

Le cinéma nomade de Vivian Ostrovsky

Les 8^e Rencontres internationales de cinéma de Paris viennent de rendre hommage à une cinéaste expérimentale importante travaillant en France, Vivian Ostrovsky. Hors des courants et des modes, elle élabore, depuis plus de vingt ans, un cinéma pointilliste et subjectif qui rencontre parfois d'importants faits de société, comme cette approche humoristique du régime soviétique dans son dernier film : *Nikita Kino*.



Nikita Kino, 2002

Figure atypique du cinéma expérimental français, Vivian Ostrovsky s'attache à un art du fragment, à un cinéma impressionniste qui relève à la fois du journal filmé et du collage. Au confluent de diverses cultures (américaine, russe, brésilienne...), elle pratique un cinéma nomade, et aussi un cinéma du quotidien. Vivian a attrapé, dès l'enfance, comme un virus, l'art du filmage. Elle saisissait des éléments fugitifs de sa vie et de son environnement avec sa caméra 8 millimètres, se constituant une sorte "d'imageothèque" dont elle inscrit, minutieusement, les séquences sur des cahiers chronologiques. Il lui a fallu de nombreuses années pour organiser ce matériau et en tirer des films. Militante féministe dans les années 1970, elle a mis sur pied de nombreux festivals de films de femmes, tout en découvrant, au Festival d'Hyères, le cinéma expérimental qui l'a immédiatement séduit : un art libre, subjectif, près du moi de l'artiste.

Mais elle n'osait encore se lancer dans la création, par manque de confiance certainement. Martine Rousset, cinéaste majeure des années 1970, lui met le pied à l'étrier en 1980 en lui proposant de coréaliser *Carolyn 2*. Ce film est plus proche du travail de Rousset que de celui que pratiquera Vivian Ostrovsky. Avec *Movie* (1982) et, surtout, *Copacabana Beach* (1983), la cinéaste trouve et ébauche les thématiques et la plasticité de son œuvre. Ce sera un cinéma intimiste, nomade et impressionniste. Elle puise beaucoup dans sa vaste bibliothèque visuelle. Parfois, une idée lui trotte dans la tête : scènes de plage (*Copacabana Beach*), rites des repas (*Eat*, 1988), portraits amusés et ironiques de ses contemporains (*Public Domain*, 1996), etc.

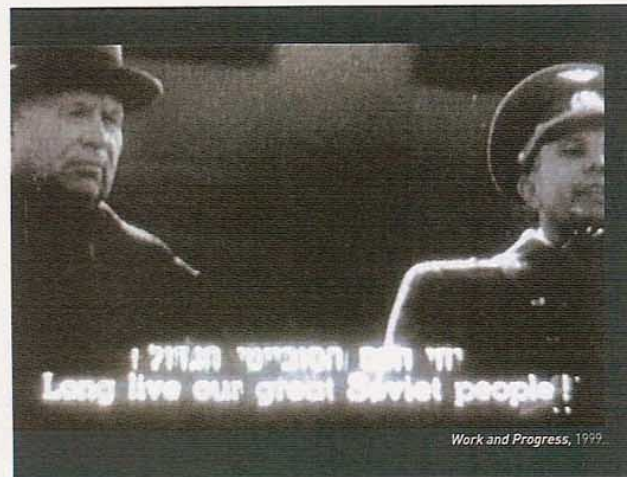
Elle puise dans sa réserve d'images et structures, de manière analogique, poétique, des films personnels et ludiques. Dans ses premiers essais, Vivian utilise beaucoup l'accélééré (on peut, peut-être, y noter des références à Mekas), car elle pense que les gens se révèlent plus par les mouvements de leurs corps, leur démarche, que par les paroles. Elle applique aussi ce collage poétique aux bandes sonores de ses travaux.

De ces films intimistes, de ses films-saynètes transparait et se dessine petit à petit un thème récurrent : le désir de donner une vision subjective de l'URSS où elle a pu retourner, avec ses parents, à partir de 1964. Une première tentative donne, en 1985, *USSA* où la cinéaste monte des images prises en Russie et en Amérique dans le dessein

de dresser un profil comparé et burlesque entre l'Union soviétique et les États-Unis, deux blocs monolithiques qui entretiennent, selon elle, de nombreux points communs. Pour la première fois, elle adjoint du *found footage*, provenant d'autres sources, à ses images.

Après avoir réalisé un film à deux mains avec le cinéaste Yann Beauvais*, *Work and Progress*, sur l'URSS (1999), elle entreprend ce qui est son chef-d'œuvre : *Nikita Kino* (2002). Ce mélange d'images d'archives personnelles, d'extraits de films de fiction des années 1960 et 1970, de documentaires, de films industriels, le tout commenté (pour la première fois) par Vivian Ostrovsky elle-même, donne peut-être un des meilleurs films fait à ce jour sur cette fameuse période de la glaciation soviétique des années 1965-1975. Passant de l'intime au pamphlet sociologique (mais toujours de manière subjective et personnelle), Ostrovsky démontre qu'elle est une créatrice profondément originale et singulière. Ses films sont achetés par de nombreux musées et les Rencontres internationales de cinéma de Paris (Forum des Images) viennent de lui rendre un hommage conséquent lors de leur 8^e édition. Vivian Ostrovsky nous donne, ci-dessous, des clés pour pénétrer dans son œuvre et dans son univers.

* Le cinéaste lui-même tient à ce que son nom s'écrive avec des minuscules : Yann Beauvais.



Work and Progress, 1999

Vous avez eu une vie professionnelle dans le cinéma avant de réaliser des films. Comment vous est venue cette passion ? Vivian Ostrovsky : Cette envie m'est venue lorsque j'en ai eu assez de défendre systématiquement le cinéma des autres. J'avais organisé deux festivals de films de femmes en 1974 et 1975, et participé à la promotion d'un tas d'autres. Il faut dire que, parallèlement à cela, je filmais depuis le début des années 1960, en 8mm, lors de mes voyages, sans intention précise. C'est la réalisatrice Martine Rousset qui m'a poussé à faire mes propres films. "Tu tournes tout le temps, me dit-elle, pourquoi ne montes-tu pas ce matériel ?". Je faisais aussi de la photo, mais je ne pensais pas réaliser quelque chose de précis avec tout ce matériau visuel.

Parallèlement aux festivals de films de femmes que je mettais sur pied, je suivais certaines séances du Collectif Jeune Cinéma et j'allais au Festival d'Hyères, rendez-vous annuel des cinéastes expérimentaux et différents de l'époque. Je n'envisageais pas de me lancer moi-même dans la réalisation. Je n'étais pas assez sûre de moi. J'avais, certes, suivi quelques cours théoriques sur le cinéma à Censier, à l'Institut d'Art et d'Archéologie (Éric Rohmer) mais je n'avais jamais vu une table de montage, par exemple. Je manquais de confiance en moi. En prenant acte de la liberté factuelle du cinéma expérimental, je me suis dit : "Peut-être que, moi aussi, je peux faire quelque chose ?".

Martine Rousset m'a proposé, de coréaliser avec elle en 1980, *Carolyn 2* sur la chorégraphe Carolyn Carlson. C'était un travail différent de ce que j'allais accomplir par la suite, car c'était filmé en continuité, sans montage.

Vous mettez peu à peu en place votre langage, votre style, qui se focalise essentiellement sur le fragment (fragment d'images et de sons). Comment tout ceci s'est agencé ?

À cette époque, j'avais commencé déjà à concevoir des petits films à partir de mon journal filmé qui fonctionnaient par association d'idées et d'images. Mon premier vrai film est *Movie*

[1982] organisé uniquement autour de séquences nocturnes. Je tournais tout le temps. Quand je fais des films, c'est uniquement avec ce que j'ai déjà engrangé. C'est rare (mais cela peut arriver) que je retourne à nouveau. J'ai une filmothèque personnelle et je pioche dedans. Toutes mes séquences sont notées sur un cahier. Parfois je me dis : "Quel contrepoint je peux donner à ce plan de mer ?". Je consulte mes cahiers, et, soudain, j'y trouve l'image adéquate.

J'accorde la même importance aux sons qu'aux images. Je fais d'abord le montage image, selon la méthode analogique et poétique déjà signalée, puis je commence à penser à la musique et aux sons qui iront avec. J'ai réalisé le son de tous mes films à l'exception de *Public Domain* [1996] qui a été conçu par Nicolas Frize. Ce compositeur avait une démarche parallèle à la mienne. Il possédait une "voixthèque" avec des bruits, des paroles, des chansons de gens qu'il enre-

gistrat. Je lui ai montré les images de *Public Domain* et il a été tout de suite emballé et en a réalisé la bande-son.

Votre cinéma est un cinéma du quotidien, de l'humeur, mais aussi un cinéma impressionniste et nomade. Vous êtes vous-même au croisement de diverses cultures. On pense parfois à Mekas en voyant vos films...

En commençant à faire mes films, je ne pensais pas précisément à un film particulier de Mekas ou d'un autre cinéaste. Chez Mekas, c'est sa démarche spontanée qui me plaisait. J'avais aussi été frappée, à l'époque, par le film de Jim McBride *David Holzman's Diary* [1968]. Le fait de sortir et de filmer le quotidien, voilà ce qui m'avait séduit chez ces créateurs. On retrouve un peu de ceci dans *Copacabana Beach* [1983].

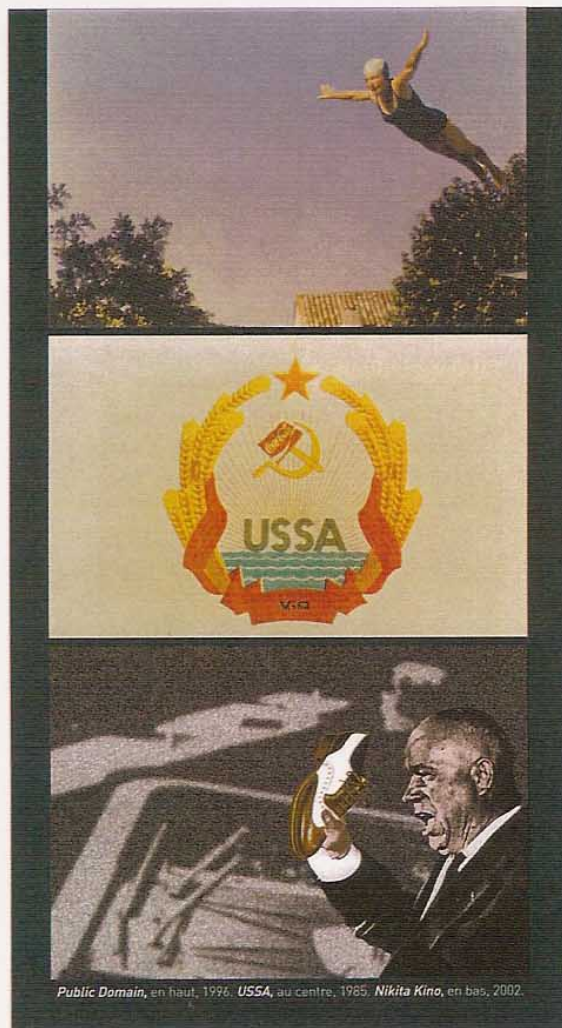
Née à New York, j'ai vécu longtemps au Brésil. À cette époque, j'y retournais tous les ans. Alors que je filmais de ma fenêtre, une image a déclenché tout le processus. Ce film est un peu différent des autres, dans la mesure où je suis ensuite allée tous les matins à l'aube filmer les gens.

Il y avait une démarche expérimental

consciente de faire un film. J'étais alors assez fascinée par le mouvement, d'où l'utilisation intensive de l'accélééré, que j'abandonne progressivement dans mes films suivants.

Avant chaque projet, j'ai un début de trame à l'esprit et, à partir de là, j'organise dans ma tête, ou sur ma table de montage, les diverses associations. Je ne pars jamais, à la base, d'un texte écrit. Lorsque j'ai demandé des subventions au GREC, j'ai été incapable d'écrire une ligne.

Il y a néanmoins diverses directions dans mon travail. Certains films se fondent sur des associations absolument libres comme *Movie* et d'autres obéissent à un projet plus précis comme *Copacabana Beach* ou *Allers-venues* (1984), qui est un peu la mise en forme d'un album de famille à partir de mes archives personnelles. Je sais toujours quand un film commence mais jamais quand il s'arrête. En cela, je me sens proche de Joseph Morder.



Public Domain, en haut, 1996. *USSA*, au centre, 1985. *Nikita Kino*, en bas, 2002.

► ■ Il semble qu'avec votre dernier film, *Nikita Kino*, vous vous rapprochiez plus d'un cinéma sociologique, moins intimiste que par le passé. Vous tendez vers un but ambitieux : donner votre vision de la stagnation du régime soviétique dans les années 1960 et 1970.

Oui, mais je reste toujours au niveau des individus. Je ne fais jamais un "cinéma de masses". Avant *Nikita Kino*, j'ai coréalisé *Work and Progress* (1999) avec Yann Beauvais. On est allé ensemble à Riga en 1990, ville où nous sommes restés cinq jours. Mais nous logions dans des endroits éloignés l'un de l'autre. Moi je résidais en ville et lui du côté plage. On est resté dans la même ville sans se voir durant tout ce temps. Chacun avait emporté sa caméra.

Quand on s'est retrouvé, c'était pour aller à Moscou, mégapole que je connaissais et lui pas. En rentrant à Paris, on s'est dit : "Tiens, je voudrais bien voir ce que tu as filmé". Ça nous a amusés et l'on a décidé de concocter un film ensemble. Cela devait se faire sur deux écrans, mais en mélangeant nos images. C'était une des premières fois où j'utilisais des images que je n'avais pas tournées moi-même. Mais pas la toute première, puisque j'avais déjà réalisé en 1985 *USSA*, une satire visuelle et rythmique où je mettais en parallèle l'URSS et les États-Unis, deux blocs monolithiques qui me paraissaient très proches. Tout cela pour dire que j'ai toujours eu envie de faire un film sur l'Union soviétique, pays où j'ai encore de la famille. On a mis presque dix ans pour terminer *Work and Progress*, car nous voyagions sans cesse Yann et moi.

En travaillant sur *Work and Progress*, j'ai été amenée à revoir mes vieilles images d'archives tournées en 8 mm et qui étaient encore de bonne qualité. Je me suis dit que c'était dommage de ne pas les utiliser. C'est comme cela qu'est né *Nikita Kino*, qui n'est pas un journal de voyage, mais une mise en forme subjective de mon passé et de mes retrouvailles avec l'URSS.

J'avais mon lot de films personnels qui n'était pas suffisant pour mener à bien ce projet. J'ai eu, alors, l'idée d'insérer des extraits de films de fiction et de documentaires tournés à l'époque. Je voulais, pour bien saisir l'humour de cette période, marier les genres et les sources. Je me suis évertuée à ce que tout puisse s'articuler organiquement.

En ce qui concerne le contenu, je n'ai pas fait appel aux souvenirs de mes parents. Uniquement à ce que moi j'avais remarqué à

l'époque : les privilèges, les restrictions... C'est le premier film où je m'implique vraiment, car je le commente d'une voix off subjective. Encore une fois, je ne fais pas un cinéma de masses, ce n'est pas une étude sociologique, je pars de mon cas. En même temps, c'est aussi un regard croisé, mixte, car nous vivions au Brésil à l'époque et faisons quelques voyages en Union soviétique. Une des caractéristiques de mon cinéma, c'est que c'est un cinéma de déambulation.

■ Vous avez dit au micro de Frédérique Devaux et Michel Amarger¹ que le cinéma expérimental n'a pas de nationalité. Qu'entendez-vous au juste par là ?

Je crois que le cinéma expérimental est un cinéma apatride. Lors de cet entretien, je me suis demandé s'il y avait une identité du cinéma expérimental français. Je me suis rendu compte que non. Il a ses propres codes que l'on retrouve chez des artistes de diverses générations. Cinéma de l'essai, il ne peut sédimenter des choses aussi figées que des identités nationales.

■ Dans quel but avez-vous fondé, en 1991, le groupe "Dissolutions/Six solutions" avec d'autres femmes cinéastes ?

Au départ, cela a été purement fortuit. En 1991, je suis allée au MoMA de New York pour y présenter une sélection de films expérimentaux réalisés par des femmes. Les responsables ont cru que nous étions un groupe et elles m'ont demandé son nom. Il y avait, avec mes films, ceux de Françoise Thomas, Marcelle Thirache, Martine Rousset, Cécile Fontaine et Jennifer L. Burford. Notre travail n'était pas identique, nos démarches allaient dans tous les sens. J'ai dit spontanément : "Le groupe s'appelle "Dissolutions/Six solutions". Ça marche aussi en anglais. Ça a plu à mes interlocutrices et le programme s'est fait". À partir de là, on s'est dit : "Tiens, on pourrait former un groupe à Light Cone, coopérative où nous avons toutes déposé nos films, tenter de faire des programmations ensemble pour trouver des débouchés à notre travail". Françoise Thomas, qui s'est arrêtée de tourner, a été remplacée par Frédérique Devaux, et maintenant nous existons en tant que groupe comme l'a concrétisé la sortie d'une cassette chez Re : Voir². Ce groupe est informel, distendu. On parle de tout, on va dîner ensemble. En ce moment, on est en train de faire un "cadavre exquis", c'est la première fois qu'on travaille à un projet commun.

Texte et entretien Raphaël Bassan

1. Pour la collection *Cinexpérimentaux* éditée par Re : Voir.

2. *Dissolutions/Six solutions* édité par Re : Voir.



COPACABANA BEACH

vivian ostrovsky

Biofilmographie

Née à New York (USA). Elle est lycéenne à Rio de Janeiro (Brésil), puis étudiante à l'Université Paris-Sorbonne (Psychologie, Études cinématographiques). Outre ses activités de cinéaste et de distributrice, elle programme le Jerusalem Film Festival.

Carolyn 2, 1980 (Expanded Cinema) avec Carolyn Carlson, coréalisé par Martine Rousset.

Top Ten Stylists, 1981, documentaire avec Thierry Mugler, Karl Lagerfeld, Issey Miyake, etc., coréalisé avec Soft Ware Prod. (Nicole Deschaumes, Evelyne Ragot, Jérôme de Missolz, Philippe Grandrieux) [50 mn].

Movie, 1982 [10 mn].

Copacabana Beach, 1983 [10 mn].

Allers-venues, 1984 [15 mn].

Stalingrad, 1984, film installation.

USSA, 1985 [14 mn].

*** (*Trois étoiles*), 1987 [12 mn].

Propos Décousus, 1987, Expanded super 8 (Galerie J & J Donguy).

Eat, 1988 [15 mn].

M.M. in Motion, 1992 [47 mn].

Uta Makura (Pillow Poems), 1995 [20 mn].

Public Domain, 1996 [13 mn].

American International Pictures, 1997 [6 mn].

Interview avec Woody Allen pour le Jerusalem Film Festival, 1997 [10 mn].

Work and Progress, 1999, coréalisé avec Yann Beauvais [12 mn].

Nikita Kino, 2002 [40 mn].

Tous les films de Vivian Ostrovsky sont déposés à Light Cone (lightcone@lightcone.org).