

## VIVIAN OSTROVSKY : CINÉMA-JE OU CINÉMA-JEU ?

Les films de Vivian Ostrovsky appartiennent à deux genres développés dans le cinéma expérimental : le journal filmé et le film-collage. Ses films sont comme la combinaison savoureuse de ces deux catégories en un même mets qui se moquerait des définitions et des genres. Cependant, ses films semblent plus proches des journaux filmés, dans la mesure où les séquences qui les composent sont assorties comme des éléments de collages. Les liens existant entre les deux genres s'établissent selon les traitements, selon le montage des images et leurs relations à la musique et aux sons. En fusionnant ces deux ensembles, la cinéaste va aboutir à cet objet particulier qu'est le journal-mosaïque.

Les mosaïques sont toujours constituées de fragments qui, juxtaposés les uns aux autres, constituent des motifs et construisent une représentation donnée. Si l'on considère la mosaïque comme une pratique cinématographique possible, alors, on découvre un cinéma qui utilise les séquences comme des sortes de blocs dans lesquels on taille, produisant des éclats que l'on peut organiser selon différents critères et que chaque film, en fonction de son contenu et son dessein, imposera. Et c'est dans cette pratique que surgit toute la spécificité du travail de Vivian Ostrovsky. En effet, plutôt qu'à la présence de l'auteur, on est sensible à son effacement subtil au profit de ce qui est montré/manipulé. La trace de la cinéaste est, cependant, repérable dans les cadrages et les références cinématographiques de certains plans. Ces cadrages peuvent s'apparenter à ceux du cinéma traditionnel : par exemple, dans **U.S.S.A.** (1985), le manager sortant d'un building ou cette personne semblant en rejoindre une autre sous un porche, ou encore le plan d'une femme dans une cabine téléphonique rappelant les premiers Godard. Dans **Movie (V. O.)** (1982), le monde du spectacle est évoqué, qui en appelle aux actualités et à leurs cadrages discrets : ici, Ruggero Raimondi saluant la foule ; là, des patineurs dans des faisceaux lumineux.

Mais, Vivian Ostrovsky va pervertir aussi ce classicisme en manipulant les faits par le montage, leur donnant ainsi une apparence proche des assemblages de Kurt Schwitters et des collages en boîtes de Joseph Cornell. Une autre filiation, celle-là plus filmique, nous ferait associer Dziga Vertov et Bruce Conner, en passant par Medvekiné dans sa façon de traiter les images qu'elle a elle-même tournées comme des objets trouvés ou comme des documents. La cinéaste, comme productrice de ses images, s'éclipse au profit des contenus, qu'ils soient témoignages culturels et sociaux ou anecdotes privées. Ces représentations mêlées entre elles, sans aucune autre hiérarchie que celle du plaisir de l'heureuse association, produisent cet effet de mosaïque qui vient saper l'esprit du journal filmé. Le glissement vers l'imaginaire s'effectue, entre autres, au moyen d'une recoloration de la pellicule

qui crée un écart avec la perception originale de la scène. Ainsi dans **Movie (V. O.)** les séquences orangées pour Harlem, dans **U.S.S.A.** les rouge-brun de la fermeture de la boucherie et dans **\*\*\*** (1987) le sépia de la répétition de certains gestes et les jaune-vert de la scène champêtre finale. Ces transformations par les tonalités mais aussi, comme on va le voir, par le montage, font dominer un cinéma-jeu sur un cinéma-je. Un déplacement du sujet aux fortes conséquences cinématographiques. Un cinéma plus neutre dans sa forme et qui joue plus facilement avec ses contenus en recourant à un humour plus ou moins mordant.

Cette distanciation est d'autant plus aisée que Vivian Ostrovsky travaille à partir d'une grande quantité de documents qu'elle a préalablement rassemblés. Elle accumule les images qu'elle répertorie et classe, dans lesquelles elle pourra puiser à sa guise, selon ses besoins pour tel ou tel projet. C'est cette accumulation (pour **Movie (V. O.)**, film de douze minutes, elle avait à sa disposition plusieurs dizaines d'heures de rushes) qui lui permet de travailler le matériau d'une manière qui fait penser à certains assemblages thématiques de Joseph Cornell ou Kurt Schwitters.

Si le filmage consiste en une collecte de documents, le montage est, ici, sélection de séquences qui deviendront l'ossature visuelle principale. Cette activité est analytique et ludique, simultanément. Ainsi le sujet-producteur des images laisse le pas et le contenu des images devient prioritaire, non pour leur affectivité initiale mais pour leur rythme et leur puissance évocatrice d'autres représentations ou d'autres émotions que le son viendra souvent accentuer.

À la manière de celui de Bruce Conner mais aussi des cinéastes russes et dans la tradition de nombre de grands cinéastes politiques travaillant sur archives ou documents cinématographiques de commande, le talent de Vivian Ostrovsky va se manifester dans sa capacité à faire entrer en collision des lieux (Moscou, Berlin, New York dans **U.S.S.A.** ; une maison d'été et un aéroport dans **Allers-Venues** (1984), etc.), des objets et des situations (le moulin à poivre de **\*\*\***), selon des modalités qui jamais ne deviendront systématiques. Dans ce travail qui fait du cinéaste l'organisateur d'une parade, on voit Vivian Ostrovsky biaiser avec les liens qui peuvent attacher l'auteur à certaines de ses images : l'exclusion du trop personnel lui permet de réintroduire le privé comme individus, lieux, scènes parmi d'autres : voir à ce propos, **Allers-Venues** et, plus particulièrement, les scènes de repas, leitmotiv des films de Vivian Ostrovsky à l'exception de **Copacabana Beach** (1983).

Le contenu ne tourne pas, pour autant, au document socio-ethnologique (bien que, si on en oublie l'humour, on puisse prendre **Copacabana Beach** sur ce mode) ce qui tient beaucoup à la façon dont, une fois le montage effectué, la cinéaste travaille avec le son. Son qui joue, ici, un rôle prépondérant dans la mesure où il va connoter autrement la signification primitive des images. Les exemples en sont fréquents, tel, pour n'en citer qu'un, ce défilé d'une communauté juive et de ses rabbins dansant sur une bande-son composée de percussions de samba brésilienne.

Les rencontres inattendues entre le son et l'image, souvent réalisées sur le ton de l'humour, reproduisent cet effet de collision qui est une des techniques les plus



utilisées par Vivian Ostrovsky (signe des déplacements de son histoire personnelle ?). La force de ces collisions tient à ce que l'association disparate d'éléments provoque la critique de chacun d'eux, considéré séparément.

Dans **Movie (V. O.)**, une scène dans les toilettes pour hommes convoque le *camp* avec un air du Trouvère, "Tu mia" : le son renforce l'immanence du lieu au moyen d'un cliché. Dans **Copacabana Beach**, alors que les images en accéléré montrent dans le lointain un groupe de femmes en train de faire des exercices sur la plage, on entend un succès de music-hall de Carmen Miranda. Vivian Ostrovsky joue avec le son comme elle joue avec les images : dans les deux cas, il y a recherche, accumulation, archivage, classement puis une mise en rapport qui entraîne des jeux à plusieurs niveaux, à plusieurs voix. Jeux de mots et d'images qui, de film en film, se complexifient, multipliant les significations. Ainsi en est-il de la très belle séquence d'adieu en gare d'Avignon, au grain noir et blanc accentué par l'éclairage et le gonflage, alors que la bande-son fait entendre la voix d'Elvis, "What now, my love". Le départ d'une personne chère se fait sous nos yeux, à ceci près que le choix du noir et blanc pour la séquence nous renvoie à toutes les scènes de séparation que charrie notre mémoire cinématographique. Le film devenant, par là même, puissance évocatrice de souvenirs filmiques où s'inscriront les différences entre le joué et le vécu.

Filmer suppose retrouver la mémoire de films, du cinéma hollywoodien, par exemple, pour cette séquence soviétique au début de **U.S.S.A.**, du cinéma de Jonas Mekas dans certaines séquences d'**Aller-Venues, Movie (V. O.)** et **U.S.S.A.**, ou du Kubelka de **Unsere Afrikareise** (1961-1966) pour les relations complexes du son et de l'image (cependant que chez Ostrovsky l'humour serait plus percutant).

Vivian Ostrovsky joue avec les codes de la représentation et avec les clichés tels que les travaille le cinéma classique. Elle joue les codes les uns contre les autres, ainsi dans **U.S.S.A.** la scène d'enterrement d'Antropov prise d'une télévision et recadrée, quand la bande-son fait entendre une répétition d'orchestre dont le chef énonce, au moment où l'on voit le défilé des dignitaires et de l'armée : "Raide, c'est un peu trop raide..." Critique amusée du monde politique. De même, dans **Allers-Venues**, alors que des gens se baignent dans une piscine et qu'un homme sirote une boisson, la bande-son avec Boris Karloff induit une autre lecture de ces images et nous fait passer d'un film de vacances à un film policier.

Avec Vivian Ostrovsky, le cinéma expérimental retrouve un humour qui souvent lui fait défaut. Jouant avec les images et les sons, elle réussit à déjouer un bon nombre d'artifices du cinéma (expérimental ou non) et ceci, toujours sans en avoir l'air. Mine de rien, elle bouscule et tente de transformer nos habitudes cinématographiques, j'allais dire culinaires, pensant une fois encore à l'importance de cette relation, développée auparavant par Kubelka, entre cuisine et cinéma : une question de dosage et de savoir-faire. Un art d'accompagnement.

brochure *Cinéma du Musée*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1988.