

Préface



Vue de l'exposition *Len Lye*, Centre Pompidou, Paris, 2000

Dans ce recueil, est réunie la majeure partie des textes que j'ai écrits sur le cinéma, entre 1993 et aujourd'hui. Quel cinéma ? Cette fois-ci avec un point d'interrogation. Plutôt que de revenir sur les lancinantes questions taxonomiques, cinéma d'avant-garde, cinéma expérimental, cinéma d'artistes, etc., postulons que la démarche qui a suscité ces textes, consistait seulement à relever des éléments d'une histoire de la création avec le medium « film ».

Plusieurs générations d'historiens s'y sont intéressées. Cette curiosité ne répond pas à des effets de mode ni à la pression d'un marché de l'art dont la domination et l'extrême simplification des valeurs rendent la tâche encore plus impérative. Tous ces cinéastes, Man Ray, Gil J Wolman, Robert Breer, Robert Whitman, George Maciunas, Jonas Mekas, Hollis Frampton, Stan Brakhage, Yann Beauvais, Paolo Gioli ou José

Antonio Sistiaga, méritent une place dans l'Histoire du film que celle-ci leur a, jusqu'alors, refusée.

Difficile d'imaginer aujourd'hui qu'il y a moins de vingt ans, faire entrer le cinéma au musée relevait d'un combat prométhéen? La photographie n'était d'ailleurs guère mieux lotie, mais elle était plus aisément assimilable. Le cinéma dérangeait la muséographie traditionnelle, nécessitant des conditions particulières (le noir d'une salle qui n'est d'ailleurs pas souvent respecté), introduisant du son dans le silence quasi religieux des salles de musées. Ce fut le génie de Pontus Hulten, récemment disparu et à qui je rends hommage, d'avoir accéléré le cours de l'histoire et fait entrer le cinéma dans les collections publiques françaises, au Musée national d'Art moderne qu'il dirigea.

Il fallut que le marché de l'art imposât l'art vidéo pour que les musées fassent leur révolution culturelle et qu'ils invitent l'image en mouvement aux côtés des tableaux et des sculptures, qu'ils en acceptent les contraintes, l'éventuelle duplication, et une vulnérabilité particulière au temps et à l'usage.

Vint ensuite la grande vague récente des plasticiens revisitant le cinéma, ses codes et son langage; une sorte d'inventaire sommaire. Une fois encore le marché l'imposa et les musées suivirent, là où ils avaient marqué réticences, voire autisme.

En ces temps de conformisme absolu, une nouvelle génération de curateurs allait s'intéresser au cinéma, munie d'une culture « télévisuelle du cinéma » parfois calamiteuse. En l'absence de repères historiographiques, notre contemporanéité inventait une nouvelle grille de lecture, souvent fantaisiste, et dont le mimétisme était le critère dominant.

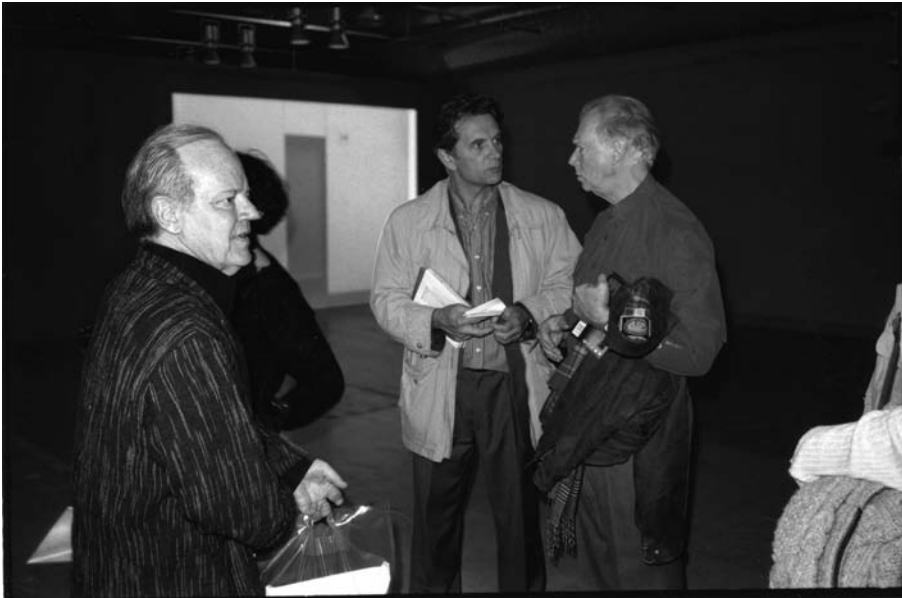
Ce livre s'adresse à ceux que la curiosité amènera à fouiller l'histoire de l'art du xx^e siècle, émaillée, hélas, de trop d'impostures.

Enfin, si ce livre voit le jour, je le dois personnellement à la conviction, à l'obstination et à l'enthousiasme de deux complices et amis, Yann Beauvais et Jean-Damien Collin qui y ont consacré une partie de leur

temps et de leur énergie. Il témoigne aussi de leur inlassable engagement vis-à-vis d'un cinéma (auquel je ne donnerais pas d'adjectif).

Quel cinéma
JMB

Avant-propos de Yann Beauvais



De gauche à droite :
Daniel Caux, Jean-Michel Bouhours, Michael Snow, Paris, 2002

Il est cinéaste, a réalisé quelques films marquants du cinéma expérimental depuis la seconde moitié des années 1970, en France. Jean-Michel Bouhours fait partie également de ceux qui ont œuvré pour la reconnaissance de la spécificité de cette pratique. A la différence d'autres cinéastes, tels Jonas Mekas aux Etats-Unis, Malcolm LeGrice en Grande-Bretagne, Birgit Hein en Allemagne, pour n'en citer que quelques-uns, il s'est engagé à promouvoir et à défendre au sein d'une institution qui se créait, le Centre Georges Pompidou, un cinéma introduit par Pontus Hulten et Peter Kubelka.

Dans le courant des années 1980, il a pris en charge la responsabilité de la programmation de cinéma du musée, puis a pris la direction de ce département, influençant son développement par l'impulsion d'une politique d'acquisition, de production, de conservation autant que de publication et de diffusion

qui a facilité la reconnaissance critique en France de ce champ artistique. Ces activités l'ont conduit à se lancer dans une production critique, à laquelle il ne recourait que très rarement jusqu'alors pour expliciter son travail personnel.

Faire des films expérimentaux signifie, pour Jean-Michel Bouhours, créer les conditions d'existence, c'est-à-dire de réception, de diffusion et de partage, de ces films. C'est donner à ce secteur les moyens de se pérenniser, d'engager les efforts nécessaires pour préserver, restaurer et remettre en circulation les jalons de l'histoire de ce cinéma afin de mettre en perspective la production contemporaine. Jean-Michel Bouhours a choisi de faire ce travail selon trois axes majeurs : programmation de séances et de cycles thématiques, acquisition par le musée des œuvres essentielles historiques et contemporaines de ce champ et développement d'une politique éditoriale accompagnant les manifestations organisées par ce département du Centre Pompidou¹.

Le choix des textes de ce livre illustre des moments de l'histoire du cinéma expérimental et prolonge le travail critique qui lie l'histoire particulière de ce cinéma aux autres pratiques artistiques.

Ainsi, le travail effectué par Jean-Michel Bouhours pour restaurer le négatif de *L'Age d'or* l'a conduit à mener une véritable enquête autant sur la genèse du film, en déterminant le degré de participation des uns et des autres dans l'élaboration du scénario, que sur quelques-unes des énigmes ayant servi d'alibis pour l'interdiction du film. Il consulte les archives de la police parisienne, et retrouve les publicités de Vignaud utilisées ou citées par Buñuel sous le mode de la parodie, et qui ont été le prétexte de cette interdiction d'exploitation du film. Le travail de publication de la correspondance autour de *L'Age d'or* dans un numéro hors-série des *Cahiers du Musée national d'art moderne* sert de fil à cette enquête. Il révèle les enjeux entourant la réalisation de ce film fondamental pour l'histoire du cinéma autant que pour celle du surréalisme. La multiplicité des axes de recherches est féconde. Les questions soulevées sont nombreuses, qu'il s'agisse des rapports entre Buñuel et Dalí, ou bien de celles qui entourent la réception trop chaleureuse d'*Un chien andalou* érigé en film d'avant-garde, ce qui va

amener Buñuel vers une plus grande radicalité anti-esthétique. Au cœur de ce chapitre, le texte sur les rapports que les surréalistes entretiennent avec le cinéma est essentiel. Il met l'accent sur les différences existant entre spectateurs et réalisateurs. Cette différence détermine l'usage du cinéma en le liant à une pluralité de modes narratifs, autant qu'elle l'affirme comme « un cinéma moderne qui regarde plus du côté d'Hollywood que des auteurs européens ». Dès lors, le cinéma ne peut utiliser que des figures de condensation, empruntant au rêve sa grammaire. Jean-Michel Bouhours nous rappelle justement qu'il n'a pas fallu attendre les surréalistes pour que le cinéma donne à voir des états psychiques intenses ou oniriques ; il suffit de penser à Abel Gance, ou à quelques films expressionnistes. Si les films de Buñuel et Dalí, comme il nous le démontre, incarnent quasiment à eux seuls le cinéma surréaliste, ce dernier ne s'y limite cependant pas. On ne saurait oublier certains films de Man Ray. Le texte « La mariée du château » propose ainsi une autre enquête qui révèle la dimension littéraire du film *Les Mystères du château de dé*, à partir des intertitres qu'il propose. D'un côté les intertitres répondent à une fonction d'explicitation du déroulement du film, de l'autre ils créent l'indétermination. Sans compter une troisième fonction de ces intertitres, qui visent à « crypter » les images comme le faisait Raymond Roussel dans ses textes ou Marcel Duchamp dans *Le Grand Verre*. Cet intérêt que manifeste Jean-Michel Bouhours pour le décryptage est manifeste au fil des textes ; il nous propose ainsi un regard neuf sur les films canoniques de l'avant-garde des années 1920 autant qu'il permet de saisir les liens unissant le lettrisme par exemple à d'autres avant-gardes cinématographiques.

Les questions relatives à la compréhension des différentes versions des Ballets mécaniques, ou bien celles relatives à l'importance des propositions lettristes de Gil J Wolman et de Maurice Lemaître sont explorées selon divers angles qui renouvellent l'approche de ces films. On ne pourra plus ignorer que *L'Anticoncept* et *Le Film est déjà commencé?* sont contemporains des *happenings*, et que le premier préfigure en outre, nombre d'installations d'images en mouvement par le dispositif de projection nécessité, qui convoque ces espaces immersifs que travailleront le cinéma élargi autant que les nouvelles technologies.

Chaque texte offre l'opportunité d'appréhender des formes cinématographiques distinctes qui, d'un texte à l'autre, d'une époque à l'autre, se font signe, se nourrissent. Ainsi le travail d'appropriation de séquences documentaires anticipe des travaux plus récents qui utilisent des *found footage* anonymes ou « samplent » de courtes séquences de films de divertissement.

Rendre visible, c'est remettre en circulation une œuvre : il en va ainsi de *Prune Flat* de Robert Whitman, de *Pénélope* de Jacques Villégé, de *L'Anticoncept*, de *L'Age d'or* et des films de Man Ray. Mais c'est aussi assurer sa pérennité. C'est ainsi qu'il faut comprendre le travail accompli avec les films de Paolo Gioli. Cet artiste incarne ce qu'est un cinéaste pour Jean-Michel Bouhours : un être qui produit des images mentales au moyen d'un support. Si le support est le cinéma, alors il prend en charge la photographie, comme le fait Paolo Gioli utilisant les travaux de Muybridge, Marey..., ou bien encore, annexe la photographie dans un devenir-film du monde, comme l'a théorisé Hollis Frampton dans ses écrits². Paolo Gioli, à la manière d'Hollis Frampton, ou de Jean-Michel Bouhours (comme cinéaste), s'intéresse aux interstices entre une image et une autre, à l'écart fondamental qui sépare photographie et film ou encore deux photogrammes. Comment le mouvement se glisse-t-il entre les images ? Ces interrogations travaillent les différents paramètres cinématographiques de l'image fixe, du cadre en passant par la bande sonore, la durée, la projection, et se modulent selon les propositions d'Anthony MacCall, de Ladislav Galeta comme le décrit, par exemple, Jean-Michel Bouhours dans *Les Fables du lieu*.

La production des images mentales est essentielle pour Jean-Michel Bouhours. C'est elle qui va fonder sa pratique cinématographique comme il l'explique dans ses textes. Qu'est donc l'image mentale si ce n'est la trace de mécanismes mentaux que mettent en scène certains cinéastes selon différentes manipulations des images. Pour Paolo Gioli, ce sera le recours à l'alternance de positif et de négatif ; pour Stan Brakhage, l'adjonction de couches de peinture, les changements de focales transforment les images initiales en des concrétions iconiques ; chez Paul Sharits et Tony Conrad, les états de conscience sont clairement examinés par le biais des *flicker films*. On aurait

aimé que Jean-Michel Bouhours aborde alors les performances du *Nervous System* de Ken Jacobs qui traitent cette question de la production d'images mentales à travers les dispositifs pour deux projecteurs induisant la perception du relief.

La production de ces images mentales, donc de ces processus mentaux que met en jeu le visionnement des films, travaille (sur) la mise en abyme du dispositif. C'est tout l'enjeu de la pratique cinématographique qui est posé ainsi à notre perception, lui permettant d'accéder à d'autres seuils, jusqu'alors ignorés, ou à partir minorés. partir de cette structuration qui élabore des rythmes et des vitesses de perception inouïe.

C'est dans ce sens que la question du faux mouvement est prioritaire pour Jean-Michel Bouhours et pas seulement en tant que cinéaste mais aussi en tant que critique et historien du cinéma expérimental. La production du mouvement (du faux mouvement) sert d'axe pivot pour interpréter, appréhender le dispositif cinématographique. Elle est ce qui organise non seulement la manière de composer un film, de le structurer (avec ou sans partition à la manière de Kubelka, Sharits, Bouhours, beauvais) ou bien encore de travailler son élargissement au travers d'installations, de performances (Wolman, Schneeman, Whitman, Snow, McCall, Reble...). Travailler ces faux mouvements, c'est mettre au centre des préoccupations du cinéaste et des spectateurs la perception et la réception de l'œuvre. C'est renouer avec l'affirmation de Marcel Duchamp quant à la production de l'œuvre ; c'est mettre en relation les vitesses de défilement, de distribution des informations projetées avec les vitesses de perception afin de façonner, d'impulser la production de nouvelles images.

Ces questions sont au cœur de cet ouvrage et elles stimulent notre regard autant qu'elles aiguïssent notre imagination.

[1] Parmi ces ouvrages, la publication des écrits de cinéastes est essentielle. Les traductions d'un livre de Stan Brakhage, *Métaphore et visions* en 1998, autant que des écrits de Hollis Frampton ont pallié un manque, de même pour la publication de quelques écrits de Téo Hernandez. Parmi les catalogues, souvenons-nous de ceux autour de *Man Ray*, de *Maurice Lemaître* ou *En marge d'Hollywood...*

[2] Et principalement dans « Pour une métahistoire du film », Hollis Frampton : *L'Ecliptique du savoir*, film, photographie, vidéo sous la direction de Jean-Michel Bouhours et Annette Michelson, Centre Pompidou, Paris, 1999.