

L'image mobile, la salle obscure et le cube blanc en 1974 :
le « nouveau cinéma américain » et le « vidéo art »
en Suisse romande

Cette publication, initiée dans le cadre du projet de recherche « Cinéma exposé : l'année 1974 en Suisse romande, entre le *white cube* et la salle obscure », conduit à l'ECAL/Ecole cantonale d'art de Lausanne et soutenu par la Haute école spécialisée de Suisse occidentale, se situe entre le catalogue d'expositions (le pluriel est ici de mise) et la documentation historique d'événements impliquant l'image mobile dans les années 1970. Plus précisément, le point de départ des manifestations que nous organisons à l'espace d'art Circuit, à la Cinémathèque suisse et au Cinéma Bellevaux, repose sur deux « expositions » qui se sont tenues en 1974, à Lausanne et à Montreux ; l'enjeu consiste à les remettre en scène, les déplacer et les réinterpréter par rapport à des questionnements contemporains.

Pourquoi revenir aujourd'hui sur une exposition d'art vidéo et un festival de films expérimentaux qui remontent au début des années 1970 ? À cela, deux raisons au moins. L'articulation entre la séance de cinéma et la projection d'images dans des lieux d'exposition se négociait selon des modalités et une logique qui ne correspondent pas à l'omniprésence actuelle de l'image en mouvement dans les espaces d'art : ces dispositifs n'étaient envisagés ni sur le plan de l'opposition (du point de vue de leur configuration) ni sur celui de l'absorption (suivant un phénomène d'institutionnalisation du film expérimental, assimilé dans les réseaux de l'art contemporain), mais à travers une complémentarité (tous deux coexistant, parfois dans le même espace). En proposant un regard rétrospectif sur le dispositif de la salle obscure et celui du *white cube*, nous pouvons envisager à nouveau leurs relations – et affirmer la prééminence d'une zone d'indistinction, avant l'uniformisation relative de la présentation d'images mobiles dans le « cube blanc » (que l'on pourrait désigner à travers le mot-valise « black cube », qui se caractérise par la projection numérique, l'enchâssement de boîtes obscures dans l'espace transparent de la galerie, avec pour principale variation la taille des images projetées et la disposition de leur surface de réception). L'exposition (*white cube*) et le cycle de films (*black box*) que nous rejouons reposent sur la confrontation et la superposition entre deux époques distinctes, les années 1970 constituant le soubassement refoulé de pratiques curatoriales contemporaines, qui ont substitué à la spontanéité et aux interférences d'autrefois un dispositif régulé de projection (le black cube). Mais revenons à notre point de départ.

« New Forms in Film », une vitrine du cinéma minimaliste,
et « Impact Art Vidéo Art 74 », une confrontation internationale entre l'art et la vidéo

Annette Michelson, critique à Artforum, organise à l'invitation de René Berger (président de l'Association internationale des critiques d'art et directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne), avec le soutien financier de l'Office du tourisme de Montreux, un festival du « nouveau cinéma américain »,

qui ne connaîtra qu'une seule édition. Une large sélection de films formels et minimalistes est présentée dans leur format original à la Maison des congrès de Montreux à travers un dispositif « classique » de projection, du 3 au 24 août 1974. La manifestation est néanmoins conçue par Michelson sous la forme d'une « exposition »¹ : la projection de films dans une salle obscure tient ici lieu d'exposition. Parallèlement, le groupe Impact, à l'instigation de Jean Otth, met en place une vaste exposition internationale d'art vidéo, patronnée par René Berger, au Musée des arts décoratifs de la Ville de Lausanne, du 8 au 15 octobre 1974. L'exposition, présentant des pièces sur moniteur, et une performance de Bill Viola, est conçue sur le mode de la « confrontation » entre la vidéo et les arts établis² – ce sera d'ailleurs le titre d'une exposition qui se tient un mois plus tard au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, à l'initiative de Susanne Pagé³, avec un certain nombre d'œuvres déjà présentées à Lausanne. « Impact Art Vidéo Art 74 » n'aurait cependant pas pu voir le jour sans les contacts pris deux ans plus tôt à l'occasion de la manifestation « Action/Film/Vidéo » qui s'est tenue dans la galerie Impact, en 1972 (notons qu'à cette occasion, films et vidéos⁴ sont projetés et diffusés dans le même espace, selon des horaires différenciés).

Les catalogues du festival « New Forms in Film » et de l'exposition « Impact Art Vidéo Art 74 » constituent autant de partitions à interpréter librement : en repartant d'une sélection d'œuvres présentées en 1974, nous interrogeons leurs résonances contemporaines et les dispositifs de visionnement expérimentés lors de ces différentes manifestations, en optant pour une position résolument transhistorique (c'est-à-dire en circulant entre les époques). Précisons d'emblée que nous ne visons en aucun cas à reconstituer ces expositions : notre intention n'est pas de proposer le *fac-simile* de manifestations aujourd'hui oubliées (ce qui serait de toute façon irréaliste, en regard de l'exposition d'Impact, certaines œuvres étant aujourd'hui perdues), mais bien plutôt d'éprouver à travers un regard renouvelé les traces de dispositifs de projection et de diffusion d'images mobiles dont le lieu d'actualisation le plus probant nous paraît être le catalogue (qui oscille entre le statut de document et d'œuvre à part entière, en ce qui concerne Impact⁵). La sélection des œuvres présentées diverge radicalement lors de ces manifestations, la fonction du curateur-auteur (dans le sens contemporain du terme) n'étant incarnée qu'à l'occasion du festival de films à Montreux (et non pas, comme on aurait pu s'y attendre, lors de l'exposition au Musée des arts décoratifs de Lausanne). En effet, Annette Michelson propose une lecture orientée du « nouveau cinéma américain », en faisant porter l'accent sur la scène new-yorkaise et dans une moindre mesure canadienne (elle aurait tout aussi bien pu privilégier la scène de la côte Ouest, plus psychédélique et moins formelle) ; à l'opposé, les membres du collectif Impact choisissent d'intégrer toute œuvre qui leur serait envoyée, sans introduire de critères de sélection, l'enjeu consistant en ce cas à donner à voir un réseau de production et de diffusion de l'art vidéo qui se constitue et se fédère (mais aussi et avant tout, des œuvres difficilement visibles en 1974, regroupées à travers le critère de l'appartenance à un médium commun).

Il ne s'agit pas seulement ici de revenir sur des expositions « historiques » négligées, suivant le point de vue des études curatoriales qui ne portent pas tant sur l'analyse d'œuvres que sur leur réunion en un ensemble discursif plus large (formant un « complexe d'exposition », pour reprendre la formule de Tony Bennett⁶). L'enjeu est encore d'interroger des formats d'exposition et des dispositifs de programmation, qui ne sont pas encore surdéterminés par la fonction du curateur en tant qu'auteur

(relevons au passage le rôle primordial du commissaire d'exposition dans le mouvement d'absorption du cinéma expérimental par les institutions muséales, qui évince le programmateur dont la fonction n'est pas prise en compte, tant sur le plan historique que théorique). L'exposition d'art vidéo organisée par Impact et le festival de films d'avant-garde d'Annette Michelson (précisons qu'elle avait déjà présenté la plupart de ces films « minimalistes » américains au *Summer Art Festival* à New York, en 1972) constituent des études de cas qui permettent d'envisager d'un point de vue renouvelé l'histoire de ces pratiques : événements « mineurs » (dans le sens revendiqué par Branden Joseph à la suite des études de Deleuze et Guattari sur Kafka⁷ : c'est-à-dire un art mineur, dominé, mais aussi dynamique et en devenir, qui perturbe les normes et la compréhension de l'Histoire officielle de l'art), *New Forms in Film* et *Impact Art Video Art 74* proposent une première synthèse de pratiques qui ne sont pas encore fixées⁸, du moins en Europe. Il faut en effet rappeler qu'aux États-Unis, la situation est différente : l'art vidéo a déjà été exposé en tant que médium spécifique, notamment par Howard Wise en 1969⁹ ; par ailleurs, Jonas Mekas multiplie les « expositions » du « nouveau cinéma américain », dès la fondation du groupe – la première ayant lieu en 1961, au festival de Spoleto, en Italie.

Ces manifestations suisses romandes, auxquelles on ne saurait prêter une valeur inaugurale, condensent certaines options curatoriales, avant leur institutionnalisation. En juxtaposant rétroactivement et à nouveau ces événements, suivant le lien historique avéré par le biais de René Berger et du collectif Impact, nous entendons souligner un paradoxe temporel. La division *black box/white cube*, théorisée en tant que rupture ou opposition entre dispositifs de monstration depuis les années 1990, nous paraît inopérante dans les années 1970 (et déjà dans les années 1930, ce qui nous renvoie à d'autres pratiques encore), sur le plan de la présentation concrète des œuvres. Cependant, sur le plan des pratiques artistiques et surtout de leur inscription dans l'espace public, l'inverse peut être soutenu : le cinéma expérimental, coordonné autour de coopératives de cinéastes, en premier lieu la New York Film Makers' Cooperative, constitue un mouvement informel mais structuré, c'est-à-dire qui entend « prendre le maquis » tout en mettant en place une politique de diffusion et de conservation des œuvres ; l'art vidéo, en revanche, repose sur une hybridation de pratiques et de supports qui problématise l'acte même d'exposition, disloquant l'œuvre et probléatisant sa perception par le spectateur. La « confrontation », pourrions-nous soutenir, ne se joue pas seulement entre l'art et la vidéo, mais aussi entre l'art vidéo et le cinéma expérimental – même si le collectif Impact, et sans aucun doute René Berger, entendent conjoindre ces logiques opposées.

L'art dans le « champ élargi »
et la « querelle des dispositifs »

Il est possible d'identifier, depuis les années 1970, une double tendance, qui peut paraître contradictoire, dans l'histoire et la théorie de l'art, tout comme dans les études cinématographiques : à savoir une affirmation de l'élargissement et de l'hybridation des pratiques artistiques et filmiques d'une part, et la recherche de paramètres invariables caractérisant l'institution muséale et le dispositif de la séance de cinéma d'autre part. Cette opposition se cristallise autour de termes qui condensent les enjeux, et qui s'apparentent à des étendards ou à des bannières plutôt qu'à de simples outils descriptifs ou classificatoires. Suivant la logique de l'*intermedia* (concept popularisé par

Dick Higgins en 1966¹⁰), une ouverture et une porosité des pratiques artistiques est théorisée, en opposition à la pensée de la spécificité des supports d'expression. La sculpture apparaît désormais comme malléable et protéiforme, en aucun cas limitée à une structure architecturale, suivant la logique du monument, mais entrant en interaction avec le paysage (c'est le point de vue articulé par Rosalind Krauss en 1979¹¹). Le cinéma est envisagé comme une pratique performative, réalisant le mythe wagnérien de l'œuvre d'art totale à l'ère de l'électronique et de la cybernétique (position revendiquée par Gene Youngblood en 1970¹²). La photographie occupe à son tour un champ élargi, en excédant l'espace des murs du musée (comme le soutient Abigail Solomon-Godeau en 1984¹³ et comme le synthétise George Baker en 2005¹⁴). Cette redéfinition des pratiques artistiques à travers un « champ élargi » n'est pas pour autant incompatible avec l'identification de traits caractéristiques qui régulent leur déploiement en des espaces spécifiques. Les historiens et les chercheurs s'entendent aujourd'hui pour distinguer, sur le mode de la convergence¹⁵ et parfois de la divergence¹⁶, le dispositif de la « salle obscure » (tel qu'il a été défini en France dans les années 1970 par Jean-Louis Baudry¹⁷) et celui du « cube blanc » (radicalement critiqué par Brian O'Doherty en 1976¹⁸). Si nous pensons en effet que ces dispositifs doivent être pensés et éprouvés sur le mode de l'interaction, se reconstituant en un entre-deux ou une zone indéfinie, nous proposons néanmoins de les « confronter » à nouveau en dissociant les lieux d'exposition et de projection (conformément à ce qui se jouait déjà en 1974).

Le travail sur la matérialité de la pellicule, qui tend aujourd'hui à devenir si ce n'est obsolète, du moins « auratique », constitue une condition de possibilité d'expérimentations filmiques qui explorent le caractère mécanique du cinéma. C'est la raison pour laquelle nous présentons des films sur leur support original à la Cinémathèque suisse et au Cinéma Bellevaux à travers le dispositif « classique » de la salle obscure (qui ne se confond pas avec la reconstitution d'une *black box* dans un *white cube*). Dans l'espace d'art Circuit, par contre, nous entendons articuler à travers un environnement global les dispositifs du *white cube* et du *black box*. L'intention est ici transhistorique et intermédiaire : nous confrontons les modalités de présentation de l'art vidéo (des moniteurs sur socle, au sol ou assemblés en une structure) au dispositif du *black cube*, qui est lui-même déstructuré et déstabilisé par son inclusion en un environnement (plus de murs, plus de boîtes, mais des recoins, des angles d'incidence et des rencontres ou confrontations possibles).

Scénographie et programmation

La scénographie dans l'espace d'art à Circuit est à la fois contraignante et ouverte. Plutôt que de délimiter et compartimenter les œuvres, nous avons pris le parti de constituer un environnement immersif qui produit des interactions et des interférences entre les pièces. Le dispositif de projection du *black cube* (ici délibérément anhistorique, à travers un forçage sur le plan du format et de la technique : projection en boucle de transferts de films 16mm sur des vidéoprojecteurs numériques) se superpose à la présentation de pièces sur moniteurs (respectant leurs modalités de présentation initiales). Ce découpage spatial (moniteurs au sol et sur banc/projection numérique sur le mur) rejoue un découpage temporel : les projections numériques réintroduisent certaines œuvres présentées à l'occasion d'« Action/film/vidéo » (à la galerie Impact, en 1972) dans le contexte d'« Impact Art Vidéo 74 » (au Musée des arts décoratifs de Lausanne, en 1974). Une structure élémentaire mais dont la

fonctionnalité est double (‹ socle › sur lequel reposent certains moniteurs et ‹ siège › sur lequel les spectateurs peuvent prendre place) souligne l'espace à disposition à Circuit : un banc court le long des murs, proposant des points de lecture et de parcours des œuvres. L'espace est plongé dans l'obscurité, la lumière provenant principalement des moniteurs et des vidéoprojections. De plus, nous superposons au format de l'exposition celui de la programmation qui est relatif aux conventions du festival de films : les œuvres ne seront pas présentées simultanément mais successivement, chaque semaine d'exposition donnant lieu à différents montages entre les pièces retenues (autrement dit : l'exposition est sans cesse mouvante, changeante, restituant ainsi l'expérience du visionnement de l'art vidéo dans les années 1970, qui était pour le moins fluctuante et déstabilisante).

En 1974, le festival *New Forms in Film* répond à une logique monographique, au rythme de deux séances par jour introduites par Annette Michelson, en présence de cinéastes qui avaient fait le déplacement en Suisse (en l'occurrence Robert Breer, Ernie Gehr, Peter Kubelka, Jonas Mekas et Michael Snow). La programmation repose sur un principe de sélection, orienté par la recherche de formes plastiques élémentaires : l'enjeu est de transposer le programme de l'art minimal au cinéma et de ressaisir l'acte perceptif sur un plan phénoménologique. Néanmoins, l'‹ exposition › n'en demeure pas moins relativement plurielle et ouverte : parallèlement aux structures simples de Ken Jacobs, Hollis Frampton ou encore Joyce Wieland, des films de voyage (Jonas Mekas) ou d'animation (Harry Smith) sont présentés. Nous avons pris le parti de projeter à la Cinémathèque suisse des programmes de courts métrages regroupés selon des liens d'affinité établis rétroactivement, et au Cinéma Bellevaux des longs métrages qui soulignent la diversité de la programmation initiale (comme c'est le cas du cinéma subjectif et projectif de Stan Brakhage et de la première incursion de la chorégraphe Yvonne Rainer dans le long métrage).

Ce sont aussi et surtout des œuvres singulières que nous proposons, à éprouver dans leur matérialité et leur durée, une exposition ou une programmation ne pouvant avoir lieu sans pièces dont faire l'expérience. Enfin, nous ne pouvons ici que faire le constat d'une dissymétrie au début des années 1970 entre le ‹ canon › d'un cinéma d'artistes qui est ‹ essentialisé ›¹⁹ et la disparité de pièces vidéo dont la ‹ qualité › ne constitue certainement pas le trait essentiel. Pourtant, suivant une ruse de l'histoire, ce sont les pièces d'art vidéo qui sont entrées dans l'histoire majeure de l'image en mouvement, alors que tout s'y opposait initialement – la vidéo étant considérée par ses praticiens mêmes comme un outil technique dépourvu d'artisticité, un médium reproductible mettant en crise la fonction d'exposition, bref, un bricolage généralisé.

François Bovier

1 Louis Marcorelles, qui assiste au festival, titre ainsi significativement son article pour *Le Monde* : « Le Nouveau Cinéma américain : Une ‹ exposition › du septième art » (*Le Monde*, 27 août 1974, p. 1, p. 13). Et de préciser : « Annette Michelson [...] a tenu à appeler la manifestation de Montreux ‹ exposition › non par un jeu gratuit, par snobisme, mais pour mieux marquer une différence de qualité. On ne consomme plus du cinéma spectacle, on voit des films comme on visite une exposition de peinture, on doit pouvoir s'attarder sur tel ou tel détail, analyser l'œuvre à son gré. » (*Idem*, p. 1.)

2 Dans la circulaire envoyée aux artistes susceptibles de participer à l'exposition organisée par Impact, le *credo* suivant est affirmé : « Le groupe Impact, qui avait mis sur pied en 1972 la manifestation intitulée *Action-film-vidéo*, organise à nouveau à Lausanne une confrontation vidéo du 8 au 15 octobre 1974. A cette occasion l'accent sera mis tout particulièrement sur la vidéo comme médium artistique. [...] Cette manifestation apportera au public une information aussi large que possible sur un mode d'expression encore peu connu, et constituera une des premières confrontations internationales d'art vidéo, grâce à la participation d'artistes européens, américains, sud-américains, canadiens, japonais, etc. » (Lettre de Henri Barbier, Serge Marendaz, Jean Otth, Jean-Claude Schauenberg, *circa* juin 1974, Archives Cantonales Vaudoises, Fonds René Berger, cote PP 525).

3 Voir Dominique Belloir, Dany Bloch, Claudine Eizykman, Michel Fansten, Don Foresta, Yann Pavie, *Art/Vidéo Confrontation 74*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1974.

4 La présentation de pièces sur moniteurs ne correspond ni au dispositif du *white cube*, ni à celui de la salle obscure, ni à celui du *black cube*. La contrainte du cadre de l'écran peut être perçue comme une limitation dont s'affranchissent les installations.

5 Précisons que les artistes invités à participer à l'exposition envoient aux organisateurs des feuillets tirés à 200 exemplaires qui sont ensuite réunis en un catalogue ordonné alphabétiquement.

6 Tony Bennett, « The Exhibitionary Complex », *New Formations*, N° 4, printemps 1988, pp. 73–102, repris dans Reesa Greenberg, Sandy Nairne, Bruce W. Ferguson (éd.), *Thinking About Exhibition*, New York, Psychology Press, 1996, pp. 81–112.

7 Voir Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate : Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Books, 2011.

8 Ces expositions oubliées permettent de redéfinir les enjeux de l'art vidéo et du cinéma ‹ structurel ›, en déplaçant le point de vue qui prévaut aujourd'hui encore à leur sujet ; c'est là du moins la gageure de ce projet de recherche et l'un des enjeux de cette expo-

sition et de ce cycle de films.

9 Voir Howard Wise, *TV as a Creative Medium*, New York, Howard Wise Gallery, 1969.

10 Dick Higgins, « Synesthesia and Intersenses : Intermedia », *Something Else Newsletter*, vol. 1, N° 1, 1966, repris dans Dick Higgins, *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, pp. 18–28 [traduit dans Nicolas Feuillie (éd.), *Fluxus dixit. Une anthologie*, vol. 1, Dijon, Les Presses du réel, 2002, pp. 201–207].

11 Rosalind Krauss, « Sculpture in the Expanded Field », *October*, vol. 8, printemps 1979, pp. 30–44, repris dans Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985, pp. 276–290 [« La sculpture dans le champ élargi », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, pp. 111–127].

12 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York, E. P. Dutton, 1970.

13 Abigail Solomon-Godeau, « Photography after Art Photography », dans Brian Wallis (éd.), *Art after Modernism*, New York, New Museum of Contemporary Art, 1984, pp. 75–85.

14 George Baker, « Photography's Expanded Field », *October*, N° 114, automne 2005, pp. 120–140.

15 Voir par exemple Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013 ; Erik Bullot, *Sortir du cinéma. Histoire virtuelle des relations de l'art et du cinéma*, Genève, MAMCO, 2013 ; Andrew V. Uroskie, *Between the Black Box and the White Cube : Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2014. Ces auteurs, sans nier la spécificité des dispositifs de la salle obscure et du « cube blanc », décrivent un processus de reconfiguration de ces pratiques en un champ hybride.

16 Raymond Bellour, *La Querelle des dispositifs, Cinéma – installations, expositions*, Paris, P.O.L., 2012. Bellour, contrairement à ce qu'il a pu soutenir par le passé (voir notamment *L'Entre-Images, Photo, Cinéma, Vidéo*, Paris, La Différence, 1990), oppose l'expérience de la salle obscure à l'exposition d'images en mouvement dans le *white cube*.

17 Jean-Louis Baudry, « Cinéma : effets idéologiques produits par l'appareil de base », *Cinéthique*, N° 7–8, 1970, pp. 1–8 ; Jean-Louis Baudry, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, N° 23, 1975, pp. 56–72

18 Brian O'Doherty, « Inside the White Cube :

Notes on the Gallery Space », *Artforum*, vol. 14, N° 7, mars 1976, pp. 24–30 ; « Inside the White Cube : the Eye and the Spectator », vol. 14, N° 8, avril 1976, pp. 26–34 ; « Inside the White Cube : Context as Content », vol. 15, N° 3, novembre 1976, pp. 38–44, repris dans Brian O'Doherty, *Inside the White Cube : The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999 [*White Cube : l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP|Ringier, 2008].

19 Voir P. Adams Sitney (éd.), *The Essential Cinema : Essays on the Films of the Collection of Anthology Film Archives*, New York, Anthology Film Archives/New York University, 1975. Les principaux protagonistes d'Anthology Film Archives (que l'on peut décrire comme un musée du cinéma expérimental, qui prend la suite du mouvement de la Coopérative des cinéastes de New York où le critère de sélection ou de valeur des films n'avait initialement pas cours) déterminent un canon filmique, où se croisent des films d'avant-garde, des films expérimentaux, des films d'auteurs et des documentaires artistiques, suivant une grille esthétique et non politique (les reportages de Leni Riefenstahl pendant le Troisième Reich étant inclus dans une liste où la forme est cependant considérée comme politiquement signifiante).