1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

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

55 | 2008

Varia

L'avant-garde dans les études filmiques

François Bovier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/4120>

DOI : 10.4000/1895.4120

ISBN : 978-2-8218-0990-1

ISSN : 1960-6176

Éditeur

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2008

Pagination : 199-212

ISBN : 978-2-913758-56-8

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Bovier, « L'avant-garde dans les études filmiques », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 55 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2011, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4120> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4120>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

L'avant-garde dans les études filmiques

François Bovier

RÉFÉRENCE

Bruce Posner (dir.), *Unseen Cinema: Early American Avant-Garde Film 1893-1941*, New York, Black Thistle Press/Anthology Film Archives, 2001

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

Michael O'Pray, *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*, Londres/ New York, Wallflower, 2003

Jean-Michel Bouhours, Bruce Posner, Isabelle Ribadeau Dumas (dir.), *En Marge de Hollywood, la première avant-garde cinématographique américaine, 1893-1941*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2003

François Albera, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005

Nicole Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du Cinéma/SCEREN-SNDP, 2006

Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007

Noël Burch, *De la Beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*, Paris, L'Harmattan, 2007

David Curtis, *A History of Artist's Film and Video in Britain*, Londres, British Film Institute, 2007

Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2007

- 1 L'analyse des interactions entre le cinéma et les « avant-gardes historiques – catégorie désignant un ensemble de mouvements, actifs entre les années 1910 et 1930 –, tout comme la définition d'un cinéma « d'avant-garde » font l'objet d'un débat historiographique. En témoigne la publication récente d'essais et d'ouvrages didactiques à ce sujet – dont certains proposent d'ailleurs eux-mêmes un tel bilan

historiographique. Mais les conceptions divergent selon les auteurs : le corpus et la périodisation des films d'avant-garde varient selon les angles d'analyse ; les stratégies et les intentions de ce cinéma sont évaluées selon des critères hétérogènes. Il est même douteux qu'un terrain d'entente puisse être dégagé par la négative. Assistons-nous, dans les années 2000, à un changement de paradigme dans l'approche des avant-gardes filmiques, en opposition au point de vue formel qui constitue la dominante d'une génération précédente de chercheurs et d'historiens – que dominaient trois ouvrages (David Curtiz, *Experimental Cinema. A Fifty-Year Evolution*, Jean Mitry, *Storia del cinema sperimentale* [le Cinéma expérimental, histoire et perspective], en 1971, P. Adams Sitney, *Visionary Films* en 1974) ?

- 2 Le congrès de la Fédération internationale des archives du film (FIAF), qui se tint en 1978 à Brighton, avait opéré une rupture épistémologique dans l'approche des films primitifs, renouvelant la connaissance et la perception des premiers temps du cinéma. Un tel tournant n'eut pas lieu à Lausanne en 1979, lors du congrès suivant de la FIAF consacré aux avant-gardes : la plupart des études publiées dans la décennie qui suit appréhendent encore les films d'avant-garde comme des œuvres d'art, selon une perspective auteuriste. Dans les années 1980, la plupart des historiens du cinéma d'avant-garde envisagent les films dans leurs seules composantes formelles, suivant le modèle de l'autonomisation de l'œuvre et de la réduction de ses composantes (Ainsi Patrick de Haas – *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années 20* –, Peter Gidal – *Materialist Film* –, Scott MacDonald – *Avant-Garde Film. Motion Studies*). Dans les années 1990, cette attitude marque encore l'ouvrage de Nouredine Ghali, *l'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*.
- 3 On s'efforcera ici de distinguer quelques voies récemment frayées, sans prétendre à l'exhaustivité (ne sont prises en compte ni la bibliographie italienne ni l'allemande – *a fortiori* l'espagnole ou la japonaise).
- 4 La thèse que Malte Hagener a consacrée aux avant-gardes européennes et à l'essor de la culture cinéphilique – *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* – constitue un point de départ fécond pour envisager ce champ. Sur la base d'un travail d'investigation documenté, cet auteur analyse les structures à partir desquelles se déploie le cinéma d'avant-garde, qu'il délimite à travers des bornes chronologiques et géographiques ouvertes mais ancrées historiquement : la période de l'entre-deux-guerres en Europe. S'inscrivant dans une perspective institutionnelle, il ne cherche pas tant à conceptualiser les stratégies du cinéma d'avant-garde qu'à décrire ses modalités d'existence, cartographier ses changements d'orientation. Néanmoins, en explicitant l'aspect paradoxal et duel de l'avant-garde au cinéma, il établit une opposition entre « style moderniste » et « projet politique d'avant-garde », tension qui travaille de l'intérieur le cinéma, avant d'être rejouée sur un plan réflexif dans la littérature secondaire sur le sujet.
- 5 Hagener appréhende les avant-gardes cinématographiques en tant que réseaux dont la configuration est fluide et mouvante. Il distingue au sein de ces structures quatre niveaux en interaction : en premier lieu, les grandes villes européennes – Berlin, Paris, Londres, Amsterdam et Moscou – où les artistes et les cinéastes se rencontrent et se fédèrent ; en deuxième lieu, les institutions qui supportent ces mouvements, à l'instar des associations de cinéastes, des ciné-clubs et des structures d'aides à la production ; en troisième lieu, les événements qui sont organisés en leur sein, tels que conférences, rencontres avec le public, expositions de photographies et de films ; et en dernier lieu,

les idées qui s'expriment à travers ces manifestations et ces institutions. Hagener souligne les passages entre les structures d'avant-garde, le mouvement des ciné-clubs et l'industrie du cinéma : en se concentrant sur le « fait cinématographique » plutôt que sur le « fait filmique », il affirme l'absence de stricte différenciation entre les films qui dépendent du mécénat privé, les films publicitaires et industriels, les films produits par des organisations syndicales ou politiques, et certaines expérimentations commanditées par les grands studios. Toutefois, souligner les échanges entre ces pratiques filmiques, comme le fait l'auteur, ramène subrepticement à une perspective « formelle », le caractère d'expérimentation de ces films représentant leur seul point commun.

- 6 Selon Hagener, c'est sur un plan rhétorique que l'industrie du cinéma est constituée en obstacle, tant pour le mouvement des ciné-clubs que pour les artistes qui expérimentent à l'aide du film. Dans les faits, les départements de recherches au sein des studios de cinéma emploient des cinéastes d'avant-garde (Richter et Eggeling à l'Ufa, Richter à la Tobis, Ruttmann à la Fox). Certes, l'industrie du cinéma appréhende les films issus de pratiques d'avant-garde comme autant d'expériences de laboratoire, c'est-à-dire comme des prototypes susceptibles d'être produits en série. Mais on pourrait objecter que, *de facto*, ces films ne s'inscrivent plus dans le « territoire » de l'avant-garde en ce cas. À l'opposé, les avant-gardes cinématographiques entendraient supplanter l'industrie du film. Mais en prenant en compte la production, la diffusion et la réception des films présentés comme d'avant-garde pendant l'entre-deux-guerres, Hagener intègre les œuvres filmiques à un vaste mouvement de mise en place d'une culture cinématographique, où l'enseignement, la publication de livres et de revues, les discussions de ciné-clubs et les débats de sociétés de films jouent un rôle essentiel.
- 7 Au niveau de la périodisation, il remet en cause un *a priori*, en relativisant la coupure du sonore. Si elle provoque en effet un effondrement des infrastructures du cinéma sur le plan de l'économie, précipité par le *krach* de 1929, elle n'implique pas pour autant un renoncement à l'expérimentation. L'année 1929 constitue à la fois un chant du cygne et un tournant pour les avant-gardes filmiques : celles-ci sont sur le point de se constituer en mouvement de masse, suite à l'exposition Film und Foto (FIFO) de Stuttgart en juin 1929, et au Congrès International du Cinéma Indépendant (CICI) de La Sarraz en septembre 1929. La grande exposition de Stuttgart mobilise un public international, tout en soulignant la productivité de ces moyens de reproduction ; la rencontre de cinéastes indépendants à La Sarraz est l'occasion de constituer une Ligue du cinéma indépendant. Mais en 1930, les clivages éclatent. D'une part, le travail indépendant, en raison de la crise économique, paraît improbable. D'autre part, les conflits s'exacerbent sur le plan politique : lors du deuxième CICI, qui se tient à la fin de 1930 à Bruxelles, l'attitude révolutionnaire des cinéastes proches du Parti communiste se heurte au programme réformiste des sociaux-démocrates – sans parler du fait que les délégués italiens et espagnols bloquent une résolution promulguant la résistance contre le fascisme par le film. Ce démantèlement des mouvements d'avant-garde est concomitant avec le développement du cinéma documentaire, mais aussi avec la fondation d'archives du film, l'émergence des salles d'art et d'essai, l'institutionnalisation de la théorie du cinéma en tant que discipline et le soutien gouvernemental à la production d'unités de films, notamment en Grande-Bretagne.
- 8 Stigmatisant les apories des avant-gardes filmiques, tiraillées entre indépendance et dépendance financière, abstraction et réalisme, mobilisation commerciale et soupçon

d'élitisme, projet communiste et programme fasciste, Hagener souligne leur temporalité paradoxale : l'avant-garde a le regard fixé sur le passé, tout en actualisant par avance la promesse d'un avenir. L'auteur se place sous l'autorité de la philosophie de l'histoire de Benjamin et de l'analyse de la différenciation fonctionnelle des systèmes sociaux de Luhmann (p. 11) : il invoque « l'Ange de l'Histoire » de Benjamin, inspiré par l'*Angelus novus* de Paul Klee, et la figure des rameurs de Luhmann, tous deux se dirigeant vers l'avant en regardant vers l'arrière. Il distingue néanmoins deux tendances qui traversent les avant-gardes filmiques. Celle qu'anime une volonté de *légitimation* du cinéma en tant qu'art et forme d'expression spécifique s'affirme en lien avec les sociétés de films et les ciné-clubs, tendance qui se signale symptomatiquement par un *rejet de la culture de masse*. À l'opposé, l'autre tendance tend à forcer le dispositif de la salle obscure et à renverser les codes cinématographiques, tout en remettant en cause le clivage entre les sphères artistique et quotidienne. Enfin, au sein même des mouvements de l'avant-garde historique, le modèle de l'ingénierie (la science appliquée, le fonctionnalisme) s'oppose à celui de la recherche en laboratoire (l'essai désintéressé, voire l'expressionnisme) – cette dernière tendance est particulièrement manifeste dans les films abstraits, reposant sur un mode artisanal et de production indépendante. De la même façon, deux options de programmation se font jour dans les sociétés de films : le cinéma peut être appréhendé en tant qu'art à part entière, qui s'adresse à un public majoritairement bourgeois, ou en tant qu'outil politique et d'éducation, comme dans les sociétés de films d'ouvriers.

- 9 Le parti pris de Hagener est celui de l'ouverture. Il prend en compte l'ensemble des manifestations liées aux mouvements des avant-gardes historiques – élargissant le panorama aux principales villes européennes, dont Moscou. Cela le distingue, par exemple, de l'étude de Christophe Gauthier qui portait sur l'émergence des réseaux cinéphiliques et leur processus d'institutionnalisation dans le contexte français (*la Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*). Dans sa perspective, malgré les différends récurrents qui opposent les partisans de la culture cinématographique aux tenants d'une avant-garde anti-culturelle qui s'approprie le cinéma populaire, les expérimentations filmiques des artistes d'avant-garde coexistent de façon pacifique avec l'« avant-garde narrative » (pour reprendre l'expression de Richard Abel dans *French Cinema : The First Wave 1915-1929*) ou la « première vague » du cinéma français (comme l'appelèrent Noël Burch et Jean-André Fieschi en 1968 – se plaçant dans la filiation d'Henri Langlois et son « Avant-Garde française » paru – sous pseudonyme – en 1951 – dans *l'Âge du cinéma* n° 6). Son étude permet néanmoins de mettre en évidence la divergence entre *pratique politique* et *culture cinéphilique* – qui avait déjà été relevée par Barthélémy Amengual ou par Peter Wollen à travers la distinction « avant-garde politique » et « avant-garde formelle ». Toutefois l'opposition postulée par ces auteurs repose sur une analyse interne aux œuvres (le propos politique véhiculé par les films) et non par la prise en compte d'un positionnement politique (anti-institutionnel, transgressif, etc.) au sein du champ du cinéma. De plus le terme avant-garde recoupe sans discrimination les pratiques des années 1920 à 1970. Ian Christie distinguait lui trois voies au sein des avant-gardes françaises, sans prendre pour autant en considération la dimension politique : le cinéma « impressionniste » (une avant-garde narrative qui met en scène des expériences subjectives, en étroite relation avec les circuits commerciaux), le cinéma « pur » (des expérimentations formelles qui interrogent le dispositif filmique) et les films « surréalistes » (répondant à une dynamique de la négation) (« French Avant-Garde Film in the Twenties : From

“Specificity” to Surrealism »). Murray Smith, dans l'un des ouvrages didactiques anglais les plus influents consacrés au cinéma, fait significativement référence aux articles de Christie et de Wollen (« Modernisms and the Avant-Garde »).

- 10 Qu'en est-il donc aujourd'hui, dans les études spécialisées ?
- 11 Avec son *Avant-Garde au cinéma* (dont la première partie est parue auparavant en Italie sous le titre *Avanguardia*), François Albera interroge les relations qui se nouent entre le cinéma et l'avant-garde : déplaçant les entreprises taxinomiques et classificatoires qui ont fait florès dans les études filmiques, il définit les conditions de possibilité d'un « cinéma d'avant-garde » qui ne peut être inféré de découpages et définitions élaborées dans les autres arts en raison de la particularité du medium filmique (il est industriel, il s'adresse à un public de masse, il ne se constitue en champ autonome et artistique qu'à partir de la Première Guerre mondiale, bien après son invention technique et ses premiers types d'exploitation). Il s'attache à circonscrire la nature et la fonction des avant-gardes au cinéma, rompant ainsi avec la propension à élargir leur champ, à partir de distinctions entre avant-garde, modernité et modernisme, avant-garde et avant-gardisme. Partant, lui aussi, du point de vue institutionnel, et non auteuriste et stylistique, il se concentre sur les modalités de production et de circulation du cinéma d'avant-garde en France et en Union soviétique, ainsi que sur les débats et les enjeux qu'il a suscités, dans les années 1920 mais aussi après la Seconde Guerre mondiale. Mais, pour lui, la pratique d'avant-garde ne vise pas à constituer des institutions légitimantes ou à influencer sur la production industrielle, bien au contraire.
- 12 Partant de ce qui définit une avant-garde au début du XX^e siècle, soit une position et non un état, l'avant-garde cinématographique est envisagée comme développant une « pratique politique » au deux sens du terme : dans le champ du cinéma d'une part (contestation de l'institution « cinéma ») et dans la société d'autre part (participation aux mouvements révolutionnaires). Son but est alors de tendre à sa propre « dissolution » dans un champ social transformé par un mouvement révolutionnaire général dont elle participe. Les artistes d'avant-garde récusent le « devenir-art » des films, déclarant ouvertement leur préférence pour « la “brutalité” du cinéma ordinaire » (p. 46). Un regard d'avant-garde peut être porté sur le tout-venant de la production, les films populaires suscitant l'intérêt d'artistes, d'écrivains et de cinéastes d'avant-garde pour leur caractère bas, dégradé, de masse. Albera opère ainsi une distinction entre le point de vue des artistes d'avant-garde sur le cinéma, les films d'avant-garde réalisés et un « style avant-gardiste » qui consiste à ponctuer une production à la dramaturgie traditionnelle d'effets optiques.
- 13 Dans une première conjoncture historique, l'« avant-garde narrative » participant à une entreprise cinéphilique de légitimation du cinéma, Albera se concentre sur le « cinéma de spectateur » et les « anti-films » d'artistes. Plus précisément, il étudie la pratique sociale des surréalistes qui prélèvent des scènes hors de leur contexte, perpétuant ainsi les stratégies du hasard objectif et de l'écriture automatique. Parallèlement, il prend en compte un « cinéma écrit », celui des scénarios intournables ou une « écriture sous influence du cinéma », constitue un nouveau genre littéraire. Enfin, il analyse un « cinéma d'expérimentation matérielle », fragmentaire et inachevé, aléatoire et hétérogène, qui n'est pas destiné à des projections dans des salles (en l'occurrence, les « anti-films » de Léger, Duchamp, Man Ray, Clair-Picabia pour la France, d'Eggeling, Richter, Moholy-Nagy pour l'Allemagne). Dans tous les cas, le lien à la culture de masse est définitoire : le cinéma est perçu comme un appareil

d'enregistrement mécanique de faits réels, dont la juxtaposition évince les notions de style et de psychologie ; il condense les caractéristiques de l'anti-art (« mécanique, reproduction, duplication, collectif, destinataire de masse, etc. » [p. 86]).

- 14 Albera indique encore une seconde conjoncture de constitution d'avant-gardes filmiques dans les années 1930 autour du front intellectuel et artistique anti-fasciste. Le modèle constitutif est cette fois le documentaire, qui permet de faire jouer, contre l'artifice et l'illusion, les notions de « fait » et de « document » (empruntées aux constructivistes et productivistes russes d'une part, et aux écrivains et artistes réunis autour de la revue française *Documents* d'autre part). En regard de la situation politique, la voie documentaire apparaît comme un déplacement de l'avant-garde, en redirigeant les aspirations révolutionnaires et utopistes vers une stratégie d'alliance et de fédération (stratégie « frontiste » comme le sera le Front populaire en France et en Espagne) qui se manifeste par le biais d'expositions, de congrès, de coopératives et autres initiatives collectives indépendantes. L'avant-garde au cinéma correspond donc à un moment historique, en particulier dans les années 1920 ; elle se déplace à travers le documentaire dans les années 1930 avant de disparaître au vu de la situation politique (l'heure n'est plus à la révolution mais à la mobilisation antifasciste). Toutefois ces stratégies radicales refont surface dans d'autres situations politiques qui les permettent : c'est le cas avec Cobra, Fluxus et le situationnisme après la Deuxième Guerre ou avec les collectifs militants en 1968 et après.
- 15 Ce point de vue délimité, qui a le mérite de la clarté et de la précision, ne fait certes pas l'unanimité dans l'espace critique. Au contraire, l'avant-garde est le plus souvent investie comme *l'autre* de l'industrie du cinéma (Hagener a relevé cet argument rhétorique), dans une perspective qu'il faut peut-être relier à l'activité de programmation et de promotion d'œuvres singulières. De ce point de vue, est d'avant-garde tout ce qui se positionne contre les modes de représentation dominants : les films narratifs avec effets de style avant-gardiste (qui sont effectivement considérés comme d'avant-garde dans les années 1920), le cinéma militant, les documentaires scientifiques, les films d'amateur, et ceci toute époque confondue.
- 16 En France, Nicole Brenez incarne de manière emblématique cette position : programmatrice des séances d'avant-garde à la Cinémathèque française depuis 1996, ses écrits – *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (2001) ou *Cinémas d'avant-garde* (2006) – portent sur les marges du cinéma industriel, des origines à nos jours. Aussi les termes « avant-garde » et « expérimental » (métaphores militaire et scientifique) sont-ils interchangeables dans sa perspective (le recueil, fort riche de sources et de textes secondaires, qu'elle a éditée avec Christian Lebrat est significativement sous-titré : « Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental »). Faisant figure de bon objet, le cinéma d'avant-garde est investi comme une pratique de résistance : résistance stylistique à la transparence des formes et à la communicabilité d'un propos, résistance politique aux mécanismes réifiants du capitalisme et aux diverses formes de totalitarismes, résistance aux *mass media* et à la fausse objectivité des actualités. Si l'on se réfère à la table des matières de *Cinémas d'avant-garde*, on constatera que ces différents programmes sont effectivement convoqués. Sous la rubrique générique « Les chantiers du cinéma d'avant-garde », l'auteur met l'accent sur la dimension formelle des films d'avant-garde (« Explorer les propriétés spécifiques du cinéma », « Interroger le dispositif », etc.), sur leur capacité critique de contre-information (« Contester le découpage normé des phénomènes et

proposer de nouvelles formes d'organisation du discours »), sur leur militantisme (« Réaliser et diffuser les images qu'une société ne veut pas voir », « Anticiper et accompagner les luttes politiques ») et leur dimension utopique (« Établir ici et maintenant un autre monde, sur un registre euphorique ou mélancolique »). La filmographie que Brenez propose dans son ouvrage didactique couvre les décennies 1900 à 2000, se présentant comme le reflet d'un intérêt pour certaines pratiques filmiques plutôt que comme un relevé circonstancié du cinéma d'avant-garde. « Pour découvrir l'archipel du cinéma d'avant-garde, écrit-elle, outre ceux des *inventeurs du cinéma des premiers temps*, il aurait fallu mentionner tous les films de Luis Buñuel, de Stan Brakhage, de Jonas Mekas, de Paul Sharits, de Peter Kubelka, de Peter Hutton, de Jean-Luc Godard, de Peter Whitehead, d'Andy Warhol, de Philippe Garrel, de Ken Jacobs, de Harun Farocki, de Yervant Gianikian et Angela Ricci Lucchi, tous les films des Collectifs, beaucoup plus de films collectifs... Faute de place, nous n'avons pas insisté non plus sur les *héros du cinéma d'auteur*, Pasolini, Fassbinder, Glauber Rocha, Oshima... [...] Que le lecteur soit sûr cependant que tous les films ici répertoriés représentent autant de *chefs-d'œuvre*. » (p. 88. Nous soulignons.)

- 17 Par rapport à la liste de « films essentiels » que James Broughton, Ken Kelman, Peter Kubelka, Jonas Mekas et P. Adams Sitney avaient établie en 1975 en regard de la collection d'Anthology Film Archives, on peut noter ici l'intégration de films scientifiques et des premiers temps, répondant à un regain d'intérêt porté à ces pratiques auparavant jugées comme mineures. Si l'on se place dans une perspective historiographique, la catégorie d'« avant-garde » tend ainsi à se dissoudre (absence de découpage chronologique ; intégration de pratiques aussi diverses que les films primitifs, le cinéma d'auteur, le documentaire militant, le cinéma d'artiste, le film scientifique). L'on pourrait se hasarder à diagnostiquer un renouvellement de la culture cinéphilique : passée l'ère hitchcocko-hawksienne, voici venu le temps du cinéma résistant.
- 18 D'ailleurs la question de la cinéphilie refait surface : Jacques Aumont relativisant cette culture associée en France aux *Cahiers du cinéma*, souligne – comme Albera – la modernité constitutive du cinéma et observe sa persistance actuelle, alors qu'elle serait passée de mode dans les arts visuels, littéraires et scénographiques (*Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*). Opposant au sein des avant-gardes un aspect esthétique et un aspect politique, il note une prévalence de la tendance esthétique dans le contexte du cinéma, les moyens économiques faisant défaut pour réaliser un projet politique de vaste ampleur (à l'exception du « ciné-déchiffrement communiste du monde » de Dziga Vertov). Dès lors, il intègre dans les avant-gardes le cinéma « impressionniste », opérant une distinction entre avant-garde cinématographique picturale, idéologique, cinégraphique et scénographique – tout en minimisant l'impact des avant-gardes cinématographiques, reléguées à un signal avant-coureur du cinéma d'artistes et de l'exposition (p. 34).
- 19 À propos de cinéphilie, il faut signaler le réquisitoire sévère que Noël Burch dresse à son encontre (*De la Beauté des latrines. Pour réhabiliter le sens au cinéma et ailleurs*. Le titre fait référence à la préface de *Mademoiselle Maupin* [1835] où Théophile Gautier exprime son mépris de l'art utilitaire en le comparant aux latrines). Stigmatisant les dérives du haut modernisme et de son élitisme, il dénonce la cinéphilie savante comme son dernier avatar : des Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma* jusqu'à une large part de la recherche universitaire en France, le critique ou le chercheur s'ingénie à recouvrir le

sens par la traque obsessionnelle de procédés formels concourant aux miroitements du figural. Noël Burch cite la définition du haut modernisme que proposent Terry Eagleton (« Capitalism, Modernism and Postmodernism ») et Andreas Huyssen (« Féminité de la culture de masse, l'autre de la modernité »). Dans cette perspective, le modernisme repose sur l'autonomie de l'œuvre, séparée des domaines de la vie et de la culture de masse : autotélique et réflexive, l'art moderniste est l'expression d'une conscience individuelle, manifestant un souci scientifique d'expérimentation sur les composantes du support d'expression utilisé.

- 20 Dans l'opération, dénonce Burch, la représentation des rapports sociaux entre sexes et races, ainsi que celle des divisions de classes, s'effacent. Le procès d'intention qu'intente Burch est fondé et pertinent en dépit de son caractère quelque peu mécaniste.

L'avant-garde cinématographique dans les pays anglo-saxons : l'annexionnisme étasunien et la position anglaise

- 21 Dans les années 1970-1980, la théorisation et la médiatisation du cinéma expérimental ont donné lieu à un conflit entre chercheurs, programmeurs et cinéastes étasuniens et anglais ; en Grande-Bretagne, on dénonce une réécriture américaine de l'histoire du cinéma expérimental, reléguant à l'arrière-plan les films anglais et plus largement européens (Peter Gidal et Malcolm Le Grice sont les principaux porte-parole de l'école anglaise). Le conflit s'est aujourd'hui déplacé, les chercheurs et programmeurs nord-américains affirmant désormais la vivacité des expérimentations aux États-Unis dans les années 1920-1930. À cet égard, la publication accompagnant la rétrospective « Unseen Cinema : Early Avant-Garde Film 1893-1941 » qui a circulé de 2001 à 2005, est symptomatique : on y classe des productions de 1893 comme « d'avant-garde » sans craindre l'anachronisme, le cinéma ne s'institutionnalisant qu'à partir des années 1910. L'argumentation qui sous-tend cette manifestation tend à démontrer qu'avant 1943 (c'est-à-dire avant *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren et Alexander Hammid, et *Geography of the Body* de Willard Maas et Marie Menken), une avant-garde florissante se développe aux États-Unis (Cette première vague américaine, oscillant entre mouvements d'amateurs et expérimentations filmiques, a été documentée dès 1948 par Lewis Jacobs : « Experimental Cinema in America, 1921-1947 »).
- 22 Bruce Posner, le responsable de la programmation, soutient non seulement que l'avant-garde américaine dans les années 1920 concurrence l'avant-garde européenne, mais qu'un bon nombre de films européens sont réalisés par des Américains expatriés (« The Grand Experiment ») : en France, il cite le cas de Dudley Murphy, Man Ray et Claire Parker ; en Allemagne, Stella Simon ; en Grande-Bretagne, H. D., Francis Bruguière et Hector Hoppin. Dans ce volume, David E. James analyse les liens de l'avant-garde américaine au cinéma amateur : cette entrée, qui avait été également explorée dans l'ouvrage dirigé par Jan-Christopher Horak, semble la plus pertinente (*Lovers of Cinema : The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, 1995). Le livre de Horak oscille entre des articles centrés sur l'œuvre d'un cinéaste et des essais plus généraux (La contribution de Charles Wolfe – « Straight Shots and Crooked Plots : Social Documentary and the Avant-Garde in the 1930s » – porte ainsi sur les recoupements dans les années

1930-1940 entre le mouvement du cinéma documentaire social et l'avant-garde, en prenant comme relais la photographie directe - *straight photography* - et les productions de Pare Lorentz et Leo Hurwitz durant le « New Deal ». L'originalité de ce recueil est relative à la mise en évidence de l'interdépendance entre les mouvements amateur et d'avant-garde aux États-Unis, ce qui explique la prédominance de la forme narrative et du pastiche dans les films réalisés dans ce contexte.

- 23 En Grande-Bretagne, trois ouvrages, redevables à des programmeurs et historiens du cinéma d'avant-garde, proposent un panorama de ces pratiques, sans systématiquement les référer historiquement : l'histoire du cinéma et de la vidéo expérimentale de A. L. Rees (*A History of Experimental Film and Video*) s'ouvre sur une section consacrée à « l'avant-garde canonique » ; le livre d'introduction aux avant-gardes cinématographiques de Michael O'Pray propose une synthèse des principaux mouvements qui se sont développés entre les années 1920 et 1990 (*Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*) et David Curtis étudie ce même champ à travers la catégorie du cinéma d'artistes (*A History of Artist's Film and Video in Britain*). Rees distingue au sein des premières avant-gardes historiques le cinéma d'art et ses réseaux cinéphiliques d'une part, le cinéma d'artistes d'autre part, qu'il subdivise en une tendance abstraite et une tendance burlesque. Par ailleurs, il aborde les « néo-avant-gardes » qui émergent après la Seconde Guerre comme des pratiques qui se situent dans la continuité de l'avant-garde « canonique », en se concentrant sur la Grande-Bretagne. O'Pray envisage l'avant-garde cinématographique comme une pratique artisanale et personnelle, qui se situe en dehors des canaux de production, de distribution et de diffusion commerciaux ; malgré le caractère imprécis de cette définition (qui procède par la négative et qui englobe indifféremment les films d'artistes, le cinéma amateur et les films scientifiques), O'Pray soutient que le terme d'avant-garde s'emploie encore régulièrement dans les études filmiques, en des sens souvent divergents, pour la simple raison qu'au cinéma ces pratiques ne sont pas encore institutionnalisées, comme c'est le cas dans les arts plastiques. O'Pray dresse un panorama des avant-gardes européennes et soviétiques dans les années 1920, des mouvements documentaires anglais dans les années 1930, avant de se tourner vers différentes pratiques d'après-guerre, du cinéma *underground* aux « nouvelles vagues ». Enfin, Curtis, dans son livre qui emprunte le format du catalogue d'art, élabore une analyse institutionnelle du cinéma d'artistes en Grande-Bretagne : il prend ainsi en compte le rôle des sociétés de films, des petites revues, des festivals, mais aussi le soutien financier de la part des musées et des fondations dans l'établissement d'une avant-garde cinématographique. Son point de départ, qui pose une relation d'identité entre avant-garde filmique et cinéma d'artistes, lui permet de déplacer la définition de l'avant-garde au cinéma : plutôt que de circonscrire un champ spécifique à celle-ci, il re-situe les pratiques dans le contexte des arts plastiques et scénographiques. Mais cette démarche pose un problème de délimitation : où s'arrête le film d'artiste ? intègre-t-il indistinctement les films projetés dans une salle obscure, les bandes vidéo exposées dans les espaces d'art, les installations d'images en mouvement (préfigurées par le cinéma élargi) ? De plus, cette catégorisation est peut-être téléologique : elle s'applique particulièrement bien aux œuvres de l'époque contemporaine (voir par exemple, le catalogue de Jaap Guldmond et Marente Bloemheuvel, *Cinéma Cinéma. Contemporary Art and the Cinematic Experience*), tandis que le cinéma des avant-gardes historiques fait lui-même l'objet d'une appropriation de la part des espaces d'art. Cette dynamique d'interaction conduit certains critiques et théoriciens à parler « d'entre-deux », d'un espace doté d'une

certaine autonomie qui se tiendrait entre le cinéma d'avant-garde, expérimental, d'art et essai d'une part, et l'art contemporain d'autre part (voir, en France, Pascale Cassagnau, *Future Amnesia. Enquêtes sur un troisième cinéma*).

- 24 Au terme de ce parcours, nous pouvons isoler trois axes qui permettent de classer les approches récentes du cinéma d'avant-garde. En premier lieu se pose la question de la périodisation du corpus, que celle-ci soit entendue de façon délimitée ou élargie : elle peut se réduire aux années 1920-1930 (avec une réorientation en un second temps sur la forme du documentaire), coïncider avec l'entre-deux-guerres ou encore intégrer le cinéma des premiers temps aussi bien que les pratiques contemporaines. Dans cette optique tout-englobante, le cinéma d'avant-garde est élargi à d'autres genres cinématographiques (les films à trucs, les documentaires scientifiques, le documentaire militant, etc.). Le contexte culturel géographique joue également un rôle dans ces découpages (voir la situation de concurrence entre les États-Unis et l'Europe au regard de la première avant-garde historique). En deuxième lieu interviennent les critères de définition de l'avant-garde : celle-ci peut être envisagée comme une entreprise de mise à nu des matériaux, d'opacification des procédés, ou comme un projet politique de dissolution de l'œuvre dans le champ social. Ces définitions engagent la question des rapports de l'avant-garde avec d'autres pratiques filmiques (en l'occurrence, l'industrie du cinéma, le film moderniste et le cinéma populaire ou non légitimé). Postuler que l'industrie du cinéma constitue l'institution à renverser revient en fin de compte à inverser la définition « canonique » de l'avant-garde historique (en tant que négation des instances muséales de légitimation de l'art) : le film d'avant-garde, en affirmant la pureté et la spécificité de sa forme, l'autonomie de son champ et sa visée autotélique, acquiert le statut d'un objet culturel légitimé. Cette tendance à construire le cinéma « dominant » en tant que repoussoir des avant-gardes, qui prévalait largement jusque dans les années 1990-2000, est encore repérable dans maintes études contemporaines. Cependant, le mouvement des ciné-clubs et des sociétés de films répond bien à une telle logique (que l'on peut qualifier de « haut-moderniste ») : il s'agit donc d'observer les interactions entre pratique d'avant-garde, industrie du cinéma et film d'art et d'essai, sans confondre pour autant ces différentes démarches. Le lien des avant-gardes au « style moderniste » peut se négocier selon deux options opposées. Dans une perspective formelle, « l'avant-garde narrative » constitue l'un des terrains d'exercice les plus féconds du cinéma (la « photogénie » des longs-métrages dramatiques français, par exemple, exprimant la quintessence d'un pur jeu de lumières, de mouvements et de formes). Si l'on suit les définitions institutionnelle de l'avant-garde historique, l'on tend au contraire à délimiter une avant-garde radicale qui nie le mouvement d'autonomisation de l'œuvre. Enfin, on peut faire porter l'accent sur les interactions entre le cinéma d'avant-garde et les formes populaires, excentriques, du cinéma, tout particulièrement les films burlesques, de poursuite et d'attraction (c'est-à-dire les produits de masse, les formes vulgaires de l'industrie culturelle). Cette option renvoie à la question du regard avant-gardiste porté sur le cinéma ordinaire.
- 25 En dernier lieu, on peut opposer deux principales approches de l'avant-garde au cinéma, à savoir celle de l'amateur et celle du spécialiste. Dans le premier cas, le rapport à l'objet investigué est de l'ordre de l'adhésion, ce qui se traduit le plus souvent par une analyse de films dans une perspective auteuriste. Dans le second cas, le rapport est analytique, manifestant une distance vis-à-vis de l'objet étudié et un recentrement sur les structures qui supportent les avant-gardes, ainsi que sur la circulation des films et leur réception critique. Dans cette perspective institutionnelle, un modèle vaudrait

la peine d'être systématisé et appliqué au cinéma d'avant-garde : celui d'une « avant-garde féminine », un « espace public multiple », qui a été théorisé dans l'histoire de la littérature moderniste anglo-américaine (voir Mark S. Morrisson, *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920* ; Georgina Taylor, *H. D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers, 1913-1946*).