



Annette Michelson et son assistante Helen Kaplan (respectivement deuxième et troisième à gauche) avec les cinéastes de *New Forms in Film* (Michael Snow, Robert Breer, Ernie Gehr, Peter Kubelka, entre autres) sur les quais du lac Léman à Montreux, 1974.  
Photographie © Babette Mangolte

Adeena Mey

EXPOSER LE FILM STRUCTUREL ?  
ANNETTE MICHELSON  
ENTRE CRITIQUE ET PRATIQUE  
CURATORIALE<sup>1</sup>

Dans son compte rendu critique de *New Forms in Film*, une exposition consacrée à ce qui constituait alors les plus récents développements du cinéma américain indépendant organisée par Annette Michelson, Dominique Noguez, l'un des théoriciens et promoteurs du film expérimental les plus importants en France, critiqua la rétrospective, la jugeant trop « ordonné<sup>2</sup> ». Pour Noguez, si *New Forms in Film* servait à la fois de bilan et de manifeste du New American Cinema<sup>3</sup>, offrant l'une des premières « lectures » de la « modernité cinématographique américaine », la pluralité des œuvres regroupées sous cette appellation occultait tout ce qui avait été produit sur la côte Ouest – une production qui, d'après lui, était marquée par une exubérance et une irrationalité plus grandes que son équivalent new-yorkais – au profit de films caractérisés par leur rigueur et leur austérité. Cependant, aussi partielle et partielle qu'ait été la sélection de Michelson, Noguez n'en reconnut pas moins la cohérence et l'intelligence, un choix à même de présenter les toutes dernières et les plus remarquables directions prises par ce qui pouvait être considéré désormais, selon ses propres mots, comme le « New New [sic] American Cinema »<sup>4</sup>.

Célèbre pour avoir été l'une des premières éditrices d'*Artforum*, et pour avoir ensuite fondé la revue *October* aux côtés de Rosalind Krauss en 1976, en parallèle à ses activités principales de critique, éditrice, traductrice et professeure, Annette Michelson a également pris part – si l'on s'autorise à le formuler en termes contemporains – à la constellation des pratiques curatoriales. À cet égard, et dans le sillage de ce que l'on a coutume d'appeler le « tournant cinématique » en art contemporain, *New Forms in Film* – à l'instar d'autres « expositions » ou programmations de films auxquelles Michelson participa en tant qu'organisatrice (comme dans le cas d'*Une histoire du cinéma*) – peut apporter un éclairage sur l'intérêt grandissant porté au film

et à l'image en mouvement dans le champ de l'art. Cet événement s'avère particulièrement significatif pour ce qui concerne l'intégration du cinéma expérimental au sein du musée et des galeries. Comme le fait remarquer Noguez dans le même passage, *New Forms in Film* de Michelson se distinguait des manières de montrer le film expérimental précédentes, habituelles, « dans de furtives présentations à la Cinémathèque ou de confuses 'nuits blanches' ».

### Montreux, 1974

*New Forms in Film* se déroula du 3 au 24 août 1974 à Montreux, sur les bords du lac Léman. Présenté dans le communiqué de presse comme « trois semaines de cinéma d'avant-garde américain à Montreux », *New Forms in Film* offrait une vue d'ensemble rassemblant les films de Bruce Baillie, Stan Brakhage, Robert Breer, Hollis Frampton, Barry Gerson, Ernie Gehr, Ken Jacobs, Peter Kubelka, George Landow, Jonas Mekas, Yvonne Rainer, Paul Sharits, Harry Smith, Michael Snow et Joyce Wieland. Cette manifestation consistait en une série de projections dont chacune présentait la production individuelle d'un de ces quinze cinéastes et artistes. D'après le catalogue, c'est à l'invitation du commissaire d'exposition et critique d'art René Berger – alors directeur du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, qui avait défendu très tôt l'art vidéo dans ses écrits théoriques ainsi que par ses efforts d'intégration du médium dans des espaces d'exposition suisses<sup>5</sup> – ainsi que de la galerie Impact installée à Lausanne, qu'Annette Michelson organisa *New Forms in Film* en Suisse. Le projet reçut le soutien financier de l'office de tourisme local qui prêta également pour l'événement son Palais des congrès tout juste sorti de terre. Durant trois semaines, le public a eu l'opportunité d'assister à des projections régulières et de voir, par exemple,

*Lives of Performers* d'Yvonne Rainer (1972), un film lié au minimalisme et à la danse postmoderne, ou *Wavelength* de Michael Snow (1967) qui avait fait date dans le milieu du cinéma expérimental et joué un rôle charnière dans l'élaboration de l'appareil discursif de Michelson, ou encore, comme le soir du 8 août, d'assister à une séance présentant conjointement des œuvres de Michael Snow, Jonas Mekas et Robert Breer, suivie d'une table ronde en présence des trois cinéastes<sup>6</sup>. Il y avait deux séances quotidiennes, l'une à 17h et l'autre à 21h, chacune d'elles était introduite par Michelson et se terminait par une discussion publique. Parmi les cinéastes, cinq d'entre eux étaient présents pour parler de leur travail : Michael Snow, Jonas Mekas, Robert Breer, Peter Kubelka et Ernie Gehr. En plus des projections de l'intégralité de ses œuvres, Kubelka donna deux conférences : la première était intitulée « Cinéma métrique » (le nom qu'il donna à sa théorie du montage fondée sur les principes de sérialité et de permutation en musique), tandis que la seconde traitait des questions d'« articulation au cinéma »<sup>7</sup>.

La présence des cinéastes, ainsi que l'inclusion de débats théoriques et de conférences au sein de *New Forms in Film*, participaient de l'ambition de la critique new-yorkaise. Celle-ci visait à définir une modalité spécifique d'introduire et de montrer des films réalisés sous l'étiquette du New American Cinema, une désignation vague regroupant une série de films produits en dehors du système des studios et combinant une économie de moyens réduite à une quête de régimes alternatifs en matière de représentations visuelles. Comme l'écrivait Michelson dans le communiqué de presse :

*New Form in Film* se veut plus qu'une simple série de projections. Il est conçu comme une occasion de générer des échanges intensifs entre une nouvelle audience et une forme d'art contemporain. Pour cette raison, nous avons invité cinq cinéastes pour plusieurs jours de conversations, conférences et démonstrations. Nous espérons que cette prise de contact sera aussi rigoureuse qu'intensive<sup>8</sup>.

Si ce texte n'évite pas la dimension publicitaire inhérente à tout communiqué de presse, l'insistance de Michelson sur le fait que l'événement soit plus qu'une simple « série de projections » mérite toutefois une attention critique. *New Forms in Film* n'eut lieu ni dans un cinéma, ni dans un de ces lieux informels où étaient habituellement organisées les « confuses nuits

blanches » du cinéma underground dont parlait Noguez. Ce n'était pas non plus une tentative explicite d'intégrer l'image en mouvement dans l'espace d'un musée ou d'une galerie – comme ce fut le cas par exemple avec l'exposition *Prospect 71 : Projection*<sup>9</sup> –, ou encore une présentation de cinéma expérimental au sein d'une exposition artistique de grande envergure comme avec *Sonsbeek 71* ou *Documenta 5*<sup>10</sup>. Les films étaient en fait présentés en suivant les conventions spectatorielles du dispositif cinématographique « traditionnel » : un projecteur et des chaises disposées dans une salle du Palais des congrès de Montreux. Hélène Kaplan, qui fut l'assistante de Michelson sur ce projet (elle l'assistera aussi sur la programmation d'*Une histoire du cinéma* à Paris), projeta quelques-uns des films, tandis que les cinéastes présents en Suisse comme Ernie Gehr projetaient leurs films eux-mêmes. *New Forms in Film* était donc semblable à d'autres rétrospectives de cinéma d'avant-garde comme la New American Cinema Exposition de P. Adams Sitney qui voyagea en Europe de 1964 à 1967, ou encore *EXPRMNTL*, le festival de film expérimental de Knokke-le-Zoute en Belgique (1947-1974).

Les recensions critiques évoquent *New Forms in Film* tantôt comme « [trois] semaines de cinéma d'avant-garde américain », tantôt comme un « festival », voire une « exposition ». Pourtant, comme l'indique Michelson dans le catalogue, le projet fut « plutôt conçu sur le modèle d'une exposition que celui d'un festival »<sup>11</sup>. Cette insistance sur le fait de considérer cet événement comme une exposition fut brièvement théorisée par Michelson comme le laisse entendre un article du critique de cinéma français Louis Marcorelles paru dans *Le Monde* :

[Annette Michelson] a tenu à appeler la manifestation de Montreux « exposition » non par un jeu gratuit, par snobisme, mais pour mieux marquer une différence de qualité. On ne consomme plus du cinéma spectacle, on voit des films comme on visite une exposition de peinture, on doit pouvoir s'attarder sur tel ou tel détail, analyser l'œuvre à son gré<sup>12</sup>.

Plus loin dans son article, Marcorelles explique que Michelson rappelait cette analogie entre film et peinture après chaque projection en insistant sur la notion de « matérialité ». Ce terme est associé à la politique de la pratique filmique moderne dans la mesure où elle « est considérée comme une réfutation de la transparence

de la technique cinématographique traditionnelle à travers l'exploration de toutes les propriétés matérielles de l'expression cinématographique », en opérant, à l'inverse et à l'encontre du cinéma dominant, une critique « anti-illusionniste »<sup>13</sup>. Bien qu'elle n'y fasse allusion que superficiellement, on peut discerner dans *New Forms in Film* la volonté de proposer une conceptualisation de la position du spectateur [*spectatorship*] et des différentes modalités d'exposer le film, en appliquant au film un modèle de visualisation [*viewership*] emprunté aux arts plastiques. De la même manière, elle suggère la proximité des deux domaines en termes phénoménologiques, en postulant que tous deux participent des mêmes régimes de visibilité [*visuality*].

À l'époque de cet épisode suisse, Michelson était déjà connue comme théoricienne du cinéma d'avant-garde, et son cadre interprétatif du film structurel était devenu le mode d'analyse dominant pour ce corpus d'œuvres. Toutefois, avant de se concentrer essentiellement sur le film, ses publications avaient principalement traité des arts plastiques. Dans son étude sur les différents modes d'analyse filmique, l'historien David Bordwell reconnaît aux écrits de Michelson sur le film le rôle d'avoir permis l'intégration du cinéma d'avant-garde dans les canons de l'histoire de l'art et de la critique modernistes, ainsi que d'avoir élaboré un cadre pour l'analyse de film qu'il nomme « interprétative », dans laquelle le travail d'artistes-cinéastes devient un modèle de connaissance et de cognition<sup>14</sup>. Michelson a instauré un modèle de critique spécifiquement orienté vers le cinéma expérimental. Mais pour comprendre de quelle manière se répondent ses travaux sur l'image en mouvement et ceux qui portent sur les arts plastiques et, par la suite, ce que cette interaction nous dit de la relation entre critique et pratiques d'exposition, il est indispensable d'analyser comment ont circulé ses concepts et ses stratégies discursives, et de quelle manière ils furent traduits dans son travail en fonction des différentes pratiques artistiques concernées.

### **L'art, le film et la critique comme épistémologies**

Dans son essai fondateur de 1969 sur le sculpteur Robert Morris, Annette Michelson avait identifié une crise de la critique d'art précipitée par les pratiques artistiques émergentes et leur présentation, par exemple dans l'exposition *10x10* à la galerie Dwan en 1967. Cette dernière comprenait plusieurs œuvres de Morris et d'autres futurs artistes minimalistes majeurs, dont la « nouvelle attitude » et la « nouvelle sensibilité » créaient une situation dans laquelle l'art devenait, selon ses termes, « apodictique »<sup>15</sup>. Cette situation fut à l'origine de la formation d'un paysage esthétique nouveau qui révéla les insuffisances de la critique d'art de l'époque, fondée, selon les mots de Michelson, sur une forme d'« idéalisme ». Morris avait ainsi entrepris une critique des conventions traditionnelles de la sculpture et de l'espace virtuel qu'elle produit et dont elle se sert pour faire émerger — d'après sa lecture de *Corner Piece* (1964) — « un espace partagé entre l'objet et le spectateur »<sup>16</sup>. Cette considération de la sculpture comme exploration de l'espace concret, de ses paramètres sensibles et de la mise à nu des structures de l'objet sculptural, amena Michelson à la rapprocher du champ philosophique, et plus particulièrement de la phénoménologie :

C'est par leur concentration sur les particularités précises de l'expérience, sur l'expérience de l'objet sculptural en tant qu'il est inextricablement impliqué dans la perception de soi et de cet espace qui est leur domaine commun, que ces pratiques peuvent être qualifiées de radicales<sup>17</sup>.

Plus loin dans cet essai, établissant des analogies entre les sculptures de Morris, la danse postmoderne et le Nouveau roman d'Alain Robbe-Grillet, Michelson prolonge le questionnement des objets et des corps dans leur environnement spatial, pour ces trois domaines, « une préoccupation majeure pour l'entreprise épistémologique moderne<sup>18</sup> ». Si, dans le contexte de l'art minimal, Michelson ancre ses arguments dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, sa défense d'une épistémologie (plutôt qu'une esthétique ou une histoire) du modernisme peut être envisagée comme une position épistémique générique qui traverse tout son œuvre critique. Dans une conférence prononcée au Guggenheim Museum en

1970 intitulée « L'art et la perspective structuraliste », Michelson mentionne, comme le rappelle Rosalind Krauss, « sa déception quant à l'hostilité du structuralisme envers l'art abstrait, un philistinisme indigne d'un mouvement de penseurs formels extraordinaires<sup>19</sup> », en soulevant, à juste titre, la question de leurs points communs : « Comment une méthode scientifique si intimement comparable à celle de l'esthétique moderne peut-elle rejeter les formes esthétiques contemporaines<sup>20</sup> ? » C'est donc dorénavant avec et contre eux (en l'occurrence l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss) qu'elle élaborera sa propre rencontre entre pensée structuraliste et art moderniste, tous deux habités, écrit-elle, par la même « crise du réel ». Le « Grand Fossé » — entre mot et représentation, objet et sujet, chose et signe — qui définit la Modernité, a provoqué l'émergence de propositions conceptuelles et esthétiques essayant de réunir à nouveau ces pôles ou d'habiter le fossé qui les sépare. Ces mêmes propositions ont encouragé le chiasme entre l'appréhension linguistique du monde et le mouvement engagé vers le caractère concret de l'art moderne. Michelson note néanmoins qu'« il existe une épistémologie du modernisme qui interroge l'objet en tant qu'il interroge le monde, interrogeant ainsi le signe<sup>21</sup> ».

Bien que de nombreux professionnels et auteurs aient relativisé — voire rejeté — l'association entre pratique filmique et structuralisme telle que l'entendaient la philosophie et les sciences sociales, il ne fait aucun doute, dans le cas de Michelson, que son intérêt pour l'art minimal, la danse postmoderne, le cinéma d'avant-garde et la culture moderniste en général, participe d'un plus large attachement à une réécriture de la modernité, soutenue en grande partie par son exposition au structuralisme et à la pensée française<sup>22</sup>. Dans sa « Préface en trois lettres » pour un numéro spécial d'*Artforum* consacré au film qu'elle avait dirigé, et qui répondait aux critiques du cinéaste et théoricien britannique Peter Gidal à propos de son essai sur Michael Snow dans lequel elle soulevait la problématique des « termes du film structuraliste »<sup>23</sup>, Michelson se justifiait de la manière suivante :

Dans mon esprit limité, peut-être en raison de ma formation dans le Paris des années 1960, les « termes structuralistes » ne se présentent tout simplement pas de manière claire ou pertinente dans le contexte de notre discussion [...]. Je vous invite dès lors à vous demander pourquoi des écrivains, dont les tem-

pérations varient de manière aussi évidente que vous et moi, devraient se passionner pour le même film [...]. Il est vrai que ma conviction à propos de la nature et de l'importance de cette transcendance, ainsi que de sa fonction de redéfinition, est ancrée dans un intérêt pour des traditions critiques qui débordent celle du film — dans l'histoire et la critique d'art et musicale, dans certaines options méthodologiques offertes par la philosophie contemporaine<sup>24</sup>.

Le théoricien du film Malcolm Turvey a très justement noté que le travail de Michelson échappe aux frontières disciplinaires et que l'hétérogénéité des sources qu'elle déploie dans ses écrits rend quasiment impossible la recherche de toute allégeance à une unique école de pensée ou à un penseur en particulier tant, affirme-t-il, « elle est instinctivement une critique, et non une théoricienne<sup>25</sup> ». Bien qu'ayant tendance à me ranger du côté de cette lecture, en décortiquant l'articulation chez Michelson des idées structuralistes et du film structurel, mon intention n'est pas de suggérer qu'elle comprend celui-ci comme une application formelle, littérale voire une incarnation de celles-là. Si son entreprise critique est marquée par quelque « agnosticisme » théorique, elle l'est dans la mesure où le film structurel lui permet d'interpréter une situation travaillée par la convergence d'un « questionnement épistémologique et d'une expérience cinématographique [...] pris dans une mimésis réciproque<sup>26</sup> ». C'est en développant une « phénoménologie réflexive<sup>27</sup> », mais également à travers la renégociation de la dialectique avant-garde/tradition, le rejet de l'autonomie de l'œuvre d'art et l'affirmation de sa politisation, que Michelson opère un virage théorique où s'affirme la valeur subversive du New American Cinema et du minimalisme. Déjà dans les derniers paragraphes de son essai sur Robert Morris, Michelson rapprochait la stratégie de l'artiste minimaliste, visant à produire une forme sculpturale envahissant l'espace des actions humaines, de la « tradition révolutionnaire du constructivisme », et plus particulièrement de l'œuvre de Rodtchenko et Tatline. Le travail de Morris, écrit-elle, « se déplace dans l'espace véritable du fonctionnel tout en préservant le caractère esthétique non-fonctionnel de la sculpture<sup>28</sup> ». Il crée une relation entre forme et fonction qui établit une homologie entre l'artiste et l'ingénieur d'une part, et entre les modes de production des sphères artistique et industrielle d'autre part, suggérant ainsi la dimension laborieuse du travail de l'artiste. De plus, Michelson fait un parallèle entre la réception

du *Monument à la Troisième Internationale* de Tatline (1919) et l'hostilité avec laquelle furent reçues les premières œuvres de Morris<sup>29</sup>, en tirant la conclusion que c'est « la conception d'un ordre structurel, ancré dans une 'culture des matériaux' comme condition préalable d'un mouvement radicalement et fondamentalement transgressif, dont Morris hérite d'une révolution et de ses innovations esthétiques<sup>30</sup> ». On reconnaît déjà l'essence de ce qui deviendra l'ambition critique d'*October* qui, comme l'indique l'éditorial du premier numéro, fut ainsi nommé « pour célébrer un moment de notre siècle durant lequel les pratiques révolutionnaires, la recherche théorique et l'innovation artistique étaient unies d'une manière exemplaire et unique<sup>31</sup> ».

### L'« aspiration radicale » au sein du musée

Michelson développe un appareil critique permettant l'interprétation du minimalisme et du film structurel (ainsi que de la danse ou même d'un blockbuster tel *2001, l'Odyssée de l'espace* de Kubrick, 1968) comme modèles mimétiques ou réflexifs de la cognition et de la perception humaine (la sculpture traite de l'espace en tant que tel ; le film de la vision même ; la danse dissèque le mouvement en soi, etc.). Encore, comme l'illustre son essai sur Robert Morris, la mise à distance de l'objet ouvre l'analyse aux contextes de production aussi bien que de réception<sup>32</sup>. Dans le cas du film, l'association du politique à la critique de l'illusionnisme par le film structurel trouve sa formulation dans un essai publié à quatre reprises et intitulé « Film and the Radical Aspiration<sup>33</sup> ». Dans une logique analogue à celle qui sous-tend son texte sur Morris, dans lequel elle établit un lien transhistorique entre minimalisme et constructivisme, Michelson se tourne également pour le film vers les avant-gardes russes historiques, et plus particulièrement vers le « cinéma intellectuel » de Sergueï Eisenstein. Comme l'a signalé l'historien du film Gregory Taylor, le rapport que Michelson établit entre le cinéma de Stan Brakhage et celui de Sergueï Eisenstein lui permet de faire le lien avec un groupe de cinéastes vers lesquels elle se tourne pour soutenir l'idée d'une « attaque contre l'espace de la représentation<sup>34</sup> ». C'est cette même idée qu'elle a défendue dans « Film and the Radical Aspiration » où elle écrit plus spécifiquement encore :

Le New American Cinema doit, par conséquent, être considéré comme une critique puissamment explicite de l'ordre économique et social sur lequel sont fondés Hollywood, aussi bien que Détroit. Le radicalisme formel de ces artistes doit être compris par son ancrage au sein de la radicalisation économique et sociale du processus de réalisation du film lui-même<sup>35</sup>.

Gregory Taylor a démontré que cette politisation théorique du milieu du film underground à New York vers le marxisme et les traditions utopiques — un positionnement politique jusqu'alors plus familier des courants européens de la critique de film — a permis à Michelson d'« endosser une position influente dans l'évolution de l'avant-garde américaine, cette fois (suivant le modèle européen) en dehors de la production artistique et de la critique réunies, pour se porter vers le champ de la théorie culturelle/politique<sup>36</sup> ». D.N. Rodowick a indiqué pour sa part la manière dont la formulation de l'anti-illusionnisme par Michelson combine des « arguments ontologiques et épistémologiques » dans le contexte de la théorie du film et du « modernisme politique »<sup>37</sup>.

Si ces exemples permettent de souligner la complexité des formes que prend l'association entre art, théorie et politique au sein de l'œuvre protéiforme de Michelson, en se penchant sur des situations concrètes — pour revenir à *New Forms in Film* —, en l'occurrence les différentes modalités d'exposition du film, on peut mettre en lumière la manière dont certaines de ses constructions discursives, aussi bien que leur programme esthétique et politique sous-jacent, furent mis en œuvre et renégociés sur le plan pratique. Michelson remarque dans la seconde version de « Film and the Radical Aspiration » que :

Le malaise et l'hostilité de certains — en réalité la plupart — des critiques de film vis-à-vis de ces aspects du cinéma contemporain qui contournent, contredisent, ou transcendent les modalités et les valeurs d'observation psycho-sociales, sont familiers ; ils offrent, en vérité, le contexte aussi bien que la cible de cette série d'occasion connue sous le nom de « festival »<sup>38</sup>.

En tant que dispositif d'exposition, *New Forms in Film* soulève plusieurs questions. Comme l'a souligné Michelson elle-même, l'exposition de Montreux avait pour vocation de créer et de pérenniser un public européen pour le New American Cinema. Si des articles parus dans la presse locale encourageaient les lecteurs

à voir quelques-uns des films, ils exprimaient néanmoins des incompréhensions et se faisaient parfois l'écho des réactions scandalisées du public. Ils trahissaient par ailleurs le fait que, mis à part les acteurs du film et le public des scènes artistiques européennes, peu de personnes étaient présentes<sup>39</sup>. P. Adams Sitney, dans une conversation avec Michelson publiée dans *Artforum* en 1975, reconnut néanmoins que *New Forms in Film* — avec les semaines du film de Hambourg et l'expansion des réseaux de distribution — fut l'un des facteurs qui permirent l'accès à l'underground américain en Europe<sup>40</sup>. La tendance à explorer des formes de présentation et de discussion ouvertes au public — complémentaires de l'élargissement du format écrit de l'essai — remonte en fait à plusieurs années auparavant. Tout au long des années 1960, la manière dont le cinéma expérimental était abordé et présenté était associée le plus souvent à des sphères confidentielles, dont l'existence était généralement éphémère mais qui donnait lieu à des moments d'expériences sensorielles intenses et alternatives, ou à des rassemblements reliés à une politique radicale, une histoire qui comprend l'occupation de cinémas par des mouvements ouvriers dans la France des années 1910, des événements autour du « cinéma élargi » [*expanded cinema*] dans les années 1960, ou encore les « disco films » de Vienne dans les années 1990<sup>41</sup>. Si *New Forms in Film* prenait la forme d'un dispositif hybride (un projecteur et des chaises imitant un cinéma dans une salle au sein d'un palais des congrès situé dans une station touristique paisible au bord d'un lac en Suisse), il peut être envisagé comme une reterritorialisation du film structurel au sein du champ artistique dans la mesure où il représentait à la fois le prolongement d'événements précédents, mais aussi leur expansion sur le territoire européen.

Il faut rappeler qu'en 1974, *New Forms in Film* constituait la version suisse et étendue d'une programmation précédente, organisée par Michelson en 1972 au Guggenheim Museum dans le cadre du **Summer Arts Festival**. Se déroulant du 2 au 13 août, cette série entendait présenter « les tendances récentes de la réalisation de films avant-gardistes [*advanced*] et montrer des œuvres majeures, de grande envergure, rarement projetées en public ». Le critique Bill Simon écrivit dans *Artforum* à propos de cet événement que si « la plupart des films montrés peuvent entrer dans la catégorie des films structurels [...], ce groupe de films invite plus que jamais à une reconsidération

des conditions et des caractéristiques propres du film structurel »<sup>42</sup>.

L'intention de Michelson était toutefois de présenter ces cinéastes et leur travail « en tant que groupe [...] en raison de la rigueur et de l'énergie novatrice avec lesquelles ils ont mis en question les conventions du cinéma illusionniste traditionnel, atteignant ainsi, à la fin des années 1960 et 1970, une maturité qui est maintenant celle du New American Cinema<sup>43</sup> ». Mais au-delà de la question de la cohésion de ce « groupe » et des multiples étiquettes avec lesquelles il fut identifié, l'événement contribua, d'après l'historien Philip Glahn, « au marquage d'une rupture dans l'histoire du film et au changement qui en résulta dans le débat critique<sup>44</sup> ».

Si les écrits de Michelson furent reconnus au point de définir un standard dans la manière d'écrire sur le film expérimental, cela fut rendu possible par la double dynamique de la reterritorialisation du médium dans la sphère du musée, mais également par la consolidation (avec toutes les exclusions que cela entraîne) des catégories du film structurel et du New American Cinema<sup>45</sup>. Cette intégration du film dans les espaces d'art n'a cependant pas donné lieu à des tentatives de spatialisation du film — comme le soulignent les débats contemporains, se référant à la question du site ou du dispositif (pour schématiser, le *white cube* et la *black box*) — mais se concentrait sur des questions liées à la spécificité du film, au statut d'auteur des artistes et cinéastes, ainsi qu'à leur ancrage institutionnel. On le comprend notamment à travers une autre exposition à laquelle Michelson collabora. L'exposition *Options and Alternatives: Some Directions in Recent Art*, organisée en 1973 à la Yale University Art Gallery, présentait au public les recherches les plus récentes en peinture, sculpture, performance et film — cette dernière section étant organisée par Michelson. La question de la mise en exposition du film et de la performance était explicitement adressée dans le texte accompagnant l'exposition et écrit par le conservateur Klaus Kertess. Intitulé « Notes on the Anatomy of the Exhibition », ce texte aborde en quelques paragraphes la place des pratiques sans objets (*non-object based art*) telles que le film et la performance. À propos du statut du film au sein de l'exposition, Kertess écrivait :

L'importance donnée aux cinéastes, au-delà du mérite individuel de leurs œuvres et leur intégration à la section des peintures et sculptures de l'exposition,

a pour but de souligner leur rôle en tant qu’artistes. Jusqu’à peu de temps encore, les cinéastes étaient rarement considérés au sein de la « scène artistique » [...]. Les efforts de critiques comme Annette Michelson, ainsi que le nombre croissant de peintres et de sculpteurs pratiquant le film ou la vidéo, ont beaucoup fait pour le démantèlement de frontières inutiles. Cette exposition marque probablement une étape supplémentaire dans cette direction<sup>46</sup>.

La solution à l’inclusion de ces œuvres sans objets était la suivante : la partie performance — un concert des *Music in 12 Parts* de Philip Glass et les *Lives of Performers* d’Yvonne Rainer — avait lieu, dans le cas de Glass, au sein de la galerie de sculptures, tandis que le travail de Rainer ainsi que le corpus d’œuvres que Michelson appelait « cinéma intellectuel » (en se référant à Eisenstein), étaient montrés dans un espace traditionnel de projection avec un programme fixe.

L’art contemporain semble être de plus en plus remanié par un processus du « devenir-cinéma », de même que l’on note un intérêt renouvelé pour des formes telles que l’*expanded cinema*, le paracinéma<sup>47</sup> ou le « cinéma par d’autres moyens<sup>48</sup> », qui complexifient le paysage artistique et les objets qui se présentent aux critiques, théoriciens et historiens, et soulève des questions relatives au statut ontologique du cinéma. Dans ce contexte, la défense continue du film structurel par Annette Michelson, et sa trajectoire, entre écriture, rédaction, traduction, enseignement et, comme nous l’avons vu, la pratique curatoriale, apparaît exemplaire. L’« aspiration radicale du film » et ce que nous pouvons appeler indéniablement le « dispositif michelsonien » — autrement dit le système de relations entre art et film, entre le spectateur et le public, les cadres de la critique ainsi que les contextes institutionnels les rendant intelligibles et expliquant, représentant un objet singulier, selon une perspective à la fois contemporaine et historique. En effet, une fois établi en sphère autonome, croisant ponctuellement les champs de l’art et du film, le cinéma expérimental est maintenant montré de plus en plus dans les musées d’art et les galeries, et replacé au sein de l’« économie de l’attention » des expositions saturées par des temporalités multiples et des flux audiovisuels, qui transforment les musées en espaces de travail cognitif permanent. L’insistance de Michelson sur une activité spectatorielle constante — si ce n’est conventionnelle — du cinéma d’avant-garde, et sur son sous-bassement esthétique-politique, pourrait

ainsi contribuer, en tant que cas particulier, à l’historicisation de notre contemporanéité. En outre, tout en travaillant à l’intersection de différents médias comme le film, la sculpture, la danse et la peinture, le dispositif michelsonien semble être en désaccord avec les paradigmes qui lui sont contemporains : art de l’information, art technologique, ou même *expanded cinema* (que Michelson critiquait pour sa technophilie et sa proximité avec le marché), tous champs qui peuvent constituer une autre étape dans la généalogie de l’exposition des œuvres d’images animées. Ils anticipent, en vérité, l’économie du temps réel, qui anime l’art contemporain de l’ère post-numérique et, de fait, nos vies aujourd’hui. C’est avec ces deux considérations en tête, parmi d’autres, que l’on pourra repenser à nouveaux frais la pertinence de l’aspiration radicale d’Annette Michelson.

2020-2022

*Traduit de l’anglais par Pierre Von-Ow*

## Notes :

1 / Une version anglaise de ce texte est parue avec le titre « Exhibiting Structural Film? Annette Michelson, Between Criticism and Curating », in François Bovier, Adeena Mey, Thomas Schärer, Fred Truniger (éds.), *Minor Cinema: Experimental Film in Switzerland*, Zurich – Dijon, JRP Ringier – Les presses du réel, 2020, p. 228-244.

2 / Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental* [1978], Paris, Paris Expérimental – Centre Pompidou, 2010 [troisième édition], p. 114.

3 / Voir notamment Gregory Battcock (éd.), *The New American Cinema: A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1967.

4 / Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, *cit.*, p. 114-115.

5 / Voir René Berger, *L’Art vidéo*, édité par François Bovier et Adeena Mey, Zurich – Dijon, JRP Ringier – Les presses du réel, 2014.

6 / Office du tourisme de Montreux, *New Form in Film*, dépliant du programme, Montreux, 1974. Tandis que le catalogue édité par Annette Michelson porte le titre *New Forms in Film*, le matériel promotionnel publié par l’Office du tourisme de Montreux conservait « form » au singulier. Je suivrai l’orthographe telle qu’elle fut imprimée. Ces documents (en anglais), ainsi que le programme de projections, sont reproduits in François Bovier (éd.), *Early Video Art and Experimental Film Networks*, Lausanne, ECAL, 2017, p. 223-229.

7 / Office du tourisme de Montreux, *New Form in Film*, dépliant du programme, Montreux, 1974.

8 / Annette Michelson, *New Form in Film*, communiqué de presse, Montreux, 1974.

9 / L’exposition *Prospect 71: Projection*, organisée par Konrad Fischer et Hans Strelow à la Kunsthalle de Düsseldorf, comprenait des films associés avec l’art minimal, post-minimal, conceptuel et le land art, ainsi que des œuvres de cinéastes expérimentaux, constituait, pour Maxa Zoller, des « expositions fondées sur la projection de films », et exposait le dispositif cinématographique lui-même à un manque de moyens appropriés pour exposer des films dans les musées. Voir Maxa Zoller, *Places of Projection. Recontextualisazing the European Film Canon*, thèse doctorale, Londres, Birkbeck College, University of London, School of History of Art, Film and Visual Media, 2007, p. 131-164. Conçue comme un site « d’activité » plutôt qu’une exposition traditionnelle et organisée par Wim Beeren, *Sonsbeek ‘71* a présenté des œuvres d’artistes conceptuels, minimalistes et associés au Land Art, à travers la Hollande. Elle comprenait un pavillon gonflable conçu par le collectif d’artistes britannique Event Research Structure Group, dans lequel étaient projetés des films tels que *Swamp* (1969) de Robert Smithson et Nancy Holt, <-> (*Back and Forth*) (1969) de Michael Snow et *Gas Station* (1969) de Robert Morris. Dans le cadre de la *Documenta 5* d’Harald Szeemann, un cycle intitulé *Documenta Filmschau* est présenté au Kino Royal. Il présente sept sections consacrées au « New American Cinema » [Nouveau Cinéma Américain], avec des films de Barry Gerson, Larry Gottheim, Andrew Noren, Paul Sharits, Joyce Wieland, Stan Brakhage, Michael Snow, David Rimmer, George Landow, Ken Jacobs, Tony Conrad, Hollis Frampton ; trois sections du « New European Cinema » [Nouveau Cinéma Européen] avec des films de Werner Nekes et Dore O., Klaus Wyborny, Birgit et Willem Hein ; une section consacrée à Russ Meyer et au « Erotic Cinema » [Cinéma érotique] avec des films de

Stephen Dwoskin et Irm et Ed Sommer ; deux sections de « Sozialistischer Realismus » [Réalisme socialiste] avec des films chinois ; et des projections supplémentaires de films politiques et de « Trivialpornographie » [Pornographie triviale]. Voir *Documenta Filmschau : vom 1.7. bis 5.7. ‘72 im Kino Royal*, affiche du programme, *documenta 5*, Kassel, 1972.

10 / Sur *Sonsbeek ‘71*, voir : Adeena Mey, « Projection Between Exhibition and Information: Experimental and Artists’ Films at *Sonsbeek 71* », in Gabriel Menotti et Virginia Crisp (éds.), *Practices of Projection. Histories and Technologies*, Oxford, Oxford University Press, 2022, p. 211–236.

11 / Annette Michelson (éd.), *New Forms in Film*, Montreux, Imprimerie Corbaz, 1974, p. 7.

12 / Louis Marcorelles, « Le nouveau cinéma américain. Une ‘exposition’ du septième art », *Le Monde*, 27 août 1974 ; repris in François Bovier et Tristan Lavoyer (éds.), *Black Cube, White Box*, Lausanne, Circuit – ECAL, 2015.

13 / D. N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, p. 4-5. Rodowick s’appuie ici explicitement sur Michelson pour identifier cette caractéristique spécifique du modernisme politique dans le domaine du cinéma et de la théorie du cinéma.

14 / David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge (Mass.) – Londres, Harvard University Press, 1989, p. 57-64.

15 / Annette Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », in Julia Bryan-Wilson (éd.), *Robert Morris*, October Files 15, Cambridge (Mass.) – Londres, The MIT Press, 2013, p. 7-49 (publié initialement in Robert Morris, cat. exp., Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, 1969).

16 / *Ibid.*, p. 22.

17 / *Ibid.*, p. 24-25. Dans le paragraphe suivant, Michelson défend son argument en se référant à ses notes prises lors de la conférence de Merleau-Ponty au Collège de France à laquelle elle assista. C’est cette même conférence que Merleau-Ponty développera plus tard dans *Le visible et l’invisible, suivi de Notes de travail*, édité par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964.

18 / *Ibid.*, p. 37.

19 / Rosalind Krauss, « Preface », in Malcolm Turvey et Richard Allen (éds.), *Camera Obscura Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003, p. 9.

20 / Annette Michelson, « Art and the Structuralist Perspective », in Edward Fry (éd.), *On the Future of Art*, New York, Viking Press, 1970, p. 51. Le texte est également repris dans le numéro 169 de la revue *October* (été 2019, p. 3-16).

21 / *Ibid.*, p. 52.

22 / La relation entre film structurel et structuralisme mérite une analyse plus importante et plus détaillée. En fait, il existe très peu de littérature cohérente sur cette question spécifique, qui est plus complexe qu’une simple attitude de différenciation envers la théorie de la part des cinéastes. P. Adams Sitney, qui est le premier à avoir inventé le terme ‘film structurel’, mentionne l’émergence d’une « critique universitaire fortement influencée par les idées de Foucault, Derrida et Lacan » sans pour autant identifier le structuralisme in *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943-2000* (troisième édition, Oxford – New York, Oxford University Press, 2002, p. 410 ; *Le Cinéma visionnaire*, trad. de l’anglais par Pip Chodorov et Christian Lebrat, Paris, Paris Expérimental, 2002, p. 385). Sa propre interprétation de la notion est en effet plus redevable à Greenberg. Le cinéaste et écrivain Malcolm Le Grice, associé au cinéma structurel/matérialiste britannique théorisé par Peter Gidal, a écrit ce qui suit sur la relation entre le structuralisme et le film structurel : « Le développement de l’expérience dépend des développements de

la structuration. Je considère le mouvement de Cézanne au cubisme analytique comme le fondement historique de l'art structurel visuel. Le structuralisme dans l'art semble impliquer une condition largement représentative ou, plus précisément, homologique. Cette 'homologie' est définie par Lévi-Strauss comme une analogie de fonctions plutôt que de substance. Dans *L'activité structuraliste*, Roland Barthes parle d'un processus par lequel le structuraliste décompose le réel, puis le recompose. L'objet' reconstruit, que je considère comme impliquant principalement l'objet d'art structuraliste, est décrit comme un simulacre de l'objet naturel' et est considéré comme un 'intellect ajouté à l'objet' [...]. C'est peut-être cette concentration sur la structure en tant que processus ou activité qui recommande le plus le projet pour le médium filmique fondé sur le temps à l'heure actuelle. Aussi inadéquat que cela puisse être plus tard, je voudrais pour l'instant limiter l'utilisation du terme 'structuralisme' dans le cinéma aux situations où les relations espace/temps d'une situation filmée sont réformées ou transformées par une stratégie de structuration définissable en une nouvelle homologie 'expérientielle' (par opposition à une homologie conceptuelle didactique). » Malcom Le Grice, « Kurt Kren's Films », in Peter Gidal (éd.), *Structural Film Anthology*, Londres, BFI, 1978, p. 60-61.

23 / Annette Michelson, « Toward Snow (part I) », *Artforum*, vol. 9, n<sup>o</sup> 10, juin 1971, p. 30-37 (repris et corrigé in *id.*, *On the Eve of the Future: Selected Writings on Film*, Cambridge (Mass.) – Londres, The MIT Press, 2017, p. 165-186).

24 / Annette Michelson, « Foreword in Three Letters », *Artforum*, vol. 10, n<sup>o</sup> 1, septembre 1971, p. 9.

25 / Malcolm Turvey, « Introduction », in Malcolm Turvey et Richard Allen (éds.), op. cit., p. 24.

26 / Annette Michelson, « Toward Snow (part I) », *Artforum*, vol. 9, n<sup>o</sup> 10, juin 1971, p. 30. L'insistance de Michelson sur le film d'avant-garde en tant qu'épistémologie s'exprime également dans un article consacré à Dziga Vertov, publié ultérieurement à ses essais sur Snow et Morris : « Si le cinéaste est comme le magicien, un fabricant d'illusions, il peut, contrairement au prestidigitateur et dans l'intérêt de l'instruction d'une élévation de la conscience, détruire l'illusion par cet autre procédé transcendentalement magique, le retour du temps par l'inversion de l'action. Il peut développer, en quelque sorte, 'le négatif du temps' pour 'le décodage communiste de la réalité'. Cette interaction thématique de la magie, de l'illusion, du travail, des techniques cinématographiques et de la stratégie, qui articule une théorie du film en tant qu'enquête épistémologique, est le noyau central complexe autour duquel se développe la plus grande œuvre de Vertov [*Kino Glaz*]. » Annette Michelson, « From Magician to Epistemologist. Vertov's *The Man with the Movie Camera* » [1972], in P. Adams Sitney (éd.), *The Essential Cinema: Essays on Films in the Collection of Anthology Film Archives*, New York, New York University Press – Anthology Film Archives, 1975, p. 95-111.

27 / Gregory T. Taylor, « 'The Cognitive Instrument in the Service of Revolutionary Change': Sergei Eisenstein, Annette Michelson, and the Avant-Garde's Scholarly Aspiration », *Cinema Journal*, vol. 31, n<sup>o</sup> 4, été 1992, p. 52.

28 / Annette. Michelson, « Robert Morris – An Aesthetics of Transgression », art. cit., p. 43.

29 / *Ibid.*, p. 45 : « Pour Trotski, c'est une intrusion non-fonctionnelle, un luxe dans la ville dévastée de la période post-révolutionnaire. Le *Monument* [de Tatline] provoqua une discussion qui rappelle en effet celles qui accueillirent l'apparition des premières œuvres de Morris. C'était une sorte de 'structure primaire' pour ses contemporains. » [Avec l'expression « structure primaire » Michelson fait référence à l'exposition collective *Primary Structures* qui s'était tenue au Jewish Museum de New York en 1966, à laquelle Robert Morris avait participé au côté d'autres artistes de sa génération tels que Donald Judd ou Carl Andre. N.d.É.]

30 / *Ibid.*, p. 46.

31 / « About October », *October*, vol. 1, printemps 1976, p. 3.

32 / Ainsi, pour reprendre les mots de Branden Joseph, à la suite des lectures de Maurice Berger et d'Hal Foster, « la dynamique anti-formaliste

[de Morris] va constituer les fondations sur lesquelles s'élaborera le programme anti-institutionnel des œuvres plus tardives de Morris, Smithson et d'autres ». in Branden W. Joseph, « Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue », *October*, vol. 81, été 1997, p. 64-65.

33 / Annette Michelson, « Film and the Radical Aspiration », *Film Culture*, n<sup>o</sup> 42, automne 1966, p. 34-42, repris in Gregory Battcock (éd.), *The New American Cinema. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1967, p. 83-102 ; P. Adams Sitney, *Film Culture Reader*, New York, Praeger, 1970 (rééd. New York, Cooper Square Press, 2000), p. 404-422. Une version ultérieure, révisée, a été publiée comme introduction au catalogue de *New Forms in Film*, Montreux, Imprimerie Corbaz, 1974, p. 9-16. S'intéressant au film en tant que pratique révolutionnaire, un médium pris, dit-elle, entre « convergence et dissociation », Michelson consacre son essai à François Truffaut, Jean-Luc Godard et Alain Resnais. Dans la version révisée de 1974, la section qu'elle consacre aux cinéastes français de la Nouvelle Vague est remplacée par des réflexions sur la poétique de Maya Deren et son rôle dans une généalogie de l'avant-garde américaine qui s'est déplacée vers « le mode épistémologique du discours », ce qui lui permet d'écrire quelques remarques finales sur certains des cinéastes présentés en Suisse (Ken Jacobs, Paul Sharits, Hollis Frampton, Ernie Gehr, George Landow, Joyce Wieland, Michael Snow).

34 / Voir le numéro sous sa direction : « Eisenstein/Brakhage. Special Film Issue », *Artforum*, vol. 11, n<sup>o</sup> 5, janvier 1973. C'est dans ce numéro qu'elle décrit le cinéma de Brakhage comme « hypnagogique » et comme s'étant éloigné de « l'expressionisme abstrait, rompant ainsi tout lien à cet espace de l'action que le montage d'Eisenstein avait transformé en un espace de la conscience dialectique ».

35 / Annette Michelson, « Film and the Radical Aspiration: An Introduction », *New Forms in Film*, Montreux, Imprimerie Corbaz, 1974, p. 11.

36 / Gregory T. Taylor, art. cit., p. 56.

37 / David N. Rodowick, op. cit., p. 154.

38 / Annette Michelson, « Film and the Radical Aspiration », in Gregory Battcock (éd.), *The New American Cinema. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1967, p. 89. Il apparaît important de souligner ce passage dans la citation.

39 / Adeena Mey, « On *New Forms in Film* and Other Exhibitions. New York, 8 September 2011. A Conversation with Annette Michelson », in François Bovier (éd.), *Early Video Art and Experimental Film Networks*, Lausanne, ECAL, 2017, p. 217-220. Si l'objectif de constituer un public pour le New American Cinema a donné des résultats mitigés, Annette Michelson a néanmoins réussi à financer de nouvelles copies de chaque film présenté, que les cinéastes ont pu conserver après l'exposition. Quant à la réception de *New Forms in Film*, le journal local *L'Est Vaudois* a couvert l'événement tout au long du mois d'août 1974.

40 / Annette Michelson et P. Adams Sitney, « A Conversation on Knokke and the Independent Film Maker », *Artforum*, vol. 23, n<sup>o</sup> 9, mai 1975, p. 63-66.

41 / Voir notamment Anna Schober, « Political Squats: Cinema and City as Movers of the Real », in Christian Emden, Catherine Keen et David Midgley (éds.), *Imagining the City*, vol. 1, *The Art of Urban Living*, Oxford, Peter Lang, 2006, p. 249-271.

42 / Bill Simon, « New Forms in Film », *Artforum*, vol. 11, n<sup>o</sup> 2, 1972, p. 78.

43 / « Summer Arts Festival '72 at the Guggenheim Museum », communiqué de presse, The Solomon R. Guggenheim Museum Archive, 1972. Les cinéastes et artistes présentés dans la version de 1972 de *New Forms in Film* étaient Jonas Mekas, Hollis Frampton, Stan Brakhage, Michael Snow, Harry Smith, Joyce Wieland, Ernie Gehr, Paul Sharits, Barry Gerson, Yvonne Rainer et Ken Jacobs.

44 / Philip Glahn, « Brechtian *Journeys*: Yvonne Rainer's Film as Counterpublic Art », *Art Journal*, vol. 68, n<sup>o</sup> 2, été 2009, p. 80. À cet égard, la lecture de Glahn est en accord avec celle de Bordwell.

45 / Michelson résumait cette rupture la même année dans le catalogue d'une exposition à Vancouver intitulée *Form and Structure in Recent Film*, dont elle contribua à l'organisation, et à travers une ligne rhétorique qu'elle employa à plusieurs reprises, affirmant que le point commun des artistes exposés (en l'occurrence Gehr, Jacobs, Landow, Sharits, Snow et Wieland) résidait dans leur « attaque à l'égard de l'espace de la représentation », qui laisse deviner le déplacement vers « une préoccupation d'ordre épistémologique vis-à-vis de la nature du processus filmique et de l'expérience qui requerra un autre espace, une autre temporalité, qui seront ceux d'un nouveau discours cinématographique ». Voir Annette Michelson, « An Introduction to Form and Structure in Recent Film », in Dennis Wheeler (éd.), *Form and Structure in Recent Film*, Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1972. Cela coïncide avec l'analyse par Branden Joseph des *Yellow Movies* (1973) de Tony Conrad, réalisés après son retour d'Europe où il a rencontré Wilhelm et Birgit Hein, Otto Muehl et les actionnistes viennois. Selon Joseph, les *Yellow Movies* représentent la tentative de Conrad de subvertir la catégorie du film structurel telle que Sitney l'avait définie dans les pages de *Film Culture* en 1969. Ainsi, 1972 marque un moment de crise de la notion de film structurel, et les prises de Michelson et de Conrad, ainsi que les remaniements de cette notion, pourraient être lus comme représentant deux branches divergentes dans une généalogie de la notion. Voir Branden W. Jospeh, *The Roh and the Cooked: Tony Conrad and Beverly Grant in Europe*, Berlin, August Verlag, 2012.

46 / Klaus Kertess, « Notes on the anatomy of an exhibition », *Options and Alternatives: Some Directions in Recent Art*, New Haven, Yale University Art Gallery, 4 avril-16 mai 1973, p. 9-10.

47 / Voir par exemple Jonathan Walley, « The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film », *October*, vol. 103, hiver 2003.

48 / Pavle Levi, *Cinema by Other Means*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2012.