



HAL
open science

Construire, détruire : l'art comme sport de combat

Antoine Idier

► **To cite this version:**

Antoine Idier. Construire, détruire : l'art comme sport de combat. Antoine Idier; yann beauvais. Agir le cinéma. Écrits sur le cinéma expérimental (1979-2022), Presses du réel, 2022, 978-2-37896-269-2. hal-04063548

HAL Id: hal-04063548

<https://hal.science/hal-04063548v1>

Submitted on 9 Apr 2023

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.

Avant-propos. Construire, détruire: l'art comme sport de combat

ANTOINE IDIER

« Pervertir » le cinéma, le projet est énoncé à plusieurs reprises par Yann Beauvais – « pervertir le cinéma narratif » (p. 295), « pervertir le classicisme » (p. 749), etc. Le cinéma, ici, se regarde, ou plutôt s'éprouve, depuis un point de vue assurément pervers, tant les textes d'*Agir le cinéma* ont été écrits depuis une position doublement minoritaire.

Minoritaire, en premier lieu, en tant que point de vue d'un cinéaste défenseur – voire « apôtre » et « prosélyte ! » (p. 31 et 33) – du « cinéma expérimental », une pratique artistique en lutte à l'intérieur du cinéma, une pratique qui n'a cessé (et ne cesse) de se défendre contre l'écrasement. « Être cinéaste au sein d'un tel champ, c'est se donner les moyens de frayer sans cesse des stratégies de résistance, afin d'éviter son anéantissement. » (p. 195-196) À lire Yann Beauvais, l'un de ceux qui a construit, dans les années 1980, le cinéma expérimental comme un espace à part entière du champ de l'art, en France, et en résonance avec d'autres expériences dans le monde entier, son activité a été un travail d'infiltration: *Agir le cinéma* se lit ainsi comme un manuel de stratégie artistique, d'activisme institutionnel – sur la manière d'occuper des espaces et des institutions pour faire gagner du terrain à des pratiques artistiques. Un manuel, selon la formule de Gilles Deleuze, de « dramatisation »: substituer à la question « qu'est-ce que ? », les questions « qui ?, combien ?, comment ?, où ?, quand ? », délaissier « L'Idée » et « l'essence » pour de « véritables coordonnées spatio-temporelles¹ ».

Le cinéma expérimental est en lutte pour exister, pour ne pas être anéanti par le cinéma dominant d'un côté, qu'il soit « industriel » ou « de divertissement » (des catégories à prendre avec des pincettes), mais aussi par un cinéma « d'auteur » ou « d'art et d'essai », finalement bien moins éloigné formellement du premier qu'il ne veut bien le croire², ainsi que, de l'autre côté, par les arts

1. Gilles Deleuze, « La Méthode de dramatisation », *L'Île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, 2002, p. 133-134 (cité par Frédéric Lordon, *La Société des affects*, Paris, Seuil, 2013, p. 169).

2. Cf. l'opposition, décrite par Peter Wollen et plusieurs fois citée dans l'ouvrage, entre « deux avant-gardes » qui structure l'organisation du cinéma dit « indépendant »: d'une part, le mouvement expérimental (avec un centre de gravité new-yorkais, Mekas, Brakhage, Markopoulos, etc.), d'autre part un cinéma proche de la « Nouvelle Vague » (Godard, Straub,

plastiques et l'art contemporain. La multiplicité des activités de Yann Beauvais – réalisateur, auteur, critique, programmateur, fondateur d'une coopérative de distribution, commissaire d'exposition, théoricien, enseignant, etc. – est mue par cet enjeu de survie, à savoir créer des « conditions d'existence », les conditions « de réception, de diffusion et de partage, de ces films » (p. 115) :

« Faire un film, une installation, impose de s'attacher aux conditions de leur existence, c'est-à-dire de créer les outils et les lieux qui pourront les faire exister. Cela revient à se poser la question de l'engagement sur plusieurs fronts, de la résistance à la promotion en passant par la diffusion et la distribution. Faire du cinéma ne se limitait pas, ne se limite toujours pas à faire uniquement des films. Mais résister et proposer sans cesse d'autres regards, d'autres visions³. » (p. 504)

« Un art se constitue », tel est le titre de l'un des textes de Yann Beauvais, sur les circulations artistiques entre la France et l'Allemagne dans les années 1920 (p. 153-158) ; mais tel pourrait également être le titre de cet ouvrage tout entier, tant chacune des contributions a été partie prenante d'une dynamique plus large⁴. *Agir le cinéma* restitue une histoire du cinéma expérimental au sens d'une histoire de la construction et de l'affirmation d'un ensemble relativement homogène et unifié de pratiques artistiques. Cet activisme artistique se compose de multiples actions : programmer, c'est-à-dire donner à voir des films, constituer un public, des goûts et une culture. Écrire, afin de dégager des tendances, de formuler des problèmes communs, de découper des ensembles et des mouvements, d'établir des divergences et des clivages, en même temps que de s'insérer dans des lignées historiques, de désigner des généalogies, des précurseurs et des filiations (écrire, aussi, en dépit de la difficulté et du déplaisir que cela a représenté pour lui, dyslexique ayant toutefois compris la place dominante de l'écrit et son urgence stratégique). Constituer une banque de films, également : collecter, conserver, cataloguer, prêter, faire circuler et faire connaître (quand

Huillet, etc.), chacun revendiquant être plus avant-gardiste et plus politique que l'autre. L'opposition emporte avec elle une vision de l'histoire : d'un côté, Moholy-Nagy, Léger et Murphy, Eggeling ou Richter, de l'autre Eisenstein, Vertov, Alexandre Dovzhenko, etc. Peter Wollen, « The Two Avant-Gardes », *Studio International*, novembre-décembre 1975.

3. Cf., également, un peu plus loin dans l'ouvrage : « Faire du cinéma expérimental, c'est prendre en charge, comme c'est le cas de toute pratique artistique mineure, la diffusion et la distribution des œuvres. Faire du cinéma expérimental, c'est s'interroger autant sur les outils et les matériaux utilisés que sur les conditions et modalités de diffusion et de distribution de ces œuvres elles-mêmes. Cela revient à créer et à propager les conditions de réception des films en sachant que souvent la notion même d'œuvre est remise en cause par ces travaux. » (p. 933)

4. Pour des éléments historiques, cf. Jean-Michel Bouhours, « Scratch boom hue ! » et Rose Lowder, « Scratch et les Archives : deux utopies », *Scratch Book*, Paris, Light Cone, 1999, p. 249-251 et p. 252-257.

un film était avant tout une copie en un ou plusieurs exemplaire(s), coûteuse à produire, altérable et fragile, compliquée à faire voyager, parfois difficile à localiser, et qui, si elle était unique, ne pouvait, par définition, que se trouver à un seul endroit au même moment) ; c'est tout particulièrement le travail accompli avec *Light Cone*, créé avec Miles McKane en 1982. Construire une institution, donc, mais aussi travailler avec des institutions puissantes (le Centre Pompidou, la Cinémathèque, l'American Center, etc.), conclure des alliances pour, dans une économie symbolique caractérisée par la rareté des lieux de diffusion, tout simplement donner la possibilité à une œuvre d'être vue⁵. Et, fondamentalement, faire des films en ne cessant de réfléchir aux pratiques qu'ils convoquent, et en les confrontant aux pratiques des autres.

Toutefois, il est également une autre lutte qui, si elle utilise le cinéma expérimental, est loin de se superposer à celle que mène ce dernier – quand elle ne rentre pas directement en conflit avec ses tendances dominantes. Yann Beauvais défend en effet un point de vue doublement minoritaire : un point de vue gay à l'intérieur du cinéma expérimental. Et c'est la question minoritaire – gay et queer, séropositive, mais aussi féministe et, dans une moindre mesure, raciale et validiste – qui donne tout son sens à sa démarche. La lutte contre les dominations sexuelles et sociales fait du cinéma expérimental une pratique mineure au sens de Deleuze et Guattari, « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure⁶ » – avec le projet que cela suppose : maîtriser la langue majeure pour mieux la subvertir. Le cinéma est utilisé pour écrire de nouveaux discours et de nouveaux récits, pour façonner de nouvelles représentations qui contestent les discours et les représentations dominantes. Il est le lieu d'expression de subjectivités minoritaires. Comme Yann Beauvais l'écrit au sujet de Derek Jarman : « le lieu où il était possible de faire et de montrer des images de soi, de son propre univers ». (p. 676) Ou, comme il le résume dans son texte sur Mark Morrisroe :

« Prendre possession du cinéma, faire du cinéma, ou plus exactement faire sien le cinéma, c'est pouvoir à la fois faire et montrer les images d'une génération sans médiation externe. C'est parler en son nom et non pas être dit par autrui. C'est affirmer sa liberté sans se satisfaire de celle qui nous serait proposée. » (p. 705)

5. À cet égard, il faut réfléchir à ce qu'implique, sur le long terme, être « organisateur » en plus d'être « artiste », en particulier en termes de perception par les autres membres du champ, tant il existe une hiérarchie entre les figures de l'artiste et de l'organisateur, une valeur accordée à la signature de l'auteur.

6. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka*, Paris, Minuit, 1975, p. 29.

Le cinéma expérimental est le moyen de travailler les « interdits et tabous de toutes sortes » (p. 734). Outre l'usage du verbe « pervertir », relevons aussi cette citation de Dziga Vertov : « déviation théâtrale », « déviation littéraire » (p. 258). Ce vocabulaire convoque le stigmaté – les « déviants sexuels », « les pervers » – mais aussi sa récupération et son retournement, la revendication de la fierté (« Trois milliards de pervers », clamait le Front homosexuel d'action révolutionnaire en 1973⁷). Cette possibilité d'expression personnelle est d'ailleurs liée à des conditions techniques et technologiques : le Super 8 puis la vidéo – tous deux légers, peu coûteux, faciles d'utilisation – ont ainsi eu un rôle clé par l'autonomie accrue des individus qu'ils ont permis, de même que les possibilités technologiques d'internet, de la circulation et de la réutilisation de vidéos, du montage et des pratiques liées aux « nouveaux médias » l'ont plus tard facilitée.

Un des plus anciens textes de Yann Beauvais est un compte-rendu de 1977 du livre de Malcom Le Grice, *Abstract Film and Beyond*, compte-rendu publié dans *Melba*, la revue de cinéma expérimental fondée par Claudine Eizykman⁸. Les textes suivants sont parus dans le journal homosexuel *Gai Pied*, fondé en 1979. C'est dans l'espace dessiné par ces deux pôles – et dans les tensions qui y naissent – que s'est déployée la trajectoire de Yann. Je crois me souvenir que ce dernier a une fois décrit un double problème qu'il n'a pas arrêté de rencontrer : les militants n'aiment pas le cinéma et ne lui font pas confiance, ayant un rapport trop « idéologique » à ce qu'il montre (cherchant une plate conformité esthétique à des positions politiques), mais les artistes n'aiment pas le militantisme, et ne cessent d'évacuer le politique au nom de préoccupations purement formelles et esthétiques.

À cet égard, les textes d'*Agir le cinéma* font apparaître des lignes de fracture à l'intérieur même du cinéma expérimental. Par exemple au sujet d'Isaac Julien, dont l'œuvre pose « la question de la représentation de la communauté noire » et de la nécessité, en réponse aux images racistes dominantes, de « produire d'autres images de la communauté, des images plurielles ». Toutefois, à partir du moment où il a voulu porter ces questions par un travail expérimental, Julien a dû affronter l'avant-garde cinématographique structurelle (matérialiste et marxiste) qui « évacue les questions de l'autre quant à la race et au genre » et rejette le « plaisir visuel, honni car participant de l'aliénation bourgeoise » (p. 690). Au détour d'un texte, Yann Beauvais mentionne la « diatribe de Jonas Mekas [...] contre les homosexuels et leur cinéma » (p. 165)⁹. Une note associe Su Friedrich

7. « Trois milliards de pervers : grande encyclopédie des homosexualités », numéro 12 de la revue *Recherches*, 1973 (rééditée par les Éditions Acratie en 2015).

8. « Abstract Film and Beyond », *Melba*, n°4/5, décembre 1977.

9. Par exemple, cette remarque de Mekas (10 février 1960) : « Quand il y a une très étroite amitié entre deux hommes dans un film, le scénariste et le réalisateur, de nos jours, joignent toujours leurs efforts pour fournir tout un lot de motivations homosexuelles. Est-ce à dire que personne ne

et Germaine Dulac : être lesbienne, femme et cinéaste, « cette trilogie n'a jamais été facile à assumer dans l'histoire du cinéma » (p. 293). Yann Beauvais décrit aussi les films de *small gestures* de Derek Jarman autant comme une réaction au cinéma commercial que comme une « attaque directe » (p. 674) contre le cinéma structurel matérialiste.

De la même manière, Barbara Hammer lui expliquait dans un entretien de 1984 :

« Je ne me suis pas impliqué dans le cinéma structurel parce qu'il semblait, en grande partie, mais pas exclusivement, un cinéma qui, pendant des années et des années, a représenté les images des hommes et le point de vue masculin sur la connaissance (conscience)¹⁰. »

Hammer relatait avoir voulu répondre à Stan Brakhage, en particulier à sa « version romantique de la grossesse » de sa femme Jane Brakhage :

« Je n'ai pas trouvé qu'il l'avait montrée telle qu'elle était ou qu'il lui avait donné dans ses films la possibilité d'être elle-même. [...] Je suis allée là-bas avec l'idée en tête de laisser Jane parler pour elle-même et à propos d'elle-même. »

Hammer ajoutait : « La raison pour laquelle j'ai tourné le mien [le film *Multiple Orgasm*] est que je ne m'étais jamais vue jouir et que je voulais porter à l'écran ce que les femmes n'avaient jamais montré¹¹. »

En cela, l'histoire du cinéma expérimental s'inscrit dans une histoire plus large, bien au-delà de la seule histoire de l'art. Si ce cinéma s'est certes toujours pensé comme politique, sa définition même de la politique a été vivement interrogée par des cinéastes minoritaires. Quand je lis cette citation de Birgit Hein, « pour moi c'était le cinéma structurel, Freud et Marx » (p. 554), je ne peux qu'y voir un parallèle avec la manière dont les mouvements homosexuels et féministes des années 1970 ont contesté la manière dont la gauche théorisait ce qui était politique et ce qui ne l'était pas, et ont contesté l'hégémonie du marxisme, de la lutte des classes et d'un freudo-marxisme normatif et réactionnaire. « Il ne suffit plus d'analyser la société en termes de conflit de groupes conscients rassemblés par leurs intérêts (les classes), écrit par exemple Guy Hocquenghem en 1972 dans *Le Désir homosexuel*. On doit aussi reconnaître l'existence à côté des

peut plus concevoir d'autre sorte d'amitié entre deux hommes ? Ce serait pitoyable. » *Ciné-journal*, trad. fr. par Dominique Noguez, Paris, Paris expérimental, 1992, p. 29.

10. « Entretien avec Barbara Hammer », *Scratch Book*, op. cit., p. 219.

11. *Ibid.*, p. 220.

investissements conscients (politiques) d'investissements libidinaux inconscients parfois contradictoires avec les premiers¹². »

À ce titre, le rapport à l'étranger, les circulations internationales, si présentes dans la trajectoire de Yann Beauvais, jouent un rôle spécifique: il s'agit d'aller trouver ailleurs ce qui n'existe pas ici – en particulier en France, où les productions et les discussions sur les minorités ont rencontré (rencontrent) tant de résistances et d'oppositions –, de créer des liens pour déjouer les réseaux dominants. Il me semble également que le rapport à l'histoire appartient à cette subjectivité minoritaire, et à sa conscience acérée des effacements et des dominations que le temps qui passe reproduit. Une partie du travail de Yann Beauvais a consisté à aller chercher des figures fondatrices, à retrouver des précurseurs, laissés de côté ou oubliés, mais aussi à les arracher aux récits qui effaçaient leurs identités et leurs sexualités – par exemple l'étude sur Jean Cocteau qui insert son œuvre dans une autre généalogie (Gregory J. Markopoulos, Kenneth Anger, etc.) que celle habituellement mise en avant. Ce projet ne peut, bien évidemment, être dissocié de l'histoire des vies (et des morts) queer et du sida. Il interroge également l'histoire minoritaire de l'intérieur, au sujet des propres effacements qu'elle effectue. À cet égard, la question posée par B. Ruby Rich, face à l'essor du New Queer Cinema qui escamotait des traditions et des pratiques antérieures, et que Yann Beauvais avait placée en exergue de son intervention de 1992 à l'ICA de Londres, semble n'avoir pas perdu une ride: « Que va-t-il arriver aux cinéastes lesbiennes et gays qui font déjà des films depuis des décennies, s'inscrivant souvent dans des traditions avant-gardistes? » (p. 635)

La cohabitation entre ces deux appartenances minoritaires est loin d'aller de soi; elles sont au contraire en tension. Le lieu même du conflit est le formalisme, le vocabulaire de la forme et les limites de la forme. Une tension qui reste contenue dans les écrits de Yann Beauvais, au sens où elle ne fait jamais totalement éclater l'équilibre d'ensemble, sans doute en raison du souci de surmonter les divergences et de créer une communauté (« un "front commun" [...] par lequel les cinéastes doivent prendre en charge le cinéma expérimental, et pas simplement leur travail » [p. 36]) – mais une tension qui est tout de même bien là. Le formalisme doit être sauvé du formalisme, semble nous avertir Yann Beauvais, tentant de tenir les deux bouts à la fois, de défendre « un engagement qui ne serait pas séparé de questions esthétiques » (p. 504). Mais jusqu'où ce projet peut-il être mené?

12. Guy Hocquenghem, *Le Désir homosexuel*, Paris, Fayard, 2000, p. 57.

Agir le cinéma est en effet traversé par un profond formalisme. Yann Beauvais semble livrer au cinéma un siège répété et durable, qui verrait se succéder escarmouches et assauts. Chacun de ses textes semble être une nouvelle offensive; un texte terminé, le lecteur a l'impression qu'une paix a pu être trouvée, un *modus vivendi* est possible. Mais non: au texte suivant, c'est une autre faille qui est explorée, la possibilité de surprendre l'adversaire par un autre angle, et de s'engager dans un nouvel affrontement. Le cinéma est bien un adversaire, non un ennemi; il s'agit moins de le terrasser, de lui faire rendre gorge, que de le tester, d'éprouver, en allant le plus loin possible, ce qu'il a en réserve, jusqu'où ses forces peuvent le soutenir. Encore que...

« Pousser à bout le cinéma, jusqu'à sa destruction afin d'affirmer sa nécessité contre le tout média dominant qui ne voit dans le cinéma qu'une pratique nostalgique, reste la seule attitude possible aujourd'hui pour les cinéastes. » (p. 133)

Le formalisme hérité du modernisme n'a aujourd'hui pas bonne presse – et en particulier à la gauche de l'art. On le crédite volontiers de nombreux maux – même si tous ne sont pas injustifiés –, ou d'adjectifs dépréciatifs. Les écrits de Yann Beauvais témoignent pourtant de toute la puissance d'une réflexion formelle, d'un travail sur la meilleure part du formalisme, sur ses potentialités. En le lisant, on ne peut que penser à la définition du modernisme donnée par Clement Greenberg:

« L'essence du Modernisme [...] réside dans l'utilisation des méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette discipline elle-même, non pas afin de la subvertir mais dans le but de l'asseoir plus solidement dans son domaine de compétences¹³. »

Toutes les composantes du médium cinéma sont ainsi désossées, y compris celles qui semblent les plus installées et indépassables: le cinéma s'envisage sans caméra, sans salle de projection, à une vitesse de projection diminuée ou augmentée, sans images si ce n'est des alternances de noir et blanc, etc. Sont visées toutes les conventions, et en particulier celles qui sont considérées comme intouchables, ou qui échappent à la sphère d'activité habituelle du cinéaste. Je me souviens du profond agacement de Yann quand il me racontait le refus des projectionnistes de le laisser toucher aux paramètres de leurs appareils. C'est que « la pratique cinématographique s'entend selon une stratégie moderniste. Il s'agit d'une démarche qui est analytique autant que réflexive, et qui fait que le

13. Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (trad. fr. par Pascal Krajewski), *Appareil*, n° 17, 2016, <http://journals.openedition.org/appareil/2302>.

cinéaste s'interroge au moyen du film sur les conditions même du film. » (p. 381) Un texte suggère même de faire l'expérience de visualisation du film en se passant de la projection, avec la seule lecture des partitions... Comme le résume Thierry de Duve au sujet du modernisme, il s'agit de contester ce qui, à un moment donné, fait consensus dans un médium : « un savoir-faire technique, des habitudes culturelles, des procédures et disciplines de travail, bref toutes les conventions d'un art donné ». Ces conventions ne sont « jamais données. Elles sont l'état momentané et fragile d'un consensus qui est appelé à être rompu avant de se reconstituer ailleurs¹⁴. »

D'où, dans le cinéma expérimental tel que le donne à voir Yann Beauvais, une méfiance partagée avec le moment moderniste envers la « littérature » et le primat du « narratif » qui lui est associé. Ainsi cite-t-il Józef Robakowski : « libérer le film du fardeau des habitudes empruntées à la littérature, acceptées universellement sans aucune critique par la plupart des cinéastes et des spectateurs. » (p. 248) Pensons aussi à ces propos de Germaine Dulac (en 1927!) :

« Les cinéastes qui crurent habile d'enfermer l'action cinématographique dans une forme narrative augmentée de reconstitutions falotes, et ceux qui les encouragèrent fut les agents d'une erreur coupable¹⁵... »

Le « musical », que Yann Beauvais a expérimenté dans plusieurs films, est l'exemple parfait d'une recherche d'un autre mode de construction du film, affranchi du récit ou de la trame narrative. Il s'agit bien ainsi de se libérer « totalement de la référence au littéraire, en lui permettant de façonner un langage autonome à partir d'éléments abstraits distincts, que le cinéaste produit » (p. 498).

Il serait faux de reprocher au cinéma expérimental d'être trop formaliste : le cinéma dominant l'est tout autant, au sens où il fait sien un ensemble de présupposés et de contraintes formelles. En revanche, il ne s'interroge pas – ou si peu, de manière très restreinte – sur ces formes, sur leurs sens, sur leurs conséquences, sur leurs implications. En fait, il n'y a peut-être rien de pire que le formalisme qui s'ignore : il impose des formes en verrouillant par avance la discussion à leur sujet, et sur leurs effets. Le cinéma dominant serait alors un cinéma paresseux, au champ très limité d'intervention par rapport à toutes les possibilités techniques – donc esthétiques, donc politiques – qu'offre le médium.

Au fil des textes se lit aussi une lutte touchant à la hiérarchie entre les médiums. En filigrane : une peinture qui résiste, malgré tous les coups de boutoirs que lui a infligés l'histoire, et qui continue à triompher dans les musées et les galeries.

14. Thierry de Duve, *Résonances du readymade*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2006, p. 198.

15. Cité par Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, *Manifestes*, Paris, Paris expérimental, 2003, p. 27.

Je me souviens de l'indignation de Yann Beauvais lors d'une discussion au sujet de Len Lye : « C'était tout de même dans les années 1920, bien avant Pollock et l'*action painting* ! » Alors que les cinéastes expérimentaux ont très tôt posé un ensemble de problèmes formels – le mouvement, le temps, la lumière, le son, l'espace, la couleur, etc. – , et que la peinture – et en particulier la peinture sur toile – ne les a découverts que plus tard, et partiellement (voire platement), celle-ci continue à régner en maîtresse, du haut de sa suprématie héritée des beaux-arts.

L'abandon de la peinture est même un trait commun à de nombreux artistes que l'on retrouve ici. Duchamp, bien sûr. En 1912 : « C'est fini la peinture. Qui fera mieux que cette hélice ?¹⁶ ». László Moholy-Nagy, lui, fait le bilan en 1929 de « l'invention de la photographie » et du « renouvellement formel de l'expression optique » :

« Hier encore, la "peinture" était le sommet de l'expression visuelle. Il lui fallait jouer de la luminosité des divers colorants et, selon qu'ils étaient plus ou moins aptes à renvoyer ou à absorber la lumière, on les utilisait pour obtenir l'effet recherché. [...] Il est donc évident qu'en utilisant la lumière directe, on obtiendra des effets infiniment plus intenses, surtout si on parvient à en maîtriser la technique comme on maîtrise celle de la couleur¹⁷. »

Non sans optimisme, l'artiste poursuit en 1947 :

« Il est bien possible que la peinture de chevalet capitule un beau jour devant ce moyen radical d'expression mécanisée. La peinture au pinceau peut conserver sa signification historique ; tôt ou tard elle perdra son exclusivité¹⁸. »

Au fond, la peinture serait une forme archaïque, une étape intermédiaire désormais dépassée. Pensons encore à Andy Warhol qui annonce en 1965 sa « retraite » : « Personne ne peut plus rien montrer en peinture, du moins pas comme on montre les choses dans les films¹⁹. » (Il y revint cependant quelques années plus tard, notamment pour des raisons d'argent.) À Hélio Oiticica, en 1961 :

« Je ne doute plus désormais que l'ère de la fin du tableau soit définitivement augurée. [...] Il n'est maintenant plus possible d'accepter une évolution "à l'intérieur du tableau", le tableau s'est saturé. Loin d'être la "mort de la peinture",

16. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, op. cit., p. 242 (cité par Séverine Gossart, « Marcel Duchamp. Ready-mades », Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 378).

17. László Moholy-Nagy, Paris, Centre de création industrielle, 1976, p. 60.

18. *Ibid.*, p. 30.

19. Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, Paris, Les belles lettres, 2011, p. 90.

c'est son salut, car sa mort serait que le tableau continue en tant que tel et comme "support de la peinture"²⁰. »

Des performeurs ont également renoncé à la peinture – à l'instar, en France, de Gina Pane ou Michel Journiac. C'est moins, évidemment, la peinture en elle-même qui pose problème, que son hégémonie, et tout ce(ux) que cette hégémonie écrase. Tandis que, pour Journiac, le « retour à la peinture » des années 1980 allait de pair avec le retour « du thatcherisme, du reaganisme, des socialistes français convertis au libéralisme », etc.²¹, Yann Assolant associe en 1985 dans *VOIID* ce « retour à la peinture » (« la vraie, celle qui dégouline ») au retour à la « narration » et à la « technologie » (p. 168) de la révolution conservatrice des années 1980.

Ce formalisme, toutefois, même s'il est poussé très loin, ne recherche aucune pureté, ne fétichise aucune essence. À la (grande) différence du formalisme de Greenberg qui exclut tout ce qui a trait au « contenu » ou à « l'idéologie », le médium devenant sa propre fin, une des questions qui ne cesse d'animer Yann Assolant est bien ce qu'il est possible de faire du cinéma, dans et hors le cinéma, et comment utiliser la forme pour sa puissance politique.

Aussi limpide et puissant soit ce projet, il ne va pas sans difficultés – des difficultés vastes et anciennes. En particulier de savoir à quel moment la forme ne l'emporte pas sur la politique, la neutralise. Jean Genet l'a ainsi formulé, au sujet des lettres du militant noir américain George Jackson : à quel moment le travail poétique de la langue entre en contradiction avec la révolution ?

« Sa haine de l'homme blanc il ne peut la dire qu'au moyen de cette langue qui appartient également au Noir et au Blanc mais sur laquelle le Blanc étend sa juridiction de grammairien [...] Il n'a donc qu'une seule ressource : accepter cette langue mais la corrompre si habilement que les Blanc s'y laisseront prendre. [...] C'est un travail qui semble être contredit par celui du révolutionnaire²². »

Ce problème a également été décrit par Monique Wittig. Celle-ci définit le travail formel comme un « cheval de Troie », « toute œuvre ayant une nouvelle forme » fonctionnant « comme une machine de guerre », destinée à « démolir

20. *Hélio Oiticica*, Paris, Jeu de paume, 1992, p. 42

21. Michel Journiac, *Écrits*, Paris, ENSBA, 2013, p. 141. Cf. Antoine Idier, *Pureté et impureté de l'art. Michel Journiac et le sida*, Rennes, Sombres torrents, 2019.

22. Jean Genet, « Introduction à *Les Frères de Soledad* », *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 68.

les vieilles formes et les règles conventionnelles », qu'elles soient langagières ou sociales²³. Certes, Wittig parle de la littérature, mais elle parle plus fondamentalement de « forme », du langage comme « matériau ». Elle décrit :

« Tout écrivain minoritaire (qui a conscience de l'être) entre dans la littérature à l'oblique si je puis dire. Les grands problèmes qui préoccupent ses littérateurs, ses contemporains, lui apparaissent de biais et déformés par sa perspective. Les problèmes formels le passionnent mais il est travaillé à cœur et à corps par sa matière, "ce qui appelle le nom caché", "ce qui n'ose pas dire son nom", ce qu'il retrouve partout bien que ce ne soit jamais écrit. »

Mais Wittig relève aussi la menace de disqualification qui frappe le texte, de perte de littérarité au profit du « sens ». À tout moment, parce qu'il lui est accolé l'adjectif homosexuel ou lesbien, ou parce que les minoritaires s'en revendiquent explicitement, le risque est là, d'empêcher « le texte d'accomplir la seule opération politique qu'il puisse accomplir : introduire dans le tissu textuel du temps par la voie de la littérature ce qui lui tient à corps²⁴ ». Comme si l'excès de sens – en particulier politique – compromettrait l'existence de l'œuvre même, son caractère artistique. Comme si le travail formel s'avérait toujours plus puissant, et pouvait réduire à néant la tentative mineure. Comme s'il persistait un danger de neutralisation artistique de la politique, et de neutralisation politique de l'art.

Le texte que Yann Assolant lui consacre rappelle que VALIE EXPORT a justifié sa distance avec le cinéma matérialiste ou structurel par le fait qu'elle a « toujours été préoccupée par le contenu de l'image », que « cela a toujours été important » pour elle (p. 549). Et pour cause ! Qui, en effet, a la possibilité de se préoccuper uniquement de la forme ? Ses propos semblent répondre à cette déclaration de Malcolm Le Grice :

« Les questions politiques du cinéma formel s'articulent non pas sur les contenus politiques d'un film mais sur les implications politiques du langage filmique, de ses conventions et de ses structures. » (p. 236)

Il faut bien le noter : Le Grice ne rejette pas la politique du film, mais il la situe à un endroit précis, dans le « langage filmique », qu'il oppose à son « contenu ». Mais, précisément, jusqu'où est-il possible de préférer la forme sur le contenu ? Jusqu'où, alors, un projet formaliste est-il opérant politiquement, et

23. Monique Wittig, « Le Cheval de Troie », *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 97-98.

24. Monique Wittig, « Le Point de vue universel ou particulier », *La Pensée straight, op. cit.*, p. 91-92.

à quel moment devient-il inopérant? Et dans quelle mesure la localisation de la politique dans le langage filmique exclusivement n'empêche-t-elle pas la revendication politique de prendre forme? « Il faut ici prendre garde au formalisme », écrivait Barthes, « le signe est réussi quand il est fonctionnel²⁵. »

Car l'empire de la forme résiste. Ce n'est pas pour rien qu'Andy Warhol occupe une place fondamentale dans l'ouvrage – comme il joue un rôle majeur dans l'histoire du cinéma expérimental, tout à la fois salué pour son génie du cinéma et honni (après l'avoir célébré, Brakhage se dira scandalisé et rompra). À cet égard, il est fascinant de lire les contorsions de P. Adams Sitney dans son article de 1969 considéré comme un texte fondateur du cinéma structurel. Il commence par reconnaître Warhol comme « l'un des deux principaux inspireurs des cinéastes structurels », avant d'ajouter que, pourtant, « Warhol, en tant qu'artiste pop, est en esprit à l'opposé des cinéastes structurels. » Sitney y insiste: « La différence d'esprit entre ces deux pôles est irréductible. » Encore plus remarquable: alors que Sitney défend un regard particulièrement formaliste – « la configuration » l'emportant sur « la nature du contenu » –, il lui est nécessaire d'aller chercher un argument hors de la forme et relativement flou (l'« esprit ») pour écarter le travail formel de Warhol²⁶. C'est-à-dire que, dans ce cas précis, la forme est bel et bien un alibi pour écarter des productions qui ne lui plaisent pas; mais, au-delà du texte de Sitney lui-même, ses propos rappellent plus généralement que le formel ne se définit pas seulement positivement, comme l'espace où l'on travaille des problèmes esthétiques, mais aussi négativement, contre des images que l'on ne veut pas voir, dont on ne veut pas qu'elles soient montrées – la forme comme opérateur de censure.

Tel est le combat qui se mène à l'intérieur des textes composant *Agir le cinéma*, chacun d'entre eux étant une tentative pour, d'un côté, exploiter les puissances de la forme et, de l'autre, fléchir les neutralisations formelles de la politique. Un périlleux balancement sans doute, parfois incertain face aux résistances qu'il rencontre; toutefois, à l'issue de chacun des textes, il me semble que le consensus est ébranlé, que l'équilibre antérieur des forces a été déplacé, et que quelque chose de nouveau a pu être exprimé, tant formellement que socialement. C'est ainsi, comme l'écrit Yann Beauvais au sujet de Józef Robakowski, qu'il est possible de faire « politiquement son travail d'artiste » (p. 252).

25. Roland Barthes, « Les Maladies du costume de théâtre », *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 59. Que Yann me pardonne ce qu'il pourra percevoir comme un rabattement du cinéma sur la littérature et le théâtre; je crois que les questions que posent Barthes ou Wittig valent indépendamment du médium – d'autant plus quand il s'agit du « Nouveau Roman », une littérature elle aussi débarrassée de la narration, de la psychologie, etc.

26. P. Adams Sitney, *Le film structurel*, trad. fr. par Eduardo de Gregorio et Dominique Noguez, Paris, Paris expérimental, 2006, p. 4-5.