



L'Art du Mouvement, Collection cinématographique du Musée national d'art moderne - 1919-1996, Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle, dirigé par J.M Bouhours, Paris, Flammarion, 1999

Née à New York, études secondaires à Rio de Janeiro, études supérieures à Paris (psychologie, cinéma) : à l'instar de sa biographie l'œuvre de Vivian Ostrovsky se situe sous le signe d'un

perpétuel transit. C'est avec Ciné-Femmes que la cinéaste a commencé à conjuguer le cinéma au féminin ; participant de l'élan des mouvements féministes, cet organisme de diffusion dont elle fut la cheville ouvrière, luttait pour que cette " sous-culture " gagne en visibilité. Devenue elle-même cinéaste, elle abandonnera ce militantisme, mais elle participe toujours à l'organisation de festivals et, plus particulièrement, à celui de Jérusalem.

Yann Beauvais classe les films de Vivian Ostrovsky sous le double paradigme du film journal et du film collage. Mais la notion de collage fait penser davantage à l'assemblage de chutes récupérées, telles les techniques du recyclage pratiquées par le *found footage*, alors que ses films procèdent exclusivement des images qu'elle-même a tournées. Et si du journal filmé, elle garde une cinématographie au quotidien qui grappille des images au jour le jour – contingence du maintenant ou jamais –, son œuvre reste très réservée quant aux états d'âme de la cinéaste. Pas de voix off (c'est dans les films de Martine Rousset que l'on peut entendre le timbre de voix, si attachant, de Vivian Ostrovsky), mais un conglomerat humoristique de bribes de musiques disparates et de bruitages, qui œuvre plus dans le sens d'une " distanciation " qu'il ne tire le film vers le lyrisme. De confession, point ; juste un regard amusé sur les choses, presque sceptique.

Collectant ainsi au cours de ses pérégrinations une multitude d'images (la caméra Super 8 autorisant à glaner comme en flânant, les films étant gonflés ensuite en 16 mm), Vivian Ostrovsky, après les avoir accumulées, en vient au stade de classification puis du montage. Celui-ci résulte d'un processus sévère d'élimination (ainsi les dix minutes de *Movie* sont issues de plusieurs dizaines d'heures de tournage). Le travail de la bande-son, plus proche quant à lui de l'esthétique du collage, joue sur les dissonances harmoniques, les ruptures de ton et de registre, les musiques vernaculaires de tous les horizons pouvant s'associer à la musique de film, d'opéra ou à des bribes de musique classique, des bruits enregistrés (parfois retravaillés) venant s'ajouter à ce pot-pourri. Ce jeu sur le disparate procède d'un esprit de sel.

Cinéma de la légèreté, les films de Vivian Ostrovsky sourient aux choses qu'ils captent mais aussi sourient des gesticulations humaines qu'ils regardent sans s'y impliquer. Spectacles vus ou scènes de la vie publique, tout y devient ludique. Et de cette mosaïque rythmée de la comédie humaine – car les premiers films d'Ostrovsky se déroulent sur un tempo souvent enlevé (montage relativement serré d'images pour beaucoup mobiles, parfois accélérées, saute dans le son d'une musique à l'autre), prête à une nouvelle forme de *carpe diem*. La cinéaste cueille les jours, glisse sur les choses, dans un flux continu d'impressions changeantes et de mouvements.

Bourlinguer, mais sans âpreté. Avec la modernité s'ouvre ce " simultanésisme " esthétique, cet espace sans centre ni frontières fixes. *USSA* (1985), *Allers-Venues* (1984), *Movie* (1982). Always on the move.

Cinéaste aux semelles de vent, Vivian Ostrovsky produit un cinéma de l'errance qui n'est plus celui des chemins vagabonds. Si chaque culture et chacun d'entre nous se définit par un territoire et par la façon dont il se l'approprié, la topologie mobile de ses films embrasse l'Europe et les deux continents américains. Routes, gares, aéroports, voitures, trains, avions ; lieux et machines d'échanges aussi récurrents que la table d'un repas. Image-mouvement de

cette mobilité d'une caméra qui ne se pose que pour repartir. Dans *Copacabana Beach* (1983), les trépidations des mouvements accélérés des rites d'entretien du corps des plagistes, et la voix précipitée du chroniqueur d'un match de football qui les accompagne définissent le tempo de ces films de l'ère du fax : c'est l'espace-temps dont le futurisme s'est fait le premier le chantre. Mais, au regard de certains films expérimentaux, sur le plan de son esthétique, le modernisme des films de Vivian Ostrovsky reste bien tempéré, et ses dernières œuvres : *** (1987) et *M.M. in Motion* (1992), se rapprochent davantage du registre du documentaire.

Dans ses " films-transit " de mouvance cosmopolite – synecdoque de notre façon contemporaine d'être au monde – le goût des choses semble lui-même coloré de ce sentiment de non-appartenance. Le regard est là, mais sans attache pour l'esprit. Telle la jouissance de Dom Juan qui provient de son " vagabondage amoureux ", le plaisir de la vue tient ici à ce grand libertinage à travers un espace transcontinental dans lequel rien ne retient exclusivement. On ne reste nulle part, on y revient ; impressions, souvenirs et comparaisons se combinent.

Carnet d'une touriste, dont Stendhal inventa le premier l'égotisme hédoniste, ou topographie sensuelle de la diaspora ? L'exil est devenu royaume car il est dorénavant l'espace d'un oiseau migrateur qui, tels les martinets, siffle avec stridence l'euphorie de sillonner le ciel à toute vitesse, en survolant la terre, de si loin, de si loin, que tout y semble dérisoire.

Alain-Alcide Sudre