Décadrages

Cinéma, à travers champs

21-22 | 2012

Cinéma élargi

W+B Hein, XSCREEN et la réception impossible du cinéma élargi en Allemagne

Nicolas Brulhart

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/677>

DOI : 10.4000/decadrages.677

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 61-80

ISBN : 978-2-9700668-5-9

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Nicolas Brulhart, « W+B Hein, XSCREEN et la réception impossible du cinéma élargi en Allemagne », *Décadrages* [En ligne], 21-22 | 2012, mis en ligne le 30 octobre 2014, consulté le 03 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/677> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.677>

W+B Hein, XSCREEN et la réception impossible du cinéma élargi en Allemagne

par Nicolas Brulhart

«En Allemagne comme en Autriche, le cinéma expérimental mène une existence à la frontière des beaux-arts et de l'industrie cinématographique. Personne ne se sent concerné. C'est pourquoi les revues consacrées à l'art tout comme celles consacrées au cinéma n'en parlent pas ; il n'est représenté dignement ni dans les écoles d'art ni dans les écoles de cinéma.»¹

On observe ces dernières années, dans le champ des études historiques sur le cinéma expérimental et le film d'artistes, un regain d'intérêt pour le concept de «cinéma élargi»² lorsqu'il s'agit d'approcher les différents régimes d'expérimentation à partir du film dans les années 1960. La notion de cinéma élargi permet de rassembler des pratiques que les espaces de réception des arts visuels et du cinéma ont maintenus longtemps séparées³, ceci pour tenter de repenser ensemble, à partir du contexte dans lequel elles émergent, les catégories du «film structurel», du cinéma *underground*, du film d'artistes, de l'art vidéo...

De 1965 à 1977, période que j'examinerai ici, l'exposition de l'image animée connaît une diversité de contextes de présentation (salles de cinéma, festivals, théâtres, musées, galeries, *Kunsthalle*, espaces publics, expositions itinérantes, etc.). Bien que la circulation des objets, des personnes et des discours d'un lieu de réception à un autre puisse conduire à la pensée d'une indifférenciation entre les divers espaces qui incluent la projection d'images animées, la perméabilité bien réelle de ceux-ci ne peut cependant pas nous amener à imaginer une topologie culturelle polissée et non segmentée. L'exposition de l'image en mouvement génère un certain nombre de tensions qui peuvent être ressaisies en articulant les différents discours légitimant les films avec leurs divers modes de présentation. À partir de la seconde moitié des années 1960, une tension s'installe entre des pratiques de cinéastes qui cherchent à légitimer

¹ Birgit Hein, «Return to Reason», *Studio International*, vol. 190, n° 978, 1975, p. 198 [ma trad.].

² Concernant la tendance contemporaine à réinvestir la catégorie du «cinéma élargi», voir entre autres Matthias Michalka (éd.), *X-SCREEN: Film Installations and Actions in the 1960s and 1970s*, Cologne, Walter König, 2004 ; A.L. Rees, Duncan White, Steven Ball, David Curtis (éd.), *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*, Londres, Tate Publishing, 2011 ; Tamara Trodd (éd.), *Screen/Space: the Projected Image in Contemporary Art*, Manchester, Manchester University Press, 2011. Cette tendance est indissociable de l'exposition de pièces historiques. La Tate Gallery y consacre une partie de ses nouveaux espaces d'exposition, *The Tanks*, qui ont ouvert en 2012.

³ Ce problème renvoie au peu d'attention accordée au cinéma expérimental par les historiens d'art et par les historiens du cinéma. Chacun fourbit des arguments pour renvoyer l'objet problématique dans le camp de l'autre.

4 J'utilise dans cet article le terme «cinéma élargi» pour désigner un corpus d'œuvres occupant une zone de *rencontre* aux frontières vagues entre les arts visuels et le cinéma; ces œuvres incorporent la technologie de l'image animée ou se réfèrent explicitement à un (para) cinéma qui excède le contexte de la séance traditionnelle et qui est incarné aussi bien par les pratiques *Intermedia*, les projections *underground* d'XSCREEN que les films d'artistes. Rappelons qu'historiquement, la notion telle qu'elle est définie par Gene Youngblood (*Expanded Cinema*, New York, E.P. Dutton, 1970), renvoyait non seulement à des pratiques artistiques, mais servait avant tout à décrire une nouvelle *écologie* des médias qui redistribuait le rapport entre le corps vivant et les technologies de communication.

5 Cet article est une étude de cas. Il ne prétend pas refléter l'ensemble des relations entre l'art et le cinéma de l'époque. Il faut donc distinguer cet espace culturel localisé et ses problématiques propres de ce qui a lieu simultanément dans d'autres scènes (Londres, New York, Paris, etc.).

6 Voir notamment Wulf Herzogenrath (éd.), *Die 60er Jahre, Kölns Weg zur Kunstmetropole, Vom Happening zum Kunstmarkt*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1986.

7 Ces enregistrements sont conservés dans les archives de la WDR. Sur ce point, voir Wibke von Bonin, «Die Kunst der frühen Jahre», dans Herzogenrath Wulf (éd.), *Die 60er Jahre*, op. cit., pp. 222-231.

le film en tant qu'art plastique et un cinéma d'artistes rentabilisé par la mise en place d'un marché du film et de la vidéo au sein du dispositif de production des arts visuels. On assiste alors à un mouvement de chiasme fécond entre la figure de l'artiste-cinéaste et celle du cinéaste-artiste.

Je me focaliserai sur l'émergence d'une scène du «cinéma élargi»⁴ en Allemagne, en m'attachant plus spécifiquement à la description du parcours de Birgit et de Wilhelm Hein au sein de l'association XSCREEN⁵. Les Hein occupent entre 1968 et 1977 de multiples positions dans la construction et la réception du cinéma élargi en Allemagne. Des projections de films *underground* à la théorisation du cinéma structurel, en passant par la programmation de films au sein de grandes expositions, leur parcours participe à ce que nous désignerons ici comme une *réception impossible* du cinéma élargi et qui se manifeste dans leur cas sous la forme d'une *avant-garde déchirée* entre la construction d'un nouveau réseau de cinéma indépendant et l'inscription du film dans les expositions d'arts visuels.

La place des techniques audiovisuelles dans les arts élargis à Cologne

Pour comprendre la place qu'occupe l'association XSCREEN dans le paysage culturel de la ville de Cologne à la fin des années 1960, il convient de mentionner un certain nombre d'activités en amont qui émergent à la croisée de la scène artistique officielle des galeries, des pratiques des arts élargis ou *Intermedia*, et des médias officiels. Cologne et ses environs (le *Land de Nordrhein Westfalen*) connaissent dès la seconde moitié du XX^e siècle un développement culturel important. La ville acquiert dans les années 1960 le statut de métropole artistique. Épicentre de la scène Fluxus et du happening⁶, la ville est aussi le principal centre médiatique de l'Allemagne de l'Ouest. La chaîne de radiotélévision WDR (*West Deutsche Rundfunk*) collabore avec des artistes d'avant-garde par le biais du studio de musique électronique (*Studio für elektronische Musik*), où Stockhausen conduit ses recherches depuis 1953. La réputation du studio attire, entre autres figures de la nouvelle avant-garde musicale, John Cage, Nam June Paik, ou encore David Tudor. La WDR, dans une optique de démocratisation de l'art, produit et diffuse en collaboration avec les artistes des pièces radiophoniques (*Hörspiel*) d'avant-garde, des programmes audiovisuels réalisés par les artistes et des émissions sur l'art⁷.

Le «cinéma» est présent dans la scène performative des arts élargis qui doit être pensée en référence à l'évolution des structures de médiation de l'art temporel de la musique (nouvelles techniques de notation, théâtres musicaux, technologies du *sample*, modification de signaux électroniques). Il est inclus dans des performances *Intermedia* et permet de capter des événements artistiques qui peuvent ensuite être diffusés en

masse, voire former une œuvre autonome. À titre d'exemple, le théâtre musical *Originale* de Stockhausen, dont la première a lieu en 1961 au théâtre du dôme (Kölner Theater Am Dom)⁸, intègre la projection de films en arrière-plan de la scène de théâtre. Dans un registre similaire, l'artiste Mauricio Kagel consacre une partie de ses performances musicales à la manipulation de radios, de téléviseurs, de tourne-disques, d'instruments électroniques divers et d'autres *sampleurs*, lecteurs à bande magnétique, téléviseurs modifiés, projecteurs de diapositives et films. Sa pièce *Antithese* fonctionne comme un théâtre musical (1963), mais existe aussi sous la forme autonome d'un film (1965)⁹. Entre projection et captation, divers éléments du processus de production cinématographique sont inclus de manière a-hiérarchique au sein des pratiques *Intermedia*. Les galeries d'avant-garde tel Art Intermedia¹⁰, ou la galerie Schmela à Düsseldorf offrent régulièrement l'occasion d'assister à des performances comme celle d'Otto Piene, membre fondateur du groupe Zero et créateur de ballets de lumière (*fig. 1*). Ces ballets élargis intègrent des technologies audiovisuelles multiples : *Black Gate Cologne* (1968) d'Aldo Tambellini et Otto Piene est un programme réalisé en collaboration avec la WDR dans un environnement incluant la participation du public, la projection de films, des jeux de lumière et de perturbation du signal vidéo. La présence de différentes technologies de l'image et du son se retrouve chez l'artiste Wolf Vostell qui applique son concept de

⁸ Lors de la représentation d'*Originale* à New York en septembre 1964, certains membres de Fluxus, dont George Maciunas, Henry Flynt et Tony Conrad, s'opposent à Stockhausen, arguant que son esthétique prolongeait l'impérialisme culturel de l'élite blanche de la nation. Ils organisent une manifestation de boycott du concert, qu'ils intitulent *Action against Cultural Imperialism*. Cet événement divise les rangs de Fluxus, Paik étant par exemple dénoncé comme un traître par Maciunas à cette occasion.

⁹ « Gespräch mit Mauricio Kagel. Wulf Herzogenrath und Gabriel Lueg », dans W. Herzogenrath (éd.), *Die 60er Jahre*, op. cit., pp. 170-187.

¹⁰ La galerie appartient à Helmut Rywelsky et est en activité de 1967 à 1972. La scène du *happening* et de Fluxus y tient de nombreuses performances.

1/ Première exposition d'Otto Piene, *Archaisches Lichtballett*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1959

2/ Reconstitution de *Elektronischer dé-coll/age Happening Raum* (1968), Wolf Vostell, Nationalgalerie Berlin, 1982

11 Une documentation a été réunie par Vostell lui-même sous forme d'édition : Wolf Vostell, *Dé-coll/agen 1954-1969*, René Block, Berlin, 1969. Voir aussi José Antonio Agúndez García, Fritz Emslander, Markus Heinzelmann (éd.), *Das Theater ist auf der Strasse, Die Happenings von Wolf Vostell*, Kreber Verlag, Bielefeld, 2010.

12 Pour une description de cet événement, voir Gene Youngblood, « Intermedia », *Expanded Cinema*, op. cit., pp. 383-386.

13 Au sujet de cette série d'événements, voir Renate Buschmann, *Chronik einer Nicht-Ausstellung. Between (1969-73) in der Kunsthalle Düsseldorf*, Reimer Verlag, Berlin, 2012.

Dé-coll/age à l'image de télévision dans son film *Sun in Your Head* (1963), ou qui rend mobile la projection de films dans l'espace urbain avec l'action *Notstandbordstein* (1967). Les *Dé-coll/ages*¹¹ impliquent régulièrement l'utilisation de téléviseurs modifiés, comme c'est le cas dans l'exposition *Elektronische Happeningraum* (1968) (fig. 2). La galerie Tobias & Silex organise en mai 1967 une soirée où le public peut découvrir les *Fluxfilms* et les environnements saturés d'images de Vostell, comme *21 Projektoren* (1967)¹² (fig. 3). Finalement, relevons la présence de plus en plus fréquente de séances de cinéma expérimental dans les Kunsthalle. À titre d'exemple, la Kunsthalle de Düsseldorf organise dès 1969 et jusqu'en 1973 une série d'expositions de courte durée, appelées *between*¹³. Celles-ci s'intercalent entre deux grandes expositions. Elles incluent des soirées constituées d'environnements et de performances, de présentations de films expérimentaux et de films d'artistes.

À Cologne et dans les environs, l'esprit néodadaïste et le caractère improvisé du début des années 1960 laissent progressivement la place à un dispositif plus institutionnalisé. La région assiste à l'explosion d'espaces d'expositions avec l'ouverture et la transformation de nombreux lieux destinés à l'exposition d'art contemporain dans un laps de temps resserré (le Städtische Museum Mönchengladbach, repris en 1967 par Johannes Cladders qui le transforme en un espace dédié en grande partie à l'art contemporain, la Neue Galerie Aachen, en 1970, la Kunsthalle

3/ *21 Projektoren* (1968), Wolf Vostell

Köln, en 1968, la Kunsthalle Düsseldorf, en 1967, et la Galerie Parnass Wuppertal, en 1949 déjà). Dans les galeries les plus prestigieuses (Galerie Der Spiegel, Galerie Rudolf Zwirner, Galerie Hans Mayer), le *pop art*, l'*op art* et les nouvelles tendances de l'art américain font des apparitions de plus en plus régulières. Certaines galeries ont imposé entre autres modes de production artistique les diverses mouvances de l'art informel et de l'art cinétique¹⁴. L'année 1967 est celle du premier *Kunstmarkt* de Cologne qui naît sous l'impulsion du galeriste Rudolf Zwirner et de Hein Stünke, fondateurs de l'association des galeristes progressistes allemands (Verein progressiver deutscher Kunsthändler), où le film et la vidéo sont commercialisés dès 1969, notamment par la galerie spécialisée de Gerry Schum.

Toutes ces activités peuvent être revisitées rétrospectivement à l'aide du concept de cinéma élargi : la dimension performative du film est présente dans les événements *Intermedia*, dans la volonté de diffusion en masse de productions audiovisuelles par les canaux de la télévision, mais aussi dans l'émergence des multiples¹⁵, dans les réflexions et créations autour de l'idée d'un art cinétique ou la présence du film dans les galeries ou les expositions. Néanmoins, l'élargissement de l'horizon de réception des arts élargis et *Intermedia* renvoie à un espace imaginaire qui n'est pas celui du cinéma, mais qui est plus proche de celui de la radio, de la télévision, ou encore du théâtre. La place des techniques d'enregistrement et de diffusion du son et de l'image est volatile et ne présente pas le caractère centripète du dispositif cinématographique. Aussi, ces événements ne créent pas l'effet de masse que la jeunesse recherche plutôt dans les rassemblements d'opposition politique d'obédience anarchique ou militante qui ont lieu dans l'espace public¹⁶. En parallèle à cet activisme implanté dans le milieu étudiant fleurit une nouvelle culture : *free jazz*, nouveau théâtre, *pop music*, cinéma *underground*¹⁷.

Les débuts d'XSCREEN : des séances de cinéma *underground* trop populaires

«Un système sévèrement contrôlé de production, de distribution et de présentation des films commerciaux, sanctionné par les institutions de l'État, dirige et manipule le public depuis des années. Ce système ne tolère que les films qui permettent de gagner de l'argent.»¹⁸

En Allemagne et dans plusieurs capitales européennes, suite aux rencontres faites au Festival de cinéma expérimental de Knokke-le-Zoutte en 1968, plusieurs groupes décident de former des collectifs pour la

¹⁴ Il faut souligner l'importance pour l'art cinétique du groupe *Zero* qui voit le jour en 1958 à Düsseldorf, sous l'impulsion de Heinz Mack et d'Otto Piene. Le groupe est dissous en 1966. Ces artistes étaient proches des nouveaux réalistes Yves Klein et Jean Tinguely. Ils se sont imposés comme une tendance marquante de l'art européen des années 1960, avec le soutien des galeries Schmela à Düsseldorf et Denise René à Paris.

¹⁵ Voir par exemple l'exposition *Ars Multiplicata, vervielfältigte Kunst seit 1945*, Cologne, Kunsthalle Köln, 1968.

¹⁶ Parmi diverses associations, citons le succès grandissant d'organisations politiques d'opposition souvent en lien avec la culture étudiante telles que le SDS (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*), l'APO (*Ausserparlamentarische Opposition*), le RP (*Republikanische Club*). Les activités radicales de ces organisations s'accélérent après la mort de Benno Ohnesorg, assassiné lors d'une manifestation à Berlin Ouest en juin 1967.

¹⁷ Pour un ouvrage documentant l'agitation politique de la ville en lien avec la scène culturelle, voir Kurt Holl et Claudia Glunz, *Satisfaction und Ruhender Verkehr, 1968 am Rhein*, Cologne, Schmidt von Schwind, 2007 [1998].

¹⁸ W+B Hein, «Dokumente 1967-1985. Fotos, Briefe, Texte», *Sonderheft Kinematograph*, n° 3, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1985, p. 18. Cet ouvrage a été compilé par Birgit Hein. Il est composé de correspondances et de documents qui constituent une source d'information importante concernant le développement d'un réseau de cinéma élargi en Europe.

19 « L'élan a été donné par les Américains avec le communiqué n° 7 : Lors de la 4^e compétition internationale du film expérimental, les représentants des coopératives se rencontreront à Knokke, le jeudi 28 décembre à 19h30 (la chambre derrière le miroir) pour discuter des problèmes de distribution du film d'avant-garde sur un plan international et de la possibilité de créer une coopérative européenne. » (*id.*, p. 7).

20 Les principaux membres actifs d'XSCREEN sont Birgit Hein, Wilhelm Hein, l'ingénieur du son Christian Michelis, ainsi que les journalistes Hans-Peter Kochenrath et Rolf Wiest.

21 Birgit et Wilhelm Hein sont étudiants en histoire de l'art. Wilhelm aspire à devenir peintre. Ils sont depuis quelques années lecteurs assidus de *Film Culture* et assistent aux séances du ciné-club de l'Université de Cologne où se forme leur goût pour le cinéma.

22 En Allemagne, d'autres groupes se forment. À Munich, l'*Independent Film Center* dirigé par Karlheinz Hein, le frère de Wilhelm, est actif dès 1968. À Hambourg, Dore O. et Werner Nekes fondent une coopérative ; les principaux points nodaux du réseau européen incluent Lutz Mommartz à Düsseldorf, Malcolm Le Grice à Londres, la COOP de Rome, la scène actionniste de Vienne (Peter Weibel, Valie Export, Kurt Kren, Otto Muehl), la scène zurichoise (Hans-Jakob Siber, HHK Schönherr, Dieter Meier) et la Film Makers' Cooperative de New York.

23 La position discursive des Hein défend avant tout le concept de « l'avant-garde » en opposition au « système dominant » et de la culture *underground* : « les comptes rendus montrent clairement que Knokke n'a pas uniquement projeté des films différents, mais que ces films sont aussi liés à un nouveau style de vie. » (Wilhelm Hein, *XSCREEN : Materialien über den Underground-Film*, Phaidon, Cologne, 1971, p. 5. Cet ouvrage est constitué d'une compilation de documents, essentiellement des agrandissements de photogrammes regroupés par Wilhelm Hein. Le livre prend la forme d'un collage subjectif évoquant les deux premières années d'activité d'XSCREEN).

promotion du cinéma indépendant sur le modèle de la Film Makers' Cooperative de New-York¹⁹ : l'association XSCREEN (Kölner Studio für den unabhängigen Film) est fondée²⁰ ; Birgit et Wilhelm Hein²¹ en deviennent rapidement les *leaders* naturels. Idéalement situé, XSCREEN devient la plaque tournante du réseau européen du cinéma *underground*²². Dans le climat agité de 1968, l'association affiche une certaine imperméabilité par rapport aux mouvements des arts élargis dont ils sont les contemporains, tout comme envers l'engagement politique direct²³. L'esthétique *underground* d'XSCREEN emprunte une partie de ses codes à la critique marxiste du spectacle, mais son engagement prend plutôt la forme d'une critique biopolitique telle qu'elle émerge dans le nihilisme *punk* en lien avec la pornographie.

4/ Démonstration d'*Instantfilm* (1968) de Peter Weibel :
« Une feuille plastique transparente. Pas de développement.
Un film à reproduire et à projeter immédiatement... »

5/ Schéma et documentation de la performance de cinéma élargi *Abstract Film No. 1* (1967-1968) de Valie Export

6/ Programme du déroulement
de la première soirée XSCREEN,
annoté par les Hei

La première soirée XSCREEN a lieu au cinéma Lupe de Cologne, aux environs de minuit, le 24 mars 1968. Elle aura lieu deux fois de suite, le public étant trop nombreux. Elle est consacrée à la nouvelle avant-garde viennoise (le groupe actionniste) que les Hein ont pu découvrir lors de la rencontre avec la COOP des cinéastes de Hamburg. Une salle comble assiste à des enchaînements chaotiques entre les diverses parties d'un programme. Cette séance permet de mettre en évidence l'hétérogénéité des pratiques cinématographiques défendues par les Hein : des performances de cinéma élargi sont conduites par Weibel et Export (*fig. 4-5*), mais ces pièces sont elles-mêmes agencées dans un programme plus vaste (*fig. 6*). La séance propose un montage d'attractions entre les différentes pièces qui sont arrangées de sorte à favoriser l'enchaînement entre les situations de projection et les moments à caractère plus scénique. Outre Peter Weibel et Valie Export, le programme comporte aussi des films de Kurt Kren, dont certains sont réalisés à partir d'actions d'Otto Muehl et de Günter Brus, ainsi que des films de Hans Scheugl et d'Ernst Schmidt. Si les performances d'Export et de Weibel peuvent donner lieu à une

24 «[...] Ils ont détruit la machine à écrire, et je me suis dit : «pourquoi ne pas déconstruire l'aspect mécanique du cinéma – son appareil ? » (Peter Weibel, «On the Origins of Expanded Cinema», dans *Expanded Cinema*, op. cit., p. 192).

interprétation paracinématographique²⁴ qui repose sur une intériorisation du dispositif cinématographique, les autres pièces incitent plutôt à une lecture qui met l'accent sur une volonté de performance agressive mobilisant le dispositif de la salle de cinéma. La démarche des Hein est alors plus spontanée que réfléchie ; et le but des séances, avant de viser un objectif rationnel et discursif, est la recherche d'une expérience du choc et de la transgression. Parallèlement aux projections, les Hein affirment leur propre esthétique du film en explorant les limites et les potentialités de la séance de cinéma. Les moyens limités qu'ils ont à disposition ne leur laissent pas d'autre option que de développer une esthétique dont la logique découle d'une confrontation au matériau brut du film. Un aspect artisanal se dégage de leurs films volontairement discrepantes (fig. 7) : salissures, refilmages, agrandissements, analyse et décomposition du mouvement, de la lumière, *flicker*, techniques de développement

7/ *Rohfilm* (1968), Birgit et Wilhelm Hein

8/ « Underground Explosion » (1969)
dans la station de métro

manuelles, utilisation d'amorces, de morceaux de films trouvés ; chaque variation applicable au film est sujet à expérimentation.

Les séances d'XSCREEN s'enchaînent au gré de rencontres spontanées qui permettent de retracer la mise en place d'un réseau chaotique. Les projections d'XSCREEN sont dans un premier temps itinérantes et transitent par différents cinémas de la ville loués à cette occasion. Elles connaissent dès le début un succès public d'envergure. Les Hein se mettent rapidement à fantasmer la constitution d'une institution subversive. À la séance viennoise succède une autre composée de films *underground* allemands retirés du festival d'Oberhausen pour cause de censure²⁵. Les séances s'enchaînent au rythme d'environ deux à trois programmes par mois : cinéma *underground* italien, New American Cinema, *Chelsea Girls* de Warhol.

Le succès des séances d'XSCREEN offre à l'association la possibilité de présenter trois jours de programmation pendant le *Kunstmarkt* de 1968²⁶. La manifestation autorisée par le maire de la ville était censée attester du progressisme de la ville en matière d'art. Elle se déroule dans le hall souterrain du métro en construction (fig. 8) qui se situe en dessous de la nouvelle *Kunsthalle*, où a lieu la foire d'art. La seconde soirée est interrompue par la police²⁷ qui confisque la plupart des films et relève l'identité des spectateurs. S'en suivront quelques jours d'agitation et de manifestation²⁸, où les galeristes seront sommés par le collectif de cinéastes, par les artistes du *happening* et les activistes de gauche de

25 Bien qu'XSCREEN projette très tôt des films politiques, la salle marque en cette période sa distance par rapport au cinéma militant sous toutes ses formes, notamment envers le réalisme politique dont se réclame le nouveau cinéma allemand de Kluge ou de Straub et Huillet.

26 En même temps et dans un lieu proche a lieu *5 Tage Rennen*, un *happening* géant organisé par le groupe LABOR, dans lequel figurent entre autres Vostell, Kagel et Fritz von Heubach, le fondateur du magazine d'art *Interfunktionen*.

27 « Le deuxième soir, trois camions de policiers (65 en uniforme et 15 en civil) débarquèrent peu avant la fin de la représentation. Les forces de l'ordre ont bloqué l'accès au souterrain et confisqué 26 films (tous les films présentés). Ils ont fouillé les poches des spectateurs, contrôlé leur identité, et les ont molestés. » (W+B Hein, *op. cit.*, p. 22, ma trad.). Ce type de conflit avec les autorités était fréquent lors des grandes manifestations *underground*. Voir dans ce même numéro l'article de Thomas Schärer et Fred Truniger, *Underground Explosion*.

28 Lors du *Kunstmarkt* de 1970, un événement à la structure similaire a lieu en opposant schématiquement le peuple à la bourgeoisie de l'art : avec l'action *Wir betreten den Kunstmarkt*, Beuys, Vostell et le galeriste Rywelsky (*Art Intermedia*) invitent à enfoncer les portes de la *Kunsthalle* le jour du vernissage officiel réservé aux ayants droit. Cette démarche démagogique est initiée notamment par Beuys et Vostell qui sont pourtant représentés par des galeries au sein du *Kunstmarkt*.

29 Pour un compte rendu détaillé de cet incident, voir Enno Stahl, « «Kulturkampf» in Köln, Die XSCREEN-Affäre 1968 », *Geschichte im Westen*, Jahrgang 22, Essen, Klartext Verlag, 2007, pp. 177-200.

30 *Id.*, p. 188.

prendre position. L'événement se cristallisera autour de la question du retour des 26 films confisqués²⁹. Rolf Wiest, un des membres de l'association XSCREEN, publie une circulaire qui appelle les différents partis impliqués à se rencontrer :

«Ce qui dans la Kunsthalle est de l'art, car vendable, est criminel dans la station de métro !»³⁰

Si XSCREEN rencontre dès le début le succès populaire, l'association souffre d'un manque de reconnaissance dans le champ plus hermétique de l'art officiel. Le cinéma *underground* des Hein se heurte à une réception critique impossible. Le sentiment grandissant d'isolation d'XSCREEN repose sur ce paradoxe : la reconnaissance critique ne peut être assurée ni par le public qui assiste aux séances pour leur seul caractère divertissant ni par les structures trop disciplinées de l'art officiel. Bien qu'XSCREEN accueille des formes variées de cinéma indépendant, les séances auxquelles les Hein sont attachés comportent dès le départ en embryon deux voies de réception contradictoires : les projections et les films présentent un caractère agressif et perturbant pour le public, tandis que le recours au dispositif de la salle obscure et la mise à nu du matériau filmique participent au discours moderniste sur la définition des propriétés du médium cinématographique. Deux choix semblent donc s'offrir : un entêtement dans la voie de l'*underground* et un assagissement qui leur permettrait d'inscrire leur démarche dans l'art contemporain.

Lexique de l'avant-garde déchirée : de la machine de propagande au formalisme

«Comment pouvons-nous faire pour enfin sortir de cette putain d'isolation [...] ? Ce n'est que par une lutte de chaque instant que nous pourrions détruire tout ce merdier...»³¹

(Lettre de W+B Hein à Kurt Kren, printemps 1969)

Si l'on s'aventurait dans une forme d'interprétation psychanalytique au sujet de la fonction du dispositif cinématographique chez Wilhelm Hein à la fin des années 1960, on pourrait dire qu'il occupe durant la période des débuts d'XSCREEN (que ce soit au niveau de la production, de la distribution ou de la réception) la place sublime d'une machine de transfert, ou plus précisément d'une machine de projection³² de désirs de puissance et de reconnaissance. La projection de ce désir se retrouve dans la volonté de produire un cinéma qui cherche à conjuguer une épistémophilie excessivement rationnelle et une agressivité dirigée contre le spectateur potentiel qui rappelle certaines stratégies lettristes – comme si la machine cinéma avait une fonction démiurgique et que sa maîtrise aurait permis la réinvention de ses protagonistes. À une période

31 W+B Hein, «Dokumente 1967-1985. Fotos, Briefe, Texte», *op. cit.*, p. 33 [ma trad.].

32 Cette logique psychanalytique nous paraît la plus pertinente pour ressaisir la logique qui traverse les ambitions d'XSCREEN.

où le cinéma n'occupe plus une place centrale dans le dispositif médiatique – il est progressivement relégué au rang de machine ancienne au fonctionnement discipliné –, le discours sur l'art du cinéma fait retour, celui-ci étant investi des potentialités d'une machine d'avant-garde ; ce mouvement dénote un entêtement, pour ne pas dire un déni du réel, de la part de l'ancien assistant en sociologie qu'est Wilhelm Hein. La machine cinématographique devient le site d'une projection symbolique d'un complexe moderniste qui associe une certaine idée du cinéma à la problématique de l'indépendance ; la notion d'avant-garde projetée sur le cinéma joue ainsi un rôle dans la construction du sujet masculin³³.

La lecture de la correspondance publiée des Hein³⁴ révèle un moment d'échange intense entre les divers protagonistes du réseau du cinéma *underground* ; le contenu des lettres oscille entre des moments d'euphorie partagée et la mise en place d'une forme de terreur. Ces lettres témoignent des échanges dont Wilhelm Hein imaginait qu'ils conduiraient à la constitution d'un groupe radical et autonome, où le moindre faux pas conduirait à l'exclusion : nullité des cinéastes de Hambourg qui incluent dans leurs films des éléments narratifs, amateurisme des cinéastes italiens, critique de la position bourgeoise de Kubelka, trahison de Mekas et des cinéastes américains, progrès de l'avant-garde allemande qui dépassera bientôt les Américains à la conquête du film absolu. Une stratégie aux accents guerriers traverse tout le spectre du dispositif que les Hein espèrent construire. Au sujet de la revue *Supervisuell*, à laquelle ils contribuent tous deux, Birgit adresse néanmoins de manière répétée une critique d'insuffisance : « Il nous manque un journal de propagande. *Supervisuell* est trop pubertaire. »³⁵ Les Hein font une fois de plus référence à la structure organisationnelle de la coopérative new-yorkaise et de sa revue *Film Culture*.

Un événement qui n'implique les Hein que de manière secondaire, mérite d'être mentionné pour sa teneur symbolique : il met en scène un « déchirement de l'avant-garde » et marque un instant de non-retour qui affecte autant les pratiques du *happening*³⁶ que le réseau du cinéma *underground*. En 1970, après avoir quitté son poste à la *Kunsthalle* de Berne, Harald Szeemann est invité à organiser la rétrospective *Happening & Fluxus*³⁷ au *Kunstverein* de Cologne. Les heures de gloire de Fluxus et du *happening* en Allemagne appartiennent au passé, et la présentation d'une exposition rétrospective ne manquera pas d'aviver les tensions liées à la topique dialectique traditionnelle qui oppose les arts vivants à leur muséification. Pour parer à cette critique, Szeemann qui travaille maintenant pour l'Agence pour le travail intellectuel à la demande (*die Agentur für geistige Gastarbeit*), structure qu'il a fondée et dont il est le

³³ Je m'approprie ici une hypothèse de Hal Foster : voir H. Foster, « Who's afraid of the neo-avant-garde? », *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1996, pp. 20-32 [Le Retour du réel : situation actuelle de l'avant-garde, Bruxelles, La Lettre volée, 2005].

³⁴ Voir W+B Hein, « Dokumente 1967-1985. Fotos, Briefe, Texte », *op. cit.*

³⁵ *Id.*, p. 78 [ma trad.].

³⁶ La contribution de Wolf Vostell à l'exposition *Happening & Fluxus: TV-Ochsen*, consiste à amener une vache portante dans la *Kunstverein* et à attendre qu'elle mette bas.

³⁷ Le catalogue de l'exposition rassemble une documentation des événements Fluxus et des *happenings* arrangée chronologiquement ainsi qu'une courte présentation des artistes : *Happening & Fluxus – Materialien 1959-1970*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1971.

9/ Plan de l'exposition *Happening & Fluxus* (Cologne, 1970). Dessin de Wolf Vostell

seul employé, invite les actionnistes Muehl, Brus et Nitsch à contribuer à cette exposition où chaque artiste se voit attribué un box de présentation. Wilhelm Hein est nommé responsable de la projection quotidienne de films dans une salle réservée à cet effet au fond de l'espace d'exposition (fig. 9); les films de Fluxus et ceux des actionnistes y seront projetés. Le soir du vernissage, Muehl prévoit une performance dans la salle de cinéma. Le contenu «dégradant» de la performance (fig. 10) conduira les autorités à fermer l'exposition le lendemain du vernissage. Szeemann, acculé par les autorités locales, ordonne qu'on expulse les actionnistes Muehl et Brus hors des espaces d'exposition.

Les Hein, *alliés* des actionnistes, étaient pressentis pour diriger le programme de films de la Documenta de 1972. Mais Harald Szeemann, sous la pression du comité d'organisation de la Documenta, en décide autrement³⁸. La figure émergente du curateur-auteur doit être ressaisie en relation avec ces formes d'assemblage d'événements qui traversent les années 1960. Le montage ne façonne pas seulement l'esthétique du cinéma, mais détermine encore la logique de l'événement. La figure du curateur constitue la version institutionnelle de cette instance qui sélectionne et agence les événements multimédia dans l'espace et le temps. «L'art s'en retourne à soi»³⁹: après les frasques de la décennie des années 1960⁴⁰, le slogan de Szeemann peut être compris comme un commentaire portant sur les projets «naïfs» des néo-avant-gardes.

38 C'est finalement Kluge et Reitz qui seront mandatés pour la programmation.

39 C'est la formule que répète Szeemann dans les différentes interventions publiques qui accompagnent la Documenta 5. Dans une logique disciplinaire, cet acte de langage vise à reconstituer l'autonomie de l'art au niveau de l'exposition.

40 À propos du *Manopsychotic Ballet* d'Otto Muehl et de l'affaire Szeemann, voir Philippe Ursprung, «More than the art world can tolerate. Otto Muehl's *Manopsychotic Ballet*», *Tate Etc.*, n° 15, Londres, printemps 2009. «La Documenta 5 est emblématique de ce déplacement du pouvoir. Elle symbolise le retour à l'ordre du début des années 1970; en d'autres termes, la domestication d'une phase extrêmement vivante et complexe dans l'histoire de l'art des années 1960.»

La place stratégique ou épistémologique du curateur permet de maintenir l'autonomie du dispositif de l'exposition considérée comme un médium. Cette nouvelle autonomie peut-être décrite comme participant d'un tournant disciplinaire qui succède à la logique d'opposition de l'avant-garde⁴¹ :

« Que vous collaboriez avec ces nains de jardin est vraiment regrettable. Je sais que l'on ne maîtrise plus vraiment les objets que l'on présente en organisant des projets de cette ampleur. Mais c'est justement laisser là la porte grande ouverte à l'opportunisme. Que vous collaboriez avec ces crétins (je déduis de nos conversations que vous n'avez aucune idée de ce qu'est le film d'avant-garde) me donne envie de vomir.

Vous savez bien que vous ne pourrez l'emporter qu'en occupant le devant de la scène, et que sinon vous finirez tôt ou tard par n'être plus qu'un de ces nombreux concierges de musée dont les qualités se limitent au fait d'organiser plus ou moins bien un accrochage, et non pas, comme on pourrait l'attendre d'une personne de votre envergure, d'être un fantastique *manager* qui conduit l'avant-garde à la victoire. »⁴²

(Lettre de Willhelm Hein à Harald Szeemann, 1971)

Le cinéma élargi dans le contexte des arts visuels : « les artistes visuels font des films, les cinéastes d'avant-garde font de l'art »

« Où est P.A.P. au *Prospekt* ? 32 galeries montrent des films, bien que P.A.P. soit la seule galerie de films en Europe – ça pue partout !! »⁴³

L'enthousiasme qu'a provoqué l'idée d'un réseau européen de cinéma indépendant à la fin des années 1960 s'essouffle rapidement⁴⁴, et le

⁴¹ Il est important de rappeler que Szeemann s'opposait aux tendances anarchiques et à la topique des arts élargis, tout comme il critique l'emprise de plus en plus importante de la théorie dans l'art contemporain. Durant la Documenta 5, il offre pourtant à Beuys la possibilité de mettre sur pied le *Bureau pour la démocratie directe*. Sur ce point, voir Stefan Germer, « Haake, Broodthaers, Beuys », *October*, n° 45, 1989.

⁴² W+B Hein, « Dokumente 1967-1985. Fotos, Briefe, Texte », *op. cit.*, p. 46, ma trad.

⁴³ *Id.*, p. 51.

⁴⁴ « Nous sommes actuellement presque dans la même position que lorsque nous avons commencé. Avant Knokke 1967-1968, il n'y avait pas de public pour le film expérimental. Aujourd'hui, la situation n'a pas changé. Le boom qui a eu lieu entre 1968 et 1970, moment où l'on pouvait dénombrer une centaine de cinéastes en activité, a complètement disparu. » (Birgit Hein, « Return to Reason », *Studio International*, vol. 190, n° 978, 1975, p. 197, ma trad.). Une première tentative de constitution d'un réseau de cinéma indépendant et international avait eu lieu en 1929 lors du 1^{er} Congrès International du Cinéma Indépendant (CICI) de la Sarraz, puis lors de l'édition suivante à Bruxelles en 1930.

10/ Happening d'Otto Muehl (1970)

45 XSCREEN est associé au P.A.P. (Progressive Art Production), une société enregistrée au nom de Karlheinz Hein, le frère de Wilhelm, et de Dieter Meier, à Munich, dont l'ambition est de devenir une galerie de cinéma expérimental.

46 Pour une description du fonctionnement de cette salle de cinéma, voir Branden W. Joseph, *The Roh and the Cooked, Tony Conrad and Beverly Grant in Europe*, Berlin, August Verlag, 2012.

47 Birgit Hein, *Film im Underground. Von seinen Anfängen bis zum Unabhängigen Kino*, Frankfurt/Berlin/Vienne, Ullstein, 1971.

48 Birgit Hein réagit plus particulièrement à l'exposition «Prospect 71 «Projektion»» qui a lieu à la Kunsthalle de Düsseldorf et qui est composée uniquement de films, de vidéos et de projections de diapositives. Voir le catalogue *Prospect 71 «Projektion»*, Düsseldorf, Art-Press Verlag, 1971. «Prospekt 1971, organisé par la galerie Fischer de Düsseldorf, ne veut montrer que des films d'artistes, et il semble qu'on ne puisse espérer mieux du programme de films de la Documenta de 1972. Dans ces expositions, les films des artistes visuels peuvent emprunter toutes les formes, du *Heimatfilm* au film de fiction. Une nouvelle esthétique du film ne sera pas conquise par l'intermédiaire de ces catégories. De ce fait, on ne pourra empêcher que le film indépendant ne gagne une position de plus en plus assurée.» (Birgit Hein, «Underground-Film, Bildende Künstler machen Filme, Avant-Garde-Filmer machen Kunst», *Magazin KUNST*, n° 41, 1971, p. 2149, ma trad.)

système de distribution des films ne fonctionne pas⁴⁵. Les projections d'XSCREEN trouvent dès 1972 un lieu fixe. Le programme *underground* s'insère à une activité d'exploitation qui trouve sa rentabilité dans la diffusion de films pornographiques⁴⁶. L'évolution des Hein les conduit vers deux définitions du cinéma d'avant-garde incompatibles. *L'artiste*, Wilhelm, a plutôt tendance à expliquer sa démarche en revendiquant sa fidélité à l'*underground*. Il est alors très proche de Kurt Kren, par exemple. En 1970, alors qu'elle termine la rédaction de son livre *Film im Underground*⁴⁷, qui réinscrit l'aventure des amis d'XSCREEN dans la tradition historique du cinéma d'avant-garde, Birgit se rapproche de l'autre ami du couple, Malcolm Le Grice. Selon l'espace dans lequel ils sont articulés, les discours qui supportent les films se transforment. Si le discours de type structurel peut s'adapter à différents contextes en autonomisant le film, la défense de la notion d'*underground* ne fait pas sens dans le champ de l'art.

Au début des années 1970, un certain nombre de grandes expositions censées représenter les nouvelles tendances de l'art contemporain intègrent les catégories du film structurel et du cinéma élargi. Le cinéma défendu par Birgit Hein est alors conduit à définir sa relation avec le film d'artistes dont la présence est de plus en plus marquée au sein d'expositions d'arts visuels. En 1971, Birgit Hein publie dans une revue consacrée à l'art contemporain un article au titre interloquant : «Underground-Film, les artistes visuels font des films, les cinéastes d'avant-garde font de l'art»⁴⁸. En voici les principaux arguments : ce n'est pas parce que les expositions contemporaines répondent à la vogue du film d'artistes que ces derniers sont nécessairement de qualité ; en fait, les cinéastes d'avant-garde produisent des films de niveau supérieur. Contrairement aux

11/ Projection d'un film de Klaus Rinke au Fridericianum (1977)

51 *Kunst bleibt Kunst. Projekt '74. Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre. Katalog + Dokumentation*, Cologne, 1974, p. 92, ma trad. Après le succès polémique de la Documenta de 1972 et de sa nouvelle conception de l'exposition comme événement à grande échelle et suite au succès de l'art conceptuel, du *land art*, de l'art vidéo et de la performance, la ville de Cologne organise une grande exposition qui occupera plusieurs lieux. Projekt '74 est pour son curateur Manfred Schneckenburger un exercice grandeur nature avant la Documenta de 1977. L'exposition occupe le Kunstverein, le Museum Richard-Walraff et la Kunsthalle de Cologne. Birgit Hein est responsable de la section film.

52 Pour une analyse épistémologique du concept d'avant-garde au cinéma voir François Albera, *L'Avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

53 Paul Sharits adresse une lettre à la direction de l'exposition Projekt '74 : « Il y a là, je trouve, matière à objection au-delà de toute critique normative : je pense là à la discrimination condescendante et humiliante des « films de cinéastes » face aux « films d'artistes » que les expositions de ce type aiment tant mettre en place lorsqu'il s'agit de catégoriser les objets et de les supporter financièrement ; j'interprète cette séparation comme une posture (politique) du monde de l'art qui n'a aucune validité d'un point de vue sémantique ou esthétique ; ce jugement se base uniquement sur le fait que les œuvres d'art sur support filmique ne sont pas commercialisables de la même manière que les peintures et les sculptures exposées dans les galeries et que les « cinéastes » ne sont pas représentés et supportés par des galeries importantes. [...] toute œuvre montrée dans un contexte muséal devrait être considérée comme de l'art et les auteurs de ces travaux considérés comme des artistes, et non des « cinéastes ». » Lettre de Paul Sharits à Marlis Gruterich, Wallraf-Richartz Museum, Cologne, 7 juillet 1974, Collection of Anthology Film Archives, cité dans Carlos Kase, *A Cinema of Anxiety: American Experimental Film in the Realm of Art (1965-1975)*, Faculty of the Graduate School University of Southern California, p. 408 [ma trad.]. La position de Paul Sharits, alors considéré comme un cinéaste, est révélatrice de la tension ressentie par les cinéastes face à la présence de films d'artistes. Cette condition aura un impact sur l'esthétique de Sharits qui orientera ses nouvelles produc-

« Il est évident [...] que la distinction entre films d'artistes et films d'art est stupide, sans parler du fait que l'esthétique contemporaine ne peut se permettre d'ignorer le médium du film. » **51**

La présence d'une sélection de cinéma élargi au sein des expositions s'accompagne d'un discours dont les articulations conceptuelles ne sont pas celles qui définissaient les pratiques d'XSCREEN : la défense de l'avant-garde cinématographique s'appuie désormais sur des concepts formalistes **52**. Comment légitimer le statut du cinéaste-artiste **53** ? Comment inscrire la durée du film dans la temporalité de l'exposition ? Quelle orientation donne-t-on au spectateur qui visionne un film ? Comment articuler un mode d'attention de type cinématographique à la logique contemplative de l'objet d'art ? Comment gérer la rencontre entre l'espace éclairé de la galerie et l'espace sombre de la salle de cinéma ? Ces questions entraînent par conséquent une forme d'internalisation de la problématique de la réception qui est à présent intégrée à l'œuvre et au discours : l'œuvre propose une réflexion sur la condition spectatorielle. Ce mécanisme réduit par avance l'impact du film sur la sphère publique, puisque son public potentiel, averti lui aussi, intériorise les questions de réception qui vont progressivement former l'armature d'un nouveau discours théorique. Celui-ci se caractérise par la superposition de propositions spectatorielles et de modes de consommation qui renvoient aux questions générales d'une économie temporelle de la distraction, ainsi qu'aux modèles de la participation et de l'interaction.

Face aux nouvelles tendances de l'art contemporain, le discours moderniste s'appuyant sur la spécificité du médium filmique de Birgit Hein a quelque chose d'inactuel **54**. Les artistes conceptuels mobilisent le cinéma pour déstabiliser la division moderniste des arts. Duchamp, le *pop art*, les diverses tendances du minimalisme et de la performance

tions vers des formes de cinéma exposé. Lors de la Documenta 6 de 1977, Sharits est intégré à l'exposition dans une salle qui montre son installation en boucle. À l'opposé, Michael Snow demande que son film soit projeté dans une salle de cinéma pour donner la possibilité au spectateur d'être assis et pour assurer la qualité de la projection de son œuvre. « La division institutionnelle entre ces sphères (le cinéma expérimental/l'art contemporain), partiellement inscrite dans les travaux eux-mêmes au travers de leurs différents modes d'exposition, était marquée d'une anxiété extrême quant à la fonction sociale de l'art, à

la viabilité économique du cinéma expérimental et à la reconnaissance culturelle du film en tant que forme d'art. » (Carlos Kase, *op. cit.*, p. 407, ma trad.).

54 Voici un exemple de discours formaliste appliqué à l'interprétation des films de Fluxus : « Les concepts et les problèmes formels deviennent le contenu de l'œuvre. Ainsi le mouvement Fluxus a contribué au développement d'une nouvelle conception du film dans laquelle le médium lui-même est pris comme objet de réflexion. » (Birgit Hein, *op. cit.*, p. 2141, ma trad.).

13/ Plan pour les installations de la « Documenta 6 » (1977)

constituent les nouvelles références des stratégies de communication de l'art contemporain, dont on pourrait dire qu'il a intégré la logique médiatique d'une conception élargie du cinéma et le paradigme dominant de la société de l'information. Les démarches du *process art*, de l'art conceptuel, du *land art*, participent d'une pensée stratégique de l'art; l'exposition est repensée en termes de médiation, et prend en compte la place qu'elle occupe dans la sphère médiatique dans son ensemble. La distance critique que requiert le commentaire, tout comme la frontière entre l'objet d'art et le discours, deviennent le terrain de jeu des artistes critiques et des curateurs. Birgit Hein, dans sa quête d'une légitimité pour le cinéma élargi, se confronte aux conditions empiriques que lui imposent les diverses expositions, où le cinéma n'est qu'une attraction parmi d'autres.

55 Voir notamment le catalogue *Documenta 6, Band 2: Fotografie, Film, Video*, Kassel, Dietrichs, 1977.

56 « Lorsque nous avons commencé à faire des films et à en montrer, notre but était d'établir le film comme nouveau médium au sein des arts visuels. Notre horizon a toujours été celui de l'art et non du cinéma. À cette époque, notre objectif était de montrer des films dans le cadre des arts visuels, dans des expositions, des galeries, des *Kunstverrein*. Cela n'a jamais vraiment fonctionné. Ensuite, l'art vidéo qui se laissait plus facilement présenter est arrivé très rapidement. Il n'y avait là ni besoin d'une salle obscure ni d'un projecteur. La technique était simple et moins bancal que les projections en 16mm. Pour ces raisons, la vidéo a rapidement pris le dessus et le film a été abandonné. Après la « Documenta 6 », le film n'était presque plus utilisé dans les expositions. » (« Experimental-filmprogramm in den 60er- und 70er Jahren, – ein Interview mit Birgit Hein », dans « *The art of program* : Film, Programm und Kontext, Münster, LIT Verlag, 2008, p. 113, ma trad.).

57 La première projection des films de W+B Hein a lieu dans la galerie Zwirner, qui est alors la plus grande galerie d'art international contemporain à Cologne. L'attraction des galeries pour le cinéma expérimental et la possibilité de sa commercialisation en tant qu'objet d'art participent aux multiples stratégies de production qui oscillent entre un discours de démocratisation de l'art et une visée commerciale. Nous avons mentionné auparavant l'existence de la galerie P.A.P. et sa proximité par rapport aux activités des Hein. D'autres galeries s'intéressent alors au cinéma expérimental et aux films d'artistes. Gimpel a approché Markopoulos ; des galeristes comme Givaudan, à Paris, René Block, Gerry Schum, Ursula Wevers, Heiner Friedrich, Castelli-Sonnabend, Electronic Art Intermix ont investi ce créneau.

58 Pour une discussion plus serrée concernant l'impasse de la relation du film au modernisme politique, voir D.N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1994 [1988].

Au début des années 1970, le film exposé pose des problèmes techniques et spectatoriaux que le dispositif de l'exposition contemporaine va progressivement éliminer. En 1977, la Documenta 6 est présentée par son curateur Manfred Schneckenburger comme la « Documenta des médias »⁵⁵. La sélection d'œuvres de « cinéma élargi » de Birgit Hein se voit assigner une place aux côtés de ce qui s'est imposé en l'espace de cinq ans comme le nouveau support artistique, à savoir les diverses formes de l'art vidéo : moniteurs, installations et sculptures TV occupent les deux tiers du rez-de-chaussée du Friedericianum (fig. 13). La vidéo permet d'exposer l'image animée tout en évacuant les problèmes que posait la présence du film au sein des expositions⁵⁶ : faut-il lui attribuer un espace séparé ? Les cinéastes sont-ils des artistes ? Faut-il répéter les projections ? En plus de régler ces questions spectatorielles, la vidéo se profile sur le marché avec la possibilité d'une rentabilité pour les artistes et pour les galeries qui distribuent ces œuvres sous forme de multiples⁵⁷. Le discours de Wulf Herzogenrath, principal acteur de la légitimation de l'art vidéo en Allemagne et responsable de la sélection de vidéos de la Documenta 6, emprunte lui aussi une rhétorique moderniste.

Les tendances de l'art du début des années 1970 peuvent être interprétées comme une reterritorialisation des pratiques des arts élargis sur les structures traditionnelles du système capitaliste de l'art : on pourrait parler d'une intégration des limites de la communication en tant que problématique de l'art, dont la nouvelle autonomie se pense en terme d'exposition. Les expositions qui ont construit la réception de l'art conceptuel, de l'art vidéo, du film structurel, ont progressivement canalisé l'énergie subversive des performances du cinéma élargi et des arts élargis, en les intégrant au sein de leur dispositif médiatique.

De l'intermédialité décomplexée à l'anxiété des Hein quant au destin du film, jusqu'aux nouvelles stratégies médiatiques des expositions, on observe une transition qui rabat la sphère esthétique sur un questionnement autour de la nouvelle écologie médiatique que le concept de cinéma élargi a contribué à définir. La « réception impossible » du cinéma des Hein, qui héritent d'une conception « déchirée » de l'avant-garde, souffre, dans les deux cas, d'inactualité. Que ce soit la version *underground* de Wilhelm, ou la version formaliste de Birgit, le résultat produit conduit à une même conclusion : par-delà la limite restrictive dans laquelle ces conceptions sont actualisées, il existe un décalage entre la réalité médiatique contemporaine et leur posture de cinéastes-artistes⁵⁸.

Au début des années 1970, la place du film dans l'art est paradoxale : la présence du film est légitimée de manière ambivalente, soit selon la

logique moderniste de la spécificité des médiums, soit en tant qu'il participe d'une stratégie qui met en crise la logique moderniste des arts. En considérant ces deux options, et le va-et-vient entre le moderne et son dépassement, on peut dire que la crise de la temporalité dans laquelle s'inscrit l'art contemporain au début des années 1970 se cristallise autour du film qui apporte avec lui son histoire (et les concepts qui lui sont associés, tels que l'avant-garde, la question de la réception, du mode d'adresse et du public) et le poids d'une lourde charge symbolique. L'inscription du cinéma élargi dans les archives de l'art contemporain permet aujourd'hui de repenser ses « origines » en tant que phénomène transversal qui implique des pratiques hétérogènes et qui émerge dans le contexte des arts élargis, du terreau anti-institutionnel du cinéma *underground* et de nouvelles modalités d'exposition.

À propos des stratégies auteuriales de W+B Hein

« *Film als Film* (le film en tant que film), c'est à dire le film non-narratif, absolu, structurel, a déjà plus de cinquante ans d'histoire. »⁵⁹ C'est ainsi que s'ouvre le catalogue de l'exposition *Film als Film* (fig. 14) qui se referme sur un chapitre autour du film structurel et du cinéma élargi dans une histoire qui a pour logique interne l'idée de développement et de progrès. Après la Documenta 6, et l'exposition « Film als Film »⁶⁰, le couple Hein semble avoir bouclé un premier cycle qui va des scandales publics d'XSREEN à l'aridité des expositions de cinéma élargi. Alors que la popularité du film au sein des expositions s'épuise et que l'art vidéo a pris sa place comme genre établi en intégrant définitivement le marché des arts visuels, Birgit et Wilhelm Hein retournent à l'*underground*.

Dans la contribution des Hein aux archives du cinéma élargi, il est difficile de départager clairement les positions entre les deux membres du couple ; le concept d'auteur, central dans la construction de la réception, est lui-même mis en crise. La rhétorique moderniste de Birgit Hein renvoie peut-être à ses années d'études en histoire de l'art, à l'Université de Cologne, et participe en tout cas à la construction de sa *figure d'auteur*. Birgit signe la plupart des textes historiques et théoriques. Mais une étude attentive révèle que Wilhelm était aussi impliqué dans ce travail d'écriture. Contrairement à sa compagne de l'époque, il a préféré se distancier de ces textes⁶¹ pour rester fidèle à la logique oppositionnelle de l'*underground* qui contrecarre le système de l'art. Il a ainsi *conservé* son indépendance. Birgit, en développant une pensée moderniste de l'avant-garde, a *créé* les conditions de son indépendance. Wilhelm est le projectionniste, W+B réalisent les films, et Birgit signe les articles. Cette

⁵⁹ Birgit Hein, Wulf Herzogenrath, *Film als Film, 1910 bis heute*, Cologne, Kölnischer Kunstverein, 1977.

⁶⁰ Pour une description plus détaillée de l'exposition « Film als Film », voir Maxa Zoller, « Festival and museum in modernist film history », dans Tamara Trodd (éd.), *Screen/Space*, op. cit., pp. 60-64.

⁶¹ À l'occasion d'une conversation que j'ai eue avec Wilhelm, celui-ci a exprimé la satisfaction qu'il avait à ne pas avoir signé la plupart de ces textes.

14/ Couverture du catalogue
Film als Film 1910 bis heute (sous la direction
de Birgit Hein et Wulf Herzogenrath, 1978)

répartition genrée ouvre la possibilité d'un débat qui traverse de part en part cet article de manière souterraine : les positions d'auteur(e)s doivent être interprétées en termes d'effet de surface que produit l'assignation du dispositif⁶².

⁶² Nous renvoyons ici aux théories développées par Brandon W. Joseph sur la question du « mineur » et de la séparation de la sphère domestique et du travail chez Tony Conrad (Brandon W. Joseph, *The Roh and the Cooked*, op. cit. ; Brandon W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate, Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Books, 2008).