

**Université Montpellier III – Paul Valéry**

**UFR 1 : Arts du Spectacle**

Mémoire de Master Art du spectacle :  
Études cinématographiques et audiovisuelles

**Distribuer et diffuser des films expérimentaux et d'avant-garde  
au XXI<sup>e</sup> siècle**

Analyse historique, économique et stratégique de trois structures majeures :  
Anthology Film Archives, Light Cone, Lux

Présenté par :

Chihiro OGURA

Sous la direction de :

Vincent DEVILLE

Date de soutenance : juin 2015

## Remerciement

Mes premiers remerciements vont à toutes les personnes qui m'ont accordé leur temps précieux pour un entretien ou d'autres, qui étaient essentiels pour réaliser ce travail : John Mhiripiri, Andrew Lampert, Emmanuel Lefrant, Christophe Bichon, Gisèle Rapp-Meichler, Benjamin Cook, Alice Lea, Pip Chodorov et Hervé Pichard. Je souhaite également remercier leurs structures, l'Anthology Film Archives, Light Cone et Lux qui sont nos sujets d'étude, ainsi que Re:voir Vidéo et la Cinémathèque française, qui m'ont permis de susciter, au travers de cette recherche, davantage d'intérêt pour les merveilles du monde du cinéma expérimental.

Merci à Lowave, qui m'a permis de découvrir ce monde et son ampleur, ainsi que le plaisir de travailler dans ce monde-là.

Je tiens également à remercier Vincent Deville pour ses conseils qui étaient précieux pour l'orientation et l'avancée de ce travail.

Merci à Laurent Rodriguez pour ses aides et son encouragement.

Enfin, je tiens à remercier Jean-François Nourisson, qui nous a quitté le 8 juin 2015, pour m'avoir permis de projeter des films expérimentaux à Montpellier dans son charmant Festival ISI et surtout pour m'avoir montré, avec ce festival, la possibilité et l'importance de défendre et de partager l'art avant-gardiste, de réaliser ce qu'il doit vraiment, malgré l'indifférence des institutions, mais en ayant l'esprit de lutte, l'envie de montrer son existence, la passion et l'amour pour cet art-là.

# Sommaire

<b>Introduction</b> .....	4
<b>Partie I. Anthology Film Archives</b> .....	8
<b>Introduction</b> .....	9
<b>Chapitre 1. Nécessité de partager : préhistoire de l'Anthology Film Archives</b> .....	10
1-1. Engagement dans la culture du cinéma expérimental : partager, protéger, montrer	10
1-2. De Greenwich Village à SoHo : la communauté d'avant-gardistes, de la culture alternative .....	12
1-3. La bataille pour le partage du cinéma expérimental : lutte pour la légalité, essai d'élargir la possibilité de partager .....	14
<b>Chapitre 2. Anthology Film Archives : de la naissance à l'installation à 2<sup>nd</sup> Avenue et 2<sup>nd</sup>     Street</b> .....	16
2-1. Naissance de l'Anthology Film Archives : un <i>musée</i> du cinéma expérimental.....	17
2-2. Essential Cinema : fondation de la collection et programmation .....	20
2-3. Établissement du système économique : initier des partenariats .....	22
2-4. 2 <sup>nd</sup> Street and 2 <sup>nd</sup> Avenue : construction du Musée – Anthology Film Archives....	24
<b>Chapitre 3. Le palais du cinéma expérimental : la vie de l'Anthology à la nouvelle ère</b> .....	26
3-1. Préserver, conserver : la collection et les archives .....	28
3-2. Partage des archives : montrer, enseigner, partager .....	32
3-2-1. Pôle de diffusion .....	32
3-2-2. Internet comme outil de partage.....	36
3-3. Économie actuelle : une économie autonome .....	38
3-4. La relation avec le secteur éducatif : penser à la nouvelle génération.....	40
<b>Conclusion</b> .....	42

<b>Partie II. Light Cone</b> .....	45
<b>Introduction</b> .....	46
<b>Chapitre 4. Préhistoire de Light Cone</b> : la situation du cinéma expérimental en France de la fin des années 1960 jusqu’au début des années 1980 .....	47
4-1. La fondation de coopératives .....	47
4-2. De la fin des années 1970 aux années 1980 : un moment de creux et de chute pour le cinéma expérimental en France .....	49
<b>Chapitre 5. L’aube de Light Cone</b> : le paysage du cinéma expérimental 1990 – 2000.....	52
5-1. Naissance du distributeur.....	52
5-2. Pour une distribution du cinéma expérimental : la collection, la tarification, la circulation.....	53
5-3. Enrichir et élargir le terrain du cinéma expérimental en France.....	56
5-4. Phase de développement : des années 1990 au début des années 2000.....	59
5-4-1. Arrivée de nouvelle génération .....	59
5-4-2. Le stade de professionnalisation de Light Cone : 1990 - 2000.....	61
5-4-3. Nouvel essai de coopération entre les structures : Manifeste de Pantin .....	64
<b>Chapitre 6. La survie du distributeur à l’ère nouvelle</b> .....	67
6-1. Distributeur du cinéma expérimental : collectionner, faire circuler, sauvegarder ..	67
6-1-1. La collection toujours en voie de développement.....	67
6-1-2. Numérisation, conservation : la gestion de la collection à l’ère numérique .....	70
6-1-3. Internet comme outil de promotion et de travail.....	74
6-2. Développement de la situation économique actuelle.....	77
6-3. Différents aspects de Light Cone : développement, nouveauté.....	80
<b>Conclusion</b> .....	84
<b>Partie III. LUX</b> .....	86
<b>Introduction</b> .....	87

<b>Chapitre 7. La genèse de la culture du cinéma expérimental anglaise : la naissance de la London Filmmakers' Co-op et London Video Access</b> .....	88
7-1. L'aube de la London Filmmakers' Co-op .....	88
7-2. La phase du développement : transition de l'autofinancement au système dépendant d'aides diverses .....	92
7-3. London Video Access : l'apparition de l'art vidéo .....	93
<b>Chapitre 8. Du Lux Centre à Lux : problématique des interventions institutionnelles</b> .....	97
8-1. Déclin de la LFMC / LVA : Faiblesses de principes ouvert dans la situation concurrentielle .....	97
8-2. Lux Centre : un grand échec d'investissement .....	102
<b>Chapitre 9. De distributeur à agence : le nouveau départ de Lux</b> .....	105
9-1. L'idée du « centre » de la culture de l'image en mouvement : Lux comme structure choisie.....	106
9-2. De distribution à la diffusion : le rôle de curateur .....	111
9-2-1. Distribution : promouvoir son héritage .....	111
9-2-2. <i>Reaching Audience</i> : à la rencontre du public anglais, du public plus large .....	113
9-2-3. Préservation, numérisation des films .....	118
9-3. Soutenir la culture de l'image en mouvement .....	121
9-4. Internet : un reflet du rôle central joué par Lux .....	123
<b>Conclusion</b> .....	125
<b>Conclusion générale : Des modes de survie des structures du cinéma expérimental</b> ....	128
<b>Bibliographie</b> .....	138
<b>Lexique</b> .....	156
<b>Annexes</b> .....	157
<b>Table des matières</b> .....	185

## Introduction

Nous vivons à l'ère du « voir ». Interrogeons-nous pour savoir si nous avons jusque-là dans notre histoire expérimenté une époque où nous sommes entourés d'artefacts visuels si abondants. [...] Aujourd'hui, l'image, c'est par elle que nous nous laissons emmener par le torrent d'informations, sans nous y arrêter. Ces images sont alors utilisées pour que nous ne les voyions pas, ne les sentions pas et n'y pensions pas. [...] Mais l'image par sa nature n'existe-elle pas, au contraire, pour être vue, sentie et pensée ? [...] Il faut d'abord s'arrêter pour voir. Et voir ensuite, au-delà de ce qui est apparent, dans la profondeur et le sérieux. Voir pour voir. Le nouvel acte de « voir » doit commencer par cette démarche la plus simple.

– Masahiro Kawai, « Vers la philosophie visuelle<sup>1</sup> »

Ce travail porte sur la vie méconnue de structures qui s'investissent dans un domaine artistique particulier, celui du cinéma expérimental. Leurs travaux dont on parle si peu jusqu'à nos jours semblent mériter d'être étudiés car, au-delà de la passion individuelle des cinéastes expérimentaux pour leur art, la constitution de ces organismes depuis leur regroupement et leurs premières actions ont donné naissance à un monde de l'art, au sens défini par Howard S. Becker, qui se compose de « toutes les personnes dont les activités sont nécessaires à la production des œuvres bien particulières que ce monde-là (et d'autres éventuellement) définit comme de l'art<sup>2</sup>. » Le nouveau monde de l'art, tel que l'explique Becker, axe ses activités sur « la création de nouveaux circuits et méthodes de distribution<sup>3</sup> » afin de donner une visibilité aux œuvres laissées de côté par le système existant et de mettre à jour les artistes restant méconnus, sans quoi ce cinéma n'aurait pas obtenu une présence telle qu'elle l'est aujourd'hui. Au travers de trois études de cas, l'Anthology Film Archives à New York, Light Cone à Paris et Lux à Londres, nous souhaitons examiner certains modes de vie des organismes qui animent la culture de cet autre cinéma. Cette étude est également une tentative d'éclairer l'histoire de l'expérimental d'un jour nouveau, du point de vue de sa structuration.

« On ne peut pas parler du cinéma expérimental comme on parle de la comédie musicale ou du western, par exemple. Le genre est codifié. Le cinéma expérimental ne l'est pas, il

---

<sup>1</sup> Masayuki Kawai, « Vers la Philosophie Visuelle » [texte en japonais], in REF lab. : Masayuki Kawai, Yusuke Ogura (dir.) *Visual Philosophy note vol. 1*, Tokyo, Gendaikikakushitsu Publishers, 2013, p. 5-6.

<sup>2</sup> Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, coll. Champs arts, Flammarion, Paris, 1988, 2010, p. 58.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 146.

est transversal et traverse toutes les formes de cinéma [...]. Ce qui importe à chaque fois c'est que le film innove et renouvelle les formes<sup>4</sup>. »

Le terme « cinéma expérimental » que nous utilisons communément aujourd'hui n'a pourtant pas de définition précise, son sens reste toujours incertain, de sorte que, pour exprimer le flou de ce mot, Dominique Noguez propose ainsi de l'appeler « cinéma ~~expérimental~~ ». Comme dit Christian Lebrat, son caractère transgressif qui vise continuellement à abolir les règles et les normes cinématographiques empêche d'enfermer ses créations dans les critères évidents. La forme, le style, l'utilisation des supports, la technique pour filmer ou même le dispositif de présentation, tous les éléments qui constituent le *cinéma* se décomposent et se redéfinissent sans cesse au sein de la pratique de l'expérimental. L'usage consenti du terme « cinéma expérimental » a notamment pour but de donner à ces créations si éclectiques la possibilité d'être critiquées et étudiées et d'affirmer leur existence. Si ce mot a permis de clarifier le champ critique, les organismes apparus à partir des années 1960 lui donnent le corps d'un domaine artistique. Le caractère hétérogène des créations implique en effet, tel que l'indique Thierry Lounas, la nécessité d'inventer le mode de production et de diffusion au cas par cas<sup>5</sup>. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de norme à suivre pour une systématisation, mais il faudra que chacun trouve les politiques adéquates aux différents besoins des cinéastes et à la situation qui les entoure. Puisque ce cinéma innove continuellement, ses expressions et ses circonstances se transforment avec le temps, les organismes sont invités à « frayer sans cesse des stratégies de résistance, afin d'éviter son anéantissement<sup>6</sup>. » Elles aménagent ainsi petit à petit les méthodes de production, de distribution et de diffusion et constituent un secteur artistique qui s'installe à présent à la croisée de différents domaines artistiques, le cinéma, les arts plastiques et le spectacle vivant.

Nous nous intéressons dans cette étude, en particulier, à la survie des trois structures : l'Anthology Film Archives, Light Cone et Lux qui vivent dans ce secteur depuis les décennies, en s'impliquant dans le circuit de films, la distribution et la diffusion. Fondés respectivement en 1970, 1982 et 1966, ces organismes ont survécu à divers changements apportés sur la scène du cinéma expérimental, alors que nombreux sont ceux qui ont fermé leur porte au fil des années.

---

<sup>4</sup> Christian Lebrat (entretien avec), « La puissance du cinéma expérimental ne doit rien à l'intrigue » [en ligne], Cineastes.net, fév. 2001, consulté le 20 jan. 2013, URL : <http://www.cineastes.net/autres-ent/ailedudesir-lebrat.html>

<sup>5</sup> Thierry Lounas, in Philippe Ortoli (réalisé par), « La diffusion du prototype cinématographique » [en ligne] (Synthèse de la table ronde), FID Marseille, au 4 déc. 2003, consulté le 8 mars 2013, URL : <http://www.centreimages.fr/vendome2011/wp-content/uploads/2011/06/synthese-FID-2003-la-diffusion-du-prototype-cin%C3%A9matographique.pdf>

<sup>6</sup> Yann Beauvais, « Un Art du mouvement » [en ligne], *Vacarme*, 1999/2 n°8, disponible en ligne, consulté le 5 fév. 2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-vacarme-1999-2-page-42.htm>

Pourquoi ont-ils pu subsister aussi longtemps ? Comment ont-ils établi leurs stratégies pour continuer à soutenir ce cinéma ?

Afin de répondre à ces questions, il nous semble convenable que nous posions deux points de vue, idéologique et économique. Bien que les films expérimentaux se créent sans but commercial, il est nécessaire pour les structures de trouver le financement qui leur permet de maintenir leur fonctionnement. Nous tenterons donc d'envisager ces trois organismes à partir de leurs objectifs (pourquoi existent-ils ?) et de leur économie (comment se donnent-ils les moyens de les réaliser ?). L'analyse de leur survie consiste alors à suivre l'évolution de ces enjeux au sein de chaque structure apportée au cours des années de leur existence. Pour éclaircir ce processus, chaque étude de cas se déroulera en trois étapes : la naissance, le développement et la présence actuelle.

Notre recherche s'attache, en premier lieu, à l'examen des circonstances de leur apparition. Quels sont les motifs de leur fondation, à quels besoins répondent-ils ? Dans quelle situation se trouvait le cinéma expérimental ? Quelles sont les stratégies choisies, pour quelles raisons ? La deuxième étape vise à illustrer les changements apportés au cours de leur développement. Quelles étaient les occasions qui ont déclenché leur transition ? Comment maintiennent-ils et transforment-ils leur fonction ? Enfin, dans un dernier temps, nous analyserons la manière de mener leurs activités à l'heure actuelle, à l'ère de nouvelles technologies. Tel que l'analyse Rosalind Krauss dans sa théorie de « Post-Medium Condition (condition post-médium) », l'art perd désormais son attachement à des supports spécifiques physiquement délimités, mais utilise différents médiums d'une manière transversale<sup>7</sup>, ce qui est le cas pour l'ensemble du domaine de l'image en mouvement. L'avènement et l'expansion des outils numériques apparus ces dernières années, comme le fichier digital ou l'internet, ont considérablement transformé son paysage, tant au niveau de production que de diffusion. Comment trois organismes de l'expérimental font-ils face à ces nouvelles circonstances ? Quelles sont les nouvelles problématiques surgies dans une telle condition contemporaine liée aux spécificités de cet art ? Comment considèrent et reconsidèrent-ils leur rôle, comment s'adaptent-ils à cette nouvelle ère ?

En suivant ces trois étapes de la vie de chacune de ces structures, nous essaierons de voir leur maintien dans le temps, non pas comme une accumulation de conséquences séparées, mais plutôt dans sa continuité, dans l'interaction entre le passé et le présent. Notre ligne de recherche ainsi se résumera à ces trois questions : quel est l'arrière-plan de leur naissance ? ; dans quelle

---

<sup>7</sup> Takeshi Kobayashi, « Beyond the Medium », *Hyosyo : Journal of the Association for Studies of Culture and Representation* n°8, Tokyo, Association for Studies of Culture and Representation, 2014, p. 13-14.

situation se sont-ils développés ? ; en fonction de leur héritage, comment ont-ils évolués à l'heure actuelle ?

L'objectif de cette étude n'est pas de montrer un standard d'existence d'une structure de ce cinéma, mais plutôt d'illustrer, au contraire, les modes de vie qui varient en fonction de la fixation de buts et du contexte environnemental. Dans le domaine du cinéma expérimental, répétons-le, il n'y a pas de règles à respecter. Toutes les structures inventent et réinventent continuellement leurs stratégies pour protéger ce cinéma à leur manière suivant les changements de situation. Cela dit, l'analyse de ces trois cas pourra nous donner quelques idées sur ce que veut dire le fait d'être partie prenante du monde du cinéma expérimental aujourd'hui, sur les différents modes de pensée des acteurs vis-à-vis de cet art et, peut-être, une perspective pour son avenir.

En ce qui concerne la méthodologie adoptée, nous nous sommes appuyés notamment sur les témoignages des acteurs de ce cinéma, publiés dans quelques ouvrages et revues ainsi que, en particulier, sur Internet. Puisque, à part dans le peu d'études réalisées, telles que *Canyon Cinema : The Life and Times of an Independent Film Distributor* (2008) de Scott MacDonald ou *Reaching Audience : Distribution and Promotion of Alternative Moving Image* (2012) écrit par Julia Knight et Peter Thomas, l'analyse des structures liée à la question socio-économique de l'expérimental ne fait guère partie des sujets principaux des recherches existantes, il nous a été indispensable de combler ce manque évident de sources par les témoignages recueillis afin de reconstituer l'histoire des organismes en question. En recourant à quelques ouvrages et aux multiples sources mises en ligne, nous avons ensuite complété ces témoignages avec les éléments socio-politico-culturels plus globaux pour mieux illustrer le contexte d'une époque et d'un endroit donnés. Enfin, nous avons réalisé plusieurs entretiens auprès des responsables actuels de chaque organisme et de quelques autres professionnels pour procéder à une analyse de leur présence aujourd'hui.

# Partie I. Anthology Film Archives

Un musée du cinéma expérimental

## Introduction

L'Anthology Film Archives se définit comme un musée du cinéma expérimental ayant pour but d'apporter la preuve que ce cinéma est un art. Après avoir fondé la Film-Makers' Cooperative et la Film-Makers' Cinematheque au début des années 1960 qui stimuleront la formation du monde du cinéma expérimental, Jonas Mekas, avec ses complices, établit l'Anthology en 1970 pour donner la réponse au besoin de partager et protéger cet art qui est indignement traité pendant longtemps. Dès la fondation jusqu'à aujourd'hui, l'organisme s'oblige à accomplir ses missions en tant que musée : conserver, préserver et montrer les films expérimentaux.

Au travers du premier chapitre, nous souhaitons d'abord dessiner le contexte de la naissance de l'Anthology, l'époque où Jonas Mekas se met en action à New York en cherchant désespérément les possibilités de partager les films qui le fascinent. Cette partie envisage de soulever les caractéristiques de cette époque et de l'environnement qui inspire le motif de la fondation de l'Anthology et pose les influences dans son développement. Le chapitre 2 concerne la naissance de l'Anthology, la constitution de ses missions ainsi que sa transformation pendant la première période de cette structure, jusqu'à son installation en 1988 au bâtiment actuel à 2<sup>nd</sup> Avenue et 2<sup>nd</sup> Street dans le quartier SoHo. Nous poursuivons, dans le chapitre 3 avec l'évolution de l'Anthology à l'heure actuelle, la transformation de ses activités et de son identité ainsi que sa manière de faire face à l'ère de la nouvelle technologie. Il s'agit de mettre en lumière le rapport entre son passé et sa présence actuelle et son interaction avec son environnement, et d'illustrer sa raison d'être d'aujourd'hui et dans l'avenir.

Cette étude de cas se base d'abord de nombreux témoignages de Jonas Mekas publiés sur internet et dans les ouvrages, ainsi que les documents écrites sur la culture avant-gardistes dans les années 1950 – 1970 à New York. Puis, en particulier pour le chapitre 3, nous recourons aux entretiens recueillis du directeur actuel de la structure, John Mhiripiri, et de l'archiviste et programmeur, Andrew Lampert.

## Chapitre 1. Nécessité de partager : préhistoire de l'Anthology Film Archives

### 1-1. Engagement dans la culture du cinéma expérimental : partager, protéger, montrer

La genèse du mouvement qui a permis d'établir le système de circulation spécifique du cinéma expérimental, ce qu'appelle Howard S. Becker un *monde de l'art*, remonte à la fin des années 1940 où Jonas Mekas, le promoteur tout-puissant de cet aménagement, rencontre ce cinéma à New York. Au quartier Greenwich Village de cette ville, Amos Vogel présente à partir de 1947 une grande quantité de films expérimentaux au Cinema 16, le second ciné-club alors aux États-Unis après celui de Frank Stauffacher à San Francisco<sup>8</sup>. En laissant une influence significative sur la culture de l'expérimental à l'époque, le ciné-club compte près de 7,000 abonnés à son apogée, y compris de futurs cinéastes expérimentaux<sup>9</sup>.

Arrivé à New York en 1949, Jonas Mekas, lituanien réfugié, découvre des films d'avant-garde au Cinema 16 entre autres, et commence aussitôt à organiser des projections pour ses proches : « Cela est venu de la nécessité de partager avec mes amis des choses que j'aime [...]. Pour moi, personnellement, il ne suffit pas juste de les voir pour moi-même<sup>10</sup>. » Mekas ensuite publie avec son frère Adolfas Mekas la revue *Film Culture* en 1954 et, entre 1958 et 1971, il collabore au journal du quartier, le *Village Voice*, en créant la colonne consacrée au cinéma expérimental sous le nom de « Movie Journal ». Dans l'introduction de cette nouvelle colonne, Mekas s'affirme dès lors comme promoteur et protecteur de cet art : « Je devais mettre au grand jour, tenir et protéger toutes les belles choses que je voyais se passer dans le cinéma et qui étaient massacrées ou ignorées par mes collègues critiques et par le public<sup>11</sup>. » Ce sentiment de *nécessité* apparent dans ses expressions le conduit à fonder un organisme en 1962, qui deviendra le facteur décisif du développement du système de circulation du cinéma expérimental à

---

<sup>8</sup> Scott MacDonald, *Canyon Cinema : The Life and Times of an Independent Film Distributor*, California, University of California Press, 2008, p. 3-4.

<sup>9</sup> Bruce Weber, « Amos Vogel, Champion of Films, Dies at 91 » [en ligne], *The New York Times*, mise en ligne le 28 avril 2012, consulté le 30 mars 2015, URL : [http://www.nytimes.com/2012/04/29/movies/amos-vogel-new-york-film-festival-director-dies-at-91.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/04/29/movies/amos-vogel-new-york-film-festival-director-dies-at-91.html?_r=0)

<sup>10</sup> « It came from the *need* to share with my friends things that I like, films that gave me ecstasy, excitement. For me, personally, it's not enough just to see it for myself. *I have to share it with others.* » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, « Je suis un filmeur (Paris, 1997) », in Jonas Mekas, *Déclaration de Paris*, coll. Les Cahiers de Paris Expérimental, Paris, Paris Expérimental, 2001, p. 21.

<sup>11</sup> « I had to pull out, to hold, to protect all the beautiful things that I saw happening in the cinema and that were either butchered or ignored by my colleague writers and by the public. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, *Movie Journal : The Rise of a American New Cinema, 1959-1971*, New York, Macmillan, 1972, p. ix.

l'échelle mondiale : la Film-Makers' Cooperative. Alors qu'au début des années 1960, il existait plusieurs endroits où on présentait régulièrement les films d'avant-garde, tel que le Charles Theater, Kinesis ou Film Forum, très peu de ces lieux se chargeaient de leur distribution, dont le Museum of Modern Art à New York (MoMA) et le Cinema 16. Étant le premier dans ce secteur, le MoMA se met en 1936 à collectionner et à distribuer les films avant-gardistes produits dans les années 1920 et 1930, ce qui a permis de les faire découvrir aux futurs cinéastes expérimentaux, tel que Kenneth Anger, Curtis Harrington ou Harry Smith<sup>12</sup>. Ceci dit, les films expérimentaux ne bénéficiaient pas vraiment de la faveur au sein de cette institution : ces créations ne représentent qu'une petite partie de sa collection filmique qui comprend également des films commerciaux. D'ailleurs, la fondatrice du Film Library au MoMA, Iris Barry, tolérait l'expérimental au mieux à contrecœur et ainsi de suite son successeur Richard Griffith<sup>13</sup>. C'est en réalité le rejet de Barry d'inclure dans le catalogue le film de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943) qui occasionnera la naissance d'autres essais alternatifs, tel est le cas du Cinema 16<sup>14</sup>. Ce dernier, quant à lui, se présente comme pionnier de distributeur spécialisé dans l'expérimental depuis la fin des années 1940. Un incident pourtant se produit en 1960 : Amos Vogel cette fois-ci refuse de projeter le film de Stan Brakhage *Anticipation of the Night* (1958). Dès lors, Mekas et plusieurs cinéastes décident de l'abandonner. En partie à cause de l'antagonisme résulté de cette chicane entre Vogel et des cinéastes, Jonas Mekas entre autres, le Cinema 16 met un terme brusquement à son activité en 1963<sup>15</sup>. Avec une vingtaine cinéastes, Mekas forme tout de suite un nouveau groupe The New American Cinema, qui se transformera en 1962 en centre de distribution, la Film-Makers' Cooperative, dont l'organisation s'inspire de la coopérative d'agriculteurs<sup>16</sup>. Parmi les premiers membres, on trouve Stan Vanderbeek, Ron Rice, Jack Smith, Ken Jacobs, Gregory Markopoulos. Ayant pour objectif la distribution non-lucrative, l'organisme est géré par les cinéastes eux-mêmes, et il accepte tous les films déposés sans sélection. « La formation de la New York Film-Makers' Cooperative a prouvé que la distribution gérée par les cinéastes était possible, et d'autres groupes, ici et à l'étranger, ont suivi cet exemple<sup>17</sup>. » Tel que l'indique Scott MacDonald, le fondateur du Canyon Cinema,

---

<sup>12</sup> Scott MacDonald, *Canyon Cinema...*, op.cit., p. 5, 87.

<sup>13</sup> Robert Sitton, *Lady in the Dark : Iris Barry and the Art of Film*, New York, Columbia University Press, 2014, p. 411.

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Voir Scott MacDonald, *Cinema 16: Documents toward a History of the Film Society*, Philadelphia, Temple University Press, 2002.

<sup>16</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas » [en ligne], *Super Fancy Arts Quarterly, Issue II : No v. Dec. Jan. 2012-13*, San Francisco, SFAQ LLC, p. 55, consulté le 9 fév. 2015, URL : <http://sfaq.us/wp-content/uploads/2014/11/sfaq-issue-11.pdf>

<sup>17</sup> « The formation of the New York Film-Makers' Cooperative proved that filmmaker-run distribution was possible, and other groups, here and abroad, followed its lead. » (c'est notre traduction) ; Scott MacDonald, *Canyon Cinema...*, op.cit., p. 6.

l'établissement du système de distribution alternatif sous la forme de coopérative montré par la Coop à New York induit la naissance de nombreuses coopératives partout dans le monde, comme le Canadian Filmmakers Distribution Center à Toronto (1967), la Japan Filmmakers' Cooperative à Tokyo (1968).

Jusqu'à son emménagement à 80 Wooster Street dans le quartier SoHo en 1967, le loft personnel de Mekas devient le bureau de la Coop, et c'est là où va résider l'origine de l'Anthology en 1964, la Film-Makers' Cinematheque.

« C'était au printemps 1964. Mon loft était le bureau de la Film-Makers' Cooperative ; le bureau du magazine *Film Culture* ; et l'endroit favori de cinéastes *underground*, de poètes, de gens de passage, Bob Kaufman, Barbara Rubin, Christo, Salvador Dalí, Ginsberg, LeRoi Jones, Corso, George Maciunas, Warhol, Jack Smith<sup>18</sup>... »

## 1-2. De Greenwich Village à SoHo : la communauté d'avant-gardistes, de la culture alternative

Si Mekas se souvient d'artistes passagers dans son loft multi-usages, c'est aussi lié à la vie culturelle locale du Greenwich Village, que l'on appelle couramment le Village. C'est la capitale de la culture alternative dans laquelle les artistes avant-gardistes se rassemblent et créent des échanges dynamiques autour des années 1960.

« Les artistes avant-gardistes des années 1960 ont tenté de construire une communauté à travers l'art. La leur était une communauté alternative qui se tourne vers les styles folklorique, populaire et la sous-culture transgressive ainsi que le rituel religieux, visant à rejeter les valeurs des artistes de la génération précédente et l'établissement socio-politique. Ils ont mis en place des modes de production – la coopérative, la main-d'œuvre non aliénée – ce qui était rare dans les années 1950. La recherche des artistes des sixties a défini une ère<sup>19</sup>. »

---

<sup>18</sup> « It was the spring of 1964. My loft was the Film-Makers' Cooperative office; Film Culture magazine office; and a hangout of underground film-makers, poets, people in transit... » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p. 52.

<sup>19</sup> « These Sixties avant-garde artists attempted to build a community through art. Theirs was an alternative community that looked to folk, popular, and transgressive subcultural styles, as well as to religious ritual, for means to reject the values of both the previous generation of artistes and the socio-political establishment. They initiated modes of production – cooperative, unalienated labor – that were rare in the 1950s. The Sixties artists' search

À l'image du Living Theater<sup>20</sup>, le Judson Dance Theater<sup>21</sup> ou l'événement d'envergure *9 Evenings : Theatre and Engineering*<sup>22</sup> qui se trouvent tous au Village, les artistes tissent des relations au-delà de leur division par domaines artistiques en formant une sorte de communauté, et ils proposent ensemble des créations innovantes et parfois radicales comme reflet du courant *contre-culture* de l'époque. Nous pouvons remarquer donc que la forme coopérative choisie pour fonder le système de distribution s'inspire du mouvement de ce quartier à cette période. Le cinéma expérimental s'intègre naturellement dans cette agitation, comme en donne la preuve les chroniques du *Village Voice* dans lesquelles « le cinéma y est considéré dans ses relations avec les autres formes de pratique artistique »<sup>23</sup>.

Vers la fin des années 1960, la communauté d'artistes s'étend vers le quartier SoHo avec le mouvement artistique Fluxus, dont le chef est George Maciunas. La transformation de SoHo en rendez-vous des artistes, qui est selon Mekas entièrement l'idée et le projet de Maciunas<sup>24</sup>, débute en 1967 par inaugurer le premier Fluxhouse à 80-82 Wooster Street. Fasciné par l'idée de la coopérative d'artistes comme véhicule de leur émancipation, Maciunas conçoit Fluxhouse comme la résidence collective des artistes, le lieu de laboratoire collectif et d'exhibition pour renforcer le lien entre de différents médias et de divers groupes d'artistes<sup>25</sup>. Maciunas ensuite aménage une trentaine bâtiments ou usines abandonnés à SoHo en lofts artistiques collectifs. Après la longue lutte avec l'Administration fédérale du logement à cause de leur illégalité en tant que résidence d'habitation, en 1971 Maciunas réussit enfin à faire légaliser ces squattages. Jonas Mekas décide d'y participer dès le départ de ce projet, en ouvrant le lieu dédié à sa série de projection Film-Makers' Cinematheque au rez-de-chaussée du bâtiment à 80 Wooster Street : le coût de cette installation, \$8,000 au total, est couvert par le mécène Jerome Hill<sup>26</sup>. Il

---

defined an era. » (c'est notre traduction) ; Sally Banes, *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 9.

<sup>20</sup> Le Living Theater est une troupe du théâtre expérimental fondé en 1947. Il collabore activement pour ses créations avec des artistes de d'autres disciplines. Durant des années 1960, le Living Theater devient le modèle pour les groupes théâtraux politiques, et il intervient aux nombreux événements internationaux. Ayant le caractère radical, la troupe cause souvent des scandales, tel était le cas du Festival d'Avignon en 1968.

<sup>21</sup> Formé autour d'Anna Halprin à la fin des années 1950, Judson Dance Theater est un groupe de danseurs qui ont proposé des spectacles à la Judson Memorial Church au Greenwich Village entre 1962 et 1964. Les danseurs, tel que Trisha Brown ou Lucinda Childs, ont fait des créations transdisciplinaires avec les artistes dont John Cage, Terry Riley, ou Yoko Ono.

<sup>22</sup> Organisé en octobre 1966, *9 Evenings* est un projet interdisciplinaire visant à rapprocher le spectacle vivant et la nouvelle technologie. Tel que John Cage, Lucinda Childs, Robert Whitman, les artistes venant de domaines différents se sont réunis et ont présenté une série de performance.

<sup>23</sup> Annette Michelson, « Un utopiste sagace », in Danièle Hibon, Françoise Bonnefoy (dir.), *Jonas Mekas*, Paris, Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1992, p. 59.

<sup>24</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p. 50.

<sup>25</sup> Charles R. Simpson, « The Achievement of Territorial Community » [en ligne], in *SoHo : The Artist in the City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p. 153-188, disponible en ligne, consulté le 31 mars 2015, URL : <http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxhousefluxcity-prefabricatedmodular-building-system/fluxhouse-fluxcities/essays-2/the-fluxhouse-cooperatives-by-charles-r-simpson/>

<sup>26</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p. 50.

serait raisonnable d'imaginer que cette décision est aussi en rapport avec la crise qu'elle subissait à cette période : juste avant d'emménager au Fluxhouse en 1967, la Cinematheque risquait de mettre fin à ses activités à cause de la dette accumulée due aux frais trop élevés de location de la salle de projection<sup>27</sup>.

Les réseaux d'artistes noués au Village et au quartier SoHo, où s'installe le bâtiment actuel de l'Anthology Film Archives, comme nous le verrons plus tard, deviennent un des facteurs clés pour son établissement et son développement.

### 1-3. La bataille pour le partage du cinéma expérimental : lutte pour la légalité, essai d'élargir la possibilité de partager

Si l'objectif de l'Anthology est de faire preuve de « cinéma comme art » par son rôle de musée du cinéma en étant le garant de son histoire, c'est aussi en réponse à la négligence ou à la censure que l'expérimental a subi pendant longtemps. Nous trouvons un fait symbolique en mars 1964 : Mekas, Ken Jacob et Florence Karpf sont arrêtés pour cause d'obscénité, suite à la projection de *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith au New Bowery Theater, où Mekas coordonnait régulièrement des projections<sup>28</sup>. Cela provient notamment de la censure massive mise en place à New York durant cette période, ayant comme arrière-plan l'ouverture de la Foire internationale (1964-1965). La police poursuit ses attaques contre le mouvement *underground*, et Mekas, à peine deux semaines plus tard, est mis en arrestation pour le même motif avec cette fois-ci le film de Jean Genet *Un Chant d'amour* (1950), ce qui provoque un choc considérable auprès des cinéastes expérimentaux. Face à la persécution affreuse, Mekas écrit plusieurs articles contestant l'accusation injuste dans le *Village Voice* et dans *Film Culture*, tel que « Underground Manifesto on Censorship » (*Village Voice*, 12 mars 1964) publié aussitôt après sa première arrestation, ou « Film-Makers' Cooperative Anti-Censorship Fund » (*Village Voice*, 8 avril 1964).

---

<sup>27</sup> En février 1967, Tom Chomon, alors chargée d'organisation de la Film-Makers' Cinematheque, publie dans le magazine *Cinemanews* de la coopérative Canyon Cinema à San Francisco une annonce demandant aux cinéastes de lui permettre d'utiliser leur films pour la projection sans paiement afin de sauver la Cinematheque. Dans le prochain numéro de *Cinemanews*, Bruce Conner publie sa réponse de refus en critiquant l'incompétence et la mauvaise organisation de la Cinematheque. Voir Scott MacDonald, *Canyon Cinema...*, *op.cit.*, p. 66, 83, 125-128.

<sup>28</sup> Kristen Alfaro, « New technology and Anthology Film Archives' Institutionalization of the Avant-Garde » [en ligne], *Access and the Experimental Film (Project Muse)*, p. 48-49, disponible en ligne, mise en ligne le 26 juillet 2012, consulté le 7 fév. 2015, URL : [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the\\_movin\\_g\\_image/v012/12.1.alfaro.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_movin_g_image/v012/12.1.alfaro.html)

« Nous ne cherchons pas à nous engager dans un combat. Nous ne sommes pas intéressés à le gagner ou quoi que ce soit. Tout ce que nous voulons, c'est créer plus de beaux films et les partager avec les autres. Mais nous sommes poussés contre le mur, nous sommes menacés d'emprisonnement et nos films ne sont plus en sécurité ; la Muse est étranglée<sup>29</sup>. »

Avant de commencer la Film-Makers' Cinematheque dans son appartement en 1964, Mekas organisait des projections sous le nom de Film-Makers' Showcase dans quelques petites salles de cinéma et galeries dont le Bleecker Street Cinema ou Gramercy Arts Theatre. Cependant, les rumeurs tenant pour controversables les films que projette Mekas parviennent aux oreilles des propriétaires de lieux, de telle sorte qu'ils refusent l'un après l'autre d'accueillir ses projections. L'arrestation de Mekas leur donne naturellement le prétexte, ce qui renforce son exclusion. Le loft de Mekas, avec l'ouverture de la Cinematheque, devient temporairement le centre de la projection privée et simultanément celui de la campagne contre la censure par le pouvoir<sup>30</sup>. Entre 1961 et 1969, le Film-Makers' Showcase et la Film-Makers' Cinematheque passent ainsi de l'un à l'autre dans 18 endroits différents<sup>31</sup>.

Suite à cette chasse à l'espace privé qu'a subi le cinéma expérimental, Mekas conçoit une idée pour continuer à partager les films avec le public : la projection *portable* destinée à l'espace domestique avec la nouvelle technologie du 8mm. En 1965, l'année de la sortie du super 8, Mekas affirme dans l'article du *Village Voice* que la technologie de 8mm est une solution au problème de censure, ayant la possibilité de faire des copies et de distribuer à bas prix et la facilité d'aménager le dispositif de projection avec le projecteur portable<sup>32</sup>. Fasciné par le potentiel de libérer le cinéma expérimental via l'espace domestique, Mekas songe même à transférer tous les films de la Coop en 8mm pour accélérer la distribution et la vente. Cela n'a pourtant jamais été accompli par manque de financement suffisant<sup>33</sup>. Ceci dit, son rêve se réalise partiellement avec le magazine *Aspen*. Conçu et édité par Phyllis Johnson, *Aspen* est un magazine multimédia publié d'une manière irrégulière entre 1965 et 1971 : « Vous ne lisez pas

---

<sup>29</sup> « We are not looking for a fight. We are not interested in winning this or any other cases. All we want is to make more beautiful films and share them with others. But we are being pushed against the wall, we are being threatened with imprisonment and our films are no longer safe; the Muse is being strangled. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, « Film-Makers' Cooperative Anti-Censorship Fund », *Village Voice*, le 8 avril 1964, cité dans James Harding, « 1964, 3<sup>rd</sup> March : A screening of Jack Smith's Flaming Creatures is raided by police in New York » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 1 avril 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/flaming\\_creatures.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/flaming_creatures.html)

<sup>30</sup> Genevieve Yue, « Jonas Mekas » [en ligne], *Senses of Cinema*, mise en ligne en fév. 2005, consulté le 31 mars 2015, URL : <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/>

<sup>31</sup> Kristen Alfaro, « New technology and... », *op.cit.*, p. 59-60.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 50.

simplement ASPEN...vous l'entendez, l'accrochez, le sentez, le pilotez, le reniflez et jouez avec<sup>34</sup>. » Ce magazine reconsidère la forme d'exposition et sa manière d'atteindre au public via son format de coffret livré par la poste, qui contient des brochures, des disques vinyles LPs, des imprimés variés ou des copies de films en 8mm. Nous trouvons parmi les artistes qui y ont collaboré, Peter Blake, John Cage, Marcel Duchamp, John Lenon et son épouse Yoko Ono, Jack Smith et bien entendu Jonas Mekas.

Dans l'idée de Mekas aspirant à une nouvelle façon de partager des films via l'espace domestique, nous pouvons remarquer un aspect de sa pensée que Giovanna Fossati dans son livre *From Grain to Pixel*<sup>35</sup> appelle « Film as *Dispositif* », et qui s'intéresse plus à la possibilité d'exposition d'une œuvre plutôt que de s'attacher délibérément à son support original. Comme le note Fossati et nous le verrons plus tard, cette facette est aussi présente dans les activités de l'Anthology Film Archives à l'ère de l'internet.

## **Chapitre 2. Anthology Film Archives : de la naissance à l'installation à 2<sup>nd</sup> Avenue et 2<sup>nd</sup> Street**

Nous avons vu jusqu'ici la préhistoire de l'Anthology Film Archives, les contextes qui constituent son arrière-plan. Notons que, après les arrestations de Mekas, il prépare avec P. Adams Sitney en 1964 le programme *New American Cinema* pour une tournée mondiale. Ceci donnera une influence significative au développement de la culture du cinéma expérimental dans différents pays : arrivé en France en 1967, par exemple, le programme fait découvrir à Marcel Mazé ce cinéma différent, et le conduit par la suite à la fondation de la première coopérative française, le Collectif Jeune Cinéma ; la London Filmmakers' Co-op se lance dans l'activité de distribution sérieuse en construisant sa collection à partir de nombreuses copies de ce programme. Entretemps, aux États-Unis, les films expérimentaux continuent à être diffusés malgré plusieurs obstacles, en obtenant de plus en plus d'attention. Nous allons voir maintenant la naissance de l'Anthology Film Archives, ses objectifs ainsi que son processus du développement dans ce contexte caractéristique à New York.

---

<sup>34</sup> « You don't simply read ASPEN...you hear it, hang it, feel it, fly it, sniff it, play with it. » (c'est notre traduction) ; Publicité d'*Aspen* (voir annexe 1, p. 139), disponible sur le site de The New York Times, mise en ligne le 3 juillet 2007, consulté le 2 avril 2015, URL : <http://www.nytimes.com/imagepages/2007/07/03/books/pc-aspen.html>

<sup>35</sup> Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Translation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011

## 2-1. Naissance de l'Anthology Film Archives : un *musée* du cinéma expérimental

Au courant de 1967, pendant que la Film-Makers' Cinematheque s'installe à Fluxhouse à 80 Wooster Street, certains amis-cinéastes de Mekas, tel que Peter Kubelka ou Stan Brakhage, commencent à lui manifester leur insatisfaction en ce qui concerne le concept de sa programmation. Ils jugent trop permissive la façon de Mekas qui, en suivant le même principe que la Film-Makers' Coop, présentait systématiquement de nouveaux films sans critère<sup>36</sup>.

En même temps, le nombre de ciné-clubs et d'enseignements cinématographiques dans les universités s'accroît considérablement partout aux États-Unis. En effet, le secteur éducatif, les universités en particulier occupent à cette époque la place capitale dans l'économie du cinéma expérimental et indépendant. Alors que selon la statistique de l'American Film Institute, entre 1963 et 1964, 244 cours sur le cinéma ont été offerts dans l'ensemble des établissements de l'enseignement supérieur aux États-Unis, le chiffre monte à 1,233 entre 1968-69 et en deux ans cela atteint les 2,392<sup>37</sup>. De plus, selon l'estimation du Land Report en 1973, dans le marché du cinéma non-commercial, environ 90% de revenu total est issu du secteur éducatif<sup>38</sup>. Poussé par le boom du cinéma indépendant, les étudiants commencent à s'intéresser à l'expérimental et demandent à leurs professeurs de montrer des exemples. Puisque les films expérimentaux étaient peu accessibles en province, en ne les ayant jamais vus en vrai, les enseignants de petites villes commencent donc à demander à Mekas ou à P. Adams Sitney de leur préparer des programmes à projeter<sup>39</sup>. Au cours de 1967 et 1968, en recevant si fréquemment les mêmes demandes, Mekas et Sitney ont l'idée de créer un petit comité afin de préparer une liste de films : « Nous dirons, "vous pouvez choisir n'importe quel film dans cette liste, chaque film porte une chose importante en lui"<sup>40</sup>. » Ainsi se forme le squelette de la collection de l'Anthology que l'on nommera « Essential Cinema ».

Incité par ces facteurs, Mekas décide de diviser la Film-Makers' Cinematheque en deux sections : l'une (Cinematheque 1) continue à montrer des programmes ouverts et éclectiques à

---

<sup>36</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Founding of Anthology Film Archives : building up the Archive » [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 1 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/94>

<sup>37</sup> Lee Grieveson, Haidee Wasson (dir.), *Inventing Film Studies*, Durham, Duke University Press Book, 2008, p. 188-189. Voir annexe 2, p. 140.

<sup>38</sup> Peter Feinstein, *The Independent Film Community : A report on the status of independent film in the United States*, New York, Committee on Film and Television Resources and Service, 1977, p. 30.

<sup>39</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Interview with Jonas Mekas » [en ligne], *Senses of Cinema*, mise en ligne en nov. 2001, consulté le 2 avril 2015, URL : [http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/mekas\\_interview/](http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/mekas_interview/)

<sup>40</sup> « We'll say, "You can choose anything from this list, every film on it has something important in it". » (c'est notre traduction) ; *idem*.

80 Wooster Street ; l'autre (Cinematheque 2) applique une sélection plus sévère, avec l'idée d'académie, dans une deuxième salle située dans une autre Fluxhouse sur Green Street<sup>41</sup>. Tandis que Mekas entreprend la préparation de la Cinematheque 2, Jerome Hill, grand mécène du cinéma expérimental et cinéaste lui-même, lui propose d'ouvrir une salle de projection dans le Public Theater à 425 Lafayette Street dans le quartier Greenwich Village. En effet, le nouveau président du théâtre, Joe Martinson (fondateur de la société Martinson Coffee), qui est un bon ami de Hill, lui confie un espace dans le théâtre qui était en cours de rénovation<sup>42</sup>.

L'Anthology Film Archives ainsi ouvre ses portes au 1<sup>er</sup> décembre 1970 au sein du Public Theater. La salle de cinéma, nommée « Invisible Cinema », est conçue par Peter Kubelka « pour recréer l'ambiance d'un temple<sup>43</sup> ». En reflétant son idée de transformer la salle en « a machine for seeing (une machine pour voir) », afin d'optimiser la condition pour regarder le film comme art, chaque fauteuil est cloisonné par des paravents, ce qui limite le champ visuel du spectateur à l'écran<sup>44</sup>. Jusqu'à la mort de Jerome Hill en 1972, l'Anthology offre des séances de cinéma expérimental « pour des gens qui veulent voir un film et pour qui ce film est la raison essentielle de leur venue<sup>45</sup>. »

#### - Musée du cinéma

« L'Anthology Film Archives est le premier musée dédié exclusivement au film comme un art. Quelle est l'essence de l'expérience filmique ? Quels films incarnent l'excellence de l'art du cinéma ? La création de l'Anthology Film Archives a pour ambition de donner des réponses à ces questions ; la première est physique – de construire un cinéma dans lequel les films peuvent être vus dans les meilleures conditions ; et la deuxième pour l'aspect critique – de définir un art du film en termes d'œuvres sélectionnées qui indiquent ses essences et paramètres<sup>46</sup>. »

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Jonas Mekas (interview avec), « The Film Makers' Cinematheque » [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 1 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/91>

<sup>43</sup> Michel Larouche, « Le retour du cinéma expérimental » [en ligne], *24 images*, n°58, 1991, p. 46-47, disponible en ligne, consulté le 19 jan. 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/23214ac>

<sup>44</sup> Voir annexe 3, p. 140 ; Voir « Anthology Film Archives Manifesto » (1970), in P. Adams Sitney, *The Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*, vol. 1, New York, Anthology Film Archives et New York University Press, 1975.

<sup>45</sup> Peter Kubelka, « The Invisible Cinema », *Design Quarterly* n° 93, 1974, p. 34, cité dans Michel Larouche, *op.cit.*, p. 46-47.

<sup>46</sup> « Anthology Film Archives is the first film museum exclusively devoted to the film as an art. What are the essentials of the film experience? Which films embody the heights of the art of cinema? The creation of Anthology Film Archives has been an ambitious attempt to provide answers to these questions; the first of which is physical – to construct a theater in which films can be seen under the best conditions; and second critical – to define the art of film in terms of selected works which indicate its essences and parameters » (c'est notre traduction) ;

Ce manifeste écrit par Sitney illustre sa vocation en tant que musée du cinéma et sa défense du « film comme art ». Son attitude coïncide avec celle de la Cinémathèque française d'Henri Langlois, qui aspire à obtenir le statut d'un « véritable Musée du cinéma<sup>47</sup> » et essaie de mettre en évidence la thèse du « cinéma comme art » depuis 1936. Si l'on trouve cette concordance, c'est parce que Mekas a pris comme modèle le musée de Langlois, qui vraisemblablement était toujours présente dans son esprit depuis son choix du terme « Cinematheque » pour sa série de projections<sup>48</sup>. Il est possible de dire que ce statut de musée de l'Anthology est aussi un reflet de l'espoir de Mekas qui souhaite que le cinéma expérimental obtienne la reconnaissance comme une forme artistique particulière avec sa valeur propre. Il ne cesse de montrer son sentiment de désespoir et de révolte vis-à-vis du traitement indigne que subissent « les œuvres des cinéastes “à part”<sup>49</sup> ». Ainsi, affirme-t-il à Paris en 1976 :

« Nous avons appris que si un(e) cinéaste d'avant-garde fait un film et laisse le reste au hasard, alors le cinéma commercial et ses institutions l'ignorent ou, s'ils ne peuvent plus l'ignorer, ils le traitent, ils le maltraitent : ou ils l'enterrent. [...] Nous voulons être seuls pour que les gens voient plus clairement notre identité, nos voix, nos couleurs, pour qu'ils puissent voir des éclairs du sublime<sup>50</sup>. »

Comme nous l'avons vu plus haut, le MoMA à New York constituait déjà une collection importante de films expérimentaux, ils ne se présentent pourtant qu'une toute petite partie parmi d'autres qui s'étendent à toutes formes d'art plastique. De plus, à l'image d'Iris Barry, la position du MoMA vis-à-vis de l'expérimental était plus à contrecœur que positive à cette époque. L'Anthology – le musée du cinéma expérimental, en constituant sa collection de films expérimentaux isolée, se présente donc symboliquement comme garant de son histoire et son prestige artistique propres, comme le véhicule de sa reconnaissance en tant que forme artistique à part entière. En même temps, tel que le confirme Jean-Marc Leveratto, ouvrir un musée permettra aux fondateurs « de montrer la dignité culturelle [...] et de donner l'occasion à des

---

P. Adams Sitney, « Manifesto – The Essential Cinema : Essays on the films in the collection of Anthology Film Archives » [en ligne], site de l'Anthology Film Archives, consulté le 3 avril 2015, URL :

<http://anthologyfilmarchives.org/about/manifesto>

<sup>47</sup> Dominique Païni, *Conserver, Montrer : Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, coll. De Parti Pris, Edition Yellow Now, Crisnée, 1992, p. 58.

<sup>48</sup> Le mot « cinematheque » n'est pas un mot usuel en anglais, il est souvent absent dans les dictionnaires, sinon, certains comme Mirriam-Webster's Unabridged Dictionary, le définit comme « une petite salle de cinéma spécialisée dans les films d'avant-garde ».

<sup>49</sup> Jonas Mekas, in Henri Béhar, Jonas Mekas, « Mekas Américain et Libre » [en ligne], *Le Monde*, 17 déc. 1992, disponible en ligne *Dérive.tv*, consulté le 20 mars 2015, URL : <http://www.derives.tv/Mekas-americaain-et-libre>

<sup>50</sup> Jonas Mekas, « Les Palestine du cinéma (Paris, 1976) », in Jonas Mekas, *Déclaration de...*, op.cit., p. 3, 5.

visiteur de la confirmer<sup>51</sup> » par le biais de l'exposition de sa collection. L'Anthology Film Archives va remplir, tout comme la Cinémathèque française, les missions fondatrices du musée : « acquérir, conserver, sélectionner, choisir, montrer, commenter, enseigner<sup>52</sup>. »

## 2-2. Essential Cinema : fondation de la collection et programmation

Pendant que l'Invisible Cinema est en cours de construction, la constitution de la liste des films à donner aux écoles se met en place en 1968, ce qui devient la première collection de l'Anthology. Pour éviter que la sélection soit réflexion d'un goût particulier d'un individu, un comité de sélection se forme avec Ken Kelman, Peter Kubelka, James Broughton, P. Adams Sitney et Jonas Mekas. Leur choix de films accorde plus d'importance au côté esthétique qu'à celui historique, de telle façon que le répertoire représente un exemple des formes, des styles et des directions variés du cinéma expérimental<sup>53</sup>. Suite à près de trois ans de préparation, au moment de l'ouverture de l'Anthology, le catalogue comprend 300 oeuvres répartis en 100 programmes prêts à être projetés. Celui-ci est nommé à présent *Essential Cinema*, qui exprime son objectif d'indiquer les essences et paramètres de ce cinéma<sup>54</sup> : « Le répertoire de l'Essential Cinema reflète très bien où en était ce cinéma autour de 1970<sup>55</sup>. » En outre, tous les films inclus sont fabriqués sans aucune aide publique ou privée, ce qui symbolise le caractère historique du cinéma expérimental comme étant « la lutte personnelle de cinéastes<sup>56</sup> ». À partir de l'ouverture de la salle Invisible Cinema au 1<sup>er</sup> décembre 1970, les programmes de l'Essential Cinema seront présentés en cycle de 4 à 5 semaines, en offrant trois séances par jour.

Initialement conçu comme *work in progress*, le comité de l'Anthology continue à ajouter de nouvelles œuvres dans l'Essential Cinema, en allant aussi vers les différentes expressions (documentaire, narratif) et les différentes nationalités dans le but de réfléchir le champ plus élargi de cette forme artistique et mettre à jour la collection. Cela pourtant s'arrête en 1972, à

---

<sup>51</sup> Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art : Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute/SNEDIT, 2000, p. 203.

<sup>52</sup> Dominique Païni, *op.cit.* p. 10.

<sup>53</sup> Anthology Film Archives, *A Tribute to Anthology Film Archives' Avantgarde Film Preservation Program ; An Evening Dedicated to Frederick Kiesler*, program brochure, Museum of Modern Art, New York, 19 oct. 1977 ; American Film Institute, 1977, p. 46.

<sup>54</sup> P. Adams Sitney, « Manifesto – The Essential Cinema... », *op.cit.*

<sup>55</sup> « Essential Cinema Repertory [...] reflects very much where cinema was around 1970 » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas : Anthology Film Archives » [en ligne], *Dazed*, mise en ligne en 2010, consulté le 23 fév. 2015, URL :

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10265/1/jonas-mekas-anthology-film-archives>

<sup>56</sup> « The personal struggle of filmmakers » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p. 56.

cause de la mort de Jerome Hill. Si l'Anthology a pu constituer son propre catalogue permanent, c'est encore une fois grâce au soutien de Hill qui a permis aux fondateurs d'acheter des copies auprès des cinéastes et de les payer pour les droits de projection<sup>57</sup>. Faute de financement, l'Anthology cesse d'acquérir de nouveaux films et clôt en 1975 la collection Essential Cinema comptant au final 330 œuvres.

Notons que l'idée académique de l'Essential Cinema, à savoir l'aspect pédagogique de l'Anthology se complète avec la présence du Film Study Center ouvert dans son local, un espace dédié à des activités éducatives (lectures, conférences...), ainsi que les archives constitués de matériaux divers (les documents, les affiches, les films...), qui seront mis à la disposition dans cette salle d'étude. Ses archives s'agrandissent rapidement grâce à des contributions de la part des cinéastes en particulier qui apportent leurs propres films ou leur collection personnelle, à l'instar de Frederick R. Adler avec sa donation de 4,000 affiches d'anciens films en 1972<sup>58</sup>.

La perte qu'a subie l'Anthology due à la mort du grand mécène Jerome Hill ne limite pas ses effets à la fin de l'extension du catalogue. L'Avon Foundation (la fondation de Hill) ne veut plus dépenser pour le cinéma expérimental en pensant que c'est un gâchis total de l'argent<sup>59</sup>, et elle coupe alors son soutien pour la structure. De ce fait, ne pouvant plus supporter la dépense considérable pour maintenir le lieu, l'Anthology s'oblige à quitter le Public Theater, et à revenir au siège de la Film-Makers' Cinematheque 1 à 80 Wooster Street dont le coût du maintien est moindre<sup>60</sup>.

Malgré les efforts de Jonas Mekas pour continuer deux Cinematheques ayant différentes modalités, il décide finalement de fermer la Cinematheque 1 et se concentre sur le programme de l'Anthology avec le cycle de l'Essential Cinema. Par ailleurs, le nouveau département vidéo se constitue sous la direction de Shigeko Kubota, Nam June Paik et Bob Harris, afin de s'ouvrir à la nouvelle sphère de l'image expérimentale et de continuer à refléter la scène créatrice contemporaine<sup>61</sup>. Les programmes de visionnage vidéo sont mis en place, parallèlement à la projection de l'Essential Cinema. En étant soucieux de l'actualité de la création, Mekas reprend progressivement des projections de quelques nouveaux films, en revenant, selon Mekas, à la « permissivité irresponsable<sup>62</sup> », le concept de la première Cinematheque.

---

<sup>57</sup> Andrew Lampert (entretien avec), « Anthology Film Archives » [en ligne], *Objectif Cinéma*, trad. Muriel Dreyfus, le 24 jan. 2007, consulté le 20 mars 2015, URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4543>

<sup>58</sup> Kristen Alfaro, « New technology and... », *op.cit.*, p. 80-81.

<sup>59</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p.56.

<sup>60</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Interview with... », *op.cit.*

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Founding of ... », *op.cit.*

### - **Conservation et préservation du film vont de pair avec l'acte de montrer**

Bien que la motivation de la fondation de l'Anthology soit plus concentrée sur le projet de diffusion, il se donne d'emblée pour mission aussi de conserver et préserver les créations. Dès lors que le comité de sélection conçoit la liste des films pour l'Essential Cinema, les membres se mettent au travail pour leur acquisition. Afin d'obtenir la meilleure copie de projection, ils tentent de retrouver leur original, cependant ils s'aperçoivent aussitôt de la difficulté : un large nombre de films ont sombré dans le désarroi, notamment à cause de la mort de leur créateur et les gens ne savent même plus où ils se trouvent. En se rendant compte du danger de dégradation et de disparition des créations et de la nécessité urgente de les sauvegarder, l'Anthology commence dès 1972 à collecter et à préserver les matières filmiques, tels que ceux de Stan Brakhage, de Maya Deren ou de Bruce Baillie<sup>63</sup>. En 1977, alors résidant à 80 Wooster Street, l'organisme entame le véritable projet de préservation, en collaboration avec le Film Department du MoMA à New York, le National Endowment for the Arts et la Jerome Foundation<sup>64</sup>.

Soulignons que, dans l'esprit de l'Anthology, la mission de diffusion et celle de conservation et préservation sont étroitement liées : s'il conserve et préserve les œuvres, c'est pour ensuite les partager avec le public en tirant les copies de projections. Cette idée, qui est en effet commune avec les deux autres objets de cette étude, Light Cone et Lux, sera maintenue jusqu'à nos jours.

### 2-3. Établissement du système économique : initier des partenariats

Le système économique de l'Anthology dans le premier temps se base, comme nous l'avons évoqué, sur le mécénat de Jerome Hill, de telle façon que sa disparition occasionne une dégradation budgétaire substantielle. Trouver d'autres sources financières devient alors une question urgente. Dès la mort de Hill en 1972, l'Anthology forme le conseil d'administration afin d'envisager les solutions. En premier lieu, il décide de faire des demandes de soutiens auprès de diverses institutions : suite à de nombreux appels, l'Anthology obtient les aides du National Endowment for the Arts (NEA), du New York State Council et de la Rockefeller Foundation<sup>65</sup>. En même temps, lors de la discussion du conseil administratif, P. Adams Sitney

---

<sup>63</sup> Hidenori Okada, « Anthology Film Archives : archives de films de Jonas Mekas » [texte en japonais, en ligne], Atelier Manuke, publié en 2006, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://users.ejnet.ne.jp/~manuke/zatsu/eiga/anthology.html>

<sup>64</sup> Anthology Film Archives, *A Tribute to...*, *op.cit.*, p. 1.

<sup>65</sup> Kristen Alfaro, « New technology and... », *op.cit.*, p. 72.

insiste sur le renforcement de la relation avec des musées et des universités en vue d'élargir l'accès à la collection. Les réseaux développés par la suite avec les institutions muséales et universitaires contribueront non seulement à la reconnaissance de l'organisme, mais aussi à son économie.

Pour les musées souhaitant présenter le cinéma expérimental, la collection Essential Cinema devient une source utile. Comme pour le MoMA qui organise dès 1968 la série de projection régulière de l'expérimental *Cineprobe* ou Whitney Museum of American Art qui a inauguré, 15 jours après l'ouverture de l'Anthology, sa séance régulière *New American Filmmakers Series* dans son nouveau département de film et vidéo, des musées recourent désormais à la liste de l'Essential Cinema comme la référence tant pour leur programmation que leur acquisition. L'Anthology noue ainsi une liaison avec eux et commence à recevoir leurs soutiens pour certains projets, comme celui de préservation en 1977 en partenariat avec le MoMA.

Puisque la fondation de l'Essential Cinema a été motivée initialement par la croissance de demandes d'enseignements de la part des universités, les films dans cette liste se distribuent d'emblée dans le réseau universitaire et d'autres établissements d'enseignement supérieurs. Tel que le remarque Michael Zryd :

« Ouvert en décembre 1970, l'Anthology incarne la tradition de l'avant-garde, en établissant un panthéon fixé de cinéastes et de chefs-d'œuvre certifiés [...]. Le cinéma d'avant-garde quitte les salles de cinéma et entre dans celles de classe<sup>66</sup>. »

Non seulement cela favorise la reconnaissance de l'Anthology à l'échelle nationale, les universités peuvent le soutenir financièrement par le biais de projections. À titre d'exemple, son rapport fiscal de l'année 1972 affiche le profit issu de la séance dans le cadre de cours à la New York University (NYU), au Cooper Union, à la Yale University et au Philadelphia College of the Arts<sup>67</sup>. Vu la difficulté financière à partir de 1972, l'Anthology envisage de renforcer la liaison avec ces institutions éducatives, notamment avec la NYU. L'un des fondateurs P. Adams Sitney et Annette Michelson qui collabore à la revue de Meksas *Film Culture* depuis longtemps et devient le membre du conseil administratif de l'Anthology, tous les deux en travaillant à la

---

<sup>66</sup> « Opening in December 1970, the Anthology reified the avant-garde tradition, creating a fixed pantheon of filmmakers and certified canon masterpieces [...]. Avant-garde cinema left the theaters and entered the classroom. » (c'est notre traduction) ; Michael Zryd, « The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance », in *Cinema Journal*, Vol.45. No.2, Austin, University of Texas Press, 2006, p. 18.

<sup>67</sup> Kristen Alfaro, « New technology and... », *op.cit.*, p. 86.

fois à l'Anthology et au Cinema Studies Department à la NYU, initie la relation entre ces deux structures. En 1972, le Cinema Studies Department entame le séminaire hebdomadaire New American Cinema au Film Study Center au sein de l'Anthology, en offrant la projection et la discussion<sup>68</sup>. L'Anthology lui propose par ailleurs de dispenser les étudiants de frais d'entrée pour ses projections et de leur donner l'accès à ses archives. De plus, pour le développement de la propre collection de la NYU, il coordonne le contact entre l'université et les cinéastes, et aide à la programmation de sa salle de cinéma<sup>69</sup>. Ces efforts conduisent en 1975 à la co-publication par l'Anthology et la NYU du livre *Essential Cinema : Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives*, qui est financé également par le NEA, le MoMA, et la Pacific Film Archive. En plus du soutien direct apporté à cette publication, la NYU contribue indirectement à l'économie de l'Anthology, en suscitant la participation des autres institutions telles que le NEA. Ce dernier attribue son aide au projet de préservation de l'Anthology pour un montant de \$32,000 en 1973 et \$25,000 de 1974 à 1978<sup>70</sup>.

#### 2-4. 2<sup>nd</sup> Street and 2<sup>nd</sup> Avenue : construction du Musée – Anthology Film Archives

Son local au Fluxhouse à 80 Wooster Street a permis à l'Anthology de maintenir ses activités lors de la crise de la mort de Hill, cependant au fil des années, il commence à représenter des inconvénients. D'abord, vu que sa collection s'accroît avec le nouveau département vidéo et les archives de supports divers, il devient nécessaire de trouver un nouvel emplacement : la grandeur de son siège reste suffisante pour les projections, mais ne suffit plus à garder tous les matériaux qu'il a obtenus<sup>71</sup>. Le problème se double avec les voisins du bâtiment : au-dessus de son local au rez-de-chaussée, des familles avec des enfants se logent dorénavant en faisant des bruits en permanence<sup>72</sup>. De ce fait, l'Anthology n'arrive plus à assurer de bonnes conditions pour ses projections et d'autres événements. Jonas Mekas se met alors en quête d'un nouvel espace en 1979, ce qui aboutira à son établissement du bâtiment actuel de l'Anthology Film

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>69</sup> Non seulement la NYU, la plupart des grandes universités aux États-Unis, ayant les cours dans le domaine audio-visuel, acquièrent quantité de films expérimentaux et les projettent soit dans le cadre de l'enseignement, soit en séance publique. Voir Rose Lowder, « Des archives du film expérimental », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [en ligne], 41/2003, mis en ligne le 28 nov. 2007, consulté le 10 nov. 2012, URL : <http://1895.revues.org/613>

<sup>70</sup> Kristen Alfaro, « New technology and... », *op.cit.*, p. 85.

<sup>71</sup> Jonas Mekas (interview avec), « The constant need for more space in Anthology Film Archives » [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/96>

<sup>72</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Interview with... », *op.cit.*

Archives à 2<sup>nd</sup> Avenue et 2<sup>nd</sup> Street dans le quartier SoHo, mettant ainsi fin à son histoire nomade.

L'ancien palais de justice à 2<sup>nd</sup> Avenue et 2<sup>nd</sup> Street était mis à la vente aux enchères en 1979 par la ville de New York. Les fonds pour l'acquisition du bâtiment viennent encore une fois de la part de Jerome Hill. Malgré le fait que sa fondation ait coupé son soutien pour l'Anthology après sa mort, Hill lui a laissé un terrain dans les Keys de la Floride d'une valeur de \$50,000. Par une coïncidence heureuse, lors de la vente aux enchères, la ville prononce le prix du bâtiment, soit \$50,000 : Mekas a pu ainsi le prendre<sup>73</sup>.

« J'ai dû mobiliser beaucoup de soutiens<sup>74</sup>. » Tel que le témoigne Mekas, si l'Anthology parvient à l'ouverture de sa nouvelle maison, c'est pour une large part grâce aux réseaux d'artistes qu'il a tissé à Greenwich Village et à SoHo et au-delà. Quand Mekas lutte avec Ellen Stewart de La MaMa Experimental Theatre Club pour obtenir l'immeuble, ses amis comme John Cage ou John McGettrick apportent leur soutien considérable, grâce auquel Mekas a pu la devancer<sup>75</sup>. Les aides des artistes lui permettent également de combler le surcoût de l'aménagement du bâtiment qui se trouvait en état désastreux. La dépense initialement prévue d'un million dollar se gonfle jusqu'à 1.7 million au final. L'Anthology emprunte \$ 850,000 à la banque et le reste vient entre autres de la contribution des artistes<sup>76</sup>. D'une part, tels qu'Andy Warhol, Richard Serra, Robert Rauschenberg ou Joseph Beuys, les artistes lui offrent leurs œuvres pour qu'il puisse les vendre<sup>77</sup>. De l'autre, une abondance d'amis de Mekas et de l'Anthology, qui sont partout dans le monde, agissent pour la collecte du fonds : tel était le cas au Japon, par exemple, le « Projet de soutien pour la construction du musée du cinéma » a été fondé autour de l'organisme de diffusion Image Forum<sup>78</sup>.

Le rêve de Mekas, le Musée – Anthology Film Archives ainsi ouvre ses portes au 12 octobre 1988. Jonas Mekas affirme que la construction de ce local est « la chose la plus intelligente que j'ai faite<sup>79</sup>. »

---

<sup>73</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p. 56.

<sup>74</sup> « I had to mobilize a lot of support. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Interview with... », *op.cit.*

<sup>75</sup> Voir Jonas Mekas, Benn Northover, « Jonas Mekas » [en ligne], disponible sur le site de Jonas Mekas, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://jonasmekas.com/docs/man-about-town.pdf> ; Jonas Mekas (interview avec), « Article spéciale Jonas Mekas n°4 » (texte en japonais) [en ligne], *Dryden Blog*, mise en ligne le 28 avril 2011, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://d.hatena.ne.jp/Eastman-eiga/20110422/1303485571>

<sup>76</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Fundraising » [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/99>

<sup>77</sup> *Ibid.* ; Jonas Mekas (interview avec), « Article spéciale... », *op.cit.*

<sup>78</sup> Voir Hidenori Okada, *op.cit.*

<sup>79</sup> « The smartest thing I did. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, Benn Northover, *op.cit.*

Nous avons vu jusqu'ici l'aube de l'Anthology Film Archives et son développement jusqu'à l'installation dans le bâtiment actuel. Comme Mekas qualifie l'Anthology comme « combat constant sans fin<sup>80</sup> », son histoire se caractérise par d'innombrables luttes, avec le pouvoir, les théâtres, les fondations, contre la négligence et la censure, pour le financement... Notons encore une fois que du mécène Jerome Hill aux donations pour ses archives ou pour son local, l'économie de l'Anthology Film Archives se particularise avec la participation active des artistes, qui reflète le caractère alternatif des quartiers Greenwich ou SoHo, ce qui lui permet d'avoir une autonomie dans son choix d'activités et de survivre. Nous allons voir maintenant comment l'Anthology mène ses activités et vit dans l'ère actuelle.

### **Chapitre 3. Le palais du cinéma expérimental : la vie de l'Anthology à la nouvelle ère**

Le nouveau bâtiment de l'Anthology, se situant à 2<sup>nd</sup> Street and 2<sup>nd</sup> Avenue dans le quartier SoHo, ouvre ses portes en octobre 1988. Il se dote dans ses murs de deux salles de cinéma : « Courthouse Theater » d'une jauge de 187 places et « Maya Deren Theater » de 72 places. Pour optimiser la conservation des films, un espace est spécialement aménagé : la température est contrôlée à 55 °F (12.8°C), l'humidité à 35%. Il y a également la bibliothèque contenant la collection la plus riche dans le monde, consacrée à l'histoire et à la pratique du cinéma expérimental et indépendant américain et international. Aujourd'hui, il s'y trouve près de 10,000 ouvrages, 24,000 classeurs de documents, les numéros de 250 revues ainsi que d'autres types de matériaux<sup>81</sup>. Avec son nouveau siège, l'idée de l'Anthology comme musée du « cinéma comme art » s'est réellement concrétisée.

#### **- L'histoire de l'art comme survivant de l'histoire**

Avant d'examiner la présence actuelle de l'Anthology, portons notre attention sur la pensée de Jonas Mekas concernant l'histoire de l'art et la nouvelle technologie, qui semble influencer le fondement des activités du musée de cinéma aujourd'hui.

Lorsque Jonas Mekas parle de l'évolution technologique, il emploie fréquemment le mot « Darwin's law (la loi de Darwin) », en expliquant que c'est un effet tout à fait naturel de la

---

<sup>80</sup> Jonas Mekas, « Les Palestine... », *op.cit.*, p. 3-5.

<sup>81</sup> Site de l'Anthology Film Archives, consulté le 17 avril 2015, URL : <http://anthologyfilmarchives.org/collections/books-paper>

civilisation. Celle-ci implique nécessairement l'abandon de ceux qui sont anciens, ce n'est pourtant pas quelque chose de regrettable. Comme il a abandonné pour ses créations la caméra 16mm Bolex et est passé à la vidéo puis à l'appareil numérique, l'avancée technologique offre de nouvelles possibilités à explorer pour la pratique artistique et pour le domaine du cinéma expérimental.

« Il n'y aurait pas de cinéma sans technologie. La caméra, cela fait partie de la technologie. Les projecteurs sont des technologies. Et fabriquer les pellicules et vidéos, c'est tout technologie. Je suis dépendant de cela, je l'utilise, cette technologie<sup>82</sup>. »

Comme dit Mekas, puisque le cinéma est un art né de la technologie, l'évolution technologique cause inévitablement sa transformation et ce n'est donc qu'un phénomène tout naturel. Ceci dit, cela ne veut pas dire qu'il faut oublier le passé. Au contraire, d'autant plus que l'on avance, la conservation devient primordiale pour garder la trace de son histoire.

« L'histoire de l'art est juste ce qui reste après tous les dictateurs, incendies, tremblements de terre et censures qui passent à travers le temps. Nous apprécions alors ceux qui restent car, au moins, c'est quelque chose qui a subsisté. [...] c'est un miracle que ces choses persistent et que nous puissions encore les voir<sup>83</sup>. »

L'histoire de l'art est le parcours montré par ceux qui ont résisté à ces périls du cours du temps et l'environnement qui les entoure, donc le fruit de ce *miracle*. Le rôle de musées est alors de conserver ceux qui ont survécu, et de les montrer au peuple pour qu'il puisse les apprécier : « nous les mettons dans le musée et essayons de les protéger de futures destructions et c'est cela l'histoire de l'art<sup>84</sup>. »

Jonas Mekas ne cesse d'affirmer le danger de la disparition de films dont il est conscient depuis le montage de la collection de l'Essential Cinema. Il cite l'exemple de Nam June Paik dans les

---

<sup>82</sup> « There would be no cinema without technology. Camera, it is part of technology. The projectors are technology. And making the celluloid and video, it's all technology. I depend on it, I use it, that technology. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, in « Cycle Mekas-Guerin : Rencontre entre Jonas Mekas et José Luis Guerin » [enregistrement vidéo], le 15 déc. 2012 au Centre Pompidou, mise en ligne le 10 jan. 2013, consulté le 3 mai 2015, URL : [http://www.dailymotion.com/video/xwnf8o\\_cycle-mekas-guerin-rencontre-entre-jonas-mekas-et-jose-luis-guerin-le-15-decembre-a-17h00\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xwnf8o_cycle-mekas-guerin-rencontre-entre-jonas-mekas-et-jose-luis-guerin-le-15-decembre-a-17h00_creation)

<sup>83</sup> « The history of art is only what is left after all dictators, fires, earthquakes, censors pass through the time. What is left then we appreciate because at least something survived. [...] it's a miracle that something still survives and we still can see it. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, « Je suis un filmeur », *op.cit.*, p. 17.

<sup>84</sup> « We put it in the museums and try to protect it from further destruction and that is history of art. » (c'est notre traduction) ; *ibid.*, p. 18.

années 1980 qui riait de la pratique désuète de la pellicule en croyant qu'elle va disparaître et que la vidéo va persister<sup>85</sup>. Ce qui se passe aujourd'hui est au contraire, l'endommagement de la bande magnétique est beaucoup plus grave que le support argentique. La nécessité de conserver et de préserver les films n'arrête pas de s'accroître au fil du temps. Il insiste sur le fait que, pourvu que les choses survivent au temps, quel que soit leur qualité reconnue à l'époque, leur valeur pourrait être prouvée par ceux qui les trouveront dans l'avenir.

Ces deux facettes de la pensée de Jonas Mekas, l'appréciation pour l'évolution technologique et la préoccupation de l'histoire, se reflètent dans la présence de l'Anthology Film Archives aujourd'hui.

### 3-1. Préserver, conserver : la collection et les archives

#### - **Préservation**

Mekas affirme que dans le domaine cinématographique en général, très peu se préoccupent de la question de la préservation. À part quelques individus, tels que Martin Scorsese ou George Lucas, ceux qui ont plus de capitaux, notamment de grands studios Hollywoodiens, n'ont pas vraiment de la volonté de s'investir pour préserver l'héritage filmique<sup>86</sup>. Ce ne sont que quelques musées ou cinémathèques qui s'occupent de préservation de films. Le rôle de l'Anthology dans la sphère de la préservation cinématographique, comme l'affirme son directeur actuel John Mhiripiri, consiste à préserver des œuvres dont les autres ne s'occupent pas, à savoir les images expérimentales<sup>87</sup>. Bien que le nombre d'institutions ayant une collection de films expérimentaux ait certainement augmenté, cela ne signifie pas qu'elles sont prêtes à s'engager dans leur préservation, puisqu'elles ont aussi d'autres collections à administrer.

L'activité de préservation de films au sein de l'Anthology s'intensifie considérablement à partir de 2003, avec l'arrivée du premier archiviste en emploi temps-plein, Andrew Lampert. Ce dernier avait déjà travaillé à l'Anthology entre 1998 et 2002, en tant que responsable des salles de projection et programmeur en qualité de bénévole. Entre 2002 et 2003, Lampert suit la formation à la Selznick School of Film Preservation à New York, qui est le premier enseignement supérieur spécialisé dans la préservation des films. À la sortie de l'école, Mekas l'embauche pour le poste d'archiviste comme il lui a promis lors de son départ. En effet, depuis

---

<sup>85</sup> Jonas Mekas, « Je suis un filmeur », *op.cit.*, p. 17.

<sup>86</sup> Voir Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p.56.

<sup>87</sup> John Mhiripiri, entretien par l'auteur, le 17 mars 2015.

l'ouverture du nouveau bâtiment en 1988 jusqu'à 2003, l'Anthology n'avait pas d'archiviste : faute de financement, c'était Jonas Mekas et Robert A. Haller (actuellement directeur d'honneur) étaient archivistes *de facto* à leurs heures de loisir. Il est probable que, en plus de la dégradation des films qui s'aggrave au fil du temps, la possibilité de les faire bénéficier d'une meilleure préservation réalisée par les nouvelles technologies le pousse à renforcer son engagement pour cet aspect.

Dès son arrivée, Lampert entreprend d'une manière active la préservation de films et en cas de nécessité leur restauration. Chaque année, il procède à la préservation d'entre 25 – 40 films et jusqu'à aujourd'hui, plus de 700 ont été traités<sup>88</sup>. Tous les films sont préservés en support original pour protéger leur forme conçue comme telle : « Quand vous sauvez un film, dit Jonas Mekas, l'énergie qui vient de l'écran à cause de la lumière, cela nécessite d'être préservé. Tout ce qui était fait en pellicule doit être vu en pellicule<sup>89</sup>. »

Le principal problème qui se pose pour cette activité, c'est la question financière. Lampert affirme que, même si le montant varie selon les films (longueur, support, état...), ce processus demande en général un coût considérable<sup>90</sup>. Étant donné que l'Anthology fonctionne avec un budget très limité, il lui est nécessaire d'aller chercher des financements ailleurs. Il recourt ainsi actuellement aux aides institutionnelles (fondations privées ou subventions publiques) qui s'occupent d'une large partie, et aux contributions d'entreprises, comme Sony Pictures Entertainment qui lui accorde en ce moment une aide chaque année, ou parfois celles personnelles<sup>91</sup>. Tel qu'explique le directeur, même si la somme reste restreinte, les mécénats d'entreprises et de particuliers ont aussi une importance considérable pour cette activité qui nécessite toujours plus de fonds. Ayant pour but d'honorer des individus et entreprises qui ont apporté une contribution majeure, l'Anthology organise un événement annuel appelé « Film Preservation Honors ». Cette soirée permet aussi une collecte de fonds pour la préservation : les compagnies ou les individus peuvent acheter soit des places de la soirée vendues à prix variés, soit des cases de publicité dans le journal qu'il publie à cette occasion<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> En plus de cela, Lampert a également préservé 250 films, à titre personnel ; Andrew Lampert, correspondance par e-mail avec l'auteur, le 17 mai 2015.

<sup>89</sup> « When you protect film, the energy that comes from that screen because of the light, that needs to be preserved. Whatever was made on film should be seen on film. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas : Anthology... », *op.cit.*

<sup>90</sup> Andrew Lampert (entretien avec), « Anthology... », *op.cit.*

<sup>91</sup> John Mhiripiri, entretien par l'auteur, le 17 mars 2015.

<sup>92</sup> Lors de cet événement annuel, Anthology propose plusieurs types de ticket pour l'entrée. Voir annexe 4, p. 141.

Un autre problème est la question du choix des films. Le budget limité de préservation implique la nécessité de sélectionner les œuvres à traiter, d'autant plus que la majorité d'aides s'adressent uniquement à des projets spécifiques. Lampert cite quelques critères qui entrent en ligne de compte dans le choix des films. Tout d'abord, c'est l'état du film : s'il est en train de se détériorer et qu'il s'agit d'une copie unique à l'Anthology, on le traite prioritairement car c'est une question du temps. Il y a également la tendance à choisir des films très connus. Cela ne veut pas dire pourtant qu'il hiérarchise les films qu'il possède, mais c'est plus dans l'ordre de répondre au besoin de plus grand nombre. À titre d'exemple, il a très tôt préservé le film célèbre de Stan Brakhage, *Mothlight*, car non seulement la copie de l'Anthology était en train de se dégrader, mais aussi la grande partie de copies qui circulaient étaient en mauvais état<sup>93</sup>. Le choix de films majeurs vise donc également l'amélioration de la condition des copies qui sont mises en circulation. Dans ce point de vue, lorsqu'il préserve des films notamment en support 8mm ou Super 8 dont la projection est devenue difficile, il les transfère aussi en support plus adapté, en 16mm ou 35mm. Il y a donc une nette concentration sur des films célèbres, il essaie toutefois de l'équilibrer en incluant dans le projet soit d'autres films faits par des mêmes cinéastes ou des créations de cinéastes moins connus<sup>94</sup>.

Lorsqu'il exécute la préservation, il arrive fréquemment qu'il coopère avec d'autres structures. D'une part, c'est en forme de projet commun. Comme c'était le cas avec Pacific Film Archives à Berkeley pour la préservation de 21 films de Lawrence Jordan, les organismes cofinancent un projet, en rassemblant leur collection<sup>95</sup>. De l'autre, l'Anthology emprunte parfois des copies ou des originaux que possèdent d'autres structures, en particulier des distributeurs. Ainsi a-t-il collaboré, pour en citer quelques-uns, avec l'Arsenal à Berlin, le Canadian Filmmakers Distribution Center à Toronto, Canyon Cinema à San Francisco, Lux à Londres ou Light Cone et Cinédoc-Paris Film Coop à Paris<sup>96</sup>. Pour ce type de partenariats, l'Anthology essaie de faire une copie supplémentaire pour leur offrir, car, comme constate Lampert, les distributeurs n'ont souvent pas de moyen pour en faire eux-mêmes. Cela pourtant reste difficile, vu que les aides qu'obtient l'Anthology ne permettent, dans la majorité des cas, que de faire une seule copie de projection<sup>97</sup>. Il continue néanmoins à s'efforcer d'en faire un maximum et ces derniers temps, s'il réussit à tirer plusieurs copies, il préfère les donner plutôt aux cinéastes ou aux ayants-droit pour qu'ils puissent décider eux-mêmes s'ils les déposent auprès des distributeurs.

---

<sup>93</sup> Andrew Lampert (entretien avec), « Anthology... », *op.cit.*

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> Andrew Lampert, entretien par l'auteur, le 1 avril 2015.

<sup>97</sup> *Idem.*

## - La dilatation des archives

Comme nous avons vu plus haut, même après la clôture de la collection de l'Essential Cinema en 1975, les films ou d'autres matériaux continuent à arriver à l'Anthology. La préservation avancée par Lampert accélère intensivement son agrandissement. D'un côté, c'est parce que le nombre de bobines par film se multiplie à l'issue du traitement (le tirage de contretype et de nouvelles copies de projection). Fréquemment, de l'autre, de nouveaux films s'ajoutent lorsqu'il s'agit d'un projet incluant des œuvres qui ne sont pas dans son catalogue : tel est le cas de la collaboration avec d'autres organismes ou le projet couvrant l'ensemble des créations d'un artiste. Il arrive également que l'Anthology conserve les films pour les artistes qui ne sont pas capable de les garder en bonne condition. Ainsi, jusqu'à présent, l'Anthology a-t-il catalogué environ 20,000 bobines et 8,000 vidéos en plus d'une grande quantité de matériaux divers gardés dans sa bibliothèque<sup>98</sup>. Notons qu'aujourd'hui, une partie de sa collection est mise à disposition pour l'éventuelle location, cela est toutefois très limité en ayant plusieurs conditions<sup>99</sup>.

En dehors de sa collection proprement dit, l'Anthology récupère de grandes quantités de films d'origines diverses dont les propriétaires souhaitent se débarrasser : quel que soit leur type d'images, il garde tous ces films dans son local ou dans quelques stockages extérieurs. Des laboratoires, des collectionneurs, des distributeurs, des entreprises ou de nombreux anonymes totalement inconnus amènent ainsi leurs films à l'Anthology. Par exemple, lorsqu'un laboratoire voisin a fermé récemment, il lui a laissé environ 500 films que les clients ne sont pas venus chercher. Si une abondance de bobines ou de vidéos sont jetées à la rue aujourd'hui, cela vient également en contrecoup de l'évolution numérique. D'une part, à la faveur des fichiers numériques, les anciens supports n'ont plus d'utilité pour beaucoup et, de l'autre, n'ayant plus de travail, de nombreux laboratoires sont condamnés à fermer la boutique. « Je ne sais pas d'où viennent ces films [...] mais je sais qu'il y a la nécessité de faire cela<sup>100</sup> », dit Jonas Mekas. Ce qui reflèterait son idée sur l'histoire de l'art : quoi que ce soit, si l'on conserve, tout pourrait devenir le témoin de l'histoire et leur valeur pourrait être découverte dans le futur...

---

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> La location est réservée uniquement à des organismes à but non-lucratif qualifiés. Ils peuvent louer seulement des copies en bon état, en support original. Voir « Anthology Film Archives : Archival Print Loan Policy » [en ligne], consulté le 20 avril 2015, URL : [http://anthologyfilmarchives.org/pdfs/AFA\\_Print\\_Loan\\_Policy.pdf](http://anthologyfilmarchives.org/pdfs/AFA_Print_Loan_Policy.pdf)

<sup>100</sup> « I don't know where the films come from [...] but I know there is the necessity for it » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Fundraising », *op.cit.*

## 3-2. Partage des archives : montrer, enseigner, partager

### 3-2-1. Pôle de diffusion

Un autre pôle majeur d'activité de l'Anthology, c'est la diffusion qu'il maintient depuis sa fondation, qui va de pair avec la préservation : « J'ai la profonde conviction que les films préservés qui restent sur les étagères et ne sont pas vus n'auraient pas dû être préservés<sup>101</sup> », ainsi s'explique Lampert. S'il préserve les œuvres en créant le contretype et tirant les nouvelles copies, ce n'est pas seulement pour protéger les films en train de s'abîmer, mais c'est aussi et surtout pour qu'ils puissent continuer à être vus en bon état par les spectateurs.

Ayant maintenant deux salles de cinéma, « Courthouse Theater » et « Maya Deren Theater », le nombre de projections s'est multiplié, ce qui donne aujourd'hui à peu près 915 séances publiques par an<sup>102</sup>. Tous les films y sont projetés dans leur format original à la vitesse initialement prévue. Il est à noter que l'organisme refuse parfois de montrer la version sous-titrée pour certains films non-anglophones, par respect pour l'*esthétique* des œuvres filmiques : « Les sous-titres, dit Mekas, détruit le rythme et la forme du film... [L'Anthology] s'intéresse au film lui-même<sup>103</sup>. » L'Anthology essaie donc toujours de montrer les œuvres telles qu'elles ont été conçues sans déformation. Cette volonté devient cruciale à l'heure actuelle dans laquelle la projection de certains formats, tels que les pellicules ou les VHS, se raréfie à cause du remplacement par le format numérique. Pour illustrer ce propos, comme accuse Mekas, même le MoMA projette désormais en vidéo la série *Screen Tests* d'Andy Warhol tournée en 16mm<sup>104</sup>. Ce qui permet à l'Anthology de suivre son idéal, c'est sans doute le fait qu'il a son propre local. Équipés des matériaux nécessaires aux projections de films en tous les types de support, ses deux salles de projection l'autorisent à maintenir la possibilité que les créations soient vues par le public dans leur format original. Il faudra préciser que l'Anthology s'adapte en même temps aux nouveaux formats qui apparaissent au fil du temps afin de s'ouvrir à de nouvelles créations. L'Anthology s'est ainsi récemment équipé d'un projecteur de format DCP.

---

<sup>101</sup> « I really feel strongly that preserved film sitting on a shelf not being seen probably doesn't need to have been preserved » (c'est notre traduction) ; Andrew Lampert (interview avec), « Interview with Andy Lampert » [en ligne], Blog Cine Soiree, mise en ligne le 21 jan. 2011, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://cinesoiree.blogspot.fr/2011/01/interview-with-andy-lampert.html>

<sup>102</sup> Andrew Lampert, entretien par l'auteur, le 1 avril 2015.

<sup>103</sup> « Subtitles destroy the rhythm and form of the film... [Anthology is] interested in film. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Cinema in its Purist Form », *The San Francisco Examiner*, le 17 jan. 1971, cité dans Kristen Alfaro, « New technology and... », *op.cit.*, p. 76.

<sup>104</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p.56.

Le contenu des projections a évolué et varié dans le nouveau bâtiment, à mesure de la maximisation du nombre de projections. Quelques lignes de programmation sont annoncées ainsi : Essential Cinema, Premieres/Revivals, Retrospectives, Series, Special Screenings, AFA Preservations, New Filmmakers<sup>105</sup>. L'Essential Cinema qui symbolise l'identité initiale de l'Anthology occupe encore aujourd'hui une partie importante de la diffusion : le fait que ses programmes soient proposés dans le week-end et que l'entrée soit gratuite pour les adhérents, montre un certain privilège en faveur de cette collection. Le programme New Filmmakers qui a débuté en 1998 reprend le principe que Jonas Mekas avait adopté pour son Film-Makers' Cinematheque, de projeter tous les nouveaux films sans exclusion. L'organisation de la série est prise en charge par une structure extérieure ayant le même nom, en offrant aux cinéastes ou aux écoles l'opportunité de montrer leurs créations devant le public. AFA Preservations est une série de projections dédiée, tel qu'affirme son titre, aux films préservés au sein de l'Anthology, ce qui reflète son esprit de préserver les films pour continuer à les montrer. Parmi les séances, soit plus de 900 par an, la majorité sont des programmes uniques, d'une cinquantaine de films différents sont projetés chaque semaine<sup>106</sup>. Par crainte d'imposer le point de vue d'une seule personne, un groupe d'au moins 3 ou 4 programmeurs associés se charge de la programmation, comme c'était le cas pour la sélection de l'Essential Cinema. De plus, l'Anthology invite fréquemment des programmeurs ou des organismes extérieurs en leur proposant une carte blanche. La priorité n'est pas réservée aux films qui appartiennent à sa collection, mais le choix se fait selon le thème des séances élaborées par les curateurs.

Il va de soi que, en tant que salle de cinéma, il ne peut pas être indifférent vis-à-vis de la question de la recette des entrées. Le mérite pourtant d'avoir deux salles de projection du point de vue économique, c'est la possibilité d'équilibrer les entrées entre les deux. La projection des films plus populaires, comme ceux de Tarkovski qui attirent chaque fois un grand nombre de spectateurs, permet aux programmeurs de montrer dans une autre salle des œuvres peu connues mais qui leur semblent importantes, même si cela ne peut attirer que très peu de public<sup>107</sup>. « Chaque mois, notre programme couvre tous les genres, tous les pays et toutes les périodes du cinéma, des films classiques aux plus contemporains et des formes alternatives du cinéma<sup>108</sup>. » De la même manière que l'Essential Cinema a cherché à montrer un large éventail

---

<sup>105</sup> Sur le site de l'Anthology Film Archives, consulté le 15 mai 2015, URL : [http://anthologyfilmarchive.s.org/film\\_screenings/](http://anthologyfilmarchive.s.org/film_screenings/)

<sup>106</sup> Andrew Lampert, entretien par l'auteur, le 1 avril 2015.

<sup>107</sup> Voir Andrew Lampert (entretien avec), « Anthology... », *op.cit.*

<sup>108</sup> « Each month our programme covers all the genres, all countries and all periods of cinema, from classics to the most contemporary and alternative forms of cinema. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas : Anthology... », *op.cit.*

de films pour refléter ce que présentait le cinéma expérimental à l'époque, l'Anthology affirme sa volonté de montrer l'éclectisme actualisé de ce cinéma dans sa programmation.

#### - Unessential Cinema : une nouvelle identité ?

Nous souhaitons porter notre attention sur une série de projections particulières, conçues par Andrew Lampert en 2004, appelée « Unessential Cinema » : « UNESSENTIAL CINEMA est une série régulière dédiée à l'émancipation des films et vidéos sans permis, les moins vus et les plus méconnus de notre collection vaste et confuse<sup>109</sup>. » Ce programme vise à explorer des films de la collection *bis* de l'Anthology que les « archives ne peuvent pas, ne pourront pas et préfèrent de ne pas préserver<sup>110</sup> ». Comme nous avons évoqué plus haut, l'organisme est devenu une sorte de refuge pour d'innombrables films abandonnés. Les images ainsi arrivées à l'Anthology comprennent des films éducationnels, médicaux, industriels ou familiaux, des séquences d'actualité, des petits extraits de films, des publicités, des films inachevés... et elles s'entassent dans ses stockages sans même être cataloguées. L'Unessential Cinema tente de mettre à jour ces films dont personne ne parle, ne se rend compte de l'existence et qui n'ont pas normalement de raison d'être projetés, ce que l'on appelle « Orphan film »<sup>111</sup>. Clairement marqué par son titre, selon Lampert un *joke* de l'Essential Cinema, cette série propose des films considérés donc *inessentiels*.

Contrairement à d'autres projections, Lampert s'occupe principalement tout seul de sa programmation. Sans regarder au préalable, il sélectionne les images selon un thème en s'inspirant par exemple du nom indiqué sur la boîte, le type de leur support ou leur origine, et il les découvre lui-même lors de la projection avec le public. Alors qu'il projetait au début simplement les films choisis d'une manière aléatoire, il s'intéresse progressivement à la façon même de les montrer : l'utilisation de multi-écrans, le changement de vitesse de projection, la

---

<sup>109</sup> « UNESSENTIAL CINEMA is a regular series dedicated to unleashing the most undocumented, unseen, and unknown films and videos in our vast and confusing collection. » (c'est notre traduction) ; Présentation de l'Unessential Cinema sur le site d'Andrew Lampert, consulté le 28 fév. 2015, URL :

<http://www.andrewlampert.com/news-and-events/2014/10/26/unessential-cinema-greatest-somethings-or-others>

<sup>110</sup> « Archives cannot, will not, and prefer not to save » (c'est notre traduction) ; Andrew Lampert, « Unessential Cinema in Way out West » [en ligne], mise en ligne le 1 avril 2007, consulté le 20 fév. 2015, URL :

[http://www.sfcinematheque.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/02/Anthology\\_Unessential\\_Program\\_Notes\\_2007.pdf](http://www.sfcinematheque.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/02/Anthology_Unessential_Program_Notes_2007.pdf)

<sup>111</sup> Cette notion est apparue à la fin des années 1990 dans le secteur de préservation de films et s'est développée notamment autour du colloque annuel international, Orphan Film Symposium, fondé et organisé par Dan Streible en 1999. Selon son site, « orphan film » ainsi se définit : « it's a motion picture abandoned by its owner or caretaker. More generally, the term refers to all manner of films outside of the commercial mainstream: public domain materials, home movies, outtakes, unreleased films, industrial and educational movies, independent documentaries, ethnographic films, newsreels, censored material, underground works, experimental pieces, silent-era productions, stock footage, found footage, medical films, kinescopes, small- and unusual-gauge films, amateur productions, surveillance footage, test reels, government films, advertisements, sponsored films, student works, and sundry other ephemeral pieces of celluloid (or paper or glass or tape or . . . ). » Voir le site de l'Orphan Film Symposium, consulté le 19 avril 2015, URL : <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>

superposition des images, ou encore le visionnage sur le nouveau petit écran de Nintendo... Afin de susciter l'interaction entre les images et le public, il recourt également à la forme participative : à titre d'exemple, les spectateurs choisissent eux-mêmes les films ou le déroulement de la projection par le vote.

Lampert souhaite offrir au travers de l'Unessential Cinema une expérience collective unique autour des films oubliés. Les formes diverses de la projection qui s'étendent vers la sphère du cinéma élargi proposent « une expérience de cinéma particulière de manière transversale à travers l'instauration d'une nouvelle relation<sup>112</sup> », ce qui pourrait amener le spectateur à découvrir une valeur dans ces images abandonnées et jugées inutiles. Plutôt que de rester assis sans parler, le programmeur incite les spectateurs à discuter pendant la séance. Il considère en effet cette série comme une forme de préservation. Les *orphan films* n'auront pas la possibilité d'être préservés comme les œuvres de Stan Brakhage ou Maya Deren, car personne ne pourra investir dans ces images. La préservation, tout comme d'autres secteurs, se joue sur une sorte de « star system » en induisant la marginalisation de ce qui ne peut attirer l'attention particulière. L'existence d'*orphan films* est alors problématique : bien que personne ne sache qu'ils existent, leur existence est malgré tout réelle, mais condamnée à s'évaporer. Le fait de partager ces films via l'Unessential Cinema permet d'affirmer leur présence et de la *préserver* : ce n'est pas la préservation de matériel, mais de leur souvenir et de l'expérience qu'ils véhiculent qui peuvent être transmis aux spectateurs assistant à la séance, sans quoi ces images vont tout simplement disparaître. C'est, comme dit Lampert, également l'opportunité pour les spectateurs d'accéder aux images dont la majorité est projetée pour la première fois en public et qu'ils ne verront jamais ailleurs<sup>113</sup>.

Un autre aspect capital de l'Unessential Cinema, c'est sa fonction comme l'antithèse de l'Essential Cinema. Le directeur John Mhiripiri explique qu'il y a des gens qui voient l'Anthology comme un « château de l'art noble » ou « snob », alors que ce n'est pas ce qu'il souhaite être. L'Essential Cinema se trouve souvent en tête de la cible de critique à cause de sa collection close jugée académique ou dictatoriale<sup>114</sup>. L'organisme célèbre toutes les formes

---

<sup>112</sup> Gabrielle Reiner, « De l'expérience des images en mouvement : au-delà de la projection classique en salle » [en ligne], *pointligneplan*, consulté le 23 nov. 2012, URL : <http://www.pointligneplan.com/la-fabrique-des-films/585-de-lexperience-des-images-gabrielle-reiner>

<sup>113</sup> Andrew Lampert, entretien par l'auteur, le 1 avril 2015.

<sup>114</sup> À ce propos, Yann Beauvais, le fondateur de Light Cone, critique sévèrement l'Anthology dans une interview en 1998 : « l'Anthology Film Archives a considéré, via Jonas Mekas, que l'histoire du cinéma s'arrête en 1976. [...] Jonas Mekas et d'autres aux États-Unis font des programmes qu'ils ont établis dans les années soixante et qu'ils appliquent encore ». (Yann Beauvais, in « Entretien avec Yann Beauvais & Miles McKane », in Yann Beauvais, Jean-Damien Collin (dir.), *Scratch Book*, Paris, Light Cone/Scratch, 1999, p. 29) ; Voir aussi Jonas

cinématographiques, et Unessential Cinema démontre sa facette réellement ouverte en illustrant l'ampleur de son fonds. De plus, le directeur constate que les films projetés dans le cadre de l'Unessential Cinema peuvent provoquer des effets émotionnels autant que les films de l'Essential Cinema<sup>115</sup>, ce qui prouve la justesse de ses efforts de défendre et de transmettre la valeur de toutes formes cinématographique.

### **3-2-2. Internet comme outil de partage**

Tandis que l'Anthology Film Archives défend la forme originale des œuvres filmique à travers la préservation et la projection dans son local, il s'engage à l'heure actuelle intensivement dans le développement de contenus sur son site internet. Cet aspect semble avoir un lien fort avec son histoire, celle d'une lutte désespérée pour trouver la possibilité de partager les films négligés et rejetés. « Cela vient de la nécessité de partager<sup>116</sup>. » Tel que l'affirme Jonas Mekas, la Film-Makers' Cooperative, la Film-Makers' Cinematheque et ensuite l'Anthology Film Archives, l'origine de toutes ces fondations réside en cette notion de partage.

Le véritable projet de développement des contenus en ligne débute en 2009 grâce à l'attribution d'une aide pluriannuelle de l'Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, destinée à la préservation, la diffusion et le projet de site internet. En ce qui concerne la préservation et la diffusion, l'Anthology a choisi 60 créations de cinéastes qui ont été remarqués entre 1975 et 1990. La décision de ces dates se réfère d'abord à l'année de clôture de la collection Essential Cinema et pour 1990, c'est l'époque où Avid Technology lance ses produits, en transformant profondément la technique vidéo. Ce projet est en cours d'aboutissement aujourd'hui : les films préservés sont programmés comme série de projection « Re-vision : American Experimental Film 1975-90 », du 3 avril au 21 juin 2015.

En faisant usage de cette aide, l'Anthology entame la numérisation de films et le développement du site internet. Le projet consiste à la création d'un catalogue en ligne, contenant des vidéos de films de sa collection (extrait ou entier) ainsi que d'autres éléments variés. Tandis qu'il confie les films en pellicule à des laboratoires pour les transférer en fichier numérique, il se dote du matériel dans son local permettant lui-même de numériser des créations de la plupart des formats vidéo magnétiques. Le site proposera les images de très haute qualité, ce qui le

---

Mekas (interview avec), « Loosing funding for Anthology Film Archives », [en ligne, vidéo enregistrée], *Web of Stories*, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/93>

<sup>115</sup> John Mhiripiri, entretien par l'auteur, le 17 mars 2015.

<sup>116</sup> « It came from the need to share. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p. 55.

distingue d'autres sites existants comme UbuWeb dont la qualité des images est souvent mauvaise. L'équipe de l'Anthology s'occupe par ailleurs de scanner manuellement les matériaux divers collectionnés. Elle a terminé jusqu'à présent la numérisation de plus de 1,500 photo de films, 2,000 enregistrements audio ainsi qu'un grand nombre de documents en papier, y compris tous les numéros de multiples revues comme *Culture*, de *Canyon Cinema News* ou les magazines publiés par Living Cinema. Ayant pour but de contextualiser les films qui seront mis en ligne, de favoriser l'apprentissage autour des images, l'Anthology fabrique également de nouveaux contenus, tels que la biographie, l'interview des artistes ou des articles sur les films : « c'est important d'essayer de voir les œuvres avec leur histoire<sup>117</sup> », ainsi s'explique Lampert. Pour tous ces éléments dans le catalogue en ligne, l'accès et le téléchargement seront totalement gratuits.

Dans le cadre de ce plan qui est en voie de finalisation, l'Anthology embauche un nouvel employé à mi-temps à partir de janvier 2015 pour la durée de 20 mois, grâce à l'aide de l'Andy Warhol Foundation for the Visual Arts<sup>118</sup>. Le personnel entreprend notamment la démarche législative pour les éléments qui seront mis en ligne. En défendant la responsabilité et le droit des artistes concernant l'utilisation de leurs propres œuvres, l'Anthology leur demande chaque fois l'autorisation même si elles sont déjà entrées dans le domaine public suite à la désuétude du droit d'auteur.

« Une partie de nos missions en tant qu'archives, non pas seulement de conserver et préserver les films dans notre collection, une partie de nos missions vraiment essentielle, c'est de donner l'accès au public aux œuvres de notre collection. C'est sensible au XXI<sup>e</sup> siècle. Ce serait une énorme erreur pour un aspect qui nous concerne, de ne pas profiter de la nouvelle technologie et des possibilités qui existent pour nous pour apporter aux plus de gens l'accès aux matériaux extrêmement rares et parfois uniques de notre collection. [...] Nous voulons que le public puisse y accéder<sup>119</sup>. »

---

<sup>117</sup> « It's important to try to view the works with the history » (c'est notre traduction) ; John Mhiripiri, entretien par l'auteur, le 17 mars 2015.

<sup>118</sup> Annonce publié sur le site Audiovisual Archiving Jobs, mise en ligne le 21 nov. 2014, consulté le 24 fév. 2015, URL : <https://avarchivingjobs.wordpress.com/2014/11/21/project-specialist-part-time-anthology-film-archives/> ; L'Anthology embauchera en juin 2015 une autre personne pour le poste de chargée de numérisation (L'offre d'emploi dans le site de l'Anthology, consulté le 8 mai 2015, URL : <http://anthologyfilmarchives.org/contact/staff>)

<sup>119</sup> « Part of our mission as an archive, not just to conserve and preserve the works in our collection, a part of our missions, very essential part of our missions is to provide access to the peoples to the works in our collection. It's sensitive in the 21 century. It would be a huge mistake of a part we're concerned, not taking advantage of motor technology, and opportunities that exist for us to give more people access to the extremely rare and occasionally unique materials in our collections. [...] We want to peoples to be able to access. » (c'est notre traduction) ; John Mhiripiri, entretien par l'auteur, le 17 mars 2015.

Comme s'exprime Mhiripiri, la préoccupation d'ouvrir plus d'accès à sa collection est très présente à l'Anthology et tous les personnels participent à cette idée. Alors qu'il essaie de montrer les films dans leur format original dans son local pour défendre leur propre identité et offrir une réelle expérience, cela ne veut pas dire néanmoins qu'il considère cette manière de présentation comme unique accès légitime aux créations : il pense plutôt que les projections dans son local et le catalogue en ligne se complètent l'une et l'autre. Nous pouvons trouver l'émergence de cette idée de favoriser la rencontre des films avec le public plus large même en changeant le format dans les essais de Jonas Mekas dès les années 1960 : à l'apparition de la technologie portable de Super 8, il songe à la « livraison à domicile » des projections, ce qui est partialement réalisé avec la revue multimédia *Aspen*. L'internet permet de rendre accessible sa collection à l'échelle mondiale, au-delà d'une poignée de chercheurs ou de spectateurs qui peuvent venir à New York. Ce qui est aussi pour contredire le préjugé de beaucoup de gens, l'Anthology comme une « institution puriste » célébrant les « rarefied formal films (films rares formels) » : « Nous remplissons notre mission pour le plaisir des gens [...] nous voulons que le public découvre [les films] et soit excité. [...] Nous créons de nouveaux fans du film expérimental<sup>120</sup>. »

### 3-3. Économie actuelle : une économie autonome

Depuis l'ouverture du nouveau bâtiment jusque vers 2009, l'économie de l'Anthology s'est constamment développée, en permettant d'augmenter le nombre de salariés : alors que seuls deux employés travaillaient en 1995, cela devient 9 salariés à temps plein en 2009<sup>121</sup>. Aujourd'hui, l'équipe de l'Anthology se constitue de 8 employés et une autre personne sera bientôt embauchée qui se chargera du travail de numérisation. Son budget annuel, qui n'a pas changé ces dernières années, est autour de \$1,000,000, dont la moitié est issue de la recette des entrées. Il reçoit les subventions annuelles de la part de la ville de New York (le département de l'affaire culturel : \$25-35,000), de New York City Council (subvention étatique : \$27-40,000) ainsi que du National Endowment for the Arts (NEA : \$20,000-50,000), ce qui

---

<sup>120</sup> « We are filling our mission for people's enjoyment [...] we want to the people to be exposed and be excited about. [...] We're creating new fans of the experimental film. » (c'est notre traduction) ; *idem*.

<sup>121</sup> John Mhiripiri (interview avec), « Kika-Interview: Von Kinosterben keine Spur »[en ligne], mise en ligne en 2009, consulté le 16 fév. 2015, URL : [http://www.kinokarate.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=319](http://www.kinokarate.de/index.php?option=com_content&task=view&id=319)

représente seulement 15% de son revenu<sup>122</sup>. Précisons que ces aides institutionnelles sont attribuées notamment pour des projets spécifiques comme la préservation des films et il est nécessaire de faire leur demande chaque année. Le reste se partage entre la location des salles, le frais d'adhésion, le mécénat d'entreprise et, en particulier, la contribution personnelle, ce qui caractérise l'économie de l'Anthology.

Outre le tarif normal de l'adhésion annuelle de \$60 et \$40 pour les étudiants et les personnes âgées, il propose différents tarifs spéciaux pour les donateurs qui montent jusqu'à \$3,000. Par ailleurs, il organise d'éventuelles campagnes de collecte de fonds, tel était le cas en 2007 pour la rénovation de la salle de projection. « L'Anthology est financé normalement par quelques fous<sup>123</sup>. » Au-delà de ce système d'adhésion, comme confirme Jonas Mekas, l'Anthology reçoit des contributions généreuses de la part de quelques individus, qui soutient largement ses finances encore aujourd'hui. De surcroît, des artistes lui amènent leurs créations pour qu'il puisse ensuite les vendre, comme le faisaient les amis de l'Anthology dès les années 1970, tels qu'Andy Warhol, Richard Serra ou Joseph Beuys dont certaines œuvres restent encore à l'Anthology<sup>124</sup>. Son revenu issu de l'abonnement et de la contribution représente environ 35% du budget annuel, soit \$300,000 – \$350,000<sup>125</sup>.

Nous pouvons donc remarquer dans son état financier la continuité de la tradition de la communauté artistique à New York qui entoure cette structure depuis sa naissance : « Beaucoup de gens qui sont investis dans Anthology [...] font partie de cette communauté. [...] Anthology est un peu comme un centre communautaire<sup>126</sup> », dit Lampert. Comme Jerome Hill ou d'autres artistes à l'aube de l'organisme, ce type de soutien a encore une importance considérable, en lui permettant de réaliser une large autonomie financière et de continuer à suivre son idéal.

---

<sup>122</sup> Par exemple, pour l'année 2012-2013, l'Anthology reçoit des subventions pour le montant total de \$142,445, soit 15% de son revenu annuel de \$917,878. (« GuideStar Premium Report for Anthology Film Archives (July 2013) », disponible en ligne, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://www.guidestar.org/organizations/13-6227423/anthology-film-archives.aspx#mission>)

<sup>123</sup> « It is usually sponsored by some crazy individual. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « I'm an Outsider. I'm a Monk. I'm Somewhere Else » [en ligne], *Rouge*, mise en ligne en oct. 2008, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://www.rouge.com.au/12/mekas.html>

<sup>124</sup> John Mhiripiri (interview avec), *op.cit.*

<sup>125</sup> L'Anthology reçoit les bénéfices dus à l'abonnement et à la contribution pour la somme de \$315,797 à l'année 2012-2013. (« GuideStar Premium Report ... », *op.cit.*).

<sup>126</sup> Andrew Lampert (entretien avec), « Anthology... », *op.cit.*

« Il n'y a pas d'argent. Vous observez des films tombant en poussière et vous voulez les préserver, donc vous faites des appels, demandant de l'argent, argent, argent. C'est mon combat, mon travail<sup>127</sup>. »

Illustrée par cette affirmation de Jonas Mekas, la quête des financements se présente comme partie capitale du travail de l'Anthology dont la situation économique est loin d'être aisée. Ainsi, arrive-t-il qu'il enregistre parfois un déficit annuel qui peut monter jusqu'à \$300,000, dû notamment à la préservation et la conservation des films<sup>128</sup>. Puis, le tirage de nouvelles copies de projection étant indispensable pour continuer à projeter, il nécessite pour cela de temps à autre d'emprunter de l'argent à la banque<sup>129</sup>. Toutefois, ce qui nous semble important de souligner, c'est que sa recherche constante des fonds n'a pas pour motif le besoin ultime de sa survie, mais surtout pour qu'il puisse réaliser ce qu'il a envie de faire, comme la préservation de films. Ayant son bâtiment propre et soutenu par l'esprit communautaire, l'existence de l'Anthology se tient sur le fondement stable. Certes, puisque ses finances ne sont pas opulentes, tous ses projets avancent étape par étape, mais sa base solide lui permet de continuer à consacrer ses efforts à accomplir ses missions en tant que musée du cinéma expérimental.

### 3-4. La relation avec le secteur éducatif : penser à la nouvelle génération

Comme nous l'avons évoqué plus haut, depuis sa naissance, l'Anthology a noué des liaisons importantes avec les institutions éducatives. Les co-fondateurs, Peter Kubelka, P. Adams Sitney ou Jonas Mekas, ont enseigné à New York et ailleurs comme la New York University (NYU), la Massachusetts Institute of Technology ou la Cooper Union. Après avoir quitté l'Anthology, Sitney a notamment mené une longue carrière d'enseignant dans plusieurs universités. Cette relation créée à cette époque laisse une influence significative dans la présence de la structure aujourd'hui. Par exemple, le directeur actuel John Mhiripiri est ancien étudiant d'Annette Michelson à la NYU : étant ex-membre du conseil administratif de l'Anthology, Michelson l'a encouragé à y faire un stage et ainsi en devient-il le directeur en 1995. Quelques autres personnes qui travaillent actuellement au sein de la structure proviennent également de cette liaison. Cette tradition perdure encore à nos jours : à titre d'exemple, le curateur de longue date

---

<sup>127</sup> « There is no money. You witness films falling to dust and you want to preserve them, so you go and make telephone calls, asking for money, money, money. That's my struggle, my work. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « I'm an Outsider... », *op.cit.*

<sup>128</sup> Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p.55.

<sup>129</sup> Andrew Lampert, entretien par l'auteur, le 1 avril 2015.

de l'organisme, en devenant récemment enseignant dans une nouvelle université locale à New York, commence à amener régulièrement ses étudiants à l'Anthology et les invite à y effectuer des stages. Un autre cas important est celui de la Selznick School of Film Preservation à New York où l'archiviste Andrew Lampert a obtenu son diplôme. Dès la fondation en 1996, elle prend le contact avec l'Anthology afin de créer le partenariat : depuis, il reçoit au moins un stagiaire venant de cette école à chaque semestre et pendant l'été.

En plus de ces institutions académiques dans lesquelles les personnels de l'Anthology s'impliquent, il maintient les fortes relations avec plusieurs autres écoles locales. Il accueille d'une manière constante de nombreux stagiaires venants de différentes écoles et universités, en général entre 10-15 stagiaires pour chaque semestre et été. Outre cela, les enseignants y amènent fréquemment des groupes d'étudiants ou d'élèves. Au prix d'une heure de la location de la salle, les personnels de l'organisme leur proposent une séance spéciale comprenant la projection des films, la présentation de l'Anthology ou des cours sur divers aspects du cinéma expérimental. Non seulement les écoles locales, mais aussi celles d'autres États américains ou encore de pays étrangers viennent souvent visiter la structure.

La relation avec le secteur éducatif démontre son ouverture vers les jeunes générations, tel qu'il déclare sur son site : « Nous sommes déterminés à faire en sorte que l'œuvre de l'Anthology soit accessible pour les générations qui arrivent<sup>130</sup>. » L'Anthology reçoit des étudiants ou lycéens qui souhaitent y faire un stage, ou des élèves encore plus jeunes, même ceux de 6 ou 7 ans dans le cadre de visites scolaires. Tout comme les gens qui travaillent actuellement au sein de l'organisme, qui ont découvert la culture du cinéma expérimental dans ces écoles, il souhaite offrir cette opportunité à des jeunes générations via la relation avec le secteur éducatif.

---

<sup>130</sup> « We are determined to make Anthology's work permanently accessible for generations to come. » (c'est notre traduction) ; « A holiday appeal from Anthology Film Archives » [en ligne], archive de newsletter Anthology Film Archives, le 17 déc. 2010, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://dinca.org/a-holiday-appeal-from-anthology-film-archives/7077.htm>

## Conclusion

« Jonas Mekas fut certainement le cinéaste américain qui, après Maya Deren, contribua le plus à faire du cinéma expérimental une expression artistique autonome. Personnage charismatique, en donnant forme et sens à ce chaos de pratiques individuelles que constitue spontanément le film personnel, Mekas sut répondre aux aspirations radicales des années 1960<sup>131</sup>. »

« Besoin de partager ». Impulsé par cette thèse, Jonas Mekas, la figure emblématique du cinéma expérimental, s'engage dès le début des années 1960 dans la structuration du système, ce qui va transformer la scène du cinéma expérimental en un *monde* de l'art. Si toutes les œuvres de Mekas, la Coop, la Cinémathèque et l'Anthology, voient le jour l'un après l'autre dans les années 1960, cela doit se considérer en rapport avec le contexte de cette époque à New York, où les artistes forment, au-delà de division de domaines, une communauté artistique autour du quartier Greenwich Village puis de SoHo, en donnant la naissance à des mouvements artistiques extrêmement dynamiques. Les travaux de Jonas Mekas s'entourent ainsi toujours de ses amis-artistes, non uniquement les cinéastes, mais aussi d'autres artistes tels que John Cage, George Maciunas, Joseph Beuys... sans oublier Jerome Hill qui lui permet de réaliser son rêve, l'Anthology Film Archives. L'ouverture du bâtiment à 2<sup>nd</sup> Street and 2<sup>nd</sup> Avenue donne une réponse à son histoire de lutte, ses actions menées contre l'exclusion, la censure et la négligence vis-à-vis de ce cinéma, comme garant et protecteur symbolique et physique du cinéma expérimental comme art.

« Il n'y a pas de danger [pour l'Anthology], car j'étais assez malin pour acheter en '78 le bâtiment aux enchères de la ville. [...] Si arrive le jour où nous serons obligés de réduire notre budget, nous réduirons le nombre de programmes, mais nous serons encore là<sup>132</sup>. »

Tel que l'affirme Jonas Mekas, la survivance de l'organisme se base sur le fondement solide de son bien immobilier. Si, de sa formation, par la construction du siège jusqu'au fonctionnement actuel, sa vie est et sera soutenue par l'esprit communautaire, cela provient sans doute, pour une grande partie, de la présence de l'incontournable Jonas Mekas, qui y travaille encore

---

<sup>131</sup> Alain-Alcide Sudre, « Jonas Mekas (1922 Seminiskai) », in *L'Art du mouvement : le cinéma d'artiste dans les collections du Musée national d'art moderne 1914-1996*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, p. 290.

<sup>132</sup> « There is no danger [for Anthology] because I was smart enough in '78 to purchase the building from the city in auction. [...] If the day comes that we have to cut down financially, then we'll cut down the number of programs, but we will still be there. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p.56.

aujourd'hui. En s'installant sur cette base résistante, l'Anthology continue à suivre ses objectifs : conserver, préserver et montrer.

Il nous semble important de noter que le caractère de communauté est encore crucial sur la scène actuelle de l'art cinématographique à New York. Comme souligne le directeur, il y a des interactions vives entre les différents organismes, y compris de grandes institutions telles que le New York Film Festival et le MoMA<sup>133</sup>. Sans faire concurrence à ses complices, l'Anthology se distingue par son intérêt porté au cinéma expérimental, par son programme de diffusion de ce cinéma le plus riche à New York ainsi que par ses efforts fournis pour sauver les films expérimentaux dont les autres ne peuvent pas s'occuper.

La fonction de l'organisme est désormais assumée par la nouvelle génération qui succède à celle de l'esprit des fondateurs, entre autres celui de Mekas. Ce n'est cependant pas pour dire qu'il reste inchangé depuis sa naissance en 1970 :

« Chacun d'entre nous qui travaille ici aujourd'hui, cette jeune génération qui gère l'Anthology, nous nous attachons vraiment à l'histoire de l'Anthology, nous sommes très déterminés à maintenir une loyauté ou une fidélité envers la mission originale de l'Anthology. [...] Mais nous ne sommes pas aveugles au fait que c'était il y a 40 ans, et le monde a changé et les films ont changé, l'histoire du film a changé, [...] le terrain a changé. Nous sommes très conscients du monde où nous vivons aujourd'hui<sup>134</sup>. »

Ce mot de directeur actuel, John Mhiripiri, exprime la volonté de présence de l'Anthology dans l'ère de la nouvelle technologie. Pour donner à cette maison le sens du *musée* dans une histoire nouvelle de ce cinéma, il préserve, en faisant profit de la nouvelle technologie, les films en danger de disparition, et en même temps continue à projeter les œuvres dans leur format original afin de leur laisser la possibilité de se montrer tel qu'elles ont été conçues. Ainsi affirme Mekas, « cela rend l'Anthology encore plus vital et important. Nous continuons à projeter le film comme film et à préserver le film comme film, [...] il ne reste que très peu d'endroits qui les font<sup>135</sup>. » Par ailleurs, sa thèse de la « nécessité de partager » prend la forme via le site internet

---

<sup>133</sup> John Mhiripiri, entretien par l'auteur, le 17 mars 2015.

<sup>134</sup> « All of us who work here now, this younger generation of people who run Anthology, we are very committed to Anthology's history, we are very committed to maintaining a loyalty, or a faithfulness to Anthology's original mission. [...] But we are not blind to the fact that that was 40 years ago, and that the world has changed and films have changed, the film history has changed, [...] the field has changed. We are very aware of the world where we're living today. » (c'est notre traduction) ; *idem*.

<sup>135</sup> « That makes Anthology even more vital and important. We keep projecting film as film and preserving film as film, [...] there are very few places left who do that. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas (interview avec), « Jonas Mekas », *op.cit.*, p. 55.

qui est en cours de développement. Cette tentative de rendre accessible sa collection au-delà de la limite du support physique, ou encore le programme Unessential Cinema dessinent l'évolution de son identité et démontre son esprit d'ouverture. Ce qui contredit le parti pris considérant la structure comme « institution puriste », basé sur la critique vis-à-vis de son programme Essential Cinema, symbole de l'Anthology de jadis.

« Nous avons un intérêt très vaste, un très large attrait, je pense que c'est une des choses la plus importante concernant cet organisme <sup>136</sup> », dit Mhiripiri. Pour preuve, les visiteurs de l'Anthology de nos jours dessinent un large éventail générationnel, d'élèves de 6 ou 7 ans jusqu'aux personnes plus âgés de 70 ou encore comme Jonas Mekas qui a maintenant 93 ans, ce qui démontre la succession générationnelle au sein de cette structure. Pour conclure, empruntons la voix du directeur : « L'Anthology est une institution très importante pour ce qu'il est et pour ce qu'il fait<sup>137</sup>. »

---

<sup>136</sup> « We have a very broad interest, very broad appeal, I think that is one of the most important thing about this organization » (c'est notre traduction) ; John Mhiripiri, entretien par l'auteur, le 17 mars 2015.

<sup>137</sup> « Anthology is very important institution for what is it and what it does. » (c'est notre traduction) ; *idem*.

## Partie II. Light Cone

Une figure de distributeur

## Introduction

Faire du cinéma expérimental, c'est être l'agent de ce cinéma. Et être cinéaste au sein d'un tel champ, c'est se donner les moyens de frayer sans cesse des stratégies de résistance, afin d'éviter son anéantissement. C'est aussi inventer les conditions d'un partage public, chaque fois différent, quelles qu'en puissent être les formes. – Yann Beauvais<sup>138</sup>

Cette partie a pour but d'examiner une figure de distributeur du cinéma expérimental, Light Cone. Né en 1982, cette structure suit dès la naissance jusqu'à aujourd'hui son objectif primordial : faire circuler les films expérimentaux. Light Cone se présente à nos jours comme le distributeur majeur de ce cinéma à l'échelle internationale.

Le chapitre 4 se consacre à la préhistoire de Light Cone, à la constitution de la culture du cinéma expérimental en France autour des coopératives des cinéastes, son avènement durant les années 1970 jusqu'à son déclin brusque au début des années 1980. Cette partie a donc pour but de contextualiser sa naissance. À travers le chapitre 4, nous envisageons de voir comment le distributeur lance ses activités ainsi que de situer la fonction de Light Cone dans l'ensemble du développement de ce cinéma qui reprendra sa force durant les années 1990. Ces deux chapitres dessineront en même temps la caractéristique de la culture du cinéma expérimental en France, qui aménage petit à petit un système *écologique* autour de ce cinéma. La recherche de ces deux chapitres recourt en particulier aux témoignages des acteurs recueillis sur internet ou publiés dans des sources diverses. Dans le chapitre 5, nous examinons la présence de Light Cone à l'heure actuelle : comment ses activités évoluent-elles ? ; comment s'adapte-t-il à l'ère numérique ? ; quelles sont ses préoccupations aujourd'hui ? Cette enquête est réalisée, entre autres, grâce aux entretiens avec les personnels qui y travaillent actuellement, Emmanuel Lefrant, Christophe Bichon et Gisèle Rapp-Meichler, ainsi que Pip Chodorov, ancien employé de Light Cone et fondateur de Re:voir vidéo et Hervé Pichard, chef du service « Enrichissement des collections films » à la Cinémathèque française.

---

<sup>138</sup> Yann Beauvais, « Un Art du mouvement » [en ligne], *Vacarme*, 1999/2 n°8, disponible en ligne, consulté le 5 fév. 2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-vacarme-1999-2-page-42.htm>

## Chapitre 4. Préhistoire de Light Cone : la situation du cinéma expérimental en France de la fin des années 1960 jusqu'au début des années 1980

### 4-1. La fondation de coopératives

La construction du système de la circulation des films expérimentaux s'anime en France à partir de la fin des années 1960, poussée par le mouvement *underground* et notamment celui mondial de la fondation de coopératives de cinéastes suite à la naissance de la Film-Makers' Cooperative à New York en 1962.

Dans les années 1950-1960, seuls quelques ciné-clubs, tels que le Ciné-Club du Quartier Latin ou le Ciné-club d'avant-garde et la Cinémathèque française présentent des films expérimentaux. L'organisation régulière des séances consacrées à ce cinéma portée par Henri Langlois au sein de la Cinémathèque aboutit en 1967 à la manifestation d'envergure, qui devient le moment de la grande révélation : P. Adams Sitney, qui était en cours de tournée en Europe, vient y présenter une sélection de New American Cinema<sup>139</sup>. Cette présentation de nouvelles créations, titrée par Langlois « Avant-garde pop et beatnik », émerveille la jeune génération, y compris Marcel Mazé, le fondateur de la première coopérative officielle de cinéastes française, le Collectif Jeune Cinéma.

En 1967, la coopérative informelle Ciné-Golem se constitue autour de Philippe Bordier. Motivé par le festival *scandaleux* d'art avant-gardiste Sigma à Bordeaux<sup>140</sup>, ce groupe se caractérise, selon lui, par « provocation et dandysme<sup>141</sup> » dans l'esprit *underground*. Bien qu'il entreprenne la diffusion et la distribution des créations expérimentales, son statut ne sera jamais déposé officiellement par sa « volonté absolue de marginalisation totale<sup>142</sup> ». La première coopérative *formelle* des cinéastes française est donc le Collectif Jeune Cinéma (CJC) fondé par Marcel Mazé en 1971. Ce dernier devient cette année le responsable de la programmation des films expérimentaux pour le secteur « cinéma de demain » au Festival international du Jeune Cinéma à Hyères. Suite à une rencontre avec Jonas Mekas, il crée à son tour le CJC ayant pour but la

---

<sup>139</sup> Voir Raphaël Bassan, Erik Bulloz (conversation croisée), « Inactualité du cinéma expérimental contemporain ? » [en ligne], *Pointligneplan*, mai-août 2010, consulté le 23 nov. 2012, URL :

<http://www.pointligneplan.com/la-fabrique-des-films/631-inactualites-du-cinema-experimental-contemporain>

<sup>140</sup> Voir Françoise Taliano des Garets, « Festival Sigma : de la création à l'archive » [en ligne], *Rue89 Bordeaux*, mise en ligne le 22 fév. 2014, consulté le 6 avril 2015, URL : <http://rue89bordeaux.com/2014/02/sigma-creation-archives/>

<sup>141</sup> Philippe Bordier (entretien avec), « Ciné-Golem : l'Underground en France, 1967-1979 », in Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque Française, 2001, p. 271.

<sup>142</sup> *Idem*.

distribution et la diffusion des films expérimentaux à Paris. Tout comme d'autres coopératives fondées à cette époque, le CJC suit le modèle du New York Film-Makers' Cooperative en adoptant ses cinq règles : « pas de sélection ; le cinéaste doit déposer une copie, mais reste propriétaire de sa copie ; il fixe librement le prix de location de sa copie ; la coopérative prend un pourcentage (30%) ; liberté complète du cinéaste pour retirer sa copie quand il veut pour en faire ce qu'il veut<sup>143</sup>. » Trois ans plus tard, la Paris Film Coop (aujourd'hui Cinédoc - Paris Film Coop) voit le jour, portée par deux enseignants de l'Université Paris VIII – Vincennes, Claudine Eizykman et Guy Fihman avec ses étudiants<sup>144</sup>. Une dizaine de coopératives de cinéastes similaires se forment au milieu des années 1970 majoritairement à Paris, et animent la scène du cinéma expérimental au travers de la distribution et de l'organisation de projections. En termes de promotion, jusqu'à sa fermeture en 1983, le Festival d'Hyères, avec la programmation de Mazé, joue un rôle-clé. Marcel Mazé affirme ainsi :

« A l'époque, il n'y avait pas autant de festivals ; les radios, les télévisions venaient à Hyères et c'était pour nous un tremplin extraordinaire. [...] Tout le monde venait à Hyères et la renommée du festival assurait le succès des séances que nous organisions à Paris, sous le label du festival<sup>145</sup>. »

Puis, un autre événement marquant se déroule en 1976 : la manifestation de la rétrospective *Une Histoire du Cinéma* se tient au CNAC de la rue Berryer et à la Cinémathèque française<sup>146</sup>. Deux ans avant de cet événement, à la demande de Pontus Hultén, qui est le premier directeur du Musée National d'Art Moderne (MNAM) au Centre Pompidou, Peter Kubelka achète cent films expérimentaux qui constitueront la première collection du cinéma expérimental du MNAM<sup>147</sup>. À l'initiative de Hultén, Kubelka conçoit ensuite cette manifestation en rassemblant trois cents films d'une centaine de cinéastes, dont Kenneth Anger, Stan Brakhage, Chantal Akerman ou Jonas Mekas<sup>148</sup>.

---

<sup>143</sup> Marcel Mazé, in « Le Collectif Jeune Cinéma, d'Hyères à aujourd'hui » (interview avec Pip Chodorov et Marcel Mazé), *Bref* : n°100, Paris, l'Agence du court métrage, nov.-déc. 2011, p. 109-110.

<sup>144</sup> *Idem*.

<sup>145</sup> *Idem*.

<sup>146</sup> Gérard Courant, « Situation du cinéma différent » [en ligne], *Cinéma 78*, n°229, jan. 1978, disponible en ligne, consulté le 23 mars 2015, URL : <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=49>

<sup>147</sup> Philippe-Alain Michaud (entretien avec), « Exposer le cinéma », in Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, coll. Côté cinéma / Morceaux choisis, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2014, p. 122.

<sup>148</sup> À noter que Mekas, venant à Paris pour cet événement, manifeste sa colère envers la Cinémathèque française qui a selon lui indignement maltraité ce cinéma. Voir Jonas Mekas, « Les Palestiniens... », *op.cit.*, p. 3-5.

#### 4-2. De la fin des années 1970 aux années 1980 : un moment de creux et de chute pour le cinéma expérimental en France

Le regroupement des cinéastes expérimentaux autour des coopératives prend son essor durant les années 1970 en impliquant désormais quelques centaines de cinéastes. Alors que le mouvement de l'expérimental devient de plus en plus actif, l'institution publique cinématographique, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) néglige totalement ce cinéma différent sous prétexte de la multiplicité de groupes empêchant de déterminer un type d'aide répondant à leur besoin réel<sup>149</sup>. Voire même il arrive que le CNC se dresse comme un obstacle contre ce mouvement<sup>150</sup>. Son ignorance est liée pour une grande part à l'idée qui domine l'institution, « le cinéma est un art exclusivement industriel<sup>151</sup> ».

Ce n'est qu'en 1978 que Jack Gajos, responsable du secteur art et essai et de l'action culturelle du CNC, décide enfin de faire un pas pour ce cinéma ignoré et incite les cinéastes à déterminer un système d'aide convenable pour eux<sup>152</sup>. Suite à sa proposition, tout au long de 1978, les coopératives et les cinéastes tout indépendants se rassemblent à plusieurs reprises, tel que les colloques d'Avignon ou de Lyon, pour concevoir ensemble un plan d'aide afin de le proposer au CNC. Pourtant, puisqu'à cette époque « des associations se créaient en opposition à d'autres<sup>153</sup> » en creusant le clivage idéologique, le lieu de discussion se transforme en « guerre de clans où tout le monde a peur de la "bureaucratie" des autres tout en se traitant de cons, d'incompétents et d'ignorants<sup>154</sup>... » La principale tension se forme entre deux écoles majeures : l'École du corps soutenue surtout par le CJC et celle du matérialisme structurel formée par la Paris Film Coop<sup>155</sup>. Ce premier, représenté par Marcel Mazé, souhaite établir une aide collective, tandis que ce dernier avance l'idée de l'aide individuelle sélective avec une commission spécialisée<sup>156</sup>. Des conflits internes dans les coopératives se déclenchent en même temps, en

---

<sup>149</sup> Jean-Marc Manach, *Les Rapports vert, gris et vert-de-gris (années 70 en France : le cinéma expérimental ou l'institutionnalisation impossible)*, coll. Les Cahiers de Paris Expérimental, Paris, Paris Expérimental, 2001, p. 4.

<sup>150</sup> Par exemple, lorsque Marcel Mazé organisait des projections à Paris et en province dans des années 1970, le CNC l'a convoqué en accusant le fait que ces séances échappaient à la billetterie du CNC. Ou encore, face à des films au caractère violent, le CNC, sous prétexte qu'« ils ne correspondaient pas à la norme professionnelle en vigueur », a empêché toute présentation publique. Voir Marcel Mazé, in « Le Collectif Jeune Cinéma... », *op.cit.*, p.111 ; Jean-Pierre Bouyxou, « Métro (sans Goldwyn ni Mayer) pour l'underground », in Nicole Brenez, Christian Lebrat (dir.), *op.cit.*, p. 275.

<sup>151</sup> Voir Jean-Marc Manach, *op.cit.*, p. 3.

<sup>152</sup> *Idem.*

<sup>153</sup> Gisèle Rapp-Meichler, « Les Trente bougies de Light Cone » (groupe interview : Gisèle Rapp-Meichler, Emmanuel Lefrant, Christophe Bichon), *Bref* : n°111, Paris, l'Agence du court métrage, oct.-déc. 2012, p. 38.

<sup>154</sup> Jean-Marc Manach, *op.cit.*, p. 5.

<sup>155</sup> Voir Raphaël Bassan, « Pantin 2004 Festival Côté court » [en ligne], Cineastes.net, août 2004, consulté le 20 jan. 2013, URL : <http://www.cineastes.net/textes/bassan-pantin2004.html>

<sup>156</sup> Voir Marcel Mazé, « Le Collectif Jeune Cinéma... », *op.cit.*, p.111.

rendant la situation encore plus chaotique<sup>157</sup>. Enfin, sur la proposition de Dominique Noguez, enseignant à l'Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, une association des cinéastes l'Association du Cinéma Indépendant, Différent et Expérimental (ACIDE) est fondée dans l'intention d'élaborer un projet précis et de mener la négociation avec le CNC ou éventuellement d'autres organismes pour leur programmes d'aide. En n'arrivant toujours pas à trouver un accord entre les cinéastes, l'ACIDE se disloque rapidement en 1980 sans réaliser aucune négociation<sup>158</sup>.

L'arrêt en 1983 du Festival d'Hyères, qui était le moteur capital de la promotion et la diffusion du cinéma expérimental en France, rend la situation encore plus critique, suite à quoi « toutes les coopératives ont connu un creux de la vague<sup>159</sup> ». La circulation des films expérimentaux s'éteint brusquement en France. Comme le décrit Dominique Noguez, les films du CJC et PFC « sont rarement ou même jamais loués<sup>160</sup> » à cette époque, ils gèlent presque leurs activités<sup>161</sup>. Dominique Willoughby de Cinédoc rappelle également qu'« à l'époque, personne ne louait de films à part nous-mêmes qui organisons des projections<sup>162</sup>. » En 1978, la Paris Co-op ainsi change son statut en Groupement d'Intérêt Économique (GIE) pour fortifier sa gestion. Elle crée le Cinédoc l'année suivante en décidant d'abandonner les principes du modèle de la Coop à New York face à la limite du système égalitaire entre les films et n'enrichit guère son catalogue. Les années 1980 restent tout de même tellement difficiles pour le Cinédoc qu'il a failli fermer. Quant au CJC, malgré l'aide reçue du CNC pour son local à partir de 1978, suite à la fermeture du Festival d'Hyères, il se met en sommeil et confiera son catalogue à Light Cone de 1989 à 1998, jusqu'à sa renaissance avec le Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris<sup>163</sup>. À l'image de Ciné Golem qui ferme en 1979, presque toutes les coopératives qui étaient actives dans les années 1970 disparaissent au fur et à mesure.

Notons que cet état de crise est d'une part dû à la généralisation de matériaux vidéo dans les années 1980. Le secteur éducatif, comprenant les universités ou les écoles d'art investit dans les matériaux vidéo et ne projette plus les films en pellicule<sup>164</sup>. De même pour les institutions muséales :

---

<sup>157</sup> Voir Jean-Marc Manach, *op.cit.*, p. 8-9.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>159</sup> Marcel Mazé, « Le Collectif Jeune Cinéma... », *op.cit.*, p. 111.

<sup>160</sup> Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 2010, p. 177.

<sup>161</sup> Raphaël Bassan, Érik Bullo, *op.cit.*

<sup>162</sup> Dominique Willoughby, « Quelles perspectives pour les coopératives de distribution ? » (compte rendu de la table ronde) [en ligne], le 14 déc. 2003, dans le cadre du 5ème Festival du cinéma différent de Paris, disponible sur le site Cineastes.net, consulté le 16 nov. 2012, URL : <http://www.cineastes.net/m/colloque-03.html>

<sup>163</sup> Voir Marcel Mazé, in *idem.* ; Marcel Mazé, « Le Collectif Jeune Cinéma... » *op.cit.*, p. 112.

<sup>164</sup> Voir Christian Lebrat (entretien avec), « Je n'ai jamais pensé devenir éditeur » [en ligne], *Poli Plus numéro 1 : Le cinéma expérimental en France – économie, structures acteurs*, Poli Éditions, 2010, p. 28-29, consulté le 25 nov. 2012, URL : [http://polirevue.files.wordpress.com/2013/06/poli-plus\\_cinema-experimental.pdf](http://polirevue.files.wordpress.com/2013/06/poli-plus_cinema-experimental.pdf)

« Les temps étaient difficiles pour le cinéma expérimental dans la mesure où la découverte de l'art vidéo, son instauration comme un art par les musées, ont fait que ce qui relevait d'un cinéma radical a été jugé comme antique, dépassé, n'existant plus<sup>165</sup>. »

La complexité de la situation vient également de l'attitude très défensive de l'art vidéo en France vis-à-vis du cinéma expérimental : le secteur vidéo nie plutôt, dans sa formation de langage plastique, la liaison avec ce cinéma<sup>166</sup>. Le fait que la coopérative majeure de vidéastes à Lille, Heure Exquise ! fondée en 1975, était absente aux réunions des groupes de l'expérimental soulignerait son indifférence ou *vice-versa*. Quelques acteurs du cinéma expérimental reçoivent finalement des subventions du CNC à partir de 1978 et de l'État à partir de 1982<sup>167</sup>, ceci dit, quantité de nouvelles subventions apparues dans les années 1980 via le Ministère de la Culture destinées exclusivement à l'art vidéo mettent encore en relief l'oubli des institutions en ce qui concerne le cinéma expérimental attaché au support argentique : cette pratique est jugée désormais démodée. « Dans les années 1980, il y a eu une occultation complète par les institutions françaises du cinéma expérimental et de tout ce qui avait été fait dans les années 1970<sup>168</sup> », ainsi rappelle Christian Lebrat.

Entre les acteurs qui se disputent et les institutions qui ordonnent de se rassembler, la situation du cinéma expérimental s'embourbe. La scène de l'expérimental certes existait dans les années 1970, mais elle entre déjà en voie descendante au début des années 1980. L'apparition de l'Agence du court métrage en 1983 fait basculer encore le mouvement de ce cinéma : toutes les créations plus narratives et produites seront absorbées par cette nouvelle agence, en appauvrissant encore le domaine de l'expérimental<sup>169</sup>.

Le distributeur des films expérimentaux Light Cone voit le jour en 1983, en plein moment de crise de la culture de l'expérimental. Nous souhaitons voir maintenant comment Light Cone entreprend ses activités dans ce désert et comment il réactive petit à petit la circulation des œuvres expérimentales qui risquaient de tomber dans l'oubli.

---

<sup>165</sup> Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec Yann Beauvais » [en ligne], *Dérives.tv*, mise en ligne en 2011, consulté le 11 oct. 2013, URL : <http://www.derives.tv/rencontre-avec-yann-beauvais>

<sup>166</sup> Yann Beauvais, Miles McKane (entretien avec), *op.cit.*, p. 13-14.

<sup>167</sup> En 1982, le CJC reçoit 20 000F pour son local et le secrétariat et l'année suivante les Archives du Film Expérimental à Avignon obtiennent la même somme pour sa programmation. Quant à la Paris Film Coop, une aide de quelques dizaines milliers de francs est adoptée à partir de 1985. Voir Jean-Marc Manach, *op.cit.*, p. 19-20.

<sup>168</sup> Christian Lebrat (entretien avec), « Je n'ai jamais pensé... », *op.cit.*, p. 28.

<sup>169</sup> Yann Beauvais, Miles McKane (entretien avec), *op.cit.*, p. 13.

## Chapitre 5. L'aube de Light Cone : le paysage du cinéma expérimental 1990 – 2000

### 5-1. Naissance du distributeur

« À cette époque, c'était impossible il fallait donc se donner les moyens d'avoir des lieux spécifiques qui puissent permettre à ce cinéma d'exister<sup>170</sup>. » Poussé par cette nécessité de créer une place pour le cinéma expérimental, la coopérative Light Cone est fondée en 1982 par deux anciens membres de la Paris Film Coop, Yann Beauvais et Miles McKane. En souhaitant se mettre tous deux à la périphérie de groupes existants, ils lancent cette structure avec la volonté de la placer en dehors des querelles de la période précédente.

« L'alternative, dit Yann Beauvais, c'était de concevoir un autre espace et au lieu de travailler sur l'exemplarité, de façonner un héros, il me semblait plus important de permettre aux cinéastes de faire circuler leurs films [...]. Et pas simplement pour voir les films une fois mais pour qu'ils soient en distribution et que cela permette d'autres échanges<sup>171</sup>. »

Le début du projet de Light Cone remonte à 1979, où les deux fondateurs et leur collaboratrice Rose Lowder, insatisfaits du fonctionnement des coopératives existantes, commencent à réfléchir à une solution alternative. Un an après avoir trouvé le nom Light Cone, cette idée prend forme en 1982, avec le dépôt de films sous le lit de Yann Beauvais et dans son placard à balais ensuite<sup>172</sup>. L'année suivante, le CNC lui accorde sa première aide pour un poste de secrétariat<sup>173</sup>. À cette époque, sous prétexte de ne pas pouvoir subventionner toutes les coopératives, qui étaient alors réduites à six ou sept, le CNC leur demande encore de se regrouper. La collaboration entre Light Cone et le Collectif Jeune Cinéma à partir de 1983 résulte de cet ordre du CNC : le CJC fourni le local et Light Cone aide en retour le fonctionnement de ce premier avec son personnel payé<sup>174</sup>. Ainsi, le distributeur Light Cone se met-il en place.

---

<sup>170</sup> Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec... », *op.cit.*

<sup>171</sup> *Idem.*

<sup>172</sup> Rose Lowder, « Scratch et les Archives : deux utopies », in Yann Beauvais, Jean-Damien Collin (dir.), *op.cit.*, p. 253.

<sup>173</sup> Marcel Mazé, « Le Collectif Jeune Cinéma... », *op.cit.*, p. 111.

<sup>174</sup> Marcel Mazé, « Quelles perspectives... », *op.cit.*, p. 12-13.

À noter que ce qui est fondamental dans la caractéristique de Light Cone, c'est qu'il a abandonné le système d'opération habituelle de coopérative. À savoir, à la place de discussions et de votes entre tous les membres, ce qui alourdit le processus, Miles McKane et notamment Yann Beauvais prennent toutes les décisions pour le fonctionnement de l'organisme. Cette manière rend Light Cone plus opérationnel en le dotant du caractère de distributeur indépendant. Light Cone tente désormais de réanimer la scène du cinéma expérimental sous des angles divers en élaborant plusieurs stratégies.

## 5-2. Pour une distribution du cinéma expérimental : la collection, la tarification, la circulation

### - La constitution du catalogue

Le catalogue de Light Cone, qui compte aujourd'hui près de 4,000 films, commence par une vingtaine de copies conservées sous le lit du studio de Yann Beauvais. Ce sont des œuvres des artistes proches des fondateurs, qui sont alors méconnus, tel que Vivan Ostrovsky, Rose Lowder, Jakobois ou Georges Rey<sup>175</sup>.

« Il me semblait plus important de permettre aux cinéastes de faire circuler leurs films et surtout de mettre en rapport [...] le cinéma français avec la production étrangère<sup>176</sup>. » Comme l'affirme Yann Beauvais, Light Cone s'intéresse aussitôt à intégrer les films d'origine étrangère dans son catalogue, afin de permettre de trouver des différences et des liaisons entre les films français et d'autres courants internationaux. Ce qui caractérisait les travaux fournis jusque-là par les coopératives existantes, c'est que leurs cinéastes-participants avaient particulièrement pour but d'établir le moyen d'assurer la visibilité de leurs propres films. Rose Lowder explique que, vu la difficulté observée jadis pour organiser la distribution et la diffusion à titre bénévole, ainsi que l'existence de nombreuses concurrences ayant le même objectif, il était en quelque sorte nécessaire de privilégier leur propre groupe pour se protéger<sup>177</sup>. D'où vient que les films qui entrent dans le circuit se concentrent sur les créations nationales et au-delà de projections événementielles, les films d'origine étrangère restaient peu accessibles. Le but de Light Cone est donc de les introduire dans la circulation de diffusion française.

---

<sup>175</sup> Emmanuel Lefrant, « Light Cone, 1982-2012 : Trente ans de cinéma expérimental » [en ligne], *Hors Champ*, mise en ligne le 9 oct. 2012, consulté le 23 nov. 2012, URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article523>

<sup>176</sup> Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec... », *op.cit.*

<sup>177</sup> Rose Lowder, « Scratch et les Archives... », *op.cit.*, p. 253.

En vue d'obtenir les copies des cinéastes internationaux, Miles McKane se met en voyage et prend contact avec les ayants droits sur place<sup>178</sup>. Un ami américain des fondateurs, William Moritz, spécialiste du cinéma abstrait apporte aussi sa contribution pour l'acquisition des films<sup>179</sup>. Les artistes étrangers sont ainsi rapidement intégrés, dont certains étaient déjà reconnus, tel que Malcolm Le Grice ou Paul Sharits. Ces cinéastes de renoms rendent le catalogue de Light Cone plus convaincant et facilitent progressivement le travail d'acquisition. Non seulement les créations venant d'Amérique du Nord, d'Angleterre ou d'Autriche étant des principaux foyers de production, il prend aussi en compte des films des pays qui étaient peu accessible ou jamais distribués, comme les films allemands, hollandais, espagnols ou italiens, ainsi que ceux non européens et non américains, comme indiens ou japonais. Dès lors, les programmeurs notamment européens commencent à faire appel à Light Cone pour louer ces œuvres internationales, car le coût de transport est beaucoup moins élevé que de demander à la Coop à New York par exemple<sup>180</sup>. Il nous semble intéressant de signaler qu'un autre distributeur international majeur possédant des films communs, la London Filmmakers' Co-op, qui est un de nos objets, ne publiait que des suppléments du catalogue entre 1977 et 1993. Il serait possible d'imaginer que le catalogue fraîchement publié par Light Cone ait attiré plus d'attention des programmeurs internationaux à ce moment-là.

Un autre aspect qui distingue Light Cone des autres distributeurs existants en France, c'est la variété de formes, de styles et d'expressions des films catalogués. Emmanuel Lefrant affirme que l'éclectisme présent dans le catalogue de Light Cone, c'est « le parti pris adopté ayant été dès l'origine de ne pas se constituer en défenseurs d'un courant ou d'une école cinématographique<sup>181</sup>. » À l'instar de l'école du corps soutenu par le CJC ou le matérialisme structurel de la Paris Film Coop, les structures françaises du cinéma expérimental avaient tendance à se former autour d'un courant esthétique. Bien que les films structurels, abstraits ou ceux de plasticiens s'installent comme la préférence de Light Cone tout au début, il s'ouvre ainsi rapidement vers les tendances et les pratiques différentes afin d'élargir la vision de ce cinéma.

Si l'intérêt du distributeur s'oriente dans le premier temps particulièrement vers les créations contemporaines, il commence à porter plus tard son attention sur la dimension patrimoniale. En cherchant à intégrer les films de Len Lye ou de Laszlò Moholy-Nagy, il se rend compte que leur copie était soit en mauvais état, soit totalement indisponible<sup>182</sup>. Dès lors, en étant soucieux

---

<sup>178</sup> Gisèle Rapp-Meichler, « Les Trente bougies... », *op.cit.*, p. 37.

<sup>179</sup> *Idem.*

<sup>180</sup> Emmanuel Lefrant, *idem.*

<sup>181</sup> Emmanuel Lefrant, « Light Cone, 1982-2012... », *op.cit.*

<sup>182</sup> *Idem.*

de la question de la conservation des films patrimoniaux, Beauvais et McKane se mettent à la quête des œuvres perdues dans l'oubli, afin de les rendre disponibles de nouveau pour la diffusion.

La collection ainsi constituée montre un large éventail en termes d'expression, de nationalité et de l'époque en reflétant la nature éclectique du cinéma expérimental. En restant toujours fidèle à ce qui relève de l'*experimental*, Light Cone constitue un catalogue « cohérent plutôt que pointu<sup>183</sup> », ce qui dessinera son identité en tant que distributeur.

#### - **Stratégie tarifaire**

Dans l'intention d'accélérer la circulation des films, Light Cone applique la règle tarifaire de location sur la base globale : une séance d'une heure et demie doit coûter en moyenne 230 euros, ce qui rend le prix moins cher que d'autres offres<sup>184</sup>. Cette manière se distingue effectivement de celle habituelle des autres coopératives dans lesquelles les cinéastes fixent librement le prix de leurs films. L'idée de Light Cone, c'est que cela permet aux petites structures, comme les associations qui n'ont pas beaucoup de moyens, de louer les œuvres et d'équilibrer sur leurs entrées. Tout comme les autres coopératives, la recette sera partagée selon la répartition de 70% pour les artistes et 30% pour le fonctionnement de la structure. En étant une coopérative de distribution, les copies de films dans sa collection restent en possession de leur réalisateur ou ayant-droit avec la possibilité de les retirer à tout moment. Light Cone n'a pas d'exclusivité de distribution de ces films, ils peuvent donc déposer leurs copies dans d'autres structures.

Nous tenons à noter que cette stratégie tarifaire suscite en effet certain affaiblissement du marché du Cinédoc – Paris Coop qui distribue plusieurs films communs avec Light Cone qui les propose au tarif plus avantageux. Si Cinédoc décide de ne pas baisser le prix de location, c'est par sa volonté de préserver la valeur souhaitée par leur créateur qui est pour lui un coût irréductible<sup>185</sup>. Cette attitude de Cinédoc met en relief, par contraste, le positionnement de Light Cone qui a pour objectif primordial de faire circuler les créations.

#### - **Ouverture vers international au niveau de diffusion et de réseau**

Outre son catalogue, le goût de Light Cone vers l'international se reflète également dans le circuit des films qu'il développe. En ayant comme but « de favoriser la diffusion du cinéma

---

<sup>183</sup> Christophe Bichon (interview avec), in Clément Coudray, Julie Guilbault, « Production de discours et enjeux autour de la définition du cinéma expérimental », Université Paris Nanterre, 2005, p. 18-19.

<sup>184</sup> Christophe Bichon, « Quelles perspectives... », *op.cit.*

<sup>185</sup> Dominique Willoughby, *idem*.

expérimental dans le plus grand nombre de lieux possibles<sup>186</sup> », il envoie un grand nombre de copies dans des festivals internationaux et fait remarquer son existence à une échelle de plus en plus large. Yann Beauvais et Miles McKane tissent en outre dès le début un important réseau d'amitiés avec les cinéastes américains et d'autres pays<sup>187</sup>. La complicité avec ces artistes apportera des soutiens pour les activités de Light Cone au niveau international. L'organisation des projections à l'étranger que les fondateurs poursuivent en fait partie. Cette idée de création de réseaux et d'échanges est en effet un point-clé aussi dans sa démarche en France.

### 5-3. Enrichir et élargir le terrain du cinéma expérimental en France

Dans l'acte de Light Cone se distingue clairement la pensée de cultiver le terrain du cinéma expérimental dans son ensemble. Autrement dit, ses activités consistent non seulement en la distribution, mais aussi en la promotion de l'art de l'expérimental au-delà de son propre catalogue et en la création et l'élargissement de liaisons entre les différents acteurs. Nous allons voir maintenant ses façons employées pour sauver et cultiver le terrain du cinéma expérimental en France qui était presque déserté dans les années 1980.

#### - **Scratch projection : combler ce qui manque, créer les relations entre les cinéastes**

La branche de diffusion apparaît chez Light Cone en 1983, un an après sa fondation, avec la série de projection hebdomadaire à Paris, nommée Scratch projection. Conçue comme laboratoire ou atelier public, cette activité se met à part de celle de distribution. Certes, un des objectifs de Scratch réside en la présentation des films qui sont dans le catalogue, ils ne sont pourtant pas les privilégiés de la programmation. C'est-à-dire qu'il ne présente pas de programme comme la vitrine de la collection, qui était la façon usuelle à cette époque. Ce que souhaitent Yann Beauvais et Miles McKane pour Scratch, c'est simplement de « montrer tous les nouveaux films sans *a priori* » et de « donner une chance à tous les films<sup>188</sup> ». Alors que les films historiques occupent de plus en plus une place importante dans son catalogue, Scratch projection met en avant surtout la nouveauté. L'accent mis sur « sans *a priori* », c'est une réflexion encore une fois de leur volonté de ne pas limiter ce cinéma dans un point de vue ou dans une école. Scratch est donc « un lieu à partir duquel nous pourrions envisager d'autres

---

<sup>186</sup> Emmanuel Lefrant, « Light Cone, 1982-2012... », *op.cit.*

<sup>187</sup> *Idem.*

<sup>188</sup> Yann Beauvais, Miles McKane (entretien avec), *op.cit.*, p. 12.

manières de voir le cinéma<sup>189</sup> » en dehors de clivages existants. Les programmes ainsi contiennent des créations très variées au niveau des styles, des expressions ou des nationalités, des œuvres inédites ou méconnues en France. Puisque Light Cone ne possède pas de tous les films que les organisateurs souhaitent montrer, ils font appel aux autres coopératives françaises ou étrangères. L'organisme de diffusion et d'archive à Avignon, le Préa (Pratiques et Recherches d'Études Artistique) de Rose Lowder et Alain-Alcide Sudre qui est la complice de Light Cone, aide ses programmations en incluant les mêmes films pour ses séances, ce qui permet de partager les frais de transport des copies entre les deux<sup>190</sup>. Cette collaboration entre les deux structures aboutit à la réalisation d'une manifestation d'envergure en 1985 : *Cinéma expérimental américain 1905-1984*, le programme représentant une bonne partie de la collection du Museum of Modern Art de New York (MoMA) à l'époque, qui sera présenté à Paris et à Avignon<sup>191</sup>. Light Cone relie petit à petit le réseau avec d'autres programmeurs internationaux, ce qui permettra l'échange de programmes ou d'inviter des cinéastes en tournée<sup>192</sup>.

Ayant pour but de « favoriser l'exploration de l'histoire du cinéma expérimental et la visibilité des travaux d'artistes contemporains<sup>193</sup> », Scratch projection devient un rendez-vous des cinéastes où ils souhaitent être montrés. Les cinéastes, qui ne se connaissaient pas entre eux, commencent à se rassembler aux séances<sup>194</sup>, ce qui stimulera leurs échanges.

#### - **Essai de rapprochement avec le milieu des arts plastiques**

« Contrairement à ses prédécesseurs, [Light Cone] ne craint pas les institutions, il travaille avec elles ; auparavant, on les sollicitait tout en se méfiant de leur ingérence<sup>195</sup>. » Tel que le remarque Raphaël Bassan, un autre aspect important dans le travail de Light Cone est le rapprochement avec les institutions, notamment muséales. Afin de « forcer le monde de l'art à accepter [le cinéma expérimental] comme une pratique artistique<sup>196</sup> », Yann Beauvais essaie de nouer d'une manière active des liaisons avec le milieu des arts plastiques.

Un outil est conçu dans l'intention de dynamiser cette relation : *Scratch*, la revue bilingue d'information et de réflexion autour de la programmation nationale et internationale, qui

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>191</sup> Rose Lowder, « Scratch et les Archives... », *op.cit.*, p.255.

<sup>192</sup> Yann Beauvais, Miles McKane (entretien avec), *op.cit.*, p. 26.

<sup>193</sup> Emmanuel Lefrant, « Light Cone, 1982-2012 ... », *op.cit.*

<sup>194</sup> Voir Raphaël Bassan, Érik Bullot, *op.cit.*

<sup>195</sup> Raphaël Bassan, « Lexique formel, historique et affectif des années 1960 à 1990 », in Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental...*, *op.cit.*, p. 181.

<sup>196</sup> Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec... », *op.cit.*

comptera 18 numéros entre 1982 et 1985<sup>197</sup>. L'objectif de la revue consiste à la fois à combler un manque des écrits sur l'actualité de ce cinéma, à les partager et surtout « à manifester l'existence de ces pratiques et à favoriser des passages<sup>198</sup>. » Les articles illustrent par exemple les liaisons possibles entre les expositions organisées aux musées et les créations filmiques. Par ailleurs, la publication a permis à Light Cone de collaborer avec les différents acteurs en renforçant la relation avec eux, tel que des partenaires dans des musées ou les cinéastes comme Paul Sharits ou Malcom Le Grice dont les interviews sont incluses dans la revue<sup>199</sup>.

Yann Beauvais défend en même temps la projection au sein de musée, « afin d'offrir au cinéma expérimental une plus grande visibilité et une reconnaissance<sup>200</sup>. » Scratch projection ouvre une fenêtre sur cet échange. De nombreuses collaborations se font pour ses séances avec les institutions telles que le Centre Pompidou, le musée du Louvre, le Musée national d'art moderne<sup>201</sup>, ce qui pousse leur prise de conscience du cinéma expérimental comme une forme artistique. En équipant vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle leur propre auditorium pour la projection argentique, tel que le Jeu de Paume ou le Louvre avec la programmation de Philippe-Alain Michaud, ils commencent à prendre la suite eux-mêmes et à programmer des séances de projection de l'expérimental d'une manière ponctuelle ou régulière. À partir des années 1990, Beauvais commence à réaliser également des installations au sein de musées, ce qui va provoquer encore les répercussions dans ce milieu d'art<sup>202</sup>. Ainsi suggère Michaud, en se rapprochant du domaine des arts plastiques, « le cinéma expérimental pourrait trouver non seulement des réponses à ses quêtes identitaires mais aussi de meilleures conditions de diffusion<sup>203</sup>. » Ce passage au musée permet en même temps à ce cinéma de se confronter à un public plus large et différent de celui de l'expérimental constitué et à avoir une plus vaste reconnaissance. Pip Chodorov rappelle, en citant le travail de Yann Beauvais à cette période :

« C'est grâce à la ténacité et à la persévérance de certaines personnes que petit à petit, il y a eu de plus en plus de séances dans les musées. Aujourd'hui, c'est un peu considéré comme un acquis<sup>204</sup>. »

---

<sup>197</sup> En n'ayant pas de moyen, la revue est publiée d'une manière artisanale : chaque collaborateur prépare ses propres pages et les photocopie en cent ou cent cinquante exemplaires et une fois rassemblés, ils sont livrés en caddie. Voir Rose Lowder, « Scratch et les Archives... », *op.cit.*, p. 255.

<sup>198</sup> Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec... », *op.cit.*

<sup>199</sup> *Idem.*

<sup>200</sup> Emmanuel Lefrant, « Light Cone, 1982-2012... », *op.cit.*

<sup>201</sup> Présentation de Light Cone dans le site Cineastes.net, mise en ligne le 31 oct. 2002, mise à jour le 2 nov. 2002, consulté le 19 mars 2015, URL : <http://www.cineastes.net/st/lightcone.html>

<sup>202</sup> Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec... », *op.cit.*

<sup>203</sup> Raphaël Bassan, « ABC des fondamentaux : Cinémas d'avant-garde et expérimentaux : recherche de filiations », in Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental...*, *op.cit.*, p. 36.

<sup>204</sup> Pip Chodorov (entretien avec), « Ce n'est pas une économie, c'est une écologie », *Poli Plus*, *op.cit.*, p. 41.

Si Light Cone tente de cultiver le terrain du cinéma expérimental par le biais de toutes ces activités, c'est en effet pour répondre à la nécessité primordiale d'activer la circulation des films. Rose Lowder, la collaboratrice de Light Cone ainsi témoigne :

« Il fallait soutenir Light Cone, encourager les cinéastes français à réaliser des films et montrer aux cinéastes étrangers que la programmation de films expérimentaux existait en France afin de les inciter à déposer leurs films. [...] Ce travail de fournis était indispensable si l'on voulait disposer d'un éventail de films suffisamment large pour attirer l'attention des programmeurs qui ne faisaient pas partie du cercle restreint du cinéma expérimental<sup>205</sup>. »

Tous les travaux fournis par la structure rejoignent au final son activité de distribution, en faisant connaître son existence auprès de divers organisateurs nationaux et internationaux et suscitant des locations en dehors de ses proches. La tentative de Light Cone de faire circuler les films expérimentaux dans le plus grand nombre d'endroits porte de plus en plus de fruit. Attendu que sa distribution entre progressivement en bonne voie, le Collectif Jeune Cinéma, en étant dans un état de dispersion provisoire après la fermeture du Festival d'Hyères, décide de lui confier la gestion de son catalogue et le premier catalogue commun sera publié en 1989<sup>206</sup>.

#### 5-4. Phase de développement : des années 1990 au début des années 2000

##### **5-4-1. Arrivée de nouvelle génération : régénération du cinéma expérimental français**

Avant de poursuivre l'étude de Light Cone, nous souhaitons prêter attention à un phénomène marquant en cours des années 1990 en France. En faisant profit de nombreuses copies mises à la disposition notamment par Light Cone, la diffusion se ranime de plus en plus et la scène du cinéma expérimental entre dès le début des années 1990 dans une phase de développement significatif<sup>207</sup>. Nicole Brenez ou certains cinéastes, tels que Frédérique Devaux, Rose Lowder, Stéphane Marti ou Dominique Willoughby enseignent le cinéma expérimental à l'université et, sortie de leurs cours, la jeune génération véhicule un nouveau souffle dans la culture de ce

---

<sup>205</sup> Rose Lowder, « Scratch et les Archives... », *op.cit.*, p. 256.

<sup>206</sup> Raphaël Bassan, « De Hyères aux Voûtes, les métamorphose du Festival » [en ligne], sur le site du Collectif Jeune Cinéma, consulté le 11 mai 2015, URL : [http://www.cjcinema.org/divers/documents/Historique\\_Hyeres.pdf](http://www.cjcinema.org/divers/documents/Historique_Hyeres.pdf)

<sup>207</sup> Voir Raphaël Bassan, Érik Bullot, *op.cit.*

cinéma<sup>208</sup>. Précisons également que, trois ans après la naissance de Light Cone, l'éditeur associatif spécialisé en expérimental Paris Expérimental est établi en 1985 par Christian Lebrat, Prosper Hillairet et Giovanna Puggioni, ayant pour but de combler le manque de publications de ce cinéma en France. C'est grâce à cet éditeur que nous trouvons abondance de publications à l'heure actuelle. Celui-ci aussi organise plusieurs manifestations d'envergure, y compris des colloques « afin d'atteindre un public plus large<sup>209</sup>. »

Un fait notable de la période des années 1990 est le mouvement des laboratoires de production qui commence en France et se propage en Europe. Le pionnier de ce courant, l'Atelier MTK à Grenoble est fondé en 1992 par les membres de la Cellule d'Intervention Metamkine<sup>210</sup> au sein de la salle polyvalente associative le 102, rue d'Alembert. Ce laboratoire permet aux cinéastes de mener l'ensemble des processus créatifs par eux-mêmes, y compris le montage, le développement ou le tirage des copies. Attirés par cette idée de *DIY (Do It Yourself)*, d'autant plus qu'ils font souvent appel à des techniques particulières que les laboratoires traditionnels n'autorisent pas, de nombreux artistes français et étrangers se précipitent à Grenoble pour finaliser leurs pellicules. Vu que le nombre de réservations s'accumulent excessivement et en n'arrivant plus à les gérer, le MTK organise une réunion en juin 1995 pour encourager ses clients à installer leur propre laboratoire. L'année suivante, sept laboratoires ainsi voient le jour, dont l'Abominable à Paris, Mire à Nantes, le Labo de Belle de Mai à Marseille. Les fondations de laboratoire se succèdent depuis et le réseau de ce type d'ateliers, Filmlabs se forme en 1995, qui compte aujourd'hui 35 laboratoires dans le monde entier. Alors que la vidéo envahit la scène artistique et culturelle à ce moment-là, ce mouvement relance la pratique en argentique.

Plusieurs organismes de diffusion apparaissent simultanément. Citons comme exemple, Circuit Court fondé en 1992 à Paris qui s'installe plus tard à Marseille, ou le programmateur parisien Braquage en 1997, qui prend origine dans l'atelier de cinéastes ayant le même nom porté par plusieurs étudiants de Stéphane Marti et de Nicole Brenez<sup>211</sup>. Cet atelier donne également la naissance à l'Etna en 1997, un nouveau laboratoire de création parisien. Pour le Collectif Jeune Cinéma, l'arrivée de cette nouvelle génération apporte de l'élan à sa régénération. En 1995, Marcel Mazé commence à discuter avec des étudiants sur l'idée de recréer un festival dans le style du Festival d'Hyères, ce qui les amène à fonder ensemble l'association D'un Cinéma

---

<sup>208</sup> Colas Ricard, « Les années 90 en France » [en ligne], Cineastes.net, mise en ligne fév. 2003, consulté le 20 jan. 2013, URL : <http://www.cineastes.net/textes/ricard-annees90.html>

<sup>209</sup> Présentation sur le site de Paris Expérimental, consulté le 14 mai 2015, URL : <http://www.paris-experimental.asso.fr/qui-sommes-nous/>

<sup>210</sup> La Cellule d'Intervention Metamkin est formée de trois artistes, Christophe Auger, Xavier Quérel et Jérôme Noetinger en 1987, présente des performances qui allient les projections 16mm et la musique électroacoustique, dans la grande tradition du « cinéma élargi ».

<sup>211</sup> Pip Chodorov, Marcel Mazé (interview avec), « Le Collectif Jeune Cinéma... », *op.cit.*, p. 112.

L'Autre ayant pour but d'obtenir une subvention pour sa nouvelle manifestation. Avec cet organisme, le CJC recommence sa projection régulière et en 1998 reprend la distribution de son catalogue qui était confié à Light Cone jusque-là. En recevant l'aide du CNC, le Festival des Cinémas Différents de Paris se tient en janvier 1999 organisé par D'un Cinéma L'Autre. Un étudiant qui travaillait pour le festival réussit ensuite à obtenir une subvention étatique pour la première fois pour le CJC. Cette aide permet au CJC de financer son équipe administrative et de porter lui-même les festivals suivants<sup>212</sup>.

#### **5-4-2. Le stade de professionnalisation de Light Cone : 1990 - 2000**

La scène du cinéma expérimental a ainsi le vent en poupe dans les années 1990. Nous souhaitons poursuivre à présent plusieurs facettes du développement de Light Cone durant cette période d'épanouissement du cinéma expérimental en France.

##### **- L'intérêt pour la vidéo, l'intérêt pour la distribution**

L'éditeur majeur du cinéma expérimental aujourd'hui en France, Re:voir vidéo dirigé par Pip Chodorov est né en 1994 dérivé de Light Cone en se rapportant à l'expansion relativement tardive de la vidéo en France, au début des années 1990. À cette époque, le problème de visionnage des films devient de plus en plus tracassant pour Light Cone qui projetait les films en argentique à la demande des programmeurs. À mesure que sa reconnaissance augmente, la fréquence de visionnages s'accroît à proportion, ce qui induit le souci de la dégradation des copies. En 1993, afin d'éviter leur détérioration et d'alléger le travail, il décide d'introduire la vidéo en demandant aux cinéastes de déposer une copie en cassette. Initialement prévue uniquement pour le visionnage des programmeurs, l'idée de faire une édition vidéo vient pourtant comme un hasard apporté par l'ayant droit de Maya Deren<sup>213</sup> : en n'ayant pas compris le principe, ce dernier lui envoie les cassettes en disant qu'elle apprécie qu'il commence à éditer les vidéos, comme c'était déjà courant aux États-Unis depuis le milieu des années 1980<sup>214</sup>. Suite à cette confusion inattendue, Pip Chodorov, alors employé de Light Cone, décide de se lancer

---

<sup>212</sup> Voir Marcel Mazé (rencontre avec), « Keeping Experimental and "Different Cinema" Alive! » [en ligne], sur le site de *Senses of Cinema*, mise en ligne le 17 déc. 2011, consulté le 7 fév. 2014, URL : <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/keeping-experimental-and-%E2%80%9Cdifferent-cinema%E2%80%9D-alive-an-interview-with-marcel-maze/>

<sup>213</sup> L'ayant droit de films de Maya Deren est Mme Chérel Ito, qui est la troisième femme du troisième mari de Maya Deren. (Pip Chodorov, entretien par l'auteur, le 6 avril 2015.)

<sup>214</sup> Pip Chodorov (interview avec), « Diaries, notes & sketches » [en ligne], *NERO : Issue 14- June/July 2007*, mise en ligne en 2007, consulté le 17 mars 2015, URL : <http://www.neromagazine.it/magazine/index.php?c=articolo&idart=576&idnum=21&num=14&pics=0>

dans les éditions : « D'après moi, affirme-t-il, c'était aux cinéastes de s'en occuper. [...] Il était évident que quelqu'un allait le faire<sup>215</sup>. » Vu la tendance croissante de la vidéo en France et en Europe, il prend en compte la possibilité de commerce et de promotion à l'échelle plus large de films expérimentaux via l'édition<sup>216</sup>. À noter que la naissance de Re:voir en 1994 correspond au début de l'édition vidéo par London Video Access, un des prédécesseurs de Lux, ce qui prouverait l'attention grandissante à cette nouvelle possibilité.

Pip Chodorov fonde alors une société d'édition comme une nouvelle branche annexe de Light Cone avec cinq collaborateurs dont Yann Beauvais. En référence à Orion Video d'Orion Classics à New York ou UGC Vidéo à Paris, il adopte comme nom, Light Cone Vidéo, dans l'idée de promouvoir en même temps l'existence de Light Cone auprès du grand public au-delà de son cercle très ciblé, à savoir les cinéastes et les programmeurs<sup>217</sup>. Les premières trois vidéos sortent en 1995, qui sont mises en vente dans divers endroits, y compris de grands magasins comme la FNAC.

À mesure que les éditions de Light Cone Vidéo se diffusent, une confusion se révèle auprès des diffuseurs entre l'éditeur vidéo et le distributeur de films, d'autant plus que Pip Chodorov travaillait entre les deux<sup>218</sup>. À un moment donné, Yann Beauvais prend la décision de se retirer de Light Cone Vidéo et commence à accuser Chodorov en disant qu'il profite du nom de Light Cone pour sa vente de vidéo. Ainsi, Chodorov s'oblige à changer le nom en Re:voir<sup>219</sup> et quitte Light Cone en 1997. Il est possible d'imaginer que, comme le pense Chodorov, Light Cone Vidéo a au contraire contribué à la reconnaissance de la structure parente. Cet incident cependant symboliserait l'attitude décidée de l'organisme en tant que distributeur : il s'adresse avant tout aux cinéastes et aux programmeurs en visant à faire circuler les films expérimentaux dans le réseau de diffusion. Cette orientation de Light Cone se remarquera également dans la manière dont l'organisme mène ses activités aujourd'hui.

#### - **Emplois jeune**

À la fin des années 1990, les structures du cinéma expérimental en France entrent en stade de professionnalisation avec le régime des Emplois-Jeunes. Auparavant, une large partie du fonctionnement des organismes a été assumée par des bénévoles, sinon par quelques employés

---

<sup>215</sup> Pip Chodorov (entretien avec), « Ce n'est pas une économie... », *op.cit.*, p. 37.

<sup>216</sup> Pip Chodorov, entretien par l'auteur, le 6 avril 2015.

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> *Idem.*

<sup>219</sup> Le nom Re:voir se réfère à « re : » de l'email qui signifie en anglais, *regarding* ou *in reference to*. Re:voir veut dire donc à la fois à *propos de la vision* et *voir à nouveau*. Voir Pip Chodorov (entretien avec), « L'Aventure de Re:voir Vidéo », in Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental...*, *op.cit.*, p. 72.

à mi-temps payés grâce à 30% de la recette de distribution. Tel était le cas pour Light Cone, à part le poste de secrétariat payé avec l'aide du CNC, il fait appel aux cinéastes-membres à la fin des années 1980 afin de solliciter leur aide en qualité de bénévole. Pip Chodorov qui fréquentait Light Cone pour répondre à cette demande, devient en 1990 l'employé à mi-temps<sup>220</sup>. En 1997, le gouvernement Jospin met en place le programme Nouveaux services, Emplois jeunes, appelé plus communément Emplois-Jeunes. Dans le but de « promouvoir le développement d'activités [...] répondant à des besoins émergents ou non satisfaits, et présentant un caractère d'utilité sociale<sup>221</sup> », ce régime permet le contrat CDD de maximum 5 ans (sauf quelques exceptions) à temps plein dont le salaire sera subventionné à hauteur de 80% du Smic. Le rapport du programme rédigé en juillet 2000 annonce qu'en 1999, 89,000 jeunes ont été embauchés dans ce cadre, en plus de 205,000 emplois créés depuis le lancement<sup>222</sup>. L'impact donné par le dispositif des emplois jeunes dans le secteur du cinéma expérimental est considérable, ce qui pousse brusquement la professionnalisation des organismes. À la faveur du programme, le CJC recrute en 2000 la première salariée à temps plein qui assurera son administration, et Cinédoc crée aussi deux emplois<sup>223</sup>. Quant à Light Cone, il embauche Jean-Damien Collin en 1998, puis trois emplois jeunes (Christophe Bichon, Loïc Diaz Ronda, Géraldine Tubéry) en 1999<sup>224</sup>. Pour les structures de l'expérimental qui fonctionnent avec très peu de budget, les Emplois-Jeunes apportent une énorme contribution pour leur développement et deviennent indispensables pour leur organisation. Ceci dit, cela ne demeure pas sans causer d'autres problèmes. D'abord, comme témoigne Élodie Imbeau, cette modalité d'emploi a été considérée comme le remplaçant des subventions de fonctionnement, de sorte qu'il est devenu plus difficile de les obtenir<sup>225</sup>. Puis, ce qui induira la plus sévère conséquence, c'est la fin du programme en 2002 : comme nous verrons plus tard, les structures se trouvent en face de gros problème du remplacement des emplois-jeunes qui arrivent à leur au terme.

#### - Centre de documentation

Un autre volet apparaît au sein de Light Cone en 1999, le Centre de documentation, suite à la donation de l'Archives du film expérimental d'Avignon (Afea). Le départ de la fondation des

---

<sup>220</sup> Selon Pip Chodorov, cette décision a été prise suite au contrôle de l'Urssaf que Light Cone a eu à ce moment-là. Voir Pip Chodorov, in « Le Collectif Jeune Cinéma... », *op.cit.*, p. 110

<sup>221</sup> Texte de la loi, *Art. L. 322-4-18*, cité dans le rapport d'information « N° 337 : Assemblée Nationale, le 17 octobre 1997 » [en ligne], consulté le 10 avril 2015, URL : <http://www.assemblee-nationale.fr/rap-info/i0337.asp>

<sup>222</sup> « 2000-28.2 – Le programme "Nouveaux Services – Emplois Jeunes" en 1999 », disponible en ligne, consulté le 10 avril 2015, URL : <http://travail-emploi.gouv.fr/etudes-recherches-statistiques-de-76/etudes-et-recherches-77/publications-dares-98/dares-analyses-dares-indicateurs-102/2000-28-2-le-programme-nouveaux-929.html>

<sup>223</sup> « Quelles perspectives... », *op.cit.*

<sup>224</sup> Présentation de Light Cone dans le site *cineast.net*, *op.cit.*

<sup>225</sup> « Quelles perspectives... », *op.cit.*

archives remonte en 1985. Cette année, le Préal de Rose Lowder et Alain-Alcide Sudre, qui organisait des projections depuis 1976 à Avignon, obtient la subvention pour la première fois de son existence, ce qui donne naissance aux archives de l'Afea, conçues par Sudre ayant pour vocation de valoriser ce cinéma comme art<sup>226</sup>. Dès lors, il collecte de nombreux films ainsi que de documents écrits sur l'expérimental. Sa riche collection d'ouvrages et de papiers constituée depuis a été déposée à la bibliothèque municipale d'Avignon, mais celle-ci restait sans être classée ni être bien servie. Incapable de s'en occuper elle-même, Rose Lowder décide en 1999 de confier ce fonds à Light Cone qui participait au développement de l'Afea dès le départ<sup>227</sup>. Le Centre de documentation ainsi s'ouvre au sein de la structure en la dotant d'un nouvel aspect. En 2001 et 2003, Light Cone reçoit le soutien du Centre National du Livre destiné à l'organisation du centre. Il continue à enrichir la collection en incluant quantité d'éléments qui concernent les cinéastes distribués à Light Cone, et accueille régulièrement les étudiants, chercheurs, enseignants et programmeurs pour la consultation<sup>228</sup>. En 2005, le centre contient plus de 900 cassettes et près de 1,000 livres, en plus de divers documents collectés par l'Afea et Light Cone depuis 20 ans.

#### **5-4-3. Nouvel essai de coopération entre les structures : Manifeste de Pantin**

Pendant que la culture du cinéma expérimental et les structures de ce secteur sont en plein essor à la fin des années 1990, trois nouveaux employés de Light Cone, dès leur arrivée en 1999, envisagent de créer un large réseau relationnel entre différents organismes. Comme observe Érik Bullo, à la fin des années 1990, « le milieu expérimental offrait une scène très constituée, mais également très divisée en une multitude de territoires, eux-mêmes fractionnés<sup>229</sup> ». Puisque la culture de l'expérimental reprend son dynamisme, la question d'entreprendre certaines démarches pour susciter la reconnaissance des institutions apparaît de nouveau comme une nécessité. L'idée de la création de réseau entre les acteurs vient donc de cet esprit. L'arrivée de la jeune génération au sein de différents organismes avec le programme de l'emploi jeune devient le moteur de ce mouvement : en n'ayant pas vécu la période du combat des années 1970, les nouveaux salariés permettent aux structures de communiquer entre elles<sup>230</sup>. Co-fondateur du laboratoire L'Abominable à Paris, Nicolas Rey avance aussi le travail de mettre

---

<sup>226</sup> Rose Lowder, « Scratch et les Archives... », *op.cit.*, p. 256.

<sup>227</sup> Christophe Bichon, in « Quelle perspectives... », *op.cit.*

<sup>228</sup> Christophe Bichon, correspondance par e-mail avec l'auteur, le 5 mai 2015.

<sup>229</sup> Raphaël Bassan, Érik Bullo, *op.cit.*

<sup>230</sup> Christophe Bichon, correspondance par e-mail avec l'auteur, le 5 mai 2015.

en rapport les associations, diffuseurs, programmeurs et laboratoires au début des années 2000<sup>231</sup>. Cette démarche aboutira en 2002 à la publication du « Manifeste de Pantin<sup>232</sup> ». Ce manifeste, intitulé « Cinéma expérimental ? C'est pas mon "genre" ! » est une affirmation collective des diverses structures destinée aux institutions culturelles, en particulier le CNC. Le texte est élaboré collectivement autour des propositions visant à améliorer la condition des acteurs et des cinéastes expérimentaux, tout en confirmant l'existence du monde du cinéma expérimental :

« Conscients de cette évolution, nous refusons que le cinéma expérimental soit simplement considéré comme un "genre" supplétif au sein du cinéma industriel. Les enjeux formels ne doivent pas éclipser le fait qu'il s'agit d'une manière globale d'envisager le cinéma, avec ses propres systèmes de production, de distribution et de diffusion. [...], le cinéma expérimental, c'est une pratique et une économie, un engagement<sup>233</sup>. »

Suite à la table ronde organisée au Ciné 104 de Pantin dans le cadre des 13<sup>ème</sup> Rencontres Cinématographiques de la Seine-St-Denis le 16 novembre 2002, le manifeste est déclaré officiellement avec la signature de 27 organismes de l'expérimental, en répondant à l'échec épouvantable de l'essai à la fin des années 1970<sup>234</sup>. Cette fois-ci, le CNC réagit aussitôt : il franchit le premier pas pour l'aide à la production. Il ouvre en 2004 la commission spécialisée pour une aide sélective au court métrage expérimental<sup>235</sup> et les laboratoires de création, l'Etna et l'Abominable reçoivent une aide au fonctionnement à titre exceptionnel<sup>236</sup>.

#### - Point de situation au début des années 2000

« Avant Light Cone, les films expérimentaux ne passaient que dans des festivals et des cinémathèques, après, partout<sup>237</sup>... » Comme le rappelle Yves Tenret, l'acte mené par Light Cone depuis le milieu des années 1980 a contribué à l'élargissement de réseaux de diffusion et à la reconnaissance du cinéma expérimental comme une forme artistique. On constate

---

<sup>231</sup> Christoph Bichon, « Les Trente bougies... », *op.cit.*, p. 38.

<sup>232</sup> Dès le début des années 2000, Nicolas Rey, en tant que cinéaste, fait des portraits de divers acteurs du cinéma expérimental, y compris des cinéastes, diffuseurs, directeurs d'organismes. Ces images sont éditées par Re:voir en deux VHS, *CINEXPERIMENTAUX #1, #2*. Ce travail a certainement optimisé sa démarche du tissage de réseau.

<sup>233</sup> « Cinéma expérimental ? C'est pas mon genre ! », le texte disponible sur le site Cineastes.net, consulté le 2 oct. 2012, URL : <http://www.cineastes.net/m/presentation-02.html>

<sup>234</sup> En plus de ces 27 structures qui ont signé lors de la publication, 80 organismes signeront au fur et à mesure. La liste complète est disponible sur le site de Cineastes.net, consulté le 24 avril 2015, URL : <http://www.cineastes.net/manifeste-sign.html>

<sup>235</sup> Pip Chodorov, entretien par l'auteur, le 6 avril 2015.

<sup>236</sup> Nicolas Rey, « Quelles perspectives... », *op.cit.*

<sup>237</sup> Yves Tenret, in Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec... », *op.cit.*

également que, suite à la dynamisation de la scène de l'expérimental durant des années 1990, de plus en plus de festivals ouvrent une section expérimentale, tels que le Côté Courts à Pantin, les Rencontres Cinématographiques de Seine-St-Denis Saint Denis, le festival Némoto à Paris ou même le Festival de Cannes avec la section « premier regards<sup>238</sup> ». Cela prouve une nette amélioration de la visibilité de ce cinéma.

L'arrivée de la nouvelle phase du développement de la culture de l'expérimental s'annonce dès le début des années 2000. Une manifestation d'envergure ouvre cette nouvelle période : « Jeune, Dure et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France » se tient à la Cinémathèque française du 3 mai au 2 juillet 2000, sous la direction de Nicole Brenez et Christian Lebrat. 82 projections proposées dans ce cadre dessinent la plus vaste rétrospective du cinéma expérimental français. Suite à l'événement, un livre homonyme est publié en 2001 par la Cinémathèque française et les Éditions Mazzotta, qui examine l'histoire française de l'expérimental depuis l'aube de XX<sup>e</sup> siècle.

La commission spécialisée en expérimental créée au sein du CNC encourage de nombreux cinéastes à déposer leur projet. Ceci dit, son manque de sérieux se dévoile d'emblée. Excepté la première commission dans laquelle se trouvent des experts de l'expérimental comme Nicole Brenez, les suivantes sont composées de membres qui le connaissent à peine, de telle sorte que les critères de sélection deviennent confus : très peu de films expérimentaux proprement dit bénéficient finalement de cette aide<sup>239</sup>. Cet effet symbolise l'indifférence des institutions qui ne sont toujours pas à l'écoute de la voix du monde du cinéma expérimental. Bien que la réussite du Manifeste reste partielle, cela marque un état très important dans son développement : une véritable coopération entre les différents acteurs s'est créée pour la première fois dans l'histoire du cinéma expérimental en France. Cette solidarité fera naître, nous allons voir, le projet commun de la numérisation de films en 2009, appelé 24/25. « Les coopératives, les labos, les éditeurs, les programmeurs, c'est un équilibre, une dynamique. Ce n'est pas une économie, c'est une écologie<sup>240</sup>. » Tel que l'affirme Pip Chodorov, si les activités de Light Cone ont permis de maintenir l'existence de l'expérimental et ont apporté une contribution à sa restauration à partir des années 1990, les acteurs constituent à présent un système écologique autour de ce cinéma en envisageant ensemble le progrès du monde du cinéma expérimental, en jouant chacun les rôles variés, distribution, diffusion, production, édition... Nous tenons à souligner que, ignoré par les institutions, le développement de cette culture est porté avant tout par la volonté des acteurs qui s'y investissent d'une manière active.

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>239</sup> Pip Chodorov, entretien par l'auteur, le 6 avril 2015.

<sup>240</sup> Pip Chodorov (entretien avec), « Ce n'est pas une économie... », *op.cit.*, p. 44.

## Chapitre 6. La survie du distributeur à l'ère nouvelle

Le travail de Light Cone effectué du milieu des années 1980 au début des années 2000 se caractérise par l'aménagement du champ du cinéma expérimental qui se trouvait en état dévasté au moment de sa naissance. La création de réseaux se présente comme la notion clé de ses activités : il essaie toujours de stimuler les échanges entre les cinéastes, les institutions et les différents acteurs de ce secteur. Telle sa collection internationale ouverte ou Scratch projection qui présente sans parti pris de nouvelles créations, on constate également dans sa stratégie l'idée de combler ce qui semble manquer dans le paysage de l'expérimental, tendant à élargir la sphère de ce cinéma en France. Nous allons voir maintenant le visage de Light Cone à l'heure actuelle, comment ses activités évoluent, comment il s'adapte aux changements de la situation et de son environnement.

### 6-1. Distributeur du cinéma expérimental : collectionner, faire circuler, sauvegarder

Le pôle de distribution est depuis toujours la partie capitale de Light Cone, dû à son intérêt central pour la circulation des films expérimentaux. Son objectif ainsi se définit par « la distribution, la connaissance et la sauvegarde du cinéma expérimental<sup>241</sup>. » S'il cite ces trois buts, la distribution en tête, ils ne sont pourtant pas distincts l'un de l'autre.

#### 6-1-1. La collection toujours en voie de développement

La collection de Light Cone est toujours en voie d'agrandissement et ouverte à des films internationaux, contrairement à Lux qui, à partir de 2002, n'ajoute plus que les créations anglaises de nombre restreint. En moyenne 150 œuvres entrent ainsi chaque année dans le catalogue de Light Cone<sup>242</sup>. Parmi ces nouveaux dépôts, nous trouvons une quantité importante de films historiques. La quête des fondateurs des films perdus ou indisponibles en France s'est intensifiée aujourd'hui, les œuvres historiques occupent plus de la moitié de ses nouvelles acquisitions. Le comité de sélection se réunit par ailleurs chaque trimestre pour examiner les films envoyés par les nouveaux cinéastes. À cette étape, Light Cone demande aux réalisateurs d'envoyer au moins trois créations, ce qui est en rapport avec la particularité du distributeur :

---

<sup>241</sup> Site internet de Light Cone, consulté le 21 avril 2015, URL : <http://lightcone.org/fr/a-propos-de-light-cone>

<sup>242</sup> Christoph Bichon, « Les Trente bougie... », *op.cit.*, p. 36.

une fois qu'un cinéaste s'intègre dans son répertoire, toutes ses autres créations seront automatiquement acceptées, dans l'idée d'une collection qui s'intéresse à l'intégralité de l'œuvre des artistes. Grâce à sa reconnaissance maintenant établie, il reçoit constamment une grande quantité de nouvelles créations. Ce qui lui permet de continuer à actualiser son catalogue et à y refléter l'aspect contemporain du cinéma expérimental, comme le titre attribué à une séance à l'occasion de ses 30 ans, « Collection Vivante » : « on s'ouvre aussi à de jeunes réalisateurs qui sont absolument inconnus, qui n'ont rien fait... Parce qu'on sent qu'il y a quelque chose et que voilà on essaie de les soutenir<sup>243</sup>. »

En outre, Light Cone ne cesse de s'ouvrir à de nouvelles formes en assurant la continuité de son caractère depuis sa naissance.

« Les formes, c'est-à-dire les films que produisent les cinéastes expérimentaux se transforment. Les frontières entre les genres sont de plus en plus peureuses. [...] Si on se maintenait à une forme de cinéma expérimental pure et dure, il est probable que très rapidement on se retrouverait accusé, comme on l'a été souvent, de vivre dans un ghetto, ne pas se tourner vers les autres<sup>244</sup>... »

L'ouverture, c'est donc aussi une nécessité pour répondre aux expressions de ce cinéma qui évoluent continuellement. Comme le documentaire ou l'expression plus narrative, les formes qui ne faisaient pas partie de son catalogue, y trouvent ainsi leur place. En allant encore plus loin, Light Cone cherche en particulier à intégrer les images des artistes du milieu de l'art contemporain. Depuis 2013, il travaille en partenariat avec le BAL, un lieu d'expositions dédié au « document visuel ». Light Cone prend en charge toute la programmation pour les séances cinématographiques en explorant plusieurs collections du milieu de l'art contemporain, des galeries, musées et artistes. Cette expérience l'incite à s'intéresser à des créations des artistes qui vivent dans le marché de l'art, dans le système économique totalement différent de celui de l'expérimental. Emmanuel Lefrant explique qu'aujourd'hui, ce milieu montre un certain respect par rapport au secteur de ce cinéma, ce qui n'était pas le cas il y a vingt ans. De jeunes artistes considèrent même qu'ils appartiennent aussi à l'histoire de l'expérimental, de telle sorte qu'ils ont une pensée favorable au fait que leurs créations soient distribuées dans le circuit du cinéma expérimental, en dehors du système commercial des galeries<sup>245</sup>. Il nous semble que cela est en

---

<sup>243</sup> Christophe Bichon (interview avec), in Clément Coudray, Julie Guilbault, *op.cit.*, p. 18-19.

<sup>244</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

<sup>245</sup> *Idem.*

quelque sorte le fruit de toutes les démarches entreprises par Light Cone pour obtenir la reconnaissance du cinéma expérimental comme une forme artistique.

Son principe d'ouverture s'applique également à la question du support. Dès lors que les artistes ont entamé la pratique vidéo dans les années 1980, ce format n'a jamais été un critère d'exclusion. De même pour les films faits en support numérique, Light Cone distribue à présent tous les formats, excepté le DVD<sup>246</sup>. « Ça repose beaucoup aussi sur le principe qu'il a fallu suivre les possibilités techniques des cinéastes qui produisent des travaux qui nous intéressent<sup>247</sup> », ainsi s'explique le directeur. Les supports argentiques, 8mm ou 16mm, qui étaient jadis le moyen le plus économique, n'ont plus ce privilège, remplacés par les matériaux numériques : « Les pratiques changent et s'adaptent : [...] de plus en plus d'œuvres sont réalisées par des cinéastes qui ont opté pour le numérique au tournage<sup>248</sup>. » Cette ouverture vient également de la prise de conscience de la dimension hybride traditionnelle de ce cinéma. Dès les années 1960, les cinéastes expérimentaux mélangeaient les pratiques, pellicule, vidéo, ordinateur... pour explorer de nouvelles expressions. Ou encore, plusieurs réalisateurs contemporains transfèrent en numérique leurs films tournés en argentique afin de les finaliser à la faveur du système numérique. Les cinéastes déposent ainsi fréquemment leurs films argentiques avec la version numérique, ou pour raison financière, n'amènent que les fichiers numériques<sup>249</sup>. Light Cone considère le passage en numérique comme un phénomène naturel, il s'adapte de ce fait aux formats qui apparaissent au fil du temps.

Aujourd'hui, le catalogue de Light Cone représente près de 4,000 films dont 3,000 sont en format argentique majoritairement 16 mm, incluant plus de 500 artistes internationaux. En termes de quantité d'œuvres, sa collection est égale à celle de Lux, et compte parmi les plus grandes en Europe. La richesse de sa collection et sa mise à jour constante avec tant de nouvelles créations que de films historiques rares sont les grands atouts de la structure, ce qui assure la visibilité croissante de la structure à l'époque actuelle.

---

<sup>246</sup> Le refus de ce dernier ne vient pourtant pas de la raison idéologique ou esthétique, mais surtout pour raison pragmatique. Étant un support trop fragile qui s'abîme facilement, le support DVD a connu de nombreux problèmes, ce qui le pousse à en arrêter la distribution.

<sup>247</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

<sup>248</sup> Gisèle Rapp-Meichler, entretien par l'auteur, le 14 avril 2015.

<sup>249</sup> *Idem*.

## 6-1-2. Numérisation, conservation : la gestion de la collection à l'ère numérique

### - Objectif de numérisation : distribution à l'ère numérique

Light Cone accorde actuellement une importance particulière à la numérisation de films dans sa collection. Il se lance très tôt dans ce travail : dès en 2005 en répondant au premier appel à projet du programme national de numérisation du Ministère de la Culture et de la Communication. Suite à l'obtention de la subvention, il numérise une sélection des films qui sont rares et fragiles. Si Light Cone s'engage d'une manière très active à l'heure actuelle dans le transfert en support numérique, c'est avant tout par le souci de maintenir la possibilité de circulation des créations qu'il distribue, face à la tendance numérique de plus en plus manifeste dans la sphère de diffusion.

Il convient de préciser que parmi ses clients, la grande majorité loue encore des films en support original. Étant en dehors du cercle de cinémas commerciaux qui ont standardisé le format en numérique, la plupart des clients de Light Cone, des festivals, des cinémathèques ou des organismes culturels, montrent une réelle volonté de présenter les œuvres sur leur médium original. La statistique de location entre 2011 et 2014 indique ainsi la situation : 8% en 35mm, 74% en 16mm, 11% en vidéo, 7% de fichiers numériques<sup>250</sup>. Parmi ceux qui sont passés en numérique, les musées représentent le cas significatif : depuis près de deux ans, ils ne prennent presque plus que les fichiers numériques, notamment lorsqu'ils souhaitent projeter des films en boucle dans des expositions. À titre d'exemple, dix dernières cessions de droit que Light Cone a faites avec les musées pour les œuvres de Paul Sharits l'ont toutes été avec des fichiers numériques. Présenter des œuvres en support argentique dans un tel dispositif durant quelques mois demande au moins deux copies supplémentaires en plus de la présence de technicien, ce qui impose un coût considérable. De ce fait, les musées accordent à présent la nette préférence au format numérique qui nécessite beaucoup moins d'investissement<sup>251</sup>. Par ailleurs, la location en fichier digital est également marquante chez les nouveaux clients, qui se mettent à pratiquer la projection grâce aux matériaux numériques faciles à utiliser. Notons aussi qu'aujourd'hui les films conçus en format Super 8 ne sortent plus qu'en vidéo ou en fichier numérique. Étant un support très fragile et complexe à projeter, les œuvres en 8mm sont aussitôt numérisés pour éviter que les programmeurs les excluent de leur choix.

Bien que la faveur des programmeurs pour le support original persiste, Light Cone prend conscience que la projection en format argentique ou magnétique se raréfie de plus en plus.

---

<sup>250</sup> Gisèle Rapp-Meichler, entretien par l'auteur, le 14 avril 2015.

<sup>251</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

Outre que le Super 8 qui est entièrement passé en autre format, la location de vidéo magnétique est en baisse depuis 2012 au profit du format numérique dont la location s'accroît près de 3% chaque année<sup>252</sup>. L'enjeu de numérisation devient donc crucial à l'heure actuelle afin de répondre à la menace de la disparition de la projection en format argentique ou magnétique. En tant que distributeur, il s'agit de faire en sorte que les films collectionnés, le fonds historique et contemporain, puissent rester dans le circuit de diffusion. Face à une telle réalité, la numérisation des films est inéluctable pour éviter qu'ils soient condamnés à disparaître. À l'évidence, cela concerne également la survie de la structure dans l'avenir : faute de locations par les diffuseurs, elle ne pourra pas maintenir son existence.

Il est à préciser que toute la présentation des œuvres en format différent que celui original n'est possible qu'en accord avec leur réalisateur ou ayant-droit, pour respecter le souhait des artistes, propriétaires de leurs films. En ayant pour but non-commercial et en étant défenseur du cinéma expérimental comme forme artistique, le respect vis-à-vis de l'intention des artistes est primordial pour le distributeur.

#### - **Problème de numérique**

Le budget de la numérisation de films chez Light Cone repose uniquement sur les aides proposées par les institutions, notamment le CNC, sur la base de projet spécifique. Par exemple, en 2013 et 2014, deux projets de Light Cone ont été retenus pour l'aide à la numérisation proposée par le CNC : 4 films de Germaine Dulac et 5 films de Patrick Bokanowski sont numérisés à la faveur du financement accordé pour un montant respectivement de 73,000€<sup>253</sup> et 103,000€<sup>254</sup>. Le problème qui se pose dans le plan de numérisation, c'est que, comme l'illustre cet exemple, les apports financiers actuellement proposés ne prennent en compte que le nombre de créations très limité : sachant que Light Cone possède 3,000 films en argentique en plus de ceux en vidéo magnétiques, ces aides ne couvrent qu'une partie restreinte de sa collection entière. Notons aussi que l'appel d'offre du CNC s'adresse exclusivement aux films français créés avant 2000 et prouvant leur importance historique. Cela signifie que les œuvres de cinéastes étrangers qui occupent 80% de son catalogue sont exclues du dispositif. De plus, les démarches à suivre pour ce plan de numérisation exigent un investissement humain considérable : pour la demande auprès du CNC par exemple, il faudra préparer un dossier de

---

<sup>252</sup> Gisèle Rapp-Meichler, entretien par l'auteur, le 14 avril 2015.

<sup>253</sup> Ce budget couvre le frais de restauration, de tirage de nouvelle copie ainsi que de transfert en fichier numérique DCP ; CNC, « Aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine - résultats du groupe experts du 21 juillet 2014 » [en ligne], consulté le 1 juin 2015, URL : <http://www.cnc.fr/web/fr/21-juillet-20143>

<sup>254</sup> CNC, « Aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine - résultats du groupe experts du 24 septembre 2013 » [en ligne], consulté le 1 juin 2015, URL : <http://www.cnc.fr/web/fr/resultats-du-groupe-experts-du-24-septembre-2013>

70 pages pour chaque projet, ainsi que gérer toutes les questions d'administration, la vérification technique de films, la recherche de prestataires... Cette lourdeur du travail ne lui permet pas de progresser rapidement dans le travail de numérisation.

Aujourd'hui, environ un tiers de son catalogue est disponible en fichier numérique dont la plus grande partie sont préparés par les cinéastes eux-mêmes. Pour éviter que les cinéastes n'ayant pas de moyen de transférer leurs films en fichier numérique soient exclus de la circulation, Light Cone envisage actuellement deux solutions en vue d'avancer la numérisation d'une manière plus massive. D'une part, c'est la négociation avec les laboratoires pour avoir des prix privilégiés à force de leur confier une quantité importante de films en rassemblant les cinéastes intéressés. Il songe, de l'autre, à l'autonomisation du travail de numérisation, à savoir de s'équiper d'un matériel permettant de scanner les films dans son local et de former un technicien pour cette tâche. Le prix de la machine est maintenant en baisse, représentant autour de 18 – 27,000€, ce qui est, selon le directeur, abordable pour Light Cone et le coût pourra être rentabilisé en numérisant tous les films qu'il possède. « Si on ne bouge pas le petit doigt, c'est sûr que dans 10 ans, on va être en énorme difficulté. Les films ne pourront plus être montrés. Il faut vraiment qu'on s'organise<sup>255</sup> », souligne ainsi le directeur.

#### - **Pensée du support original**

À préciser que Light Cone garde tous les films en support original, même s'ils sont transférés en fichier digital, dans l'intention de laisser la possibilité qu'ils soient vus tels qu'ils ont été conçus. Puis, lorsqu'un client demande le fichier numérique des créations faites sur d'autres médiums, il essaie systématiquement de le convaincre de les présenter dans leur format original. Ayant pour but d'encourager la diffusion en support original des œuvres en 16mm, qui représentent la majorité de sa collection, Light Cone met plusieurs projecteurs en 16mm à la disposition pour la location et propose également le technicien en cas de besoin.

Par ailleurs, afin de favoriser la conservation de films en format original, il commence en 2011 à collaborer avec la Cinémathèque française. En prêtant une attention particulière à la dimension du cinéma expérimental, cette dernière propose à Light Cone de mettre ses copies à l'abri, dans la salle conditionnée de la Cinémathèque en vue de les conserver sur la durée. D'autant plus que, comme dit Hervé Pichard, les films expérimentaux que garde le distributeur sont souvent les uniques copies existantes, y compris celles tournées en inversible : « On ne se pose pas la question de l'importance du film, dit Pichard, mais on se pose la question de l'importance du support. Le support, de par son unicité, a une valeur extrême<sup>256</sup>... ». Ainsi, les

---

<sup>255</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

<sup>256</sup> Hervé Pichard, entretien par l'auteur, le 6 mai 2015.

cinéastes qui déposent leurs œuvres à Light Cone peuvent-ils dorénavant amener leurs copies et leurs éléments originaux à la Cinémathèque, avec la possibilité de les retirer lorsqu'ils souhaitent les diffuser.

Si la Cinémathèque fait une telle proposition à Light Cone, cela est en effet en rapport avec l'avènement de la diffusion en support numérique autour de 2010 : dès lors, la conservation des copies en format original devient sa vocation capitale. Nous tenons à souligner que l'importance de ce dispositif de conservation de Light Cone et la Cinémathèque, c'est que, pour la première fois dans l'histoire du cinéma expérimental en France, l'institution aide la structure, au-delà de projets ponctuels, pour son organisation à long terme en ayant le but commun de conserver les créations. Pichard explique que le secteur de ce cinéma montrait toujours une certaine volonté de marquer son indépendance par rapport à la Cinémathèque, il se créait une sorte de barrière, même si de nombreux événements de l'expérimental se réalisent au sein de cette institution. Pour la mise en œuvre de cette collaboration, en comprenant l'importance de travailler ensemble pour répondre au besoin de conservation, le cinéaste Patrick Bokanowski<sup>257</sup> qui participe à Light Cone joue le rôle de pont entre eux, comme porte-parole de la Cinémathèque qui souhaitait exprimer son attitude « sensible au devenir de ce cinéma<sup>258</sup> ». Cette coopération ainsi mise en place soulage le poids de la protection de films qui pesait sur Light Cone, en lui permettant de se focaliser sur d'autres activités qu'il conduit. Pour préciser, la Cinémathèque essaie actuellement d'encourager d'autres cinéastes expérimentaux à déposer leurs copies, et elle a également mené une discussion avec le Collectif Jeune Cinéma dans le même esprit.

#### - **24/25 : projet collectif de numérisation**

Nous souhaitons ici porter notre attention sur la nouvelle collaboration réalisée dans le secteur du cinéma expérimental en France qui se rapporte à la propension globale du domaine à la numérisation : le projet de portail commun conçu en 2008, nommé 24/25. Peu après que Light Cone ait obtenu la première subvention de la numérisation en 2005, d'autres structures de l'expérimental commencent également à le recevoir grâce à Sonia Zillhardt du Ministère de la Culture et de la Communication. Trois ans plus tard, suite à son conseil de créer un projet fédérateur ayant un portail unique afin de lui permettre d'obtenir plus de subvention, Light Cone prend l'initiative pour envisager un projet collectif entre différents acteurs. Aussitôt, une réunion s'organise au ministère de la Culture avec les organismes intéressés, ce qui donne naissance au portail collectif 24/25<sup>259</sup>. Le ministère alloue des subventions pour la numérisation

---

<sup>257</sup> Il a déposé à la Cinémathèque des copies ou d'autres éléments originaux de ses films, tel que *Déjeuner de matin* (1975), *L'Ange* (1984), *Battements solaires* (2008) ou plus récemment *Un Rêve* réalisé en 2014. (*Idem.*)

<sup>258</sup> *Idem.*

<sup>259</sup> Emmanuel Lefrant, Christoph Bichon, « Les Trente bougies... », *op.cit.*, p. 38.

des collections de chaque structure participant au projet, ainsi que pour concrétiser une plateforme en ligne. En 2009, sept associations se réunissent autour du plan : Circuit Court (Marseille), Collectif Jeune Cinéma, Heure Exquise ! (Lille), Instants Vidéo (Marseille), Le Peuple qui Manque (Paris), Vidéoformes (Clermont-Ferrand) et Light Cone qui se présente comme délégué<sup>260</sup>. Cinq nouveaux partenaires, tant associations qu'institutions publiques, se rejoignent l'année suivante : Archives Françaises du Film (AFF), Centre National Des Arts Plastiques - Fonds National D'art Contemporain, Centre Pompidou (départements « cinéma » et « nouveaux médias »), Cinédoc - Paris Film Coop Pointligneplan (Paris). Il faudra souligner que deux coopératives historiques de l'image expérimentale, Cinédoc et Heure Exquise !, participent pour la première fois à une coopération de ce secteur. Comme nous avons vu plus haut, l'art vidéo dans lequel Heure Exquise ! s'engage, restait jadis distant vis-à-vis du cinéma expérimental, et quant à Cinédoc, par la crainte d'uniformiser le monde de l'expérimental, il n'a pas signé le Manifeste de Pantin<sup>261</sup>. Cela désigne qu'il s'agit d'une nouvelle phase de coopération entre les différents acteurs français qui se noue au-delà de divisions idéologiques historiques, par biais du portail commun ayant pour nom 24/25, ce qui symbolise cette nouvelle alliance :

« Ce Collectif 24/25 (vitesse de défilement du film et de la bande vidéo) regroupe des gens qui se sont aperçus que le clivage n'est plus entre argentique et numérique, mais que c'est une affaire de mémoire à préserver<sup>262</sup>. »

Aujourd'hui, le site de 24/25 offre les informations sur plus de 15,000 créations en provenance des collections de 13 structures, ainsi qu'au moins 3,000 extraits de films numérisés<sup>263</sup>.

### **6-1-3. Internet comme outil de promotion et de travail**

Créé en 1995, le site internet de Light Cone s'est largement développé notamment avec les vidéos de films numérisés à partir de 2005. Ce qui est caractéristique dans son utilisation de

---

<sup>260</sup> Dans le résultat de l'appel à projets 2009 du Ministère de la Culture et de la Communication, le nom de Light Cone est marqué en tant que représentant. Voir « Appel à projet 2009 : Projets retenus », disponible en ligne, consulté le 23 avril 2015, URL :

[http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/68061/521033/version/1/file/aap2009\\_resultats.pdf](http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/68061/521033/version/1/file/aap2009_resultats.pdf).

<sup>261</sup> Dominique Willoughby, « Quelles perspectives... », *op.cit.*

<sup>262</sup> Raphaël Bassan, Erik Bullo, *op.cit.*

<sup>263</sup> Raphaël Bassan, Jack Kermabon, « Plein de courts sur le Net », *Bref* : n°101, Paris, l'Agence du court métrage, jan.- avril 2012, p. 4.

cette nouvelle technologie, c'est sa manière de l'envisager comme outil de promotion et de travail pour sa distribution destinée entre autres aux programmeurs.

La taille des images mises en ligne est un élément significatif : la fenêtre est très petite et il n'est pas possible de l'agrandir, contrairement à celle proposée par exemple par Lux. D'un côté, cela est en lien avec la période où il a commencé la numérisation, à savoir en 2005. Comme il l'a entamé assez tôt, la technologie numérique à cette époque n'assurait qu'une qualité d'image médiocre. Les avis de cinéastes sont donc divisés : certains croient à la possibilité du numérique, d'autres ne souhaitent pas diffuser leurs films en vidéo de mauvaise qualité. La décision prise pour la taille réduite d'images était une sorte de solution de compromis. Cela répond en même temps au souci des cinéastes par rapport au piratage : l'image est tellement petite qu'elle est inexploitable. De l'autre côté, et surtout, c'est pour mettre en évidence sa pensée considérant que les images en ligne ne sont qu'un instrument de visionnage instantané permettant de consulter des films, ce n'est donc pas pour envisager le site comme un espace de diffusion. « Il est en aucun cas question de reproduire l'expérience des films. C'est une sorte de visionnement, mais c'est un visionnement de travail, un visionnement de découverte<sup>264</sup>. » En tant qu'outil pour les programmeurs, les images en ligne leur permettent d'une part de chercher des films à intégrer dans leur programme et de l'autre de retrouver les œuvres dont ils ne se souviennent plus. Pour les spectateurs curieux, les vidéos peuvent offrir une certaine possibilité de découvrir les films, mais elles ne leur permettent que de voir un aperçu. Emmanuel Lefrant ainsi explique que « l'ambition de ce projet au départ était justement de susciter l'envie au spectateur de voir ensuite ce film en salle<sup>265</sup>. » On constate dans cette manière de penser le site que son idée de promotion en ligne se lie toujours à la circulation physique des films, ce qui symbolise son rapport avec les œuvres en tant que distributeur qui les fait vivre en les mettant dans le circuit de diffusion.

Le visionnage des images en ligne permet par ailleurs aux nouveaux cinéastes de connaître le contenu de son catalogue, c'est-à-dire de percevoir ce qu'il défend comme le cinéma expérimental. Par sa nature sans définition, le terme « cinéma expérimental » évoque fréquemment chez les cinéastes une certaine confusion. En se substituant à cette impossibilité de donner une explication claire, les vidéos en ligne leur permettent de visualiser la ligne éditoriale de Light Cone.

Notons que les cinéastes dont les créations sont en distribution chez Light Cone peuvent désormais mettre à jour les contenus de leurs propres pages (biographie, présentations des

---

<sup>264</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

<sup>265</sup> *Idem*.

œuvres, informations sur leurs projections) en s'inscrivant sur son site. Ce dispositif est devenu aujourd'hui un grand atout du site internet de Light Cone. Tel que l'enseigne plusieurs tutoriels du site Web, la fréquence de mise à jour permet de faire apparaître les pages en haut lorsque l'on utilise les moteurs de recherche<sup>266</sup>. La fréquence de réactualisation des contenus du site peut monter jusqu'à 30 fois par jours, en utilisant ce système ainsi que l'ajout des pages de nouveaux films, les annonces d'événements organisés par le distributeur ou ses clients, de telle manière que son site est bien référencé dans les moteurs de recherche comme Google.

L'efficacité de son site est aussi en liaison avec sa politique d'acquisition de films internationaux, la richesse de sa collection elle-même. Ayant 4,000 films de plus de 500 cinéastes internationaux, il produit des effets de convergence, de multiples chemins amènent les utilisateurs vers ses pages. Lorsque nous lançons une recherche avec les noms des cinéastes, tels que Paul Sharits, Peter Kubelka ou Len Lye, les pages du distributeur apparaissent fréquemment très haut dans le résultat, non seulement avec Google France, mais aussi ceux d'autres pays notamment ceux européens. L'aspect patrimonial de son catalogue, tels que Germaine Dulac, Nathaniel Dorsky ou Martin Arnold dont les films sont remis en circulation par le distributeur, ainsi que l'ajout des cinéastes contemporains, à l'image de Ben Russell dont les œuvres sont projetées dans de nombreux festivals internationaux, ces dimensions étendues de sa collection intensifient cette capacité promotionnelle de son site.

Le site internet est ainsi devenu aujourd'hui un outil crucial pour la structure. Cela lui permet de faire connaître son existence à une échelle beaucoup plus large, en ayant toutes ces voies qui amènent aux pages du distributeur. Même si la distribution à Light Cone n'est pas exclusive, le fait de rassembler autant de créations variées l'autorise à se faire remarquer via l'espace en ligne : les programmeurs internationaux peuvent dorénavant découvrir sa collection dont la promotion a été jadis liée au catalogue publié et son lieu de visionnage au domicile du distributeur.

Light Cone observe un effet marquant depuis la fondation de son site Web : tandis que 80% de chiffre d'affaire était fait en France à la création en 1995, la recette est doublée en 20 ans et aujourd'hui seul 40% est en France et 60% est à l'étranger<sup>267</sup>. Ce phénomène prouverait l'efficacité promotionnelle de ce nouvel outil servant à l'expansion de la reconnaissance internationale du distributeur.

---

<sup>266</sup> Par exemple, le tutorial « Référence naturel (SEO) – Guide pratique complet » indique que « les moteurs de recherche accordent de l'importance à la mise à jour des informations. Le fait de mettre à jour les pages du site permet donc d'augmenter l'indice accordé par le moteur au site ou en tout cas la fréquence de passage du robot d'indexation. » Consulté le 24 avril 2015, URL :

<http://www.commentcamarche.net/contents/1267-referencement-naturel-seo-guide-pratique-complet>

<sup>267</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

## 6-2. Développement de la situation économique actuelle

Si Light Cone maintient son existence encore aujourd'hui, c'est parce qu'il a survécu à deux crises économiques en s'obligeant à plusieurs réformes.

Le premier trouble de la situation financière apparaît autour de 2004, dû à l'arrêt du programme Emploi Jeune. Ce régime est supprimé précédemment en 2002, ce qui fait que ses conséquences deviennent apparentes d'une manière progressive avec la fin des contrats. Au courant de 2004, Light Cone perd deux emplois jeunes, ce qui met l'organisation de la structure en difficulté. Pour supporter cette perte, il décide de prendre les mesures suivantes : l'instauration de frais de dossier de 20€ par facture ; l'augmentation des prix de location des films, notamment ceux historiques dont les tarifs étaient moins élevés que les créations des jeunes artistes. Le fonctionnement de Light Cone en 2005 est ainsi assuré par trois emplois jeunes et un administrateur à mi-temps<sup>268</sup>.

Light Cone traverse ensuite une des phases les plus sévères en 2007 : « En février 2007, Light Cone s'apprêtait à fêter ses 25 ans... ou à mettre la clé sous la porte. Les comptes étaient dans le rouge, l'ambiance au plus bas<sup>269</sup> ». Après 25 ans de son existence, Light Cone risque d'être liquidé dû à l'épuisement de son fonds financier. Affecté par la crise économique qui parcourt le monde entier à partir de cette année, le distributeur subit la baisse des subventions. Cette période correspond, de plus, à la fin définitive de tous les contrats d'emplois jeunes entrant leur 5<sup>ème</sup> année depuis la fin de ce régime. Même si certains postes ont été pérennisés grâce à d'autres types d'emplois aidés, une masse salariale trop élevée pèse sur le budget de la structure. Sa collection qui compte à ce jour plus de 3,000 œuvres impose d'ailleurs la réorganisation en termes de son fonctionnement : tel que le qualifie Nicolas Rey, il s'asphyxie « sous le poids de sa propre histoire et de ses habitudes<sup>270</sup>. » Ces facteurs accumulés dégradent sévèrement la gestion de l'organisme.

Face à cette crise capitale, Light Cone ose la restructuration drastique de son organisation. Deux salariés sont d'abord licenciés, l'équipe est réduite en 3 personnes en redistribuant les tâches. Une autre grande mesure est appliquée, étant la redéfinition du partage de recette issue des locations des films. Bien que le distributeur ait conservé jusqu'à ce jour la répartition de 70% pour les cinéastes et 30% pour la structure, en ne pouvant plus supporter ce système déficitaire

---

<sup>268</sup> Christophe Bichon (interview avec), in Clément Coudray, Julie Guilbault, *op.cit.*

<sup>269</sup> Clarisse Fabre, « Light Cone, la passion dévorante du cinéma expérimental » [en ligne], *Le Monde*, mise en ligne le 11 sept. 2012, consulté le 15 mars 2015, URL : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/11/light-cone-la-passion-devorante-du-cinema-experimental\\_1758562\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/11/light-cone-la-passion-devorante-du-cinema-experimental_1758562_3246.html)

<sup>270</sup> Nicolas Rey, « De la cave aux cuisines (2007-2012) » [en ligne], sur le site de l'Abominable, mise en ligne en 2014, consulté le 20 avril 2015, URL : [http://www.l-abominable.org/?page\\_id=321](http://www.l-abominable.org/?page_id=321)

pour l'organisme, il passe au taux de 50 / 50. Il faudra préciser que son passage à cette base d'attribution égale est relativement tardif par rapport aux autres coopératives, comme Cinédoc, Canyon Cinema ou la Film-Makers' Cooperative à New York qui ont tous adopté ce taux autour de 2000<sup>271</sup>. Par ailleurs, Light Cone suspend exceptionnellement le paiement de royalties aux cinéastes et ayants-droit en 2007. Certains d'entre eux cèdent même leur droit pour soutenir le rétablissement de l'organisme. La campagne de soutien auprès des programmeurs et de ses publics se met également en place, en les appelant à participer à la pétition et à la contribution financière<sup>272</sup>. Pour réduire le coût lié à son bureau, il sous-loue ses locaux, et ensuite déménage au 157 rue de Crimée se trouvant dans 19<sup>ème</sup> arrondissement à Paris. La restriction des subventions conduit Light Cone également à reconsidérer ses rapports avec les institutions : il conçoit dorénavant davantage de projets de développement subventionnés. « Le développement constant est la règle<sup>273</sup> », affirme la présidente Gisèle Rapp-Meichler. Dès 2007, à l'occasion de son 25<sup>ème</sup> anniversaire, il lance un nouvel événement, Scratch Expanded, dédié au cinéma élargi. Le projet de numérisation des films avancé en 2008 avec l'aide du Ministère de la Culture en fait également partie.

Suite à ces réorganisations de la structure, Light Cone parvient à redresser son fonctionnement. Notamment, l'activité de distribution avec la nouvelle répartition produit un effet bénéfique sur le plan financier. Depuis 2008, le volume de location s'accroît constamment de près de 10% chaque année<sup>274</sup>, ce qui permet à présent de générer le revenu propre autour de 120,000 – 200,000 €<sup>275</sup>, soit environ 50% de son budget annuel. En réduisant sa dépendance vis-à-vis des aides institutionnelles, Light Cone obtient une certaine autonomie au niveau financier : Emmanuel Lefrant explique que même si les subventions ont diminué, l'organisme pourra maintenir son existence grâce à sa recette propre. À mesure que la situation économique s'améliore, il restitue quelques empois et à l'heure actuelle 6 salariés permanents assument ses activités.

---

<sup>271</sup> Voir Dominique Willoughby, « Quelles perspectives... », *op.cit.* ; Scott MacDonald, *Canyon Cinema...*, *op.cit.*, p. 6 ; Jonas Mekas (interview avec), « Interview with... », *op.cit.*

<sup>272</sup> Voir la lettre d'appel « Aux programmeurs utilisant les services de Light Cone, au public des séances de cinéma expérimental », disponible en ligne, consulté le 24 avril 2015, URL : [http://lightcone.org/pdf/petition/aux\\_programmateurs.pdf](http://lightcone.org/pdf/petition/aux_programmateurs.pdf)

<sup>273</sup> Gisèle Rapp-Meichler, entretien par l'auteur, le 14 avril 2015.

<sup>274</sup> La recette de la distribution s'augmente constamment. L'estimation de recette mises dans le dossier de subvention augmente ainsi de 80,000 € en 2011 à 100,000 € en 2013. Publication du Conseil régional d'Île de France, « Soutien à des manifestations et réseaux cinématographiques », 2011, 2013, disponible en ligne, consulté le 16 mars 2015, URL : (2011) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP11-359RAP.pdf> ; (2013) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP13-263DEL.pdf>

<sup>275</sup> Le revenu propre en 2014 a été 124,000 € dont 102,300 € est issu de distribution (location, cession de droit). (Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 9 mai 2015.)

En ce qui concerne le reste de 50% de recettes issues des subventions qui se basent sur une demande annuelle, celle du CNC occupe la partie majeure, pour la somme de 67,000 €<sup>276</sup>. Le montant reste pourtant modeste, tel que s'exprime le directeur :

« C'est à mon avis beaucoup trop juste [...]. C'est la comparaison avec l'Agence du court métrage [...] qui est vraiment frappante, puisqu'ils sont aidés quelque chose comme 20 fois plus que Light Cone, pour une structure en termes de nombre de films deux fois plus gros que la nôtre. C'est le pain quotidien des gens qui travaillent dans et autour du film d'avant-garde, expérimental [...], c'est-à-dire qu'il y a une sorte de mépris de l'industrie<sup>277</sup>. »

Pour la Région Île-de-France, qui lui accorde un financement depuis près de 15 ans, à compter de 2009, il sollicite son aide pour le fonctionnement du Centre de documentation pour le montant de 8,000 – 15,000 €<sup>278</sup>. Quant à la ville de Paris, elle attribue un soutien d'environ 15,000 € à ses activités de diffusion<sup>279</sup>. Après avoir connu une grande restriction en 2007, les aides institutionnelles restent stables depuis, en dépit de la crise économique de ces dernières années qui touchent l'ensemble du secteur culturel.

Bien que sa situation économique se soit nettement améliorée depuis 2007, le distributeur s'appuie néanmoins sur un fondement fragile : « nous devons nous adapter à la fluctuation d'un système non pérennisé d'une année à l'autre<sup>280</sup>. » Par exemple en 2014, suite à la baisse de son chiffre d'affaire<sup>281</sup> due notamment au faible nombre de cessions de droits pour les expositions aux musées, le renouvellement d'un contrat de CDD est rendu incertain. Afin de stabiliser son fonctionnement, Light Cone continue à proposer de nouveaux projets dont les deux plus récents sont à la faveur de la nouvelle technologie. L'un est la publication du premier livre numérique par les Éditions Light Cone en septembre 2014, *Jean-Michel Bouhours on Paolo Gioli* de Jean-Michel Bouhours : l'édition pour iPad, iPhone et Mac est disponible à présent sur iTunes. L'autre est l'Atelier 105, sur quoi nous reviendrons plus tard, c'est un dispositif de résidences d'aide à la post-production vidéo ouvert aux cinéastes expérimentaux.

---

<sup>276</sup> Emmanuel Lefrant, correspondance par e-mail avec l'auteur, le 18 mai 2015

<sup>277</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

<sup>278</sup> Publication du Conseil régional d'Île de France, « Soutien à des manifestations et réseaux cinématographiques », 2010, 2011, 2012, 2013, disponible en ligne, consulté le 16 mars 2015, URL : (2010) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP10-380DEL.pdf> ; (2012) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP12-290RAP.pdf>

<sup>279</sup> DRAC de la ville de Paris, « Lettre de la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, 2014 DAC 1263 », disponible en ligne, consulté le 16 mars 2015, URL : [http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id\\_entite=31307&id\\_type\\_entite=6](http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id_entite=31307&id_type_entite=6)

<sup>280</sup> Gisèle Rapp-Meichler, entretien par l'auteur, le 14 avril 2015.

<sup>281</sup> En 2014, il a réalisé la recette de 102,300 €. (Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 9 mai 2015.)

### 6-3. Différents aspects de Light Cone : développement, nouveauté

Au-delà de la distribution, Light Cone se dote dès l'aube de sa constitution de l'aspect de diffuseur avec Scratch projection, puis le Centre de documentation en 1999. Nous souhaitons voir dans cette partie l'évolution de son activité de diffusion, ainsi que son nouveau visage avec la fondation de l'Atelier 105.

#### - Transformation de Scratch projection

Depuis 1983 jusqu'à aujourd'hui, Light Cone continue à organiser Scratch Projection comme une série de projections nomade, il parcourt 9 endroits parisiens dont le Café de la Danse, le Centre Wallonie Bruxelles, Studio des Ursulines et l'Action Christine où il offre actuellement une séance mensuelle régulière. Après Yann Beauvais et Miles McKane, puis Christophe Bichon et Marc Bembekoff entre 2003 et 2007, les membres du conseil administratif à ce jour assurent la programmation de la projection. Avant de quitter le rôle de programmeurs, les deux fondateurs développent vers la fin des années 1990 une voie cruciale de la série qui se poursuit jusqu'à l'heure actuelle : l'approche thématique. C'est en lien avec l'arrivée de la nouvelle génération dans le domaine du cinéma expérimental durant les années 1990 qui commence aussi à programmer des séances. La mission primordiale de Scratch projection au départ, étant de présenter de nouvelles créations variées est désormais assumée par ces jeunes acteurs, ce qui pousse Light Cone à reconsidérer la fonction de la Scratch projection.

« Nous étions [...] davantage intéressés par les approches thématiques qui permettent ces coupes grâce auxquelles le contemporain et l'historique se croisent. L'une des caractéristiques de Scratch est d'avoir pensé des thèmes qui nous semblaient renouveler la manière d'appréhender l'histoire du cinéma<sup>282</sup>. »

En envisageant la Scratch projection dès sa création comme « un lieu à partir duquel nous pourrions envisager d'autres manières de voir le cinéma<sup>283</sup> », Light Cone vise à contextualiser différemment les films au-delà de leur époque ou nationalité via le programme thématique pour répondre à ce qui semble manquer dans le regard du cinéma expérimental à la nouvelle ère. Les séances thématiques sont devenues aujourd'hui la grande spécificité de Scratch projection qui continue à remplir son rôle de laboratoire de ce cinéma et ses programmes sont fréquemment repris par d'autres programmeurs. Light Cone continue par ailleurs à collaborer avec d'autres

---

<sup>282</sup> Yann Beauvais, Miles McKane (entretien avec), *op.cit.*, p. 16.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 13.

organismes dans le cadre de cartes blanches, en permettant d'ouvrir différents points de vue sur ce cinéma.

« Ce qui m'intéresse [...] c'est la possibilité de confronter le cinéma à d'autres activités, d'autres pratiques et en particulier à d'autres arts qui ont en commun avec le cinéma expérimental cette ambiguïté de performance comme la musique ou la danse. Un lieu où le cinéma peut être perçu dans d'autres conditions et par d'autres types d'interventions, au-delà de la projection classique ou frontale<sup>284</sup>. »

Miles McKane exprime en 1998 ainsi sa réflexion sur la nouvelle dimension de Scratch projection pour l'avenir. Ce plan se réalise plus tard avec le lancement de l'événement « Scratch Expanded » en 2007, en célébrant son anniversaire de 25 ans d'existence.

#### - **Scratch Expanded**

Scratch Expanded est un festival dédié, comme l'indique son nom, à l'*expanded cinema* (cinéma élargi) qui replace l'art cinématographique à la croisée de différents domaines artistiques via la forme d'installation ou de performance. Cet événement se déroule depuis chaque année aux Voûtes dans le 13<sup>ème</sup> arrondissement à Paris pour une soirée à partir de 19h30 jusqu'à 1h du matin. En invitant les artistes internationaux qui explorent cette dimension ouverte du cinéma expérimental, cet événement propose les formes variées de ce cinéma, les projections en plein air, installations, ciné-performances ou ciné-concerts.

Cette soirée annuelle qui se tient au mois de septembre se combine en effet avec le « Preview Show » qui est une série de séances annuelles destinées aux professionnels (programmeurs ou chercheurs) pour présenter durant 3 ou 4 jours les nouveaux dépôts de Light Cone. Réunissant une cinquantaine de participants, cet événement sert également de rendez-vous annuel de programmeurs en suscitant des échanges entre eux et en les mettant en relation. La soirée Scratch Expanded clôt ces journées de projections. Cette manière contribue à susciter d'avantage d'intérêt auprès de programmeurs internationaux, et à leur reconnaissance de l'existence de la structure<sup>285</sup>. Ouvert également au public plus large, les soirées de Scratch Expanded connaissent un grand succès, rassemblant à chaque reprise plusieurs centaines de spectateurs.

Ce projet conçu à une période vitale de l'organisme, où il risquait de mettre un terme à son existence, marque le nouveau départ de Light Cone ouvrant une voie de développement, ce qui

---

<sup>284</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>285</sup> Gisèle Rapp-Meichler, entretien par l'auteur, le 14 avril 2015.

lui permet, cinq ans plus tard, de fêter l'anniversaire de ses 30 ans à la même occasion. La soirée de 2012 aux Voûtes se complète avec la série de 6 projections au Centre Pompidou « 30 ans de Light Cone », qui célèbre son catalogue enrichi depuis 1982. Ces programmes sont ensuite accueillis par d'autres villes, en illustrant sa reconnaissance élargie à l'international : Le Havre en France, Bruxelles et Gent en Belgique, Naples et Milan en Italie et le Festival du Nouveau Cinéma de Montréal au Canada<sup>286</sup>.

#### - **Projet Atelier 105 : combler le manque à l'ère technologique**

L'Atelier 105 est le projet de développement le plus récent de Light Cone conçu il y a deux ans, et mis en place en janvier 2015, soutenu par la subvention conventionnée sur trois ans de la Région Île-de-France. Notons que le montant de cette aide est 55,000 € par an, soit 165,000 € sur 3 ans, qui est une somme non négligeable pour la structure, représentant plus de la moitié de son budget annuel<sup>287</sup>.

Ce dispositif est une résidence d'artistes permettant la post-production vidéo dans le local de la structure : il met à la disposition des matériaux professionnels avec une station de montage, des logiciels d'effets spéciaux, un moniteur d'étalonnage et des ordinateurs dédiés à l'encodage de fichiers et à la fabrication de DCP. Light Cone embauche un technicien pour assurer le fonctionnement de ce dispositif à compter de janvier 2015. L'atelier peut accueillir entre 10 et 15 cinéastes par an pour une durée de 2 à 3 semaines.

Si Light Cone lance ce projet, c'est encore une fois dans l'esprit de combler une lacune dans la scène actuelle du cinéma expérimental à Paris et aux alentours. De nombreux artistes locaux utilisent encore le support argentique, surtout grâce aux laboratoires de production, tels que l'Abominable ou l'Etna à Paris. Ce que constate Light Cone, c'est qu'une fois que les artistes scannent leurs films et tirent les fichiers numériques, il n'y a pas de dispositif qui leur permet de les manipuler à la post-production. D'un côté, le fichier ainsi tiré est tellement lourd qu'il est impossible de l'exploiter sans avoir le système particulier. Beaucoup de cinéastes, de l'autre, n'ont pas de moyen de payer le coût considérable d'un laboratoire professionnel. Les artistes sont alors condamnés à travailler avec les fichiers de basse qualité. Bien que l'aide pour cette étape de création existe pour la fiction ou le documentaire, les cinéastes expérimentaux se trouvent expulsés de ces plans-là. L'Atelier 105, étant un « apport en industrie », a donc pour but de leur donner l'accès au matériel professionnel numérique pour qu'ils puissent bénéficier des possibilités qu'offre la nouvelle technologie.

---

<sup>286</sup> Emmanuel Lefrant, « Light Cone, 1982-2012... », *op.cit.*

<sup>287</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

Ce plan dessine un tout nouvel aspect de l'organisme en intervenant dans la phase de création. En plus de l'accompagnement technique, l'équipe de Light Cone se prête aux échanges avec les cinéastes pour le conseil artistique. « L'un des objectifs de Light Cone est de favoriser le partage des expériences, de mettre en place un système d'échange, et ainsi de créer un espace de production fécond pour le cinéaste<sup>288</sup> », ainsi annonce-t-il dans l'appel aux cinéastes. Il serait possible d'imaginer que si Light Cone s'est engagé dans ce dispositif, c'est parce qu'il fait face constamment à la transition des anciens supports en numérique en tant que distributeur, par le biais des créations qu'il reçoit et du travail de numérisation de sa collection. Offrir l'opportunité de créer un fichier au format DCP, qui permet d'avoir des images numériques de très haute qualité, répondrait à la difficulté qu'il observe dans le travail de la numérisation de son catalogue. C'est également en résonance avec l'existence de laboratoires de production du cinéma expérimental. Nicolas Rey, co-fondateur de l'Abominable avec qui Light Cone a une forte relation<sup>289</sup>, en citant l'exclusion progressive des anciens formats autres que DCP sur le plan de diffusion dans le domaine cinématographique, explique ainsi le dispositif de laboratoires :

« Mais cessons là le *lamento*. [...] Il nous faut voir les pratiques que les techniques disponibles, ici et maintenant, induisent ou rendent possible, le rapport aux machines qu'elles entraînent, la logique et l'économie dans lesquelles elles s'inscrivent. Maintenant que l'autoroute du cinéma numérique a été bâtie, il nous faut inventer de nouveaux chemins de traverse<sup>290</sup>. »

Si les laboratoires rendent encore possible la pratique des films en argentique, l'Atelier 105 permet aux cinéastes de travailler ensuite avec de nouveaux logiciels numériques et en même temps de s'inscrire dans le réseau de diffusion actuel qui est en cours de transition. Light Cone joue alors le rôle de passeur, par le fait de donner aux films qui sortent de son laboratoire la possibilité de continuer à circuler à l'ère numérique.

---

<sup>288</sup> La présentation de l'Atelier 105 sur le site internet de Light Cone, consulté le 24 avril 2015, URL : <http://lightcone.org/fr/atelier105>

<sup>289</sup> Notamment à partir du moment de la crise en 2007, Emmanuel Lefrant, alors membre du conseil administratif de Light Cone et en même temps participant de l'Abominable, a amplifié la proximité de deux organismes. (Voir Nicolas Rey, « De la cave aux cuisines... », *op.cit.*).

<sup>290</sup> Nicolas Rey, « L'argentique à l'heure du numérique ? (2013) » [en ligne], sur le site de l'Abominable, mars 2013, consulté le 24 avril 2015, URL : [http://www.l-abominable.org/?page\\_id=314](http://www.l-abominable.org/?page_id=314)

## Conclusion

L'exemple de Light Cone dessine le portrait d'une structure qui maintient dès sa fondation jusqu'à aujourd'hui son objectif de « faire circuler les films expérimentaux » : « Promouvoir le cinéma expérimental, c'est permettre à ce cinéma d'exister : c'est-à-dire rendre accessibles les œuvres de ce cinéma<sup>291</sup>. » Apparu au moment de la chute de la culture du cinéma expérimental au début des années 1980, Light Cone se dévoue à l'aménagement du terrain en déployant plusieurs stratégies pour affirmer l'existence de ce cinéma, tout en construisant sa collection riche en termes de quantité et de variété de formes et d'époques qui couvre tant la dimension historique que contemporaine. Bien que ce but primordial se prolonge toujours, la structure adapte ses activités au changement de la situation qui l'entoure, afin de continuer à distribuer son catalogue et de maintenir sa propre existence.

Aujourd'hui, face à la tendance numérique dans le réseau de diffusion, considérer la numérisation des films de sa collection est devenu inévitable pour le maintien de leur circulation. Lefrant ainsi confirme que, sans opérer la numérisation, « nos films ne pourront plus être montrés et on fermera, et cette collection n'a plus aucune possibilité d'être vue et de circuler<sup>292</sup>. » Ceci dit, le souhait de Light Cone, c'est que les films soient montrés dans leur format original, pour respecter leur propre identité. Citons la parole de la présidente, Gisèle Rapp-Meichler, qui exprime l'espérance demeurant pour la diffusion du cinéma expérimental :

« Gageons que les projections des films argentiques deviendront plus rares, mais seront prisées par des lieux culturels, artistiques ou pédagogiques pour ce qu'elles représenteront d'exceptionnel. Je ne peux pas m'imaginer reléguer cet outil au fonds d'un stock d'archives. Il est vital qu'il y ait des passeurs [...]. Nous ne sommes ni une filmothèque ni une cinémathèque à demeure, nous voulons faire circuler les films partout dans le monde pour les faire connaître et susciter de nouvelles œuvres<sup>293</sup>. »

Le travail de distributeur de « faire circuler les films », qui était jadis indispensable pour qu'ils puissent arriver à atteindre l'objectif de leur diffusion, semblerait avoir un sens différent à l'ère actuelle où les images peuvent se montrer directement sur internet sans passer d'intermédiaire.

---

<sup>291</sup> Emmanuel Lefrant, « Light Cone, 1982-2012... », *op.cit.*

<sup>292</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015.

<sup>293</sup> Gisèle Rapp-Meichler, entretien par l'auteur, le 14 avril 2015.

Si le privilège de leur donner l'accès à la diffusion n'est plus réservé au distributeur, pourquoi son existence est-elle encore nécessaire ? Nous pourrions trouver la réponse à cette question dans les mots des personnels de Light Cone :

« La vie des œuvres est souvent éphémères sur internet. [...] Appartenir à une coopérative spécialisée, qui est aussi une collection, peut pérenniser et légitimer leur travail qui recueille, de ce fait, la reconnaissance du milieu<sup>294</sup>. »

« On garde toujours en tête le fait de savoir quelle va être la vie d'une œuvre si on la prend en distribution<sup>295</sup>. »

Être le distributeur, c'est donc, au-delà d'être gérant du droit d'auteur de créations, être le garant de leur visibilité durable et de leur qualité artistique. C'est le fait de *maintenir* la circulation, de se soucier de la longue vie des œuvres filmiques qui le rend encore à nos jours irremplaçable par la diffusion sur internet. Pour remplir cette mission de maintien de leur vie, le distributeur devra lui-même subsister. C'est pour cela qu'il continue à développer divers projets, mais en même temps, comme avec l'Atelier 105, cette manière lui apporte un nouveau souffle dans la structure, en lui donnant un autre rôle à jouer dans l'écosystème du cinéma expérimental en France. Si par ailleurs le souhait de Light Cone est la circulation des films à long terme, et que les films sont vus dans leur format original, il se pose nécessairement la question de la conservation de copies. Le distributeur trouve la solution en collaborant avec la Cinémathèque française qui peut permettre aux films de se conserver dans la meilleure condition. Étant le premier dans son histoire, ce partenariat créé avec une si grande institution pour l'organisation de la structure du cinéma expérimental pourrait être une annonce d'une nouvelle ère, de la sortie de la négligence contre laquelle Light Cone s'était mis en action il y a 33 ans.

---

<sup>294</sup> Gisèle Rapp-Meichler, « Les Trente bougies... », *op.cit.*, p. 39.

<sup>295</sup> Christoph Bichon, in *idem*.

## Partie III. LUX

Un *leader* de la culture du cinéma expérimental en Angleterre

## Introduction

Lux est une « agence artistique internationale pour le soutien et la promotion d'images en mouvement d'artistes<sup>296</sup> », qui voit le jour en 2002 à Londres par la fusion de deux coopératives historiques anglaises, la London Filmmakers' Co-op (LFMC) fondée en 1966 et London Video Access (LVA) né en 1976. L'histoire de ces organismes dessine de toute autre manière la survie dans le contexte singulier de l'Angleterre. En contraste avec les cas de l'Anthology Film Archives et de Light Cone, ces structures anglaises bénéficient de la faveur des institutions dès les années 1970. Bien que l'intervention de ces dernières apporte une vaste contribution au progrès de la culture de l'image en mouvement dans le territoire anglais, cela introduit en même temps, comme nous allons voir, une complication dans la vie des organismes de ce secteur. Il s'agit donc, dans cette partie, de mettre en liaison la manière singulière de développement du terrain du cinéma expérimental en Angleterre et celui des activités de ces trois structures.

Deux premières parties, les chapitres 7 et 8 sont consacrés à la partie historique de la LFMC et LVA jusqu'à leur fermeture en 2001, visant à contextualiser la naissance de Lux. La recherche recourt principalement à l'ouvrage *Reaching Audiences : Distribution and Promotion of Alternative Moving Image* de Julia Knight et Peter Thomas publié en 2012. Cette publication est le fruit d'un vaste projet de recherche mené entre 2002 et 2005 par ces deux auteurs avec de nombreux collaborateurs sous le financement de l'Arts and Humanities Research Council. Étant le seul livre existant consacré aux distributeurs du cinéma expérimental qui trace l'histoire de 9 distributeurs anglais, celui-ci a été indispensable pour comprendre la situation politico-socio-économique anglaise du secteur de l'image expérimentale entre 1966 et 2002, ainsi que la relation complexe créée entre les organismes et les institutions. Le chapitre 9 envisage d'analyser la présence de Lux à nos jours, qui a largement évolué au fil des années en reflétant à la fois l'héritage de ses ancêtres et le changement de la politique culturelle anglaise. Cette étude se base principalement sur les riches informations mises en ligne par Lux lui-même ainsi que l'entretien recueilli auprès du directeur Benjamin Cook, la seule personne qui y travaille depuis sa fondation.

---

<sup>296</sup> « International arts agency for the support and promotion of artists' moving image » (c'est notre traduction) ; Présentation de Lux sur le site, consulté le 11 mai 2015, URL : <http://lux.org.uk/about/about-lux>

## Chapitre 7. La genèse de la culture du cinéma expérimental anglaise : la naissance de la London Filmmakers' Co-op et London Video Access

### 7-1. L'aube de la London Filmmakers' Co-op

#### - Naissance : newyorkais et Arts' Lab

La culture du cinéma expérimental en Angleterre prend forme au milieu des années 1960 par les mains de quelques cinéastes immigrés de New York, comme Steve Dowskin ou Joan Adelon. En arrivant à Londres en 1964 après avoir participé à la Film-Makers' Coop à New York, Dowskin, avec quelques amis newyorkais, commence à quêter les endroits où se trouveraient les activités autour de l'expérimental, cela pourtant finit en vain : « Nous avons cherché partout : Soho, à chaque coin, un peu au nord et...rien. Et Mekas ne connaissait rien. Et c'était à peu près tout<sup>297</sup>. » L'occasion arrive en 1966 lors de la première présentation de films de Dowskin au festival Notting Hill Film Night : il rencontre Bob Cobbing qui organise le ciné-club Cinema '65 dans sa librairie Better Books. Aussitôt après, en octobre 1966, la London Filmmakers' Co-op (LFMC) voit le jour en s'installant dans la librairie de Cobbing<sup>298</sup>. Autour de Dowskin et ses amis newyorkais, une vingtaine cinéastes, ou selon Malcom Le Grice les « personnes qui voulaient devenir cinéastes<sup>299</sup> » se réunissent et organisent les activités de la Coop.

Ayant pour but la diffusion et la production d'écrits sur l'expérimental, en novembre 1966, la LFMC met en place sa première série de projections commencée par « Spontaneous Festival of Underground Film » durant six jours, présentant tous les films disponibles à l'époque à Londres. Infusée avec la fièvre du mouvement *underground*, cette inauguration place la structure sur orbite : ses projections à Better Books organisées par la suite sont toutes remplies à chaque reprise. En même temps, afin de développer la connaissance sur ce cinéma, la Co-op entame d'emblée la publication de sa première revue *Cinim*<sup>300</sup>. Bien que la distribution n'ait pas été son

---

<sup>297</sup> « We looked everywhere: Soho, all over, up North a bit and... nothing. And Mekas did not know anything. And that was about it. » (c'est notre traduction) ; Steve Dowskin, in Aural History, « 2. Foundation of the London Filmmaker's Co-op » [en ligne], *Study Collection*, consulté le 11 mai 2015, URL : <http://www.studycollection.co.uk/auralhistory/part2.htm>

<sup>298</sup> Marx Webber, « Shoot Shoot Shoot » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 10 mai 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/tours/shoot\\_shoot\\_shoot%282%29.html](http://www.luxonline.org.uk/tours/shoot_shoot_shoot%282%29.html)

<sup>299</sup> Puisque la formation de la LFMC se basait sur l'appel entièrement ouvert, le groupe s'est constitué de cinéastes et d'amateurs tout mélangé. Voir Malcom Le Grice (entretien avec), « "Discours" versus "médiun" ; entretien avec Malcom Le Grice », *Décadrages 21-22 – Dossier : cinéma élargi*, dir.François Bovier, Adeena Mey, Lausanne, Association Décadrages, 2012, p. 52.

<sup>300</sup> Aural History, « 2. Foundation of... », *op.cit.*

but au début, la Co-op se lance dans cette voie en répondant à l'appel de Jonas Mekas qui cherchait une base en Europe :

« Nous avons une quantité énorme de lettres venant de divers coins de l'Europe qui demandent de leur envoyer des programmes de cinéma d'avant-garde (*underground*). Nous n'avons pu rien faire pour cela à cause de la complexité en termes du coût et du temps. Londres et notre solution<sup>301</sup>. »

Mekas lui envoie les copies de films d'une valeur équivalente à \$2000 pour que la structure puisse les distribuer en Angleterre et en Europe.

Tout comme d'autres coopératives qui sont nées à cette époque, la LFMC fixe ses règles de fonctionnement en se référant à celles proposées par la Film-Makers' Coop à New York : le service est géré exclusivement par les cinéastes ; l'accès ouvert à toutes les créations ; toutes les décisions seront prises par la vote des membres ; aucune promotion des films particulière pour respecter l'égalité entre les œuvres<sup>302</sup>. Ses projections suivent ainsi la même règle, restent ouvertes à toutes les créations. En ce qui concerne la distribution, la recette de location se partage selon le taux de 70% pour l'artiste et 30% pour le fonctionnement de l'organisme.

Suite à la perte de son local à Better Books en 1967, sa base de projections se déplace en l'Arts Lab grâce à deux cinéastes qui y travaillaient, Malcom Le Grice et Benette Yahya. Le Lab est un prototype de centre artistique *hippie*, fondé à cette période par Jim Haynes, dans lequel l'artiste David Curtis ouvre une salle de cinéma au sous-sol et projette toute la nuit des films expérimentaux américains et européens<sup>303</sup>. Le Grice et Curtis développent par ailleurs au sein du Lab « le projet d'un atelier de cinéma, pour répondre à la situation à Londres, où il n'y avait pour ainsi dire aucun cinéaste expérimental en activité<sup>304</sup> ». Ils installent alors un laboratoire équipé de matériaux nécessaires pour le développement de négatifs et la création de copies, en vue d'encourager la création indépendante anglaise en diminuant le coût de production<sup>305</sup>. Le groupe d'artistes rassemblés autour de leur atelier et la LFMC fusionnent au cours de l'année,

---

<sup>301</sup> « We have a huge pile of letters from various corners of Europe asking to send them programmes of Avantgarde (Underground) cinema. We couldn't do anything about it because of the costs & times involved. London is our solution. » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, cité dans Julia Knight, Peter Thomas, *Reaching Audiences : distribution and promotion of alternative moving image*, Bristol, Intellect, 2012, p. 40.

<sup>302</sup> Voir *ibid.*, p. 42.

<sup>303</sup> Voir Malcom Le Grice (entretien avec), « "Discours" versus... », *op.cit.*, p. 52.

<sup>304</sup> *Idem.*

<sup>305</sup> Voir A.-L. Rees, *Une histoire de l'image expérimental : le cinéma et le vidéo – d'Avant-garde de référence à la pratique d'image en Angleterre contemporain*, trad. en japonais Inubuse Masakazu, Ina Shinsuke, Ohashi Masaru, *et al.*, 2010, p. 118.

en trouvant qu'il est, comme dit Le Grice, « aberrant de maintenir deux organisations différentes à Londres, alors qu'il y avait si peu de cinéastes actifs dans ce champ<sup>306</sup> ». La nouvelle branche s'ajoute ainsi à la Co-op : la production. L'installation au Lab en même temps amène à la Co-op un nouveau souffle. D'une part, c'est la rencontre avec les artistes du Lab, tels que Curtis, Le Grice ou encore Peter Gidal, qui deviendront les personnels clés de son organisation<sup>307</sup>. En découvrant les images expérimentales, de l'autre, les jeunes générations qui fréquentent le Lab commencent à pratiquer eux-mêmes le cinéma au sein de son laboratoire, deviennent par la suite les membres de la Co-op<sup>308</sup>. Après la fermeture du Lab en octobre 1968, la LFMC reste sans domicile pendant près d'un an, sa collection est temporairement abritée dans les appartements des membres. Il s'installe ensuite en octobre 1969 au New Arts Lab, connu notamment au nom de l'Institute for Research in Art and Technology (IRAT), qui devient sa base de la projection régulière, les ateliers et le bureau de distribution<sup>309</sup>.

En 1968, l'artiste newyorkais du mouvement Fluxus, Carla Liss arrive à la LFMC, ce qui renforcera son aspect de distributeur. Étant une amie de Jonas Mekas et ayant l'expérience de la scène de l'expérimental américaine, Liss conduit la négociation avec la Coop à New York : elle lui demande de confier à la LFMC les copies que P. Adams Sitney amenait en Europe pour la tournée du programme New American Cinema<sup>310</sup>. Par la coordination des membres, David Curtis et Simon Hartog, une dizaine d'universités anglaises invitent le programme de Sitney à la suite de sa présentation d'envergure durant une semaine en avril 1968 au National Film Theatre à Londres. En vue d'enrichir la collection permanente de la Co-op afin de répondre à la multiplication de demandes de location de la part des universités et des ciné-clubs après la tournée de Sitney, Liss contacte de nouveau Mekas pour convaincre les cinéastes américains de faire don de leurs copies à la LFMC. Elle propose en échange d'assumer elle-même la distribution en connaissant personnellement ces artistes<sup>311</sup>. Entre novembre 1968 et 1971, Liss devient ainsi la première employée en plein temps de la Co-op en tant que chargée de la distribution du catalogue contenant désormais près de cent films dont la majorité vient des États-Unis et d'autres pays étrangers. L'activité de distribution sous la direction de Liss connaît aussitôt un grand succès. Stan Brakhage se souvient de cette époque :

---

<sup>306</sup> Malcom Le Grice (entretien avec), « "Discours" versus... », *op.cit.*, p. 52.

<sup>307</sup> Aural History, « 4. A New Generation : The London Arts Lab » [en ligne], *Study Collection*, consulté le 11 mai 2015, URL : <http://www.studycollection.co.uk/auralhistory/part4.htm>

<sup>308</sup> Marx Webber, *op.cit.*

<sup>309</sup> James Harding, « 1967, 25th September : Drury Lane Arts Lab opens, London » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 24 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/drury\\_lane\\_arts\\_lab.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/drury_lane_arts_lab.html)

<sup>310</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 43.

<sup>311</sup> *Idem.*

« Ils [les cinéastes américains] ont fait ainsi étendre leur zone d'influence car il y avait une coopérative en Europe. [...] Quand nous ne savions vraiment pas où nous allions chercher de l'argent pour vivre la semaine qui arrive, nous envoyions les films en Angleterre<sup>312</sup>. »

#### - **Rôle-clé joué par la LFMC à l'aube de la culture du cinéma expérimental**

De sa fondation jusqu'au milieu des années 1970, la LFMC devient une structure influente dans la scène créatrice anglaise et la diffusion. Tandis que très peu de films expérimentaux ont été fabriqués en Angleterre avant 1967, avec la fondation du laboratoire cette année-là, le nombre de créations anglaises augmente considérablement. En 1975, son catalogue représente près de 500 titres dont la création anglaise occupe dorénavant la moitié. En plus de l'activité de distribution auprès des universités, des écoles d'art et des ciné-clubs, la LFMC organise quantité d'événements en Angleterre et à l'étranger, au sein de festivals, galeries ou musées. Nous pouvons citer à titre d'exemple le Tate Modern à Londres, le Stedelijk à Amsterdam, le Museum of Modern Art (MoMA) à New York, ou l'Oberhausen Film Festival en Allemagne. Au niveau national, l'Edinburgh Film Festival et le National Theatre à Londres commencent à accueillir régulièrement ses séances<sup>313</sup>.

La dynamique créée pendant cette période autour de la structure est due aux initiatives prises par les cinéastes-activistes ayant l'esprit de *Do It Yourself* (DIY). Ils travaillent d'une manière énergique pour la promotion de leurs films et leur diffusion et maintiennent ensemble les équipements du laboratoire. Malcom Le Grice ainsi affirme l'importance de l'organisme à cette époque :

« Il n'y avait aucune subvention ni pour la production ni pour la distribution. Sans la London Film-makers' Co-operative, il est probable que le cinéma expérimental en Angleterre n'aurait pas survécu cette période<sup>314</sup>. »

Il remarque en 1973 que parmi une soixantaine de cinéastes indépendants en activités à Londres, presque la moitié a utilisé le laboratoire de la Co-op et au moins un tiers s'engageait dans

---

<sup>312</sup> « They [American film-makers] did so reaching out because there was a co-op in Europe [...]. The times when we really didn't know where we were going to get next week's money from, we sent films to England... » (c'est notre traduction) ; Stan Brakhage, « Stan Brakhage and Malcom Le Grice Debate : 1978 » (débat), in Malcom Le Grice, *Experimental Cinema in Digital Age*, Londres, British Film Institute, 2001, p. 112.

<sup>313</sup> Voir Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 44.

<sup>314</sup> « There were no public funding for production nor for the distribution. Without the London Film-makers' Co-operative it is possible that experimental cinema in the UK would not have survived this period. » (c'est notre traduction) ; Malcom Le Grice, *Experimental Cinema in...*, *op.cit.*, p. 3.

l'organisation de la structure<sup>315</sup>. Jusqu'au milieu des années 1970, la LFMC se présente effectivement comme l'unique plate-forme de la création, de distribution et de la diffusion du cinéma expérimental en Angleterre, autour de laquelle les cinéastes se rassemblent en formant à la fois leur regard critique<sup>316</sup> : « Ils étaient aussi les meilleurs critiques les uns des autres, s'encourageant à produire de meilleures œuvres plus raffinées<sup>317</sup>. » L'existence du laboratoire laissera une influence considérable dans les créations suivantes : en particulier, celui-ci est le facteur direct de la naissance du structuralisme anglais de cette époque<sup>318</sup>.

## 7-2. La phase du développement : transition de l'autofinancement au système dépendant d'aides diverses

### - La difficulté financière à l'époque de l'autofinancement

La difficulté financière de la LFMC devient de plus en plus évidente à mesure que sa collection s'agrandit, notamment après la fondation du laboratoire. Bien que le nombre de locations augmente, la recette partagée sur la base de 70/30 ne couvre pas le budget nécessaire pour le fonctionnement de la structure. De surcroît, ses nombreuses projections ne lui procurent jamais une recette significative<sup>319</sup>. Malgré la discussion avec les institutions depuis 1968, ce n'est qu'en 1975 que la British Film Institute (BFI) lui attribue la première subvention. Cette obtention tardive de l'aide pourtant reflète partiellement l'hésitation qui se trouvait parmi les membres : lors de la négociation avec Jonas Mekas pour les copies de *New American Cinema*, il a insisté sur le fait que la structure devrait rester indépendante<sup>320</sup>. Entre la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970, les institutions elles-mêmes sont en phase de recherche pour établir le système d'aide convenable aux nouvelles formes artistiques<sup>321</sup>. L'Art Council of Great Britain (ACGB) par exemple met en place la commission New Activities Committee (NAC) dès en 1968 en vue de déterminer les besoins de nouveaux secteurs et en 1971, il ouvre l'Art Film Committee et commence à financer les cinéastes expérimentaux.

---

<sup>315</sup> Voir Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 47.

<sup>316</sup> Malcom Le Grice, *Experimental Cinema in...*, *op.cit.*, p. 132.

<sup>317</sup> « They were also each other's greatest critics, spurring each other on to produce better and more refined works. » (c'est notre traduction) ; Marx Webber, *op.cit.*

<sup>318</sup> Voir A.-L. Rees, *op.cit.*, p. 118.

<sup>319</sup> Independent Film & Video Distribution in the UK, « The Contemporary Promotion of Artists' Film and Video in the UK : End of Project Report » [en ligne], déc. 2005, consulté le 3 mars 2015, URL : <http://alt-fv-distribution.net/proj205.html>

<sup>320</sup> Voir Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 44.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 44-49.

### - Début de dépendance aux aides diverses

À la fermeture de son domicile New Arts Lab en 1971, le Camden Council propose à la Co-op l'ancienne laiterie avec un loyer minime, ce qui est la première aide institutionnelle accordée à l'organisme. En réponse à la demande d'aide croissante des cinéastes expérimentaux, l'ACGB décide d'ouvrir en 1973, l'Artists' Film Sub-Committee spécialisé dans le cinéma expérimental en incluant parmi ses membres le cinéaste David Curtis<sup>322</sup>. Tandis que les cinéastes expérimentaux bénéficient des aides de la part de l'ACGB, la LFMC subit une crise capitale à cette période. À cause de la nécessité de déménager en 1975 en raison de la rénovation du bâtiment et n'ayant plus de financement, elle doit faire face au risque de la suspension de toutes ses activités. Puisqu'il s'agit de la question urgente et vitale, le Production Board de le BFI, dont Malcom Le Grice est membre, prend la décision de lui donner une aide d'un montant de £16,020, marquant le début de sa subvention régulière pour la LFMC qui durera jusqu'en 2001<sup>323</sup>. La Co-op emménage temporairement dans une ancienne usine de pianos, puis dans le bâtiment à côté de Gloucester Avenue où elle reste jusqu'au début 1995<sup>324</sup>.

La stabilité financière avec la subvention annuelle du BFI pousse radicalement la professionnalisation de la coopérative : les employés permanents remplacent des cinéastes-bénévoles, ce qui rend sa fonction plus opérationnelle. Ce changement brusque d'organisation suscite son essor considérable : en moins d'un an, 114 nouveaux cinéastes rejoignent à la LFMC<sup>325</sup>. Derrière cela, Peter Gidal et Le Grice qui étaient vitaux pour l'organisation de la première période de la Co-op s'éloignent progressivement de l'organisme qui adopte désormais une nouvelle règle de fonctionnement<sup>326</sup>. Faute de revenu propre constant et suffisant pour faire fonctionner la structure qui se développe d'une manière hâtive, elle est désormais obligée de recourir continuellement aux aides institutionnelles. Son abandon de l'indépendance deviendra en effet une des raisons de l'affaiblissement de la fonction interne de la structure.

### 7-3. London Video Access : l'apparition de l'art vidéo

À partir de 1975, les manifestations autour du cinéma expérimental d'envergure se multiplient, en confirmant la reconnaissance croissante de ce secteur. Citons à titre d'exemple l'Avant-garde British Landscape Films à la Tate Gallery et le Festival of Independent British Cinema en 1975,

---

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>324</sup> Marx Webber, *op.cit.*

<sup>325</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 50.

<sup>326</sup> Marx Webber, *op.cit.*

ou en 1976 l'Expanded Cinema Festival à l'ICA à Londres et à l'Arnolfini à Bristol et le Forum on the Avant-Garde Film dans le cadre de l'Edinburgh Film Festival. Ces événements sont des fruits des aides créées au sein des institutions telles que le BFI ou l'ACGB.

Le deuxième ancêtre de Lux, London Video Arts (LVA), renommé plus tard London Video Access voit le jour suite à un événement organisé dans ce courant de manifestations. The Video Show en mai 1975, soutenu par l'Art Council, la Greater London Arts Association et la Serpentine Gallery, devient l'occasion déterminante de la naissance de cet organisme.

#### - **Naissance : une base dépendante des aides institutionnelles**

L'art vidéo apparaît en Angleterre dans la seconde moitié des années 1960. Stimulé par de nouvelles créations vidéo à New York, John 'Hoppy' Hopkins fonde la première coopérative des vidéastes TVX en 1969. Elle s'installe au New Arts Lab avec la LFMC, en se procurant quelques équipements vidéo et un projecteur<sup>327</sup>. Pourtant, le véritable essor n'arrive que quelques années plus tard avec l'arrivée de nouveaux matériaux vidéo au prix plus raisonnable. Après The Video Show en 1975 qui a présenté des œuvres vidéo nationales et internationales, il devient clair qu'il est maintenant nécessaire de fonder un organisme afin de soutenir les artistes de plus en plus nombreux et actifs dans ce terrain. Sous l'initiative de David Hall, London Video Arts (LVA) se forme en 1976 dans le but d'établir le système propre de diffusion et de distribution pour cette nouvelle forme artistique. Les artistes comme Roger Barnard, David Critchley, Brian Honey ou Stuart Marshall s'y rejoignent et LVA commence à constituer sa propre collection<sup>328</sup>. Il envisage les activités de publication de newsletter, de distribution, de laboratoire de création et de diffusion en organisant régulièrement des événements. L'organisme s'adapte, comme la LFMC, le principe de non-sélection, accepte toutes les cassettes déposées. Cette décision répond, en réalité, à la condition donnée par l'Artists Film Committee (AFC) de l'Arts Council qui impose que son soutien financier doive être utilisé au bénéfice du maximum de personnes<sup>329</sup>. L'aide de l'AFC ainsi accordée donne de l'élan au développement de LVA dès 1978. D'abord, il publie cette année son premier catalogue, qui souligne la vidéo comme pratique artistique autonome ayant un système de circulation en train de s'établir<sup>330</sup>. Le financement de l'AFC lui permet également d'ouvrir son bureau propre et il inaugure ensuite l'organisation régulière d'événements à AIR Gallery et à Acme Gallery à

---

<sup>327</sup> En effet, c'est Beatles qui lui a donné ces matériaux comme cadeau. Voir A.-L. Rees, *op.cit.*, p. 137-138.

<sup>328</sup> Lucy Reynolds, « 1976 : London Video Arts (LVA) is founded for the promotion, distribution and exhibition of video art » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 25 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1970-1979/lva\\_founded.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1970-1979/lva_founded.html)

<sup>329</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 105.

<sup>330</sup> Lucy Reynolds, « 1976 : London Video Arts... », *op.cit.*

Londres. Ayant comme client des galeries ou des universités, son revenu de la distribution s'accroît de £131 en 1977 à £3,213 en 1979-1980<sup>331</sup>. En même temps, LVA co-organise les événements avec d'autres structures nationales et internationales, y compris les États-Unis, Italie, Pays-Bas, Norvège, Japon ou Yougoslavie.

#### - **Développement : la multiplication des subventions et sa réorganisation**

Bien que LVA commence à recevoir rapidement des subventions, cela reste toujours des aides sur la base de projets, contrairement à la LFMC recevant l'aide régulière du BFI. De ce fait, ce sont toujours des artistes-bénévoles qui assurent le fonctionnement de l'organisme jusqu'en 1982. Cette année-là, LVA réussit à obtenir £10,000 de Gulbenkian award qui lui permet enfin d'engager trois employés à mi-temps qui se chargeront chacun de la distribution, la diffusion et la coordination<sup>332</sup>. L'apparition de Channel 4 en novembre 1982 procurera à LVA un nouvel aspect. Cette chaîne de télévision publique dédiée aux images expérimentales offrira une énorme opportunité aux artistes dans ce secteur. En 1983, en cherchant à fonder un atelier de création vidéo, la chaîne accorde son aide à LVA pour qu'il puisse mettre en place le laboratoire de production. Comme cela était un rêve de LVA depuis sa fondation, David Critchley démontre son enthousiasme dans son deuxième catalogue publié l'année suivante : « Nous avons maintenant, en mars 1984, une organisation qui est 'en marche' dans toutes les phases que les fondateurs ont voulu couvrir en 1976<sup>333</sup>... »

Ce qui caractérise l'organisation de cette époque de LVA, c'est la multiplication de sources financières issues de diverses institutions. L'avancée de la généralisation de matériaux vidéo suscite leur intérêt croissant, de sorte qu'elles mettent en place de nombreux programmes d'aide pour l'art vidéo. Pour preuve, entre 1983 et 1984, l'organisme reçoit les subventions de la Gulbenkian Foundation, de la Greater London Arts Association, du Greater London Council, du BFI et de Channel 4<sup>334</sup>. Tandis que ce financement mélangé lui donne un certain confort économique, puisque chaque aide impose des critères précis pour son attribution, il s'oblige sans cesse à chercher davantage à remplir les conditions de l'application, ce qui l'éloigne progressivement de ses propres objectifs initiaux et pousse sa réorientation. En premier lieu, le secteur de production avec son laboratoire occupe maintenant la place centrale ayant le

---

<sup>331</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 105.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>333</sup> « We now have, in March 1984, an organisation which is 'up and running' in all of the areas it was intended to cover by its founder members back in 1976... » (c'est notre traduction) ; Lucy Reynolds, « 1976 : London Video Arts... », *op.cit.*

<sup>334</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 117.

financement du Greater London Council. Ce dernier alors lui commande que l'atelier soit mis au bénéfice du plus grand nombre, de sorte qu'il s'ouvre à la sphère plus vaste de l'ensemble de la vidéo indépendante et non plus limité à l'*art vidéo* étant son objet initial. Son extension dans la sphère de la production vidéo provoque une contestation de la part de la société de production Video Arts, suite à quoi LVA change en 1988 son nom de London Video Arts en London Video Access (LVA)<sup>335</sup>.

Les secteurs de la diffusion et de la distribution qui ont été laissés relativement de côté seront reconsidérés sous la direction de Michael Maziere, engagé en 1989 pour le nouveau poste de chef du Marketing créé avec le financement de l'Art Council<sup>336</sup>. En mettant en avant l'aspect commercial, Maziere investit particulièrement dans la vente de vidéos aux chaînes télévisuelles nationales (principalement Channel 4) et internationales. Notons que cette inclinaison vers la commercialisation a pour arrière-plan la demande de la part d'un de ses commanditaires principaux, le Greater London Arts : il propose de continuer à financer LVA à la condition de réexaminer le marketing de sa collection<sup>337</sup>. Ces changements montrent, comme l'indique Lucy Reynolds, « une modification vers le secteur télévisuel et de la vidéo indépendante et en s'éloignant des arts<sup>338</sup> » et symbolisent la restructuration de LVA, « de la coopérative à une hiérarchie de gestion<sup>339</sup>. »

À partir de 1994, LVA entre dans une autre phase du développement via la vente de vidéo à l'espace domicile, suite à la chute d'intérêt pour l'art vidéo surtout de Channel 4, qui était son client majeur. LVA commence à sortir des vidéos premièrement via d'autres éditeurs, et à partir de 1997, il édite lui-même des vidéos pour la vente. Selon Maziere, « [cela] était destiné à toucher le bas du panier, à toucher les même gens qui achèteraient une cassette d'un groupe indie, une sorte de fin des choses, culte et alternative<sup>340</sup>. » De nombreuses vidéos dans sa collection qui n'ont pas été diffusées ressortent par le biais de compilations ou monographies éditées. L'activité éditoriale a pour résultat de mettre en avant à nouveau le côté artistique de la structure, en réaffirmant la nature de l'organisation initiée par les artistes<sup>341</sup>.

---

<sup>335</sup> Lucy Reynolds, « 1976 : London Video Arts... », *op.cit.*

<sup>336</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 119.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>338</sup> « A shift towards broadcast and the independent video sector and away from the arts » (c'est notre traduction) ; Lucy Reynolds, « 1976 : London Video Arts... », *op.cit.*

<sup>339</sup> « From a collective into a management hierarchy. » (c'est notre traduction) ; Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 119.

<sup>340</sup> « [It] was meant to hit the low end, to hit the same people who would buy an indie band tape, the kind of cult, alternative end of things. » (c'est notre traduction) ; Michael Maziere, cité dans *ibid.*, p. 121.

<sup>341</sup> Lucy Reynolds, « 1976 : London Video Arts... », *op.cit.*

## Chapitre 8. Du Lux Centre à Lux : problématique des interventions institutionnelles

Le Lux Centre ouvre en septembre 1997 en associant deux structures la London Filmmakers' Co-operative et London Video Access (plus tard London Electronic Arts), qui sera brutalement fermé en 2001. De sa constitution à son échec, la courte vie du Lux Centre symboliserait la complexité de la situation qui entoure le cinéma expérimental en Angleterre qui bénéficie, contrairement aux deux autres cas d'étude, de la faveur des institutions. Afin de concevoir des plans efficaces, ces derniers mandatent fréquemment le comité spécialisé, qui inclut dans ses membres les artistes actifs dans ce terrain, tel est le cas de Malcom Le Grice au BFI ou David Curtis à l'Art Council. Bien que leurs mesures ainsi mises en place contribuent à l'extension de domaine de l'expérimental, cela a induit une situation concurrentielle complexe qui affaiblit les fonctionnements des structures. Nous allons voir maintenant comment deux structures influentes dans ce secteur, la LFMC et LVA perdent leur capacité propre et finissent par la faillite du Lux Centre.

### 8-1. Déclin de la LFMC / LVA : Faiblesses de principes ouvert dans la situation concurrentielle

Comme nous l'avons vu plus haut, lors de sa fondation, la LFMC a adopté les mêmes principes que la Film-Makers' Cooperative à New York : pas de sélection, pas de privilège de films particuliers, les cinéastes conservent la propriété de leurs copies... Il en est de même pour London Video Arts fondé près de dix ans plus tard.

L'avantage de ces règles ouvertes, telles que l'aurait espéré Jonas Mekas, « tous les films ou vidéo pourraient parvenir à la distribution et – via le catalogue – promus auprès des clients potentiels<sup>342</sup> ». De plus, comme indique le co-fondateur de LVA David Critchley :

« Cela a contribué à encourager une plus grande variété de pratiques créatives, car cela n'a pas fermé les pistes d'exploration avant qu'elles n'aient une chance de se développer, dû à des goûts particuliers ou préférences dominantes<sup>343</sup>. »

---

<sup>342</sup> « Any film or video could get their work into distribution and – via the catalogue – promoted to potential users » (c'est notre traduction) ; Jonas Mekas, cité dans Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 141.

<sup>343</sup> « It helped foster a wider range of creative practice, since it did not cut off avenues of exploration before they had a chance to develop due to particular tastes or preferences dominating. » (c'est notre traduction) ; David Critchley, cité dans *idem*.

Pourtant, les défauts de ces règles idéalistes deviennent sensibles à mesure que leur catalogue de distribution s'agrandit. Dès 1972, Malcom Le Grice fait ainsi la remarque :

« C'est une faiblesse inhérente au concept non-sélectif qui autorise des films inaboutis et médiocres à être disponibles pour la distribution, de sorte que les programmeurs ne persistent peut-être pas au-delà de leur première commande. [...] Il existe une faiblesse inhérente à la modalité de non-promotion qui réduit la persuasion et la formation du goût qui sont alors ouverts à la concurrence<sup>344</sup>. »

Dès lors qu'ils ont une grosse quantité de créations dans leur catalogue, ces faiblesses pèsent sur leur distribution, d'autant plus qu'ils devront faire face à l'avènement de leurs concurrents.

#### - **Raisons internes**

Le premier symptôme du déclin de la LFMC apparaît dès que le fonctionnement de la structure est confié aux employés permanents en 1975. Le début de cet organisme est porté uniquement par les bénévoles-cinéastes motivés par l'esprit de *DIY*. En plus du catalogue publié, les cinéastes se sont engagés dans la promotion de leurs films, ce qui a soutenu l'activité de distribution et de diffusion. Comme le note Julia Knight et Peter Thomas, l'apparition des salariés permanents a causé une certaine passivité chez les cinéastes : ils s'intéressent de moins en moins à promouvoir leurs créations, ce qui réduit la visibilité de sa collection<sup>345</sup>. Sur la base de non-sélectivité, le nombre de copies déposées auprès de la LFMC s'accroît vite. Tandis que le catalogue comptait 500 films au milieu des années 1970, en dix ans il représente 1 500 titres. Pourtant, comme l'indique Malcom Le Grice, puisqu'il n'y a aucun critère pour l'accès, la qualité d'œuvres dans le catalogue n'est pas toujours assurée. Or le principe de l'égalité entre les films n'autorise pas que le personnel de la Co-op fasse des promotions particulières ou donne des conseils aux clients pour leur choix en dehors du catalogue publié. La complexité pour les programmeurs est donc claire : ils doivent trouver des films convenables parmi un amalgame d'œuvres tout mélangé avec très peu d'information. D'ailleurs, le volume du catalogue lui-même devient problématique à mesure que la quantité de films augmente : entre 1977 et 1993, le nombre de pages du catalogue s'accroît de 80 à 180. De plus, par manque de

---

<sup>344</sup> « There is inherent weakness in the non-selective concept which allows unformed and mediocre films to be available for distribution, so that bookers may not persist beyond their first booking. [...] There is an inherent weakness in non-promotion which eliminates persuasion and taste-forming which are open to competitors. » (c'est notre traduction) ; Malcom Le Grice, *Experimental Cinema in...*, *op.cit.*, p. 22-23.

<sup>345</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 54.

budget pour publier constamment le catalogue si volumineux, à partir de 1977, la Co-op publie 11 suppléments en attendant le prochain catalogue complet en 1993, ce qui à l'évidence embrouille les programmeurs<sup>346</sup>. Ces problèmes vont de même pour LVA qui introduit la même méthode. Le responsable de la distribution à LVA, Jane Parish ainsi remarque : « en ne faisant pas la promotion de vidéos en particulier, on était juste les gardiens de cette somme de créations, et on disait juste que "nous sommes là, regardez" ! Mais, par où commencez-vous<sup>347</sup> ? » Ces travers deviennent plus nets à mesure que leur concurrence déploient des moyens plus efficaces, en menaçant leur marché de distribution.

#### - **Situation concurrentielle**

Une menace extérieure pour les deux structures, plus particulièrement pour la LFMC, vient de la part de l'Art Council avec son projet qui vise pourtant à encourager la diffusion de films expérimentaux : « Film-Makers on Tour (FMOT) », lancé en 1977, sur les conseils de David Curtis. C'est une formule qui permet aux cinéastes et aux vidéastes (à compter de 1980) de faire une tournée en Angleterre pour organiser des projections, et aux diffuseurs de les accueillir avec des charges minimales<sup>348</sup>. Même si l'application reste sélective, ce plan avantageux tant pour les artistes que les diffuseurs prouve son efficacité promotionnelle en gagnant une grande quantité de nouveaux clients partout en Angleterre. Ceci dit, FMOT arrache des clients notamment à la LFMC, en particulier dans le secteur éducatif, tel que des universités ou des écoles d'art, qui constitue le marché principal de la distribution de la Co-op<sup>349</sup>. De surcroît, les membres de la structure retirent leurs copies déposées lorsqu'ils partent en tournée avec ce dispositif. Aussi, devient-il plus compliqué pour la LFMC de gérer la réservation de sa propre distribution d'autant plus que la grande partie des bénéficiaires de FMOT était ses membres<sup>350</sup>. Notons aussi que la généralisation de matériaux vidéo de cette époque accélère la diminution de ses locations, particulièrement dans le secteur éducatif.

À peine après le lancement de FMOT, l'Art Council organise une exposition d'envergure, *Perspectives on British Avant-Garde Film* au Hayward Gallery en mars-avril 1977. Sous le

---

<sup>346</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>347</sup> « By having open access and not promoting certain tapes you were just sitting on all this stuff, and just saying that 'we're here, have a look'! Well, where you start? » (c'est notre traduction) ; Jane Parish, cité dans *ibid.*, p. 147.

<sup>348</sup> La proposition de FMOT est la suivante : (1) l'Art Council paie à l'artiste £ 25 et couvre son frais de voyage pour qu'il puisse présenter lui-même ses films au travers de la projection et de la discussion avec le public ; (2) le lieu d'accueil ne dépense que £ 10 et l'Art Council couvre le reste du frais nécessaire. Cela veut dire que la dépense pour programmer une séance dans ce cadre est beaucoup moins que de louer des films auprès des distributeurs et d'inviter leur créateur. Voir *ibid.*, p.52.

<sup>349</sup> Malcom Le Grice, *Experimental Cinema in...*, *op.cit.*, p. 23.

<sup>350</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 151.

financement du British Council, cette exposition s'adapte ensuite au programme de projection pour la tournée qui continue pendant trois ans. L'Art Council par la suite propose plusieurs programmes similaires prêts pour la tournée : Stan Brakhage – An American Independent Film-Maker (1980-1981), Unpacking 7 Films (1980-1982), Films by American Artists (1981-1984)<sup>351</sup>. Ces programmes visent à stimuler la diffusion des films expérimentaux dans le milieu artistique en simplifiant le processus de la programmation. David Curtis, alors Assistant Film Officer à l'Art Council, ainsi indique :

« Les films et vidéos des artistes sont sérieusement défavorisés par le manque de services appropriés et de personnels expérimentés dans leur présentation au sein des centres d'art, galeries et même des cinémas. La Comité a donc identifié "l'exposition" comme une zone de besoins majeure<sup>352</sup>. »

L'Art Council ainsi installe le nouveau plan en 1983, Film and Video Umbrella (FVU) pour développer cette voie de promotion en forme de programme, en nommant Michael O'Pray en tant que responsable du projet. Selon différents thèmes ou en forme de monographie, il conçoit de nombreux programmes et coordonne massivement leur tournée. Des cinéastes d'avant-gardes classiques (comme Jan Svankmajer, Derek Jarman ou The Quay Brother), des artistes méconnus à l'époque (Patrick Keiller ou Andrew Kotting), et aussi quantité de cinéastes et de vidéastes de la LFMC et LVA sont présentés au travers de ses tournées<sup>353</sup>. Le projet remporte un succès marquant, en comptant 100 projections réalisées en 1986, et 181 en 1987<sup>354</sup>.

Derrière cette réussite, la LFMC et LVA subissent tous deux des conséquences négatives. D'abord pour la Co-op, de même que le cas de FMOT, cela pose le problème de l'absence de copies, car la tournée des programmes de FVU s'organise avec des films empruntés auprès des distributeurs existants. Étant donné qu'un grand nombre de films de la Co-op sont intégrés et que la tournée peut s'étendre jusqu'à quelques années, le trou de copies pèse encore plus sur sa propre distribution. Dès lors que Jeremy Welsh, ancien membre de LVA, rejoint FVU en 1988, il se lance dans le grand travail de promotion de vidéo en avançant la collaboration avec des galeries. À partir de ce moment-là, la vidéo devient son objet central. Le succès de FVA met alors en péril le marché de distribution de LVA car les cibles de ces deux organismes sont les

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>352</sup> « Artists' Film and Video are seriously disadvantaged by lack of appropriate facilities and of staff who are experienced in the presentation of these media in art centres, galleries and even cinemas. The Committee has therefore identified 'exhibition' as a major area of need. » (c'est notre traduction) ; David Curtis, cité dans *idem*.

<sup>353</sup> A.-L. Rees, *op.cit.*, p.159.

<sup>354</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 158.

mêmes, à savoir des galeries, des centres d'art, des festivals ou des institutions éducatives. En outre, FVU propose des programmes au prix beaucoup moins élevé que de louer des films individuellement auprès de ces distributeurs, de sorte que les deux coopératives ne récupèrent qu'une petite somme par rapport au prix normal des locations.

Le projet de FVU prouve l'efficacité de la promotion sélective, en soulignant les défauts de la LFMC et LVA. Il est évident qu'il est beaucoup plus facile pour les diffuseurs de prendre les programmes faits que de fouiller dans leur gros catalogue contenant désormais quelques milliers de films de toutes sortes, d'autant plus que FVA propose le tarif plus avantageux. Vu le triomphe d'Umbrella, Maziere, chargé de management chez LVA, entreprend dès le début des années 1990 la conception de ses propres programmes de tournée en même temps que la vente aux chaînes télévisuelles.

Ce qui est le grand avantage des institutions, c'est qu'elles disposent de moyens beaucoup plus importants que les organismes de distribution et de diffusion du cinéma expérimental. De ce fait, elles peuvent mettre en œuvre des projets qui sont capables de donner un impact significatif favorisant le progrès de la culture de l'expérimental à plus large échelle. Cela pourtant peut réduire le marché des autres acteurs et les rendre encore plus fragiles et plus dépendants aux subventions. Sous cette tendance, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, le secteur de l'image expérimental éprouve un dommage capital : les institutions (Channel 4, London Borough Grants Scheme, BFI...) commencent à baisser, voire couper leurs aides, alors que, selon Boyden Southwood Report, pour plus de la moitié d'organismes dans ce domaine à Londres, le revenu issu d'aides institutionnelles occupe 75% dans leur budget total<sup>355</sup>. Cette restriction se rapporte à la grande réforme des institutions publiques sous le gouvernement conservateur de Thatcher, portant le slogan « Three E's – Economy, Efficiency, and Effectiveness ». Elles focalisent désormais leur investissement sur des projets plus efficaces et plus puissants pour obtenir un meilleur résultat d'un point de vue culturel et économique. D'où il résulte que la compétition entre les organismes s'intensifie dans l'arène commerciale, le management et la négociation avec leurs commanditaires deviennent nécessaires et capitaux. Les organismes considérés moins influents ou ceux qui n'ont pas d'espérance d'augmenter leur recette propre seront alors éliminés<sup>356</sup>. En contraste avec cela, les institutions commencent à investir volontairement leurs financements afin d'encourager l'établissement de plans plus profitables. C'est dans cette tendance que le Lux Centre voit le jour.

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>356</sup> Par exemple, BFI annonce en 1990 à un organisme spécialisé dans les artistes féminins Cinema of Women et au distributeur Circles une coupe sombre de leur subvention qui monte respectivement 40% et 60%, sauf s'ils trouvent le moyen d'augmenter leur recette propre. Cela accule Cinema of Women à fermer. Voir *ibid.*, p. 189.

## 8-2. Lux Centre : un grand échec d'investissement

L'idée d'ouvrir une résidence collective pour la London Filmmakers' Co-op et London Video Access est conçue par le BFI au début des années 1990, dans l'intention de consolider le financement de ces structures fragilisées et de centraliser leurs ressources<sup>357</sup>. Avant l'ouverture du Lux Centre, la première résidence collective mise en place en 1993 par l'initiative de le BFI et le London Film and Video Development Agency (LFVDA). Le BFI leur offre un bâtiment disposé par Sainsbury plc avec les conditions suivantes : leur loyer se fixe selon leur capacité économique et le reste sera couvert par l'aide du BFI ; il leur attribue également un financement d'un montant de £100,000 pour leur développement ; les deux reçoivent l'aide de la Foundation for Sport and the Arts, pour le montant de £200,000<sup>358</sup>. Cette résidence collective marque le début de l'intensification considérable de la dépendance de la LFMC et LVA sur le soutien de le BFI, sans quoi les deux ne pourront plus maintenir tant leur organisation que leur local.

En trouvant le bâtiment à 2-4 Hoxton Square, le BFI et le LFVDA ensuite réalisent en 1997 le Lux Centre, le centre artistique prestigieux dédié à l'image en mouvement, confié à la LFMC et à London Electronic Art (LEA, ancien LVA jusqu'en 1994). En plus du financement majeur de la Loterie Nationale<sup>359</sup>, on trouve une longue liste de partenariats autour de l'installation du Centre : le Government Office of London, le Department of National Heritage, l'European Regional Development Fund, la Foundation for Sport and the Arts, et les dirigeants du projet le LFVDA et le BFI<sup>360</sup>. Le Centre contient les bureaux de la LFMC et LEA, une salle de projection gérée par la LFMC, une galerie dirigée par LEA et le laboratoire de production et post-production de film et de vidéo<sup>361</sup>.

Bien que le Lux Centre soit conçu comme projet démontrant l'efficacité par rapport à l'investissement apporté au niveau culturel et économique<sup>362</sup>, dès 1998, la difficulté financière

---

<sup>357</sup> Marie-Anne McQuay, « 1997, September : The Lux Centre opens, Hoxton Square, London, incorporates London Electronic Arts and the London Film-Makers' Co-op » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 25 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1990-1999/lux\\_centre.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1990-1999/lux_centre.html)

<sup>358</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 231-232.

<sup>359</sup> L'introduction du financement de la loterie nationale dans le secteur culturel débute en 1994. Voir Cécile Doustaly, « Les Politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : "exception britannique", dirigisme ou modèle hybride ? » [en ligne], *Revue LISA/LISA e-journal* [en ligne], Vol. V - n°1 | 2007, mis en ligne le 26 août 2009, consulté le 30 avril 2015. URL : <http://lisa.revues.org/1505> ; DOI : 10.4000/lisa.1505

<sup>360</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 238-240 ; Sarah Turner, « Regeneration ? Part II : Lux Centre – Eastward Ho ! » [en ligne], *Verigo Volume 1-Issue 7*, 1997, consulté le 5 avril 2015, URL : [http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-1-issue-7-autumn-1997/regeneration-part-ii-the-lux-centre-eastward-ho/](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-7-autumn-1997/regeneration-part-ii-the-lux-centre-eastward-ho/)

<sup>361</sup> Marie-Anne McQuay, « 1997, September : The Lux Centre opens... », *op.cit.*

<sup>362</sup> Nous pouvons entrevoir son espérance vis-à-vis du Lux Centre dans le document publié par le BFI qui souligne son efficacité : « Amongst others the ICA, Lux and the regional film theatres (including the National Film Theatre)

apparaît en toute évidence : les deux organismes accumulent de gros déficits. Pour éviter la faillite, LFMC et LEA fusionnent officiellement en 1999<sup>363</sup>. Le problème capital du Lux Centre, c'est avant tout que l'on a lancé une telle machine sans aucune garantie de financement suffisant et constant pour sa gestion à long terme. Notons que les deux résidants ne sont pas les porteurs du projet, mais comme l'indique Gill Henderson, « le chemin est créé non pas par la Co-op ou LEA, mais pour eux<sup>364</sup>. » La constitution du Centre est totalement menée par le LEVDA et en particulier le BFI qui a plutôt forcé les deux à y participer<sup>365</sup>. Pourtant, aucun des trois financeurs principaux, le BFI, le LFVDA et l'Arts Council of England (ACE) qui y investit à partir de 1999, n'assurent le fonds de roulement suffisant du Centre. Ils n'attribuent qu'occasionnellement des aides supplémentaires pour qu'il puisse subsister sur le moment. La cause de cette situation peu sûre s'installe dans le manque de clarté autour de la question de à qui revient la responsabilité. Le destin du Lux Centre reste donc toujours instable, pris dans les mains de leur commanditaire. À la fin de l'année 2000, l'ACE devient le premier financeur du Centre à la place de le BFI qui commence à jeter l'éponge : ce dernier suspend même ses aides à la LFMC et LVA<sup>366</sup>.

Dès lors que la proportion de dépendance sur les subventions devient considérablement importante pour ces deux structures, ils sont contraints par ailleurs de réformer leur organisation, d'autant qu'ils éprouvent de plus en plus de difficulté à augmenter leur revenu propre. Cela se rapporte notamment à la perte d'intérêt pour le laboratoire vidéo qui générait la plus grande recette : tandis que, dès sa fondation, le laboratoire vidéo attirait de nombreux clients durant des années 1980 et au début des années 1990, la nouvelle technologie numérique le remplace dorénavant avec l'ordinateur domestique<sup>367</sup>. Leur système de fonctionnement se transforme profondément : le pouvoir exécutif passe des structures aux financeurs. Une grande partie de leurs opérations au Lux Centre sont d'ailleurs dès le départ développées par ou avec les consultants externes en passant par divers commanditaires<sup>368</sup>. En ne sachant plus quoi faire face au déficit croissant, les personnels du Lux ne font plus qu'attendre que leurs financeurs trouvent

---

operate cultural policies and generally achieve a commercial/cultural balance by showing a mixture of first run and repertory. » ; British Film Institute, « A Filmmakers' Guide to Distribution and Exhibition » [en ligne], 2001, p. 18, disponible en ligne, consulté le 18 mars 2015, URL : <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/download/s/uk-film-council-a-filmmakers-guide-to-distribution-and-exhibition-2001.pdf>

<sup>363</sup> Independent Film & Video Distribution in the UK, *op.cit.*

<sup>364</sup> « The path was made not by the Co-op or LEA but for them. » (c'est notre traduction) ; Gill Henderson, cité dans Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 220.

<sup>365</sup> Par exemple, quand la LFMC hésitait sa signature pour sa participation au Lux Centre, le BFI l'a menacé sous prétexte de son instabilité économique. Souvenons-nous que depuis 1975, la Co-op reçoit la subvention annuelle de le BFI. Voir *ibid.*, p. 235.

<sup>366</sup> *Ibid.*, p. 241-242.

<sup>367</sup> Marie-Anne McQuay, « 1997, September : The Lux Centre opens... », *op.cit.*

<sup>368</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 240.

des solutions pour le sauver. Le conseil d'administration du Lux note ainsi en juin 2001, son intention désespérée de « réfléchir ce que veulent les commanditaires<sup>369</sup> ». Cela symbolise le passage de son statut de coopérative de cinéastes à un simple exécutif n'ayant plus aucune autonomie.

La perte d'identité se reflète aussi dans les événements organisés au Lux Centre. L'artiste Anna Thew critique sévèrement dans un article les activités du Centre, en affirmant que « Lux est relégué à l'arrière-plan<sup>370</sup> ». Elle exprime son inquiétude par rapport au devenir du cinéma expérimental que les institutions tentent, via le Lux Centre, de déplacer dans le commerce de galeries d'art en l'arrachant à sa propre culture et son histoire. Leur intention sera symbolisée notamment par leur négligence vis-à-vis des films en supports pellicules qui sont moins *adéquats* que les vidéos pour cette transition. Par exemple, Thew cite la prédominance nette de la vidéo sur les films argentique au 3<sup>ème</sup> Pandaemonium Festival<sup>371</sup> qui a eu lieu au Lux Centre en 2001 : 85% d'œuvres présentées sont en support vidéo, tandis que 15% en pellicule. Sous le credo des institutions qui donne la priorité à l'efficacité surtout économique au détriment de la vocation artistique, la culture du cinéma expérimental développée par la LFMC semble alors être menacée :

« Lux/Pandaemonium doit-il absorber presque tous les financements pour cette sphère fragile d'exposition ? Ou des artistes et des cinéastes doivent-ils avoir le retour du contrôle de leurs propres films, leurs propres archives, leur propre cinéma, leur propre festival et leur propre avenir<sup>372</sup> ? »

La fin du Lux Centre arrive brutalement en octobre 2001, bien que deux commanditaires principaux, à savoir le London Film and Video Development Agency (LFVDA) et l'Arts Council of England (ACE), essaient de concevoir les plans pour maintenir son existence. Au 2

---

<sup>369</sup> « Reflect what the stakeholders [i.e. funders] want » (c'est notre traduction) ; Minutes of Lux Board of Directors and Annual General Meeting, 16 juin 2001, cité dans *ibid.*, p. 244.

<sup>370</sup> Anna Thew, « Cultural Imperialism or Vibrant Moving Image : Does The Lux/Pandaemonium Festival serve artists' film ? » [en ligne], *Vertigo Volume 2 : Issue 1*, printemps 2001, consulté le 2 mars 2015, URL : [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-2-issue-1-spring-2001/cultural-imperialism-or-vibrant-moving-image/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-1-spring-2001/cultural-imperialism-or-vibrant-moving-image/)

<sup>371</sup> Le premier Pandaemonium Festival est organisé en 1996 par London Electronic Arts (LEA) à l'ICA. Contrairement à celui en 2001, le festival a proposé des programmes constitués de plus que 200 œuvres incluant un grand nombre de films en argentique de la LFMC. Voir Marie-Anne McQuay, « 1996 : First Pandaemonium Festival, ICA » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 25 mars 2015, URL : <http://www.luxonline.org.uk/histories/1990-1999/pandaemonium.html>

<sup>372</sup> « Should Lux/Pandaemonium absorb almost all the funding for this fragile area of exhibition? Or should artists and film-makers have control of their own films returned, their own archive, their own cinema, their own festival and their own future? » (c'est notre traduction) ; Anna Thew, *op.cit.*

octobre 2001, faute de solution concrète, l'aventure du Lux Centre arrive au terme. À cause du gros déficit accumulé, tous les équipements que la LFMC et LEA se sont procurés au cours de leur développement sont tous mis à la vente<sup>373</sup>, en plus de la liquidation du bâtiment du Lux Centre<sup>374</sup>.

Suite à la fermeture, l'ACE et le London Arts Board décident rapidement à prendre des mesures pour faire face au risque de l'extinction de deux structures historiques, la LFMC et LEA avec leur riche collection<sup>375</sup>. Ils accordent une aide d'un montant de £300,000 qui permettra la naissance du Lux en tant que distributeur de la collection des deux structures précédentes.

L'histoire de trois organismes, la London Filmmakers' Co-op, London Video Access (London Electronic Arts) et le Lux Centre, dessinent la situation singulière qui entoure le domaine du cinéma expérimental, dans laquelle les acteurs et les institutions nouent des liaisons complexes. Contrairement à la situation française que nous avons examinée avec le cas de Light Cone où les institutions ignorent longtemps cette forme artistique, l'environnement en Angleterre est certes favorable pour l'ensemble de développement de l'expérimental en recevant la faveur des institutions, il n'est pourtant pas si simple de survivre pour les organismes qui sont voués à s'engager dans la compétition. Le cas du Lux Centre nous montre également la problématique que soulève la dépendance aux institutions qui peut mettre en péril l'idéologie propre des structures.

## **Chapitre 9. De distributeur à agence : le nouveau départ de Lux**

Le nouvel organisme Lux voit le jour en 2002 sous le financement de l'Arts Council of England (ACE) pour abriter la collection historique de deux structures précédentes. Ayant perdu son local Lux Centre, il s'installe dans le bâtiment collectif Shacklewell Studios à 18 Shacklewell Lane à Londres. En ne prenant plus la forme de coopérative, le nouveau départ est tenu par trois personnes, Mike Sperlinger, Jam Tidy et Benjamin Cook qui a travaillé au Lux Centre et qui est le directeur actuel de la structure. Comment la situation a-t-elle évolué ? Comment Lux développe-t-il aujourd'hui ses activités ?

---

<sup>373</sup> L'équipement du laboratoire de la LFMC sera finalement récupéré par no.w.here, l'organisme fondé en 2004, qui maintient l'atelier de production jusqu'à aujourd'hui.

<sup>374</sup> Julia Knight, Peter Thomas, *op.cit.*, p. 245.

<sup>375</sup> Independent Film & Video Distribution in the UK, *op.cit.*

## 9-1. L'idée du « centre » de la culture de l'image en mouvement : Lux comme structure choisie

Cette partie vise à mettre en lumière la situation contemporaine de politique culturelle anglaise autour de l'ACE dont Lux reçoit l'aide régulière dès la naissance jusqu'à aujourd'hui, ainsi que ses influences sur ses activités aujourd'hui. Comment la relation avec l'ACE s'est-elle transformée depuis le Lux Centre ? Quelles sont les obligations actuelles ? Comment l'économie de Lux a-t-elle évolué ?

### - La politique culturelle anglaise et le financement de l'ACE

La politique culturelle anglaise connaît une réforme considérable sous le gouvernement travailliste à partir de 1997 qui donne une nette influence à l'ACE. Tandis que le nouveau ministère, le Department of Culture, Media and Sport (DCMS) double le budget de la culture de 1997 à 2010, il impose en retour à l'ACE des objectifs précis vis-à-vis de ses investissements : cohésion sociale, régénération, industries culturelles<sup>376</sup>... Cette obligation se transmet directement dans la relation entre l'ACE et ses bénéficiaires, appelés « *customers* (clients) ». Cécile Doustaly indique que cette modalité visant l'efficacité des services publics introduit de nouveaux modes d'intervention de l'ACE qui reposent désormais davantage sur des projets précis (*contract culture*) en amplifiant les moyens de contrôle plus formels : « Cela implique un traitement en partie utilitariste du secteur. Il semble que ce soit le prix à payer pour l'augmentation des subventions<sup>377</sup>. » En 2007, la concentration de ses investissements sur les projets réussis en termes artistiques ou socio-économiques remplissant l'objectif d'*excellence* s'intensifie face à la chute budgétaire issue de la crise économique. Alors que près de 200 organismes perdent la totalité des subventions de l'ACE, trois quarts du reste de ses clients connaissent au contraire une augmentation de l'aide financière<sup>378</sup>.

Né en 2002, si Lux subsiste après cette période de trouble et continue à recevoir la subvention régulière de l'ACE qui occupe une large partie de son financement au départ, il faudra constater qu'il a dû réussir à affirmer son efficacité en remplissant le cahier des charges. Pour preuve, le

---

<sup>376</sup> Cécile Doustaly, « Les Politiques de soutien... », *op.cit.*

<sup>377</sup> *Idem.*

<sup>378</sup> Mark Brown, « England's arts face bloodiest cull in half a century as funds are cut for 200 groups » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 17 déc. 2007, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.theguardian.com/uk/2007/dec/17/theatrenews.artsfunding>

montant d'aide attribué à Lux de la part de l'ACE sous le gouvernement travailliste s'accroît de £165,000 en 2002-2003<sup>379</sup> à £218,020 en 2009-2010<sup>380</sup>.

Le passage du gouvernement travailliste en celui conservateur en 2010 cause encore une fois des coupes budgétaires de l'ACE, ce qui par conséquent lui impose un changement de stratégie reflétant l'intention de la nouvelle direction. Il se présente désormais comme « défenseur des arts, et équilibre objectifs artistiques, socio-culturels et sectoriels<sup>381</sup> », ayant cinq objectifs centrés sur *excellence, reach, engagement, diversity, innovation*, indiqués dans son plan stratégique à 10 ans (*Achieving Great Art for Everyone*). L'annonce publiée cette année-là par l'ACE destinée au secteur de l'art visuel auquel appartient Lux souligne sa nette inclination pour l'efficacité et la haute qualité du travail des organismes financés<sup>382</sup>.

Sous ce régime travailliste à compter de 2010, un nouveau trouble s'empare donc du secteur culturel. L'ACE entame la restriction drastique suite à l'annonce du DCMS déclarant la déduction de 29.6% de financement pour l'ACE dans les 4 ans à venir<sup>383</sup>. Les contrats de subvention régulière de 206 structures ne sont pas renouvelés cette année, le nombre de bénéficiaires se réduit de 850 à 688<sup>384</sup>. Laura Allsop cite dans son article écrit en 2011, le domaine de l'image expérimentale comme un des secteurs plus affectés, qui avait déjà subi un dégât important dû à l'abolition du UK Film Council l'année précédente<sup>385</sup>. Elle remarque par ailleurs la concentration du financement public sur trois structures maintenant majeures dans ce domaine, Film and Video Umbrella, Film London Artists' Moving Image Network (FLAMIN) et Lux. Tandis que la baisse de la subvention de ce dernier est de 11% par rapport

---

<sup>379</sup> Arts Council England, « Annual Review 2003 » [en ligne], janvier 2004, disponible en ligne, consulté le 30 avril 2015, URL : [http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/past\\_annual\\_reviews/2003\\_annualreview.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/past_annual_reviews/2003_annualreview.pdf)

<sup>380</sup> Simon Rogers, « Arts Council cuts : the full list of all 880 organisations affected » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 18 juin 2010, consulté le 30 avril 2015, URL :

<http://www.theguardian.com/news/datablog/2010/jun/18/arts-council-cuts-list-spreadsheet>

<sup>381</sup> Cécile Doustaly, « Les politiques de démocratisation culturelle en Grande-Bretagne de 1940 à nos jours : légitimation ou instrumentalisation ? » [en ligne], in *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*, dir. Laurent Martin et Philippe Poirrier, mis en ligne le 18 avril 2013, consulté le 30 avril 2015, URL : [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser\\_culture/C\\_Doustaly.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/C_Doustaly.html)

<sup>382</sup> Voir Arts Council England, « Visual arts : achievements, challenges and opportunities – Consultation paper appendix » [en ligne], publié sur le site ACE, consulté le 17 mars 2015, URL : [http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/appendix\\_visualarts.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/appendix_visualarts.pdf)

<sup>383</sup> Mark Brown, « Arts Council funding decision day : as it happened » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 30 mars 2011, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.theguardian.com/culture/culture-cuts-blog/2011/mar/30/arts-council-funding-decision-day-cuts>

<sup>384</sup> Simon Rogers, « Arts Council cuts listed : get the data » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 30 mars 2011, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.theguardian.com/news/datablog/2011/mar/30/arts-council-cuts-list-funding>

<sup>385</sup> Laura Allsop, « Quick cuts and slow change : experimental film's fate » [en ligne], publié sur le site de le BFI, 2009, consulté le 29 avril 2015, URL : <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/newsandviews/comment/arts-council-funding.php>

à 2010-2011, en passant de £215,850 à £200,957<sup>386</sup>, il y a, à son arrière-plan, de nombreux organismes jugés moins efficaces qui ont perdu leur soutien.

Ce n'est pourtant pas par hasard que Lux établit en mai 2010 « Report on business development : Leveraging leadership into income growth the LUX approach<sup>387</sup> » avec la consultante financière Sarah Thelwall, qui promeut son rôle de leader dans le secteur de l'image expérimentale et montre le plan de développement visant à augmenter son revenu propre. Comme l'affirme le directeur Benjamin Cook, cette publication est un outil politique ayant pour objectif de démontrer d'une manière efficace non seulement sa valeur mesurable mais aussi celle qui n'apparaît pas dans l'évaluation chiffrée, c'est-à-dire sa contribution culturelle au niveau national et international, afin de consolider sa demande pour l'application de subvention. Cela nous fait entrevoir la nécessité constante de se montrer digne de son soutien, sans quoi il peut risquer de le perdre. Précisons que Lux avait pu diminuer progressivement sa dépendance sur le financement de l'ACE, ce qui lui a permis de couvrir avec sa recette propre la réduction de son aide pour l'année 2011-2013<sup>388</sup>. Étant donné que l'aspect commercial, le progrès économique et l'augmentation de revenu propre sont les critères auxquels l'institution accorde une grande importance dans son jugement, il est certain que ses recettes croissantes ont servi à favoriser la décision de l'ACE.

En 2014, la nouvelle restriction budgétaire de l'ACE le conduit à couper son aide régulière pour 58 organismes<sup>389</sup>. Lux maintient son financement régulier pour l'année 2015-2018, qui a connu une légère hausse entre 2012-2015, de £200,957 à £202,122<sup>390</sup>.

#### - Une idée du « Centre » de la culture de l'image en mouvement

Alors que Lux a débuté ses activités en tant que distributeur en 2002, il transforme son statut en « agence pour le soutien et la promotion de l'image en mouvement ». Lux annonce ainsi aujourd'hui ses objectifs :

« Lux existe pour fournir l'accès à, et développer le public pour, le travail d'images en mouvement des artistes ; pour apporter le soutien au développement professionnel des

---

<sup>386</sup> Simon Rogers, « Arts Council cuts listed... », *op.cit.*

<sup>387</sup> Sarah Thelwall, « Leveraging leadership into income growth the LUX approach » [en ligne], mai 2010, p. 5, disponible en ligne, consulté le 2 mars 2015, URL : <http://turningpointnetwork.squarespace.com/storage/project-files/summit-2012/debate-1/LUX%20Leveraging%20Leadership.pdf>

<sup>388</sup> Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

<sup>389</sup> Mark Tran, Mark Brown, « Arts Council funding decision day : live coverage » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 15 juillet 2015, consulté le 3 mai 2015, URL : <http://www.theguardian.com/culture/2014/jul/01/arts-council-funding-decision-day-live-coverage>

<sup>390</sup> Arts Council England, « National portfolio, 2015-18 » [en ligne], disponible en ligne, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.artscouncil.org.uk/funding/our-investment-2015-18/national-portfolio/>

artistes travaillant sur l'image en mouvement ; et pour contribuer à et développer des discours sur cette pratique<sup>391</sup>. »

Cette déclaration dessine nettement sa figure qui dépasse le simple statut de distributeur. La raison pour laquelle la structure a élargi le champ d'activité vient d'une part de son héritage historique, l'intérêt étendu de ses deux ascendants, la LFMC et LVA, vers les sphères de diffusion et de production. D'autre part, c'est la nécessité politique pour maintenir la subvention de l'ACE. Comme nous avons vu plus haut, l'institution applique le moyen de contrôle strict pour évaluer l'efficacité de son investissement : le résultat chiffré lui importe plus que la qualité purement artistique. En plus du critère économique, son évaluation s'appuie intensivement sur le nombre de spectateurs anglais mobilisés pour les projets<sup>392</sup>. La difficulté principale pour Lux que révèle cette particularité politique vient d'abord du caractère de « distributeur » lui-même : puisqu'il joue le rôle intermédiaire entre les créations et les diffuseurs, il n'est pas simple de compter *ses* spectateurs proprement dit. De plus, la clientèle de Lux s'étend largement vers le marché international, représentant aujourd'hui 85% de son chiffre d'affaires de distribution, de ce fait, la manière d'évaluation actuelle ne peut prendre en compte que de 15% du résultat fait en Angleterre.

Dans « The Contemporary Promotion of Artists' Film and Video in the UK : End of Project Report (2005)<sup>393</sup> », on souligne le contraste entre Lux recevant l'aide régulière et Cinenova, le distributeur historique de films des artistes féminins à Londres. Ayant perdu l'aide constante en 2001, ce dernier subsiste difficilement avec peu de revenus issus de locations des films et de subventions à la base de projets en maintenant son fonctionnement avec des bénévoles. La différence de leur destin se traduit alors par leur statut : bien que Lux continue la distribution, il se qualifie dès 2003 comme agence pour le soutien et la promotion<sup>394</sup>, tandis que Cinenova reste toujours fidèle aux objectifs de sa fondation et se concentre sur la distribution. Étant donné que la question de public anglais est un élément clé de l'évaluation des clients de l'ACE, il s'agit pour Lux de s'investir dans la phase de diffusion en dehors de la distribution pour qu'il puisse répondre à cette exigence de son commanditaire. Dès lors, son aspect de diffuseur

---

<sup>391</sup> « LUX exists to provide access to, and develop audiences for, artists' moving image work; to provide professional development support for artists working with the moving image; and to contribute to and develop discourse around practice. » (c'est notre traduction) ; Présentation sur son site internet, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://lux.org.uk/about/about-lux>

<sup>392</sup> Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

<sup>393</sup> Independent Film & Video Distribution in the UK, *op.cit.*

<sup>394</sup> Présentation de Lux dans la brochure du programme *Artists Cinema*, publié en 2006, disponible en ligne, consulté le 30 avril 2015, URL : <https://ja.scribd.com/doc/17894615/The-Artists-Cinema-Programme-2006>

s'intensifie en travaillant en partenariat avec les autres organismes culturels qui peuvent lui fournir un espace de présentation.

Il faudra préciser pourtant qu'en termes du budget de l'organisme, la recette de la distribution est la source principale de la structure, générant environ £250,000, soit 50% de son revenu total de l'année. La répartition actuelle est la suivante : la subvention de l'ACE 40%, la distribution 50%, 10% issus d'autres activités<sup>395</sup>. Si nous prenons en compte de l'échec retentissant du Lux Centre et la naissance de nouveau Lux qui a été entièrement financée par les institutions publiques, il est étonnant de savoir qu'aujourd'hui il fonctionne avec 60% de recette propre. Cela nous montre en même temps le besoin d'être compétitif au niveau économique en tant que *client* de l'ACE : comme témoigne le directeur, il est toujours demandé à tous les organismes culturels de prouver leur capacité d'engendrer des revenus propres et de réduire leur dépendance à la subvention et d'augmenter la partie d'autofinancement<sup>396</sup>. Sa réduction de la dépendance sur le financement de l'ACE signifie par ailleurs que Lux reprend la direction de sa structure et n'est plus un simple exécuter comme à l'époque du Lux Centre. À mesure que son état économique s'améliore, le nombre d'employés augmente : alors que Lux débute avec 3 employés en 2002, il passe à 5 vers 2012 et aujourd'hui l'organisation est maintenue par 7 salariés permanents et une personne à mi-temps.

En utilisant le terme « agence », Lux déploie aujourd'hui les activités qui s'étendent vers les sphères variées, la distribution, la diffusion, l'éducation, la recherche... Son développement constant et son engagement dans divers aspects amènent Lux à jouer aujourd'hui le rôle central dans le secteur de l'image expérimentale. L'explication enthousiasmée de la journaliste Kathy Noble nous fait voir clairement l'importance de la présence de cet organisme dans ce secteur : « Je ne peux pas suffisamment insister à *quel point* il est fondamental – il est indispensable<sup>397</sup>. » Il nous semble également que c'est la responsabilité de Lux en tant qu'organisme *choisi*, d'animer et de stimuler le développement de l'ensemble de la culture de l'image en mouvement en Angleterre. Nous souhaitons voir maintenant les activités de Lux ainsi développées au fil des années et comment s'est constituée sa présence actuelle.

---

<sup>395</sup> Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

<sup>396</sup> *Idem*.

<sup>397</sup> « I cannot emphasize enough just *how* fundamental – it is essential. » (c'est notre traduction) ; Kathy Noble, « LUX/ICA Biennale of Moving Images » [en ligne], *frieze*, mise en ligne le 11 juin 2012, consulté le 7 avril 2015, URL : <http://blog.frieze.com/lux-ica-biennial-of-moving-images/>

## 9-2. De distribution à la diffusion : le rôle de curateur

Bien que les activités de distribution et de diffusion de Lux soient deux aspects plutôt séparés l'un de l'autre, il se trouve un élément commun entre les deux : la pratique curatoriale. En effet, la stratégie prise par l'organisme pour la distribution constitue la base de son travail de diffusion.

### 9-2-1. Distribution : promouvoir son héritage

En tant que distributeur, la manière de Lux se distingue de celle de ses deux prédécesseurs, la London Filmmakers' Co-op et London Video Access (London Electronic Arts). Jusqu'à leur fermeture, ces deux organismes conservaient le principe de non-sélection pour leur collection et à part quelques mesures prises par LVA/LEA dans ses dernières années, ils appliquaient le traitement égalitaire à tous les films, pas de promotion des œuvres particulières afin de donner une même chance à toutes. Vu la faiblesse de ces principes hérités de la Coop de New York et le besoin de redresser rapidement son état économique, Lux prend dès le départ une stratégie différente pour la distribution. D'abord, tandis qu'à l'époque du Lux Centre, il acquiert sur la base de non-sélection 75-100 films par an dont la moitié vient des pays étrangers<sup>398</sup>, le nouveau distributeur limite son acquisition à uniquement des créations anglaises de nombre restreint soigneusement sélectionnées<sup>399</sup>. Au lieu d'enrichir activement son catalogue, en outre, l'organisme s'engage davantage dans la revalorisation de son fonds historique via la programmation, commencé par son programme de tournée *Shoot Shoot Shoot* conçu en 2002.

#### - *Shoot Shoot Shoot*

*Shoot Shoot Shoot : The First Decade of the London Film-Makers' Co-operative and British Avant-Garde Film 1966-76* est une série de programmes de tournée rassemblant 55 films de la collection de Lux, faits par les artistes de la LFMC entre 1966 et 1976, soit la première décennie de son existence. Suite à la recherche approfondie et la rencontre avec les artistes qui se sont impliqués dans la Co-op à cette période, le programmeur Mark Webber prépare 8 programmes prêts à la tournée : *Expanded Cinema*, *Double Screen Films*, *London Underground*, *Intervention & Processing*, *Location: Duration*, *Diversifications* et *The Epic Flight*. Financé par England National Touring Programme de l'ACE, le British Council, le BFI et l'Esmée

---

<sup>398</sup> Voir British Film Institute, « A Filmmakers' Guide to Distribution and Exhibition » [en ligne], 2001, p. 18, disponible en ligne, consulté le 18 mars 2015, URL : <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/uk-film-council-a-filmmakers-guide-to-distribution-and-exhibition-2001.pdf>

<sup>399</sup> Independent Film & Video Distribution in the UK, *op.cit.*

Fairbairn Foundation, *Shoot Shoot Shoot (SSS)* met en avant la valeur historique de son catalogue avec les films en 16mm représentant l'aube de la LFMC. En mai 2002, sept mois après la fermeture du Lux Centre, la tournée de *SSS* débute par la présentation au musée Tate Modern à Londres. Chaque séance est introduite par un des cinéastes inclus, accompagnée du séminaire contextualisant avec les intervenants comme le théoricien Al Rees ou l'artiste Peter Gidal<sup>400</sup>. Plusieurs événements annexes sont organisés en même temps dans les galeries, incluant la soirée au Photographers Gallery autour du travail de Jeff Keen qui explore la forme du cinéma élargi, ou l'installation de Ron Haselden et Chris Welsby au 291 Gallery. Entre 2002 et 2004, le projet parcourt ensuite 19 villes nationales et internationales dans 9 pays, y compris l'Australie, les États-Unis, le Japon, la Corée ainsi que les pays européens comme l'Allemagne ou la Grèce. L'Anthology Film Archives et Light Cone, qui sont aussi nos sujets de l'étude, ont également accueilli ces programmes. En octobre 2006, pour célébrer l'anniversaire de 40 ans de la LFMC, Lux édite en collaboration avec Re:voir le DVD *Shoot Shoot Shoot: British Avant-Garde Film of the 1960s & 1970s*. En vue de rendre ce projet à nouveau disponible pour la tournée à cette occasion, Lux propose deux programmes qui condensent 8 programmes initiaux<sup>401</sup>.

Le succès marquant que remporte *SSS* permet à Lux de rétablir rapidement son fonctionnement après l'échec du Lux Centre. D'un côté, le projet lui apporte le revenu important, ce qui stimule le redressement de la situation économique de la structure. Non seulement avec les aides de diverses institutions mais aussi il réalise des bénéfices substantiels avec la vente de programmes auprès des organismes nationaux et internationaux. De l'autre, la tournée mondiale ainsi réalisée assure à la fois la visibilité des créations qui sont dans son catalogue, et celle de la structure elle-même qui vient de renaître. En soulignant l'historicité du distributeur, ce projet de grande envergure donne l'impact communicationnel au niveau international, de telle sorte que Lux a pu constituer le vaste réseau de distribution. Il conviendra de noter que *SSS* marque en même temps le retour des films en argentique qui ont été laissés de côté pendant la période du Lux Centre, ce qui accentue l'identité du nouvel organisme en tant qu'héritier de la LFMC et LVA.

La manière de *SSS*, c'est-à-dire la conception du programme de tournée, succède à la stratégie adoptée par un de ses ancêtres LVA à partir des années 1990. Si Lux choisit de mettre en avant cette voie plutôt que le principe égalitaire conservé par la LFMC, c'est sans doute pour répondre

---

<sup>400</sup> Lucy Reynolds, « 2002 May : *Shoot, Shoot, Shoot* : Exhibition begins international tour, Tate Modern » [en ligne], Luxonline Histories, consulté le 18 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/2000-present/shoot\\_shoot.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/2000-present/shoot_shoot.html)

<sup>401</sup> *Idem*.

au besoin de tirer le meilleur parti du seul bien dont il dispose, qui est sa collection. Par sa nature constituée sur la base de sans-sélection, toutes sortes de films se mélangent dans son catalogue qui compte, par la suite de la fusion de deux collections, plus de 4,000 œuvres, ce qui réduit relativement la visibilité de chacune. Pour l'organisme à peine relancé, il s'agit de créer un accélérateur pour la distribution.

Il est probable que la présence des agences-curateurs comme Film and Video Umbrella, qui se développent depuis des années 1980, lui donne des exemples de succès : « La compétence curatoriale est élevée et a bénéficié depuis plus que 10 ans de la stabilité raisonnable et constante – basée sur la continuité du financement – pour des agences curatoriales<sup>402</sup> ». La stabilité financière dont bénéficient ces organismes ainsi que l'efficacité promotionnelle des programmes établis qu'ils montrent, fourniraient les causes à Lux pour son orientation. Le succès de ses prédécesseurs a rendu d'ailleurs très difficile le maintien de la distribution avec la méthode traditionnelle : puisque la politique culturelle anglaise a un goût fort pour le profit et l'impact promotionnel, les institutions n'investissent plus dans la simple distribution mais encouragent les activités curatoriales en mettant en place diverses aides destinées à des projets promotionnels et ceux de tournée.

Poussé par le succès de SSS, Lux recourt désormais davantage à la promotion via la programmation, propose d'une façon constante des programmes de tournée. Alors qu'au début, ses propositions mettent surtout en avant l'historicité de collection, à mesure qu'il constitue petit à petit un répertoire de nouvelles créations anglaises, le distributeur commence également à préparer des projets autour de ses nouvelles acquisitions. Caractérisé par les compilations thématiques, les programmes de Lux rassemblent souvent les œuvres de différents artistes, ce qui permet d'explorer plus largement son catalogue qui contient les images éclectiques. L'efficacité de sa stratégie prise par Lux pour le rétablissement de l'organisme se traduit aujourd'hui par l'importance de la recette que génère l'activité de distribution.

### **9-2-2. *Reaching Audience* : à la rencontre du public anglais, du public plus large**

#### **- De la distribution à la diffusion**

Bien que l'activité de distribution entre en bonne voie grâce à sa nouvelle stratégie de promotion au fil des années, cela ne suffit pas pour remplir le critère capital d'évaluation de l'ACE : le

---

<sup>402</sup> « Curatorial skill is high and has benefited from more than 10 years of reasonable stability and continuity - based on continuity of funding - for curatorial agencies ». (c'est notre traduction) ; Independent Film & Video Distribution in the UK, *op.cit.*

public anglais. En tant qu'organisme qui se base sur la subvention de l'ACE, maintenir la visibilité auprès des publics est donc la question cruciale. Notons que les aspects de distribution et diffusion se connectent autour d'une compétence spécifique de Lux, son aptitude curatoriale. La connaissance approfondie sur le domaine de l'image expérimentale ainsi que la technique de programmation formée au travers de la promotion deviennent son grand atout en tant qu'organisateur des événements. C'est de cette manière que la diffusion de nouveau Lux se distingue de celle de ses prédécesseurs qui projetaient les films sans réelle programmation en s'ouvrant à toutes les créations.

Dès juin 2002, à peine finie la présentation de *SSS* au Tate, Lux ainsi met en place la série d'événements dans son local *Lux Salon* qui est « une stratégie de survie nécessaire à l'organisation en terme de base financière<sup>403</sup>. » Dans le petit espace limité à 60 spectateurs, cet événement permet aux artistes de présenter leurs créations et de discuter avec eux dans une ambiance intime. Sans se limiter aux cinéastes dont les films sont intégrés à son catalogue, les cinéastes peuvent projeter librement leurs images ou le programme. Le Salon succède partiellement à la tradition des projections ouvertes à tous les cinéastes. Les artistes et programmeurs internationaux en tournées sont également invités au Salon : par exemple, en octobre 2005, l'archiviste de l'Anthology Film Archives, Andrew Lampert y passe avec le programme des films préservés. Lux maintient cette série encore aujourd'hui, offrant la rencontre régulière entre des artistes et le public au sein de son local.

Dès lors que le fondement de l'organisme passe à la conception de projets en 2003, le nombre d'événements de Lux s'accroît : non seulement le Salon, mais il propose désormais des projets de diffusions de plus en plus variés. Cet aspect s'intensifie nettement l'année suivante, avec de nombreuses séries de projections réalisées en collaboration avec d'autres structures, s'intéressant entre autres à des nouvelles créations : à titre d'exemple, *Select* avec le Tate Modern, *New Work UK* avec Whitechapel Gallery ou *Exposure* avec l'artiste sue. K. Il est probable par ailleurs que la conception de ces projets fonctionne comme la mesure compensatoire de son activité de distribution à cette période : vu que Lux ne possède que peu de films contemporains au début, la promotion des films via la programmation se concentre sur les créations historiques. À la place d'acquérir activement les films de nouveaux créateurs, Lux essaie donc de les soutenir par le biais de la diffusion. Si Lux commence à nouer des relations plus étroites avec les lieux de diffusion en mettant en place des programmes réguliers, c'est notamment pour assurer et augmenter l'occasion de rencontrer les spectateurs anglais. N'ayant

---

<sup>403</sup> « A necessary survival strategy for the organisation in terms of its funding base. » (c'est notre traduction) ; *idem*.

plus d'espace de diffusion que son petit local, il devient nécessaire de chercher ailleurs les endroits qui lui permettent d'atteindre un public plus large. La fondation de séries servirait non seulement à garantir la régularité des rencontres avec le public, mais aussi à maintenir un partenariat à long terme et à consolider la relation.

Pour survivre dans le système de politique culturelle anglaise qui cherche toujours à obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable pour les organismes d'établir les moyens d'atteindre le public plus vaste : prenons pour preuve les directives de l'ACE publiées en 2010 « Achieving Great Art for Everyone » qui annonce son objectif « plus de gens apprécient et jouissent les arts<sup>404</sup> ». À l'évidence, Lux n'est pas une exception, on constate le nombre croissant de projets d'envergure dans la diffusion de la structure, répondant à la préférence de l'ACE pour les plans capables de donner plus d'impact que ceux à long terme. Le projet *The Artists Cinema*, co-organisé avec l'Independent Cinema Office (ICO) en 2006 et 2010 est un exemple significatif. Ce projet invite les artistes sélectionnés à réaliser les court-métrages en 35mm qui seront présentés aux salles de cinéma anglaises. Ayant pour but d'« amener le plus grand nombre à regarder des films<sup>405</sup> », ces créations sont projetées juste avant leur programme de films commerciaux, après la publicité. L'édition de 2006 qui s'est tenue en partenariat avec le Frieze Project a pu ainsi atteindre au final environ 100,000 spectateurs<sup>406</sup>. Commencé par la présentation au Tate Modern en avril 2010, la deuxième édition est présentée ensuite au Festival de Cannes. Ou encore, après avoir organisé une grande rétrospective de Jack Smith en 2011, Lux et l'ICA co-organisent l'année suivante le Biennale of Moving Image, ce qui rappelle la 1<sup>ère</sup> édition du Pandaemonium Festival organisé par son prédécesseur LEA en 1996 à l'ICA. Notons pourtant que ce festival ne connaîtra pas l'édition suivante en 2014. À cette période, Lux commence à collaborer avec le London Film Festival qui peut assurer la plus grande visibilité et plus de confort financier. En n'ayant pas les personnels suffisants pour mener deux projets en même temps, il a dû abandonner la Biennale qui nécessite de s'investir dans la quête de subventions pour l'organisation<sup>407</sup>.

Dans la même ligne de recherche de public plus large, Lux reprend récemment la relation avec la télévision que son aïeul LVA/LEA entretenait durant les années 1980 et 1990. En partenariat avec la chaîne télévisuelle anglaise BBC Scotland en 2014, « Artists and Archives : Artists'

---

<sup>404</sup> « More people value and enjoy the arts » (c'est notre traduction) ; Arts Council of England, « Achieving great art for everyone : Consultation paper », mai 2010, disponible en ligne, consulté le 5 mai 2015, URL : [http://www.artscouncil.org.uk/media/consultation/NAS\\_ConsultationPaper\\_A4\\_12Pt.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/consultation/NAS_ConsultationPaper_A4_12Pt.pdf)

<sup>405</sup> « Get biggest amount people to watch films » (c'est notre traduction) ; Catharine Des Forges (la directrice de l'ICO), in « The Artists Cinema : bringing experimental film back into mainstream cinema » [en ligne, enregistrement vidéo], *The guardian*, mise en ligne le 7 mai 2010, consulté le 3 mai 2015, URL : <http://www.theguardian.com/film/video/2010/may/07/the-artists-cinema>

<sup>406</sup> Le projet est financé par la loterie nationale via l'ACE.

<sup>407</sup> Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

Moving Image at BBC » invite 6 artistes sélectionnés à explorer les archives de BBC et à en créer les nouvelles images en mouvement. BBC a par ailleurs ouvert une émission en 2013 consacrée à l'art abstrait *BBC Four Goes Abstract: When Art Broke Free* pour laquelle Lux prépare un programme spécial *Four Abstract Idents*, diffusé en 2014.

Au-delà de la promotion de sa propre collection, l'aspect de diffuseur en tant qu'agent curatoriale devient ainsi le pôle capital de Lux. Par le biais de nombreux projets, l'organisme promeut l'ensemble de l'image expérimentale et essaie d'atteindre le plus grand nombre. Pour continuer à recevoir la subvention régulière de l'ACE, même si les activités de diffusion ne lui apportent pas un revenu significatif, il faut qu'il s'engage continuellement dans la conquête de spectateurs anglais pour démontrer son *efficacité*. Si Lux conçoit continuellement des nouveaux projets, on y trouve particulièrement ces dernières années ceux qui visent à revisiter différemment sa collection au-delà de distribution.

#### - **Revisiter la collection**

Pour les distributeurs du cinéma expérimental, surtout ceux qui possèdent une grande quantité de créations dans son catalogue, la concentration de location sur les films plus célèbres s'installe comme le problème sensible. Dans l'article du blog de Lux, il indique que ce n'est que 10% de films dans sa collection qui circulent régulièrement<sup>408</sup>. Il se pose alors la question pour ces distributeurs de comment mettre en valeur leur vaste collection, qui est en même temps une archive importante des images expérimentales. Au-delà de la proposition de programmes de tournée ou de projections occasionnelles, l'organisme envisage aujourd'hui d'explorer sa collection de diverses façons.

En 2014, Lux met en place le projet en collaboration avec SPACE, Lux Collection Residency. Il s'agit d'une résidence artistique visant à explorer les archives de Lux à partir desquelles l'artiste invité fabrique une nouvelle création. En faisant la recherche sur l'origine de la collection durant deux mois en résidence, l'artiste Patrick Staff réalise à la sortie une installation filmique à l'espace artistique londonien White Building de SPACE. Dans le même concept de résidence artistique, Lux propose un autre programme à la faveur de la nouvelle technologie : « Field Broadcast / Lux Collection Residency », en collaboration avec Field Broadcast qui développe le système de diffusion en direct en ligne. Pendant leur résidence au sein de Lux, les artistes ou curateurs proposent des programmes d'émission live à partir de collection de Lux.

---

<sup>408</sup> Article du Blog Lux, « The long tail of the LUX collection : Shining a light o, some lesser-known corners of LUX's archive » [en ligne], mise en ligne le 13 sept 2011, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://www.lux.org.uk/blog/long-tail-lux-collection>

Ayant pour objectif d'interroger sur la question de comment le public peut accéder à l'image expérimentale aujourd'hui, et de « créer une expérience unique pour chaque visionneur, qui découvre la diffusion comme une interruption de ses activités quotidiennes<sup>409</sup> », leurs émissions sont diffusées entre novembre et décembre 2014 via l'application téléchargeable pour l'ordinateur, la tablette et le téléphone portable. Nous pouvons citer également l'atelier de découverte ouvert au public « Opening up Archives » en 2013, ou encore le programme *The Undistributed Middle* présenté au South London Gallery en 2011. Ces projets visent à mettre au jour les créations méconnues qui sont rarement diffusées devant les spectateurs, la partie de la collection que Donald Rumsfeld appellerait « known unknowns (incertitude incontestable)<sup>410</sup> » : les images oubliées dont on ne sait rien d'autre qu'elles existent.

« Il est difficile pour un programmeur ou curateur de prendre un risque sur une création qu'ils n'ont jamais vue, et encore plus s'il n'y a que peu d'information sur son contenu – mais moins un film est projeté, moins il y a de chances que l'on écrive sur lui ou qu'il soit choisi pour d'autres programmes, et beaucoup de films sont ainsi pris au piège dans un cercle vicieux<sup>411</sup>. »

Tel que Lux l'écrit dans son blog, une fois que les films se trouvent dans l'oubli, il devient de plus en plus difficile de les introduire à nouveau dans le circuit de diffusion. Par la nature de collection constituée sur la base de l'appel totalement ouvert, de nombreuses créations restent toujours méconnues même pour le personnel de l'organisme venant de la nouvelle génération. Augmenter l'accès à ces films oubliés a une importance particulière pour la structure aujourd'hui qui succède à la gestion des deux collections historiques de la LFMC et LVA. Il tente donc de donner, par le biais de plusieurs projets, les occasions pour ces films de se faire découvrir afin de les remettre en circulation. Benjamin Cook explique que c'est également la volonté d'apporter une nouvelle voix à sa collection pour ne pas la limiter à certains regards figés et offrir de nouvelles opportunités au spectateur de rencontrer les créations les plus éclectiques dont dispose l'organisme.

---

<sup>409</sup> « Creating a unique experience for each viewer, who experiences the broadcast as an interruption in their daily activities » (c'est notre traduction) ; Publication sur le site de Lux, Lux News « Call for Applications : Field Broadcast / LUX collection Residency » [en ligne], consulté le 4 mars 2015, URL : <http://lux.org.uk/whats-on/lux-news/call-applications-field-broadcast-lux-collection-residency>

<sup>410</sup> Article du Blog Lux, « The long tail of... », *op.cit.*

<sup>411</sup> « It is difficult for a programmer or curator to take a risk on a work they have never seen, let alone if there is little information about its content - but the less a work is screened, the smaller the chance it will be written about or picked for other programmes, and so many works become trapped in a vicious circle. » (c'est notre traduction) ; *idem.*

### - **Édition DVD : continuité de l'activité de LVA**

Nous pouvons constater dans la culture audiovisuelle anglaise l'intérêt extrêmement fort pour l'accessibilité de la création. Non pas uniquement comme critère d'évaluation imposé par le gouvernement, mais le mot « wider audience (plus grand nombre) » se trouve partout dans les paroles des acteurs de ce domaine.

C'est par cette préoccupation de l'accessibilité que le BFI édite en 2004 deux DVD des cinéastes expérimentaux William Raban et Nina Danino, y compris les films que Lux distribue en format argentique et vidéo. En accord directement avec les artistes, le BFI rend ces films désormais disponibles pour la distribution en format DVD au prix beaucoup plus bas que celui proposé par Lux<sup>412</sup>. La facilité de traitement et le tarif avantageux de ce nouveau format attirent une attention croissante des diffuseurs, de sorte que certains artistes expérimentaux commencent à s'y intéresser, même si c'est à contrecœur, et à transférer leurs créations sur format DVD. Il est probable que cette tendance a conduit Lux à éditer lui-même le premier DVD de *SSS* en 2006, d'autant plus que le BFI distribue à présent certains films communs en format DVD. Cet aspect d'éditeur n'est pourtant pas une nouveauté de Lux : souvenons-nous qu'à la fin des années 1990, LVA édite les vidéos pour la vente afin d'augmenter son revenu. Étant donné que la distribution est en bonne voie en rapportant une recette importante, l'édition n'est plus considérée comme la source financière majeure pour faire fonctionner l'organisme, mais plus comme outil supplémentaire de diffusion qui lui permet de présenter ses œuvres au public plus vaste. Lux a ainsi édité jusque présent 27 DVD dont certains sont réalisés en collaboration avec d'autres organismes culturels. Notons que Lux utilise désormais le DVD pour la distribution de certains titres, notamment ceux qui sont intégrés dans ses éditions.

#### **9-2-3. Préservation, numérisation des films**

L'initiative que prennent les institutions s'étend également dans la sphère de la préservation et de la numérisation des images expérimentales. Le BFI par exemple restaure et numérise de nombreux films expérimentaux. À compter de 2005, elle engage le curateur William Fowler, qui a collaboré avec Lux à plusieurs reprises, en tant que responsable de la collection de ces films spécifiques, ce qui accélère leur préservation au sein de le BFI. Par ailleurs, les institutions proposent les aides diverses auprès des collectionneurs pour la préservation et surtout la numérisation des films.

---

<sup>412</sup> Independent Film & Video Distribution in the UK, *op.cit.*

## - **Préservation**

Bien que la préservation de films ne soit pas actuellement la préoccupation majeure de Lux, cet aspect n'est pourtant pas absent dans ses activités. Cette notion se trouve en réalité à la croisée de ses projets divers. D'abord, cela se rapporte à la stratégie promotionnelle qu'emploie le distributeur : les programmes de tournée. Comme le cas de *Shoot Shoot Shoot*, ce type de projet permet de faire appel à plusieurs aides proposées par différentes institutions. Ayant le caractère promotionnel et la capacité de mobiliser un financement important, cela rend souvent possible d'intégrer l'aspect de préservation dans le projet de programmation. Par exemple, lors du lancement de *SSS*, en vue de la tournée à long terme, Lux prépare les nouvelles copies de tous les films compris ainsi que les internégatifs pour la plupart des titres<sup>413</sup>. Nous pouvons citer également le programme *Subjects and Sequences* de l'artiste Margaret Tait en 2004, dont les films sont restaurés à cette occasion<sup>414</sup>. Outre cela, il arrive que Lux opère la préservation afin d'accélérer la circulation de certaines œuvres moins diffusées. Ce projet ne s'exécute toutefois que rarement d'une manière isolée, mais en liaison avec ses activités de diffusion ou d'édition. Tel est le cas du film *Argument* (1978) d'Anthony McCall et Andrew Tyndall, son premier projet de restauration numérique et de tirage du fichier digital en qualité HD mené en 2006 : cette œuvre qui n'a pas été diffusée depuis quelques décennies, est restaurée et remise en distribution en format numérique. En même temps, Lux publie le livre ayant le même titre écrit par ces deux artistes à l'occasion de la première présentation de l'œuvre à l'Edinburgh International Film Festival. Ses éditions de DVD, par ailleurs, peuvent également introduire l'aspect de préservation dans ses processus. Citons comme exemple son DVD *John Latham: Films 1960 – 1971* sorti en 2010 : Lux restaure six films inclus à cette occasion.

Ce qui particularise la manière dont Lux procède pour la préservation, c'est que la grande majorité de cas est liée donc à ses autres activités, la promotion de distribution, la diffusion et l'édition. Au lieu de quêter le fonds spécifiquement pour la préservation de films, il le pratique plutôt en tirant profit d'une partie du budget trouvé pour l'ensemble du projet.

## - **Numérisation**

Aujourd'hui, une large partie du catalogue de Lux est disponible en format numérique, y compris HD, DVD, Blu-ray et DCP. Il va sans dire que ses éditions de DVD accélèrent le processus de numérisation, ce qui est un atout de la structure. Il faudra préciser que tous les

---

<sup>413</sup> « Shoot Shoot Shoot : The First Decade of the London Fil-Makers' Co-operative and British Avant-garde Film 1966-76 » [en ligne], University of the arts London, mise en ligne le 3 déc. 2009, consulté le 1 mai 2015, URL : <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/1430/>

<sup>414</sup> Voir la présentation du programme sur le site de Lux, consulté le 8 mai 2015, URL : <http://lux.org.uk/whats-on/events/margaret-tait-subjects-and-sequences>

programmes de tournée disponibles actuellement sont proposés uniquement en format numérique sauf un dont les copies en 16mm sont aussi mises à disposition. Certes, cela permet au distributeur de proposer les programmes à long terme sans limite de temps et sans causer l'absence de copies durant la tournée. Mais cet effet peut être pensé aussi comme une sorte de représentation de la politique culturelle qui donne sa faveur à la nouvelle technologie numérique, tel que l'indique nettement le guide de l'ACE « Achieving Great Art for Everyone » soulignant son attente à la démocratisation via la nouvelle technologie numérique<sup>415</sup>. Ce qui introduira la mise en place des aides destinées aux projets tirant profit de cette technologie.

Par ailleurs, si Lux rend disponible les copies en format numérique pour grande quantité de titres, il serait possible de supposer qu'une des raisons vient de la proximité avec les galeries avec qui il collabore très fréquemment. Comme le montre le cas de Light Cone, la grande majorité de la présentation des films dans l'espace des arts plastiques, les musées ou les galeries, se fait aujourd'hui en format numérique, de sorte que la projection en format argentique se raréfie. La numérisation serait donc indispensable pour Lux afin de faciliter le travail en partenariat avec le milieu des arts plastiques et de remettre les films dans ce circuit. En plus des œuvres déjà numérisées ou des fichiers numériques apportés par les artistes eux-mêmes, Lux propose aujourd'hui la possibilité de préparer les copies numériques pour les films qui sont actuellement disponibles uniquement en 16mm<sup>416</sup>.

Il convient de préciser que tous ces procédés de transfert en format numérique sont toujours en accord avec les artistes. Benjamin Cook affirme qu'il est certain que ses clients ont tendance à prendre la décision plus pratique, mais en tant que distributeur et curateur d'images expérimentales, Lux tente de refléter toujours l'intention des créateurs, de présenter leurs œuvres tel qu'ils souhaitent. S'il prépare les copies numériques en HD, c'est à la fois pour que les films puissent rester en circulation et que la qualité d'image ne soit pas réduite, c'est un essai de trouver une certaine équivalence entre le côté pratique et la qualité artistique<sup>417</sup>.

---

<sup>415</sup> Voir Cécile Doustaly, « Les politiques de démocratisation... », *op.cit.*

<sup>416</sup> À la demande de diffuseurs, Lux procède à la numérisation des films concernés. Il couvre le coût de ce processus notamment avec son budget global, ou parfois en faisant appel aux subventions. Sauf le cas exceptionnel, le frais supplémentaire ne sera pas demandé aux clients. (Alice Lea, correspondance par e-mail avec l'auteur, le 11 mai 2015).

<sup>417</sup> Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

### 9-3. Soutenir la culture de l'image en mouvement

Si Lux occupe une place capitale dans la culture de l'image expérimentale en Angleterre, ce n'est pas simplement parce qu'il distribue la plus riche collection et organise de multiples événements de diffusion, mais c'est également par son intervention dans les différentes phases présentes dans ce secteur. Nous souhaitons maintenant examiner ses deux autres visages principaux : le soutien aux artistes et la production de connaissances.

#### - **Idée de « support » des artistes : du laboratoire au consultant**

Dès lors que la LFMC et LVA se dotent des laboratoires de production, l'aide à la création des artistes devient une des parties capitales de leur travail. Leur successeur Lux n'a plus d'atelier de création, il continue toutefois à s'investir dans la mission d'aider les créateurs.

Le projet exemplaire de cette facette est « Lux Associate Artists Programme » mis en place depuis 2007. Il s'agit d'un atelier éducatif ouvert aux jeunes cinéastes qui ont obtenu leur diplôme dans les cinq dernières années. Au travers de 12 séances durant un an, ce projet a pour but de « fournir un développement intensif axé sur le discours critique, étendu aux questions pratiques et d'infrastructure<sup>418</sup> ». Les participants décident eux-mêmes du contenu de chaque séance qui sera animée par les professionnels de ce domaine et réalisent collectivement un projet à la fin de l'année en s'impliquant aussi dans la phase de recherche du financement<sup>419</sup>. Un mentor accompagne chaque artiste et les personnels de Lux se prêtent à donner des conseils tout au long de la durée de l'atelier. De la création de réseaux et de discours à la réalisation du projet, ce programme cherche à encourager la professionnalisation de jeunes créateurs. En outre, Lux offre l'entretien personnel « One-on-one artists' advice sessions », des ateliers ponctuels à divers occasions, une série de séminaires « Professional Practice » traitant les sujets techniques nécessaires pour les artistes, ainsi que « Lux Critical Forum », un forum dans lequel les artistes discutent sur les thèmes variés durant une année. Tous ces projets abordent les questions de création, de professionnalisation, de production les discours, de nouer les relations et d'approfondir les connaissances pratiques et intellectuelles autour de l'image en mouvement. Le directeur Benjamin Cook explique que Lux distribue les créations, mais le nombre est limité. Ces projets viennent de la réflexion sur comment il peut élargir son soutien à un plus grand

---

<sup>418</sup> « Provide an intensive development focused on critical discourse, extending to the practical and infrastructural issues » (c'est notre traduction) ; Présentation de Lux Associate Artists Programme sur le site de Lux, consulté le 10 mai 2015, URL : <http://lux.org.uk/education/aap>

<sup>419</sup> Deux sites internet réalisés à la fin d'atelier « The Politics in the room » et « Detroit » sont encore en ligne (consulté le 10 mai 2015, URL : <http://www.thepoliticsintheroom.org/> ; [http://www.luxdetroit.com//](http://www.luxdetroit.com/))

nombre d'artistes et à une gamme plus étendue de pratiques de l'image en mouvement<sup>420</sup>. Cet aspect se trouve d'ailleurs dans la même ligne d'esprit que la distribution ayant comme but primaire de soutenir les artistes. Cet esprit est également présent dans de nombreux projets de diffusion, tel que la collaboration avec BBC, conçue dans l'intention de « trouver le moyen d'obtenir des ressources pour soutenir des nouvelles créations et aussi pour fournir les nouvelles opportunités professionnelles pour développer leur pratique<sup>421</sup>. »

- **Pôle recherche : soutien au développement de connaissances de l'image expérimentale**

Lux joue le rôle d'éducateur non seulement pour les cinéastes expérimentaux, mais il prend également l'initiative pour le développement et la diffusion de connaissances dans ce domaine auprès de chercheurs, de curateurs et du public.

Lux propose l'enseignement spécial pour les écoles et institutions de l'éducation supérieure et accueille parfois des groupes d'étudiants dans son local. Son intervention dans le secteur éducatif abouti en 2013 à la fondation d'une formation de master spécialisée en image en mouvement avec l'University of the arts London « MRes Art : Moving Image ». En entière collaboration avec Lux, cette formation de deux ans permet aux étudiants d'apprendre cette forme artistique des points de vue tant théorique que pratique et de faire des expériences professionnelles en participant aux projets de Lux. Dans le cadre de ce programme, la série de conférences publiques est mise en place dans le local de Lux. Une autre collaboration avec l'institution universitaire est aujourd'hui en cours à l'occasion de l'anniversaire des 50 ans de la London Filmmakers' Co-op en 2016. Il s'agit d'une formation doctorale au sein du Kings College London pour une durée de 3 ans à partir de l'année 2015, ayant pour objectif de mener une recherche approfondie sur l'écologie de la pratique de l'image expérimentale en Angleterre en retraçant 50 ans de son histoire<sup>422</sup>. Lux souhaite au travers de ces formations développer le langage autour de l'image expérimentale et soutenir l'éducation à cet art à la faveur de sa large compétence. Ce projet pourra en retour servir à ses autres projets, à l'élargissement de réseaux et de partenariats.

En termes de partage et de développement de connaissances autour de l'image en mouvement, Lux organise également de nombreux séminaires, table-rondes, conférences ou des symposiums à des occasions variées, fréquemment en partenariat avec d'autres organismes culturels. Si son objectif fondamental est de soutenir et de promouvoir cette forme artistique, il

---

<sup>420</sup> Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

<sup>421</sup> « Finding way to get resources to support new works, and also to provide the new professional opportunities to develop their practice. » (c'est notre traduction) ; *idem*.

<sup>422</sup> Voir la présentation du projet sur le site de Lux, consulté le 10 mai 2015, URL : <http://lux.org.uk/whats-on/lux-news/call-applications-lux-kings-college-phd-scholarship>

tente d'apporter, par l'intermédiaire de ces propositions, une aide au côté intellectuel de cette culture.

#### 9-4. Internet : un reflet du rôle central joué par Lux

« Nous essayons constamment de penser à de nouveaux moyens de répondre au souhait des gens qui veulent accéder aux choses<sup>423</sup>. » Ce mot du directeur expliquerait la fonction des sites internet de Lux qui, en reflétant ses multiples visages, nous procure toute une gamme d'informations non seulement sur la structure, mais aussi sur l'image expérimentale dans sa globalité.

La technologie de l'internet a permis tout d'abord de résoudre le problème que soulève la publication du catalogue. Les coûts et le travail qu'il a demandé à l'époque du papier, la complexité de le consulter avec l'accumulation des suppléments, se règlent par l'établissement du catalogue en ligne rendant visible l'entièreté de la collection à perpétuité. La stratégie promotionnelle de Lux se réfléchit dans sa constitution. Non seulement le classement alphabétique par le nom d'artistes et par le titre, il propose un moteur de recherche par thèmes de différents points de vue, le style, l'objet, le contenu, l'école... Cette façon de parcourir son site facilite la recherche des programmeurs souhaitant trouver des films pour un programme spécifique, et sert à susciter leur attention pour les créations méconnues, à leur faire explorer différemment sa vaste collection.

La particularité du projet en ligne de Lux, c'est entre autre son utilisation de sites non pas comme un simple outil communicationnel, mais comme un espace de partage d'images expérimentales, de connaissances et d'éducation s'adressant tant aux artistes qu'au public.

L'exemple le plus significatif de cette idée est le projet du site jumelé, Luxonline<sup>424</sup>. Financé par le programme New Opportunities fund – Digitalisation of Learning Materials de la Loterie Nationale, Lux développe entre 2004 et 2009 Luxonline étant « la seule ressource la plus étendue accessible au public, dévouée aux cinéastes et vidéastes anglais<sup>425</sup> », qui offre une énorme quantité d'informations. En ce qui concerne les créateurs, le texte analytique présente

---

<sup>423</sup> « We constantly try to think about new ways to respond to the ways the people wants to access things. » (c'est notre traduction) ; Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

<sup>424</sup> URL (consulté le 10 mai 2015) : <http://www.luxonline.org.uk/>

<sup>425</sup> « The single most extensive publicly available resource devoted to British film and video artists » (c'est notre traduction) ; Présentation de Luxonline, consulté le 11 mai 2015, URL : <http://www.luxonline.org.uk/help/index.html>

leur travail, accompagné de leur filmographie, de détails de créations majeures complétés par la vidéo ou la photo, ainsi que certains de leurs essais. Luxonline a également produit plusieurs interviews avec les artistes dont les enregistrements vidéo ou audio sont disponibles pour le téléchargement. Le caractère éducatif du site se présente aussi par les rubriques comme « History » ou « Education » qui nous enseignent toute l'histoire du cinéma expérimental anglais de 1900 jusqu'à l'heure contemporaine et donnent aux artistes les instructions techniques et théoriques pour pratiquer l'image en mouvement. Des articles historiques jusqu'au dictionnaire de termes spécifiques, le site nous permet d'apprendre divers aspects de cette culture. Bien que le développement de Luxonline s'arrête en 2009 à cause de la complexité de maintenir le fonctionnement du site avec tant d'informations, le nouveau site ouvert de Lux lui succède avec certains aspects de cet essai, comme le « Distribution Guide » destiné aux artistes ou son blog qui contient de nombreux articles écrits par les collaborateurs, les artistes ou les curateurs.

Nous pouvons remarquer par ailleurs que Lux considère l'internet également comme un espace de diffusion supplémentaire offrant au public plus large l'accès à des films expérimentaux. En faisant profiter des vidéos mises en ligne, par exemple, il propose « Online Exhibition »<sup>426</sup> : autour d'un thème ou d'un artiste que présente un texte critique, ce programme contextualise le visionnage des images sur internet. Ou bien, en mars 2015, Lux ouvre le système de VOD nommé Lux Player<sup>427</sup> qui se focalise sur les long-métrages expérimentaux qui ne sont pas souvent accessibles en ligne dans leur intégralité. Comme l'utilisation de l'application en ligne Field Broadcast ou Lux Player, l'idée de l'internet comme espace de diffusion vient en effet de son interrogation permanente sur la question de comment le public peut accéder aux images et sur ce que peut signifier de faire une expérience dans différents contextes : « Cela vient d'une sorte de tradition de l'expérimental, garder des choses, interroger des choses, réfléchir à des choses... »<sup>428</sup> dit Benjamin Cook.

Le développement de contenus en ligne procédé par Lux nous montre la multiplicité de ses visages, de ses objectifs, son rôle central dans la culture de l'image expérimentale en Angleterre. Les sites s'adressent aux diffuseurs, artistes et public pour et avec qui Lux travaille aujourd'hui pour promouvoir et soutenir la culture de l'image en mouvement à l'échelle nationale et internationale.

---

<sup>426</sup> URL (consulté le 10 mai 2015) : <http://lux.org.uk/whats-on/online-exhibitions>

<sup>427</sup> URL (consulté le 10 mai 2015) : <http://luxplayer.org.uk/>

<sup>428</sup> « It come from a kind of experimental tradition, keeping things, questioning things, reflecting on things... » (c'est notre traduction) ; Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

## Conclusion

Il s'agit dans cette étude de cas d'une autre manière de survie (ou pas) de la structure du cinéma expérimental, à savoir celle de Lux ayant comme ancêtres, la London Filmmakers' Co-op et London Video Access. Commencé comme office de distribution, diffusion et création avec la LFMC et LVA, en passant par le rôle de centre de l'image expérimentale avec leur fusion, le Lux Centre, nous avons suivi l'histoire tourmentée de Lux ainsi que sa transformation passant de distributeur à agence de promotion et de soutien de l'image en mouvement qui étend ses activités dans les sphères de diffusion, de distribution et au-delà.

Ce qui nous semble important de souligner dans cette étude, c'est la particularité de la relation de ces organismes avec les institutions publiques. Pour cause, l'investissement de ces derniers a été certes favorable pour l'extension de la culture de l'image expérimentale en Angleterre, cela pourtant ne l'a pas toujours été pour le développement des structures de ce domaine. Tandis qu'à l'époque de la LFMC, LVA et le Lux Centre, les institutions se positionnent à la place dominante par rapport aux organismes qui aménagent leurs activités selon des conditions données par eux, la liaison entre Lux et son commanditaire l'Arts Council of England introduit un tout autre phénomène. La nouvelle règle appliquée par la politique culturelle contemporaine, à savoir l'obligation de remplir les critères de la compétitivité commerciale et de la mobilisation du public anglais, pousse ce nouvel organisme à élever lui-même le pouvoir concurrentiel pour qu'il puisse survivre dans ce système de compétition. Il s'engage alors à établir les outils promotionnels pour sa collection et à concevoir les moyens d'atteindre continuellement les spectateurs anglais, ce qui introduit la transformation de son statut de distributeur en agence basée sur la proposition des projets. En supportant la responsabilité en tant que structure *choisie*, et en même temps en étant le successeur de deux coopératives historiques, Lux étend largement son champ d'activités afin d'encourager le progrès de l'ensemble de la culture de l'image en mouvement, il se donne ainsi un rôle central dans ce domaine. Ces derniers temps, nous pouvons remarquer un certain changement dans la relation de Lux avec les institutions, en particulier avec le BFI. Il se trouve à l'heure actuelle une sorte de coopération entre eux, contrairement à la prédominance de l'institution de jadis : à titre d'exemple, à la place du secteur de distribution devenu inactif du BFI, Lux distribue les films également pour lui.

Il conviendra de noter par ailleurs qu'en Angleterre à l'heure actuelle, l'image expérimentale se situe clairement à la croisée du cinéma et de l'art contemporain. Nous pouvons trouver comme indicateur le terme le plus fréquemment utilisé, « Artists' Moving Image (AMI) » qui remplace l'expression « cinéma expérimental » ou « art vidéo », ou encore la catégorisation de

ce type d'image dans « art visuel » au sein de l'ACE. Il serait possible de considérer cet effet également comme le fruit de l'intervention des institutions. Commencé par Film and Video Umbrella qui fournit ses programmes tant aux cinémas qu'aux galeries, ce rapprochement se concrétise avec le lancement du Lux Centre disposant, dans ses murs, d'une salle de projection et d'une espace d'exposition géré respectivement par la LFMC et LVA. Ainsi note Helen de Witt à propos du Centre :

« Des débats sur l'esthétique du film et de la vidéo [...] et le changement de relations entre le cinéma et la galerie nous ont amenés au point que la distinction entre les deux médias est devenu arbitraire<sup>429</sup>. »

Puis, la naissance de Lux qui succède ces deux organismes devient le symbole de l'unification de deux termes, « cinéma expérimental » qui s'attachait à la projection et à la pellicule et « art vidéo » qui se liait plus à la forme d'exposition et à la vidéo magnétique. Malgré sa vie éphémère, la puissance promotionnelle du Lux Centre, qui est lancé sous l'initiative de le BFI, a dû susciter un grand intérêt des organismes de l'art contemporain, de sorte qu'aujourd'hui, non seulement des musées, mais aussi de nombreuses galeries constituent et distribuent leur propre catalogue de films expérimentaux. Dû à la multitude de collections, il se trouve à présent une forme de coopération particulière autour de Lux. Puisque ces distributeurs n'imposent pas l'exclusivité, les mêmes films peuvent appartenir à plusieurs catalogues, il arrive que les structures concluent un accord entre eux, afin d'éviter de tomber en rivalité dans le système compétitif anglais. Tel est le cas entre Lux et la galerie Montinternational : en ce qui concerne les œuvres communes, Lux les distribue uniquement pour les projections occasionnelles et la galerie pour les expositions ou les installations<sup>430</sup>. Lux travaille par ailleurs comme consultant pour les galeries, il aide la gestion de leur collection en tant que spécialiste de l'image expérimentale<sup>431</sup> : le processus de la vente, la préparation des éditions, la numérisation de la collection... En retour, elles pourront l'aider pour ses projets de diffusion. Notons aussi que

---

<sup>429</sup> « Debates in film and video aesthetics [...] and changing relationships between cinema and gallery spaces have brought us to the point that the distinction between the two media has become increasingly arbitrary » (c'est notre traduction) ; Helene de Witt, « And this is Now : Reflection on Eight Months of the Lux Cinema » [en ligne], *Vertigo Vol 1 / Issue 8*, 1998, consulté le 20 mai 2015, URL :

[http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-1-issue-8-summer-1998/and-this-is-now-reflection-on-eight-months-of-the-lux-cinema/](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-8-summer-1998/and-this-is-now-reflection-on-eight-months-of-the-lux-cinema/)

<sup>430</sup> Benjamin Cook, Chris Hammond, « Collecting Part II : Acquiring Film and Video – What/How De We Own ? » (table ronde) [en ligne, enregistrement vidéo], le 25 avril 2014 à Art Brussels, disponible en ligne, consulté le 5 mars 2015, URL : <https://vimeo.com/97821516>

<sup>431</sup> *Idem*.

cette abondance de collections pourrait être une des causes du fait que 80% du chiffre d'affaires de distribution actuel de Lux vient de pays étrangers.

La force qu'a acquise Lux après l'échec du Lux Centre, c'est entre autres sa flexibilité : sans avoir de lieu fixe et en étendant de divers volets (distribution, diffusion, le soutien aux artistes, l'éducation...), il peut désormais et pourra toujours proposer des projets de manières variées. Ses compétences ainsi que son modèle opérationnel élaborés dans le système compétitif anglais lui permettront de prendre des mesures adaptées à la situation changeante. Ayant cette maquette d'opération, Lux envisage, comme une autre stratégie pour le futur, de la possibilité de devenir l'entreprise officiellement internationale au-delà de l'Angleterre : celle-ci est en effet en cours d'essai avec son antenne Lux Scotland fondée en 2014 à Glasgow, ou encore le plan d'en créer une autre en Inde est actuellement à l'examen afin de répondre à l'intérêt croissant pour ce domaine en Asie.

« D'un point de vue historique, nous devenons aussi de plus en plus important, et je pense que c'est une sorte de coutume qui parle beaucoup dans la condition contemporaine<sup>432</sup>. » Comme exprime Benjamin Cook, l'historicité est une valeur qui s'accumule au fil des années. En 2016, Lux fêtera ses 50 ans d'existence depuis la fondation de la LFMC en 1966 : « il y a l'espoir que nous pourrions continuer encore 50 ans<sup>433</sup> », dit le directeur. Cette importance historique sera également attachée à son catalogue qui représente son histoire. Soucieux de cette dimension patrimoniale de sa collection, Lux considère, en vue d'avancer plus activement sa préservation, la possibilité de se donner le statut de musée qui lui permet d'obtenir plus d'aides institutionnelles destinées à la sauvegarde de l'héritage patrimonial.

Ces plans qui s'ébauchent pour l'avenir de Lux s'installent sur le vécu mouvementé de cette structure. L'intervention des institutions, la proximité avec l'art contemporain, la multitude des collections, le système compétitif, le rôle central de l'organisme, ou d'autres, les caractéristiques anglaises qui apparaissent dans cette étude de cas nous montrent ainsi une toute autre manière de développement et de perspective d'avenir pour la culture du cinéma expérimental et pour la structure qui a initié la formation du secteur de l'image en mouvement en Angleterre il y a un demi-siècle.

---

<sup>432</sup> « Historically, we are becoming more and more important as well, and I think it's a kind of practice that speaks very much in this kind of contemporary condition. » (c'est notre traduction) ; Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

<sup>433</sup> « It's quite hopeful that we can be continued another fifty years » (c'est notre traduction) ; *idem*.

## **Conclusion générale** : *Des* modes de survie des structures du cinéma expérimental

Notre recherche a pour objectif d'examiner la survie des structures qui s'engagent pour une pratique artistique particulière, celle du cinéma expérimental. Les trois cas d'étude, l'Anthology Film Archives, Light Cone et Lux, illustrent des façons différentes d'envisager leur existence qui sont, comme nous l'avons vu jusqu'ici, très étroitement liées au contexte socio-politico-culturel d'un lieu et d'une époque donnés. Quel est l'arrière-plan de leur naissance ? Dans quelle situation se sont-ils développés ? Porteurs de quel héritage ? À partir de ces trois questions de base, nous avons suivi la vie de ces organismes qui se sont transformés au fur et à mesure en répondant aux divers besoins idéologiques ou pragmatiques. « Penser à la distribution, c'est prendre un engagement envers l'économie, l'esthétique et les politiques de l'image en mouvement<sup>434</sup>. » Comme dit Erika Balson, le fait de prendre part à la circulation des films expérimentaux implique non seulement de procurer un bénéfice à leurs créateurs via leurs locations, mais de considérer la nature de ces œuvres qui sont nées avant tout de la volonté personnelle des cinéastes en dehors du système industriel cinématographique. Cela va de même pour tous les acteurs qui participent à ce monde de l'art spécifique. Ainsi, on peut remarquer un point commun entre eux dans la manière de penser leurs activités qui accorde une plus grande importance à l'intention des créateurs, plutôt qu'à leur économicité. « Pour les artistes », cette thèse s'installe au fondement du monde du cinéma expérimental. Toutefois, la nécessité de réfléchir à l'économie demeure pour que les organismes puissent maintenir leur fonctionnement et, au-delà de ce besoin, appuyer davantage la culture de l'expérimental. Nos cas d'étude nous montrent comment les trois structures essaient de trouver un équilibre entre l'objectif idéologique et la nécessité financière, en résonance avec le contexte environnemental. Leur état économique actuel est le résultat de leur recherche, chacun ayant connu une crise fondamentale à un moment donné. Après avoir perdu le soutien du grand mécène Jerome Hill, l'Anthology développe un système économique largement autonome qui s'appuie notamment sur l'apanage de la communauté artistique. Sorti de la dépendance à des subventions minimales et de la distribution déficitaire, Light Cone établit une assise financière dont la recette de distribution constitue maintenant le cœur, tout en élaborant divers projets de développement afin de stabiliser les aides institutionnelles. Les nécessités de rétablir ses finances après l'échec du Lux Centre ainsi que de répondre à l'exigence de son commanditaire conduisent Lux à

---

<sup>434</sup> « To think about distribution is to engage with the economics, aesthetics, and politics of moving images. » (c'est notre traduction) ; Erika Balson (article du Blog Lux), « Distribution Dossier 1 : Why Distribution ? », [en ligne], mise en ligne le 7 jan. 2013, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://www.lux.org.uk/blog/distribution-dossier-1-why-distribution>

former son avantage concurrentiel via les stratégies promotionnelles qui s'élaborent dans le système compétitif anglais, et sa dépendance à l'aide institutionnelle s'est ainsi réduite considérablement. Parallèlement au changement de leur économie, leurs activités évoluent en induisant la transformation de leur identité. Ceci dit, leurs objectifs de fondation héritent des travaux fournis dans le passé et se reflètent dans leur personnalité actuelle. Ils identifient au fur et à mesure les rôles à jouer dans le monde du cinéma expérimental et établissent leur propre place à occuper. Commencé plutôt comme service de diffusion académique avec la collection Essential Cinema, l'Anthology Film Archives, arrivé au bâtiment à 2<sup>nd</sup> Street and 2<sup>nd</sup> Avenue, en intensifiant l'importance de la préservation et en variant les programmes de projection, devient en titre et en réalité un musée du cinéma expérimental. En ayant l'objectif primordial de faire circuler les films, Light Cone ajoute petit à petit les différents volets de diffusion, de centre de documentation et aujourd'hui d'atelier de post-production, ce qui est sa première intervention dans la phase de création. En passant par l'office de diffusion, distribution et de production, ainsi que par le centre de l'image en mouvement, Lux se transforme en agence de soutien et de promotion de la culture de l'image expérimentale qui intervient dans des actions aux multiples facettes.

Il s'agissait donc, à travers ce travail, d'examiner le devenir de ces trois organismes qui vivent aujourd'hui dans l'ère des nouvelles technologies. Nous avons pu déduire, en suivant leur manière de reconsidérer leurs missions, certaines problématiques que soulèvent les nouveaux enjeux apparus dans le domaine du cinéma expérimental, tels que la diffusion sur support numérique, la préservation, la conservation, la gestion de leur fonds historique ou l'utilisation d'Internet.

« La façon dont les institutions du film répondent à la transition vers le numérique devrait être envisagée pour chaque cas spécifique, basée non seulement sur leur désignation mais aussi sur leur énoncé de mission, leurs objectifs et, bien sûr, l'origine de leur financement<sup>435</sup>. »

Giovanna Fossati affirme ainsi la nécessité de considérer la manière des structures de s'adapter à l'arrivée de numérique comme l'effet de l'ensemble de facteurs divers qui varient pour chacun. Non seulement pour le numérique, mais cela serait valable pour tous les enjeux qui se présentent

---

<sup>435</sup> « The way film institutions respond to the transition to digital should be considered for each single case, based not just on their designation but on their mission statement, their objectives and, of course, the origin of their funding. » (c'est notre traduction) ; Giovanna Fossati, *op.cit.*, p. 24.

à l'heure actuelle avec l'avancée de nouvelles technologies. Le résultat obtenu dans cette étude ne désigne donc que quelques approches de la transition actuelle parmi de nombreuses autres qui existent dans les différents contextes. Il semblerait toutefois que cela nous a permis de dessiner certaines perspectives de la transformation contemporaine du paysage du cinéma expérimental.

Nous souhaitons ici relever quelques problématiques majeures de cette nouvelle ère, et les réponses apportées par les trois structures étudiées pour faire face aux changements de nos jours : différents modes d'emploi de nouvelles technologies ; ce qu'elles leur ont permis de réaliser ; ce qu'elles ont changé et les influences dans leurs activités.

#### - **Tendance de la diffusion en numérique**

Les nouvelles technologies digitales qui prospèrent ces derniers temps ont considérablement transformé les sphères de production, de diffusion, ainsi que de préservation dans l'ensemble du domaine cinématographique. La scène du cinéma expérimental est également influencée par cette évolution, ce qui induit certaines réorientations au sein des structures.

En termes de diffusion, même s'il existe encore certains lieux, comme des cinémathèques ou des festivals qui maintiennent la projection en anciens supports, la transition globale vers le numérique touche néanmoins de plus en plus la scène de diffusion de l'expérimental. Face à cette réalité, les distributeurs s'obligent à reconsidérer leur mode de distribution. Notamment pour ceux qui possèdent les films en supports traditionnels, comme Light Cone ou Lux, cet enjeu est devenu vital pour maintenir la circulation des films dans le réseau de diffusion. Ce qui met en jeu l'existence même de ces organismes qui vivent pour et par la distribution auprès des diffuseurs, de sorte qu'ils s'imposent de prendre les mesures pour avancer dans cette opération. Tels que Light Cone ou Lux qui procèdent et essaient d'accélérer la numérisation de leur fonds, chaque structure réagit aujourd'hui à cette nouvelle tendance selon les différents principes en faisant écho au contexte particulier de chacun. Par exemple, Canyon Cinema distribue les films soit en pellicule soit en DVD. Ou bien, le Canadian Filmmakers' Distribution Centre demande systématiquement aux cinéastes de fournir le fichier numérique pour tous les nouveaux dépôts. Par ailleurs, la banalisation de matériels numériques, qui ne demandent pas de technique spécifique pour leur usage, incite à présent un grand nombre d'organismes culturels à entreprendre la pratique de projections des films. Light Cone ou Lux ainsi constatent aujourd'hui qu'il se trouve de nouveaux types de clients<sup>436</sup>. Il est probable que cet effet constitue une des causes de l'augmentation constante de leur recette de distribution ces derniers temps.

---

<sup>436</sup> Emmanuel Lefrant, entretien par l'auteur, le 29 jan. 2015 ; Benjamin Cook, entretien par l'auteur, le 7 mai 2015.

Il faudra pourtant retenir une particularité du cinéma expérimental : l'attachement au support lui-même. Puisque ce cinéma est un art qui est plus formel que narratif, les artistes portent très fréquemment une attention particulière à l'esthétique inhérente aux supports et nombre d'entre eux travaillent directement sur la spécificité même des matériaux. Cela explique le phénomène caractéristique de l'expérimental qui voit les cinéastes continuer à pratiquer les anciens supports encore à l'ère numérique. C'est pour cela aussi que toutes les structures, quand elles parlent de la numérisation de films et du fait de les mettre en circulation en fichier digital, précisent que cela ne se fait qu'en accord avec leur auteur. Ce qui est intéressant dans ce domaine, c'est que l'abandon par l'industrie des technologies démodées permet en effet aux créateurs expérimentaux de les récupérer ensuite à bas coût, tels que le projecteur ou l'équipement de post-production, ce qui permet de persister dans leur pratique des médiums anciens. Tandis qu'il y a des cinéastes qui explorent les nouveaux matériaux, à l'instar de Ken Jacob qui fabrique des films en 3D, les images en argentique ou magnétique continuent à se créer, et de ce fait les pratiques de cinéastes varient dans ce secteur à proportion du développement technologique. Tel que le confirme Pip Chodorov avec tant d'enthousiasme : « Pour moi, ce que nous vivons aujourd'hui est un formidable Âge d'Or dans lequel vous avez le choix de tourner des films en pellicule ou en digital<sup>437</sup>. » C'est-à-dire que les acteurs qui participent au domaine de l'expérimental devraient prendre conscience de cette dimension grandissante, de la continuité des pratiques pourtant mises en désuétude par l'industrie, en parallèle de l'arrivée des nouveautés techniques. Si l'objectif primordial des organismes consiste à soutenir les artistes et leurs créations fabriquées par leur pure volonté sans avoir de but commercial et dont la valeur réside dans leur qualité artistique, il est devenu important pour eux d'essayer de préserver la possibilité de voir les films sur leur support original même aujourd'hui où la projection de ceux argentiques ou magnétiques se raréfie de plus en plus. C'est pour cela aussi que la notion de conservation s'accroît dans le secteur de l'expérimental pour maintenir cette possibilité et faire subsister la qualité irremplaçable des supports par le fichier numérique.

« La projection en salle avec de la pellicule est devenue plus rare, quasiment événementielle. [...] À vouloir être fidèle aux conditions de projections d'origine, on disqualifie l'accès aux œuvres sous prétexte qu'elles ne sont plus comme elles l'étaient

---

<sup>437</sup> « For me, what we are living now is a great golden age in which you have the choice of shooting on film or on digital. » (c'est notre traduction) ; Pip Chodorov (interview avec), « Film as physical connection : An interview with Pip Chodorov » [en ligne], *Filmkorn*, mise en ligne le 10 août 2013, consulté le 17 mars 2015, URL : <http://www.filmkorn.org/film-as-physical-connection-an-interview-with-pip-chodorov/>

[...]. Et plus grave on réserve, on assigne les œuvres aux seuls publics qui a les moyens de s'offrir les conditions idéales de projections<sup>438</sup>. »

Certes, comme s'exprime Yann Beauvais, une large partie des cinéastes acceptent de transférer leurs films en numérique pour optimiser leur diffusion, mais à l'instar de Peter Kubelka qui défend tout transfert de ses créations à un autre support<sup>439</sup>, une large partie des artistes souhaitent toujours que leurs images soient vues telles qu'elles ont été conçues. Pip Chodorov, qui a travaillé à Light Cone et au Collectif Jeune Cinéma, souligne ainsi l'importance de la responsabilité de transmettre cette particularité de ce cinéma :

« Notre devoir c'est de continuer à distribuer ces copies [en pellicule] et de les faire connaître le mieux possible, sinon ça va se perdre. [...] Il faut vraiment éduquer les conservateurs ou les commissaires d'exposition, car ils ne connaissent pas l'histoire du cinéma<sup>440</sup>. »

Comme les projections au sein de l'Anthology, l'essai de Light Cone d'encourager la diffusion sur support original ou celui de Lux qui met en avant le souhait des artistes, les efforts des acteurs sont donc aujourd'hui indispensables pour protéger l'identité des créations expérimentales.

#### - **Préservation, conservation**

Si aujourd'hui nous constatons l'attention croissante pour la préservation et la conservation des films, c'est, comme c'était le cas pour la Cinémathèque française, sans doute lié à l'apparition du support numérique qui est devenu dominant en termes de production et de diffusion dans l'ensemble du domaine cinématographique, ce qui fait augmenter l'intérêt de sauvegarder les anciens médiums. Cela est relié en même temps à la nouvelle possibilité de préservation elle-même offerte par la technologie digitale. Cette faculté moderne pousse notamment l'Anthology à intensifier son engagement dans cette voie. Puisque très peu d'institutions peuvent s'occuper de films expérimentaux, offrir à ces images l'opportunité de bénéficier de la meilleure

---

<sup>438</sup> Yann Beauvais (interview avec), « Rencontre avec... », *op.cit.*

<sup>439</sup> Voir Peter Kubelka, in Jonas Mekas, *365 Day Project : 19 juin*, cité dans Anna Kerekes, *Pratique artistique du quotidien dans l'œuvre 365 Day Project de Jonas Mekas : Formes journal et calendrier sur le web*, 157 pages, M.A. Mém. Maît. : Archéologie et Histoire de l'art : Université Paris IV : mai 2010, p. 29-30, disponible en ligne, consulté le 6 octobre 2014, URL :

<http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/service/referenc.asp?INSTANCE=INCIPIO&OUTPUT=PORTAL&DOCID=0959325&DOCBASE=CGPP>

<sup>440</sup> Pip Chodorov, in « Le Collectif Jeune Cinéma... », *op.cit.*, p. 112-113.

préservation devient sa mission capitale, en confirmant davantage son statut de musée. Les nouvelles copies de films ainsi préservés peuvent ensuite être confiées aux distributeurs qui n'ont pas les moyens de le faire par eux-mêmes<sup>441</sup>. Notons que même si le nombre est restreint, il existe certains organismes soucieux de ce cinéma, comme la Cinémathèque française ou d'autres cinémathèques et galeries, qui essaient aussi d'opérer la préservation. En ayant un objectif commun, ils mènent fréquemment ce travail en collaboration, afin d'en mutualiser le financement.

Le résultat de cette étude nous désigne le problème majeur qui s'installe tant dans la sphère de la préservation que celle de la numérisation, c'est le financement limité induisant la nécessité de faire un choix dans les films à traiter. Il faudra prendre en compte, même si la reconnaissance du cinéma expérimental s'est nettement améliorée à l'heure actuelle, que le nombre d'institutions qui investissent réellement dans cette forme artistique reste restreint. Ce sont donc les distributeurs de l'expérimental ou d'autres organismes comme l'Anthology qui prennent l'initiative de la préservation ou de la numérisation de leur collection. Notamment en ce qui concerne la numérisation des films qui est devenue cruciale pour le maintien de leur circulation, puisque de nombreux cinéastes ne sont pas financièrement capables de le faire eux-mêmes, les distributeurs doivent souvent assumer la responsabilité. Impossible de supporter le coût considérable pour ces opérations par eux-mêmes, toutes les structures quêtent des financements extérieurs.

Nous pouvons remarquer qu'il y a une tendance commune dans leur choix qui se concentre sur les films les plus célèbres. Tantôt c'est dans l'ordre de répondre au besoin du plus grand nombre comme l'Anthology ou Lux en sélectionnant les œuvres qui circulent plus fréquemment, tantôt comme dans le cas de Light Cone, c'est par la nécessité de convaincre le commanditaire de l'importance historique et culturelle des films. Reste donc à résoudre la question de comment sauver les films moins connus qui ne peuvent pas attirer autant d'attention. L'Unessential Cinema de l'Anthology ou le programme Undistributed Middle de Lux nous indiquent une sorte de solution alternative qui vise à *préserver* les films laissés de côté en les partageant avec les spectateurs. Comme Light Cone qui envisage actuellement la possibilité de se doter de l'équipement pour pouvoir numériser les images lui-même, ou comme Lux qui songe à obtenir le statut de musée, l'existence des films qui sont exclus des plans actuels de préservation et de numérisation devient pour chaque structure un point important à considérer.

Un autre point qu'il nous semble nécessaire de soulever, c'est que le fichier numérique n'est pas adéquat pour la conservation, contrairement à l'idée reçue qu'énonce par exemple le

---

<sup>441</sup> Voir Andrew Lampert (entretien avec), « Anthology... », *op.cit.*

ministre Eric Besson, envisageant le « support numérique comme la garantie d'une véritable conservation pérenne des œuvres<sup>442</sup> ». Le fichier numérique est désormais reconnu comme un support encore fragile, nécessitant d'être recopié régulièrement pour que le contenu ne soit pas perdu, ce qui induit en réalité le coût de conservation à long terme plus élevé que celle en matière argentique<sup>443</sup>. Aujourd'hui, de ce fait, même si les films sont restaurés en numérique, on les transfère ensuite obligatoirement sur le support argentique, ou encore, certains studios hollywoodiens transfèrent désormais les films faits en numérique sur le support argentique dans l'intention d'optimiser leur conservation<sup>444</sup>. Ce qui souligne la nécessité pour les structures du cinéma expérimental disposant de fonds patrimoniaux d'envisager la manière de conserver les films qu'elles possèdent, d'autant plus que leur fonds contient fréquemment des copies uniques. Cette question est également cruciale pour maintenir la possibilité de projeter les films dans leur support original. Dans ce point de vue, le partenariat créé entre Light Cone et la Cinémathèque française est une solution significative et pleine d'espoir.

#### - **Internet : l'espace cristallisant de la figure des structures**

L'utilisation de l'internet est aujourd'hui indispensable pour les structures du cinéma expérimental afin de maintenir leur visibilité, la construction du site web ou l'envoi des newsletters sont devenus leurs pratiques habituelles. Au-delà de l'usage commun comme l'espace communicationnel pour afficher leur existence ou annoncer leurs événements, nous pouvons dégager, à partir des exemples de trois organismes étudiés, deux points de vue essentiels de l'internet : l'outil de travail et l'espace de partage.

En tant qu'instrument du travail de distributeur, ce qui souligne son côté pratique, l'internet apporte tout d'abord un grand bénéfice en ce qui concerne la publication du catalogue. La possibilité de mettre en ligne toutes les informations de la collection de manière pérenne et évolutive a résolu le problème posé par le catalogue en papier : puisque la publication d'un catalogue volumineux présentant la totalité des films demande un coût considérable, les distributeurs accumulaient des ajouts au catalogue pour les nouveaux dépôts en attendant la prochaine sortie de la version complète. En même temps, ces pages web servent comme véhicule d'autopromotion via les moteurs de recherche. Pour ceux qui possèdent de grandes quantités d'œuvres, comme Light Cone ou Lux, le jeu de ces outils de recherche donnent à leur site une visibilité puissante. Ainsi, lorsque nous cherchons les noms de cinéastes ou les titres

---

<sup>442</sup> Cité dans Jacques Kermabon, « L'Incontournable numérique », *Bref n°101*, Paris, l'Agence de court métrage, janvier-avril 2012, p. 10.

<sup>443</sup> Voir annexe 5, p. 142 ; *Idem*.

<sup>444</sup> Hervé Pichard, entretien par l'auteur, le 6 mai 2015.

de films dans les Google européens, les pages de Light Cone ou Lux s'affichent fréquemment dans les premiers résultats.

L'internet offre par ailleurs aux cinéastes expérimentaux et aux acteurs un nouvel espace de diffusion accessible dans le monde entier. Contrairement au domaine du cinéma industriel, un grand nombre des cinéastes expérimentaux se montrent favorables à l'idée de partager leurs films en ligne, même gratuitement, ce que prouve par exemple l'existence d'UbuWeb qui diffuse les images expérimentales sans autorisation<sup>445</sup>. Pour le secteur de l'expérimental qui a lutté pendant très longtemps pour obtenir la possibilité de diffuser les créations, l'internet lui procure enfin le libre espace de partage, de sorte que, comme l'Anthology ou Lux, de nombreux organismes ou individus mettent cet outil à profit pour élargir l'accès à des œuvres expérimentales. Le « site web dédié à l'avant-garde est une étape pour susciter la prise de conscience pour les œuvres moins connues dans les voûtes des archives<sup>446</sup>. » Tel que le mentionne Giovanna Fossati, l'internet a également ouvert la nouvelle manière de revaloriser les archives, par le fait de mettre au jour la partie obscure des collections via le réseau internet : les œuvres qui ont été ensevelies dans l'oubli se prêtent désormais à être découvertes dans le réseau virtuel. Quoique la diffusion en ligne ne soit pas considérée comme remplaçant celle physique, l'utilisation de cet espace supplémentaire de partage semblerait, comme dit Benjamin Cook, suivre la tradition du cinéma expérimental qui inclut en soi la dimension étendue issue de l'exploration du cinéma élargi. Le colloque organisé en 2013, « Expanded Cinema, Art médiatique : Quelles politiques du sensible ? » s'intéresse à cet enjeu, ainsi annonce-t-il : « on s'intéressera aux caractères de parcourabilité et d'habitabilité de l'image, aux possibilités d'exposabilité des images et à leur valeur de partage<sup>447</sup>. » Reste toutefois à retenir que, en respectant toujours l'intention des artistes, les structures ne mettent les vidéos en ligne que lorsque les cinéastes le souhaitent. Même si le droit d'auteur de certaines créations a expiré, elles continuent donc à demander l'autorisation.

Non seulement avec les vidéos sur le web, l'internet a aujourd'hui aussi une importance considérable pour le partage des connaissances. Comme Luxonline, UbuWeb ou Monoskop<sup>448</sup> et bientôt les archives en ligne de l'Anthology, de nombreux sites constituent de multiples

---

<sup>445</sup> Mis en place depuis 1996, UbuWeb présente une quantité particulièrement riche d'images expérimentales avec près de 700 artistes, y compris des pièces très rares et presque introuvables. Malgré son principe de « sans autorisation », il est devenu aujourd'hui un site de référence important de l'expérimental.

(URL : <http://www.ubu.com/film/>)

<sup>446</sup> « Web-site dedicated to avant-garde, is a step for creating awareness about the lesser known works in the archive's vaults. » (c'est notre traduction) ; Giovanna Fossati, *op.cit.*, p. 168-169.

<sup>447</sup> Présentation du colloque « Expanded Cinema, art médiatique : Quelles politiques du sensible ? » [en ligne], 7-9 fév. 2013, consulté le 17 oct. 2013, URL : <http://recherche.univ-lyon2.fr/passagesXX-XXI/133-EXPANDED-CINEMA-ART-MEDIATIQUE-Quelles-politiques-sensible.html>

<sup>448</sup> URL : <http://monoskop.org/Monoskop>

sources d'informations sur ce cinéma, ce qui nous a permis de réaliser cette étude. Soutenu par les institutions, la richesse des sources en ligne développées en Angleterre est remarquable : outre Luxonline, nous pouvons trouver, pour ne citer que quelques-uns, British Film & Video Study Collection<sup>449</sup> fondé par David Curtis et Malcom Le Grice avec l'University of the Arts London, REWIND – Artists' Video in the 70s & 80'<sup>450</sup> et Artists' Moving Image Distribution Database<sup>451</sup> tous les deux financés par l'Arts & Humanities Research Council. Cet effet souligne la puissance et l'importance évidente de la reconnaissance et des aides des institutions. Telles que la vidéo de petite taille de Light Cone ou la contextualisation de l'image en ligne de l'Anthology, les acteurs développent leurs pages web selon leur stratégie et leur objectif. Le but de Light Cone, qui considère le site comme outil de travail en particulier, est de distribuer les films pour que les gens puissent les voir dans les lieux physiques qui peuvent les montrer, tandis que celui de l'Anthology et de Lux consiste, quoique cela ne soit pas le remplaçant de la projection physique, à donner au plus grand nombre l'accès aux matériaux qu'ils possèdent. En tant qu'espace de liberté, la manière d'envisager l'internet en effet cristallise la fonction des organismes, les amenant à définir avec qui, pour qui et dans quels buts ils travaillent. L'usage des trois structures étudiées reflète ainsi d'une manière directe leurs objectifs et les rôles joués par chacun : musée, distributeur et agence de soutien et promotion du cinéma expérimental.

Tandis que de nombreuses structures apparaissent et disparaissent au fil des années, si l'Anthology et Light Cone ont pu fêter leurs 40 ans et 30 ans ou Lux célébrera ses 50 ans d'existence, c'est parce que, tout en ayant des égards pour leur passé, mais sans s'enfermer dans la nostalgie de leur histoire, ils ont reconnu la nécessité de s'adapter aux circonstances changeantes qui les entourent. Répétons que leur manière de s'approprier les nouvelles problématiques apparues à l'ère contemporaine ne vient pas d'un choix aléatoire, mais se constitue en cohérence avec l'ensemble de facteurs idéologiques et économiques ainsi que leurs expériences vécues. Au cours de leur processus évolutif, chacun a élaboré ses atouts en même temps que sa *raison d'être* qui leur permettront d'exister encore dans l'avenir. Avec son propre bâtiment, le soutien de la communauté d'artistes et, n'oublions pas, la présence de Jonas Mekas, l'Anthology Film Archives, en tant que musée du cinéma expérimental, officialise ce cinéma comme une forme artistique authentique et préserve et montre son histoire. La collection vivante de Light Cone, qui s'actualise constamment tout en élargissant à la fois sa dimension

---

<sup>449</sup> URL : <http://www.studycollection.org.uk/>

<sup>450</sup> URL : <http://www.rewind.ac.uk/rewind/index.php/About>

<sup>451</sup> Ce site fait partie du même projet de recherche que l'ouvrage *Reaching Audience*, mené par Julia Knight et Peter Thomas. URL : <http://fv-distribution-database.ac.uk/>

patrimoniale, dessine le vaste éventail esthétique de cet art, prêt à être montré via sa distribution. La transition en agence qui se base sur la proposition de divers projets procure à Lux la souplesse de fonctionnement ainsi que les compétences variées qui le rendent prêt à réagir à l'égard de la situation changeante. Comme dit Benjamin Cook, l'importance historique de leur collection et de leur présence elle-même s'accumule tant qu'ils existent. Le fait d'avoir survécu dans le passé pourra alors fournir une assurance pour leur existence dans le futur. L'histoire de la survie des structures, c'est aussi l'histoire de la culture du cinéma expérimental. Si elle est toujours présente à l'heure actuelle, c'est grâce au travail, aux recherches et aux luttes menées par les structures étudiées ici pour protéger cet art du cinéma.

## Bibliographie

### Ouvrages sur le cinéma expérimental et l'art vidéo mentionnant la situation socio-économique, activités des structures

- BEAUVAIS Yann, COLLIN Jean-Damien (dir.), *Scratch Book*, Paris, Scratch / Light Cone, 1999
- BOILLAT Alain, BOVIER François (dir.), *Décadrages 21-22 – Dossier : cinéma élargi*, Lausanne, Association Décadrages, 2012
- FOSSATI Giovanna, *From Grain to Pixel : The Archival Life of Film in Translation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011
- KNIGHT Julia, THOMAS Peter, *Reaching Audiences : distribution and promotion of alternative moving image*, Bristol, Intellect, 2012
- LE GRICE Malcolm, *Experimental cinema in the digital age*, Londres, British Film Institute, 2001
- LOWDER Rose, SUDRE Alain-Alcide, *L'image en mouvement : 25 ans d'activité pour la défense du cinéma comme art visuel*, Avignon, Édition des Archives du film expérimental, 2002
- MACDONALD Scott, *Canyon Cinema : The Life and Times of an Independent Film Distributor*, California, University of California Press, 2008
- MACDONALD Scott, *Cinema 16: Documents toward a History of the Film Society*, Philadelphia, Temple University Press, 2002.
- MANACH Jean-Marc, *Les Rapports vert, gris et vert-de-gris (années 70 en France : le cinéma expérimental ou l'institutionnalisation impossible)*, coll. Les Cahiers de Paris Expérimental, Paris, Paris Expérimental, 2001
- MEKAS Jonas Mekas, *Déclaration de Paris*, coll. Les Cahiers de Paris Expérimental, Paris, Paris Expérimental, 2001
- MEKAS Jonas, *Movie Journal : The Rise of a American New Cinema, 1959-1971*, New York, Macmillan, 1972
- NOGUEZ Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, 3<sup>ème</sup> édition, Paris, Paris Expérimental, 2010
- NOGUEZ Dominique, *Une renaissance du cinéma : le cinéma « underground » américain*, Paris, Paris Expérimental, 2002
- REES A.-L., *Une histoire de l'image expérimental : le cinéma et le vidéo – d'Avant-garde de référence à la pratique d'image en Angleterre contemporain (実験映像の歴史:映画とビデオ-規範的アヴァンギャルドから現代英国での映像実践)* (en japonais), trad. en-jp Inubuse Masakazu, Ina Shinsuke, Ohashi Masaru, et al., Kyoto, Koyo-Syobo, 2010

- SITNEY P. Adams, ed., *The Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*, vol. 1, New York, Anthology Film Archives et New York University Press, 1975
- SITTON Robert, *Lady in the Dark : Iris Barry and the Art of Film*, New York, Columbia University Press, 2014

### **Ouvrages sur le cinéma expérimental et le cinéma en général questionnant sur l'évolution technologique**

- AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, coll. Philosophie et cinéma, Paris, Librairie philosophique J. VRIN, 2012
- BOURGETTE Michaël, THABOUREY Vincent (dir.), *Le Cinéma à l'heure du numérique*, Paris, MkF éditions, coll. Pratiques & Publics, 2012
- BRENEZ Nicole, JACOBS Bidhan (dir.), *Le cinéma critique : de l'argentique au numérique, voie et formes de l'objection visuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010
- FOREST Fred, *Fred Forest : un pionnier de l'art vidéo à l'art sur internet : art sociologique, esthétique de la communication et art de la communication*, L'Harmattan, 2004
- OHASHI Kantaro (dir.), *Hyosyo : Journal of the Association for Studies of Culture and Representation* (表象) (special feature 1 : Whereabouts of Postmedium, Images) (en japonais), Tokyo, Association for Studies of Culture and Representation, 2014
- MANOVICH Lev, *Le langage des nouveaux médias*, coll. Perception, Dijon, Les Presses du Réel, 2010
- SAKANE Iwao, *Genèse de média art : une rencontre entre la science et l'art* (メディアアート創世記 : 科学と芸術の出会い) (en japonais), Tokyo, Kosaku-sya, 2010
- THOUVENEL Éric, CONTANT Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris, Éditions Paris Expérimental, 2014

### **Ouvrages sur le cinéma expérimental en général : histoire, esthétique...**

- BASSAN Raphaël, *Cinéma expérimental : Abécédaire pour une contre-culture*, Yellow Now, 2014
- BRENEZ Nicole, LEBRAT Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! : une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque Française, 2001
- INA Shinsuke, *Le Monde de l'art média : l'image expérimentale 1960-2007* (メディアアートの世界 : 実験映像 1960-2007) (en japonais), Tokyo, Kokusyo kanko, 2008
- MEKAS Jonas, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain (1969-71)*, Paris, Paris expérimental, 1992

- MEKAS Jonas, *Déclarations de Paris / Statements from Paris*, coll. Les Cahiers de Paris Expérimental, Paris, Paris Expérimental, 2001
- MITRY Jean, *Le Cinéma expérimental : histoire et perspectives*, Paris, Segher, 1971
- PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Edition du Regard, 2001
- REF lab. (KAWAI Masayuki, OGURA Yusuke) (dir.), *Visual Philosophy note vol. 1 : We think by visual pictures – Seamless Media era and video art* (ぼくらはヴィジュアルで思考する—シームレス・メディアの時代と video art) (en japonais), Tokyo, Gendaikikakushitsu Publishers, 2013
- YOUNG Paul, DUCAN Paul, *Le Cinéma expérimental*, trad. Anne Le Bot, Paris, Taschen, 2009

### **Ouvrages sur le cinéma en général**

- CRETON Laurent, *Économie du cinéma : perspectives stratégiques*, Paris, Armand Colin, 2009
- FEINSTEIN Peter, *The Independent Film Community : A report on the status of independent film in the United States*, New York, Committee on Film and Television Resources and Service, 1977
- GRIEVESON Lee, WASSON (dir.), *Inventing Film Studies*, Durham, Duke University Press Book, 2008
- PAÏNI Dominique, *Conserver, montrer : Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, coll. De Parti Pris, Crisnée, Éditions Yellow Now, 1992

### **Ouvrages sur l'art en général (esthétique, sociologie)**

- ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris Klincksieck, 1974
- BEKER Howard S., *Les mondes de l'art*, trad. Jeanne Bouniort, coll. Champs arts, Paris, Flammarion, 1988, 2010
- BANES Sally, *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham, Duke University Press, 1993
- DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe (dir.), *In actu : de l'expérimental dans l'art*, Dijon, les Presses du réel, 2009
- LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute/SNEDIT, 2000
- SERS Philippe, *La révolution des avant-gardes : l'expérience de la vérité en art*, Malakoff, Éditions Hazan, 2012

## Thèses, mémoires

- ALFARO Kristen, *Moving Cinema : Experimental distribution and the development of Anthology Film Archives*, 101 pages, M.A. Mém. Master : Art – Film Studies : Concordia University : Sept. 2012, disponible sur le site de la Concordia University Library, consulté le 10 sept. 2014, URL : [http://spectrum.library.concordia.ca/974690/1/MA\\_Thesis\\_Kristen\\_Alfaro.pdf](http://spectrum.library.concordia.ca/974690/1/MA_Thesis_Kristen_Alfaro.pdf)
- KERÉKES Anna, *Pratique artistique du quotidien dans l'œuvre 365 Day Project de Jonas Mekas : Formes journal et calendrier sur le web*, 157 pages, M.A. Mém. Maît. : Archéologie et Histoire de l'art : Université Paris IV : mai 2010, disponible en ligne, consulté le 6 oct. 2014, URL : <http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/clientBookline/service/reference.asp?INSTANCE=INCIPIO&OUTPUT=PORTAL&DOCID=0959325&DOCBASE=CGPP>
- KHOUNVONGSA Maibang, *Vers la démocratisation du cinéma: une application de la théorie de la différenciation horizontale*, 59 pages, M.A. Mém. Maît : Sciences économiques : Université de Montréal : août 2007, consulté le 12 novembre 2012, URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/1500/1/a1.1g1073.pdf>
- ROUFS Emma, *Esprit du don, dispositifs et reconnaissance - De Diaries, Notes and Sketches : Also Known as Walden (1969) à The First Forty (2006) de Jonas Mekas*, 74 pages, M.A. Mém. Maît : Histoire de l'art et études cinématographique, Arts et Sciences : Université de Montréal : août 2013, disponible en ligne, consulté le 9 avril 2014, URL : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/10385;jsessionid=F2FD843F92DA27D4120A1F92185187CF>

## Articles : revues, journaux, ouvrages collectifs, articles en ligne

### Anthology Film Archives - États-Unis

- « A holiday appeal from Anthology Film Archives » [en ligne], archive de newsletter Anthology Film Archives, le 17 déc. 2010, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://dinca.org/a-holiday-appeal-from-anthology-film-archives/7077.htm>
- ALFARO Kristen, « New technology and Anthology Film Archives' Institutionalization of the Avant-Garde » [en ligne], *Access and the Experimental Film (Project Muse)*, disponible en ligne, mise en ligne le 26 juillet 2012, consulté le 7 fév. 2015, URL : [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the\\_moving\\_image/v012/12.1.alalfa.html](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_moving_image/v012/12.1.alalfa.html)
- *Aspen* (publicité) [en ligne], disponible sur le site de The New York Times, mise en ligne le 3 juillet 2007, consulté le 2 avril 2015, URL : <http://www.nytimes.com/imagepages/2007/07/03/books/pc-aspen.html>

- BEHAR Henri, MEKAS Jonas, « Mekas Américain et Libre » [en ligne], *Le Monde*, 17 déc. 1992, disponible en ligne *Dérive.tv*, consulté le 20 mars 2015, URL : <http://www.derives.tv/Mekas-americaain-et-libre>
- BERRY Dorothea, « John Klacsmann of the Anthology Film Archives » [en ligne], mise en ligne le 28 mai 2013, consulté le 17 fév. 2015, URL : <https://blogs.libraries.iub.edu/filmarch/2013/05/28/john-klacsmann-of-the-anthology-film-archives/>
- HARDING James, « 1964, 3rd March : A screening of Jack Smith's Flaming Creatures is raided by police in New York » [en ligne], Luxonline, consulté le 1 avril 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/flaming\\_creatures.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/flaming_creatures.html)
- LAMPERT Andrew (entretien avec), « Anthology Film Archives » [en ligne], trad. Muriel Dreyfus, le 24 jan. 2007, consulté le 20 mars 2015, URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4543>
- LAMPERT Andrew (interview avec), « Interview with Andy Lampert » [en ligne], Blog Cine Soiree, mise en ligne le 21 jan. 2011, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://cinesoiree.blogspot.fr/2011/01/interview-with-andy-lampert.html>
- LAMPERT Andrew, « Unessential Cinema in Way out West » [en ligne], mise en ligne le 1 avril 2007, consulté le 20 fév. 2015, URL : [http://www.sfcinematheque.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/02/Anthology\\_Unessential\\_Program\\_Notes\\_2007.pdf](http://www.sfcinematheque.org/wordpress/wp-content/uploads/2009/02/Anthology_Unessential_Program_Notes_2007.pdf)
- LAROUCHE Michel, « Le retour du cinéma expérimental » [en ligne], *24 images : n°58*, 1991, disponible en ligne, consulté le 19 jan. 2013, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/23214ac>
- MEKAS Jonas (interview avec), « Article spéciale Jonas Mekas n°4 » (texte en japonais) [en ligne], *Dryden Blog*, mise en ligne le 28 avril 2011, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://d.hatena.ne.jp/Eastman-eiga/20110422/1303485571>
- MEKAS Jonas (interview avec), « Jonas Mekas » [en ligne], *Super Fancy Arts Quarterly, Issue II : Nov. Dec. Jan. 2012-13*, San Francisco, SFAQ LLC, consulté le 9 fév. 2015, URL : <http://sfaq.us/wp-content/uploads/2014/11/sfaq-issue-11.pdf>
- MEKAS Jonas, NORTHOVER Benn, « Jonas Mekas » [en ligne], disponible sur le site de Jonas Mekas, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://jonasmekas.com/docs/man-about-town.pdf>
- MEKAS Jonas (interview avec), « Jonas Mekas : Anthology Film Archives » [en ligne], *Dazed*, mise en ligne en 2010, consulté le 23 fév. 2015, URL : <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10265/1/jonas-mekas-anthology-film-archives>
- MEKAS Jonas (interview avec), « I'm an Outsider. I'm a Monk. I'm Somewhere Else » [en ligne], *Rouge*, mise en ligne en oct. 2008, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://www.rouge.com.au/12/mekas.html>
- MEKAS Jonas (interview avec), « Interview with Jonas Mekas » [en ligne], *Senses of Cinema*, mise en ligne en nov. 2001, consulté le 2 avril 2015, URL : [http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/mekas\\_interview/](http://sensesofcinema.com/2001/experimental-cinema-17/mekas_interview/)

- MEKAS Jonas (entretien avec), « Pour moi, la caméra est comme un saxophone » [en ligne], Téléràma.fr, mise en ligne le 14 déc. 2012, consulté le 17 fév. 2015, URL : <http://www.telerama.fr/cinema/jonas-mekas-pour-moi-la-camera-est-comme-un-saxophone,90815.php>
- MHIRIPIRI John (interview avec), « Kika-Interview: Von Kinosterben keine Spur » [en ligne], mise en ligne en 2009, consulté le 16 fév 2015, URL : [http://www.kinokarate.de/index.php?option=com\\_content&task=view&id=319](http://www.kinokarate.de/index.php?option=com_content&task=view&id=319)
- MICHELSON Annette, « Un utopiste sagace », in Danièle Hibon, Françoise Bonnefoy (dir.), *Jonas Mekas*, Paris, Éditions du Jeu de Paume / Réunion des musées nationaux, 1992
- OKADA Hidenori, « Anthology Film Archives : archives de films de Jonas Mekas » [texte en japonais, en ligne], Atelier Manuke, publié en 2006, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://users.ejnet.ne.jp/~manuke/zatsu/eiga/anthology.html>
- SIMPSON Charles R., « The Achievement of Territorial Community » [en ligne], in *SoHo : The Artist in the City*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, disponible en ligne, consulté le 31 mars 2015, URL : <http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxhousefluxcity-prefabricatedmodular-building-system/fluxhouse-fluxcities/essays-2/the-fluxhouse-cooperatives-by-charles-r-simpson/>
- SITNEY P. Adams, « Manifesto – The Essential Cinema : Essays on the films in the collection of Anthology Film Archives » [en ligne], site de l'Anthology Film Archives, consulté le 3 avril 2015, URL : <http://anthologyfilmarchives.org/about/manifesto>
- SUDRE Alain-Alcide, « Jonas Mekas (1922 Seminiskai) » [en ligne], in *L'Art du mouvement : le cinéma d'artiste dans les collections du Musée national d'art moderne 1914-1996*, Paris, Éditions du Centre Pompidou
- WEBER Bruce, « Amos Vogel, Champion of Films, Dies at 91 » [en ligne], *The New York Times*, mise en ligne le 28 avril 2012, consulté le 30 mars 2015, URL : [http://www.nytimes.com/2012/04/29/movies/amos-vogel-new-york-film-festival-director-dies-at-91.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/04/29/movies/amos-vogel-new-york-film-festival-director-dies-at-91.html?_r=0)
- YUE Genevieve, « Jonas Mekas » [en ligne], *Senses of Cinema*, mise en ligne en fév. 2005, consulté le 31 mars 2015, URL : <http://sensesofcinema.com/2005/great-directors/mekas/>
- ZRYD Michael, « The Academy and the Avant-Garde: A Relationship of Dependence and Resistance », in *Cinema Journal*, Vol.45. No.2, Austin, University of Texas Press, 2006

Données financières de la structure :

- « GuideStar Premium Report for Anthology Film Archives (July 2013) » [en ligne], disponible en ligne, consulté le 1 mars 2015, URL : <http://www.guidestar.org/organizations/13-6227423/anthology-film-archives.aspx#mission>

## Light Cone - France

- « 2000-28.2 – Le programme "Nouveaux Services – Emplois Jeunes" en 1999 » [en ligne], disponible en ligne, consulté le 10 avril 2015, URL : <http://travail-emploi.gouv.fr/etudes-recherches-statistiques-de,76/etudes-et-recherches,77/publications-dares,98/dares-analyses-dares-indicateurs,102/2000-28-2-le-programme-nouveaux,929.html>
- Assemblée Nationale, rapport d'information « N° 337 : Assemblée Nationale, le 17 octobre 1997 » [en ligne], consulté le 10 avril 2015, URL : <http://www.assemblee-nationale.fr/rap-info/i0337.asp>
- BASSAN Raphaël, « De Hyères aux Voûtes, les métamorphose du Festival » [en ligne], sur le site du Collectif Jeune Cinéma, consulté le 11 mai 2015, URL : [http://www.cjcinema.org/divers/documents/Historique\\_Hyeres.pdf](http://www.cjcinema.org/divers/documents/Historique_Hyeres.pdf)
- BASSAN Raphaël, « Pantin 2004 Festival Côté Court » [en ligne], *Cineast.net*, août 2004, consulté le 20 jan. 2013, URL : <http://www.cineastes.net/textes/bassan-pantin2004.html>
- BASSAN Raphaël, BULLOT Érik (conversation croisée), « Inactualité du cinéma expérimental contemporain ? » [en ligne], sur le site de Pointlignepan, mise en ligne en août 2010, le consulté le 23 nov. 2012, URL : <http://www.pointlignepan.com/la-fabrique-des-films/631-inactualites-du-cinema-experimental-contemporain>
- BASSAN Raphaël, KERLABON Jack, « Plein de courts sur le Net », *Bref : n°101*, Paris, l'Agence du court métrage, jan.- avril 2012
- BEAUVAIS Yann, « C'est toujours du cinéma » [en ligne], article dans le catalogue de Taipei Golden Horse Film Festival en 2005, disponible sur le site de Yann Beauvais, consulté le 23 nov. 2012, URL : [http://www.yannbeauvais.fr/article\\_us.php?id\\_article=190](http://www.yannbeauvais.fr/article_us.php?id_article=190)
- BEAUVAIS Yann (interview avec), « Rencontre avec Yann Beauvais » [en ligne], *Dérives.tv*, mise en ligne en 2011, consulté le 11 oct. 2013, URL : <http://www.derives.tv/Rencontre-avec-yann-beauvais>
- BEAUVAIS Yann, « Un Art du mouvement » [en ligne], *Vacarme*, 1999/2 n°8, disponible en ligne, consulté le 5 fév. 2015, URL : <http://www.cairn.info/revue-vacarme-1999-2-page-42.htm>
- BICHON Christophe (interview avec), in Clément Coudray, Julie Guilbault, « Production de discours et enjeux autour de la définition du cinéma expérimental », Université Paris Nanterre, 2005
- CHODOROV Pip (interview avec), « Diaries, notes & sketches » [en ligne], *NERO : Issue 14- June/July 2007*, mise en ligne en 2007, consulté le 17 mars 2015, URL : <http://www.neromagazine.it/magazine/index.php?c=articolo&idart=576&idnum=21&num=14&pipi=0>
- CHODOROV Pip, MAZE Marcel (interview avec), « Le Collectif Jeune Cinéma, d'Hyères à aujourd'hui », *Bref : n°100*, Paris, l'Agence du court métrage, nov.- déc. 2011
- « Cinéma expérimental ? C'est pas mon genre ! » [en ligne], le texte disponible sur le site *Cineaste.net*, consulté le 2 oct. 2012, URL : <http://www.cineastes.net/m/presentation-02.html>

- COURANT Gérard, « Le cinéma expérimental est un cinémapolitique » [en ligne], *Cinémaction* n° 1, mai 1978, disponible sur le site de Gérard Courant, consulté le 23 nov. 2012, URL : <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=28>
- COURANT Gérard, « Situation du cinéma différent » [en ligne], *Cinéma* 78, n°229, janvier 1978, disponible en ligne, consulté le 23 mars 2015, URL : <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=49>
- DEVAUX Frédérique, « Le cinéma expérimental français se porte assez bien. Merci » [en ligne], *Cineastes.net*, juin 2002, consulté le 20 jan. 2013, URL : <http://www.cineastes.net/textes/devaux-merci.html>
- FABRE Clarisse, « Light Cone, la passion dévorante du cinéma expérimental » [en ligne], *Le Monde*, mise en ligne le 11 sept. 2012, consulté le 15 mars 2015, URL : [http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/11/light-cone-la-passion-devorante-du-cinema-experimental\\_1758562\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/11/light-cone-la-passion-devorante-du-cinema-experimental_1758562_3246.html)
- GUÉZENGAR Florent, « Septième ciel – Art et cinéma expérimental » [en ligne], sept. 2013, disponible sur le blog Philippe Cote, consulté le 17 nov. 2013, URL : <https://philippecote.wordpress.com/2013/09/28/septieme-ciel-art-et-cinema-experimental/>
- KERMABON Jacques, « L’Incontournable numérique », *Bref n°101*, Paris, l’Agence de court métrage, janvier-avril 2012
- LEBRAT Christian (entretien avec), « Le Pari(s) expérimental de Christian Lebrat », *Bref* : n°50, Paris, l’Agence du court métrage, sept.-nov. 2001
- LEFRANT Emmanuel, « Light Cone, 1982-2012 : Trente ans de cinéma expérimental » [en ligne], *Hors Champ*, mise en ligne le 9 oct. 2012, consulté le 23 nov. 2012, URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article523>
- Light Cone, lettre d’appel « Aux programmeurs utilisant les services de Light Cone, au public des séances de cinéma expérimental » [en ligne], disponible en ligne, consulté le 24 avril 2015, URL : [http://lightcone.org/pdf/petition/aux\\_programmateurs.pdf](http://lightcone.org/pdf/petition/aux_programmateurs.pdf)
- MAZE Marcel (rencontre avec), « Keeping Experimental and “Different Cinema” Alive! » [en ligne], *Senses of Cinema*, mise en ligne le 17 déc. 2011, consulté le 7 fév. 2014, URL : <http://sensesofcinema.com/2011/feature-articles/keeping-experimental-and-%E2%80%9Cdifferent-cinema%E2%80%9D-alive-an-interview-with-marcel-maze/>
- ORTOLI Philippe (réalisé par), Synthèse de la table ronde « La diffusion du prototype cinématographique » [en ligne], FID Marseille, au 4 déc. 2003, consulté le 8 mars 2013, URL : <http://www.centreimages.fr/vendome2011/wp-content/uploads/2011/06/synthese-FID-2003-la-diffusion-du-prototype-cin%C3%A9matographique.pdf>
- *Poli Plus numéro 1 : Le cinéma expérimental en France – économie, structures acteurs* [en ligne], Poli Éditions, 2010, disponible sur le site des Poli Éditions, consulté le 25 nov. 2012, URL : [http://polirevue.files.wordpress.com/2013/06/poli-plus\\_cinema-experimental.pdf](http://polirevue.files.wordpress.com/2013/06/poli-plus_cinema-experimental.pdf)
- « Quelles perspectives pour les coopératives de distribution ? » (compte rendu de la table ronde) [en ligne], le 14 déc. 2003, dans le cadre du 5ème Festival du cinéma différent de Paris, disponible sur le site *Cineastes.net*, consulté le 16 nov. 2012, URL :

<http://www.cineastes.net/m/colloque-03.html>

- RAPP-MEICHLER Gisèle, LEFRANT Emmanuel, BICHON Christophe (groupe interview), « Les Trente bougies de Light Cone », *Bref : n°111*, Paris, l'Agence du court métrage, oct.-déc. 2012
- REY Nicolas, « De la cave aux cuisines (2007-2012) » [en ligne], sur le site de l'Abominable, mise en ligne en 2014, consulté le 20 avril 2015, URL : [http://www.l-abominable.org/?page\\_id=321](http://www.l-abominable.org/?page_id=321)
- REY Nicolas, « L'argentique à l'heure du numérique ? (2013) » [en ligne], sur le site de l'Abominable, mars 2013, consulté le 24 avril 2015, URL : [http://www.l-abominable.org/?page\\_id=31](http://www.l-abominable.org/?page_id=31)
- RICHARD Colas, « Les années 90 en France » [en ligne], Cineastes.net, mise en ligne fév. 2003, consulté le 20 jan. 2013, URL : <http://www.cineastes.net/textes/ricard-annees90.html>
- ROY André, « Le cinéma indépendant : montée et chute » [en ligne], *24 images n°128, 2006*, publié sur érudit, consulté le 11 oct. 2012, URL : <http://www.erudit.org/culture/images1058019/images1106369/10084ac.pdf>
- TALIANO DES GARETS Françoise, « Festival Sigma : de la création à l'archive » [en ligne], *Rue89 Bordeaux*, mise en ligne le 22 fév. 2014, consulté le 6 avril 2015, URL : <http://rue89bordeaux.com/2014/02/sigma-creation-archive/>

#### Données financières de la structure : subventions

- CNC, « Aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine - résultats du groupe experts du 21 juillet 2014 » [en ligne], consulté le 1 juin 2015, URL : <http://www.cnc.fr/web/fr/21-juillet-20143>
- CNC, « Aide sélective à la numérisation des œuvres cinématographiques du patrimoine - résultats du groupe experts du 24 septembre 2013 » [en ligne], consulté le 1 juin 2015, URL : <http://www.cnc.fr/web/fr/resultats-du-groupe-experts-du-24-septembre-2013>
- Conseil régional d'Île de France, « Soutien à des manifestations et réseaux cinématographiques » [en ligne], 2010, 2011, 2012, 2013, disponible en ligne, consulté le 16 mars 2015 URL :  
(2010) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP10-380DEL.pdf>  
(2011) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP11-359RAP.pdf>  
(2012) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP12-290RAP.pdf>  
(2013) <http://www.iledefrance.fr/sites/default/files/mariane/RAPCP13-263DEL.pdf>
- DRAC de la Ville de Paris, « Lettre de la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Paris, 2014 DAC 1263 », disponible en ligne, consulté le 16 mars 2015, URL : [http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id\\_entite=31307&id\\_type\\_entite=6](http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id_entite=31307&id_type_entite=6)
- Mairie de Paris, « 2012 SG 115 : Subvention (14000 euros) à l'association Light Cone », 2012, disponible en ligne, consulté le 16 mars 2015, URL :

[http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id\\_entite=20606&id\\_tpe\\_entien=6](http://a06.apps.paris.fr/a06/jsp/site/plugins/odjcp/DoDownload.jsp?id_entite=20606&id_tpe_entien=6)

- Ministère de la Culture et de la Communication, « Appel à projet 2009 : Projets retenus », disponible en ligne, consulté le 23 avril 2015, URL : [http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/68061/521033/version/1/file/aap2009\\_resultats.pdf](http://www.culturecommunication.gouv.fr/content/download/68061/521033/version/1/file/aap2009_resultats.pdf)

### LUX - Angleterre

- ALLSOQ Laura, « Quick cuts and slow change : experimental film's fate » [en ligne], publié sur le site de le BFI, 2009, consulté le 29 avril 2015, URL : <http://old.bfi.org.uk/sightandsound/newsandviews/comment/arts-council-funding.php>
- Aural History, « 2. Foundation of the London Filmmaker's Co-op » [en ligne], *Study Collection*, consulté le 11 mai 2015, URL : <http://www.studycollection.co.uk/auralhistory/part2.htm>
- Aural History, « 4. A New Generation : The London Arts Lab » [en ligne], *Study Collection*, consulté le 11 mai 2015, URL : <http://www.studycollection.co.uk/auralhistory/part4.htm>
- BALSON Erika (article du Blog Lux), « Distribution Dossier 1 : Why Distribution ? », mise en ligne le 7 jan. 2013, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://www.lux.org.uk/blog/distribution-dossier-1-why-distribution>
- DE WITT Helene, « And this is Now : Reflection on Eight Months of the Lux Cinema » [en ligne], *Vertigo Vol 1 | Issue 8*, 1998, consulté le 20 mai 2015, URL : [http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-1-issue-8-summer-1998/and-this-is-now-reflection-on-eight-months-of-the-lux-cinema/](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-8-summer-1998/and-this-is-now-reflection-on-eight-months-of-the-lux-cinema/)
- DOUSTALY Cécile, « Les politiques de démocratisation culturelle en Grande-Bretagne de 1940 à nos jours : légitimation ou instrumentalisation ? » [en ligne], in Laurent Martin et Philippe Poirrier (dir.), *Démocratiser la culture : Une histoire comparée des politiques culturelles*, Territoires contemporains, mis en ligne le 18 avril 2013, consulté le 30 avril 2015, URL : [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser\\_culture/C\\_Doustaly.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/C_Doustaly.html)
- DOUSTALY Cécile, « Les Politiques de soutien à l'art en Angleterre depuis 1990 : "exception britannique", dirigisme ou modèle hybride ? » [en ligne], *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. V - n°1 | 2007, mis en ligne le 26 août 2009, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://lisa.revues.org/1505> ; DOI : 10.4000/lisa.1505
- HARDING James, « 1967, 25th September : Drury Lane Arts Lab opens, London » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 24 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/drury\\_lane\\_arts\\_lab.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1960-1969/drury_lane_arts_lab.html)
- Independent Film & Video Distribution in the UK, « The Contemporary Promotion of Artists' Film and Video in the UK : End of Project Report » [en ligne], déc. 2005, consulté le 3 mars 2015, URL : <http://alt-fv-distribution.net/proj205.html>

- MCQUAY Marie-Anne, « 1997, September : The Lux Centre opens, Hoxton Square, London, incorporates London Electronic Arts and the London Film-Makers' Co-op » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 25 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1990-1999/lux\\_centre.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1990-1999/lux_centre.html)
- MCQUAY Marie-Anne, « 1996 : First Pandaemonium Festival, ICA » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 25 mars 2015, URL : <http://www.luxonline.org.uk/histories/1990-1999/pandaemonium.html>
- NOBLE Kathy, « LUX/ICA Biennale of Moving Images » [en ligne], *frieze*, mise en ligne le 11 juin 2012, consulté le 7 avril 2015, URL : <http://blog.frieze.com/lux-ica-biennial-of-moving-images/>
- REYNOLDS Lucy, « 1976 : London Video Arts (LVA) is founded for the promotion, distribution and exhibition of video art » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 25 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/1970-1979/lva\\_founded.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/1970-1979/lva_founded.html)
- REYNOLDS Lucy, « 2002 May : *Shoot, Shoot, Shoot* : Exhibition begins international tour, Tate Modern » [en ligne], *Luxonline Histories*, consulté le 18 mars 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/histories/2000-present/shoot\\_shoot.html](http://www.luxonline.org.uk/histories/2000-present/shoot_shoot.html)
- « Shoot Shoot Shoot : The First Decade of the London Fil-Makers' Co-operative and British Avant-garde Film 1966-76 » [en ligne], University of the arts London, mise en ligne le 3 déc. 2009, consulté le 1 mai 2015, URL : <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/1430/>
- « The long tail of the LUX collection : Shining a light o, some lesser-known corners of LUX's archive », mise en ligne le 13 sept 2011, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://www.lux.org.uk/blog/long-tail-lux-collection>
- THEW Anna, « Cultural Imperialism or Vibrant Moving Image : Does The Lux/Pandaemonium Festival serve artists' film ? » [en ligne], *Vertigo Volume 2 : Issue 1*, printemps 2001, consulté le 2 mars 2015, URL : [https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-2-issue-1-spring-2001/cultural-imperialism-or-vibrant-moving-image/](https://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-2-issue-1-spring-2001/cultural-imperialism-or-vibrant-moving-image/)
- TURNER Sarah, « Regeneration ? Part II : Lux Centre – Eastward Ho ! » [en ligne], *Vertigo Volume 1-Issue 7*, 1997, consulté le 5 avril 2015, URL : [http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo\\_magazine/volume-1-issue-7-autumn-1997/regeneration-part-ii-the-lux-centre-eastward-ho/](http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-7-autumn-1997/regeneration-part-ii-the-lux-centre-eastward-ho/)
- WEBBER Marx, « Shoot Shoot Shoot » [en ligne], *Luxonline*, consulté le 10 mai 2015, URL : [http://www.luxonline.org.uk/tours/shoot\\_shoot\\_shoot%282%29.html](http://www.luxonline.org.uk/tours/shoot_shoot_shoot%282%29.html)

#### Documents publiés :

- Arts Council England, « Visual arts : achievements, challenges and opportunities – Consultation paper appendix » [en ligne], disponible sur le site ACE, consulté le 17 mars 2015, URL : [http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/appendix\\_visualarts.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/appendix_visualarts.pdf)
- Arts Council of England, « Achieving great art for everyone : Consultation paper » [en ligne], mai 2010, disponible en ligne, consulté le 5 mai 2015, URL :

[http://www.artscouncil.org.uk/media/consultation/NAS\\_ConsultationPaper\\_A4\\_12Pt.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/consultation/NAS_ConsultationPaper_A4_12Pt.pdf)

- Arts Council England, « National portfolio, 2015-18 » [en ligne], disponible en ligne, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.artscouncil.org.uk/funding/our-investment-2015-18/national-portfolio/>
- British Film Institute, « A Filmmakers' Guide to Distribution and Exhibition » [en ligne], 2001, disponible en ligne, consulté le 18 mars 2015, URL : <http://www.bfi.org.uk/sites/bfi.org.uk/files/downloads/uk-film-council-a-filmmakers-guide-to-distribution-and-exhibition-2001.pdf>
- THELWALL Sarah, « Leveraging leadership into income growth the LUX approach », mai 2010, disponible en ligne, consulté le 2 mars 2015, URL : <http://turningpointnetwork.squarespace.com/storage/project-files/summit-2012/debate-1/LUX%20Leveraging%20Leadership.pdf>

#### Données financières de la structure : subventions

- BROWN Mark, « Arts Council funding decision day : as it happened » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 30 mars 2011, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.theguardian.com/culture/culture-cuts-blog/2011/mar/30/arts-council-funding-decision-day-cuts>
- BROWN Mark, « England's arts face bloodiest cull in half a century as funds are cut for 200 groups » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 17 déc. 2007, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.theguardian.com/uk/2007/dec/17/theatrenews.artsfunding>
- Arts Council England, « Annual Review 2003 » [en ligne], jan. 2004, disponible en ligne, consulté le 30 avril 2015, URL : [http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/past\\_annual\\_reviews/2003\\_annualreview.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/past_annual_reviews/2003_annualreview.pdf)
- ROGERS Simon, « Arts Council cuts listed : get the data » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 30 mars 2011, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.theguardian.com/news/datablog/2011/mar/30/arts-council-cuts-list-funding>
- ROGERS Simon, « Arts Council cuts : the full list of all 880 organisations affected » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 18 juin 2010, consulté le 30 avril 2015, URL : <http://www.theguardian.com/news/datablog/2010/jun/18/arts-council-cuts-list-spreadsheet>
- TRAN Mark, BROWN Mark, « Arts Council funding decision day : live coverage » [en ligne], *The guardian*, mise en ligne le 15 juillet 2015, consulté le 3 mai 2015, URL : <http://www.theguardian.com/culture/2014/jul/01/arts-council-funding-decision-day-live-coverage>

#### Cinéma expérimental en général : nouvelles technologies

- BLONDEAU Romain, « Le site de cinéma d'avant-garde UbuWeb menacé par la lutte anti-piratage » [en ligne], *Les Inrocks*, mise en ligne le 20 oct. 2010, consulté le 13 oct. 2013,

URL : <http://www.lesinrocks.com/2010/10/20/cinema/le-site-de-cinema-davant-garde-ubuweb-menace-par-la-lutte-anti-piratage-1124484/>

- BOUDET-DALBIN Sophie, « Internet et le cinéma : vers une meilleure compréhension d'Internet pour le développement de la distribution numérique de films » [en ligne], mars 2004, consulté le 12 novembre 2012, <http://www2.univ-paris8.fr/scee/articles/dalbin.pdf>
- ECHIGOYA Takuji, SAKAMOTO Hirofumi (conversation croisée), « l'Actualité des archives – Musée, DVD, Internet (アーカイブの現在 : 美術館/DVD/インターネット) » [texte en japonais, en ligne], sur le site de l'Artscape, mise en ligne le 15 jan. 2014, consulté le 25 fév. 2014, URL : [http://artscape.jp/study/artwordtalk/10095489\\_18149.html](http://artscape.jp/study/artwordtalk/10095489_18149.html)
- (Présentation du colloque) « Expanded Cinema, art médiatique : Quelles politiques du sensible ? » [en ligne], 7-9 fév. 2013, consulté le 17 oct. 2013, URL : <http://recherche.univ-lyon2.fr/passagesXX-XXI/133-EXPANDED-CINEMA-ART-MEDIATIQUE-Quelles-politiques-sensible.html>
- Institut national du patrimoine, compte rendu de la table ronde « Collecter / Collectionner / Signaler / Exposer » [en ligne], nov. 2010, Institut national du patrimoine, disponible en ligne, consulté le 17 fév. 2015, URL : [http://www.inp.fr/var/ezdemo\\_site/storage/original/application/7b1756c92f7eb94a67671e99295e4e7a.pdf](http://www.inp.fr/var/ezdemo_site/storage/original/application/7b1756c92f7eb94a67671e99295e4e7a.pdf)
- MONTESSE Alain, CHODOROV Pip, LABOURDETTE Benoît, et al., « Cinéma expérimental et numérisation » [en ligne], consulté le 23 nov. 2012, URL : <http://www.visiote.fr/ARTEMIS/CT/kinumexp.htm>
- « Quelle place pour le cinéma expérimental et la vidéo d'art sur Internet ? » [en ligne], *Culturbulences*, mise en ligne le 1 mars 2011, consulté le 13 oct. 2013, URL : <http://m2jc2010.wordpress.com/2011/03/01/quelle-place-pour-le-cinema-experimental-ee-la-video-dart-sur-internet/>
- RAMOS SANRANA Irma, Olivier Blondeau, « Devenir média. L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation » [en ligne], *Questions de communication*, mis en ligne le 27 avril 2012, consulté le 22 nov. 2012, URL : <http://questionsdecommunication.revues.org/320>
- (Compte rendu) « Repertory Film Programming : A Web Exclusive Supplement to a Critical Symposium » [en ligne], 2010, disponible en ligne, consulté le 15 fév. 2015, URL : <http://www.cineaste.com/articles/repertory-film-programming-a-critical-symposium>
- (Table ronde : transcription) « Roundtable on the Digital Experimental Filmmaking » [en ligne], Toronto, 2011, disponible en ligne, consulté le 10 mai 2015, URL : [http://www.mitmitpressjournal.org/doi/pdf/10.1162/OCTO\\_a\\_00057](http://www.mitmitpressjournal.org/doi/pdf/10.1162/OCTO_a_00057)

#### Cinéma expérimental en général

- BASSAN R., HENNEBELLE G., « Cinémas d'avant-garde », in *CinémAction*, no 10-11, Papyrus, printemps-été 1980, *Les Cahiers du cinéma hors série, numéro spécial : Aux frontières du cinéma*, édition l'Etoile, 2000

- BLAIN Gilles, « Knokke-Le Zoute '67 : quatrième compétition internationale du cinéma expérimental » [en ligne], *Séquences : la revue de cinéma*, n° 52, 1968, disponible en ligne, consulté le 28 nov. 2012, URL : [id.erudit.org/iderudit/51674ac](http://id.erudit.org/iderudit/51674ac)
- BROCA René, TRAISNEL Etienne, « Rapport CNC : Collecter et conserver les films du dépôt légal fournis sur support numérique » [en ligne], publié en juin 2011, disponible en ligne consulté le 27 mai 2015, URL : <http://www.cnc.fr/web/fr/rapports/-/ressources/685561>
- BULLOT Erik, « De l'exposition des films » [en ligne], *pointligneplan*, consulté 8 fév. 2014, URL : [http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCCEQFjA&url=http%3A%2F%2Fwww.pointligneplan.com%2Fla-fabrique-des-films%2F87-de-lexposition-des-films-par-erik-bullot&ei=4\\_wNVb\\_ECSPoaNv5gNgG&usg=AFQjCNHZTicS9qbMCF9QILAqntnp6veTbQ&sig2=G](http://www.google.fr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0CCCEQFjA&url=http%3A%2F%2Fwww.pointligneplan.com%2Fla-fabrique-des-films%2F87-de-lexposition-des-films-par-erik-bullot&ei=4_wNVb_ECSPoaNv5gNgG&usg=AFQjCNHZTicS9qbMCF9QILAqntnp6veTbQ&sig2=G)
- CHODOROV Pip (interview avec), « Film as physical connection : An interview with Pip Chodorov » [en ligne], *Filmkorn*, mise en ligne le 10 août 2013, consulté le 17 mars 2015, URL : <http://www.filmkorn.org/film-as-physical-connection-an-interview-with-pip-chodorov/>
- DAVIN Floriane, *Cinéma expérimental et l'art vidéo : les enjeux de médium* [en ligne], publié sur le blog de Floriane Davin, consulté le 23 nov. 2012, URL : [http://floriane.davin.over-blog.fr/pages/Cinema\\_experimental\\_amp\\_Art\\_video\\_les\\_enjeux\\_du\\_medium-5815000.html](http://floriane.davin.over-blog.fr/pages/Cinema_experimental_amp_Art_video_les_enjeux_du_medium-5815000.html)
- Encyclopédie nouveaux médias (Centre Pompidou), « Repères Historiques », [en ligne], consulté le 6 mai 2015, URL : <http://www.surlimage.info/ressources/pdf/Historique.pdf>
- GRACY Karen F., « Moving Image Preservation and Cultural Capital » [en ligne], *LIBRARY TRENDS*, Vol. 56, No. 1, Summer 2007, disponible en ligne, consulté le 3 mars 2015, URL : [https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/library\\_trends/v056/56.1gracy.hhtm](https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/library_trends/v056/56.1gracy.hhtm)
- LAROUCHE Michel, « Le retour du cinéma expérimental », *24 images : Numéro 58 novembre-décembre*, 24/30 I/S, 1991
- LEBRAT Christian (entretien avec), « La puissance du cinéma expérimental ne doit rien à l'intrigue : Questions à Christian Lebrat à propos du cinéma expérimental » [en ligne], *Cineastes.net*, fév. 2001, consulté le 20 jan. 2013, URL : <http://www.cineastes.net/autres-ent/ailesdudesir-lebrat.html>
- LOWDER Rose, « Des archives du film expérimental » [en ligne], *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 41/2003, mis en ligne le 28 nov. 2007, consulté le 10 nov. 2012, URL : <http://1895.revues.org/613>
- Orphan Film Symposium, consulté le 19 avril 2015, URL : <http://www.sc.edu/filmsymposium/orphanfilm.html>

- RAMEY Kathryn, « Economics of the film avant-garde: networks and strategies in the circulation of films, ideas, and people » [en ligne], *Jump Cut*, consulté le 23 mars 2014, URL : <http://www.ejumpcut.org/archive/jc52.2010/rameyExperimentalFilm/index.html>
- REINER Gabrielle, « De l'expérience des images en mouvement : au-delà de projection classique en salle » [en ligne], *pointligneplan*, consulté le 23 nov. 2012, URL : <http://www.pointligneplan.com/la-fabrique-des-films/585-de-lexperience-des-images-gabrielle-reinerG6N5kpnSapmQ9urCdeDRA&bvm=bv.88528373,d.ZGU>
- TURQUIER Barbara, « Qu'expérimente le cinéma expérimental ? Sur la notion de l'expérimentation dans le cinéma d'avant-garde américain (1950-1970) » [en ligne], *Tracé. Revue de science humaine*, mise en ligne le 11 fév. 2008, consulté le 11 oct. 2012, URL : <http://traces.revues.org/171>
- VIGNAUX Valérie, « Des archives et de l'historien ou comment chaque époque rêve la suivante » [en ligne], *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, mis en ligne le 10 fév. 2008, consulté le 22 nov. 2012, URL : <http://1895.revues.org/2223>

### **Enregistrements vidéo, audio**

- (Table ronde) « Collecting Part II : Acquiring Film and Video – What/How De We Own ? » [en ligne, enregistrement vidéo], 25 avril 2014 à Art Brussels, disponible en ligne, consulté le 5 mars 2015, URL : <https://vimeo.com/97821516>
- MEKAS Jonas (interview avec), « Founding of Anthology Film Archives : building up the Archive » [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 1 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/94>
- MEKAS Jonas (interview avec), « The Film Makers' Cinematheque », [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 1 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/91>
- MEKAS Jonas (interview avec), « The constant need for more space in Anthology Film Archives », [en ligne, vidéo enregistrée], *Web of Stories*, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/96>
- MEKAS Jonas (interview avec), « Fundraising », [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/99>
- « Cycle Mekas-Guerin : Rencontre entre Jonas Mekas et José Luis Guerin » [enregistrement vidéo], le 15 déc. 2012 au Centre Pompidou, mise en ligne le 10 jan. 2013, consulté le 3 mai 2015, URL : [http://www.dailymotion.com/video/xwnf8o\\_cycle-mekas-guerin-rencontre-entre-jonas-mekas-et-jose-luis-guerin-le-15-decembre-a-17h00\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xwnf8o_cycle-mekas-guerin-rencontre-entre-jonas-mekas-et-jose-luis-guerin-le-15-decembre-a-17h00_creation)
- MEKAS Jonas (interview avec), « Loosing funding for Anthology Film Archives », [en ligne, enregistrement vidéo], *Web of Stories*, consulté le 5 avril 2015, URL : <http://www.webofstories.com/play/jonas.mekas/93>

- « The Artists Cinema : bringing experimental film back into mainstream cinema » [en ligne, enregistrement vidéo], *The guardian*, mise en ligne le 7 mai 2010, consulté le 3 mai 2015, URL : <http://www.theguardian.com/film/video/2010/may/07/the-artists-cinema>

## **Conférence**

- BERTHELOT Nicolas, DEVILLE Vincent, « Les film-performances du collectif Nominoë : à la croisée du cinéma élargi, de la performance et de l'installation », le 19 mars 2015, à Montpellier, dans le cadre de la Journée d'étude interdisciplinaire, « Image en Mouvement : enjeux d'exposition et de réception »

## **Sources sur internet**

### Anthology Film Archives - États-Unis

- Warholstars.org : <http://www.warholstars.org/>

C'est une base de données qui présente les personnages et les éléments historiques qui entouraient les créations d'Andy Warhol. Elle contient de nombreux articles et de documents historiques sur les organismes, les événements et les acteurs du cinéma expérimental tel que la Film-Makers' Cinematheque ou Jonas Mekas.

### Light Cone - France

- Cineastes.net : <http://www.cineastes.net/>

Le site français consacré au cinéma expérimental, contenant l'information sur des organismes du cinéma expérimental, des documents témoignant des événements autour du Manifeste de Pantin, des entretiens avec les artistes, des publications des festivals et d'autres informations diverses.

- Site de Gérard Courant : <http://www.gerardcourant.com/>

De nombreuses interviews avec les cinéastes expérimentaux réalisées par Courant, ainsi que les critiques et les articles sur le cinéma expérimental sont consultables sur son site.

### Lux : Angleterre

- Luxonline : <http://www.luxonline.org.uk/>

Lux propose ce site Luxonline comme la source éducative pour les publics, chercheurs et cinéastes. Il comprend la présentation des films par artistes ou par thèmes dont quelques vidéos sont disponibles sur le site, les interviews des cinéastes, l'explication de l'histoire du cinéma expérimental, les vidéos d'initiations et les outils de recherche (la bibliographie, les sites internet utiles, le dictionnaire des termes spécifiques...).

- REWIND : <http://www.rewind.ac.uk/rewind/index.php/Welcome>

Commencé en 2004, c'est un projet de recherche des créations vidéo dans les années 1970 et 1980 en Angleterre. Il présente les vidéastes avec la biographie, leurs créations, les documents et éventuellement leur interview.

- Film and video distribution database : <http://fv-distribution-database.ac.uk/>

C'est un projet de recherche de neuf distributeurs historique du cinéma indépendant en Angleterre : London Filmmakers' Co-op, The Other Cinema, LVA, Circles, Cinema of Women, Film and Video Umbrella, Cinenova, London Electronic Arts et Lux. Le site contient des documents historiques, des vidéos et des interviews collectés et réalisés au travers de ses enquêtes. La publication du livre *Reaching audience : Distribution and promotion of alternative moving image* de Julia Knight et Peter Thomas fait partie de ce projet.

- British Artists' Film & Video Study Collection : <http://www.studycollection.org.uk/>

Aural History : <http://www.studycollection.co.uk/auralhistory/intro.htm>

Site consacré à l'étude de l'image en mouvement en Angleterre. Il présente de nombreux documents écrits sur les théories, les formes et l'histoire. Un de son contenu, « Aural History » rassemble les enregistrements d'entretiens des acteurs historiques de ce secteur.

- Le site du journal *The guardian* : <http://www.theguardian.com/international>

Nous pouvons y trouver quantité d'articles écrits sur la politique culturelle anglaise. Notamment, en ce qui concerne la décision de l'Arts Council of England pour ses subventions, nous pouvons y trouver les détails ainsi que les données chiffrées.

### Cinéma expérimental en générale

- UbuWeb : <http://www.ubu.com/>

- Monoskop : <http://monoskop.org/Monoskop>

### **Entretiens réalisés**

Anthology Film Archives :

- MHIRIPRI John - directeur : le 17 mars 2015 (téléphone)
- LAMPERT Andrew - archiviste, curateur : le 1 avril 2015 (Skype)

Light Cone :

- LEFRANT Emmanuel - directeur : le 29 janvier 2015 à Paris, le 9 mai 2015 (e-mail)
- BICHON Christophe - chargé de la gestion de collection et des missions patrimoniales : le 5 mai 2015 (e-mail)
- RAPP-MEICHLER Gisèle - présidente : le 14 avril 2015 (e-mail)

Lux :

- COOK Benjamin - directeur : le 7 mai 2015 (Skype)

Re:voir vidéo :

- CHODOROV Pip : le 6 avril 2015 (Skype)

Cinémathèque Française :

- PICHARD Hervé - responsable du service des enrichissements des collections films : le 6 mai 2015 (téléphone)

### **Correspondance par e-mail**

Anthology Film Archives :

- LAMPERT Andrew : le 17 mai 2015

Light Cone :

- LEFRANT Emmanuel : le 18 mai 2015

Lux :

- LEA Alice – assistante distribution : le 13 mai 2015

## Lexique

### Partie I : Anthology Film Archives

MoMA : Museum of Modern Art

NEA : National Endowment for the Arts

NYU : New York University

### Partie II : Light Cone

ACIDE : Association du Cinéma Indépendant, Différent et Expérimental

CJC : Collectif Jeune Cinéma

CNC : Centre national du cinéma et de l'image animée

MNAM : Musée National d'Art Moderne

### Partie III : Lux

ACE : Arts Council of England

ACGB : Art Council of Great Britain

AFC : Artists Film Committee

BFI : British Film Institute

DCMC : Department of Culture, Media and Sport

FMOT : Film-Makers on Tour

FVA : Film and Video Umbrella

ICO : Independent Cinema Office

LEA : London Electronic Arts

LFMC : London Filmmakers' Co-operative

LFVDA : London Film and Video Development Agency

LVA : London Video Arts / London Video Access

SSS : Shoot, Shoot, Shoot

## Annexes

# Annexe 1 : Aspen



Source : Blog - Artists' Books and Multiples, consulté le 2 avril 2015,  
 URL : <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.fr/2013/01/aspen-magazine-1966-1971.html>

# aspen

THE FIRST  
3-DIMENSIONAL MAGAZINE

A  
SURPRISE

BOX OF  
DELIGHTS  
EVERY ISSUE

## AN UNBOUND MAGAZINE IN A BOX

all  
"ASSEMBLAGE"

**ASPEN IS** the first truly new idea in publishing since paperback. It is pioneering a revolutionary magazine format: a slender, sturdy 3-dimensional box filled to all of its dimensions with a wealth of reading and hearing and touching and moving and thinking matter.

Each article is a separate booklet, complete in itself. Each takes whatever size and shape and format its content dictates. It makes for exciting, imaginative uses of color and design and materials and ideas.

Why? Why not? Must a magazine *always* be just a bunch of pages stapled together—limited forever by the restrictions of its binding and by century-old ideas about periodical publishing? We couldn't see any reason why it must.

You'll find almost anything in an ASPEN box. We put each issue of our magazine entirely in the creative hands of a *different* graphic artist-designer . . . so the results are bound to be unpredictable and utterly unique in magazine history—even our own history!

Andy Warhol, for instance, put our Pop/Underground issue in a Fab box. Then filled it with the first "underground movie flip book," a postcard kit of famous pop and op paintings, a rock and roll "press kit," an underground newspaper called "The Plastic Exploding Inevitable."

Our Marshall McLuhan issue unfurled a 32-page press proof from his latest book, a psychedelic wall poster, excerpts from a diary of

John Cage, a record of electronic music (every ASPEN box contains at least one LP recording). And the current issue on Far Eastern Thought, designed by Nori Sinoto, comes complete with rolled scrolls, miniature screens and fans, poem cards, even a dragon kite—all scented with incense.

You don't simply read ASPEN . . . you hear it, hang it, feel it, sniff it, play with it. But ASPEN is not just a conversation piece for artists. It is intended to delight the mind as well as the eye. Its content is as original and unexpected and rewarding as its format.

ASPEN's editorial scope: all the ideas that enhance life, that make it meaningful and give it style and verve. Its coverage: everything that can be described as the civilized pleasures of living—the adventurous in architecture, art, music (always with a record), dance, avant-garde theater and underground movies, nature and conversation, gourmet dining, iconoclastic people . . . and much, much more.

Why do we call it ASPEN? That cultural spa of the Rockies seemed to us a citadel of the exuberant, individualistic life we want our magazine to reflect. We've used it as a symbol, a point of departure for our free-wheeling, eclectic approach to modern living (much as The New Yorker uses New York).

Is ASPEN The Magazine in a Box for you? We have a tempting subscription rate to help you find out. As you would expect, a magazine like ASPEN isn't cheap. Three dimensions natu-

rally cost more to produce than two. ASPEN is published four times a year at \$4 per issue. But try it on our money-saving subscription offer—and pay just \$10.95 for one year (4 issues).

Pay later if you prefer. But if you send payment with your order, saving us bookkeeping and billing costs, we'll reward you with a free gift: a small surprise that will be a delightful preview of ASPEN itself. You risk nothing, of course. Anytime you decide ASPEN is not for you, you may cancel your subscription and pay only for the issues mailed.

Mail the coupon today and your subscription will begin with the inscrutable Far East issue.

**aspen** TRB/02/07

Magazine P.O. Box 208 New York, N.Y. 10014

ASPEN sounds like it's for me. Start my subscription with the current issue and send me one year (4 issues) for just \$10.95—a saving of \$5.05 over the regular single copy cost of \$14.

I'm so sure ASPEN is for me, I want to take advantage of your subscription rate for two years. Send me 8 issues for \$19.95.

I'm enclosing payment. Send me a free surprise.

I prefer to pay later. Please bill me.

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_ Zip \_\_\_\_\_

(your signature to prevent unauthorized use)

(Orders outside U.S. must include payment in U.S. funds. Add \$2.00 per year for postage.)

Source :  
 Publié sur le site de The New York Times, mise en ligne le 3 juillet 2007, consulté le 2 avril 2015,  
 URL : <http://www.nytimes.com/imagepages/2007/07/03/books/pc-aspen.html>

## Annexe 2 : Statistique des études cinématographique aux États-Unis 1963 - 1980

Source : Lee Grieveson, Haidee Wasson (dir.), *Inventing Film Studies*, Durham, Duke University Press Book, 2008, p. 89

Table 1: Film Study Statistics from AFI Guides to College Film and Television Courses

	1963- 64*	1968- 69	1969- 70	1971- 72	1973- 74**	1975- 76	1977- 78	1979- 80
Total film courses	244	1,233	1,699	2,392	5,889	8,225	9,228	7,648
Number of schools	71	219	301	413	613	791	1,067	1,067
Number of instructors		545	869	627	2,460	2,622	4,220	3,126
Full-time instructors			304	294	966	1,179	2,830	2,034
Student majors and grads		5,300	4,231	6,108	22,466	30,869	40,596	44,183

\*Figures quoted in 1968-69 guide

\*\*Television added to survey

Don Staples's 1963-64 survey reports 276 courses in production, and 152 courses in "film history, criticism, and appreciation," at the 100 largest colleges and universities in the United States ("Tables [survey of film courses]," *Film Study in Higher Education; Report of a Conference Sponsored by Dartmouth College in Association with the American Council on Education*, edited by David C. Stewart, Dartmouth College, and American Council on Education [Washington, D.C.: American Council on Education, 1966], 164-167). Although statistics on earlier periods are elusive, Molly Willcox reported that "in 1952, 17 of the 100 largest colleges and universities offered courses in film appreciation, film history, or film criticism" ("Film Education: The National Picture," *Filmmakers Newsletter* 2.2 [1968]: 1).

## Annexe 3 : Invisible Cinema

Source : « What Mekas New York », sur le site de New York Social Diary (consulté le 2 avril 2015)

URL : <http://www.newyorksocialdiary.com/social-diary/2009/what-makes-new-york-new-york>



## Annexe 4 : Tarifs proposés à « Film Preservation Honors & Benefit » à l'Anthology Film Archives

Source : l'annonce sur le site internet de l'Anthology, consulté le 16 avril 2015

URL : <http://anthologyfilmarchives.org/support/2012honors>

### **Benefit Tickets**

Individual Tickets : \$175

Raffle Tickets :

- \$25 One raffle ticket
- \$100 Five raffle tickets

Buy a ticket to support Anthology and enter to win:

- A visit for two to the set of the HBO series Boardwalk Empire, generously donated by Martin Scorsese.
- A private screening at Anthology of your own film or a preserved film from our archive for you and your friends. Includes a small reception in the lobby before or after the screening.
- VIP tickets for two to the Colbert Report movie memorabilia donated by Kevin Kline and Phoebe Cates, and other exciting prizes!

The winners will be selected at The Anthology Film Archives Film Preservation Honors & Benefit on June 25th. Attendance at the benefit is not required to enter the raffle. Raffle tickets do not include admission to the benefit event. For the Boardwalk Empire set visit guests must be over 21. HBO will offer two potential dates for the visit, and reserves the right to reschedule the visit due to last minute production changes.

Benefit Committee Tickets

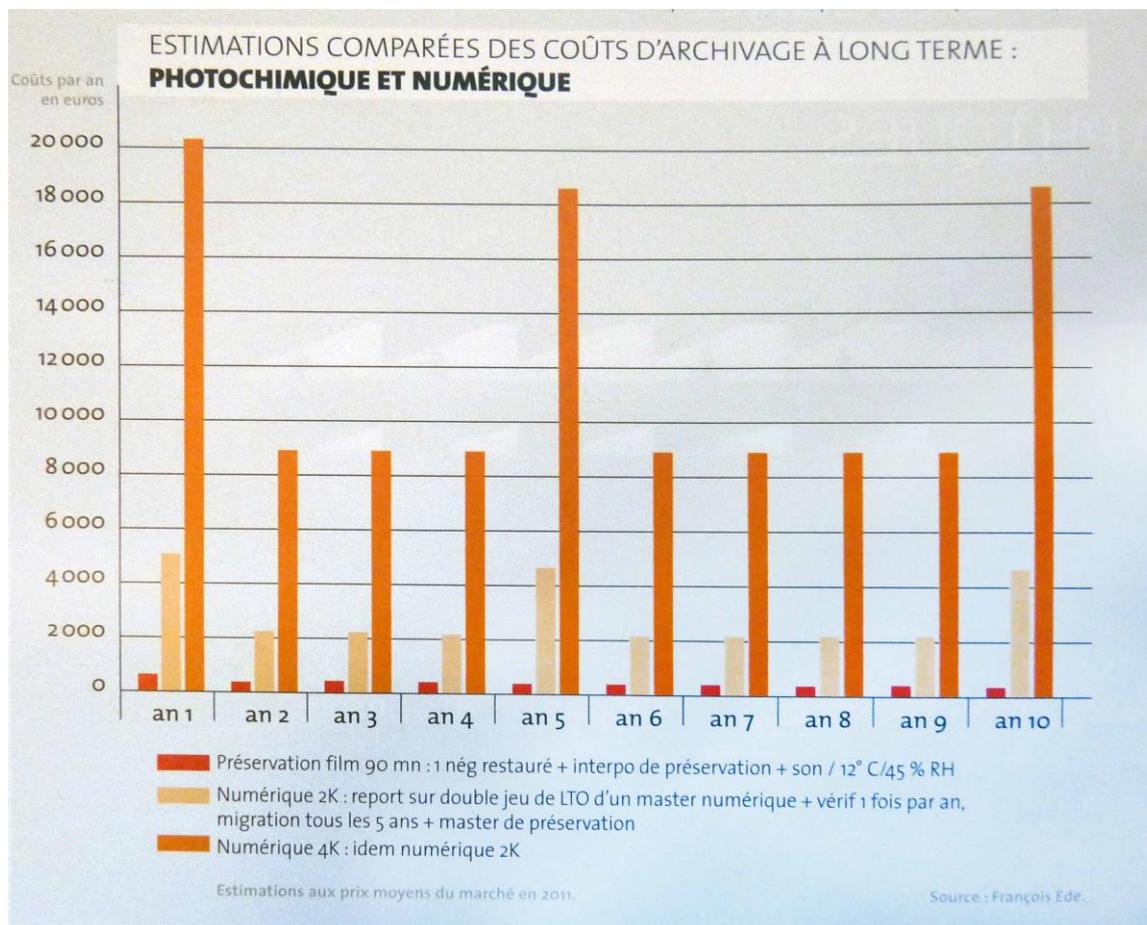
- \$5,000 – Sponsor : Table of 4 + full page ad (Your name included in the benefit journal)
- \$2,000 – Patron : Table of 4 (Your name included in the benefit journal)
- \$1,500 – Supporter : Lounge seating for 6 (Your name included in the benefit journal)
- \$500 – Friend : Lounge seating for 2 (Your name included in the benefit journal)

### **2012 Film Preservation Honors + Benefit Journal Advertising Contributions**

- \$5,000 : Back cover 8.5 x 11 inches
- \$5,000 : Centerfold 17 x 22 inches
- \$5,000 : Inside cover 8.5 x 11 inches
- \$3,000 : Full page 8.5 x 11 inches
- \$1,400 : Half page 7.5 x 4.5 inches
- \$800 : Quarter page 3.5 x 4.5 inches
- \$500 : One-Eighth page 3 x 2 inches

## Annexe 5 : L'estimation du coût de la conservation support numérique/argentique

Source : Jacques Kermabon, « L'Incontournable numérique », *Bref n°101*, Paris, l'Agence de court métrage, janvier-avril 2012, p. 10



## Annexe 6 : Entretien

### A) Extrait de l'entretien avec Emmanuel Lefrant : le 29 janvier 2015

Ce sont des extraits de l'entretien avec Emmanuel Lefrant abordant certaines problématiques apparues autour des nouvelles technologies que nous n'avons pas mentionnées.

Sur votre site internet, vous dites que vous ne distribuez pas en format DVD...

On ne distribue pas des œuvres en DVD, parce que c'est vraiment un format qui n'est pas du tout adapté à la distribution. Ce n'est pas tant la qualité de DVD, qui fait grosso modo 720 pixels de largeur (donc c'est la qualité SD), mais c'est vraiment le support en soi, c'est le disque qui est trop fragile. On a distribué un moment des films en DVD. Et à un moment donné, on a décidé d'arrêter parce qu'on avait trop de problème avec des disques qui étaient mal rangés, qui se rayaient. Quand on envoyait à l'étranger, le jour où il fallait projeter les films, le disque sautait ou ne jouait pas... C'était vraiment un support trop fragile. Donc on a considéré que quelqu'un qui est capable de produire un DVD est aussi capable de produire des fichiers numériques en SD et qu'on préfère largement le fichier numérique stocké sur une clé USB ou sur un disque dur que sur un DVD.

Vous distribuez donc les films en format numérique ?

Absolument. Notamment des fichiers en SD, donc des mini-DV et des fichiers numériques.

-----  
(Concernant la diffusion sur internet)

Les choses auront peut-être changé dans les 5 prochaines années, mais jusqu'à aujourd'hui, les fichiers qu'on est capable de trouver sur YouTube ou sur de différentes plates-formes ne sont pas de qualité suffisante pour être projetés en salle. La plupart de temps, c'est le fichier SD, voire moins sur YouTube (c'est plutôt 600 pixels de largeur). Sur un écran d'ordinateur, c'est donc adapté. Par contre si vous essayez de le projeter sur un écran qui fait 5m de base de petites salles de cinéma, la qualité n'est pas du tout au rendez-vous. Donc pour l'instant, on n'est pas tout à fait menacé par le fait qu'il y a des films sur internet. Après, si les films de la collection commencent à se retrouver massivement sur internet en qualité HD ou 2K, là, ça va commencer à être le problème, puisque finalement, le piratage sera beaucoup plus facile et les salles

pourront continuer à montrer les films... Cela dit, l'internet a ce désavantage et cet avantage qui fait que, quand une salle de cinéma organise une séance de cinéma, elle a besoin de faire la publicité. La publicité aujourd'hui n'est pas seulement des tracts ou des frappeurs que tu distribues, c'est aussi beaucoup sur internet. Les films sont annoncés et rapidement les cinéastes ou les auteurs voient que tel ou tel de leurs films passent à tel endroit et ils se demandent « d'où est-ce que la copie vient ? » Rapidement les programmeurs qui font des programmations pirates en récupérant des fichiers de droite à gauche prennent des risques assez énormes, quand on les contacte en disant « d'où viennent ces copies ? », « vous avez payé des droits... ? » Rapidement, ils se retrouvent un peu grillés comme ça et ils seront probablement empêchés de faire des séances. Donc on n'est pas vraiment menacé par internet.

-----  
L'apparition de nouvelle technologie a fait en quelque sorte réorienter les activités de Light Cone ?

Ce qui est intéressant, c'est de voir comment un distributeur, qui a confronté historiquement à deux ou trois formats (à l'époque c'était Super 8, 16mm ou 35mm), doit s'adapter à la nouvelle heure technologique. Parce que tout d'un coup la vidéo a surgi, on s'est retrouvé avec d'U-Matic, de VHS, de BETA-SP, de BETA numérique, de mini-SD, de HDCAM. Enfin, des formats sont innombrables. C'était la première chose. Sur le plan purement technologique, elle était relativement simplifiée parce que chaque format correspondait à un lecteur : une cassette HDCAM, tu ne peux pas la lire autrement qu'avec un lecteur de HDCAM. Ça voulait dire qu'on oriente une cassette de HDCAM à un client, lui il savait qu'il avait un lecteur de HDCAM : il la met dans sa machine et appuie sur « play », et ça marche. Ensuite, les films se sont complètement dématérialisés et n'ont plus de support, puisqu'il s'agissait des fichiers numériques. Des choses sont devenues de plus en plus petites aussi. On s'est retrouvé avec des clés USB, des disques durs, voire des fichiers juste stockés sur des serveurs, donc on envoie le lien aux clients. Ça ne pose plus un problème. Le premier problème que ça pose, c'est qu'ils y a un certain nombre de cinéastes qui sont inquiets par rapport à la question de piratage. Dès lors que tu envoies un fichier numérique, en principe, ils montrent les films et ensuite ils détruisent les fichiers qu'ils ont copiés sur leur ordinateur. Évidemment, personne ne le fait. Ça veut dire que des programmeurs se constituent les petites collections personnelles avec des tas de films, mais ça ne veut pas dire qu'ils montrent ces films publiquement. L'immense majorité de programmeurs respectent les droits et ne font pas de projection pirate avec des films qu'ils ont accumulés au fur et à mesure des années. N'empêche qu'un certain nombre de cinéastes

sont un peu inquiets par rapport à ça. Il existe désormais avec le DCP, des solutions de décryptage etc., mais ils sont couteux et beaucoup de cinéastes ne peuvent pas se permettre de faire. On aurait pu, nous aussi, mettre en place un système de streaming un peu complexe avec des codes. Mais non seulement ça traîne un gros travail de développement en amont, mais aussi très certainement des difficultés techniques en aval du côté de clients, qui auraient passé trois films venant d'un autre distributeur et quatrième film, il aurait eu mal à jouer alors que le public est là... On a jugé bon de ne pas se compliquer trop la vie et du coup d'envoyer des films et de faire confiance aux gens.

L'autre aspect, c'est qu'un fichier numérique, ça était le chaos pendant 7 ou 8 ans avec les fichiers numériques, parce qu'ils ont tous des formats différents. [...] Il y a mille formats possibles. Mais chacun de ces formats peut conduire des codecs plus ou moins particuliers. Sans parler du flux des images, quand des fichiers sont très lourds. On peut très bien récupérer un film qui est encodé en ProRes 422, mais avec une très grande qualité d'image. Le lire sur un ordinateur ici qui est puissant, le fichier marche parfaitement bien. On l'envoie à de petites structures en Provence qui ne sont pas très bien équipées et ils voient une image fixe toutes les deux secondes apparaître mais il n'y a pas du tout la fluidité, parce que tout simplement l'ordinateur n'est pas assez puissant ou parce que le player qu'il utilise ne décode pas suffisamment bien le codec avec lequel est encodé le fichier. Ça, c'est problématique. C'est pour ça qu'on envoie des fichiers à l'avance et on demande aux gens de tester des fichiers pour être sûr de ne pas se retrouver devant le problème technique le jour de la projection. Après, les choses vont probablement se standardiser au fur et à mesure, puisque Hollywood a imposé le format qui est le DCP, *Digital Cinema Package*. Là, il faut un lecteur spécifique, comme bon vieux temps en fait, pour lire des DCP. C'est-à-dire que même nous ici, on n'est pas en mesure de lire des DCP, parce qu'on n'a pas de projecteur 2K et ça coûte très cher. Peut-être dans 10 ou 15 ans, les choses se seront démocratisées, pratiquement tout le monde auraient un lecteur DCP, et il existera un format vidéo de distribution, en tout cas, ça sera le DCP 2K, 4K ou 6K... [...]

Après, sur le plan d'organisation ici, c'est juste qu'on a dû développer la base de donnée de manière à pouvoir s'adapter et référencer les films correctement. C'est-à-dire qu'au lieu d'avoir trois formats argentiques traditionnels comme dans les années 80, on s'est retrouvé avec des tas de formats, et puis des tas de contraintes à indiquer. C'est-à-dire qu'un format vidéo implique qu'il faut être un peu plus précis, quel type de vidéo, de fichier numérique, quel type de fichier numérique, quel flux vidéo, quel codec. Donc la base de données a dû se complexifier considérablement, pour pouvoir bien renseigner les éléments dont on dispose ici.

## B) Entretien avec Pip Chodorov : le 6 avril 2015

Concernant les entretiens de Pip Chodorov et Hervé Pichard, nous n'avons pas pleinement traité leur contenu, elles abordent, cela dit, plusieurs problématiques liées aux nouvelles technologies ou d'autres sujets qui nous semblent avoir une pertinence avec notre étude réalisée. C'est la raison pour laquelle nous souhaitons mettre ici l'entièreté de ces entretiens pour davantage de réflexion autour de notre sujet.

-----

Quel était l'objectif de la fondation de Re:voir ?

Je travaillais à Light Cone depuis 1990. À ce moment-là, le VHS a commencé à être assez courant. Aux États-Unis, c'était déjà très courant, mais en France, c'était un peu plus tard. [...] Je pouvais voir l'avenir, parce que j'ai vu qu'aux États-Unis, les films commençaient à se distribuer en VHS très facilement, et en France, ça commençait juste. Ça coïncidait avec le moment à Light Cone où on nous a demandé souvent de visionner des films. Des festivals, des programmeurs..., ils voulaient voir les films avant de les louer, donc à chaque fois, on projetait les films en 16mm. On a commencé à demander aux cinéastes s'ils avaient des copies VHS à nous déposer, pas pour location mais pour que les programmeurs puissent voir les films sans abîmer la copie 16mm.

J'ai demandé à plusieurs cinéastes, et il se trouvait que l'ayant-droit de Maya Deren, qui était la troisième femme de troisième mari de Maya Deren, m'a répondu qu'on devrait éditer des films. Elle n'a pas compris en fait. Elle a dit « oui, ça serait bien si vous distribuez des films en vidéo ». Alors, j'ai dit à Yann Beauvais : « c'est trop cool, c'est trop bien, on nous donne le droit de vidéo comme ça, gratuit ! » Je pense que c'est important, parce que, effectivement ça va venir et si nous ne le faisons pas, ça sera la société de quelqu'un qui va le faire et c'est mieux que ça soit entre les cinéastes. Donc j'ai proposé qu'on lance l'édition chez Light Cone et qu'on crée une autre branche, qui s'appelle Light Cone Vidéo. Parce que, par exemple, j'ai travaillé à UGC et à UGC, il y avait UGC Vidéo, j'avais travaillé à New York à Orion Classics, et il y avait Orient Film et Orion Video. Je savais que c'était logique de faire une branche comme ça. Il a dit « pourquoi pas, on va faire ça. » Je me suis renseigné pour créer une boîte, il fallait des partenaires, des associés, etc. J'ai mis en place avec l'aide d'un français qui connaissait bien, des dossiers etc. On a créé la société Light Cone Vidéo en mars 1994 et on a commencé à travailler. Enfin, moi tout seul. Les autres ne participaient que très peu, moi, j'ai fait tout... Ça

me déplaisait pas, mais c'était juste pour dire qu'on était cinq mais, il n'y avait que moi qui faisais ce travail-là. J'ai lancé les premiers VHS en '95.

L'objectif était juste d'avoir une activité qui allait s'épanouir, qui allait devenir importante au fur et à mesure et de commencer un catalogue de films. J'ai commencé avec deux films européens et un film américain : Hans Richter, Maya Deren et Patrick Bokanowski qui était plus contemporain. Donc deux historiques et un contemporain. Chaque année, j'ai essayé de sortir 3 titres qui étaient plutôt européens, américains ou ailleurs, historiques ou contemporains. C'était un peu aléatoire, un peu hasard que l'ayant droit de Maya Deren m'avait proposé ça, et je me suis dit que c'est évident qu'on doit le faire et on a pu le faire ! [...]

Pourquoi vous avez dû changer le nom de la société ?

Yann Beauvais faisait partie de Light Cone Vidéo et à un moment donné il voulait se retirer et il m'a demandé de changer le nom. Parce que ça apportait une confusion. Il pensait que Light Cone Vidéo a profité du nom de Light Cone et qu'il y avait une confusion entre les deux, surtout que je travaillais entre les deux structures. [...]

Pour moi, Light Cone était connu uniquement par les programmeurs. Si tu as un ciné-club ou si tu es exploitant dans un cinéma, et si tu projettes des films expérimentaux, tu fais appel à Light Cone. Mais grand public ne connaît pas. En fait, personne ne connaissait Light Cone à part les cinéastes et les programmeurs. Parce que c'est une structure de distribution assez ciblée. Donc il n'y a pas de raison que le nom de Light Cone soit connu. Or, les cassettes VHS, arrivées à la Fnac, dans tous les magasins, j'ai fait de la pub, etc., Light Cone Vidéo était plus pour le grand public. [...]

Pour moi, c'était donc une manière de faire connaître Light Cone, de faire mieux connaître. Parce que j'ai trouvé que c'était très important et j'étais fière que Light Cone existe et que je faisais partie, et je voulais faire connaître le nom de Light Cone comme ça. Pour moi, c'était l'atout de Light Cone d'avoir Light Cone Vidéo à côté. C'était pareil pour UGC : en réalisant le logo de vidéo, un peu pour promouvoir la marque. Par exemple si tu aimes les films de Woody Allen, tu vois que c'est chez Orion... C'est aussi une manière de faire la pub.

Je n'ai pas compris pourquoi Yann ne voulait pas. Tant pis, [...] je me suis dit que c'est dommage pour lui... mais j'ai trouvé d'autre nom et voilà...

Donc vous ne saviez pas pourquoi...

Je n'étais pas d'accord avec lui. Il pensait que je profitais du nom de Light Cone pour le faire renommer et pour moi, c'était à l'envers. Pour moi, c'était Light Cone qui voulait profiter de Light Cone Vidéo. [...]

Il n'y a pas de raison de croire que les gens d'extérieur connaissent le lien entre les deux... il n'y avait pas de lien ! J'ai appelé ça Light Cone vidéo au départ, parce que je pensais qu'il y avait l'affinité entre les deux, et que ça fait connaître Light Cone mieux au plus grand public, et que ça donnait un sens aussi aux éditions : on pouvait comprendre de quoi il s'agit, si on connaît un peu les films que Light Cone défend, on pouvait comprendre les films que Light Cone Vidéo défend. [...]

C'était, pour moi, la façon de faire connaître le cinéma expérimental dans le cercle familial, à la maison. On pouvait voir des films de Maya Deren, de Jonas Mekas ou de Stan Brakhage, autre que dans la salle de cinéma si on voulait les étudier. C'était important aussi que ça s'appelle « Re:voir ». L'idée c'est que tu ne découvres pas les reproductions de tels films. Tu découvres les films à la projection en salle, et après si tu voulais les 're'voir, tu pourrais les revoir. Mais c'était clair que ce soit la reproduction.

Le choix éditorial, pour moi, ça venait de l'importance des films historiques, des films des années 20, 40 ou 60. C'était évident qu'il y avait la valeur historique et culturelle, qu'il fallait mettre en place des éditions. Ce n'était pas des coups de cœur ou des affiliations que j'ai avec des cinéastes, le choix venait juste de l'histoire.

L'année dernière, j'ai fait une étude de cas de Lowave<sup>452</sup>. En fait, il a complètement arrêté l'édition et il va arrêter aussi la vente. Parce qu'il a connu un chut considérable de la vente de DVD à partir de 2007-8 environ et l'édition n'engendrait plus le profit. Est-ce que le même effet a été causé chez Re:voir ?

Non, c'était l'opposé pour nous. Parce qu'on n'a pas fait des DVD avant 2005. C'était en 2005 qu'on a fait le premier DVD. J'ai fait des tests en '98, avec les premiers labos qui faisaient des DVD. On nous a proposé des tests techniques. J'ai amené des films que je trouvais les plus intéressants de tester, des films de Rose Lowder ou de Patrick Bokanowski, parce qu'il y avait des textures et des effets de flicker très importants. Les résultats étaient tellement mauvais et tellement décevants que je me suis dit qu'on ne va pas faire des DVD. Parce qu'on ne va pas vers arrière, c'est très mouche, ça ne nous fait pas de cadeau, on ne peut pas faire ça. Ça ne correspond pas à nos critères de qualité. Donc on a qu'à rester sur VHS... En 2002, 2003, la

---

<sup>452</sup> L'éditeur majeur de DVD du cinéma expérimental en France jusqu'en 2014. La structure s'est transformée en agence curatoriale autour de l'image en mouvement en se plaçant maintenant entre Singapour et Paris.

vente VHS commençait à descendre. En 2004, j'ai sorti encore des VHS, mais il n'y avait que vraiment peu de vente. Et en 2004 aussi, notre laboratoire m'a fait la surprise de me dire qu'il allait arrêter de faire des VHS, alors que j'étais en train de commander des réassorts parce qu'on n'en avait plus. Ils ont dit « non, dans deux semaines on arrête tout et c'est fini ». Ils ne m'ont pas prévenu. C'était très compliqué pour moi de trouver d'autres labos, de faire des tests de qualité, de tout changer, de tout basculer d'un labo à un autre, de faire la commande. Ça a pris 6 mois de recherche et c'était très cher et très compliqué. Ce même labo était compliqué : ils n'ont même plus des masters, et deux ans plus tard ils ont aussi arrêté de faire... C'était la période très difficile et du coup, on a commencé à faire [des DVD].

On a fait le premier DVD avec le Centre Pompidou, sur le cinéma dada. C'était très bonne expérience, parce qu'il y avait une exposition sur dada et il vendait les DVD à la sortie de l'expo. Et nous avons vendu dans trois mois 3000 DVD. Pour moi, c'était une vente très importante. Les VHS, on a vendu par dizaine : on a fait une centaine VHS qu'on a vendue, cinq ici, dix par-là, etc., c'était des petites ventes mais continues. On n'a jamais vendu mille dans un mois comme ça. Avec le DVD, on a retrouvé de grands volumes de vente. C'était pour nous la vente la plus importante depuis longtemps.

On a commencé à faire des DVD, et il y avait du coup de plus en plus de vente. Ça a augmenté 2007, 2008, parce qu'on avait commencé à basculer nos titres VHS en DVD, et les ventes sont revenues. Les ventes qui sont disparues sont revenues petit à petit. Donc ça a monté en 2006, 7, 8, 9.

Aujourd'hui, ça continue encore à monter ?

Ça reste stable. Mais le problème, c'est qu'on a perdu beaucoup de points de vente. Je ne sais pas pourquoi, mais il y a beaucoup de libraires de DVD, beaucoup de magasins de DVD qui ont arrêté, beaucoup de distributeurs qui ont arrêté, qui ont ralenti, beaucoup de revendeurs... On a arrêté avec la Fnac, parce que la Fnac prend la marge trop importante. Elle prenait 58%. Du coup, j'ai arrêté avec les distributeurs, parce qu'ils prenaient 58% plus 15%, c'est devenu compliqué. On a arrêté de travailler avec la Fnac. [...] J'aimerais bien continuer, mais c'est très cher, il faut acheter un logiciel de 2000 euros, [...] c'était compliqué de travailler avec la Fnac. On a perdu beaucoup de lieux de vente, beaucoup de revendeurs et de distributeurs. On a fini par mettre à jour notre site web à nous, et on vend plus ou moins nous-même aux individus. L'avantage, c'est qu'il n'y a pas d'intermédiaire. C'est-à-dire, quand quelqu'un achète des DVD, il achète directement. Donc si ça coûte 25 euros, il nous donne 25 euros, alors que si on travaille avec des distributeurs, magasins, il y a des remises de 30%, de 40%. Il n'y avait plus

de remise, donc ça c'est bien, parce qu'on touche plus d'argent. Il fallait travailler vraiment un par un avec des individus. En fait, au départ, on avait 70% de la vente qui était par la distribution, 20% par des librairies, peut-être 10% par des individus. Et ça a basculé : les distributeurs, ce n'est que 10%, les librairies est 15% et les individus 60%. C'est l'inverse de ce qui était au début. Maintenant, on travaille uniquement avec notre site web, amazon et avec quelques lieux de vente qui sont restés fidèles quand même : la librairie du Centre Pompidou, du BFI à Londres... [...] Il y a des points de vente qui sont restés fidèles, mais beaucoup sont fermés. C'est ça qui fait que les ventes sont moins importantes, mais en même temps, ça reste plus ou moins stable, de l'année à l'année, par rapport au nombre vendu par mois.

Comment pensez-vous de l'avenir de Re:voir ? Aujourd'hui, il y a de plus en plus de vidéos sur internet, quelle sera la raison d'être de Re:voir dans 5 ans, 10 ans ?

Comme on a pris 7 ans de retard avec le DVD, ça nous a coûté très cher, parce qu'on s'est beaucoup embêté quand on a commencé à le faire. [...] On a commencé vraiment à partir de rien, on était toujours embêté. On essaie de remonter, mais on s'est dit qu'avec VOD, on ne va pas tarder, on va commencer tout de suite à le faire. Donc on a créé notre page VOD cette année, il y a à peu près six mois, et on a commencé à vendre des films en VOD. Et ça marche bien. Ce n'est pas le même volume que des DVD, c'est vraiment juste, juste quelques ventes, mais ça commence. On a commencé à travailler avec MUBI, [...] avec d'autres distributeurs de VOD. On essaie de trouver des stratégies. Il y a très longtemps, on a contacté iTunes, mais il n'y avait pas de réponse pour des films expérimentaux. C'est ça le problème, on est très ciblé. Même avec VHS au départ, il n'y avait aucun magasin qui voulait nos VHS. Parce qu'ils ne comprenaient pas, ils pensaient que c'était des films amateurs et personne n'allait les acheter. Ils ont compris plus tard que c'étaient des films importants. Avec VOD, c'est un peu comme ça. iTunes ne voulait pas de nous, mais peut-être ça va changer, on va voir...

On essaie de faire en sorte qu'en DVD et en VOD, on a les activités parallèles et le jour où le DVD baisse, le VOD va prendre. C'est clair qu'il y a beaucoup de problèmes au départ, parce que tout le monde veut voir des films gratuitement en ligne. C'est clair qu'on ne peut pas mettre les films gratuitement en ligne, on ne met que des extraits gratuits. Et on enlève des films partout quand on peut aller les trouver. Sur YouTube, sur Ubu, tout ça, on les enlève, parce que ce n'est pas le cadeau pour les ayants droit.

Normalement on devrait d'ici 5, 10 ans retrouver le volume de ventes important avec le VOD. Je suis en train de concevoir une application pour iPhone pour qu'on puisse télécharger des films par téléphone. Parce que, ici en Corée par exemple, les étudiants n'ont même pas de

lecteur DVD. Ils vont voir tous au téléphone. [...] Ils ont envie de voir tous sur YouTube, mais ils vont petit à petit comprendre que ça s'achète et que ce n'est pas cher... Donc j'essaie d'être prêt quand ce jour arrive, d'ici un an, deux ans, avec une application. App Re:voir qui sera gratuit, et on peut commencer à voir des films comme ça.

Vous savez que Lux a fait une application, qui permet de voir les films sur plusieurs appareils ?

En fait, on vient de découvrir ça. On était à Rotterdam, on a un rendez-vous annuel à Rotterdam avec d'autres distributeurs dont Lux, Light Cone, Collectif Jeune Cinéma, Sixpack, tous les distributeurs viennent à Rotterdam. [...] En fait, on a beaucoup parlé de notre site VOD, et un mois plus tard, on a vu que Lux a lancé un site VOD aussi ! Peut-être ils ont pris l'idée chez nous, je ne sais pas...

Vous mettiez par exemple l'étiquette comme la cigarette, « le DVD nuit à votre goût du cinéma ». Je pense que c'est une manière de considérer l'équivalence entre le côté pratique de la nouvelle technologie et la défense de la qualité artistique. Quelle était l'idée de mettre cette étiquette sur vos DVD ?

Le problème, c'est que le DVD est très compressé. La qualité VHS nous convenait très bien. Parce que quand on fait le transfert en beta, et quand on fait le bon transfert de beta en VHS et quand on le lit dans un bon lecteur, l'image n'est pas trop mauvaise. C'est clair que c'est la reproduction, ce n'est pas la question de qualité comparative. C'est la question de nature. Le transfert dénature complètement des films, c'est évident. En VHS, il y a encore le problème de compression. Mais même si on a un bon beta, le DVD va compresser, il y a beaucoup moins d'informations et il n'y a pas 24 images par seconde. Ça a mis en péril un peu tous les projets de faire des reproductions, parce que ça va être toujours mauvais. Je ne savais pas comment je pourrais vivre avec le projet de faire des DVD et de dire que c'est la bonne qualité. Ce qu'on a décidé de faire, c'est en fait Jonas Mekas qui a trouvé la formule, c'est de dire que « le DVD peut nuire au goût de cinéma ». Si vous vouliez le DVD, d'accord, on va le faire pour vous, mais on déconseille le DVD en fait. Ce n'est pas compromis dans le sens où on ne voulait pas faire du tout, mais on ne voulait pas prétendre que c'était de bonne qualité parce que ce n'est pas possible. Avec le film

## **ATTENTION la compression numérique nuit gravement à votre goût du CINEMA**

Les Editions Re:voir ont participé au tout premier DVD édité en France et nous étions fortement déçus par la qualité. La compression MPEG a été conçue pour les images en mouvement naturelles et prévisibles : la plupart des photographies est calculée par un algorithme, au lieu d'être prise sur la pellicule. Alors que les stratégies de compression se sont améliorées au fil des ans, aucune ne tient compte des techniques des cinéastes expérimentaux. Les films sur DVD manquent de textures, de couleurs et de détails visibles sur la pellicule.

Notre vocation a toujours été d'offrir au public la meilleure reproduction possible d'après la pellicule d'origine, comme un livre d'art.

Cependant, nous attachons aussi une grande importance à la visibilité du cinéma expérimental et des cinéastes que nous défendons. Aujourd'hui, le marché de la vidéo nous force à adopter le format DVD afin de rendre ces œuvres accessibles au plus grand nombre.

En attendant que notre collection soit transférée sur des disques haute définition Blu-Ray, nous référons le client à nos cassettes VHS qui, malgré les limites de ce support, respectent quand même toutes les images issues de la bande d'origine. Tous les films sont disponibles également en format pour la projection publique ou privée. N'hésitez pas à nous contacter pour d'autres renseignements.

- L'équipe de Re:voir Vidéo.

Avertissement affiché sur les DVD de Re:voir

narratif, peut-être qu'on se fiche de la qualité image-image ou des pixels. Parce que s'il y a deux personnes qui parlent devant le mur, l'algorithme de compression fonctionne. C'est fait pour ça. Mais dès que tu as des flickers ou chaque image est différente, comme le travail de Rose Lowder, [...] ça revient à baisser, baisser, baisser... L'algorithme de compression n'est pas du tout fait pour ça. Donc il y a beaucoup de films qui ne fonctionnent pas du tout en DVD, ce qui nous marginalise de nouveau... Pourquoi pas. C'est intéressant aussi de dire que nos films sont tellement bien faits que le DVD ne va jamais pouvoir en rendre compte !

Donc on a fait des étiquettes comme ça. Après, il y avait des cinéastes qui n'aimaient pas ces étiquettes, parce qu'ils pensaient que les gens trouveraient que la qualité est mauvaise et que les films sont mauvais et ils ne voudraient pas acheter. Donc on n'a pas gardé les étiquettes très longtemps. J'aurais voulu, mais les cinéastes eux-mêmes ne l'aimaient pas, donc ça, c'est autre chose... Je voulais juste utiliser ces étiquettes pour que le public se rende en compte, pour élever la conscience du problème de DVD. J'aurais voulu faire en 2002 le Blu-Ray, parce que le Blu-Ray n'a pas ces problèmes. [...] Mais comme c'était beaucoup plus cher et comme le public ne demandait pas, on ne pouvait pas faire le Blu-Ray.

Ce n'est pas vraiment un problème d'entre le support original et la reproduction, parce que de tout façon c'est la reproduction. Et le nom de Re:voir met le doigt sur ça : c'est 're'voir. C'est juste la question de compression, parce que tous les DVD sont très compressés. Quand le DVD a été inventé, ils ont fixé le plafond de débit à 9,8 Mbps et ce n'est pas assez.

Comment pensez-vous de trouver une équivalence entre le côté pratique des nouvelles technologies et la qualité inhérente du support original ?

Il faut juste que les gens comprennent que c'est des cartes postales des tableaux par exemple. On peut vendre la Joconde sur les T-shirts ou sur *mag*, mais si on veut vraiment la voir, il faut aller au Louvre. L'idée est de faire parler comme ça, autour du cinéma. Mais je pense que ça se fait déjà : des gens comme Nolan, qui parle de film argentique comme le support important de création et tous ce qui est numérique, c'est une sorte de produit dérivé.

Je pense qu'une boîte ou une personne ne peut pas faire ce travail tout seul, parce qu'il faut vraiment que tout le monde commence à comprendre. Mais de plus en plus de pellicule et de vidéo se délimitent. Parce que les gens qui utilisent l'argentique, c'est des artistes, et ce qu'on peut faire avec l'argentique devient différent de ce qu'on peut faire en numérique. Je pense qu'au fur et à mesure que le publique va prendre conscience de la différence. Avec les cinémathèques qui projettent des films en argentique, j'espère que les gens commencent plus

ou moins à voir la différence et à préférer de voir des films numériques en numérique et des films argentiques en argentique. [...]

J'aimerais bien vous poser aussi une question concernant l'histoire du cinéma expérimental en France. Après le Manifeste de Pantin, est-ce qu'il y avait quelques changements par rapport à avant ?

Oui, on était surpris avec le Manifeste. Le CNC a tout de suite répondu que « d'accord, vous avez raison », et ils ont créé une commission de cinéma expérimental. En 2002, 3, on a fait le Manifeste, donc c'était en 2003, 4, ils avaient ouvert la commission « expérimental ». Du coup, on s'est dit, « eh bien, il faut qu'on fasse des films maintenant ! » Parce que sinon, ils vont dire qu'il n'y avait pas de besoins, il n'y avait pas d'appels. Entre nous, entre les cinéastes, pour dire « ça y est ! Le Manifeste a marché, ils ont ouvert la commission, il faut qu'on propose des projets ! Sinon, ils vont dire que ça ne marche pas... » Et donc on a commencé à déposer des projets. Moi, j'ai déposé un. On était assez nombreux à déposer des projets à faire accorder par le CNC. Parce que la première commission était très forte, il y avait Nico Brenez, il y avait pas mal de gens qui soutenaient le cinéma expérimental. [...] On avait aussi envoyé au CNC une liste de gens qu'on considérait des experts dans la matière. Des gens qui, pour nous, étaient très carrés sur le cinéma expérimental, qui devraient faire partie de la commission, les gens comme Yann Beauvais, [...], Marcel Mazé, etc. Mais ils n'ont pas fait appel à ces gens-là. Ils ont appelé des gens qui connaissaient à peine le cinéma expérimental, entre autres. Du coup, la commission est devenue assez ignorante. Après, il y avait beaucoup de producteurs qui étaient assez malins, qui proposaient des documentaires de créations en disant que c'est de l'expérimental. Mais pour nous, ce n'est pas du tout ça. Donc on était un peu déçu par le choix des films, des films en vidéo art, des films de fiction mais un peu détournés, des films documentaires mais un peu de création... Finalement il y a très peu de films franchement expérimentaux qui bénéficient de cette aide. Puis, des cinéastes très importants pour nous, comme Joseph Morder, Boris Lehman, Stéphan Marti, n'ont pas passé. Ils ont fait des demandes mais n'ont pas reçu d'aide. Pour nous, c'est un peu scandale. Parce que ce sont quand même des cinéastes auxquels il faut faire confiance : ils font partie de cette histoire, ils savent très bien faire des films. Ce n'est pas sur les dossiers écrits qu'il faut les juger. La commission aurait dû soutenir des films au premier. Le problème, c'est que dans le premier, il peut primer que 40 films de toutes les commissions. Donc il faut que la commission expérimental aussi soit forte pour défendre les projets. Or, je pense que c'était une commission très faible et ils n'ont pas fait de bons choix. Du coup, le jour

aujourd'hui, on ne sait même pas ce qui se passe là-bas. On a un peu laissé tomber. On a pris quelques rendez-vous entre nous en 2007, 8, pour dire « alors, qu'est-ce qui se passe... » Même encore jusqu'en 2010, je crois, on a pris des réunions entre nous pour dire « qu'est-ce qu'on fait avec le CNC ? Est-ce qu'il faut qu'on aille chez eux, qu'on re-manifeste, qu'on revoie l'aide pour dire que ce n'est pas comme ça qu'il faut faire... ? » Mais je pense qu'on n'a ni le temps, ni l'envie d'aller les embêter, et donc on a laissé un peu tomber le suivi. Mais je pense que c'est toujours d'actualité. Il faut toujours que les gens déposent des projets vraiment expérimentaux... [...]

Comme vous êtes co-fondateur du laboratoire l'Abominable, j'aimerais bien vous demander une chose : est-ce que trouver les pellicules est devenu compliqué aujourd'hui ? J'ai lu vos interviews, et vous avez dit que le magasin de Kodak a été fermé et que c'est devenu un peu compliqué... Comment alors on peut trouver des pellicules ?

La pellicule argentique, ce n'est pas difficile à trouver. Il y a de plus en plus de fabricants aujourd'hui. Avant, il n'y avait que Kodak, Fuji et Alpha. Maintenant il y a quelques anciens qui ont repris de nouveau. Fuji a arrêté, mais Alpha a repris. Et il y a de nouveaux fabricants, comme Adox, Wittner. Maintenant, il y a cinq ou six fabricants. Il y a KAHN aussi. Donc on trouve de plus en plus de pellicules différentes, c'est plutôt bien. Simplement, Kodak est devenu plus difficile, parce que c'est une société très lourde, c'était énorme. Du coup, ils ne savent pas devenir plus petit, flexible et souple, ils travaillent toujours comme s'il faut être majeur pour acheter la pellicule. Ça remonte il y a dix ans, mais ils ont basculé les pellicules Super 8 du département amateur au département professionnel. Du coup, ils se sont un peu tirés dans les pieds. Parce que les magasins qui vendaient des pellicules partout dans les villes comme Paris, on pouvait acheter des pellicules Super8 à la pharmacie ou dans des magasins, mais dès que Kodak a enlevé les pellicules du catalogue amateur pour mettre dans le catalogue pro, dans les petits magasins comme ça, on ne les trouvait plus. Donc on a arrêté de commander et des magasins n'avaient plus de pellicule, du coup les ventes ont chuté. C'est une faute de Kodak. C'était très stupide, [...] parce qu'ils ont fermé les boutiques où on pouvait acheter des pellicules. [...] Maintenant, il fallait commander par téléphone, il fallait avoir un compte et payer par compte. Il n'y avait plus de possibilité pour les cinéastes-mêmes d'aller chercher ça. Il fallait passer par des revendeurs. Du coup, je suis devenu revendeur, pour que les gens puissent venir chez moi pour l'acheter. Ensuite, ils ont déménagé de Paris à Londres. C'était encore plus difficile de commander. Après, ils ont monté le prix minimum. C'était 500 euros,

il fallait acheter 500 euros de pellicules, sinon il fallait payer la livraison... C'était très compliqué d'acheter des pellicules chez Kodak. Et au jour d'aujourd'hui, on peut toujours l'acheter, [...] il le livre. Mais il y a beaucoup de problèmes et de malentendus, ils livrent des mauvaises pellicules, DHL n'arrive pas livrer le jour où il faut... À plusieurs reprises, il fallait que je prenne le métro, le tramway et le bus à 10h de soir pour aller chez DHL dans la banlieue pour chercher une commande qu'ils n'ont pas réussi à livrer, parce qu'ils n'ont pas trouvé notre boîte par exemple... [...] Donc c'est hyper compliqué de travailler avec Kodak et du coup, il y a d'autres boîtes, comme Alpha ou Wittner qui sont plus faciles. C'est donc Kodak qui est devenu très compliqué. Il vient de fermer le magasin à New York. Maintenant, il faut commander par téléphone et de faire livrer aux États-Unis... Kodak continue à vendre des pellicules et à les fabriquer, et à vouloir les vendre, mais il coupe vraiment la manière de vendre de plus en plus et c'est de pire en pire [...]. Ce n'est pas parce que les gens ne peuvent pas trouver des pellicules, mais c'est juste que Kodak est trop bête comme société, pour rester souple et pour faire en sorte que les clients puissent facilement les acheter.

Dans une interview, Jonas Mekas, il disait qu'aux États-Unis, il y a de moins en moins de cinéastes qui utilisent des pellicules, alors qu'à Paris, il y a beaucoup d'artistes qui pratiquent encore des pellicules. Pensez-vous que cela a le lien avec l'existence de nombreux laboratoires en France ?

Je pense que ça a voir avec des laboratoires associatifs comme l'Abominable. [...] Il y avait beaucoup de laboratoires comme l'Abominable, et une grande pratique de gens, c'est un peu explosion. Aux États-Unis, il n'y avait jamais eu de laboratoires comme ça. Au Canada, il y en a trois ou quatre, mais aux États-Unis, il n'y en a pas. Ce qui fait que les cinéastes ne savent pas développer eux-mêmes des pellicules et ils dépendent des labos, et des labos deviennent plus cher. C'est compliqué aux États-Unis de faire des films, parce qu'il faut savoir où aller développer, etc., ce n'est pas évident, alors qu'en France, on peut faire ça soi-même. Il y a de plus en plus de monde qui vient aux labos associatifs. Les labos associatifs s'étaient multipliés aussi en Europe. Si tu regardes le site Filmlab.org, il y a maintenant 33 laboratoires. Je pense que, en partie, c'est qu'il y a une pratique artisanale qui fait que c'est plus facile de faire soi-même en France.

Aussi en France, il y a la culture du cinéma plus importante. C'est-à-dire qu'en France, les gens ont l'habitude d'aller voir des films, de faire des films, de parler du cinéma, de faire des cours de cinéma, d'écrire des livres sur le cinéma. Il y a la culture du cinéma très importante en France. Un peu comme à Londres, il y a des groupes de musique dans des garages, il y a beaucoup de

petits groupes de musique à Londres, et à Paris il y a beaucoup de cinéastes Super 8, c'est comme ça un peu. [...] En France, depuis longtemps, il y avait des ciné-clubs dans les petits villages et donc les enfants ont grandi avec le cinéma. Peut-être ça s'arrête... Mais en tout cas, jusqu'à cette génération-là, le cinéma est resté très important, une partie intégrale de la vie et de la culture et de l'art. Donc les gens prennent très en sérieux. Il y a 400 films par semaine à Paris. À New York, ce n'est pas du tout pareille. C'est la question de *Film Culture* qui est plus importante à Paris qu'à New York.

Est-ce que vous pouvez parler un peu de Frameworks<sup>453</sup> que vous avez commencé au milieu des années 1990 qui est devenu aujourd'hui une grande plate-forme de discussion en ligne ? Quel était l'objectif de la création ?

Au départ, je travaillais à Light Cone. En 1994, juste même année où j'ai créé Re:voir, je suis rentré aux États-Unis pour l'été pour un mois. J'avais accès à l'internet, à e-mail, quand j'étais à l'université en '96, 7, même '95. L'internet est très acinien, ça date de 1969. J'avais déjà utilisé e-mail, mais c'était pour les informaticiens. Comme j'avais fait des études d'informatique au départ, je connaissais bien. Mais en '93, '94, e-mail est devenu commercialisé aux États-Unis. J'ai pris une adresse e-mail et j'ai commencé à regarder un peu. Avant des sites web, il y avait des newsletters, des mailings listes et des news groupes... Donc je me suis abonné à plusieurs news groupes, pour les mailings liste, pour le cinéma, pour de différentes choses. Je suis rentré à Paris, et quand j'ai un nouveau jouet comme ça, j'ai vraiment envie de jouer avec. Je suis quelqu'un qui se passionne rapidement pour des choses. J'avais envie de faire ça pendant certain temps. Donc j'ai cherché beaucoup, tous les news groups, j'ai cherché pour le cinéma expérimental et je n'ai pas du tout trouvé. Alors je me suis dit, « c'est dommage, il n'y en a pas, peut-être il faut que j'en crée un... »

J'ai cherché un peu un nom. Chaque fois que je crée quelque chose, l'Abominable, Re:voir, Frameworks, je cherche un bon nom. C'est Yann Beauvais qui a trouvé l'Abominable. Moi, j'ai trouvé le nom de Re:voir, j'étais assez content d'avoir trouvé ce nom. J'ai cherché pendant 2, 3 jours pour la mailing liste. Et quand j'ai trouvé « Frameworks », je me suis dit, « ah, c'est ça, c'est bien ça ! » Donc je l'ai créé. C'est un peu comme la bouteille jetée à l'eau, on ne sait pas ce qui va se passer. J'ai créé ça, j'ai commencé à écrire quelques articles sur des films que j'ai vus ou sur les sujets qui m'intéressaient. Il y avait 3, 4 personnes qui sont abonnées, puis

---

<sup>453</sup> Il s'agit d'un forum (mailing liste) international du cinéma expérimental en ligne, ouvert en 1995 par Pip Chodorov.

10, puis 20. Un des premiers, c'est Scott Stark, qui a commencé à faire le calendrier (qui est toujours là chaque dimanche) de ce qui se passe dans le cinéma expérimental cette semaine... Pendant 6 mois, c'était vraiment peu de gens qui se communiquaient entre eux. Au bout d'un an, il y avait un peu plus, et après il y avait de plus en plus. Dans les années '98 – 2000, c'était très intéressant. Au départ, j'avais tendance à écrire beaucoup plus, à écrire de nombreux articles, comme journal, comme magazine. Aller au festival, voir des films et rentrer et écrire pour Frameworks des articles de 2, 3 pages, des comptes rendus, d'essais de soulever des sujets de conversation, etc. Et puis, ça a commencé à prendre, et du coup il y avait beaucoup de débats intéressants : les films sur *found footage*, ou sur politique... Au départ, j'ai essayé vraiment limiter les discussions au cinéma expérimental. S'il y avait des disputes par exemple, j'arrêtais des disputes. Si quelqu'un commençait à parler de l'art vidéo, j'ai dit « excusez-moi, mais Frameworks, c'est pour le cinéma expérimental et ce n'est pas pour des arts vidéos, il doit faire d'autre mailing liste pour ça ». Je me suis dit, comme les artistes vidéo utilisent la vidéo, ils ont des ordinateurs pour la monter, ils sont donc très branchés à l'informatique, donc il doit avoir des mailing listes bien avant nous. Après, j'ai fait la recherche et j'ai trouvé qu'il n'y avait pas non plus. J'ai un peu fermé Frameworks pour parler complètement du cinéma expérimental et pas de vidéo, mais finalement, il n'y avait pas d'autres mailing-liste. J'ai dit au gens, « vous voulez parler de ça, eh bien, démarrez d'autre mailing liste, il n'y a aucun problème ». Mais finalement, Frameworks est resté un peu le plus grand lieu de discussion sur le cinéma expérimental, et du coup sur les supports numériques aussi. Aujourd'hui, il y a beaucoup de cinéastes, mais aussi de professeurs, d'étudiants, de programmeurs, de distributeurs, d'amateurs. Il y a beaucoup de publics qui correspondent là-dessus et je pense qu'il y a 1400 personnes, je peux te dire exactement... Petit à petit ça augmente, et voilà, 1652 personnes aujourd'hui. [...] Aujourd'hui, il y a 1652 personnes, mais en fait, ça a pris peut-être 8, 10 ans pour qu'on arrive en 1000. Et maintenant, après 20 ans, il y a 1652. Donc même s'il n'y a que 30 personnes qui parlent, parce que les gens sont timides ou ils n'ont pas de grandes choses à dire, etc., mais il y a 1600 qui lisent !

D'après vous, qu'est-ce qu'a permis l'internet pour le cinéma expérimental ?

À part les e-mails, etc., plus pratique que les fax ou lettres, ça nous permet de communiquer. Je dirais qu'il y a un changement absolu dans la manière de partager des films, parce qu'il y a certains cinéastes qui mettent des films sur YouTube ou sur Vimeo. D'autres sont radicalement opposés : ils ne veulent pas que leurs films soient vu gratuitement, il faut qu'on loue. Et d'ailleurs, il y a des gens qui ne veulent pas que les films soient vu en numérique, il faut voir

les films en projection argentique. Ça radicalise un peu le public. Mais pour ceux qui partagent des films, ça a permis une grande connaissance. Par exemple, il y a un cinéaste, par exemple [...] Judy Mark. J'ai vu qu'elle a un site web et elle met tous ses films gratuitement. Du coup, je pouvais les montrer dans mon cours et je pouvais prévoir si je voulais louer en 16mm avant de faire la programmation. Je pense que c'est très intelligent, parce qu'on fait connaître ses films partout, des gens partout dans le monde, dans tous les pays, peuvent voir ses films. Et moi, je n'ai pas fait par exemple. Mes films ne sont pas sur internet et personne ne peut les voir, sauf si on les loue à Light Cone ou au Collectif Jeune Cinéma. Donc moi, mes films ne sont pas connus. Mais Jonas Mekas a mis beaucoup de films en ligne et du coup, il est connu. Donc je pense que ça permet à beaucoup de cinéastes de se faire connaître et de partager leur travail. En même temps, ça dénature le travail.

Je ne pense pas que l'internet prend la place de la distribution en argentique. Mais c'est claire que toutes les coopératives, comme Light Cone, Canyon Cinema, Toronto Filmmakers', Lux, toutes les coopératives-là sont basées autour de communautés physiques. Toronto, Londres, San Francisco, New York, Paris... Et il y avait besoin de ça dans les années '60, '70. À New York, on pouvait louer des films à New York, parce que de les faire envoyer depuis Californie ou Australie, c'était trop compliqué. Donc il faut qu'il y ait une coopérative dans chaque local. Maintenant, avec internet, il n'y a pas de coopératives globales mais on peut imaginer un site qui partage des films. Peut-être que le VOD de Re:voir va faire ça un jour... Mais l'idée, c'est qu'il peut y avoir une coopérative globale. La communauté est devenue globale. Avec Frameworks, avec d'autres plates-formes, on peut rester en contact n'importe où. Donc on peut partager des films, des conversations, comme si on fait partie d'une coopérative, mais on est dans différentes villes, dans différents pays. Ça aussi, ça éduque. Ça fait connaître non pas seulement des cinéastes et des films, mais une histoire de ce cinéma-là. Pour ceux qui ne comprennent pas ce que c'est, ils peuvent aller voir. Et nous, ça permet de vendre des DVD !

### C) Entretien avec Hervé Pichard : le 6 mai 2015

Comment travaillez-vous à la Cinémathèque française pour la préservation et la conservation des films ?

Je suis en charge d'enrichissement, de compléter la collection de la Cinémathèque en recherchant des films, plus ou moins récents. Ça peut être les films de premier temps, comme des films en fin d'exploitation. Ça peut être des films français, ou étrangers, japonais ou américains. Et évidemment, je suis aussi en charge de retrouver tout ce qui peut accompagner des films. C'est-à-dire des manuscrits, des scénarios, des photos, des affiches, aussi des costumes, des appareils de projection, etc. Si on se concentre sur des films, il y a plusieurs problématiques. L'idée première, c'est de constituer des fonds autour d'un film, en recherchant des éléments originaux d'un film et des copies. Ça peut être des copies d'époque ou des tirages plus récents.

Ce que je fais beaucoup à la Cinémathèque, c'est la restauration des films. Je fais des restaurations prestigieuses : par exemple *Marius* de Marcel Pagnol à Cannes. [...] Mais on peut aussi faire des restaurations plus modestes de films inconnus qui la nécessitent pour la raison patrimoniale [...].

Par ailleurs, on continue à travailler en traditionnel. On travaille avec des laboratoires et on fait des tirages argentiques de films à partir de négatifs. L'idée est toujours la même. C'est-à-dire que rechercher des négatifs originaux, rechercher des copies de référence pour pouvoir sauver ces films. Avec cette idée de constituer des fonds, aussi autour de personnalité, et ça peut être aussi autour d'institutions. À la Cinémathèque, on a le fonds du Festival de Cannes, de Light Cone (on est dans le domaine beaucoup plus expérimental), on a des fonds de grands producteurs français ou de grands cinéastes français qui ont confié à la Cinémathèque à la fois des films, mais aussi tous les documents papiers qui vont avec des films. C'est Chabrol, c'est Rivette, de grands cinéastes qui font partie de la Nouvelle Vague, qui ont été évidemment très proches de la Cinémathèque et de son fondateur, Henri Langlois. [...]

Quelles sont des problématiques de préservation des films ?

L'idée première, c'est de faire en sorte que les films qui sont confiés à la Cinémathèque soient conservés sur la durée, sur le long terme. On n'est pas un lieu de stockage basique. On est là pour que les films soient conservés, pas sur 50 ans, mais vraiment sur 300 ans, sur la durée d'un

film, de la bobine, sur la durée de la vie de la pellicule. Donc il y a certaines règles de stockage qui sont à respecter : des conditions optimales, de température, d'humidité pour que la pellicule ne se désagrège pas trop vite.

Ensuite, ce qui se passe, [...] il y a très longtemps, il y a eu ce plan de nitrate. Il y a eu un budget assez conséquent mis en place par le CNC, qui permettait de changer de support des films qui étaient sur le support nitrate (qui était donc très fragile et très ancien), de les mettre sur les supports sertis dans la démarche de conservation, qui permet de préserver des œuvres sur le long terme sur les supports argentiques. C'est une petite parenthèse, parce que, évidemment aujourd'hui, on a tendance à restaurer des films en numérique, à récupérer des fichiers numériques des films contemporains. Le problème, c'est que le fichier numérique, ce n'est pas un support considéré comme un support de conservation. C'est un support de diffusion, mais ce n'est pas un support qui est destiné à la conservation sur le long terme. Ce qu'on préconise, nous à la Cinémathèque, comme dans d'autres archives, c'est une démarche aussi encouragée par le CNC, c'est quand on restaure un film, il faut ensuite qu'on fasse un retour sur le film, qu'on le remet sur la pellicule pour qu'il soit conservé sur un support physique et pas numérique. En fait, ce qui se passe, c'est que, souvent on reçoit des copies, dans certains cas, on ne fait que des copies. Par exemple, lorsqu'on travaille avec des sociétés comme Warner ou Fox, on sait très bien que les copies qui sont déposées à la Cinémathèque ne sont pas des copies uniques. Elles sont déposées aussi dans d'autres archives, au CNC (il y a le principe de dépôt légal). Donc la plupart des copies, il n'y a pas de rareté, disons. Même si on se rend compte quand même que sur de grands classiques, même américains, il n'y a plus de copie en France, des fois il n'y en a plus aux États-Unis. Par exemple, on a fait un rétrospective de Blake Edwards et il manquait un film important, c'est un western qu'il a fait. Pour montrer ce film, on a été obligé de rechercher le négatif aux États-Unis, de travailler avec un film américain et un laboratoire américain pour retirer une copie pour pouvoir montrer le film à la Cinémathèque. Même sur de grands classiques, il y a des fois des problèmes pour retrouver des copies et quelques fois des négatifs.

Mais évidemment, ce qui est beaucoup plus compliqué, c'est lorsque on est dans le domaine de l'expérimental, et que les cinéastes ont généralement fait une seule copie par titre. Ils ont tiré une copie. Comment se fait-il qu'une copie ? Parce que on sait très bien que les cinéastes expérimentaux des fois tournent en inversible (tourner directement en positif), donc il n'y a pas de négatif. Quand on tourne en négatif, on est obligé de faire un positif à partir du négatif. Mais quand on tourne directement en positif, ça permet de monter directement le film à partir de l'élément original et de projeter dans le temps. Le seul problème, c'est que lorsqu'on est dans

cette démarche, on n'a pas de négatif original, il n'existe pas, et on n'a pas de *copie*, puisque dans ce cas-là, la copie n'existe pas. Il y a juste un élément original qui s'appelle un film inversible. De fait, c'est un élément unique très fragile, parce que souvent il était projeté.

Donc on se retrouve avec des éléments qui peuvent être des inversibles, des négatifs, des copies, mais souvent ce sont des éléments uniques ou presque uniques. Cette unicité fait qu'on porte une attention très spécifique à ces films-là. Parce que, évidemment, la Cinémathèque est aussi attentive au cinéma expérimental, elle met tous les films sur le même plan. Les films expérimentaux ont autant de valeur qu'un film d'auteur, qu'un film de grand public... Il s'agit donc de prendre soin, d'autant plus que quand ce sont des éléments uniques. On ne se pose pas la question de l'importance de film, mais on se pose la question de l'importance des supports. Et en occurrence, le support, de par son unicité, a une valeur extrême. Donc il s'agit de conserver des films au même titre que des autres. Mais par contre, ça pose des problèmes de manipulation, de sortie d'éléments. C'est l'autre conséquence de la conservation. C'est-à-dire qu'un élément fragile et unique ne sortira pas de la Cinémathèque de la même façon qu'une copie de la série. Ça veut dire qu'un élément unique *a priori* ne sortira pas de la Cinémathèque, sauf à la demande de son déposant. La seule personne qui a l'habilité à sortir un film en dehors de la Cinémathèque, c'est le déposant, c'est la personne qui a déposé ce film.

Comment trouvez-vous le budget pour le plan de préservation ?

Tous les frais de conservation, c'est des budgets propres à la Cinémathèque qui sont attribués par le CNC. Quand on restaure un film, d'une part on a un budget propre à la Cinémathèque pour ce type de travaux, en sachant qu'on est deux personnes à la Cinémathèque à faire des restaurations. Il y a la responsable de la collection des films qui travaille à partir des films qui sont déjà à la Cinémathèque, et moi, qui fait des restaurations à partir des films qui ne sont pas à la Cinémathèque ou qui viennent d'intégrer à la Cinémathèque. L'idée, c'est justement de collaborer avec des détenteurs des catalogues, des ayants-droit, des producteurs, des distributeurs, afin de sauver des films qui ne sont pas déjà à la Cinémathèque.

Lorsqu'on fait une numérisation simple et qu'on est dans le budget reste limité, on peut fonctionner sur les fonds propres. Par exemple, sur les court-métrages, on fait la numérisation 2K, on peut financièrement être autonome. Lorsqu'on fait des restaurations, comme par exemple *Marius*, on est autour de 120,000€. Là, il faut qu'on trouve des partenaires. L'idée, c'est d'avoir d'une part l'aide du CNC lorsque le film entre dans une case d'aides à la

numérisation. Car le CNC peut aider à la numérisation des films : il peut aider jusqu'à 80%, 90% pour certains cas. Mais ce n'est pas suffisant. Après, on trouve d'autres partenaires. Je prends l'exemple de *Marius*. Avec l'ayant droit (on n'est pas le seul à chercher le financement), on travaille avec le fonds culturel franco-américain qui est la fondation qui aide le cinéma franco-américain. On est allé chercher à Arte qui cofinançaient la restauration et qui vont ensuite faire des passages télé des films, on est allé chercher des archives audiovisuelles de Monaco [...] et évidemment la Cinémathèque française et les ayants droits. On demande un devis pour restaurer des films et en fonction de ce devis, on cherche des partenaires.

Mais ça, évidemment, on ne fait pas sur le cinéma expérimental. Parce que des partenaires veulent plutôt des films qui ont une certaine aura populaire. Ce n'est pas le cas pour le cinéma expérimental. Donc sur le cinéma expérimental, on est plutôt autonome, ou alors on travaille avec d'autres cinémathèques. Par exemple, pour prendre un film avant-garde et militant, comme *Afrique 50*<sup>454</sup>, on a travaillé avec la Cinémathèque de Bretagne qui conservait des éléments existants. En partenariat, on a pu mener ce projet à bien, avec les ayants droits des films [...]. Après, sur les fonds propres pour des projets peux coûteux, sinon on est dans une démarche beaucoup plus lourde...

Vous dites que le fichier numérique n'est pas très adapté à la conservation des films. J'ai entendu dire que, aujourd'hui, vous choisissez les meilleurs films faits en numérique et les mettent en support argentique... Est-ce que c'est vraiment le cas ?

Quand on réclame l'aide à la numérisation du CNC, on est dans l'obligation de faire un retour sur le film. Ce n'est pas juste une lubie de la Cinémathèque. C'est-à-dire que la tutelle a bien compris que, aujourd'hui, pour préserver un film, il fallait qu'il soit en support argentique. Pour ça, évidemment, on ne peut pas faire des restaurations de basse qualité. Il faut qu'on fasse des restaurations de très haute qualité. C'est-à-dire qu'on fasse un scanne du négatif original qui va nous servir à restaurer les films en 2K ou 4K. Idéalement en 4K, puisque, ensuite quand on fera un retour sur film, on ne perdra pas en définition. Il faut savoir que, quand on fait un retour sur film, l'idée c'est d'avoir la même qualité que ce qu'on avait à l'origine. Donc si on numérise en HD par exemple, si on fait un retour sur film, on aura une image qui ne sera pas aussi belle que négatif original. L'idée, c'est de vraiment retrouver la qualité de grain original de la pellicule, lorsqu'on fera le retour sur le film. [...]

---

<sup>454</sup> Le film de René Vautier, réalisé en 1972.

Concernant les films faits originellement en numérique, est-ce que vous passez en argentique ?

Ce n'est pas une démarche qu'on fait pour l'instant. Parce que, déjà, les films qui sont tournés en numérique, c'est des films qui sont beaucoup plus contemporains. Mais ça nous arrive. Par exemple sur un film de Raoul Ruiz qui s'appelle *La Recta Provincia*, qui a été tourné en NTSC (c'est un format américain). L'idée, c'est de préserver ce film et de faire éventuellement un retour sur un film. Mais c'est en cours et ce n'est pas encore fait. *A priori*, c'est des choses qui peuvent se faire. [...] C'est des questions qui se posent et qui se font dans certains cas. Par contre, la Cinémathèque s'intéresse davantage aux films anciens. Certains producteurs qui ont l'argent pour des films, surtout aux États-Unis, c'est ce qu'ils font. C'est-à-dire qu'ils tournent en numérique et après, ils font un retour sur film pour préserver des films contemporains. Ça existe... Pour les films anciens, dans la Cinémathèque, ce n'est pas encore d'actualité. Mais on a commencé à y réfléchir...

Je voudrais vous poser la question concernant la relation entre la Cinémathèque française et Light Cone. J'ai entendu que les artistes qui ont déposé leurs films à Light Cone peuvent amener leurs copies à la Cinémathèque. C'est le cas ?

Oui. Light Cone est une institution que la Cinémathèque respecte énormément. Parce qu'ils font le travail de programmation, de diffusion et de valorisation du cinéma expérimental qui est maintenant reconnu, et qu'ils font un travail conséquent. Une des difficultés de Light Cone, c'est qu'ils n'ont pas d'espace de stockage et qu'ils ont des éléments fragiles souvent uniques, ce qu'on disait au début. Donc on leur a proposé de conserver des films, de les conserver sur le long terme. C'est ce qu'ils ont fait. Par ailleurs, on les a encouragés à ce que les films soient déposés au nom des cinéastes, c'est-à-dire que les cinéastes déposent leurs copies. Light Cone peut déposer les copies qu'il possède, mais les cinéastes peuvent non seulement déposer leurs copies, mais aussi des éléments originaux de leurs films. C'est ce qu'on a fait avec certains cinéastes expérimentaux qui étaient proches de Light Cone.

Depuis quand vous faites cette collaboration ?

C'est en 2011.

C'est assez récent !

Oui, c'est relativement récent. En fait, c'est un peu normal. C'est-à-dire que, dans les années à partir de 2010, il y a eu toute cette problématique des salles qui ont commencé à s'adapter en numérique, les films étaient moins projetés en pellicule. Et donc il y a eu un rapprochement entre la Cinémathèque qui a plus une vocation à conserver des films et des associations se sont aussi tournées vers le numérique, [...] même si Light Cone est plutôt une institution qui est encore attachée à la pellicule.

La Cinémathèque française était depuis longtemps une sorte de protecteur du cinéma expérimental, vous programmez régulièrement les films expérimentaux. Mais ce qui m'a intéressé, c'est qu'en termes d'organisation de la structure, je pense que c'est la première fois qu'une grande institution comme la Cinémathèque aide l'organisation d'une petite structure du cinéma expérimental comme Light Cone. Donc j'aimerais bien savoir quels étaient l'objectif de ce rapprochement...

En tant que responsable d'enrichissement, je suis évidemment attentif à ce type de cinéma-là, en dehors du fait que c'est le cinéma qui me plaît d'un point de vue personnel. Ça me paraissait important qu'on soit aussi dans cette démarche-là. En fait, pendant très longtemps, j'ai travaillé avec des entreprises, des producteurs ou des distributeurs très importants. Ça peut être Fox ou Warner, qui sont des sociétés qui confient leurs films depuis la fin de la Deuxième guerre mondiale. Après, il y a tous ces cinéastes d'auteur ou des producteurs ou distributeurs français. Eux pareille, il y a une sorte de filiation logique entre la Cinémathèque et la profession.

C'est vrai que le cinéma expérimental a toujours été un peu en marge du cinéma par définition, parce qu'ils sont un peu dans l'opposition, etc. Et en même temps, un peu aussi en marge de la Cinémathèque française. Même si des films expérimentaux sont montrés à la Cinémathèque, ils ont toujours voulu marquer leur indépendance par rapport à la Cinémathèque française, qui était quand même une institution assez forte en France. Évidemment, la Cinémathèque française était beaucoup plus proche du cinéma d'auteur que du cinéma marginalisé, même si on sait qu'Henri Langlois était fasciné par ce cinéma-là aussi. Mais il y avait, pas de défiance, mais une sorte de barrière entre le cinéma dit expérimental et le cinéma... Pas d'un point de vue de programmation, parce que les films étaient programmés, mais plus point de vue institutionnel. La Cinémathèque est financée par le CNC, et il y a une démarche plus marginalisée, beaucoup plus indépendante du cinéma expérimental. Mais quand ils se sont aperçus que finalement la Cinémathèque, on était très sensible au devenir de leur cinéma, forcément, on s'est manifesté.

Finalement, en discutant, en assistant aux projections qu'eux-mêmes organisaient, on a quand même marqué notre intérêt pour ce cinéma-là. Et surtout, on leur a rappelé qu'il n'y avait pas

une main mise sur le cinéma expérimental et que, au contraire, l'idée, c'est d'être sur le principe du dépôt, c'est-à-dire que les personnes qui déposent restent propriétaires de leurs éléments et qu'il ne s'agissait pas de faire le travail à leur place. Le fait de déposer à la Cinémathèque ne remettait pas du tout en question leur vocation première qui était de montrer des films, mais c'est un travail complémentaire. Et donc ça, évidemment, ils ont été vite conscients et ravis, en fait, de s'apercevoir que ça allait soulager d'un poids qui était celui de la conservation qu'ils n'étaient pas habilités à faire. Et malgré tout, ça leur permettait de continuer à programmer en se focalisant cette activité-là.

Est-ce que vous collaborez avec d'autres structures comme le CJC ou Cinédoc ?

Non, on ne travaille pas avec eux, mais par contre ce qu'on fait, c'est qu'on travaille avec des cinéastes expérimentaux. En tout cas, si ce n'est pas fait, ce n'est qu'une question de temps, [...] j'en avais déjà parlé avec eux... [...]

Le cinéaste qui était un peu notre porte-parole pour cette histoire [de la collaboration entre Light Cone et la Cinémathèque], c'est Patrick Bokanowski. Lui, il a été un peu notre porte-parole, c'est-à-dire que lui était un des premiers à comprendre qu'il y avait tout un intérêt à travailler à la fois avec la Cinémathèque et avec Light Cone. [...] Il a défendu un peu notre façon de fonctionner... Lui, c'est quand même un bon exemple de la personne qui a collaboré à la fois avec les deux institutions. On a récupéré cette année le film qu'il a fait en 2014 qui s'appelle *Un Rêve*. On a vraiment récupéré des négatifs. Au lieu de trainer sur les étagères dans des espaces de fabrication alternatifs, dans les labos traditionnels, il dépose à la Cinémathèque où des films sont conservés à long terme. Il a déposé aussi des films plus anciens. En 2013, il a déposé des éléments tirage de *L'Ange* (c'est un film de '84, donc c'est beaucoup plus ancien), un internégatif de *Déjeuner de matin* de 1975, *Battements solaires* (2008) et *Au bord du lac* (1994) aussi.

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	5
<b>Partie I. Anthology Film Archives</b> .....	9
<b>Introduction</b> .....	10
<b>Chapitre 1. Nécessité de partager : préhistoire de l’Anthology Film Archives</b> .....	10
1-1. Engagement dans la culture du cinéma expérimental : partager, protéger, montrer	10
1-2. De Greenwich Village à SoHo : la communauté d’avant-gardistes, de la culture alternative .....	12
1-3. La bataille pour le partage du cinéma expérimental : lutte pour la légalité, essai d’élargir la possibilité de partager .....	14
<b>Chapitre 2. Anthology Film Archives : de la naissance à l’installation à 2<sup>nd</sup> Avenue et 2<sup>nd</sup>     Street</b> .....	16
2-1. Naissance de l’Anthology Film Archives : un <i>musée</i> du cinéma expérimental.....	17
- Musée du cinéma .....	18
2-2. Essential Cinema : fondation de la collection et programmation .....	20
- Conservation et préservation du film vont de pair avec l’acte de montrer .....	22
2-3. Établissement du système économique : initier des partenariats .....	22
2-4. 2 <sup>nd</sup> Street and 2 <sup>nd</sup> Avenue : construction du Musée – Anthology Film Archives....	24
<b>Chapitre 3. Le palais du cinéma expérimental : la vie de l’Anthology à la nouvelle ère</b> .....	26
- L’histoire de l’art comme survivant de l’histoire.....	26
3-1. Préserver, conserver : la collection et les archives .....	28
- Préservation .....	28
- La dilatation des archives .....	31
3-2. Partage des archives : montrer, enseigner, partager .....	32
3-2-1. Pôle de diffusion .....	32
- Unessential Cinema : une nouvelle identité ? .....	34
3-2-2. Internet comme outil de partage.....	36

3-3. Économie actuelle : une économie autonome .....	38
3-4. La relation avec le secteur éducatif : penser à la nouvelle génération.....	40
<b>Conclusion</b> .....	42
<b>Partie II. Light Cone</b> .....	45
<b>Introduction</b> .....	46
<b>Chapitre 4. Préhistoire de Light Cone</b> : la situation du cinéma expérimental en France de la fin des années 1960 jusqu'au début des années 1980 .....	47
4-1. La fondation de coopératives .....	47
4-2. De la fin des années 1970 aux années 1980 : un moment de creux et de chute pour le cinéma expérimental en France .....	50
<b>Chapitre 5. L'aube de Light Cone</b> : le paysage du cinéma expérimental 1990 – 2000.....	52
5-1. Naissance du distributeur.....	52
5-2. Pour une distribution du cinéma expérimental : la collection, la tarification, la circulation.....	53
- La constitution du catalogue .....	53
- Stratégie tarifaire .....	55
- Ouverture vers international au niveau de diffusion et de réseau.....	55
5-3. Enrichir et élargir le terrain du cinéma expérimental en France.....	56
- Scratch projection : combler ce qui manque, créer les relations entre les cinéastes ..	56
- Essai de rapprochement avec le milieu des arts plastiques.....	57
5-4. Phase de développement : des années 1990 au début des années 2000.....	60
5-4-1. Arrivée de nouvelle génération : régénération du cinéma expérimental français ..	60
5-4-2. Le stade de professionnalisation de Light Cone : 1990 - 2000.....	61
- L'intérêt pour la vidéo, l'intérêt pour la distribution.....	61
- Emplois jeune .....	62
- Centre de documentation.....	63
5-4-3. Nouvel essai de coopération entre les structures : Manifeste de Pantin .....	64
- Point de situation au début des années 2000 .....	65

<b>Chapitre 6. La survie du distributeur à l'ère nouvelle</b> .....	67
6-1. Distributeur du cinéma expérimental : collectionner, faire circuler, sauvegarder ..	67
6-1-1. La collection toujours en voie de développement.....	67
6-1-2. Numérisation, conservation : la gestion de la collection à l'ère numérique .....	70
- Objectif de numérisation : distribution à l'ère numérique .....	70
- Problème de numérique.....	71
- Pensée du support original .....	72
- 24/25 : projet collectif de numérisation.....	73
6-1-3. Internet comme outil de promotion et de travail.....	74
6-2. Développement de la situation économique actuelle.....	77
6-3. Différents aspects de Light Cone : développement, nouveauté.....	80
- Transformation de Scratch projection.....	80
- Scratch Expanded .....	81
- Projet Atelier 105 : combler le manque à l'ère technologique .....	82
<b>Conclusion</b> .....	84
<b>Partie III. LUX</b> .....	86
<b>Introduction</b> .....	87
<b>Chapitre 7. La genèse de la culture du cinéma expérimental anglaise</b> : la naissance de la London Filmmakers' Co-op et London Video Access.....	88
7-1. L'aube de la London Filmmakers' Co-op .....	88
- Naissance : newyorkais et Arts' Lab.....	88
- Rôle-clé joué par la LFMC à l'aube de la culture du cinéma expérimental .....	91
7-2. La phase du développement : transition de l'autofinancement au système dépendant d'aides diverses .....	92
- La difficulté financière à l'époque de l'autofinancement.....	92
- Début de dépendance aux aides diverses.....	93
7-3. London Video Access : l'apparition de l'art vidéo .....	93
- Naissance : une base dépendante des aides institutionnelles.....	94
- Développement : la multiplication des subventions et sa réorganisation .....	95

<b>Chapitre 8. Du Lux Centre à Lux : problématique des interventions institutionnelles.....</b>	<b>97</b>
8-1. Déclin de la LFMC / LVA : Faiblesses de principes ouvert dans la situation concurrentielle.....	97
- Raisons internes .....	98
- Situation concurrentielle .....	100
8-2. Lux Centre : un grand échec d'investissement .....	102
<b>Chapitre 9. De distributeur à agence : le nouveau départ de Lux.....</b>	<b>105</b>
9-1. L'idée du « centre » de la culture de l'image en mouvement : Lux comme structure choisie.....	106
- La politique culturelle anglaise et le financement de l'ACE .....	106
- Une idée du « Centre » de la culture de l'image en mouvement.....	108
9-2. De distribution à la diffusion : le rôle de curateur .....	111
9-2-1. Distribution : promouvoir son héritage .....	111
- <i>Shoot Shoot Shoot</i> .....	111
9-2-2. <i>Reaching Audience</i> : à la rencontre du public anglais, du public plus large .....	113
- De la distribution à la diffusion .....	113
- Revisiter la collection.....	116
- Édition DVD : continuité de l'activité de LVA .....	118
9-2-3. Préservation, numérisation des films .....	118
9-3. Soutenir la culture de l'image en mouvement .....	121
- Idée de « support » des artistes : du laboratoire au consultant .....	121
- Pôle recherche : soutien au développement de connaissances de l'image expérimentale.....	122
9-4. Internet : un reflet du rôle central joué par Lux .....	123
<b>Conclusion .....</b>	<b>125</b>
<b>Conclusion générale : Des modes de survie des structures du cinéma expérimental ....</b>	<b>128</b>
- Tendance de la diffusion en numérique.....	130
- Préservation, conservation .....	132
- Internet : l'espace cristallisant de la figure des structures.....	134
<b>Bibliographie.....</b>	<b>138</b>

<b>Lexique</b> .....	156
<b>Annexes</b> .....	157
Annexe 1 : <i>Aspen</i> .....	158
Annexe 2 : Statistique des études cinématographique aux États-Unis 1963 - 1980 .....	159
Annexe 3 : Invisible Cinema .....	159
Annexe 4 : Tarifs proposés à « Film Preservation Honors & Benefit » à l'Anthology Film Archives .....	160
Annexe 5 : L'estimation du coût de la conservation support numérique/argentique .....	161
Annexe 6 : Entretiens .....	162
A) Extrait de l'entretien avec Emmanuel Lefrant : le 29 janvier 2015.....	162
B) Entretien avec Pip Chodorov : le 6 avril 2015.....	165
C) Entretien avec Hervé Pichard : le 6 mai 2015 .....	178
<b>Table des matières</b> .....	185