



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 conglomérat 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 "simultanéisme" 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

English translation

Born in New York, secondary schooling in Rio de Janeiro, university studies (psychology and film in Paris... Vivian Ostrovsky’s biography establishes the pattern of “perpetual transit” with which all her work is indelibly stamped. During the great surge of feminist movements in the ‘70s, Ostrovsky was at the center of Ciné-Femmes, a French film distribution group committed to gaining greater exposure for films inspired by feminist “subculture”. With her decision to devote herself to filmmaking, she abandoned her activism as such, but not her organizational activities for various festivals, most especially the Jerusalem Film Festival.

Yann Beauvais has characterized Vivian Ostrovsky’s films as belonging to a hybrid genre: both film-collage and film-journal. Collage, however, brings to mind assemblages of salvaged out-takes, techniques of recycling applied to “found footage”, whereas Vivian Ostrovsky’s films are comprised exclusively of visual material the filmmaker has shot herself. If indeed she perpetuates the tradition of the daily accumulation of images, the contingency of “now or never” basic to the filmed journal, the end-product shows a remarkable reticence with respect to the filmmaker’s personal reactions. No voice-over (the touching timbre of Vivian Ostrovsky’s voice can be heard in Martine Rousset’s films) only a humorous conglomeration of disparate bits of music and sound that works more toward any kind of lyricism. NO confession, only a bemused, almost skeptical point of view.

Ostrovsky's collection of abundant visual material in the course of her travels is to a large extent indissociable from her use of the Super 8 camera, which permits gathering-as-you stroll (as well as a subsequent blow-up to 16 mm). Between the constitution of this visual abundance and the editing, however, lies a rigorous and laborious procedure of classification. For Ostrovsky, editing is the fruit of a radical reduction. Dozens of hours of shooting underwent a process of distillation in order to arrive at the succinct ten minutes of *Movie*. Ostrovsky's work on the soundtrack, itself closer to a collage aesthetic, plays on harmonic dissonances, abrupt changes of key and of register, the juxtaposition of obviously heterogeneous musical vernaculars with movies scores, opera, snatches of classical music, together with recorded sounds (sometimes reworked) added to the mix. This play on the disparate arises from a decided penchant for the piquant.

A "cinema of lightness", Vivian Ostrovsky's films smile at what they capture, smiling even at the vast array of human gesturing they target, yet without the slightest trace of a judgment. Remarkable sights or simple scenes of public life are transformed entirely into a game-playing when the "human comedy" is represented within a rhythmic mosaic. Indeed, Ostrovsky's early films are often placed at a rather lively tempo: tightly edited moving, sometimes speeded-up, images seem to plunge in and out of the soundtrack's musical weave. The filmmaker gathers the days, treads lightly over things, within the continuous flux of changing impressions and movements, thereby proposing a new version of *carpe diem*.

On the run, but without ferocity. Modernity opened the way to this aesthetic "simultaneism", this space without a center or fixed boundaries: *USSA* (1985), *Allers-Venues* (1984), *Movie* (1982). Always on the move.

A filmmaker with wings on her heels, Vivian Ostrovsky is the creator of a kind of film-errant that has little to do with road movies. If every culture and each of us is defined by a territory and its modes of appropriation, Ostrovsky's shifting filmic topology encompasses Europe and the two American continents. Highways, railway stations, airports, cars, trains, planes become just so many sites/situations for human exchanges, as recurrent as a meal-time place setting. As "image-movement", Ostrovsky can be summed up in the specific mobility of a camera that fixes on something only to take off again. In *Copacabana Beach* (1983), the flurry of bathers' speeded-up body care rituals, accompanied by the spitfire diction of a sportscaster following a football match, defines the tempo of films that belong to the era of the fax. This is the space-time of which futurism was the first manifestation. Compared aesthetically to certain experimental films, however, Ostrovsky's modernism remains rather tame and her most recent works ***** (1987) and *M M in Motion* (1992) come much closer to more conventional documentary.

In her cosmopolitan “transit-films” – synecdoche for our way being in the world – the taste for things itself seems imbued with a distinct feeling of “no belonging”. The gaze is present, but detached from the soul. Like the pleasure Don Juan procured from his “amorous roaming”, visual pleasure in Ostrovsky’s films resides in a great transcontinental libertinage, in which no one thing alone can hold us. We remain nowhere, we return there. Impressions, memories, and comparisons intertwine. A travel notebook, for which Stendhal first formulated the hedonistic egotism? Or the sensual topography of the diaspora? Exile has become a kingdom. For it now belongs to migratory birds whose strident cries, like whips, announce the euphoria of swiftly cutting across the sky, of surveying the earth from so far away that everything below looks ever so ridiculous.

Alain-Alcide Sudre