

COLLURES : DU CINÉMA EXPÉRIMENTAL À L'ANTHROPOLOGIE

Barbara Glowczewski

Par la spécificité de son support, la pellicule, le cinéma traduit précisément des modèles et du fait même de ses lois spécifiques il les transforme en d'autres réalités qui fonctionnent suivant une nouvelle cohérence, celle d'une part du système d'agencement particulier à chaque film et d'autre part des constituants généraux propres au support même (grain, lumière, rythme). Pouvant n'investir spécifiquement que ses constituants, le cinéma non seulement traduit mais invente des réalités propres à son champ: c'est là que se situe la dimension créative aussi de tous les autres champs [...] Pourquoi donc y relire du su alors qu'il s'agit d'y percevoir un nouvel à voir.

Barbara Glowczewski, *Cinéma Différent*¹.

Le pouvoir chez les Aborigènes est indissociable des notions de transformation et de métamorphose, du passage, du mouvement, du va-et-vient, autrement dit, il ne peut se poser sur quelque chose d'extérieur à s'approprier, n'étant pas séparé de la relation même entre deux choses ; le pouvoir est la dynamique qui fait exister ces deux choses, par exemple chaque sexe comme différent et potentiellement inversable au niveau symbolique avec l'autre. Le pouvoir est dans le désir indissociable de la projection entre deux éléments : le pouvoir dans la LOI, le "rêvant", c'est encore le désir qui passe dans les rêves.

Barbara Glowczewski, *La Brochure ethnologique 8, La frontière*².

Entre ces deux citations, une collure comme une blessure qui se serait cicatrisée en surface mais à l'instar de deux morceaux de pellicule de film collés par du scotch de montage, il reste la coupure en transparence qui selon la vitesse de défilement va créer ou non un effet d'intermittence, un battement lumineux, une césure, une pulsation, une jouissance-cinéma comme disait dans les années 1970 la cinéaste expérimentale Claudine Eizykman, élève de Lyotard avec lequel et deux autres compères (Guy Fihman et Dominique Avron), ils avaient

réalisé *l'Autre scène* (16mm 6'), une lame de rasoir dont la fente traverse le visage de la femme qui s'y reflète : sous-titre « cette lame est amoureuse de votre peau »³... La coupure est un trou virtuel où les flux passent dans les deux sens, rejet ou absorption, double expérience de mon premier séjour chez les Aborigènes en 1979 et des suivants. Cette coupure n'est pas un enjeu d'identités opposées (race, culture, genre, religion, mode de vie, etc.) mais d'intensités en mouvement : elle n'a pas fini de devenir et se transformer à chaque nouvelle collure que ce soit par l'image ou l'écrit.

« Collure » au cinéma se traduit en anglais par « *splice* » qui suppose de « joindre soigneusement (*neatly*) deux bouts pour qu'ils fassent une pièce continue »⁴. Mais le terme « *splice* » est aussi synonyme d'une série d'autres verbes utilisés pour décrire des formes d'artisanat et de création, comme la couture, le tricot, le tissage, le tressage, la vannerie, la fonderie, la verrerie, soit des activités d'entrelacement, de mariage, voire de greffe qui créent des objets visuels, résultant de différentes manières de connecter deux ou plusieurs matériaux différents, sans que l'un domine l'autre. Quelle que soit la technique, héritée ou inventée, culturelle ou individuelle, tous ces talents démontrent un art spécifique de condensation de l'hétérogénéité en une seule pièce qui puisse recréer une hétérogénéité dans la perception et les affects potentiels de ceux qui regardent, leur permettre de les saisir (*grasp*), les capter sans les capturer. Telle est aussi la définition du cinéma et de l'anthropologie que j'aime.

La cicatrice intérieure (1971-72, 36 mm, 60') de Philippe Garrel⁵, m'a inspiré l'écriture, avec sept autres lycéens, d'un scénario qui a pu être tourné grâce à un cameraman qui travaillait à l'ORTF : *Angoisse* (1973, 16 mm, 30'). Le visage couvert de dessins psychédéliques, chacun de nous, déguisé en néo-antique, déposait à tour de rôle un objet au pied d'un monticule de sable dans une carrière. Chaque offrande de la procession était entrecoupée d'une courte séquence où le déposant mettait en scène, dans son quotidien, une angoisse cristallisée dans l'objet de son offrande. Pour ma part, je déposai un cadre vide car dans ma séquence j'essayais de dessiner le contour de mon reflet, depuis la main gauche posée sur le miroir, jusqu'à la main droite qui tenait le feutre et ne pouvait donc se contourner elle-même : impossibilité de représenter le mouvement, et allusion au dessin d'Escher où une main sort d'un dessin pour dessiner une autre main créant l'illusion optique d'une bande de Moebius. Le film se terminait par un banquet dans la carrière où l'une d'entre nous, parée de voiles blancs, était portée sur une table pour être peinte avec la nourriture du festin.

Trois ans plus tard, la projection de ce film au séminaire « Énergétique cinématographique » animé par Claudine Eizykman et Guy Fihman à

l'université Paris 8, alors installée à Vincennes, fut critiquée comme un fantasme de la représentation symbolique. Certes, on pouvait lire la maladresse de notre rituel adolescent comme une mise en images métaphorique, mais ce qui guidait alors mon intérêt anthropologique pour les rituels en général était précisément de saisir des codes internes qui ne relèvent pas de l'extériorité de la représentation et du symbolisme. C'est dans les écrits de Deleuze et Guattari, certains écrivains, comme Michaux, artistes, comme Klee, le cinéma expérimental, puis mon expérience avec les Aborigènes, que j'allais trouver une manière de restituer cette perception non représentative⁶. J'avais en 1975 peint et gratté une amorce de pellicule 16mm, **plus en ligne** avec les effets visuels et affectés de l'intermittence, la notion d'acinéma et d'intensités jouissives de Lyotard⁷, développés dans le livre d'Eizykman *La jouissance-cinéma* (1975, 10/18), ses films et son cours avec Fihman:

Moires Mémoires vient après *Vitesses Women* et *Bruine Squamma*. Dans ces trois films j'ai voulu explorer la possibilité de créer des effets volumétriques, alors que le film de par son support en étendue crée des effets linéaires [...]. Le volume, c'est l'état où le cerveau fonctionne à des vitesses hétérogènes [...]. Dans *Moires mémoires* : 1. **Les éprouvés** de ces vitesses ne sont plus linéaires/volumétriques mais courbes/sinueux/épais. 2. Ces effets se produisent alors que l'environnement reste continu. [...] Ce traitement de l'espace urbain [...] devient un objet chorégraphique⁸.

De nombreux lieux à Paris et en province passaient alors des films expérimentaux⁹, depuis les futuristes russes, les Dada et autres artistes de l'avant-garde française des années 1920-1940, Man Ray, Germaine Dulac (avec Artaud pour *La coquille et le clergyman*, 1928), Bunuel (avec Dali pour *Le Chien Andalou*, 1929), Cocteau, Maya Deren, les lettristes des années 1950, Isidore Isou et Maurice Lemaître, aux créateurs américains de l'underground ou du cinéma dit structurel des années 1950-1960 : Kenneth Anger, Andy Warhol, Michael Snow, Stan Brakhage, Hans Richter, Peter Kubelka et Jonas Mekas (*The brig*, 1964, avec le Living Theatre) qui ont soutenu la création par Eizykman et d'autres en 1974 de la Paris film Coop et du journal *Melba*.

Nous voulons la temporalité errante car elle est singulière : chaque cinéaste façonne le corps du film comme il façonne son corps, sa voix, sa chevelure, sa marche, ses toiles-habits selon des rythmes, des couleurs, des temps que le consensus social cherche inéluctablement à assourdir, à réguler, à piétiner. Nous aimons le cinéma Banana, nous aimons aussi le cinéma Watermelon et nous commençons à entrevoir le cinéma Melba. Le cinéma est intermittence : le cinéma indépendant crée un temps actif présent, qui résulte d'un choix d'objets-énergies et non pas d'objets-représentants, de

rythmes de vitesses et d'agencements, qui produisent la maximalisation des affects et non pas leur filtrage moyen [...] Plus de mémoire causale, ni d'effets à retardement mais d'autres réseaux mnésiques, d'autres branchements psychiques. Nos films ne se laissent pas arrêter¹⁰.

Bien que j'aie eu la possibilité en 1975 de tester un des premiers formats de vidéo¹¹ et un synthétiseur d'images, c'est la texture de la pellicule argentique que je voulais expérimenter. Je tournai image par image en 16 mm, avec multisuperpositions, deux portraits d'amies en utilisant de la pellicule noir et blanc que je peignis ensuite à la main en rose pour l'un (*Gros Loup*, 8'30, 1976) et en vert pour l'autre (*Fédédé*, « féminin désirante féminine », 6', 1976). Puis, je me lançai dans un dispositif plus complexe avec Martine Zevort :

Les deux cinéastes imprimaient image par image, alternativement et respectivement, leurs propres reflets anamorphosés dans du papier miroir déformant : effets de ruptures ou de symbioses entre ces instants de regards. Un trafiquage de caméra ayant permis un défilement de la pellicule par demi-image à la prise de vue, on se trouve finalement toujours en présence de trois visages automatiquement superposés¹².

La déformation du papier d'aluminium froissé utilisé pour *Miradwie* (1976, 16mm, couleur, muet, 20') produisait des masques monstrueux plutôt angoissants, avec une sorte de saturation de la perception. L'œil captait arbitrairement l'un ou l'autre des photogrammes plus longtemps que son impulsion en temps réel : ce délai d'impression de la rétine masquait ainsi d'autres photogrammes qui n'étaient perçus que de manière subliminale. La captation de l'intermittence pouvait changer lors d'une nouvelle projection, l'œil retenant un autre photogramme qui masquait ou se superposait aux autres. Nous avons filmé nos visages en alternant en moins d'1/5ème de seconde des émotions très contrastées, ce qui, face à ces stimuli contradictoires – regard triste ou joyeux, effrayant ou apeuré – créait un inconfort, parfois même provoquant la nausée. Le public amateur de ces projections était, comme nous, plutôt ravi de ces effets. Il s'agissait pour moi alors de restituer un « conflit pulsionnel » qui « sollicite du spectateur la disponibilité perceptive d'assumer en lui le déroulement du conflit » : une « anthropologie du dedans ».

J'ai ensuite réalisé *Picturlure* (1977, silent, 15'), en filmant image par image quelques 400 dessins de petites silhouettes anthropomorphes et des figures abstraites au crayon, à la gouache, au feutre, au vernis sur papier, cellophane ou plexiglas. Utilisant d'abord des partitions rythmées, avec un pied pour filmer alors que je peignais sur des dispositifs à tiroirs, j'improvisai, au cours des semaines, des

mouvements de caméra à la main pour tourner au-dessus des images au sol ou projetées sur des écrans. Le film terminé, je testai la projection du film sur mon corps :

[...] pour être en quelque sorte peinte par mes peintures... Le projecteur à trois mètres de moi et les images balayant mon tronc au point de sembler être en relief tout en dissolvant les limites de mon corps [...] allégorie du corps qui se met à la place des yeux pour voir... Une projection « expanded » eut donc lieu du film, d'une part sur les dessins qui avaient servis à le faire et d'autre part sur mon corps nu [...] je ne fus plus ni peinte ni fondue par mes dessins mais tout simplement éclairée! Ce n'était pas du tout l'effet recherché¹³.

Dans les années 1970, malgré l'appel à la liberté sexuelle, les tabous sur le corps étaient multiples : nous étions avant l'explosion des queers studies, l'existence d'Internet avec son inondation banalisée d'images pornographiques. Ainsi plus d'un spectateur de mon film *Maladie d'Amour* (1978, 16 mm, muet, 10') fut déstabilisé face aux alternances très rapides d'images récupérées à la mort d'un grand-oncle : chutes de films porno des années 1930 avec celles de défilés militaires à Moscou et de corridas à Madrid qu'il avait filmés dans les années 1950 et 1960.

[...] accélération, répétitivité, marche arrière en sautes et en boucles, des réversibilités et des redoublements d'espaces par illusion de simultanéité [...] une illusion périodique d'avoir sur la même scène, nous pourrions dire piste ou image-écran un taureau, du sexe et des soldats à la bannière rouge... Je m'explique, pour moi les connotations entre les trois sont tellement vulgarisées de dérisoire au quotidien (rouge, cape, drapeau, violence, meurtre, désir, révolution, communisme, pouvoir, sang, sexe, etc. bla-bla...) que l'utilisation de ces surcharges me donnait l'espoir d'humour en traverse (et d'ailleurs ces images me font rire...) avec le risque peut-être souhaité d'y voir se dessiner par-delà toute intentionnalité, un nouveau profil désigné et dépréjugé et dépassionné de sujets que bon gré mal gré nous avons « simultanément » dans la tête¹⁴...

Ma dénonciation humoristique d'alors était très différente du plaider de Brakhage « d'élever la pornographie à une forme d'art » ou celle la cinéaste australienne, Valie Export, pour qui « toute représentation du sexe à l'écran est dangereuse » et doit être replacée dans une « confrontation directe avec le 'réel' »¹⁵, ce dont témoignaient divers happenings artistiques des années 1960-70. Pour ma part, dans *Maladie d'amour*, j'avais joué avec les clichés – en faisant par exemple défiler les soldats d'avant en arrière comme s'ils dansaient, ou battre

les capes de toréador au rythme des copulations – pour renvoyer dos à dos comme « obscènes » le machisme de la sexualité, le symbolisme sexuel de la tauromachie, et la « pornographie » de la guerre encensée dans les défilés militaires. Mon montage initial du film sur une petite visionneuse manuelle durait 20 minutes, mais il comprenait tant de collures que son épaisseur matérielle fit décrocher la tireuse de copie au laboratoire : les 10 minutes récupérées montrent le glissement graduel du décrochage avec une ligne au milieu séparant le bas d'une image du haut de la suivante, comme si elles se chassaient l'une l'autre ; le non-étalonnage des couleurs changea le noir et blanc en rose tyrien et le rouge des capes de toréador et des drapeaux soviétiques en violet... Les tabous à l'égard des célébrations de la Révolution russe par le régime soviétique, autant que les préjugés sexuels avaient peut-être empêché certains spectateurs de capter la dérision de mon « dé-montage » de ces « actualités »¹⁶.

Mon dernier film expérimental fut réalisé avec Laurence Vale : *Néroïcal*. Ayant tourné en Grèce, nous découvrîmes en développant les images qu'un cheveu coincé dans le viseur tremblait sur toutes les prises de vue ! Nous avons alors décidé de refilmer une sélection d'images en fabriquant des caches de différentes formes.

Nos corps deviennent des paysages aux textures mutantes ; des effets de refilage au ralenti sur une prise de vue image par image nous mettent toujours à la limite d'un arrêt sur image ; le défilement devient un tableau ; par un système de cache contre-cache au refilage, une petite incrustation à la forme changeante « décompose » le cache rectangulaire contenant soit une réduction soit un détail, synchrone ou décalé du reste de l'image ; à cause de la différence de rythme, on ne peut regarder les deux images en même temps, cette concurrence visuelle rappelle celle du faux reflet dans un faux miroir brisé suggéré par l'incrustation...¹⁷

Néroïcal renvoyait à la fois une atmosphère joyeuse d'échappée ludique et une sensation d'isolement de chaque corps enfermé dans son univers propre. Plusieurs élèves de Gina Pane et Michel Journiac au département des Arts plastiques de l'Université Paris 1 faisaient alors des films expérimentaux, tels Maria Klonaris et Katerina Thomadaki (*Double Labyrinthe*, 1976) ou Stéphane Marti (*La cité des neuf portes*, 1977) du Collectif Jeune Cinéma, que le critique Dominique Noguez¹⁸ a appelé « L'école du corps ». Il proposait de rattacher comme « postérité multiple au *Chant d'amour* de Genet », Lionel Soukaz et quelques cinéastes de la Paris Film Coop, notamment Yann Beauvais et Unglee qui ont ensuite créé une troisième coopérative, Light Cone (en 1981)¹⁹. Les relations entre les différentes coopé-

ratives étaient parfois conflictuelles – les débats étaient très chauds et les exigences des uns et des autres quant à la radicalité de leur esthétique ou démarche théorique étaient parfois exclusives. Il y eut un court moment de grâce, qui réunit une centaine d'entre nous à Lyon afin de répondre à une offre du Ministère de la culture de financer des films expérimentaux si nous nous mettions d'accord sur le dispositif de sélection. 24 heures de débats se poursuivirent toute la nuit – arrosée de bleu de méthylène – mais un grand nombre étaient résistants, au nom du fait que la démarche du cinéma indépendant était de s'auto-produire et diffuser en circuits parallèles, pour s'autonomiser des contraintes sélectives des circuits commerciaux²⁰. Comme aux USA, certains s'engagèrent ensuite dans la publicité ou la production *mainstream*, alors que d'autres s'investirent dans des réseaux encore plus radicaux. Le développement du numérique allait tout changer, mais aussi la prise de parole et d'images par les populations jusqu'alors considérées comme sujets pour les cinéastes ou preneurs d'images ethnographiques.

La santé comme la littérature consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collectives d'un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et ses reniements. [...] Précisément, ce n'est pas un peuple appelé à dominer le monde. C'est un peuple mineur, éternellement mineur, pris dans un devenir-révolutionnaire²¹.

Je partis en Australie en 1979 avec l'idée de filmer les rituels aborigènes en continuant mes expériences intermittentes ; les femmes Warlpiri du désert central m'en dissuadèrent pour que je filme « normalement », en respectant leurs rythmes de danse²². J'ai ensuite arrêté de filmer pendant dix ans, et repris la caméra en main dans les années 1990, non pas en cinéaste, mais juste comme anthropologue utilisant la vidéo pour des projets multimédias ou de mobilisation sur Internet²³. La patrimonialisation actuelle des archives audiovisuelles et des courants artistiques a vu ces dernières années un renouveau d'intérêt pour le cinéma expérimental, à la fois muséifié et idéalisé comme une forme fétichisée de liberté d'expression.

Alors que l'image de synthèse, la technicité des effets numériques et d'autres dispositifs (3D, holographie, jeux interactifs, machines de simulation spatiale, etc.) ont permis de créer de nouvelles expériences perceptives qui peuvent évoquer des états oniriques ou de conscience modifiée (altérée), hallucinatoires, visionnaires, NDE, schizophrènes etc., toutes les expérimentations du cinéma depuis sa naissance pour suggérer ces états, à travers les effets spéciaux, les mouvements de

caméra, la texture du grain, les rythmes d'intermittence et de montage, la mise en scène, le jeu, les décors, etc., m'ont toujours semblé limités par la matérialité et le cadre rectangulaire des images produites et les codes du système perceptif de chaque période historique ou du système culturel des spectateurs.

Szymanski (2011)²⁴ remarque que le champ universitaire du « cinéma mineur » se réfère surtout à *Kafka*, *Mille Plateaux* et *Cinéma 2*²⁵, et beaucoup moins aux écrits de Guattari sur le sujet. Il souligne aussi la divergence entre le cinéma mineur selon Deleuze « des peuples subalternes, engagés dans une lutte anticoloniale » et selon Guattari « de l'anti-antipsychiatrie²⁶, la folie, le désir, les intensités, la resingularisation et l'*amour fou* ». Szymanski propose d'analyser le film de science-fiction *It's all about love* (2003)²⁷ comme exemple de ce que Guattari appelait « le cinéma mineur »²⁸. Ce film peut être vu comme un thriller de science-fiction (situé à New York en 2021) ou bien une projection délirante du héros principal en train de divorcer de sa femme, championne de patins à glace que l'entourage manipule en fabriquant des doubles pour continuer un business lucratif. Szymanski commente certaines scènes filmées en flou, comme signifiant « à l'excès des sémiologies symboliques *représentant* des états mentaux ; cet excès est précisément une force a-signifiante qui reste. Ces utilisations de la couleur et de la lumière – matériel a-signifiant – déplacent une narrativité de cause-et-effet vers un plan d'affects, d'impressions et d'apparences. Un cinéma mineur des intensités plutôt que des identités ». Guattari de son côté a travaillé de 1980 à 1987 sur un scénario de thriller de science-fiction qu'il n'a pu tourner : *Un amour d'UIQ*, Univers-Infra-Quark qui s'extériorise sous forme d'un visage se métamorphosant sans cesse, sans identité fixe et sans corps, potentiel un peu enfantin qui apprend très vite en interagissant avec différents personnages plus ou moins délirants et devient fou jaloux en tombant amoureux ; l'émergence de cet univers « infra-quark », qu'il soit fou ou non, constitue la tension de l'histoire, comme risque de contamination de tout l'univers.

Dans la préface de leur version commentée de ce scénario, Silvia Maglioni & Graeme Thomson (2012)²⁹ écrivent qu'il a précédé la parution de *Cartographies schizoanalytiques* (1989) et de *Chaosmose* (1992) « à la manière d'une pensée *alien* qui flotte entre théorie et fabulation, science et fiction : le problème de l'individuation d'UIQ et sa tentative d'incarnation à travers ses interfaces machiniques et avatars ratés trouveront une correspondance théorique dans les quatre "têtes" du schizo-schéma (Flux matériels et signalétiques, Territoires existentiels, Phylum machinique et Univers de référence incorporels) ; le potentiel de recomposition de l'Univers Infra-quark, capable de

contaminer le monde, regagner sa force dans le nouveau paradigme esthétique, l'oralité machinique et l'écologie du virtuel ; » et reprenant Deleuze à ce propos : « Félix rêvait peut-être d'un système dont certains segments auraient été scientifiques, d'autres philosophiques, d'autres vécus ou artistiques... », ils proposent que ce rêve aurait pu être ce film jamais produit, « qui devient ainsi un champ de production virtuel, toujours en train de se révéler ».

Le diagramme polarisé de Guattari fit l'objet d'élaborations multiples pendant ces mêmes années 1980 au cours des séminaires de Félix, nourri par son entourage – y compris ses amours et ses patients –, autrement dit le devenir de ses idées, qu'elles aient été scientifiques, philosophiques ou artistiques (on pourrait ajouter thérapeutiques), était en action dans toutes ces formes d'alors et leurs interactions. Si UIQ fut pensé comme une contamination, sans doute a-t-elle poursuivi son cours, pas seulement dans les idées mais aussi le destin de certains proches, notamment celle qui, ayant inspiré l'amour fou de la version 3 du scénario, le suivit de peu après sa mort. D'autres reconnaîtront dans les diverses versions de scénario, les jeux avec les prénoms, l'autodérision, la générosité mais aussi la souffrance de Guattari.

Comme Deleuze, Guattari reprochait à la sémiologie de réduire les images (mais aussi la musique ou la littérature) au langage – à la façon du Metz des années 1970 contre lequel nous menions une bataille presque rangée au nom du cinéma expérimental³⁰. Sa quête sémiotique refusait la domination du langage et du signifiant, du rabat structurel, tout en promouvant l'asignifiant, l'autopoïésis et l'enaction (façon Varela) qui mettent en branle ses cartographies polarisées. Les sept années d'écriture du scénario et ses différentes versions étaient elles-mêmes à la fois territoires existentiels et univers incorporels pour Guattari, machine à mettre à l'épreuve et à transformer par la fiction et la mise en scène de personnages, ce qu'il cherchait à diagrammatiser ailleurs. S'il n'a pu faire son film, ce n'est peut-être pas juste faute d'un financement du CNC, et de producteurs, mais comme l'indique les échanges de lettres avec Kramer, que le « drive » initial à la fin des années 1980 n'était plus le même. Félix voulait que son film touche le *mainstream* à la manière du succès des films de science-fiction en pleine ébullition créative alors.

Parler de « film qui manque » et de « cinéma mineur » à propos du scénario de Félix, pose une autre question aujourd'hui, à la fois éthique et politique. Comment adapter un scénario, c'est-à-dire un texte, sans le regard de Guattari pour sémiotiser les choix d'acteurs, de décors, de gestes, de mouvements de caméra, de montage, pour que le film touche au sens propre et figuré sans être une simple mise en scène, représentation arbitraire en images de ses mots écrits dans le

scénario. Le défi suppose comme dans n'importe quelle adaptation, l'art créateur du cinéaste. Mais comment ne pas trahir dans cette appropriation d'un texte, la force créative de la pensée guattarienne qui, à l'instar de son Univers Infra-Quark, est toujours en devenir aux quatre coins du monde dans chaque action du peuple qui manque ?

Il faut que l'art, particulièrement l'art cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple. Au moment où le maître, le colonisateur proclament « il n'y a jamais eu de peuple ici », le peuple qui manque est un devenir, il s'invente, dans les bidonvilles et les camps, ou bien dans les ghettos, dans de nouvelles conditions de lutte auxquelles un art nécessairement politique doit contribuer³¹.

Guattari n'avait pas imaginé à quel point l'image – art, installation ou cinéma – et la critique de sa représentation ethnocentrique feraient l'objet d'une réappropriation par les peuples colonisés, subalternisés et d'autres résistants au Capitalisme mondial intégré, mais il avait eu l'intuition et l'espoir de ce potentiel de créativité au début des années « d'hiver », espoir revenu à la veille de sa mort lorsqu'avec ses propres mots – mais aussi ses yeux ³² –, il dit être sorti d'une dépression³³.

Oui je crois qu'il existe un peuple multiple, un peuple de mutants, un peuple de potentialités qui apparaît et disparaît, s'incarne en faits sociaux, en faits littéraires, en faits musicaux. Il est courant qu'on m'accuse d'être exagérément, bêtement, stupidement optimiste, de ne pas voir la misère des peuples. Je peux la voir, mais... je ne sais pas, peut-être suis-je délirant, mais je pense que nous sommes dans une période de productivité, de prolifération, de création, de révolutions absolument fabuleuses du point de vue de l'émergence d'un peuple. C'est ça la révolution moléculaire : ce n'est pas un mot d'ordre, un programme, c'est quelque chose que je sens, que je vis dans des rencontres, dans des institutions, dans des affects aussi à travers quelques réflexions³⁴.

NOTES

1. Barbara Glowczewski, *Cinéma Différent* 11-12, 1977, pp. 18-19.
2. Barbara Glowczewski, *La Brochure ethnologique* 8, *La frontière*, juillet 1981, pp. 16-17.
3. Extrait sur : <http://www.cinedoc.org/EN/collection/videosite.asp>
4. Dictionnaire Collins, en ligne.
5. Gérard Courant, « Notes sur la cicatrice intérieure de Philippe Garrel » (1975) : <http://www.gerardcourant.com/index.php?t=ecrits&e=1>.
6. Barbara Glowczewski, « Les Warlpiri », discussion avec Félix Guattari (1983 et 1985), *Chimères* 1, 1987, pp. 4-37 ;

- « Guattari et l'anthropologie : Aborigènes et territoires existentiels », *in Multitudes* 34, 2008.
7. Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Revue d'esthétique*, 2-4, 1973, pp. 357-369, *in Des dispositifs pulsionnels*, coll. 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 51-65. Galilée, 1994, pp. 53-69.
 8. Films d'Eizykman, Paris Film Coop Catalogue/Répertoire 3, 1979, pp. 22-25.
 9. Jean Mitry, *Le cinéma expérimental. Histoires et perspectives*, 1974, Cinéma 2000/Seghers, (traduction de *Storia del cinema sperimentale*, Milan, Italian Gabriele Mazzota, 1971).
 10. Jean-Michel Bouhours, Claudine Eizykman, Guy Fihman, Prosper Hillairet et Christian Lebrat, *Catalogue du Festival de la Rochelle*, 1976, dernière page. Voir site de Cinedoc : <http://www.cinedoc.org/htm/mode-emploi/contact.asp> Où sont aussi catalogués des films de B. Glowczewska (terminaison genrée en polonais du nom de l'auteur). En 1985, Hillairet et Lebrat ont créé les éditions expérimentales : <http://www.paris-experimental.asso.fr>
 11. *Moraride*, bande EIAJ, 15'; documentaire sur les maisons de retraite de Montmorency avec séquence de sénilité simulée par les quatre auteurs grimées (B. Glowczewski, Catherine Santeff, Dorianne Dubois et Françoise Longy).
 12. Fiche Miradwie, Paris Film Coop Catalogue/Répertoire 3, 1979, pp. 32-35.
 13. Barbara Glowczewski, *Picturlure*, Mémoire de maîtrise de cinéma, Université Paris 8, 1977, p. 5.
 14. Barbara Glowczewski, « Socius psychique de la perception », Mémoire pour le séminaire « Anthropologie et psychanalyse » de Daniel Sibony et Michel D'Espagne, Paris 7, 1976-77.
 15. David Curtis, *Experimental cinema. A fifty year evolution*, New York, Delta Books, 1971, p. 180.
 16. Dominique Noguez, *Trente ans de cinéma expérimental en France (1950-1980)*, Paris, ARCEF, 1982. (Noguez 1982 : 29, 36) Catalogue de la retrospective organisée par D. Noguez et Catherine Zbinden, Centre Pompidou, Vidéothèque de Paris, Cinémathèque française (28 sept-25 oct. 1982), avant de circuler dans plusieurs grandes villes en France et à l'étranger.
 17. *Neroïcal*, 1978, 16mm, 45', Catalogue du GREC en ligne http://www.grecinfo.com/pages/catalogue_films.php?lettre=n&PHPSESSID=73070a4bd69d420074356f535d6b4012. En 2011, le film a été numérisé par l'INA.
 18. Dominique Noguez, *Trente ans...*, *op. cit.*, p. 27.
 19. « Rencontre avec Yann Beauvais : le cinéma expérimental et sa diffusion sur Internet », 2011 : <http://m2jc2010.wordpress.com/2011/03/01/quelle-place-pour-le-cinema-experimental-et-la-video-dart-sur-internet/>
 20. La Paris Film coop (comme d'autres coopératives de cinéastes indépendants telles celles de New York ou de Londres) est NON-SÉLECTIVE, SANS BUT LUCRATIF, NON-COMMERCIALE, NON-EXCLUSIVE et NON-DISCRIMINATIVE. (Paris Films Coop Répertoire 3, 1979), voir aussi le site de Cinedoc.
 21. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 14. (En hommage à François Zourabichvili).

22. Barbara Glowczewski, 1996, *Les Rêveurs du désert*, Actes Sud/Nabel (1e ed. Plon 1989)
23. http://www.unebevue.org/unebeweb/index.php?option=com_content&view=article&id=103:barbara-glowczewski&catid=12:27&Itemid=159
24. Adam Szymanski, « It's all about love : Félix Guattari's Minor Cinema », in *Kinephanos, Multilingualism in Popular Arts*, 3 (1) : www.kinephanos.ca 2011.
25. Deleuze & Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Minuit, 1975 et *Mille plateaux*, Minuit, 1980 ; Deleuze, *Cinéma, tome 2. L'Image-temps*, Minuit, 1985, voir aussi : <http://stl.recherche.univ-lille3.fr/seminaires/philosophie/macherey/Macherey20022003/Sibertin.html>
26. Ce que Szymanski appelle l'antipsychiatrie serait plutôt l'analyse institutionnelle.
27. *It's all about love*, Thomas Vinterberg, 2003.
28. Curieusement la section "Le cinéma: un art mineur" de *La révolution moléculaire* (1re 1è ed. Encre) de Guattari ne figure pas dans la version 10/18, mais elle a été traduite en anglais "Cinemachines" traduite en anglais et intégrée dans *Chaosophy*, recueil de textes réunis par Sylvère Loringe, Semiotext.
29. Félix Guattari, *Un amour d'UIQ. Scénario pour un film qui manque*, Maglioni Silvia et Graeme Thomson ed. Isabelle Mangou collab., Paris, Éditions Amsterdam, 2012.
30. Cf. aussi séminaire de Deleuze du 5 mars 1985 : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=308
31. Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
32. voir Claude Mercier, discussion transcrite dans ce numéro : p. ?
33. Cf. Félix Guattari, « Entretien à la télévision grecque », in *Chimères*, N° 69; voir aussi *Assemblages*, vidéo-installation sur deux écrans d'Angela Melitopoulos and Maurizio Lazzarato (avec Félix Guattari, Éric Alliez, Barbara Glowczewski, Anne Querrien, Jean-Claude Pollack, Eduardo Viveiros de Castro, Peter Pal pelbart), MHKA, Antwerp, 2010, et Berlin 2012 : *Das Haus der Kulturen der Welt* : http://www.hkw.de/de/programm/2012/animismus/veranstaltungen_68723/veranstaltungsdetail_74227.php
34. Félix Guattari, 1982, in Félix Guattari, Suély Roelnik, *Micropolitiques*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2007, p. 11. Voir aussi Liane Mozère, « Deleuze et Guattari : Territoires et devenir », in *Le Portique*, 2007.