



HAL
open science

Le cinéma expérimental de Patrick de Haas

Frédérique Devaux

► **To cite this version:**

Frédérique Devaux. Le cinéma expérimental de Patrick de Haas. Kanal, 1986, pp.99-101. hal-03548367

HAL Id: hal-03548367

<https://hal.science/hal-03548367>

Submitted on 24 Feb 2022

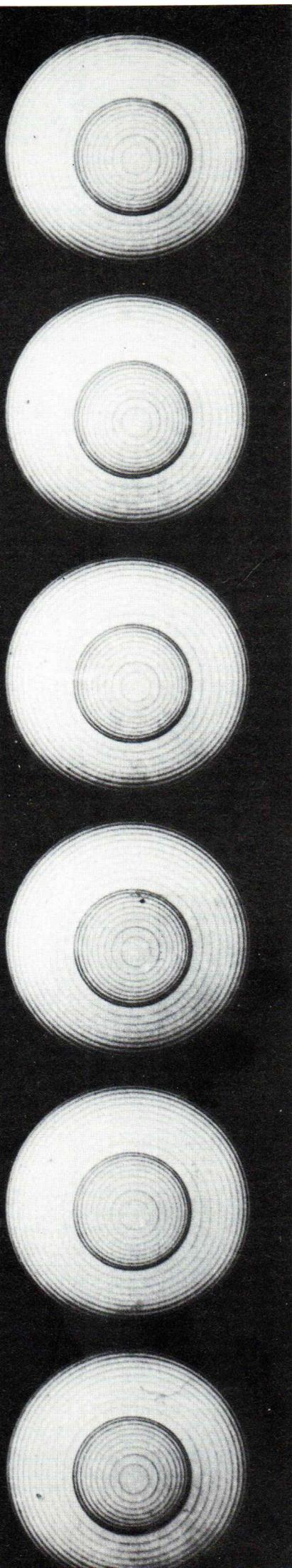
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE CINÉMA EXPERIMENTAL

De Patrick de Haas

L'extrême rareté des ouvrages concernant le cinéma expérimental (d'avant-garde) offre à chaque nouvelle publication, a priori, avant toute lecture, une aura de pierre précieuse. Si de surcroît, le contenu d'une telle parution comble une part d'attente chez tous ceux qui s'intéressent aujourd'hui aux plus "pointus" des classiques et des modernes de l'art cinématographique, il devient presque impoli de ne pas en parler... Ainsi, l'ouvrage de Patrick de Haas intitulé *Cinéma intégral* paru en avril dernier chez Transédition propose une étude complète et précise sur l'avant-garde au cinéma entre 1920 et 1930, « de la peinture au cinéma dans les années vingt » comme le précise le sous-titre. Que les plus chiches se rassurent : le coût relativement élevé de l'ouvrage (234,00 frs) trouve sa justification dans la présence de près de 100 pages d'illustrations, riche complément d'informations au texte écrit. L'abondance des créations et surtout la complexité des lignes de recherche au cinéma dans la période choisie ici, oblige l'auteur à structurer son écrit selon des thèmes de force tels que le mouvement, la lumière, la machine, etc. tout en évitant l'écueil du catalogue. De même, il était tentant de parler d'un cinéma sur lequel on a si peu écrit, en termes d'exclusivité, de ghetto, de rapports de force, d'en faire un simple éloge. Or, toute la réussite de *Le Cinéma intégral* tient à l'idée de situer parfaitement le cinéma dans le contexte culturel général de cette époque si féconde des années 20 auquel il a participé de toutes ses formes, de toutes ses forces généreuses et créatrices ; ce cinéma pur, nouveau, d'avant-garde, avait alors son public, ses circuits, ses mécènes et bien sûr ses auteurs, qui s'appelaient Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, Moholy Nagy, Hans Richter, Viking Eggeling, Germaine Dulac, Charles Dekeukeire, pour n'en citer que quelques uns. Non tant parce qu'il était l'œuvre d'artistes plus ou moins reconnus mais plutôt pour avoir su enrichir par ses apports non seulement le cinéma mais l'idée même qu'on se faisait de l'art et de sa représentation. Avec les seuls ready-made de Duchamp ou le carré blanc de Malevitch, l'art pouvait continuer sa marche contemporaine. *Anemic cinema* du même Duchamp (1926) *Retour à la raison* de Man Ray (1923) ou les projets non aboutis faute de producteurs de Nagy, furent pourtant le véritable "complément d'âme" à tous les défis artistiques pour mener à bien une authentique modernité. Tant il est vrai que le cinéma n'a eu de cesse de tout précipiter, de tout bousculer, de tout entreprendre, prenant part, incontinent, à toutes les levées de boucliers, toutes les découvertes, les innovations de son temps. Qu'il accorde alors son attention à ses rapports avec la musique, le théâtre ou la peinture, qu'il se préoccupe de devenir "pur" et de participer à l'idée d'un "art total", ou qu'il subvertisse notre reconnaissance des objets les plus usuels, qu'il travaille sur la perspective et la découverte de fantaisies visuelles, le cinéma, ce grand libertin est sans cesse contre, tout contre ce qui l'entoure, chaque discipline étant pour lui une source d'enrichissement et un lieu possible d'expérimentation. Montrer ces inépuisables *rapports de formes* et d'inspiration entre le cinéma des années 20-30 et l'ensemble de ce qui constitue le 20^e siècle artistique était un dur pari que *Le*



Cinéma intégral a su relever avec élégance et une grande maîtrise dans l'écriture.

Par sa clarté, cet ouvrage s'adresse tout autant aux "spécialistes" qu'aux néophytes, qu'ils soient peintres ou cinéastes, à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre s'intéressent à l'art moderne et/ou contemporain.

Tant il était encore vrai avant que ne paraisse cette étude, de constater avec De Haas que « ceux qui s'intéressent à ces films (les classiques de l'avant-garde des années 20-30) sont ceux qui regardent les films des cinéastes expérimentaux d'aujourd'hui... ou bien ce sont les milieux liés aux arts plastiques... ».

Souhaitons donc une meilleure carrière à cette étude...

Le ciné-club Saint-Charles (162, rue Saint-Charles, 75015 Paris) recommencera ses séances hebdomadaires le mercredi 26 novembre, avec la projection de deux films récents et inédits de la cinéaste Joyce Wieland (de Toronto).

Le cinéma du musée du Centre Georges Pompidou rouvrira ses portes aux amoureux de cinéma expérimental à partir du mois de novembre 1986.

Enfin, le mois de novembre débutera avec la projection (le 8), en première, de *Tortured dust*, d'un des pères fondateurs du cinéma underground, Stan Brakhage.

Frédérique Devaux

(1) De Haas (Patrick), *Cinéma intégral - De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Transédition, avril 1986. 295 pages, 234 francs.

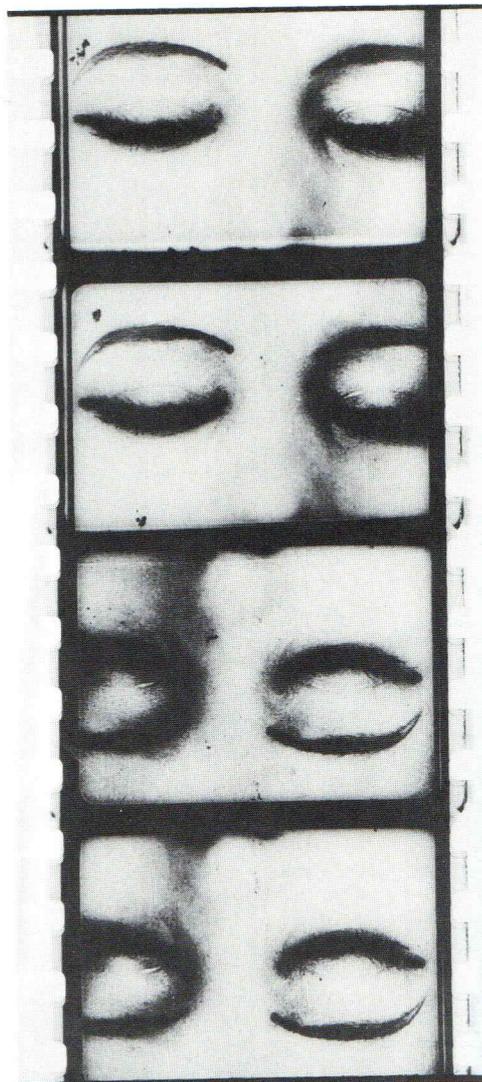
SCRATCH AGAIN

Le Scratch, association animée depuis plusieurs années principalement par le cinéaste Yann Beauvais et dont le but déclaré est de défendre les droits et les devoirs du cinéma expérimental et de recherche⁽¹⁾ reprendra très prochainement ses programmations régulières. Les habitués de ces séances doivent toutefois prendre dès maintenant note du changement de lieu de ces rencontres hebdomadaires : celles-ci auront lieu désormais chaque samedi soir à 23 heures 30 au café de la danse, 5 passage Louis Philippe, 75011 Paris.

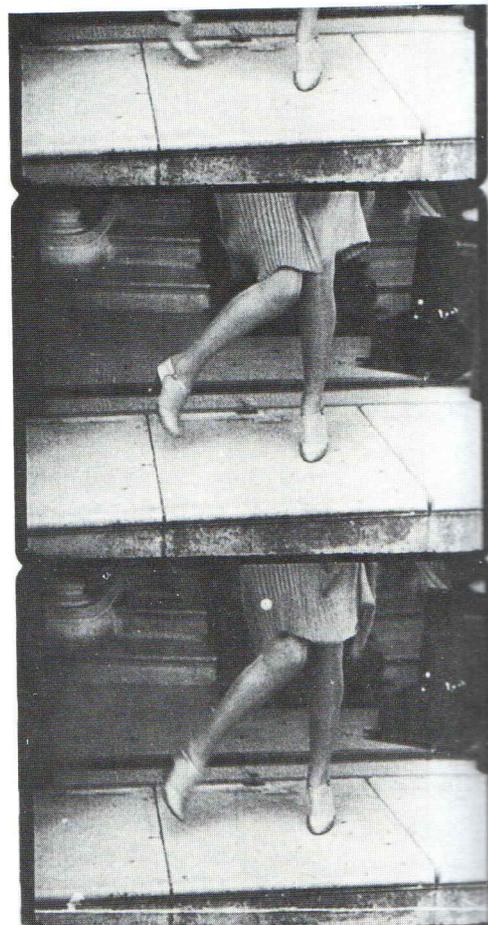
La première séance, le 4 octobre, sera consacrée, polite d'hôte oblige, à deux films de la cinéaste Martine Rousset, *Carolyn II* (1980) *Carolyn III* (1981), hommages à la danseuse Carlyn Carlson. Fascination du corps meublant l'espace, désir de capter au-delà du documentaire ce qui lie danse et cinéma, travail très abouti de montage se conjuguent pour offrir une œuvre digne de celle qu'elle honore.

La séance du 11 octobre propose à ceux qui ne l'auraient pas encore vu l'assez célèbre *Hurrycan* (1979) de l'Allemand Werner Nekes auquel a été rendu en 1985 un hommage mérité en France. Pendant 90 mn, les spectateurs se laissent fasciner par des tourbillons, des scintillements d'une boîte dénommée "hurrycan" (de *hurry* = vite en anglais). Le montage de plusieurs images a été fait pendant le tournage lui-même, grâce à un système qui a permis à Nekes d'exposer certaines images seulement, puis de laisser à nouveau le même morceau de pellicule défiler dans la caméra à des vitesses différentes. Bref... un travail pour le moins captivant.

La soirée du 18 octobre sera consacrée à un thème, celui des écritures. Tout d'abord *Secondary Currents*, un film inédit de Peter Rose (1983). Une première française à ne pas manquer, donc. *VO/ID* de Yann Beauvais (1985) a



Fernand Léger Photogrammes du film *Le Ballet mécanique* 1924



Man Ray Photogrammes du film *Emak Bakia* 1926

été conçu pour deux écrans : sur celui de gauche, la version française, sur celui de droite la version anglaise d'un texte défile. Un texte ou peut-être vaudrait-il mieux dire un pamphlet contre l'institution qui étouffe le cinéma, l'industrie et ses tenants qui l'achèvent, la mort d'une certaine créativité, etc. Le défilement des deux bandes-images a été étudié de telle manière qu'il s'opère une parfaite synchronisation dans la diction en deux langues dont les accents toniques diffèrent considérablement. Sur la bande-son Mick Jagger...

Maurice Lemaître présentera également des travaux qui font appel à l'imaginaire des spectateurs (*Films imaginaires*, 1985). Ces œuvres récentes permettront de mieux faire connaître l'une des voies novatrices du mouvement letriste dans le cinéma, qui depuis 1956, approfondit les rapports possibles entre les spectateurs et le cinéma, via l'imagination.

La soirée se terminera avec *So is this* de Michael Snow (1982). La dernière rencontre du mois (25 octobre) sera consacrée à Rose Lowder qui viendra présenter deux films inédits de la série "Scènes de la vie française" : *Arles* (1985) et *Paris* (1986).

Frédérique Devaux

(1) Parallèlement aux programmations du Scratch, et en plus de festivals thématiques (toujours en rapport direct avec le cinéma expérimental) dont il est l'un des principaux animateurs, Yann Beauvais est responsable d'une coopérative de distribution de films "non commerciaux" appelée *Light Cone* à Paris.

Rennes

ARTS ELECTRONIQUES

La technologie du marché de l'art, l'art de la technologie de marché, le marché de l'art technologique.

Tels sont les projets, les paris, les réalités qui animent cette manifestation-intervention dont Antonio Guzman intitule "Rites et passages", l'exposition des œuvres de Keith Sonnier, Lawrence Weiner, Orlan, Tony Brown, Jeffrey Shaw, Vera Molnar, Piotr Kowalski, Jean-Marc Vivenza, Richard Baqué, Bazile-Bustamante, Jenny Holzer, Yves Klein, Joseph Beuys, Arman, Terry Allen et Laurie Anderson.

Sous l'intitulé "Vidéomorphie" sont regroupées une installation de Dan Graham, ainsi que des bandes visualisables en continu. Les "Écrans Modèles" regroupent différents constructeurs de palettes graphiques, graphistes, groupes de recherches musicales... Michel Corbou travaille "au dos polaroid" des portraits qui seront ensuite retouchés sur palette. Art Accès Revue, de Frédéric Develay et Orlan, réalise un atelier de création vidéotex dans le cadre du "modèle délocalisé"⁽¹⁾.

Si l'exercice de la technologie appartient au champ de la communication, l'Hôtel des Postes est le temple non-dit de cette pratique, et la façade est le lieu privilégié de l'autel qu'Orlan choisit sur 160 mètres de long pour y réaliser une installation doublée d'une performance, où le corps est absent apparemment, pour n'être pas refroidi. Orlan désigne l'écart (non pas refusant la galerie, le musée...) en une démarche où la fidélité à la lecture de l'œuvre nécessite certains risques, ou autres destinations des "pas de côté". C'est une pièce de nuit, sur et pour la Poste, qui en est

sponsor, une œuvre pensée, élaborée, dynamisée in situ. Au-dessus de la voûte centrale faisant passage, Orlan accroche une de ses pièces, une photo réalisée au scanner chromatique, sur une toile diffusante de 15 m² tendue à l'intérieur d'un caisson lumineux qu'encadrent deux colonnes. Une programmation permet différents effets de mise en lumière entre le visage de la Madone ou le pied d'Hermès (porteur de parole, roi du commerce et chef des voleurs) qu'Orlan prend ailé dans le moniteur vidéo inscrit au bas de la photo, tandis que la vierge en assumption dans le plan, œuvre au noir. La façade est mise en état de lumière, jeu oscillant entre le rayonnement surnaturel surplombant le dôme et des batteries de gyrophares, feux tricolores, lampes flash d'autoroutes, guirlandes et autres chenillards dynamisant dans un rapport création/citation, l'architecture du bâtiment-support. Tout est en place pour une assumption à partir des matériaux de l'horizon routier.

Le jour du vernissage⁽²⁾ et le lendemain, Orlan manifeste l'échelle de son écart, par sa présence active, parmi les mises en œuvre du corps absent, refroidi, représenté dans le simulacre, le semblant. Mémoires vives et mémoires mortes sont en proximité lorsque textes et voix disent la folie ordinaire, l'ordinaire de la folie ou la folie simple et dure, en contrepoint des correspondances de Van Gogh à Théo, d'Artaud à sa mère, de George Sand à Rainer Maria Rilke, et de la mère d'Orlan à l'artiste. Toujours autour d'amour (trop sainte simplicité) et argent (complexité de chair sans chair).

L'ornementation du bâtiment, du vaisseau dont Orlan capitaine la manœuvre du haut d'une nacelle surplombant la façade, aux commandes laser et sonore, est fournie en cornes d'abondance, et figures entre l'ange et les amours, sans ailes et sans flèches. Orlan y convoque in situ :

- laser graphique pour la reproduction de textes ou la création de graphismes angéliques sur la longueur de la façade ;

- bande son (réalisée au CCETT) avec synthétiseur et boîte à rythmes entre l'érotisme religieux et l'hérésie rock, ainsi que synthèse de la parole (CNET de Lannion) pour des textes entre le dit et le chanté, répétitifs : « Ceci est mon corps, ceci est mon logiciel ». Sous-entendu : « Prenez et mangez-en tous » et, en effet, il y avait de quoi "nourrir" une foule diverse de plusieurs milliers de personnes.

Reconnaissons l'enjeu : ni une publicité pour la Poste, ni un spectacle son et lumière. Mais une démarche conjointe au risque des syntaxes/accroches, doublée d'un travail de correspondance sur les correspondances. Interrogeons-nous sur citation et recouvrement, sponsoring et situations d'interstices.

Frédéric Develay

(1) Un autre atelier fut réalisé aux Troisièmes Rencontres Internationales de Poésie Contemporaine de Cogolin. De nouvelles œuvres furent ainsi conçues et produites avec Julien Blaine, Pierre-André Arcand, Richard Martel, John Giorno, ainsi qu'à Amsterdam au Stedelijk Museum où Orlan était personnellement invitée en tant qu'artiste multi-média.

Art Accès Revue, première revue télématique d'art contemporain est consultable sur minitel en composante 36.15.91.77, code AL33.

(2) « ... On pourrait même dire que le vernissage de l'œuvre, originellement jour d'ouverture réservé aux exposants des salons qui étaient alors autorisés à donner la dernière couche de vernis sur les œuvres... c'est quand on applique sur les murs mêmes du Musée sa dernière couche, c'est-à-dire les œuvres d'art. Cette dernière opération d'une exposition est aussi son "vernissage" (Daniel Buren, *Rebondissements*, 1977).