

plus



LE CINÉMA EXPÉRIMENTAL EN FRANCE :
ÉCONOMIE, STRUCTURES, ACTEURS

Sommaire

LE CINÉMA EXPÉRIMENTAL EN FRANCE: ÉCONOMIE, STRUCTURES, ACTEURS

« De l'essai à l'œuvre d'art » 5

Sabine Noble et Julien Mustin

« Je n'ai jamais pensé devenir éditeur » 13

*Entretien avec Christian Lebrat
par Sabine Noble*

« Ce n'est pas une économie, c'est une écologie 31

*Entretien avec Pip Chodorov
par Julien Mustin*

« Le cinéma hors les murs » 47

*Entretien avec Christian Merlhiot
par Sébastien Martinez Barat*

**« Le cinéma expérimental me semble attaché à
une époque bien particulière » 59**

*Entretien avec Camille Henrot
par Mathieu Chausseron*

De l'essai à l'œuvre d'art

par Sabine Noble et Julien Mustin

S'intéresser au cinéma expérimental, c'est s'intéresser à la marge du cinéma, à ses espaces de recherche. Trop souvent absent des réseaux commerciaux pour des raisons de format ou encore de conditions de production, le cinéma de recherche a su, ces dernières années, s'installer durablement au sein de nombreux festivals, dont certains ont pour cadre des institutions artistiques telles que le Centre Pompidou avec le festival Hors Pistes.

L'histoire de la création et de la diffusion du cinéma expérimental en France remonte aux années 1920. Il y a eu les avant-gardes, avec notamment Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier et Abel Gance. Puis au cours des années 1970 se constitue un mouvement actif hors des industries cinématographiques, dans la continuité duquel se situe toujours une partie de la création contemporaine. Il s'agissait alors de créer des structures de conservation, de diffusion et de réflexion autour des films sortant des sentiers battus afin d'élaborer une autre histoire du cinéma. Parmi ces structures, la *Paris Films Coop*, coopérative de cinéastes fondée par Claudine Eizykman et Guy Fihman en 1974 et

Cinédoc, centre d'archives, de recherche, d'exposition, de programmation et d'information autour du cinéma expérimental, créé en 1979. Depuis, tout un circuit de coopératives, de laboratoires et d'associations s'est développé pour faire exister le cinéma expérimental dans le paysage audiovisuel français. Microcosme parisien, ou presque, dans lequel les cinéastes ont appris à se connaître et à travailler ensemble afin de faire vivre les structures d'archivage et de diffusion des cinématographies précaires.

Profondément attachés aux générations passées des Mekas, Anger, Deren, Kubelka ou Fluxus, les cinéastes d'aujourd'hui continuent de se battre pour faire entrer le cinéma expérimental dans l'histoire de l'art. Moment de réflexion entre le passé et le présent, entre ce qu'il faut sauvegarder et actualiser.

Si nous parlons de cinéma expérimental, ce n'est pas sans oublier que le terme « expérimental » lui-même pose encore problème aujourd'hui, ne serait-ce que par la dimension pelliculaire à laquelle il renvoie historiquement. Il est perçu comme un gage de qualité, il appartient au «vrai» cinéma et véhicule un imaginaire attaché au passé des avant-gardes et du cinéma underground de l'après-guerre. Un cinéma «pur», à la différence des arts-vidéo ou numériques encore sujets à caution de la part des cinéastes eux-mêmes ainsi que du milieu de l'art. Les expérimentations cinématographiques ayant pour

support les moyens numériques seront ainsi appelées de préférence « cinéma de recherche » ou bien « essais cinématographiques ». Il semble, cependant, que le cinéma de recherche ait désormais trouvé sa place au cœur des musées et des galeries. Les années 80 et l'expansion de l'art vidéo ayant préparé le terrain de cette mutation aujourd'hui poursuivie par les technologies numériques.

Nombre de plasticiens travaillant le support vidéo ont introduit l'image en mouvement dans les galeries et musées. La tendance au multimédia qui s'est développée depuis une trentaine d'années a poussé les institutions à repenser leur rapport aux images et à inclure dans leur collection, ainsi que dans leur conception de l'histoire de l'art, des films issus des avant-gardes. Pour ce faire, certains choisissent de projeter les films en salle, d'autres dans l'espace d'exposition. Les conditions de projection donnent lieu à un débat de fond quant à la réception du cinéma de recherche. Faut-il projeter les films dans une salle obscure, imposant ainsi une contrainte spatiale et une injonction à la concentration des spectateurs ? Ou bien faut-il projeter les films dans des espaces en accès libre et laisser ainsi aux publics le choix de morceler le visionnage ?

Ces conditions de diffusion réactualisent, nous semble-t-il, la problématique de l'art total à l'œuvre depuis le XIX^{ème} siècle et sans cesse réactualisée depuis. Si le cinéma combine image, mouvement et son, son statut d'œuvre d'art est altéré par son caractère narratif qui le confine au divertissement. Ainsi,

en refusant la dimension de récit, les cinéastes de l'expérimentation affirment leur position au sein de l'histoire de l'art plutôt que du cinéma. Travaillant le médium film et non le cinéma. De là découle aussi la question des publics. En refusant la dimension « grand public » et en investissant le domaine de la recherche artistique ce cinéma prospectif prend le risque de ne rencontrer qu'une audience restreinte et spécifique.

Cet état de fait est actualisé par l'arrivée du cinéma de recherche dans les collections des musées et galeries.

Certains cinéastes travaillent ainsi au sein de galeries et n'ont plus de producteurs au sens classique du terme. Il est cependant vrai que le cinéma de recherche a peu bénéficié des systèmes économiques traditionnels du cinéma, la production étant souvent assurée à compte d'auteur, ou bien par des coopératives. Le financement et la vente des œuvres par les galeries déplacent le statut de ces films et posent des questions liées à la réception et à la diffusion. Vendu en galerie, accompagné d'un certificat d'authenticité, le film devient un multiple, il est inclus dans une série, identifié et attaché à un propriétaire, qui selon la conception traditionnelle de l'achat d'une œuvre d'art, entend être en possession d'une pièce, sinon unique, au moins précieuse.

Au travers de ce dossier, nous avons cherché à interroger les conditions d'existence de ce cinéma. En effet, le développement des technologies numériques pourrait à court terme rendre obsolète le

médium film alors qu'une des grandes orientations historiques de ce cinéma est le travail du médium, la pellicule grattée, peinte, lacérée. Nous avons ainsi souhaité cartographier la situation actuelle du cinéma expérimental en France : comment fonctionnent les structures de production et de diffusion des films ? Quel impact ont les technologies numériques actuelles ? Et surtout quelle économie assure aujourd'hui la vie de ce cinéma ? Nous avons opéré un parcours au sein du cinéma expérimental en rencontrant différentes de ses figures, des acteurs présents depuis les années 1970 jusqu'à la jeune création contemporaine.

Christian Lebrat fait exister toute une réflexion sur ce cinéma en diffusant à la fois, sur le marché français, une histoire du cinéma expérimental et des textes théoriques par le biais de la maison d'édition dont il est le fondateur, *Paris expérimental*. De son côté, Pip Chodorov propose des films en VHS et DVD grâce à une structure mise en place il y a une dizaine d'années, les éditions *Re:Voir*. Il continue cependant de défendre la projection en pellicule avec sa galerie *The Film Gallery*, notamment dans un souci de conservation et de préservation de l'intégrité des films. Christian Merlhiot est quant à lui à l'origine du label *pointligneplan*, espace d'échanges et de rencontres pour les cinéastes d'une nouvelle génération, et d'une plateforme de diffusion en ligne au catalogue disponible en VOD¹. Enfin, Camille Henrot est une jeune artiste travaillant avec une galerie. Elle a commencé sa carrière en réalisant des

1.
La Video
On Demand
(VOD) est un
mode d'achat
en ligne de
contenus
audiovisuels.

films en lien direct avec la musique et conçus pour des performances, puis continué avec des clips diffusés directement sur Internet.

Au cours de ces trente dernières années, le travail effectué par les cinéastes a conduit à une certaine forme d'institutionnalisation, même si le cinéma expérimental continue de progresser dans une économie assez fragile. Si le musée reconnaît désormais le cinéma expérimental comme partie prenante de l'histoire de l'art en lui ouvrant ses collections, la création contemporaine ne se métamorphose cependant pas en installation, la salle de cinéma restant toujours au centre de la diffusion. Du fait de l'attachement des cinéastes et des publics au dispositif de projection traditionnel, les autres formes de diffusion ne restent finalement qu'expériences parcimonieuses.

L'arrivée des nouvelles technologies numériques a conduit à une modification des pratiques comme du vocabulaire. Cependant, si le numérique a suscité l'espoir d'un changement dans l'économie de production du cinéma de recherche, il apparaît que sans avoir modifié la donne il a fait basculer ces pratiques filmiques du côté du marché de l'art. Le travail de la pellicule inhérent à l'histoire du cinéma expérimental reste néanmoins une problématique explorée par nombre de cinéastes contemporains.



« Je n'ai jamais pensé devenir éditeur »

entretien avec *Christian Lebrat*

Sabine Noble : Vous venez de recevoir une mention spéciale pour votre vidéo *V1 (Tourbillons)* au 17e festival Côté-Court de Pantin et s'achève une rétrospective de vos films et vidéos à la cinémathèque Ontario – Toronto. Pouvez-vous nous expliquer votre parcours et comment vous êtes arrivé au cinéma expérimental?

Christian Lebrat : J'ai commencé à filmer en 1974 et deux ans plus tard avait lieu à Paris la première grande manifestation à laquelle j'ai assisté, *Une histoire du cinéma*, organisée par Peter Kubelka¹ en préfiguration de l'ouverture du Centre Pompidou. C'était une histoire du cinéma d'avant-garde depuis les origines, qui a eu beaucoup de succès. A cette époque je faisais encore de la peinture. Un jour un ami est arrivé avec une caméra 8 mm, je lui ai demandé de me la prêter et c'est à partir de là que tout a commencé : j'ai abandonné la peinture et je me suis lancé dans le cinéma. La caméra 8 mm est un outil facile d'utilisation et qui offrait d'autres possibilités que la

1. [NDR]
Théoricien et cinéaste de l'expérimental. Il est co-fondateur de L'Anthology Film Archives de New-York.

peinture, notamment le mouvement. J'ai aussi souvenir d'une projection datant de 1972 où Marcel Mazé, qui venait de fonder le *Collectif Jeune Cinéma* (CJC)², montrait les films de Jonas Mekas³ et de l'avant-garde américaine. Un jour, il a projeté *Walden* dans le sous-sol d'un lieu parisien où nous étions une dizaine de spectateurs et ça a été une expérience importante pour moi. A l'époque, je ne parlais pas vraiment l'anglais donc je n'ai pas compris toutes les paroles, les poèmes et les inserts qu'il y a dans le film, cependant j'ai ressenti une très grande énergie dans le film, et surtout j'ai compris qu'on pouvait faire du cinéma de manière tout à fait libre, sans contrainte. On ne parlait pas de cinéma expérimental, on parlait de cinéma d'avant-garde, Marcel Mazé parlait de cinéma différent.

Ce qui vous intéressait c'était l'approche plastique, le travail sur le médium ?

Non justement, je n'étais pas un très bon peintre. Ce qui m'intéressait dans le cinéma c'était la lumière, la vitesse, les rythmes, les combinaisons possibles d'images, les mouvements, plus que la matière en elle-même, ou alors la façon dont la matière se transfigure en cinéma. Mes parents me destinaient à une carrière d'ingénieur. J'ai été admis en Mathématiques Supérieures, mais j'ai décidé au bout de six mois d'abandonner cette voie pour m'inscrire à la Faculté d'Arts Plastiques. C'était dans les années 1970-74, juste après 1968, au moment de la créa-

2.
[NDR]
Collectif de cinéaste créé en 1971 par Marcel Mazé et refondé en 1999. Il organise chaque année le Festival des Cinémas Différents de Paris.

3.
[NDR]
Ecrivain, réalisateur et figure de l'Underground américain, il fonde L'Anthology Film Archives de New-York en 1970.

tion de la première université d'arts plastiques. J'étais et je reste passionné par les mathématiques et la physique. Au niveau auquel je les pratiquais, cela devient très intéressant parce qu'on rentre dans l'origine des mathématiques, on arrive à la pensée abstraite. En changeant de cap, je voulais une scolarité moins contraignante qu'une grande école, une scolarité où j'allais apprendre beaucoup de choses, ou j'allais m'enrichir et qui me laisserait de la liberté. Il faut s'imaginer qu'à l'ouverture de cette université, on pouvait aussi bien suivre un cours sur la peinture chinoise que sur l'art cinétique, un cours de cinéma expérimental - initié par Dominique Noguez -, qu'un cours sur les effets hallucinatoires des drogues et l'art psychédélique. On avait un éventail de choses à apprendre qui était assez extraordinaire. La caractéristique de cette université c'est qu'il n'y avait aucune pratique et ce pour une raison très simple, le ministère n'avait pas mis d'argent pour acheter du matériel ! Je prenais donc en parallèle des cours de dessin à l'école des Beaux Arts. Et puis j'ai commencé à essayer de produire des choses par moi-même. L'esprit des mathématiques, notamment les combinatoires, à partir de 24 images par seconde, a imprégné mon cinéma, surtout au début. Quand on voit mes films sur la couleur ce sont des approches très structurées du médium avec des combinatoires, soit calculées à l'avance, soit réalisées au moment de la prise de vue.

Deleuze affirme dans *L'Image-Temps* que « la différence entre le cinéma expérimental et l'autre cinéma, c'est que le premier expérimente, tandis que l'autre trouve, en vertu d'une autre nécessité que celle du processus filmique »⁴. Comment définiriez-vous votre pratique du cinéma, le qualifieriez-vous de cinéma expérimental ?

Je pense qu'aujourd'hui on n'a plus le choix malheureusement. Quant à moi j'ai toujours été partisan de la position de Peter Kubelka qui disait « le cinéma c'est nous, ce sont les autres qui font du cinéma commercial, documentaire, d'animation : le vrai cinéma c'est nous ». Par un effet de domination du cinéma commercial, industriel, cette approche du cinéma a toujours été reléguée dans la marge. Sans compter que les critiques ou les soit disant théoriciens qui étaient censés s'occuper du cinéma avaient beaucoup de mal à appréhender cette pratique puisque le vocabulaire qu'ils utilisaient pour parler des films industriels et commerciaux ne pouvait pas s'appliquer à ce type de film. Donc très vite on nous a cantonné dans une sorte de ghetto et on a dit ça c'est du cinéma marginal, ça c'est du cinéma expérimental, on ne sait pas trop, ils expérimentent mais on ne comprend pas trop ce qu'ils font. Et ce terme de cinéma expérimental qui s'est imposé vers les années 1980-90, a été assez néfaste parce qu'il a sous-entendu, dans l'esprit des gens, un cinéma qui n'était pas fini, un peu bâclé, un cinéma qui

4.

[NDR]
 DELEUZE
 Gilles, *L'Image-Temps*, Paris,
 Les Editions de
 Minuit, 2002,
 p. 249.

expérimente mais qui ne trouve pas forcément quelque chose. C'est un terme toujours un peu péjoratif. Je m'inscris contre ce que dit Deleuze. Il faut renverser le problème. On n'a jamais parlé de peinture expérimentale ni de musique expé-

« Ce qui m'intéressait dans le cinéma c'était la lumière, la vitesse, les rythmes, les combinatoires possibles d'images, les mouvements, plus que la matière en elle-même, ou alors la façon dont la matière se transfigure en cinéma »

rimentale. Il y a des gens qui font de la peinture figurative, d'autres de la peinture abstraite et on n'a pas de problème avec ça. Aujourd'hui, le terme de cinéma expérimental s'est imposé et on ne pourra pas le rejeter. Ce n'est pas « le cinéma [traditionnel] qui trouve » comme disait Deleuze, le cinéma qui trouve c'est le cinéma expérimental. Aujourd'hui on utilise le terme « expérimental » pour n'importe quel objet, dans n'importe quel domaine. Ce qui veut dire que le champ du cinéma expérimental n'est plus vraiment cerné. En fait quand on parle de cinéma expérimental aujourd'hui, on ne sait plus de quoi on parle. Dans les années 1970, quand on parlait

de cinéma expérimental, on parlait des œuvres de Peter Kubelka par exemple. Si vous prenez le livre de Dominique Noguez, *Eloge du cinéma expérimental*⁶, c'est exactement le livre qui cernait le champ. Il montre bien l'étendu du terme, il en cerne les contours. Aujourd'hui il n'y a plus de contours.

Peut-on distinguer le cinéma industriel du cinéma expérimental en fonction de l'économie dans laquelle sont produits les films ?

Il y a évidemment des critères économiques. Disons que le cinéma expérimental est celui qui se fait en dehors des cadres ordinaires, du CNC, des systèmes d'aides, des producteurs et ainsi de suite. C'est le cinéma qu'on peut faire soi-même sans avoir recours à une équipe. C'est aussi un cinéma qui va à l'économie, qui n'a pas des budgets faramineux. Mais ces critères économiques sont aussi valables pour d'autres champs, pas seulement ceux du cinéma. On voit très bien que dans la vidéo il se passe la même chose, comme pour l'art sur internet.

A ce propos, pensez vous que plus encore que la vidéo dans les années 1980, le numérique modifie les pratiques? A-t-il véritablement permis l'émergence de nouvelles idées, ouvert de nouvelles potentialités, ou ses seuls atouts sont-ils la légèreté des supports et leur démocratisation ?

Je ne peux pas vraiment répondre parce que ce qui m'intéresse, c'est le renouvellement

4.
[NDR]
NOGEZ
dominique,
*Éloge du cinéma
expérimental
: définitions,
jalons, perspectives*, Paris, Centre Georges
Pompidou,
1979.

des formes ou la possibilité de créer de nouvelles formes de langage avec les images. Alors on peut le faire avec toute sorte d'outils. Il est certain que le super 8 a représenté cette bouée de sauvetage à l'époque où le 16mm était encore assez cher. Beaucoup de cinéastes ont ainsi pu travailler avec le Super 8. Aujourd'hui les outils sont encore plus accessibles et tant mieux. Mais cela ne s'inscrit pas dans une continuité, il n'y a pas d'évolution dans la technique. Il y a juste différentes techniques que l'on peut utiliser. On fait en Super 8 des choses que l'on ne peut pas faire en numérique et inversement. Et c'est en cela que c'est intéressant justement. Avec le numérique on a aujourd'hui des possibilités d'utilisation qui sont assez souples, mais on a aussi des possibilités formelles très nouvelles. On ne peut pas dire que le numérique supprime le Super 8. Ce qui a été fait dans ce format est unique et ne pourra pas être réalisé en numérique. C'est la même chose en photographie, ce qui a été fait en argentique ne peut pas être réalisé en numérique, et inversement.

On assiste en ce moment à un déplacement de la diffusion du cinéma de recherche qui, semble-t-il, quitte les salles au profit des musées. Comme si les musées avaient pris une place plus importante, pris le relais...

Dans les années 1970 le cinéma expérimental n'était pas diffusé dans les salles. A l'époque il n'y avait pas encore tout ce mouvement de

galeries d'art qui est arrivé avec la vidéo. Mais les salles de cinéma n'ont jamais été les supports principaux de ce type de cinéma. C'est aussi par les musées, la collection du Centre Georges Pompidou par exemple a commencé en 1976 avec la programmation de Peter Kubelka. C'est là que s'est créée la première collection en France, si ce n'est en Europe, de cinéma expérimental. C'est après que les musées ont commencé à s'intéresser à cette forme de cinéma et à la diffuser. À l'époque, on mettait en place nous-même les conditions de projection de nos films et on les projetait dans des lieux divers, des festivals, des ciné-clubs... C'est encore le cas aujourd'hui.

Concernant votre travail d'éditeur, comment s'est passée la fondation de *Paris Expérimental* ?

Je n'ai jamais pensé devenir éditeur. J'ai d'abord créé l'association *Paris Expérimental*, avec Giovanna Puggioni et Prosper Hillairet, pour monter une rétrospective de films qui s'appelait : « Paris vu par le Cinéma d'Avant-garde » au Centre Pompidou. Cent films ont été programmés, le sujet : Paris vu par les recherches cinématographiques, des années 1920 jusqu'en 1983. Le Centre Pompidou, qui accueillait la rétrospective, n'avait pas les moyens de publier quelque chose. Cette rétrospective a demandé deux ans de travail à plusieurs personnes et je trouvais dommage qu'il ne reste pas, au delà des films que nous souhaitions sortir de l'oubli, quelque chose

de toute cette information que nous avons accumulé sur les cinéastes, sur les films. Et c'est là que j'ai commencé à m'informer afin de publier quelque chose, un petit catalogue de mon côté. Alors j'ai fait ça de manière tout à fait artisanale et j'ai appris qu'une association pouvait devenir éditeur sans difficulté. Il suffisait de s'inscrire et d'obtenir un numéro d'éditeur. Ce qui était compliqué, c'était de faire le livre, mais il pouvait exister de manière officielle. Le catalogue a été fait à la main, avec une machine à écrire, avec l'aide de gens que je connaissais, notamment dans ma famille, qui m'ont aidé pour la photogravure et puis de fil en aiguille, j'ai réussi, en avançant un petit peu d'argent, à éditer ce catalogue pour la rétrospective. Vu le succès de la rétrospective, le Ministère de la culture et des affaires étrangères s'est intéressé à la chose et m'a demandé de faire un projet pour les centres culturels français à l'étranger. La rétrospective a été diffusée un peu partout en Europe et c'est ainsi que j'ai pu rembourser les frais...

Mais surtout j'ai compris que faire un livre n'était pas impossible, même sans avoir toute une infrastructure derrière soi, de la même manière que j'avais compris que je pouvais faire un film avec ma caméra dans mon coin avec mes modestes revenus. Le livre étant un bon support de communication permettant de laisser une empreinte, pourquoi ne pas faire d'autres livres ? Il n'y avait rien d'écrit en français sur ce cinéma.

Comme je trouvais absolument scandaleux qu'il n'existe aucune information sur l'œuvre de Peter Kubelka, je me suis dit que j'allais publier un livre sur lui. Je lui ai écrit, on s'est rencontré et on s'est lancé dans la fabrication du livre. En 1990, après deux ans de travail, j'ai publié la première monographie sur Peter Kubelka comprenant trois entretiens inédits avec lui sur l'ensemble de son œuvre. A partir de là, la machine était lancée d'une certaine manière grâce notamment au Centre National du Livre, qui à l'époque s'appelait le Centre National des Lettres, auquel j'ai soumis deux autres projets, *Le Cinéma Lettriste* de Frédéric Devaux et la traduction du *Ciné-Journal* de Jonas Mekas par Dominique Noguez. Ces deux projets ont été accueillis avec beaucoup d'intérêt et c'est grâce aux aides, qui n'étaient pas des aides à l'époque mais des prêts remboursables, que j'ai pu éditer ces livres. Les choses ont ensuite avancé au coup par coup, projet par projet, certains ont demandé deux ou trois ans pour être réalisés et d'autres ont été moins lourds. J'ai vraiment créé les éditions dans l'idée de diffuser de l'information sur ce cinéma, c'était une forme de résistance aussi, une façon de lutter contre la monotonie ambiante, pour moi le cinéma de l'époque était extrêmement ennuyeux. Je trouvais qu'il fallait faire quelque chose pour faire connaître le cinéma expérimental, faire réfléchir les gens dessus, pour produire des textes, pour

produire des idées. Pour chaque projet j'essayais d'organiser en même temps un événement, sachant très bien que le livre en lui-même, si on ne voyait pas les films, n'était pas l'approche la plus facile. C'est comme cela que j'ai organisé avec le Jeu de Paume la première rétrospective de Jonas Mekas en France, à l'occasion de la sortie du *Ciné-Journal*.

Comment fonctionne la structure aujourd'hui?

Elle est restée une association, il n'y a aucun salarié, il y a quelques pigistes, principalement une graphiste, mais c'est encore moi qui fait pratiquement tout, du dépôt des dossiers jusqu'au suivi d'édition. C'est encore une structure très précaire, avec pourtant des livres connus dans les études cinématographiques, certains étant mêmes épuisés. Mais les livres se vendent assez peu même s'ils sont beaucoup lus, sûrement grâce aux bibliothèques qui les possèdent. Les tirages sont toujours restés très modestes, entre 1000 et 1500 exemplaires, on ne peut pas penser dégager beaucoup de bénéfices en vendant mille exemplaires en dix ans d'un livre qui est resté quand même coûteux. Très souvent ce sont des livres qui ont été financés grâce à des prêts qu'il a fallu rembourser. Aujourd'hui, le Centre National du Livre a modifié son fonctionnement, c'est-à-dire qu'on peut avoir de véritables subventions. À l'époque les dettes se

sont donc accumulées au fur et à mesure que les projets étaient admis et les remboursements se sont faits au compte-goutte. Il y a quatre ou cinq ans, *Paris Expérimental* avait encore des dettes envers le CNL. Aujourd'hui, chaque projet que je fais doit être un projet aidé. Je ne prends plus de risques. J'ai failli arrêter les éditions deux fois avec des dettes qui étaient vraiment difficiles à résorber. Chaque livre, pour qu'il soit fait dans de bonnes conditions, nécessite une aide minimale. Il n'y a pas de trésorerie qui permette d'engager des projets uniquement sur les fonds de *Paris Expérimental*. Le coût de l'édition est énorme, non seulement le coût de fabrication mais même celui de diffusion. Ce qui revient à l'éditeur à la fin, sont des sommes qui avoisinent les 30% du prix de vente, pas plus. Ce sont des sommes qui permettraient de dégager des bénéfices si on vendait deux mille ou trois mille exemplaires d'un livre. Ce type d'édition a besoin d'aides. On ne peut pas faire autrement, je ne pense pas.

J'aurais espéré que des éditeurs plus à l'aise ou des éditions relevant de musées prennent le relais, mais ça n'a pas été le cas. Il y a eu quelques exemples parcimonieux. Le Centre Pompidou, à une période, a publié quelques livres intéressants, notamment la traduction de Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*⁶. C'était un projet que j'avais avec lui, mais je n'ai jamais pu le réaliser, c'est donc tant mieux que le Centre Pompidou ait pu le faire parce qu'il avait les moyens jus-

6.
[NDR]
BRAKHAGE
Stan, *Meta-
phors on Vision*,
New-York, s.n,
1963.

tement. Aujourd'hui je me rends compte que je suis très sollicité par beaucoup de gens et je suis obligé de refuser de nombreuses propositions. Il n'y a pas d'autres maisons d'édition ou de relais, ce qui me désole un peu.

Comment vont les éditions *Paris Expérimental* en ce moment ?

Il se passe deux choses pour les éditions. Je suis très sollicité alors il y a des projets qui arrivent d'eux-mêmes et d'autres que j'initie. Dans les deux cas, j'essaie de garder un cap, celui d'une sorte de reconnaissance de ce qu'est le cinéma expérimental. Pas un fourre-tout, mais quelque chose avec des contours, même s'il ne s'agit pas de s'enfermer dans une tour d'ivoire. Je vais, par exemple, publier prochainement un livre d'Erik Bulloz sur les rapports entre le cinéma expérimental et les arts plastiques. Je trouve que son écriture et sa pensée sont tout à fait intéressantes vis-à-vis ce qui se passe aujourd'hui, des déplacements qui peuvent s'opérer, des croisements qui s'effectuent au sein des oeuvres. J'ai aussi en préparation, pour 2010, un livre sur le cinéma de Guy Debord par Fabien Danesi. Le deuxième mouvement des éditions, après disons l'ouverture vers une pensée en phase avec les phénomènes contemporains, c'est la réédition des livres qui sont épuisés. Et là il s'agit de penser à de nouvelles éditions. Par exemple, nous allons rééditer le livre d'Alain et Odette Virmaux, *La Coquille et le Clergyman*, dans une configuration

tout à fait nouvelle puisque, non seulement il va s'enrichir de nouvelles données, mais en plus il va s'intégrer dans un coffret vidéo avec le film. Ce sera une coédition avec *LightCone*⁷.

Il y a une dizaine d'années, vous disiez dans un entretien que la diffusion des films était confidentielle parce que le jeu institutionnel ne se faisait pas⁸. Qu'en est-il aujourd'hui ? La situation a-t-elle changé ?

Oui, aujourd'hui on est plus du tout dans le même cas de figure, aujourd'hui la diffusion des films a changé principalement grâce au DVD. Evidemment il y avait la VHS avant, mais on constate la croissance exponentielle du DVD, la possibilité assez peu coûteuse de réaliser un DVD à partir d'un film. Les institutions ont certes bougé mais pas assez à mon avis, même si les FRAC se sont mis à acheter des films. Il faut bien comprendre que beaucoup de films réalisés depuis les années 1950 jusqu'aux années 1970 rentrent maintenant dans l'histoire de l'art. Il va bien falloir que les institutions en charge d'écrire l'histoire de l'art intègrent ces films dans leur manière de penser l'histoire. Il n'y a pas eu que de la peinture, de la sculpture, il y a eu du cinéma, de la vidéo, de la performance, toute sortes de formes d'art qui sont à mettre à égalité. Le travail dans ce sens a d'ailleurs déjà commencé.

Quel regard portez vous sur les autres structures parisiennes comme *pointligneplan*, *Re:Voir* ou *Light Cone* ? Avez-vous l'impression

7. Créé en 1982 par Yann Beauvais et Miles McKane, *Light Cone* est une association de promotion, sauvegarde et distribution du cinéma expérimental français et étranger.

8. [NDR] Entretien accordé à Colas Richard et Nathalie Curin, janvier 1999 : <http://www.cineastes.net/ent/entretien-lebrat.html>.

qu'il y a une forme de mouvement, une dynamique, une émulation propre à Paris ?

Paris a toujours été la ville du cinéma et elle l'a été aussi pour le cinéma expérimental, d'avant-garde. Tout ce qui se passe à Paris aujourd'hui, dans ces domaines, est vraiment important. Que ce soit sous la forme de *pointligneplan* qui a une certaine optique, celle des coopératives - il ne faut pas oublier que ce sont les cinéastes qui ont mis en place ces structures -, la diffusion des films en DVD par *Re:voir* ou bien par le biais de livres, la situation parisienne est exceptionnelle, elle est extraordinaire même. Je pense qu'à Paris il n'y a aujourd'hui pas un jour où on ne puisse assister

« Les institutions ont certes bougé mais pas assez à mon avis »

à la projection d'un film dit expérimental. C'est quand même une situation privilégiée. Peu de villes au monde reproduisent cette situation. Alors évidemment il y a aussi les institutions, mais les institutions ont toujours dix ans de retard. C'est l'énergie de Pip Chodorov qui fait que *Re:voir* existe, c'est l'énergie des cinéastes qui fait que les coopératives aujourd'hui ont des collections extraordinaires de films, souvent des copies originales. Il ne faut pas oublier qu'il y a un énorme problème qui se pose et qui n'est pas résolu, c'est celui de la conservation et de la restauration de tous ces films. Il n'y a souvent qu'une seule copie

en distribution.

Il n'y a pas de mystère, le Ministère de la culture n'a pris aucune initiative, il a pris le train en route et c'est pour cela que ça vit, ce ne sont pas des structures assistées. Ce sont des structures qui se sont créées d'elles-mêmes et qui aujourd'hui obtiennent de l'aide pour faire le travail qu'aurait du faire ou que devrait faire le Ministère de la culture, c'est-à-dire le travail sur le patrimoine du cinéma expérimental. Un travail qui n'est toujours pas fait, ou très partiellement. Il est évidemment effectué au Centre Pompidou. Mais même si sa collection est très importante, certainement la plus importante en Europe, elle ne représente qu'une très petite quantité d'œuvres. Il reste encore énormément de choses à faire, que se soit dans l'édition, dans la diffusion dans la conservation.

Votre jugement est donc positif sur la scène de l'expérimental en France aujourd'hui?

Ah oui. Il ne faut pas oublier qu'il y a eu une nouvelle génération de cinéastes dans les années 1990, après le trou noir des années 1980. Dans les années 1980, c'était le mythe de la vidéo, des nouvelles technologies. C'est toujours pareil, on s'imagine qu'avec un nouvel outil on va révolutionner les choses, mais c'est surtout la pensée qui révolutionne à travers les outils. Dans les années 1980, il y a eu une occultation complète par les institutions françaises du ciné-

ma expérimental et de tout ce qui avait été fait dans les années 1970. Quand je parle d'institutions, je veux parler des écoles des Beaux Arts par exemple, ou des universités. Elles ont investi massivement dans le matériel vidéo. Elles n'ont pas acheté de projecteur 16mm, elles ont préféré acheter du matériel très cher. Les étudiants ont ainsi surtout manipulé la vidéo et ont vu très peu de films expérimentaux. Les années 1980 ont été les années noires du cinéma expérimental en France où il y a eu vraiment très peu de diffusion. Dans les années 1990, la mode de la vidéo s'est un peu raréfiée. Il y a toute une génération de très jeunes cinéastes qui ont vu les films expérimentaux et qui sont revenus au cinéma, à la magie du cinéma, à la matière du cinéma et qui sont revenus à l'utilisation du super 8, qui à l'époque était assez peu coûteux. Ils ont fait leurs films et ils ont créé les conditions pour faire la boucle complète du circuit, c'est-à-dire qu'ils ont même créé des laboratoires de développement pour faire les copies de leurs films. Comme l'*Abominable*⁹ par exemple. Ces cinéastes ont donc redécouvert le potentiel du cinéma et toute l'histoire du cinéma expérimental et c'est à partir de cette génération que le succès du cinéma expérimental est arrivé. Une sorte de redécouverte du médium en quelque sorte.

9. [NDR]
L'Abominable est une association qui mets à la disposition de ses adhérents des outils qui permettent à la fois de développer la pellicule, de la travailler, de la monter et d'en tirer des copies.

Entretien réalisé par Sabine Noble





« Ce n'est pas une économie, c'est une écologie »

entretien avec Pip Chodorov

Julien Mustin : Pouvez-vous nous expliquer votre parcours ?

Pip Chodorov : Tout a commencé avec mon grand-père, d'abord dramaturge à New York dans les années 1930 puis scénariste et producteur à Hollywood avant d'être « blacklisté » par McCarthy vers 1950. Ensuite vient mon père qui a construit sa carrière en écrivant des scénarios de documentaires et en produisant pour la télévision. Il avait une émission qui lui permettait d'inviter qui il voulait chaque semaine de 1964 à 1980. Et moi je suis né en 1965. J'ai tout de suite baigné dans le cinéma. On vivait dans une grande maison dans le Connecticut où l'on projetait des films en 16 mm dans le salon. On se passait de tout. Des films expérimentaux, des films abstraits, des longs métrages de fiction, des documentaires. Il n'y avait pas de distinction pour moi. Ça allait de *2001* de Kubrick aux films de Norman McLaren. Il en allait de même pour la musique et la littérature. Je nageais dans une communauté d'artistes. À quatre ans je savais charger le projecteur, ce qui frustrait certains amis de mon père. Vers l'âge de six ans j'ai réalisé mon premier film en

grattant la pellicule et à sept je peignais dessus. J'aimais bien l'animation dans ce sens. Comme j'étais asthmatique et solitaire, le cinéma est vite devenu une manière de jouer pour moi. Le cinéma m'a donné quelque chose à faire en mouvement, une manière de vivre le mouvement à travers lui.

Je n'ai pourtant pas voulu être cinéaste. Nous avons déménagé à New-York quand j'avais onze ans. Avec des enfants de mon âge, nous avons réalisé des films en super 8 à l'école. Ce n'est que dans les années 1980 que j'ai commencé à faire des films plus élaborés. Entre 1983 et 1987 je suis allé à l'université où j'ai fondé un club de cinéma avec un copain. Il nous permettait de demander de l'argent pour acheter du matériel. À cette époque, il n'y avait pas encore de cours de cinéma, excepté un cours d'analyse de films dans le département d'anglais. Par contre il y avait un Film Study Center possédant des copies en 16 mm de Maya Deren, Kenneth Anger, Orson Welles, John Cassavetes... Puis j'ai travaillé pendant un an pour Orion Classics, une boîte de distribution de films européens aux États-Unis. Nous avons distribué une quinzaine de films dont *Les Ailes du Désir* de Wim Wenders, *Au Revoir Les Enfants* de Louis Malle, *Chocolat* de Claire Denis et *Jean de Florette* de Claude Berri. Pour ce dernier film, ma mère qui travaillait à l'époque pour l'*American Foundation for AIDS Research* avait organisé une soirée événement autour de la sortie du film pour récolter des fonds.

Et Paris ?

En 1988 je suis arrivé à Paris où j'ai étudié les sciences cognitives et pris des cours à Paris III avec Christian Metz, Philippe Dubois, Marc Vernet, Raymond Bellour, Jacques Aumont, Jean-Louis Leutrat et Michel Marie. De tels cours n'existaient pas aux États-Unis. J'ai fait des films avec les autres étudiants. Pour les faire dans le cadre de nos études, le centre parisien d'études critiques voulait que je trouve un professeur français partant pour me suivre. J'ai pensé à Yann Beauvais parce que j'avais le souvenir d'une rétrospective à New-York dans laquelle il présentait des films Super 8 français. J'ai pris contact avec lui et j'ai déposé mes films à *Light Cone*. En fin d'année eut lieu une assemblée générale où se trouvait une quinzaine de cinéastes dont Maurice Lemaitre et Cécile Fontaine que je ne connaissais pas. Ce que j'ai retenu de cette réunion c'est le besoin d'aide que les cinéastes réclamaient pour faire vivre la coopérative. Que ce soit pour ranger, classer les factures, vérifier les films. En somme, pour aider. J'y suis donc allé plusieurs fois par semaine pendant mon temps libre, un peu comme un stagiaire mais de façon totalement informelle. En parallèle, mes collègues d'Orion Classics m'ont donné des contacts en France. En plus de mes relations dans le cinéma expérimental avec *Light Cone*, je suis allé voir Vincent Malle, le frère de Louis Malle, Claude Berri, Gaumont. C'était intéressant de rencontrer tous ces gens ; puis j'ai

commencé à travailler à mi-temps chez UGC, au service technique, pour lequel je suis allé chercher des documents en Europe et voir des collections de films qui les intéressaient.

Un jour, le programme auquel je participais a reçu un appel de Californie provenant d'un groupe qui voulait fonder un pavillon à Cannes pour le festival du film. En mai 1989, vingt étudiants dont moi ont eu la chance d'aller travailler au pavillon américain. J'y travaille toujours depuis d'ailleurs. À l'époque, c'était un truc d'étudiant, même la directrice ne savait pas trop ce qu'il fallait faire. C'était une aventure pour tout le monde, le but étant d'implanter un centre d'hospitalité pour les américains indépendants sur le festival.

Quelle est selon vous, la meilleure manière de définir le cinéma expérimental ? Êtes-vous d'accord avec le terme ?

Il existe toutes sortes de cinéma, un peu comme en littérature où il y a de la fiction, de la non-fiction, de la poésie. Au cinéma, il y a des films de fiction et de non-fiction, des films poétiques, des films institutionnels. Le cinéma expérimental trouve une place dans le cinéma poétique, personnel. Il est une expression personnelle et poétique de l'auteur. Contrairement au cinéma commercial qui a une économie, le cinéma expérimental est la plupart du temps autoproduit. On pourrait presque parler d'une écologie dans laquelle il y a des structures associatives de distribution, de production et de conservation.

Je suis d'accord avec le terme. Dans un sens, c'est une expérience, excepté pour certains. Jonas Mekas par exemple dit que Stan Brakhage n'expérimente pas puisque il sait ce qu'il doit faire. À Hollywood, on fait des projections test avec des spectateurs, puis on transforme le film en fonction de leurs réactions. Ce qui en soit est une expérience. On peut toujours jouer sur les mots. On peut dire cinéma différent, indépendant ou expérimental.

« L'art numérique est entré dans le marché de l'art, tandis que le cinéma expérimental reste marginal. De son côté, le cinéma expérimental continue et je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de ponts »

Le cinéma expérimental serait donc défini par une certaine économie ?

C'est un tout. Un film de fiction distribué en salle est produit. Ce qui est rare pour un film expérimental. Il n'y a pas de définition, c'est une histoire de tendances. À Hollywood par exemple, si on veut être produit, il faut montrer que son film est similaire à d'autres. Il est très courant qu'un étudiant de cinéma désirant réaliser un long métrage de fiction montre que son film est

un mélange de films connus comme *Tootsie* ou *La Guerre des Étoiles*, pour donner un aperçu de ce qu'il veut faire. Si les films de guerre, de science fiction, d'amour sont à la mode, on va en faire d'autres. Ce qui est complètement différent dans le cinéma expérimental. Quand un film a déjà été fait ou qu'une technique a déjà été utilisée, on ne le refait pas, on cherche plutôt à innover. Le cinéma commercial serait centripète, dans le sens où les films ont tendance à se ressembler, alors que le cinéma expérimental serait centrifuge, chaque film doit être absolument unique.

Qu'est-ce qui vous a poussé à créer les éditions *Re:Voir* ?

En 1994, on avait demandé à tous les cinéastes de déposer une cassette de leurs films à *Light Cone* pour que les programmeurs de festivals ou les associations puissent choisir les films sans abîmer les copies pellicule qui commençaient à s'user. On s'est alors dit qu'on devait en faire quelque chose. En fait, l'ayant droit de Maya Deren, qui n'avait pas bien compris le principe, pensait que nous voulions distribuer les films en cassette en France comme ils l'étaient aux États-Unis. Effectivement, sur le principe, c'était une chose à faire. D'après moi, c'était aux cinéastes de s'en occuper. J'ai donc décidé de fonder les éditions. Il était évident que quelqu'un allait le faire. En 1995, *Re:Voir* a sorti les films de Maya Deren, Hans Richter, Patrick Bokanowski, Stan Brakhage, Maurice Lemaitre... L'idée était

de faire un tour d'horizon du cinéma expérimental. Nous avons sorti depuis des films européens et américains, des années 1920 à aujourd'hui.

Comment fonctionne la structure aujourd'hui ?

Re:Voir est une SARL dont je suis le gérant. Nous avons maintenant un bureau, avant c'était chez moi. Il y a trois employés dont moi. Un s'occupe de la production, un autre de la diffusion, de la distribution et de la facturation, et moi je m'occupe de la comptabilité, de la gestion des contrats avec les cinéastes, de la stratégie. Quand une boîte grandit, il n'y a pas que des avantages. On ne fait plus vraiment le travail qu'on voulait faire, on fait autre chose. Ce sont les personnes que l'on engage qui le font. De plus, le système français de l'URSSAF fait que paradoxalement nous avons moins de moyens financiers. C'est cher et compliqué de gérer une boîte. Il nous faut sept mille euros par mois pour garantir les frais fixes comme les salaires, le loyer, les impôts, la comptabilité... Si nous n'avons pas cette somme, nous sommes perdants. Et pour obtenir ces sept mille euros, nous devons vendre pour quatorze mille euros de marchandise. Ce n'est pas évident.

Les éditions *Re:Voir* ont longtemps diffusé les films sur support VHS, aujourd'hui vous passez au DVD, les technologies sont-elles devenues satisfaisantes pour vous ?

On ne voulait pas faire de DVD parce que la qualité est très mauvaise. Nous avons été obligés

pour continuer d'exister. Il a quand même fallu du temps pour que la qualité soit correcte. Dès 2002 nous voulions utiliser le Blu-ray mais même aujourd'hui en 2009, c'est toujours trop cher et il n'y a pas assez de demande, ce qui est dommage. Du coup, on continue d'éditer des films en DVD même si la qualité est mauvaise. On y ajou-

« On ne voulait pas faire de DVD parce que la qualité est très mauvaise, nous avons été obligés pour continuer d'exister »

te des étiquettes comme sur les cigarettes en y indiquant que « la compression numérique nuit gravement à votre goût du cinéma ». On essaie de faire prendre conscience au spectateur que les films argentiques doivent être vus en salle et que les DVD sont fait pour « revoir ». C'est à propos du RE. Sur les mails le RE veut dire *Regarding* en anglais, ce qui signifie « à propos de », donc c'est à propos de Voir, la vision, comment les gens voient. *Re:Voir* c'est aussi la manière dont les cinéastes voient le monde.

Quels sont les critères de sélection des artistes que vous diffusez ?

Je pense qu'il y a un certain nombre de films et de cinéastes importants. Il était évident de commencer par Maya Deren et Hans Richter.

1.
Collectif Jeune
Cinéma, créée
en 1971 par
Marcel Mazé
et refondé en
1999. Il orga-
nise chaque
année le Festi-
val des cinémas
différents de
Paris.

2.
Fondé en 1996,
L'Abominable
est un labora-
toire permet-
tant aux artistes
et aux cinéastes
de développer,
travailler et
monter leurs
pellicules, ainsi
qu'un centre
documentaire
regroupant les
archives écrites
et visuelles des
projets réalisés
depuis son
ouverture.

J'essaie toujours de faire un tiers de contempo-
rain et deux tiers d'historique, un tiers américain
et deux tiers européen. Sur cette base, il fallait
Jonas Mekas et Michael Snow. Nous avons aussi
sorti Stan Vanderbeek et Oskar Fischinger. Ce
sont des films important historiquement. Il y a
aussi les mouvements Dada, Fluxus et le cinéma
lettriste. Quant aux nouveaux films, je pense qu'il
faut les montrer un an ou deux en pellicule avant
de les sortir en vidéo.

Y a-t-il une continuation de la forme de la coopérative *Light Cone* ?

Maintenant je suis président du CJC¹ qui
est à mon sens la seule vraie coopérative qui existe.
Il y a des réunions tout le temps, on discute de
manière conviviale, il y a un festival, une revue,
des séances de projection régulières et des ac-
tions scolaires. *Light Cone*, qui comptabilise plus
de deux milles films, est devenu plus une agence
de distribution aujourd'hui. Je n'y suis appelé
qu'une fois par an. Je n'y ai plus la sensation d'en
être « un coopérateur » comme au CJC.

Vous êtes co-fondateur de *L'Abominable*² vous êtes donc attaché au support pellicule et au travail du médium film. Cependant nous assistons à l'avènement des nouveaux outils numériques, dans quelle mesure ont-ils selon vous influé sur les modes de production et sur la création ?

Un des avantages de l'avènement du nu-
mérique est d'avoir pu permettre de récupérer

plein de machines argentiques dont les professionnels ne voulaient plus. C'est intéressant dans la mesure où dans les années 1970 les caméras et les tables de montage coûtaient vraiment cher. Maintenant nous avons une développeuse, une caméra son, une tireuse contact... Tout ce qu'il faut pour presque rien. On voit aussi le côté production basculer vers les artistes et les laboratoires devenir numériques.

« Une vidéo d'un film, c'est une photocopie de l'œuvre »

D'un point de vue esthétique, je ne pense pas qu'il y ait de changement, sauf si on parle d'art numérique. Je ne pense pas non plus qu'il y ait une différence dans les modes de production. Il y a quelque chose de nouveau qui s'élabore et qui crée ses propres structures de production, de diffusion, ses propres festivals. L'art numérique est entré dans le marché de l'art, tandis que le cinéma expérimental reste marginal. De son côté, le cinéma expérimental continue et je ne pense pas qu'il y ait beaucoup de ponts.

Vous coéditez des cassettes avec le Centre Pompidou. On constate actuellement un déplacement de la diffusion du cinéma de recherche depuis les salles vers les musées et les galeries. Comment voyez-vous ce glissement ? Qu'est-ce qui a changé ces dernières années ?

Ce n'est ni la même chose ni complètement différent. Quand je travaillais à *Light Cone* dans les années 1980 et au début des années 1990, j'ai vu Yann Beauvais défendre la projection des films au musée. Pour lui, il était important que les musées prennent connaissance du cinéma expérimental en tant que forme d'art. C'est grâce à la ténacité et à la persévérance de certaines personnes que petit à petit, il y a eu de plus en plus de séances dans les musées. Aujourd'hui, c'est un peu considéré comme un acquis.

Avec ma boîte, on essaie de montrer les films en pellicule plutôt qu'en vidéo. Ce n'est pas évident dans le sens où je dois beaucoup argumenter. Je demande souvent à mes interlocuteurs s'ils feraient une exposition Picasso avec des photocopies. La réponse est souvent : « non, pourquoi ? ». Une vidéo d'un film, c'est une photocopie de l'œuvre. La plupart du temps ce sont des gens qui ne connaissent pas le cinéma expérimental qui font des demandes. Quand ils ont compris le principe, ils font leur maximum. Quand ils ne peuvent vraiment pas, on tente de trouver une solution pour perdre le moins de qualité possible lors de la diffusion. Parfois on passe par un disque dur. On encode le film et une fois passé sur serveur, on le passe si possible sur un écran cathodique et surtout pas sur un écran plat ou en projection. Il est vrai qu'on voit de moins en moins de séances en salle et de plus en plus au musée et dans les galeries.

Vous avez d'ailleurs vous même créé *The Film Gallery* en 2005, galerie dédiée au cinéma. Pouvez-vous nous parler de ce projet ?

En 2004, je suis allé à la FIAC et j'ai remarqué qu'il n'y avait pas de galeries diffusant des films. Je me suis alors dit que j'étais assis sur une mine d'or que tout le monde semblait ignorer. Il faut montrer les films de Michael Snow, de Robert Breer, il faut montrer des artistes qui travaillent la pellicule. J'ai donc décidé de mettre en place un stand avec l'idée de poser un projecteur sur un tabouret et de projeter des films. Dans l'intervalle je suis allé à Venise avec Jonas Mekas et dans le train j'ai pu rencontrer Jennifer Flay, la directrice de la FIAC à qui j'ai exposé le projet. Je lui ai expliqué que je voulais amener Kenneth Anger, Jonas Mekas et d'autres cinéastes à la FIAC et elle a trouvé ça génial. Je l'ai revue à Venise et elle a donné son accord pour le stand. Il fallait juste fonder une galerie. L'année suivante j'ai fait une demande de stand en tant que *The Film Gallery* en expliquant qu'il s'agissait de la première galerie au monde qui ne s'occupait que de cinéastes expérimentaux. Par contre, on ne savait pas trop comment vendre. On est allé voir plein de gens dans les musées et les galeries. On a contacté des cinéastes, des artistes, des avocats pour déterminer la méthode à employer. On se demandait si on devait vendre des copies, des reproductions, des négatifs. Certains plasticiens travaillant le 16 mm vendent le négatif avec le

droit d'en tirer des copies ou avec un certificat d'authenticité. La première année, en 2005, on a juste montré les films en proposant l'achat des copies 16mm et sur le stand il y avait aussi des œuvres de cinéastes comme des peintures, des photos... Les gens ne savaient pas trop ce que l'on vendait. La deuxième année, c'était un peu différent, on projetait des films de l'intérieur vers l'extérieur du stand sur des écrans. Le problème était que les gens se demandaient si c'était une installation ou autre chose. La troisième année, on a eu des projecteurs posés dans l'espace avec des films qui passaient. On a pu vendre des œuvres de Hans Richter, de Jonas Mekas, de Peter Kubelka, de Christian Lebrat, de Taka Limura... On continue comme ça.

Quelle est la place du cinéma dans le marché de l'art ?

Pour l'instant, il n'y en a pas...

Considérez-vous l'acquisition d'un DVD

Re:Voir **comme une manière de posséder une œuvre d'art ?**

Non, pas plus que les autres éditeurs de vidéo de films classiques, pas plus que les livres de photo et de peinture. Par contre, le rôle de la *Film Gallery* est de valoriser les œuvres de cinéastes en travaillant sur des éditions limitées pour les collectionneurs. On a fait par exemple une édition limitée des films Fluxus en 100 exemplaires pour 100 euros. On a fait cinq exemplaires de l'œuvre en vidéo de Jean-Jacques Lebel. On a aussi fait un coffret Jonas Mekas en cinq exemplaires si-

gnés. Il est hélas trop tard pour faire des éditions limitées des films des années 1960. Malheureusement, c'est la signature de l'artiste qui se vend, plutôt que l'œuvre...

Quel regard portez-vous sur les autres structures et sur la scène expérimentale parisienne aujourd'hui ?

En fait, c'est tout un réseau, une constellation, et c'est très important. Christian Lebrat édite des livres inédits, introuvables, et même aux États-Unis, ceux qui aiment le cinéma expérimental sont étonnés de voir le nombre de livres disponibles en français et épuisés en anglais. Par exemple *Metaphors on Vision* de Stan Brakhage, édité par le Centre Pompidou, se trouve en français alors qu'il est épuisé en anglais. Il en va de même pour les films de Michael Snow disponibles en PAL chez *Re:Voir* mais absents aux États-Unis. On essaie de faire le maximum. Les coopératives, les labos, les éditeurs, les programmeurs, c'est un équilibre, une dynamique. Ce n'est pas une économie, c'est une écologie. Je ne suis pas sûr que les musées et les galeries la comprennent. Si les musées commencent à acheter tous les films chez *Re:Voir*, ils ne vont plus louer des films en pellicule à *Light Cone* et ce n'est pas bon. Je refuse cette idée, il faut continuer à louer les films. Il est important de laisser vivre le film dans son support d'origine, comme on fait avec la peinture, la sculpture... On ne peut pas dénaturer toutes les œuvres d'art.

Entretien réalisé par Julien Mustin



« Le cinéma hors les murs »

entretien avec Christian Merlhiot

Sébastien M. Barat: *pointligneplan*, dont vous êtes l'un des membres fondateurs, est désormais une structure de référence dans le domaine du cinéma de recherche. Pourriez-vous en retracer brièvement l'histoire ?

Christian Merlhiot : C'est assez simple, *plp* a été imaginé par des cinéastes. Au début nous avons mis en place quelque chose qui fonctionnait comme un label, ce n'était pas une structure mais juste un nom, celui que l'on donnait à des soirées, des moments d'échanges autour des films. Tout cela s'est vite rattaché aux productions du GREC¹ qui disposait déjà d'un catalogue de cinéma de recherche depuis une trentaine d'années. Cinéma de recherche qui, contrairement à ce que l'on appelle en France « cinéma expérimental » représenté par une structure comme *Light Cone*², n'avait pas d'identité visuelle, ni d'économie narrative propre. Le GREC a été un vrai laboratoire de formes cinématographiques depuis les années 1960. Et tous les films GREC n'étaient pas apparentés à ce que l'on nomme, dans sa définition historique, le cinéma expérimental qui est plutôt un cinéma réflexif, travaillant sur les spécificités du médium. Les cinéastes à l'origine de *plp* – Érik

1.
Groupe de
Recherches et
d'Essais Ciné-
matographiques

2.
Crée en 1982
par Yann
Beauvais et
Miles McKane,
Light Cone est
une association
de promotion,
sauvegarde et
distribution du
cinéma expérimental français
et étranger.

Bulot, Cécile Vargaftig et moi, un premier cercle vite rejoint par Vincent Dieutre – se posaient avant tout des questions autour du récit. Nous ne nous intéressions pas à un cinéma plastique ou formel ni à une réflexion sur la spécificité du médium, problématiques ancrées dans les années 1970, mais au renouvellement des histoires, du récit. Si on essaie de penser les choses d'une manière transversale, nous avons commencé à faire du cinéma au moment où *Les Cahiers du Cinéma* annonçaient sa mort en stigmatisant la crise du scénario. *plp* est né parce qu'il n'y avait pas de

« La vidéo était déjà là et la question du médium avait déjà été évacuée dans les années 1970. Quinze ans après, la question du support cinéma ne se posait donc plus »

lieu, pas d'espace où les cinéastes de notre génération pouvaient se rencontrer et échanger sur leur travail, penser le cinéma après la politique des auteurs. Pourquoi ne nous reconnaissons pas dans la notion d'auteur définie par les cinéastes de la Nouvelle Vague ? En quoi notre parcours – la Fémis, l'école de photo d'Arles, ou les Beaux-Arts – nous permettait-il d'opérer des rapprochements entre différentes formes de cinéma ? J'ai appris le cinéma dans le même temps

avec Warhol et Duras, en quoi cela pouvait-il déterminer une écriture propre ?

Il nous paraissait important d'échanger sur ce sujet avec des artistes car dans l'économie de l'art, dans les galeries et les musées, apparaissaient de plus en plus d'objets cinématographiques, d'images en mouvement qui interrogeaient de manière pertinente l'histoire du cinéma, souvent à travers des dispositifs nouveaux et non à travers une réflexion sur le médium. La vidéo existait déjà et la question du médium avait déjà été évacuée avec les années 80. Quinze ans après, la question du support ne se posait plus vraiment. Nous avons déjà conscience à ce moment-là que le cinéma existait « hors les murs », que tout le cinéma n'était pas contenu dans l'objet cinématographique d'exploitation commerciale. Il y avait du cinéma un peu partout à l'extérieur des salles et cela nous intéressait de regarder où il flottait, et d'imaginer quelle communauté cette nouvelle pratique de cinéma pouvait générer. Quand Pierre Huyghe réalise *Dubbing*³ dans lequel il retourne la caméra vers des acteurs qui doublent le film, on est dans une sorte de hors-champ du cinéma qui nous informe de manière très précise sur ses procédures de fabrication, mais on est aussi dans une nouvelle forme de récit. Des ovnis de cinéma arrivaient parfois et même le cinéma expérimental n'avait pas envie de les intégrer, alors qu'il incarnait historiquement la marge de recherche du cinéma. D'autres lieux ont alors pris en charge

3. P. HUYGHE, *Dubbing*, 1996, 120 min, Collection Centre Georges Pompidou, Paris.

une forme de réflexion et de production de ces objets qui continuaient à dire quelque chose du cinéma et de son histoire, et qui l'emmenait ailleurs, vers une autre économie.

Les projections de *p/p* ont-elles toujours eu lieu dans des cinémas ?

Notre idée était simple, il était pour nous question de déplacer dans les salles un certain nombre d'objets qui se situaient au croisement des arts plastiques et du cinéma. Nous n'avons jamais eu vocation à emmener des films vers l'espace d'exposition. Nous voulions interroger depuis l'intérieur du cinéma, la pertinence d'objets produits dans cet espace périphérique. Quand nous avons invité Pierre Huyghe à présenter certaines de ses installations, des versions monobandes de ses travaux, nous les donnions à voir dans une salle de cinéma pour essayer de réfléchir à la pertinence que ces objets y trouvaient. Il se trouve que cette expérience à permis de percevoir son travail selon une forme de déroulement temporel, alors qu'il avait été pensé dans un développement spatiale plus souvent pour des installations. Cela génèrait un environnement critique autour des images. La question était : comment parler du travail depuis ce lieu ? Que reste-t-il de celui-ci une fois déplacé dans la salle de cinéma ? Où plutôt quelle part du travail révèle la salle de cinéma ? Des perceptions nouvelles émergent avec l'épuisement du dispositif que l'installation n'a pas vocation à produire.

« Il y avait du cinéma un peu partout, cela nous intéressait de regarder où il flottait, et surtout d'imaginer quelle communauté cette idée du cinéma pouvait générer »

Vous parlez de ce cinéma de galerie qui va vers la salle de cinéma, mais aujourd'hui on assiste à un mouvement inverse. Chantal Akerman fait des installations pour les musées, les films de Wang Bing sont produits par la galerie Chantal Crousel... Les frontières entre galeries et salles de cinéma ne sont-elles pas devenues poreuses ?

Nous avons invité Chantal Akerman il y a longtemps pour parler de cette expérience du cinéma d'exposition. Je ne sais pas comment elle en parle aujourd'hui, mais je me souviens qu'une des premières choses qu'elle avait dite à l'époque était « j'avais besoin de produire mon film, et il a été produit avec l'argent que pouvaient investir les deux musées pour lesquels je préparais cette exposition ». Je pense qu'au moment de ses premières installations, elle n'avait pas une idée très précise de ce qu'elle cherchait à explorer en déployant un dispositif dans l'espace. Sans doute a-t-elle découvert des choses dans cette forme « installée » de son cinéma. Pour moi, ses films gardent une pertinence plus grande que

les quelques installations que j'ai pu voir. C'est vrai de pas mal de cinéastes qui se sont essayé-e-s à l'exposition. Par contre, considérer que les cinéastes commencent à avoir de l'argent grâce aux galeries et aux musées, c'est autre chose. C'est autre chose que de considérer que les musées deviennent des lieux de diffusion du cinéma à part entière. Aujourd'hui, les plus grandes rétrospectives de cinéastes sont organisées par des musées et pas par la Cinémathèque française. Peut-être faudrait-il dix Cinémathèques pour organiser l'ensemble de ces rétrospectives, mais ce n'est pas un hasard si Werner Herzog est au Centre Pompidou et si un des films de Jean-Luc Godard y est sorti en exclusivité. Le musée va peu à peu prendre la place que les salles de cinéma ne pourront pas tenir tant qu'elles resteront des lieux d'exploitation commerciale. Si le cinéma devient une écriture qu'il faut protéger de plus en plus (avec par exemple l'aide du CNC aux salles indépendantes) pour continuer à diffuser des films devant une dizaine de spectateurs et spectatrices, peut-être le musée est-il une bonne alternative pour continuer à avoir un vrai rapport avec ce qu'est l'image projetée dans une salle obscure.

Effectivement, les musées accueillent des festivals de cinéma de recherche. Je pense par exemple au festival *Hors Pistes* qui diffuse largement les travaux de cinéastes issus de *plp*.

Les musées sont dotés non seulement de moyens, mais aussi d'un impact réel auprès du public. Ce sont des lieux identifiés, les gens y ont des cartes d'abonnement. On a peut-être le sentiment en tant que spectateur, quand on connaît mal le cinéma, de prendre moins de risques en allant au musée voir les trois ou quatre films du festival Hors Pistes qui passent cette après-midi-là, qu'en allant dénicher des films rares dans des salles Art & Essais de Paris. Même des salles intelligentes comme celles de Marin Karmitz sont devenues des multiplexes. On a dans ces lieux de diffusion un rapport à la recherche inférieur à ce qu'il pouvait être il y a quelques années. D'autres terrains ont désormais pris le relais, comme nos écrans d'ordinateur ou même nos téléphones portables. Les espaces de recherche ont besoin d'être identifiés et des endroits comme le Centre Pompidou possèdent ce label qui permet aux gens d'être en confiance et d'aller voir des films.

Internet ne serait-il pas aujourd'hui un de ces espaces vers lesquels le cinéma de recherche aurait tendance à se déplacer ?

Vous préparez une revue sur papier et sur Internet, l'espace d'échange sur Internet n'est pas en train de priver une revue d'exister aussi dans une version papier. Pour nous, la collection de films en Vidéo à la Demande (VOD) vient comme un élément complémentaire à la diffusion en salle, elle-même complémentaire aux projections monographiques, que nous organisons avec la

complicité d'un auteur, d'un historien du cinéma ou d'un critique. Cela correspond à des publics différents, des approches différentes, des façons différentes de se rendre disponible aux images. Pour nous, la collection VOD propose un élargissement vers un public qui n'est pas parisien. *p/p* est une structure qui travaille en province et à l'étranger, mais peu. Avec la VOD, les films peuvent circuler sans nous, ils constituent autant de portes d'entrée nouvelles. Cela ne remplace pas la projection en salle, ce sont des formes de perception différentes et complémentaires.

Vous et d'autres cinéastes de *p/p* êtes passé-e-s au numérique. Lorsque vous dites que votre travail ne porte pas sur le support argentique, mais sur la narration et une certaine poussée documentaire, le numérique n'a-t-il pas joué le rôle de catalyseur, d'outil propice à un travail prospectif, de par la durée d'enregistrement, la facilité d'utilisation, la baisse des coûts, la possibilité d'élaborer et de tester des prototypes ?

Durant un très court instant des années 1980, la vidéo s'est pensée comme un médium spécifique. Finalement il n'en restera rien. Je pense qu'il s'agit avant tout d'un outil, sûrement pas d'un médium en tant que tel. Un outil qui a pris en charge toutes les formes de récit qui existaient ailleurs auparavant. Le cinéma d'aujourd'hui, sur support pellicule, a peu d'espoir d'exister pendant très longtemps, si ce n'est dans quelques

domaines extrêmement spécifiques. Le cinéma en revanche, en tant qu'imaginaire est vivant et continue d'être pensé à travers un certain nombre d'objets que l'on continue de nommer des films.

«Aujourd'hui, les plus grandes rétrospectives de cinéastes sont organisées par des musées et pas par la Cinémathèque française»

L'outil numérique modifie substantiellement les procédures de travail, les gestes. Si Alain Cavalier continuait sa série sur les métiers en travaillant sur la fabrication des images numériques, on verrait des gestes apparaître, faisant émerger aussi un rapport nouveau entre les objets et le monde, des formes de pensée nouvelles. Je crois que le cinéma, et l'art en général, ont toujours servi à fabriquer des objets qui tentent d'inscrire le témoignage de leur rapport au monde, à l'espace, à l'environnement, à la vie de la cité. Les outils numériques font partie de ces objets qui nous permettent de penser différemment d'il y a quinze ou vingt ans mais je ne pense pas qu'à eux seuls ils génèrent une économie narrative propre. Un projet artistique requiert un ensemble de décisions. Ce n'est pas quelque chose qui naît des outils, c'est ce que l'on impose, c'est

une façon de plier les instruments à son propre regard. Et je pense que les artistes ou les cinéastes ont eux-mêmes formé ces nouveaux outils, à la mesure de ce qu'ils avaient besoin d'exprimer, ce dont ils voulaient témoigner.

Après dix ans d'existence pendant lesquels les cinéastes de *plp* ont émergé comme des figures majeures, primées dans les festivals, pensez vous être arrivés au bout de quelque chose ?

On peut continuer à faire un travail de diffusion, mais en dix ans les festivals où on ne voyait pas ces films les ont accueillis progressivement. Entre Hors Pistes, le FID à Marseille, le Festival de Pantin et quelques autres, tous les films que nous diffusons peuvent être vus. À partir de ce moment-là, le plus intelligent n'est pas d'essayer d'entrer dans une forme quelconque de concurrence avec ces lieux de diffusion, mais de savoir ce que nous, en tant que cinéastes, pouvons attendre d'une structure comme *plp*. Quelle acte de parole nous permet aujourd'hui d'avancer dans un projet artistique ? Je pense que c'est ce qui va rester de *plp*, moins un travail de diffuseur qu'un travail de réflexion autour des outils et des films. Ce travail de réflexion nous l'avons mené et nous le menons autour de questions diverses. Qu'est-ce qu'un film aujourd'hui ? Quels sont les espaces qui fictionnent ou plutôt comment les films se retrouvent-ils surinvestis par les

écritures documentaires ? Qu'est-ce qu'une écriture documentaire pour nous ? Comment avons-nous envie de témoigner du réel ? Pourquoi la mise en scène et parfois l'idée même de la mise en scène se sont-elles autant retirées des écritures cinématographiques aujourd'hui ? Pourquoi sommes-nous souvent à l'opposé des écritures cinématographiques qui nous ont nourris ? Pour quelle raison tirons-nous les choses vers une forme d'infra-réalité dans nos films ? À mon avis, il y a là un espace dont on ne comprend pas encore tout et c'est sans doute là dessus que nous allons travailler, et travailler pour nous, c'est continuer de réfléchir en pratiquant le cinéma et en faisant des films.

Entretien réalisé par Sébastien M. Barat



« Le cinéma expérimental me semble attaché à une époque bien particulière »

entretien avec Camille Henrot

Mathieu Chausseron : Pouvez-vous nous expliquer votre parcours ?

Camille Henrot : J'ai fait les Arts Déco à Paris, je me suis spécialisée dans le cinéma d'animation. C'était la seule école qui avait une section spécifique. Je faisais en parallèle de la gravure, de la vidéo et un peu de photo. Lors de mes études j'avais beaucoup d'amis musiciens, dont Benjamin Morando qui avait fait la musique de mon film de fin d'études. Il m'a ensuite demandé de faire des clips, sans budget, pour un concert au Centre Pompidou. À l'époque je faisais mon mémoire sur le ralenti au cinéma, j'étais passionnée par Epstein, mon travail traitait de l'avant-garde cinématographique et de son usage du ralenti comme référence picturale et musicale. Pour moi, ce cinéma n'existait plus que dans les films d'action hong-kongais. J'étais nourrie de cinéma expérimental et j'ai proposé des films sur le principe du grattage de pellicule avec des bandes 35mm que j'avais récupéré à la foire Les Cinglés du cinéma à Argenteuil. J'ai

donc présenté deux films à Morando, *Metawolf* et *Lansky* inspiré du compositeur américain Lansky qui base sa musique sur des samples très courts. Finalement le concert n'a pas eu lieu car le groupe s'est séparé, mais les films ont été exposés dans un squat, Artcore, rue de Richelieu. Quelques personnes sont venues, parmi elles, une m'a présentée à Dominique Fiat, qui fut mon premier galeriste. Fabrice Bousteau est venu aussi et a écrit un article. En parallèle, j'ai continué à faire des vidéo-clips, à travailler sur des films de commande, avec toujours en tête l'idée de réaliser des films graphiques, des films conceptuels, expérimentaux.

Vous considérez-vous comme une cinéaste expérimentale ?

Non, je ne me définirais pas comme telle, car je pense que le cinéma expérimental tient surtout à la spécificité du médium cinéma et le format définitif de mes films est la vidéo. Parce qu'aujourd'hui il s'agit du support de diffusion le plus simple. De plus, le cinéma expérimental me semble attaché à une époque bien particulière.

Ne considérez-vous donc pas que le cinéma devient expérimental de par l'économie dans laquelle sont produits les films ?

Évidemment, il y a aussi cette question de l'économie... Ma première exposition s'appelait *Room movie*, elle était constituée de films faits à la maison. Alors oui, c'est peut-être cette économie-là qui pourrait définir le cinéma expérimental.

tal qui serait donc plus attaché à un principe de travail qu'au médium cinéma. Travailler sans production, avec une inventivité importante dans les modes de fabrication. Pour moi, le cinéma expérimental est soit une réflexion conceptuelle sur le médium soit une interrogation sur ce qu'est réellement le cinéma. Les films lettristes sont un bon exemple de cette seconde alternative.

« Pour moi le cinéma expérimental est soit une réflexion conceptuelle sur le médium soit une interrogation sur ce qu'est réellement le cinéma »

Un certain nombre d'œuvres vidéo, classifiées comme telles, sont en fait des films expérimentaux. La définition est assez difficile. Ce qui est intéressant avec le cinéma expérimental, c'est qu'il échappe à toutes les définitions comme à l'institutionnalisation. Finalement la Cinémathèque et Beaubourg en possèdent beaucoup mais en montrent très peu. Le Palais de Tokyo, qui était censé être plus axé sur les cultures underground et s'attacher particulièrement au cinéma expérimental n'a pas de lieu spécifique pour montrer des films. Fait d'autant plus étonnant qu'il y a un vrai engouement du public pour les films expérimentaux. Le MK2 Beaubourg présentait chaque premier jeudi du mois des séances avec des films

de Jonas Mekas ou Brackage par exemple, ces séances étaient complètes.

Pensez-vous que le cinéma expérimental ait encore sa place dans les salles traditionnelles ?

Je pense que ce serait bien que les salles projettent plus de cinéma expérimental, mais elles ont déjà du mal avec les films français, alors... Toutefois je pense que si les salles communiquaient mieux elles pourraient prendre le risque.

Les galeries ne sont-elles pas devenues le nouveau lieu d'exposition du cinéma expérimental ?

Je crois que c'est une question liée au public des salles traditionnelles. Après les avant-gardes, dans les années 30, le cinéma a commencé à se formater, à prendre comme références la littérature et le théâtre en abandonnant la musique et la peinture qui étaient celles des avant-gardes. C'est à ce moment-là qu'on a commencé à estimer le public incapable de s'intéresser à des questions liées à l'expérimentation. Les industriels ont pensé le cinéma comme un art voué à la masse, voué à la divertir exclusivement. C'est encore aujourd'hui une question qui parcourt le cinéma car cette fonction de divertissement n'a évidemment pas disparu, elle reste attachée à tous les films qui rentrent dans le standard du format long métrage, y compris les films d'auteurs. Ce n'est pas une question simple car en même

temps le milieu du cinéma a du mal à assumer cela complètement. Les grands festivals incarnent assez bien cette problématique.

Vous travaillez sur la culture populaire, la culture pop même, vous collaborez avec des musiciens et réalisez des clips. Considérez-vous le clip comme un cadre privilégié du cinéma de recherche ?

Je l'ai pensé avec enthousiasme quand j'ai commencé. J'avais écrit ce mémoire et je m'étais rendu compte que les formes les plus novatrices du cinéma figuraient dans le vidéo-clip ou dans le film d'action, le cinéma étant envisagé comme un art pictural plus que narratif. Mais depuis je me suis un peu cassé les dents. J'ai fait d'abord des vidéo-clips avec très peu d'argent et j'avais alors une grande liberté, ensuite c'est devenu de plus en plus difficile de trouver des groupes qui m'intéressaient ainsi que des budgets. On a commencé à me proposer des projets avec des majors mais c'était à chaque fois des compétitions dont le principe était la sélection sur la base de projets écrits afin de répondre à leurs attentes marketing. Sachant que ce que les gens aiment le plus c'est ce qu'ils ont déjà vu, je me suis vite rendu compte qu'il était difficile d'innover.

Que pensez-vous de l'incompatibilité apparente entre le clip, objet pop, court et publicitaire et le cinéma de recherche, à priori plus auto-réflexif et plus difficile d'accès ?

Ce qui les rapproche, c'est qu'ils sortent

tous les deux du format narratif, de la nécessité du dialogue, de l'attachement à une vraisemblance, à l'identification à des personnages. Ni le clip, ni le cinéma expérimental ne respectent ces règles-là qui sont les règles de base du cinéma, mais à part ça, il n'y a finalement pas grand chose qui les rapproche. Le problème du vidéo-clip aujourd'hui, c'est que les personnes qui s'occupent de l'image des artistes dans les maisons de disque ont une culture de l'image très limitée et sont terrorisées à l'idée de prendre des risques. L'industrie de la musique ne va pas bien et ils ont peur de perdre leur boulot donc ça crée une sorte de prudence, voir d'autocensure.

En tant qu'artiste représentée par une galerie, comment se passe la distribution de vos films, sont-ils vendus comme des pièces uniques ? Éditez-vous des DVD ?

Les films présentés à la galerie sont édités systématiquement en 5 exemplaires et sont vendus sous le format bêta-num avec un DVD de lecture et un certificat d'authenticité de la galerie. Concernant les vidéo-clips, ils sont visibles sur YouTube, MySpace... La question de l'édition d'un DVD "grand public" est délicate, j'ai le sentiment que par rapport aux collectionneurs qui payent relativement cher pour une œuvre qui, de leur point de vue, n'est pas censée être diffusée à grande échelle, ce ne serait pas correct. Cela dit je ne serais pas totalement opposée à l'idée d'édition un DVD, mais il y aurait quand même un

certain nombre de questions à se poser, je pense que c'est possible de le faire mais il faut réfléchir à une manière qui apporte vraiment un plus et qui valorise le travail. En attendant les films restent accessibles via la galerie qui est très à l'écoute et permet à quiconque le souhaite d'y avoir accès et aussi bien sûr via leur diffusion dans des festivals ou des expositions.

« Si on veut travailler avec la pellicule, et c'est mon cas, ça coûte forcément cher, c'est forcément de l'exception »

N'y a-t-il pas d'ailleurs une certaine incompatibilité entre le film pensé comme pièce unique et le film "de cinéma" voué à être diffusé à grande échelle ?

C'est vrai qu'il y a une contradiction apparente mais autrefois les réalisateurs de films expérimentaux touchaient des honoraires quand leurs films étaient diffusés dans une salle de cinéma. Il y a d'ailleurs une photo de Kenneth Anger devant un cinéma avec une pancarte réclamant ses droits jamais versés. Beaucoup d'artistes vivaient de cela. Aujourd'hui, les honoraires pour passer les films dans des festivals sont de toutes petites sommes, 100 euros, 200 pour les plus longs. Mais c'est important car si tout est gratuit, cela devient

difficile pour les artistes de vivre et de continuer à produire leurs pièces.

Ces films peuvent aujourd'hui rapporter beaucoup d'argent alors qu'ils reprennent des formes pensées dans une économie de moyens réduite, sans réels acheteurs potentiels. Comment ces objets marginaux et même « anti-commerciaux » sont-ils devenus des produits très rentables ?

Je ne suis pas du tout d'accord. Il n'y a pas des films d'un côté et des produits rentables de l'autre. Croyez-vous que les cinéastes expérimentaux n'étaient pas déjà montrés dans les galeries dans les années 1960 ? Pensez-vous qu'ils avaient renoncé à leurs droits d'auteur sur la diffusion en salles ?

« Se servir du glam de la télé pour éclairer ceux qui n'y passent jamais »

Et puis aucun film n'est pensé pour une économie réduite : les films sont pensés pour voir le jour, qu'il y ait de l'argent ou non. Des moyens à disposition découlent la manière de travailler et non l'inverse. Vous ne rencontrez aucun artiste dont le but est de faire un film qui coûte le moins cher possible (et beaucoup dans le cas inverse). Même des films qui semblent modestes coûtent de l'argent. Si on veut travailler avec de la pellicule, et c'est mon cas, ça coûte forcément

cher, car c'est forcément de l'exception. Sans compter le tournage il faut payer la pellicule, le développement, le télécinéma, l'étalonnage, le montage, le son, la sortie du master et de la copie de diffusion...

De plus, les films d'art contemporain ont très peu de perspectives de diffusion et leur public est très limité. Les vidéos et les films sont les œuvres qui coûtent le plus cher en production et ce sont celles qui sont le moins facile à vendre : elles sont contraignantes à exposer pour les galeries, compliquées à conserver pour les institutions, difficile à accrocher pour le collectionneur. Elles ne sont pas de bons "produits" car elles ne donnent pas à celui qui l'achète la satisfaction de les posséder complètement. Donc je ne dirais pas que ce sont des produits parce que ce sont des œuvres et en ce qui concerne leur rentabilité elle est tout aussi relative et incertaine que n'importe quel projet artistique, film ou pas.

Votre pratique artistique s'appuie en partie sur le remix d'œuvres préexistantes. Êtes-vous vous-même remixable ?

C'est déjà arrivé à la fondation Cartier, pendant l'exposition *J'en rêve*. Lors d'une soirée, la fondation a confié à des Vj's et des musiciens la plupart des vidéos de l'exposition qui ont alors été remixées. Je sais qu'une version existe sur le net avec des morceaux d'un de mes films. Je ne suis pas du tout opposée à ce principe-là.

Vous réalisez conjointement avec des musiciens expérimentaux des performances, comme *Live* en 2007. Quel lien établissez-vous entre les expérimentations sonores et visuelles ?

La musique est la source d'inspiration de beaucoup de mes films. Par exemple dans *Minimum of life*, montré à Genève, des points qui évoluent sont dessinés sur la pellicule. C'est une sorte de film scientifique au microscope en animation et finalement les formes échouent à produire un organisme que l'on pourrait qualifier de végétal ou animal, ça reste dans l'indistinct, ça reste des amibes. Ce projet a été inspiré par la musique noise et par le principe de cette musique qui est rythmique mais pas régulière, a-mélodique, la mélodie c'est l'esthétique de l'art.

Live était une commande de la Maison des arts de Créteil. Joakim avait déjà un répertoire de morceaux qu'il était habitué à jouer avec ses musiciens en concert et que nous avons revu ensemble pour obtenir quelque chose de plus contemplatif. Le principe était de prendre toutes les images en lien avec la musique qui passent à la télévision pour éclairer le groupe. Se servir du glam de la télé pour éclairer ceux qui n'y passent jamais.

Votre œuvre *One more time*, remix d'un clip de Britney Spears élaboré en collaboration avec Joakim, résonne au propos de Poli

qui propose dans sa version papier un dossier consacré à Britney Spears, icône contemporaine, symptomatique de pratiques et de stratégies nouvelles dans le monde des industries culturelles. Que pensez-vous de Britney Spears ? Incarne-t-elle à vos yeux un moment culturel spécifique ?

Vous avez lu l'article sur Britney Spears dans *Courrier International* ? Il parlait du fait qu'elle avait été mise sous tutelle et que sa situation était intéressante à analyser du point de vue des femmes d'une manière générale, car si Britney Spears avait été un homme, on n'aurait jamais pensé à la mettre sous la tutelle de son père. Ils expliquaient aussi qu'elle avait démolé tout ce qui avait fait sa notoriété. Elle s'est fait connaître comme une jolie jeune fille américaine, représentant le glamour, la jeunesse, l'énergie, et puis finalement elle s'est montrée ensuite de manière très sordide, le crâne rasé ou sans culotte. Elle est intéressante car c'est un personnage à deux faces, elle incarne de manière très forte l'ambiguïté. Elle me fait penser à une photo de Judy Garland dans *Hollywood Babylone* de Kenneth Anger. On y trouve toute une série de photos de stars de cinéma gisant sur le trottoir dans leur vomi, ou au bord du suicide, ou encore sortant de prison... Si Britney Spears avait vécu à cette époque-là elle aurait sûrement figuré dans le livre.

Entretien réalisé par Mathieu Chausseron

Antoine Capet est photographe, musicien et graphiste, co-fondateur de *Entrisme magazine*.

Mathieu Chausseron est journaliste et musicien, co-fondateur de *Entrisme magazine*.

Pip Chodorov est cinéaste et fondateur des éditions *Re:Voir*.

Camille Henrot est plasticienne, vidéaste. Elle a 30 ans, vit et travaille à Paris, représentée par la galerie Kamel Mennour.

Christian Lebrat est cinéaste, co-fondateur et directeur des éditions *Paris Expérimental*, auteur et photographe.

Sébastien M. Barat est architecte et réalisateur co-fondateur de la revue *face b*.

Christian Merlhiot est réalisateur, co-fondateur de la structure de diffusion *pointligneplan* et directeur pédagogique du Pavillon, laboratoire de création du Palais de Tokyo.

Julien Mustin est doctorant en Etudes Cinématographiques à Paris III Sorbonne Nouvelle.

Sabine Noble est journaliste co-fondatrice de *Entrisme magazine*.

poli plus

Poli éditions
166 boulevard Magenta
75010 Paris, France
www.poli-revue.fr
redaction@poli-revue.fr

Directeur de Publication ;

Maxime Cervulle

Rédacteurs en chef :

Julien Mustin

Sabine Noble

Comité de rédaction :

Mathieu Chausseron

Sébastien Martinez Barat

Nelly Quemener

Photographies :

Antoine Capet

Design graphique :

Aurélien Gillier

Logo *Poli plus* :

Sébastien Martinez Barat

La revue *Poli plus* est publiée par

Poli éditions régi par l'association Loi 1901

Pou – Politique de l'image.

Mars 2010

Creative Commons Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0

