

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

41 | 2003  
Archives

---

### Des Archives du film expérimental

Lieux de mémoire

Rose Lowder

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/613>

DOI : 10.4000/1895.613

ISBN : 978-2-8218-1020-4

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2003

Pagination : 119-126

ISBN : 2-913758-41-X

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Rose Lowder, « Des Archives du film expérimental », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 41 | 2003, mis en ligne le 28 novembre 2007, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/613> ; DOI : 10.4000/1895.613

---

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

---

# Des Archives du film expérimental

Lieux de mémoire

Rose Lowder

---

La collection est un instrument de connaissance  
Carl von Linné

- 1 Tout en sachant pertinemment que, selon l'époque et l'endroit, certains (cinéastes, journalistes ou critiques) emploient pour diverses raisons d'autres appellations, j'opterai pour le terme « expérimental », mot le plus employé en France pour désigner l'ensemble de films auxquels cet article porte un intérêt. Même si la domination de ce vocable peut présenter, comme on l'a souvent fait observer, quelques inconvénients, les autres appellations en usage (cinéma différent, indépendant ou personnel) ne semblent pas offrir un meilleur terme pour désigner le caractère disparate de ce champ artistique, ni mieux signifier la diversité des œuvres que celui-ci englobe.
- 2 Cela dit, il serait peut-être utile de tenter de définir le terrain des films sensés appartenir à ce champ artistique. D'une manière générale, ce terme désigne des œuvres dont les auteurs s'écartent, que ce soit d'un point de vue socio-économique, esthétique ou technique, des pratiques de la production traditionnelle afin de disposer de la liberté nécessaire pour organiser leur travail. Cette indépendance s'avère indispensable pour pouvoir concevoir des façons de procéder plus appropriées pour concrétiser des projets non conformes aux normes conventionnelles<sup>1</sup>.
- 3 Il est certain qu'en reposant sur de telles prémisses, le cinéma expérimental ouvre une voie permettant d'étudier, tester et de développer une grande variété de qualités et de perspectives potentielles, constitutives du moyen d'expression cinématographique lui-même. Dès lors il est impossible de proposer une description succincte de ce champ artistique qui viserait à délimiter et à classer ce conglomérat de pratiques hétérogènes. Même si l'on privilégie la façon dont les œuvres sont réalisées, il faudrait alors établir une liste interminable de procédés de fabrication, aussi inhabituels qu'insolites quant au cinéma classique. Comme dans la plupart des cas, ces façons de procéder furent lentement mises au point et elles dépendent d'un savoir-faire et de multiples compétences spécifiques, acquises par leurs concepteurs durant un laps de temps plus ou moins long, elles s'avèrent peu généralisables du point de vue pratique ou théorique,

en dépit de l'influence réciproque qu'exercent les cinéastes les uns sur les autres. En somme, l'hétéroclisme de cet ensemble d'œuvres, qui comprend de nombreux formats et opte souvent pour des conditions de projection particulières (dispositif à double, triple ou quadruple écrans, installation ou déplacement d'un ou plusieurs projecteurs au cours de la projection du film) auxquels s'ajoutent des méthodes de réalisation disparates, tout cela rend d'autant plus difficile une catégorisation globale de ces films.

- 4 Pour toutes ces raisons, la plupart des cinéastes expérimentaux, même consacrés par leurs pairs, demeurent dans une situation relativement précaire car leurs films « orphelins » font rarement l'objet d'une indexation systématique dans des archives. Récemment, l'écart entre les œuvres circulant dans les circuits culturels et les films distribués commercialement s'est vu encore accentué par le stade d'industrialisation qu'induit l'adoption du numérique, auquel vint s'ajouter le degré de technicisation du cinéma courant comme des moyens d'expression audiovisuel en général. L'économie du marché a tendance à chercher l'efficacité à court terme rendue possible par les dernières technologies. Ce choix d'abord économique, entraîne nécessairement, en contrepartie, un surcroît de contraintes techniques. A contrario, l'histoire du cinéma expérimental s'est développée essentiellement à travers des œuvres où les cinéastes adoptèrent pour la plupart, des méthodes de travail relativement artisanales, démarches souvent empruntées au domaine des arts plastiques. De plus, les intentions qui présidaient à ces procédures exploratoires visaient essentiellement à manifester l'originalité ou la nouveauté des formes face aux potentialités du médium. Et, comme quelques penseurs – de Roland Barthes à Andy Warhol – ont su l'observer, la société s'accommode beaucoup plus facilement d'un nouveau contenu que d'une nouvelle forme, l'accessibilité à ces œuvres hors normes n'a nullement été facilitée<sup>2</sup>.
- 5 Tous ces faits veulent que, jusqu'à une période récente, le cinéma expérimental était peu présent dans les collections des archives. En général, il ne s'agissait que de quelques films appartenant à un mouvement artistique reconnu, tels que les films des dadaïstes et des surréalistes des années 1920, œuvres dans l'ensemble réalisées en 35 mm et programmées, au moins à un moment proche de leur réalisation, dans les salles de cinéma, ou encore, de premières œuvres d'auteurs qui progressivement se portèrent vers la mise en scène de films de fiction, de formes et de longueurs plus conventionnelles.
- 6 Ainsi, malgré la présence dans les cinémathèques, en France et à l'étranger, d'un plus ou moins grand nombre de films sortant des normes habituelles, la visibilité du cinéma expérimental, en dehors des séances organisées par des connaisseurs plus ou moins bénévoles, qui louèrent les œuvres aux coopératives de distribution mises en place et gérées par les cinéastes eux-mêmes, cette ouverture à cet « autre cinéma » fut plutôt assurée, pour un certain nombre de pays, par les musées et les universités. Aux États-Unis et au Canada, par exemple, jusqu'à une période récente où les moyens financiers diminuèrent, la plupart des grandes universités et des écoles d'art, dispensant des cours dans le domaine de l'audiovisuel, ont acquis à des fins pédagogiques grand nombre de films expérimentaux. Souvent ces institutions d'enseignement supérieur disposaient également de budgets relativement importants, les autorisant à louer des films, à organiser des projections régulières d'œuvres où elles invitaient les cinéastes à présenter leur travail, soit dans le cadre de l'enseignement, soit lors de séances publiques. Par ailleurs, un certain nombre de musées d'art contemporain possèdent une collection de films réalisés par des artistes-plasticiens et des cinéastes

expérimentaux, souvent associés, comme au MoMA de New York, avec un grand nombre d'œuvres plus classiques semblables à celles montrées en France dans les cinémathèques ou dans les salles d'art et essai. Quelques musées et cinémathèques comme le Pacific Film Archives à Berkeley, la Cinematheque Ontario et le Musée des Beaux-arts de l'Ontario (The Art Gallery of Ontario ou AGO), tous les deux à Toronto, organisent d'excellentes séances régulières. Depuis quelques années la Cinémathèque française organise aussi des séances régulières, programmation qui débuta avec une importante manifestation intitulée « Jeune, dure et pure ! » accompagnée d'un ouvrage de référence<sup>3</sup>. Enfin, l'auditorium du Louvre, à Paris, présente le cinéma expérimental parmi d'autres catégories de films programmés dans des manifestations ponctuelles<sup>4</sup>.

- 7 Mais, faute de disposer d'assises économiques solides, cette situation reste fragile et soumise aux aléas. Les séances et les manifestations ne reposent, le plus souvent, que sur le dynamisme et la motivation d'une seule personne. Que celle-ci parte et ces programmations consacrées au cinéma expérimental peuvent disparaître en même temps.
- 8 Pour peu que l'on s'intéresse à l'existence de lieux de mémoire de ce patrimoine particulier, on s'aperçoit que, par rapport aux archives consacrées au cinéma classique, il y a beaucoup moins d'institutions portant sur l'histoire du cinéma expérimental. Cette rareté donne à penser que ce travail d'archivage de films et de documents sur papier implique que l'on surmonte une quantité importante d'obstacles et ce, d'autant plus, que l'on se trouve continuellement confronté aux pratiques mises en place par des disciplines artistiques solidement établies. Ce fait rend d'autant plus exemplaire la relative réussite de ces quelques archives qui confirment à long terme leur importance et, globalement, leur influence sur la pratique du cinéma. A New York, l'Anthology Film Archives est un de ces rares lieux mais bien qu'elle soit exemplaire l'Institution n'en demeure pas moins fragile. Celle-ci fut conçue en 1969, par Jerome Hill, P. Adams Sitney et Jonas Mekas. Rapidement, ce dernier, cinéaste et directeur de l'établissement depuis sa date d'ouverture, le 1er décembre 1970, jusqu'à aujourd'hui, en devient la principale cheville ouvrière. Appuyé par de nombreux cinéastes, critiques et connaisseurs du cinéma, Mekas lutta pendant longtemps sur tous les fronts : manque chronique de fonds mais également poursuites judiciaires et contrôles de la censure. Dans les années 1960 et 1970, un grand nombre de lieux de spectacle furent couramment surveillés par la police, les films étaient saisis pour « obscénité » et les cinéastes, victimes de procès, parfois même emprisonnés. Mekas, lui-même, fut arrêté par la police et également à un moment inquiété par le FBI.
- 9 Comme on peut le deviner, il est difficile de récapituler l'énorme quantité d'activités liées les unes aux autres à la figure de Jonas Mekas. Outre les séances de projection dans de nombreux endroits, on lui doit encore la mise en place, sur un principe d'autogestion, de la première coopérative de distribution de films par les cinéastes eux-mêmes. Il fut de plus responsable de la publication de la revue *Film Culture* (presque 80 numéros depuis 1955), à laquelle s'ajoutent ses réflexions sur l'actualité de ce milieu, régulièrement publiées dans le journal *Village Voice*. Aujourd'hui l'Anthology comprend une importante collection de films expérimentaux (essentiellement américains), et, par ailleurs, des films réalisés soit d'une manière indépendante soit faisant partie de ce qu'on appelle en France le « cinéma d'auteur », ainsi qu'une considérable collection de documents papier accessible aux chercheurs.

- 10 L'un des intérêts de cet événement précurseur est qu'il fut suivi de conséquences. En 1976, le cinéaste viennois Peter Kubelka, qui avait participé activement à la création de l'Anthology Film Archives, conçu, pour le Musée national d'art moderne (MNAM) du Centre Georges Pompidou, qui venait d'ouvrir, une rétrospective de films expérimentaux. Intitulée « Une Histoire du cinéma », cette manifestation magistrale comportait une cinquantaine de séances, puisant dans les collections de l'Anthology tout en ajoutant des films européens. Par ses implications esthétiques, cet événement eut une influence considérable sur une nouvelle génération de cinéastes expérimentaux français, en train, juste à ce moment-là, de réaliser leurs premiers films. Le MNAM constitua, par la suite, une importante collection de films<sup>5</sup> et programma des séances régulières qui nourrirent de nombreux praticiens et organisa des manifestations ponctuelles d'envergure. L'exposition majeure consacrée à Len Lye associait pour la première fois en France ses films, ses peintures, ses dessins et ses sculptures cinétiques. Renforçant leur influence, maints de ces événements ponctuels s'accompagnèrent de la publication d'ouvrages de référence consacrés aux cinéastes montrés<sup>6</sup>.
- 11 C'est au sein de ce contexte que je viens d'esquisser que les Archives du film expérimental d'Avignon (AFEA) furent fondées. Je ne compte pas reprendre en détail les activités de cette association, car elles sont récapitulées dans un ouvrage qui vient de paraître, *l'Image en mouvement*, commémorant plus d'un quart de siècle d'archivage et de programmation<sup>7</sup>.
- 12 Au milieu des années 1970, dans un certain nombre de pays, étaient installés des lieux de diffusion et de programmation de films sortant des normes habituelles. Des musées, des centres culturels et des universités organisèrent des manifestations importantes. Des cinéastes, des enseignants et des critiques prirent conscience de cette avancée socialement et esthétiquement subversive. Des revues d'art ou de critiques ouvrirent leurs pages à ces recherches et publièrent régulièrement des articles de fond, souvent rédigés par des cinéastes-théoriciens, analyses de films qu'accompagnaient des pages de photos appropriées. Par rapport à ce dynamisme, en France, la situation du cinéma expérimental restait affligeante. Il n'y avait aucune organisation de distribution solidement implantée, presque aucun lieu permanent de programmation. Parmi les cinéphiles beaucoup ne jurèrent – comme les revues du cinéma – que par le film d'auteur. Personne ou presque ne connaissait ni n'appréciait cette pratique cinématographique non conventionnelle, si bien qu'il fallait faire des pieds et des mains pour organiser la moindre séance. Après avoir passé par toutes ces barrières : avoir trouvé un lieu convertible en espace de projection, employé le système D pour payer la location des films, adopté au moins dix professions polyvalentes (juriste, électricien, publicitaire, comptable et agent de sécurité...), il fallait faire face au probable désarroi et parfois à l'agressivité verbale de spectateurs sous le choc. Le public se voyait dérangé, trop habitué aux règles canoniques d'un cinéma de fiction, drame psychologique où l'intrigue calait l'attention sur les rebondissements de l'action. On se confrontait également à un problème incontournable : compte tenu du manque d'infrastructures établies, trop peu de films étaient disponibles en France pour que l'on puisse organiser une saison de programmation significative.
- 13 Si je reviens sur le contexte dans lequel les Archives du film expérimental furent fondées, c'est qu'aujourd'hui, comme le cinéma expérimental est si souvent mentionné dans la presse ou par les critiques, et se voit beaucoup mieux inclus dans un petit

éventail de programmes faisant partie des circuits culturels, ce n'est que parce que des personnes, souvent les cinéastes eux-mêmes, se sont données beaucoup de mal pour changer la situation. De fait, il faut une masse critique d'activités du même ordre pour qu'un milieu motivé puisse se constituer. La difficulté supplémentaire à la conjoncture française réside dans le fait que, hors des séances organisées par les musées, presque tous les lieux de programmation furent mis en place par des bénévoles, alors que l'organisation de programmes significatifs exige un énorme travail, quasi-professionnel, très contraignant du point de vue des échéances et les compétences requises extrêmement diversifiées.

- 14 Donc, après avoir à peine esquissé cette situation inextricable, j'en reviens à la situation des Archives du film expérimental d'Avignon. Initialement notre but principal, comme pour beaucoup de bénévoles qui deviennent programmeurs, fut de voir, et de faire voir des œuvres inaccessibles, car jamais diffusées dans les salles de cinéma. Après avoir, pendant plusieurs années, organisé des séances hebdomadaires, des manifestations ponctuelles diverses, de toutes les tailles, avec ou sans la présence des cinéastes, les Archives du film expérimental d'Avignon, à un moment favorable, reçurent des fonds pour leur activité. Sachant que ces aides ne deviendraient jamais ni suffisantes ni durables, la constitution d'une collection de films sembla une réponse adaptée pour combler l'absence des œuvres significatives, indisponibles, à l'époque, en France.
- 15 Aujourd'hui les AFEA possèdent une collection de presque deux cents films en copies 16 mm composée d'un grand nombre de classiques, des années 1920 à 2000, et provenant d'une douzaine de pays. Pendant vingt-cinq ans les AFEA s'attachèrent à collecter des documents papier : ouvrages, revues (notamment une collection complète ou quasi-complète de plusieurs revues très rares), catalogues ou dossiers sur les artistes-cinéastes, feuilles d'informations sur les programmations, les festivals et, plus largement, l'actualité internationale, structures de diffusion et de production, du film expérimental. En 2001, le temps imparti à l'archivage s'étant considérablement accru, en raison du volume de documents à classer et pour répondre aux demandes de consultation (étudiants, enseignants-chercheurs ou programmeurs), la quantité de travail a dépassé les possibilités du bénévolat. La collection de documents papier a donc été regroupée avec celle du Centre de documentation de Light Cone à Paris<sup>8</sup>. Pour le moment, la collection de films est conservée en Avignon où la programmation de films, provenant des collections ou d'autres sources, se poursuit avec l'appui du Cinéma Utopia.

---

## NOTES

1. Au lieu de mettre leur pratique au service de l'organisation du travail, comme c'est souvent le cas dans la société actuelle, il s'agit de mettre l'organisation du travail au service de l'œuvre à réaliser.

2. Constatant qu'un roman de Proust bouleverse les règles d'un roman, Roland Barthes observait qu'il « suffit de mettre en cause le langage pour être contestataire ».

Entretien, France Culture. « The way to be counter culture and have mass commercial success was to say and do radical things in a conservative format. » [...] « Hollywood pinched the underground subjects but gave them slick polished treatment making them acceptable to a wide audience. » Andy Warhol, Pat Hackett, *Popism*, New York, Londres, Harcourt Brace Jorand, 1980, p. 250. « La façon d'avoir l'air contestataire en ayant un énorme succès commercial était de dire et de faire des choses radicales selon une formule conservatrice. » [...] « Hollywood piqua les sujets underground mais leur donna une allure brillante et superficielle, les rendant acceptables pour un large public. » *Op. cit.*, p. 290.

3. Nicole Brenez et Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque française, Milan, Mazzotta, 2001.

4. Parmi les plus importantes : « La couleur au cinéma. Des colorations primitives aux expérimentations contemporaines », 1995, accompagné par l'ouvrage Nicole Brenez et Miles McKane (dir.), *Poétique de la couleur, Une histoire du cinéma expérimental, Anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre, Aix-en-Provence, Institut de l'image, septembre-octobre 1995 ; ou « Métamorphoses. Cinéma scientifique, cinéma expérimental, cinéma fantastique », mars 1995.

5. Jean-Michel Bouhours (dir.), *l'Art du mouvement, Collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

6. Parmi les plus importantes publications : Jean-Michel Bouhours et Patrick de Haas (dir.), *Man Ray, directeur du mauvais movies*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997 ; Jean-Michel Bouhours et Roger Horrocks (dir.), *Len Lye*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000 ; Jean-Michel Bouhours (dir.), *Maurice Lemaître*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995 ; Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, trad. de l'américain par Pierre Camus de *Metaphors on vision by Stan Brakhage (Film Culture n° 30, New York, 1963, trad. 1998)*, Paris, Centre Georges Pompidou.

7. Rose Lowder et Alain-Alcide Sudre (dir.), *l'Image en mouvement. 25 ans d'activité pour la défense du cinéma comme art visuel*, Avignon, Archives du film expérimental d'Avignon, 2002.

8. Centre de Documentation de Light Cone / AFEA, 12 rue des Vignoles, 75020 Paris. [Lightcone@Lightcone.org](mailto:Lightcone@Lightcone.org) et [www.lightcone.org](http://www.lightcone.org)

## AUTEUR

### ROSE LOWDER

Rose Lowder, cinéaste-plasticienne, auteur de nombreux films, enseigne l'histoire, la théorie et l'esthétique du cinéma expérimental et la pratique du cinéma en général, professeur associé à l'UFR des Arts Plastiques, université de Paris I, co-fondatrice et responsable des Archives du film expérimental d'Avignon.