver un terrain de discussion. Toujours l'idée de la confrontation, c'est-à-dire du montage.

Christine van Assche était conservatrice au Musée national d'Art moderne, mais elle était marginalisée par les départements « poids lourds », les Nouveaux Médias étant considérés comme secondaires par les autres conservateurs. Le directeur du Centre Georges-Pompidou avait trouvé notre proposition formidable, sauf qu'il a fallu passer par toutes les commissions et expertises. Là, on s'est fait dépecer. Jean-Loup Passek avait la prérogative du cinéma; il ne comprenait pas qu'il puisse être question de cinéma sans qu'il soit inclut dans le projet. Jean-Michel Bouhours, qui

s'occupait du cinéma expérimental, voulait aussi avoir son mot à dire. Tout le monde se sentait dépossédé, et du coup rien ne s'est fait. Mais il était intéressant d'échanger pendant un moment nos points de vue sur la question du cinéma exposé. D'autant que Christine van Assche avait organisé une « reprise » de la manifestation au Centre d'art contemporain de Saint-Jacques de Compostelle où les conférences croisées eurent lieu à nouveau.

FB Le « cinéma d'exposition » est une expression que Jean-Christophe Royoux utilisait à l'époque.

FA C'est le terme dont on avait convenu en effet entre nous trois. J'ai essayé à l'époque de donner une profondeur historique à cette notion en étudiant cette question d'exposer le cinéma, qui remonte à 1920 à peu près. À vrai dire, on a toujours exposé le cinéma : dès 1900 – sous un angle technologique –, puis rapidement les maquettes de décors, de costumes, des agrandissements photographiques. L'un des sommets a été l'exposition *Film und Foto* (FIFO) à Stuttgart en 1929 (organisée par le Werkbund allemand) dont le pavillon soviétique était conçu par El Lissitzky et Sophie Küppers, ou, plus tard, le FIFO des Bâlois (Georg Schmidt, Peter Bächlin, Werner Schmalenbach) en 1943. Cette question de l'exposition du cinéma s'est, me semble-t-il, dissoute dans la pratique des installations et dans l'institutionnalisation des expositions concernant le cinéma qui sont désormais légions et sont largement illustratives.

L'intéressant était peut-être qu'avant cela plusieurs cinéastes – justement ceux dont on a parlé abondamment, ceux que j'invitais à l'ESAV (et qui vinrent ensuite à l'Université de Lausanne) – mirent en jeu, dans des films se déroulant comme tous les autres, linéairement, sans arrêt, des problématiques d'exposition : soit que leur montage fît anticiper puis revenir des images d'une série dans une autre, troublant la durée narrative et spatialisant les temps du film, soit qu'ils mettent en défaut la continuité en disposant des plans fixes longs, des panoramiques à 360°, soit encore qu'ils jouent de la répétition.

Comme souvent « l'anticipation » d'un dispositif ou d'une formule avec les moyens antérieurs à son émergence mais dont on utilise des potentialités non actualisées, se

révèle plus intéressante que l'accomplissement et la standardisation qu'emporte une technologie une fois qu'elle est mise au point. Tout ce que j'ai vécu dans le domaine graphique (dans les journaux dont j'ai parlé et avec le *Pardo News* de Locarno) alors qu'il fallait découper des images avec des ciseaux et les coller avec de la colle me paraît plus inventif que ce qui s'accomplit sur Photoshop et s'est « canonisé ». Il en va de même au cinéma : ainsi en est-il du cinéma « tabulaire » de Dziga Vertov, de Jean-Luc Godard et, pourrait-on dire, des films sur pellicules de Chris Marker par rapport à son CD-rom, *Immemory*.

[1] P. Adams Sitney, « The New American Cinema Exhibition », *Film Culture*, n°46, automne 1967, p. 25-26.
[2] Voir François Albera, « De Protazanov à Bruce Conner », *Le Peuple La Sentinelle*, 16 septembre 1967. *Le Peuple La Sentinelle* était un quotidien de langue française affilié au Parti socialiste suisse.
[3] Gideon Bachmann, « On the Nature and Function of the Experimental (Poetic) Film », *Film Culture*, vol. III, n°14, novembre 1957.
[4] Jonas Mekas et al., « The First Statement of the New American Cinema Group », *Film Culture*, n°22-23, été 1961, p. 130-133.
[5] *Travelling J* – puis *Travelling* à partir de son numéro 23 en 1969 – fut fondé à Lausanne par Marcel Leiser et publié jusqu'en 1980 (58 numéros). Marcel Leiser le dirigea jusqu'en 1975.
[6] « Entretien avec Alain Tanner », *Cabiers du Cinéma*, n°273, janvier-février 1977, p. 38.
[7] Voir le numéro des *Cabiers de la Photographie* consacré à Robert Frank : « Robert Frank, la photographie enfin », *Les Cabiers de la photographie*, n°11/12, Spécial 3, Paris 1983.
[8] Lev Koulechov (1899-1970) est un réalisateur et théoricien du film russe, connu pour sa manière d'utiliser le montage pour créer un espace synthétique.
[9] Steven Hill, « Kuleshov—Prophet Without Honor? » *Film Culture*, n°44, été 1967, p. 8.
[10] Voir *Cenobio*, qui publia un entretien méconnu de Jean-Luc Godard par Freddy Landry: « Les entretiens de Locarno 1968. Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cenobio (Rivista mensile di cultura)*, Lugano, vol. XVII, n°6, 1968, p. 419-426.
[11] Encore que la seconde édition ait pris un tour inattendu avec la participation de Jean-Pierre Thorn, Jan Vromman, Claudia von Alemann, Emil Weiss, Claire Angelini et Franssou Prenant notamment, très « en phase » avec l'actualité sociale et politique.

Programme du séminaire « Nouvelles modalités du récit dans les arts visuels », organisé par François Albera, Christine van Assche et Jean-Christophe Royoux, pour les *Revues parlées*, Centre Georges-Pompidou, 1996

Narration / fiction
- François Albera : « Nouveau roman, Photo roman, Cinéma »
- Peter Hutchinson/Jean-Marc Poinsot ? : « Narrative Art »
- Benjamin Buchloh : « Présentation de James Coleman »

Narration / histoire
- Jeff Wall/Dan Graham ou Jean-Christophe Royoux : « L'œuvre d'art comme écriture d'histoire »
- François Albera : « Cinéma : fable vs matériau »

Représentation et construction du temps
- Annette Michelson : « Les temporalisations de l'œuvre dans l'art américain des années 1960-1970 »
- Sally Banes : « De la sculpture comme activité au corps-objet »
- Gilles Tiberghien/Véronique Goudinoux : « Nature, récit, histoire dans le Land art et l'arte povera »

ACTUALITÉS I
John Baldessari, Jean-François Chevrier, Pierre Alféri, Olivier Cadiot, etc.

Architecture et cinéma
- Rem Koolhaas (?) : « L'architecture modélisée par le cinéma »
- Susan Buck-Morss : « Distraction et familiarité : le spectateur-flâneur »
- François Albera : « Le cinéma modélisé par l'architecture »

Cinéma et exposition
- Jean-Christophe Royoux (?) : « Expositions-projections, trois exemples : Robert Barry, Vito Acconci, Paul Sharits »
- Jean-Christophe Royoux (?) : « Le modèle cinématographique dans l'œuvre de Marcel Broodthærs »
- Mieke Bal : « Sémiotique du musée »

ACTUALITÉS II
L'exposition du cinéma, dont Bruce Jenkins : « Harald Szeemann, Cité-Ciné »

Théories des intervalles
- Annette Michelson : « L'intervalle au cinéma, dans les arts et l'intermedia »
- ?, « L'intervalle comme retard »
- Jean-Christophe Royoux : « Shadow Puppet and Instructed Mime (Bruce Nauman) »

La figure de l'artiste en acteur
- Theodora Visher : « *Arena* de Joseph Beuys » :
- Kate Linker : « L'artiste énonciateur »
- Vito Acconci « L'autobiographie »

Figures du spectateur
- André Gaudreault : « Du cinéma primitif au cinéma de la suture »
- Paul Willemen : « Le troisième regard »
- Johan van der Keuken : « L'après-coup »

ACTUALITÉS III
Sylvia Bächli, Suzanne Lafont, Beat Streuli, Herman Pitz, Stan Douglas, etc.

* * *

Prélèvement ponctuel et fortuit témoignant de « l'offre » au spectateur de cinéma cinéphile à partir de deux coupures retrouvées dans un livre acheté en mars 1967 (Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Presses universitaires de France, Paris 1967) alors que François Albera est au lycée d'Annemasse

1.
Groupe cinématographique des organisations internationales (1er trimestre 1967)

Ouverture (CM) de János Vadász, Hongrie, 1964
L'Hôpital (CM) de J. Majewski, Pologne, 1962
Le Rouge et le noir (CM, animation) de W. Giersz, Pologne, 1965
Rysopis (Signes particuliers : néant), de Jerzy Skolimowski, 1964

2.
31 salles de cinéma à Genève (juin 1968) :

Alhambra : *Le Départ* de Jerzy Skolimowski (1967)
Broadway : *Devine qui vient dîner* de Stanley Kramer (1967)
Central : *À belles dents* de Pierre Gaspard-Huit (1966)
Ciné 17 : *Je t'aime, je t'aime* d'Alain Resnais (1968)
City : *La Bourse ou la vie* de Jean-Pierre Mocky (1966)
Corso : *Le Mur des espions* de Gerd Oswald (1965) ;
L'Empreinte de Frankenstein de Freddie Francis (1964)
Cosmos : *Baroud à Beyrouth pour FBI 505* de Manfred Köhler (1966)
Le Dôme : *Ah ! les belles Bacchantes* de Jean Loubignac (1954)
L'Écran : *Persona* d'Ingmar Bergman (1966)
Eden : *À l'Est d'Eden* d'Elia Kazan (1955)
Elysée : *L'Alibi* de Pierre Chenal (1937)
Empire : *Union Pacific* de C. B. de Mille (1939)
Forum : *La Grande Illusion* de Jean Renoir (1937)
Hollywood : *Divorce à l'américaine* de Bud Yorkin (1967)
Lux : *La Souris sur la lune* de Richard Lester (1963)
Mignon-Versoix : Relâche
Molard : *Un gangster revient de Brooklyn* d'Emimmo Salvi (1967)
Mont-Blanc : *Les Sables du Kalahari* de Cy Enfield (1965)
Nord-Sud : *Plus féroces que les mâles* de Ralph Thomas (1967)
Paris : *Helga ou la vie intime d'une jeune femme* d'Erich Bender (1968)

Plaza : *Matt Helm traqué* de Henry Levin (1967)
Rex-permanent : *Syndicat du meurtre contre PJ* de John Guillermin (1968)
Rialto : *Poker au colt* de Giuseppe Vari (1967)
Rio : *Lollilop* (Amour interdit) de ? (1968)
Scala : *La Vallée des poupées* de Mark Robson (1967)
Splendid : *Das grosse Glück* de Franz Antel (1967)
Le Star : *Il prezzo di un uomo* de ? (?)
Studio 10 : *Commissaire X dans les griffes du dragon d'or* de Gianfranco Parolini (1966)
Trianon : *Le réveil de la chair* de ? (?) + *Un an dans l'Antarctique* de ? (?)
Voltaire : *La femme reptile* de John Gilling (1966) + *L'Extravagant Dr Doolittle* de Richard Fleischer (1967)
Vox : *La charge contre les rebelles* de ? (?)

Les Petites Fugues

Donner à voir ou...

...apprendre à regarder

François Albera, « Donner à voir ou apprendre à regarder », critique de cinéma, *Voix Ouvrière*, 10 mai 1979

Cléo Uebelmann, *Mano Destra*, 1985 : le froid et le cruel

François Bovier et Christian Giuliano Tarabini

Cléo Uebelmann, *Mano Destra*, 1985 (Suisse)
Film 16mm, 53 minutes

En Suisse, les liens entre féminisme, revendications identitaires de genre et représentations sociales de minorités d'une part, et cinéma ou vidéo d'autre part, sont divers et pluriels et, somme toute, relativement peu étudiés[1]. Ils peuvent être le fait d'activistes, notamment grâce à la vidéo légère – le Portapak étant disponible dès 1969 sur le marché français et dans les pays avoisinants. Le collectif Vidéo Out, animé par Carole et Paul Roussopoulos, consacre ainsi en 1971 une bande aux militants du FHAR (Front homosexuel d'action révolutionnaire)[2] : il s'agit ici de leur donner librement la parole, le Nagra amplifiant leur propos – le Portapak couplé à un Nagra permet non seulement de filmer des revendications et des luttes militantes, mais aussi et surtout de capter des prises de parole. Rappelons-le, des collectifs de cinéastes mixtes sont également actifs dans la lutte pour la légalisation de l'avortement.

C'est par exemple le cas de Filmkollektiv à Zurich, qui réalise, sous la direction de Hans Stürm, *Lieber Herr Doktor* (1977, 16mm). Le film, dans sa fonction d'information critique, est destiné aux communautés rurales. Comme souvent dans le cinéma de contre-information, ce film mobilise la structure du débat : une caméra cadre frontalement et fixement un avortement ; cette scène est projetée à des habitants du canton de Glarus ; la discussion qui suit est filmée. La seconde partie du film est composée d'entretiens avec des femmes qui reviennent sur leur expérience de l'avortement. Le spectateur et la spectatrice peuvent alors se forger leur propre opinion, en toute connaissance de cause.

Mais comme on peut s'y attendre, les rapports sexuels, les préférences de *genre* et les relations amoureuses ne sont pas abordés dans ce type de production. Filmer des situations d'intimité suppose également une *autre* pratique du cinéma – il suffit d'évoquer ici, dans un contexte qui demeure somme toute masculin, les films de Stan Brakhage qui documentent la naissance de ses enfants (*Window Water Baby Moving*, 1959 ; *Thigh Line Lyre Triangular*, 1961[3]). Et à la différence de certaines expérimentations filmiques qui ont cours aux États-Unis dans les années 1970, on ne trouvera guère en Suisse de films qui abordent la sexualité de manière alternative (Carolee Schneemann, par exemple, affirme son point de vue de femme dans des performances et films qui récusent tant le point de vue des actionnistes viennois que l'expressionnisme de Brakhage[4]), ou qui mettent en scène des relations homoérotiques (Barbara Hammer a développé un cinéma lesbien qui s'inscrit dans une veine communautariste[5]).

Nous nous arrêterons pourtant ici sur une telle œuvre, érigée au statut de film culte[6] – cependant, il nous paraît plus pragmatique de la qualifier d'œuvre « oubliée » : *Mano Destra* (1985, 16mm) de Cléo Uebelmann[7]. Dans la littérature secondaire consacrée au cinéma lesbien, nous trouvons bien quelques références à ce film[8], mais il n'existe à notre connaissance qu'un seul article consacré exclusivement à *Mano Destra*[9] – qui rattache la démarche filmique de Cléo Uebelmann aux analyses de Gilles Deleuze sur les écrits de Sacher-Masoch en tant que stratégie de retardement de l'acte sexuel, reposant sur un « contrat » qui lie la

dominatrice et le dominé (ici, une dominée)[10]. Il faut d'emblée préciser ici qu'il s'agit d'un film d'artiste ou, du moins, d'une « dilettante » : *Mano Destra* ne met pas seulement en scène des séances de *bondage*, mais aussi une exposition et une conférence de la protagoniste et cinéaste, qui joue le rôle de dominatrice dans son propre film. La bande-son, qui alterne entre le silence, des bruits de pas et de la musique, s'inscrit dans la scène *underground* de l'époque : *The Velvet Tales*, un album du groupe de *dark wave* suisse The Vyllies[11], animé par un trio de femmes, en constitue la quasi-intégralité. L'opposition entre le silence et cette musique froide et électronique portée par des voix de femmes – parfois suppléée par le brouhaha d'un supposé public d'exposition ou des bruits de pas menaçants – participe pleinement à la fascination ou à l'agacement – tout dépend du point de vue et de la grille de lecture du spectateur et de la spectatrice – que ce film peut exercer.

Le Festival Genialer Dilletanten et le cinéma de la transgression

Mano Destra, qui n'est pas un film féministe dans le sens évoqué auparavant, doit être contextualisé par rapport à la scène musicale gothique[12] et plus largement *post-punk*[13], l'univers esthétique du film s'inscrivant sans ambiguïté dans cette mouvance. En Allemagne, la Neue Deutsche Welle, qui repose sur une musique analogique et électronique minimale et mécanique, à l'instar de groupes comme Die Tödliche Doris, D.A.F., Die Krupps, Trio, Malaria ou encore Palais Schaumburg, et qui connaît un relais en Suisse avec Grauzone, constitue un horizon de référence esthétique pour *Mano Destra*. Aussi les points de repères de Cléo Uebelmann sont-ils plus proches de cette contre-culture musicale que de l'art contemporain, auquel elle est inévitablement rattachée dans les rares commentaires qui lui sont actuellement consacrés[14]. Ce film partage davantage d'affinités avec le festival Genialer Dilletanten, fondé en 1981 à Berlin, en vue d'explorer la musique industrielle, *punk* et *post-punk*, qu'avec les arts plastiques qui sont pourtant également présents dans ce festival. Rappelons que la Neue Deutsche Welle s'inscrit dans une perspective anticonsumériste et anti-impérialiste, prônant un soutien de

principe, mais guère articulé, aux revendications féministes et à la transgression des frontières entre genres sexués, suivant une stratégie délibérée de provocation. Dans cette perspective, une figure comme Lydia Lunch, égérie de la *no wave* new-yorkaise (chantant au sein de groupes comme Teenage Jesus and the Jerks, 8 Eyed Spy) et actrice du cinéma *underground* (elle est notamment dirigée par Vivienne Dick, Richard Kern, Nick Zedd, Beth B & Scott B), constitue une référence culturelle incontournable ; elle est l'adepte d'une stratégie du choc et de l'excès, affirmant sans détour sa sexualité. Elle joue d'ailleurs une dominatrice dans *Black Box* (1978) de Beth B & Scott B, film qui dénonce la torture. Mais à la différence du « cinéma de la transgression », pour reprendre l'expression proposée par Nick Zedd pour décrire une micro-communauté de cinéastes *trash* qui organisent des projections dans le cadre de performances et de concerts[15], Cléo Uebelmann et son groupe The Dominas ne cherche pas à se constituer en mouvement. En effet, le « cinéma de la transgression », qui assume sa marginalité, est à la recherche d'une communauté alternative. À l'opposé, le groupe non mixte The Dominas affirme son autarcie et son autosuffisance.

Cléo Uebelmann Group–The Dominas

Le film de Cléo Uebelmann s'ouvre sur une photographie de la réalisatrice en dominatrice, suivie d'un plan d'une performance mise en scène, représentant le groupe The Dominas en voiture, arborant un drapeau à l'enseigne de leur collectif. Suit une série de plans fixes, filmés en lumière naturelle, sur un décor d'usine industrielle, des tuyaux étant cadrés à travers diverses échelles de plans. Le cadre est campé : nous nous trouvons dans un espace *underground*, qui résonne avec l'esthétique de la musique industrielle – et qui annonce une rupture avec les conventions sociétales ayant cours au dehors de cet espace confiné (comme chez Sade, du moins à suivre l'argumentation d'Annie Lebrun[16], l'espace est clivé, tout pont ou communication avec le monde extérieur étant coupé). Le dernier plan de cette série représente la réalisatrice au sein de cet univers industriel : elle s'inscrit dans ce décor mais son visage est effacé par un effet de surexposition (aussi représente-t-elle une *fonction* plutôt qu'une personne). La séquence qui suit est centrée sur une salle dédiée à des pratiques sadomasochistes (SM), une première chanson du groupe The Villyes s'enclenchant alors. La musique est entrecoupée de bruits de talons aiguilles de femmes, connotant la musique (la chanson *Ahia*) dans un sens très orienté (fétichisme, objet partiel, morcellement du corps, etc.). S'ensuit une série de plans descriptifs sur les instruments qui servent aux séances de domination et à leur mise en scène. Un premier effet de rupture intervient : une diapositive de la dominatrice, à savoir la réalisatrice, est projetée dans le même espace. La séquence se concentre ensuite sur la préparation des instruments de plaisir, les plans successifs construisant un personnage de dominatrice évoquant l'univers du rock gothique. Un stéréotype androgyne de la dominatrice est d'emblée construit, en réponse à la photographie qui ouvre le film, la réalisatrice posant comme face à un objectif de photographe de mode. Logiquement, s'ensuivent différents plans centrés sur la dominée, bandée, ceux-ci alternant entre des plans fixes sur l'espace de la mise en scène et des panoramiques couvrant les lieux de l'action. Le film ne connaît guère de variations : les mêmes éléments sont reproduits et réassemblés, suivant une logique de permutation. Notons par ailleurs qu'un second film, plus court, *Museum of Modern Art* (1986-1988), prolongera ce premier essai filmique SM – la musique classique s'y substituant au groupe de *dark wave*. Cette absence de changement, ce jeu de modulations, constitue l'un des principes fondateurs de *Mano Destra* : il n'y aura pas d'action, aucun acte sexuel ne sera montré explicitement, aucune forme de violence ne sera représentée, si ce n'est l'acte de *bondage* et la situation de domination – la dominatrice étant régulièrement filmée en légère contre-plongée, affirmant non pas tant son pouvoir d'action que sa position de dominatrice. En référence aux réflexions de Gilles Deleuze sur l'œuvre de Sacher-Masoch, nous pourrions ici affirmer que la relation SM repose sur une *suspension de l'acte*, qui est ici littéralement transposée à l'écran – non seulement le récit est radicalement suspendu, mais le corps de la dominée elle-même est retenu en l'air par un système de cordes et de poulies. L'attente et la contemplation constituent le régime dans lequel ce film s'inscrit, l'acte sexuel, et plus largement tout acte, étant à jamais différés.

Un effet construit par *Mano Destra* nous paraît à cet égard tout à fait remarquable. Lorsque la dominée et la dominatrice sont simultanément présentes dans le cadre, les plans sont systématiquement fixes (comme s'ils étaient tournés par la réalisatrice elle-même, celle-ci déterminant le cadre) ; lorsque la dominée seule est inscrite dans le cadre, de rares mouvements de caméra peuvent intervenir, que nous pourrions imputer à la réalisatrice-opératrice ; de la même façon, lorsque la dominatrice est filmée, la caméra recadre et balaye parfois l'espace avoisinant, ces plans pouvant être le fait de la dominée. L'effet induit (que Cléo Uebelmann tourne effectivement le film, ou non) implique une forme de réciprocité du regard et du désir, la dominée pouvant potentiellement filmer la dominatrice qui ordonne la mise en scène, celle-ci prenant ostensiblement la pause. Suivant cette hypothèse, la caméra permet d'alterner les positions de pouvoir et de mise en scène, dérèglant ainsi l'immuabilité des rôles qui répondent à une hiérarchisation au centre du système patriarcal (dominateur/dominé, dirigeant/dirigé, oppresseur/oppressé, etc. – que la logique SM a tendance à inverser sans remettre pour autant radicalement en cause ces relations de pouvoir).

Relevons d'autres ruptures signifiantes par rapport au rituel mis en scène. La principale d'entre elles passe par un changement de contexte signifié par l'inscription de la cinéaste dans le milieu de l'art contemporain. Birgit Hein (nous reviendrons sur son texte) précise que Cléo Uebelmann est une autodidacte, et qu'elle crée des situations d'exposition singulières et anonymes :

> Cléo, née en 1962 à Lucerne, en Suisse, a acquis par elle-même ses compétences de photographe/réalisatrice de films. […] Pour ses expositions, elle loue des devantures de magasins vides dans lesquelles elle montre ses photographies assemblées, qui ne peuvent être observées qu'à travers la vitrine. Elle demeure totalement anonyme lors de telles expositions. Elle ne sait pas qui sera son public, mais elle sait que chaque visiteur se trouvera placé dans une situation de voyeur qu'elle a elle-même mise en scène.[17]

Dès le début du film, le rôle de dominatrice est mis à distance à travers une image projetée, donc une représentation construite. Suivent alors plusieurs séquences qui déplacent la séance SM dans le contexte de l'exposition et de la conférence. Un premier effet de rupture est introduit par la bande sonore : lors d'une séance SM, lorsque la dominée est attachée à une chaise, nous entendons le brouhaha d'un public qui est ici extérieur à l'univers filmique ; une nouvelle fonction actantielle est ainsi inscrite dans le film, renvoyant le spectateur à sa propre fonction de voyeur et de public. Ce son extra-diégétique est motivé par la suite, le film montrant l'accrochage par l'artiste d'une série de photographies SM issues de ce même film et d'expositions l'ayant précédé, renvoyant explicitement au contexte de l'art contemporain (sur la bande sonore ne résonne que la musique des Vyllies, suivie d'un son direct). Le brouhaha du public, qui fait retour lorsque la cinéaste se met en scène dans le rôle de conférencière dans un contexte d'exposition, est cette fois intégré à l'univers filmique. Des photographies de la dominatrice et de la dominée sont intercalées à la scène, mettant littéralement en scène le figement qui menace le film et qui est au fondement du rituel SM. Cléo Uebelmann, en évoluant d'une relation intime (qui est cependant médiatisée par la caméra) à un contexte public, frappe d'indétermination ce qui relève de l'ordre de l'auto-mise en scène d'une sexualité lesbienne et ce qui appartient au domaine de la représentation ou, plus précisément ici, à l'art contemporain. Le voyeurisme et le fétichisme que le film entretient, ou plutôt exacerbe, sont ici diffractés par le prisme de différents contextes impliquant le public sur des modes distincts (il y a l'espace du film, les photographies filmées plein cadre ou accrochées, la projection de diapositives, et à présent également la mise en scène d'une exposition et d'une conférence). Le film est explicitement connoté sexuellement et active partiellement certains codes liés au *peep-show* ; mais il les met également à distance, notamment en théâtralisant des constructions genrées et en affirmant un écart vis-à-vis des normes hétérosexuelles. En démultipliant les contextes de mise en scène, le film déstabilise le regard réifiant lié à la pulsion scopique du dispositif du *peep-show*. *Mano Destra* évolue ainsi d'un mode de représentation où le corps féminin est réduit

à une marchandise ou à un fétiche à un mode d'exposition critique, qui n'est pas dénué d'une charge subversive, déconstructionniste et politique. Nous pouvons même supposer que la conférence vient théoriser le travail filmique et sémiotique ici opéré, par un effet de mise en abyme. À travers cette décontextualisation et recontextualisation du corps féminin et des rituels de domination, *Mano Destra*, qui se caractérise par une théâtralité exacerbée et la succession de différents relais de médiatisation, en vient à « performer » et à parodier les constructions identitaires de genre. Ce film n'est pas simplement « fétichiste » ; il construit aussi un discours critique sur le théâtre de la sexualité et de l'« ob-scène » (dans le sens où l'entend Georges Bataille), comme tend à l'indiquer la scène de la conférence. Ce déplacement est encore accentué par un plan difficilement assignable, qui renvoie à un *ailleurs* – le bruit du public se poursuit sur fond d'un plan qui cadre un bâtiment exotique derrière des palmiers. C'est le seul plan en extérieur du film : faut-il y voir une projection fantasmatique, ou une critique de l'exotisme ?

D'un film de *bondage* à un livre d'artiste

Une publication a suivi ce film SM que l'on peut qualifier de *queer* : Cléo Uebelmann Group–The Dominas, *Mano Destra*. Cet ouvrage, composé d'une part de photogrammes issus de *Mano Destra* et de *Museum of Modern Art*, d'autre part de photographies exposées par Cléo Uebelmann, accentue le déplacement que nous avons décrit, en reconfigurant le film sous une forme fixe, l'inscrivant dans un contexte artistique. Dans sa sélection d'images, Cléo Uebelmann accentue encore le principe de juxtaposition de scènes sans marqueurs de coordination qui préside au montage du film : des corps (dominatrice, dominée), des objets et des décors sont déclinés sans « faire récit ». Dans son introduction à ce livre de photographies, Birgit Hein inscrit sans équivoque le film au sein de la scène *underground*, qui recoupe aussi bien le cinéma expérimental, les lieux de la contre-culture et les quelques galeries qui se sont spécialisées dans le film, à l'instar de P.A.P. – rappelons que Birgit Hein anime avec Wilhelm Hein la salle de cinéma XSCREEN à Cologne[18], laquelle présente depuis 1968 des films d'artistes à côté de

productions pornographiques, en accordant une large place aux actions filmées d'Otto Muehl ou de Günter Brus et aux films de montage que Kurt Kren a réalisés à partir de ces performances outrageantes. Dans cette perspective, il est tentant d'envisager ce film à travers une grille de lecture féministe : en ce sens, Cléo Uebelmann s'approprierait la pratique de la performance en inversant ou, du moins en ce cas, en déplaçant les rapports de domination homme-femme caractéristiques des *happenings* et des performances des actionnistes. Mais il ne fait aucun doute pour nous que *Mano Destra* répond à une perspective *queer*, qui soulève la question de la *performativité* de l'identité sexuelle (et non du *genre*, qui est ici reconduit à l'identique – cuir, fouet, liens renvoyant à une imagerie « masculine », les talons aiguilles et les bas ne problématisant guère les stéréotypes attachés à l'imagerie « féminine »). Quoi qu'il en soit, Birgit Hein rattache *Mano Destra* au cinéma d'avant-garde et expérimental (elle cite *Fireworks*, 1947, de Kenneth Anger et *Meshes of the Afternoon*, 1943, de Maya Deren comme antécédents) tout comme à l'art contemporain (elle évoque le Minimalisme des années 1970). Elle souligne la structure de l'attente et l'érotisme qui se dégage de ce film :

> Dans *Mano Destra*, le temps, qui apparaît presque comme immobile, se ressent physiquement. « L'attente est un élément essentiel du masochisme. » (Deleuze) Cléo, en tant que dominatrice, attend avec un calme extrême et maîtrise de soi ; elle regarde sa victime, qui s'est abandonnée à elle. De cette façon, chaque geste acquiert un sens décuplé : un déplacement de la tête ; certains mouvements de la main qui arrange des cordes ; un regard adressé à la caméra et les mouvements minimes de la femme attachée, dont on ne voit jamais le visage. […] Pour moi, la dominatrice irradie avant tout par sa présence un érotisme flagrant. […] *Mano Destra* s'attaque aussi à un tabou : la masculinité dans une sexualité féminine. L'indignation véhémente que ce film a suscité auprès de femmes en l'occurrence est incroyable. […] Tous les objets dans *Mano Destra*, de la corde à la selle en passant par les boîtes, attestent d'une conscience aiguë et assurée de la forme, si bien que l'on peut décrire Cléo comme une sculptrice.[19]

Birgit Hein articule la tendance à l'androgynie (la masculinité dans une « sexualité féminine ») du personnage de la dominatrice à une volonté d'effacement et d'anonymat de l'auteur, indissociable de l'univers SM. Le « dilettantisme génial » (Birgit Hein n'utilise pas ce terme) suppose de fait un congédiement de la figure de l'auteur (les pôles actifs/passifs, bourreau/victime tendant par ailleurs à s'indifférencier dans les pratiques SM).

Il serait contre-intuitif de qualifier *Mano Destra* de film féministe, nous l'avons dit. Par contre, dans sa juxtaposition de contextes hétérogènes qui modifient la valeur des « signes » exhibés (corps fétichisés et morcelés, rituels de soumission privés et publics, esthétique généralisée du suspens et du retardement), le film « jette le trouble » sur la représentation qu'il met en scène et sur son propre discours. À l'occasion d'un entretien, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, cinéastes féministes dont l'œuvre explore la figure de l'androgynie, reviennent sur l'ambiguïté de ce film. Elles expriment en ces termes leur réserve :

> Le film de Cléo Uebelmann date de 1985, il était déjà question de le montrer aux premières Rencontres [internationales Art Cinéma/Vidéo/Ordinateur]. […] Mais les relations sado-masochistes entre deux femmes, le rapport de pouvoir qu'implique la relation sado-masochiste, nous avaient beaucoup questionnées. Et puis, la mise en scène de la domina, tenait beaucoup à un effet de mode, son costume très léché faisait un peu mannequin. Ce pourrait être un mannequin pour la mode sado-masochiste.[20]

Les références à la scène musicale et artistique allemande et états-unienne sont incontestables, *Mano Destra* s'inscrivant dans un univers *post-punk*, enclin à la provocation et non dénué de complaisance (du type « mannequin sado-masochiste »). En revanche, sur le plan esthétique, mais aussi dans la construction d'un point de vue et dans l'affirmation d'une intention politique, le film de Cléo Uebelmann manifeste une radicalité formelle remarquable (plans strictement cadrés grâce à une photographie noir et blanc soignée, composition et mise en scène précise des décors et des instruments) et une consistance sur le plan de

la construction du sens (de la signifiance) qui récuse toute normalité sexuelle, remettant en cause la position phallocentrique du spectateur et les fondements socio-culturels du couple que véhiculent l'industrie du cinéma et les *mass media*.

[1] Sur ce point, voir notamment Brigitte Blöchlinger et al. (éds.), *Cut. Film- und Videomacherinnen Schweiz von den Anfängen bis 1994: eine Benstandsaufnahme*, Stroemfeld, Bâle 1995.

[2] Voir Hélène Fleckinger (éd.), *Carole Roussopoulos : caméra militante. Luttes de libération des années 1970*, Mētis Presses, Genève 2010.

[3] En 1959, Jane Brakhage filme en retour son compagnon dans une séquence insérée à la fin du film. Cela ne change cependant guère le point de vue exprimé dans *Window Water Baby Moving*. Dans le film de 1961, la subjectivité du cinéaste est célébrée : Stan Brakhage peint directement sur la pellicule pour exprimer ses sentiments au moment de la naissance de sa fille. Aucune place n'est ici laissée à la subjectivité féminine ; mais, nous en convenons volontiers, Stan Brakhage entend ici exprimer sa vision intérieure, et la sienne seulement.

[4] *Fuses* (1964-1967) explore la relation de Carolee Schneemann et James Tenney, en opposant un regard féminin à la représentation masculine des rapports sexuels et en contrecarrant le lyrisme expressionniste de Stan Brakhage. Voir Carolee Schneemann, « The Obscene Body/Politic », *Art Journal*, vol. 50, n°4, hiver 1991, p. 28-35.

[5] On considère souvent que *Dyketactics* (1974) constitue le premier film lesbien. Voir Barbara Hammer, *Hammer! Making Movies Out of Life and Sex*, The Feminist Press, New York 2010.

[6] Lux, qui propose à la location une copie 16mm, soutient que *Mano Destra* a acquis un statut de film culte parmi la communauté *underground* SM (Karen Smith, notice de présentation, https://lux.org.uk/work/mano-destra).

[7] Le film de Cléo Uebelmann est nominé en 2013 au prix du cinéma pornographique féministe PorYes, à Berlin. À cette occasion, Claudia Gehrke prononce un discours qui constitue l'un des principaux commentaires portant sur ce film (avec la part de reconstruction qu'implique le caractère rétrospectif de cette présentation). Précisant que le film est initialement présenté en 1985 au premier congrès (non mixte) sur le SM féminin à Cologne (*Secret Minds* en janvier 1986, si l'on se fie aux ouvrages qui renvoient à cet événement), Claudia Gehrke souligne la déconstruction du système patriarcal que le film intenterait.

[8] Cherry Smyth, « The Pleasure Threshold: Looking at Lesbian Pornography on Film », *Feminist Review*, n°34: « Perverse Politics: Lesbian Issues », printemps 1990, p. 152–159; B. Ruby Rich, *New Queer Cinema. The Director's Cut*, Duke University Press, Durham/Londres 2013, p. 24; Claudia Gehrke (éd.), *Frauen und Pornografie: Essays zur PorNOdebatte*, Konkursbuch Verlag, Tübingen 1988, p. 143; Beverley Zalcock, *Renegate Sisters: Girl Gangs on Film*, Creation, Londres 1998, p. 100.

[9] Annette Brauerhoch, « Die kalte Domina. *Mano Destra* von Cléo Uebelmann », in Eva Hohenberger, Karin Jurschick (éds.), *Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994*, Argument Verlag, Hambourg 1994, p. 186-201.

[10] Annette Brauerhoch cite à plusieurs reprises l'introduction de Gilles Deleuze à l'œuvre de Sacher-Masoch (voir Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967). Il faut ici souligner le principe contractuel du masochisme, qui se situe aux antipodes du sadisme : « Il faut que le masochiste forme la femme despote. Il faut qu'il la persuade, qu'il la fasse 'signer'. Il est essentiellement éducateur. Et il court les risques d'échec inhérents à l'entreprise pédagogique. », in Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les Éditions de Minuit, Paris 2007, p. 20.)

[11] Cet album EP comprend *Abia*, *The Sky Is Full of Stitches*, *Agrainir* et *Exquisite Carcass*.

[12] Ellen Moers introduit en 1976 le terme de « gothique féminin » (*female gothic*) pour désigner les écrivaines qui se sont consacrées depuis le XVIII[e] siècle à la littérature gothique. Voir Ellen Moers, *Literary Women*, Doubleday, New York 1976.

[13] Voir Gavin Butt, Kodwo Eshun, Mark Fisher (éds.), *Post-Punk Then and Now*, Repeater Books, Londres 2016.

[14] Voir la notice de Lux et le discours de Claudia Gherke à l'occasion du prix PorYes.

[15] Orion Jericho [Nick Zedd], « The Cinema of Transgression Manifesto », *The Underground Film Bulletin*, 1985.

[16] Voir Annie Lebrun, *Soudain un bloc d'abîme, Sade*, Jean-Jacques Pauvert, Paris 1986. Gilles Deleuze distingue nettement la logique du sadisme et celle du masochisme. Dans *Mano Destra*, l'espace est construit sur un mode clivant (un souterrain conduisant hors du monde hétéro-normé) ; par contre, les relations entre les deux femmes s'inscrivent dans un espace intersubjectif, qui se situe à l'opposé de l'univers de Sade.

[17] Birgit Hein, « Vorwort », in Cléo Uebelmann Group–The Dominas, *Mano Destra*, Verlag Claudia Gehrke, Tübingen 1986, n. p. (notre traduction).

[18] Voir Wilhelm et Birgit Hein, Christian Michelis, Rolf Wiest (éds.), *XSCREEN. Materialen über den Underground-Film*, Phaidon, Cologne 1971.

[19] Birgit Hein, « Vorwort », art. cit.

[20] Anguéliki Garidis, « Pour une écologie des Media. Entretien avec Maria Klonaris et Katerina Thomadaki », 1998, http://www.artmag.com/rencontre/astarti/astarti6.html.

Publication

ÉDITEURS
François Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer,
Fred Truniger

COORDINATION ÉDITORIALE ET RELECTURES
Clément Dirié

CONCEPTION GRAPHIQUE
Gavillet & Cie, Genève/Nicolas Leuba, Nicolas Eigenheer

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
Page 4 : Photographies de Max Reitmeier ; p. 16, 34-35 :
Kunsthalle Bern Archives/© Getty Institute ; p. 23, 34 :
Kunsthalle Bern Archives ; p. 44, 69 : © Virginie et
Philémon Otth

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction,
intégrale ou partielle, faite par quelque moyen que ce soit,
sans l'autorisation préalable et écrite de l'éditeur constitue
une contrefaçon.

© 2020, les artistes, les auteurs et JRP|Editions

Cet ouvrage est co-publié avec l'IPF-Institute for the Performing Arts and Film, Zurich University of the Arts (ZHdK) dont il constitue le 18e volume de sa série subTexte.

La série subTexte est dédiée à la publication de recherches inédites dans les champs des pratiques performatives et du film, offrant un espace de réflexion pour des textes, des pratiques visuelles et des démarches nouveaux médias qui questionnent et renouvellent l'approche des arts de la scène et du cinéma. Ses publications s'intéressent principalement aux pratiques artistiques de recherche, qui dépassent les cadres académiques classiques de l'événement artistique et de la monographie, mettant en avant travaux intersectionnels et perspectives comparées. Qu'il s'agisse d'actes de colloques ou de rassemblements d'archives, la série subTexte se consacre à refléter la richesse et la complémentarité des recherches actuelles en matière d'arts de la scène et de cinéma. (www.subtexte.ch)

Documents 29 :
François Bovier, Adeena Mey,
Thomas Schärer, Fred Truniger
[éds.]
Minor Cinema
Le Cinéma expérimental en Suisse

Cet ouvrage est le vingt-neuvième volume de la série « Documents », consacrée à la publication en français d'écrits critiques.

Cette collection a été fondée par Lionel Bovier et Xavier Douroux.