



CINÉMA EXPÉRIMENTAL

ABÉCÉDAIRE POUR UNE CONTRE-CULTURE

Raphaël Bassan

Yellow Now
Côté cinéma / Morceaux choisis

niques de Pierre Clémenti, son ami André Almuró a précisé qu'il a acheté, en 1968, à la Galerie Givaudan, une copie de *Visa de censure n° X* (en format Super 8, spécialement tiré pour la vente) et qu'il a été stupéfait de constater que Clémenti avait réussi à concrétiser, par le film, ce que lui avait créé grâce à la musique électro-acoustique dans le domaine sonore. Ceci le hante suffisamment pour qu'il devienne, à son tour, à la fin des années 1970, cinéaste expérimental. Jean-Pierre Bouyxou emprunte, en 1967, la caméra d'Étienne O'Leary et commence à tourner ce qui deviendra, plus tard, *Satan bouche un coin* (cosigné par Raphaël G. Marongiu), un film-hommage au peintre fétichiste Pierre Molinier. On voit également des plans de Molinier dans *Chromo Sud*, ce qui témoigne d'une certaine complicité entre ces personnages.

Après la sortie des films de Clémenti en DVD³, des hommages muséaux, des témoignages de contemporains commencent à actualiser le travail d'O'Leary, tissant, ainsi, une toile encore informelle de son apport au futur cinéma expérimental français, encore à venir, celui des cinéastes qui se regrouperont, dans les années 1970, en coopératives. La plupart, alors, ignorent jusqu'à son existence même, se référant, presque uniquement, au cinéma expérimental américain. Pourtant O'Leary, Clémenti et quelques autres pionniers nous avaient déjà préparés à recevoir ce métalangage visuel.

Étienne O'Leary a été actif durant seulement deux ans au sein de la contre-culture française, entre 1966 et sa disparition après Mai 68 (des images de barricades figurent dans son dernier film, *Chromo Sud*), à l'instar d'un messenger trop vite disparu.

© ABC des fondamentaux, Anger, Clémenti, Dwoskin, Encyclopédie, Markopoulos, Marti, Molinier, Jack Smith.

1. Étienne O'Leary est mort le 18 octobre 2011.
2. Sous la direction de Dominique Bluhier et François Thomas, (Presses universitaires de Rennes, 2005), p. 357.
3. Texte repris dans *Éloge du cinéma expérimental* (Paris Expérimental, 1999), mais sans le dictionnaire des cinéastes.
4. Janvier-février 1968, repris dans *Jeune dure et pure !*, p. 279.

5. L'éditeur canadien ICPCE a édité, en 2012, un DVD avec les trois films existants d'O'Leary.

OSTROVSKY VIVIAN

Nomadismes / Entretien

● **Hommage à Vivian Ostrovsky.** Huitièmes Rencontres internationales de cinéma, Forum des images, Paris, du 7 au 17 novembre 2002.
□ In *Bref*, n° 56, printemps 2003.

Figure atypique, 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. *Nikita Kino* (2002) est peut-être un des meilleurs films réalisés à ce jour sur la période de la glaciation soviétique dans les années 1965-1975.

Raphaël Bassan. *Vous avez eu une vie professionnelle dans le cinéma avant de réaliser vos films. Comment vous est venue cette passion ?*

Vivian Ostrovsky. L'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, je filmais depuis le début des années 1960, en 8 mm puis en Super 8, lors de mes voyages, sans intention précise. C'est la réalisatrice Martine Rousset qui m'a poussée 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 matériel visuel.

Parallèlement aux festivals de films de femmes, je suivais certaines séances du Collectif Jeune Cinéma et j'allais au festival d'Hyères. Je n'osais 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, mais je n'avais jamais vu une table de montage, par exemple. 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, 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.

PRENDRE SES MARQUES

R. B. *Vous mettez peu à peu en place votre langage, votre style, qui se focalisent, essentiellement, sur le fragment (d'images et de sons). Comment tout s'est-il agencé ?*

V. O. À l'époque, j'avais déjà commencé 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. J'ai une filmothèque personnelle et je pioche dedans. Toutes mes séquences sont notées dans un cahier. Parfois je me dis : « Quel contrepoint je peux donner à ce plan de mer ? » Je consulte mes cahiers, et j'y trouve l'image adéquate.

J'accorde la même importance aux sons qu'aux images. Je fais d'abord le montage image, puis je commence à penser à la musique et aux sons. J'ai réalisé le son de tous mes films, à l'exception de *Public Domain* (1996), conçu par Nicolas Frize. Ce compositeur avait une démarche parallèle à la mienne : il avait une « voix-thèque » contenant des chansons, des paroles et des bruits enregistrés. Je lui ai montré les images de *Public Domain* et il a été tout de suite emballé et a réalisé la bande-son.

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

V. O. En commençant, je ne pensais pas précisément à un film particulier de Mexas ou d'un autre. Chez Mexas, c'est la démarche spontanée qui me plaisait. J'avais aussi été frappée, à l'époque, par le film de Jim McBride, *Le Journal de David Holzman* (1967). Le fait de sortir et de filmer le quotidien, voilà ce qui m'avait séduit chez ces créateurs.

On retrouve un peu de cela dans *Copacabana*

Beach (1983). Née à New York, j'ai vécu longtemps au Brésil. Dans les années 1980, 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 consciente. J'étais assez fascinée par le mouvement, d'où l'utilisation intensive de l'accélération, 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 (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques), j'ai été incapable d'écrire une ligne.

Mes films vont dans diverses directions. Certains 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.

TRAVAIL À DEUX MAINS

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

V. O. Oui, mais je reste toujours au niveau des individus. Je ne fais jamais un « cinéma de masse ». Avant *Nikita Kino*, j'ai réalisé avec Yann Beauvais *Work and Progress* (1999). On est partis ensemble à Riga en 1990, pour cinq jours. On logeait dans des endroits éloignés l'un de l'autre : moi, en ville et lui, du côté plage. On est restés dans la même ville, sans se voir, durant ces cinq jours. Chacun avait emporté sa caméra.

Quand on s'est retrouvés, c'était pour aller à Moscou, mégapole que je connaissais et lui pas. Rentrés à Paris, on s'est dit : « Tiens, je voudrais bien voir ce que tu as filmé ». Ça nous a amusés et on a décidé de concocter un film ensemble. On devait le concrétiser 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. On a mis presque dix ans pour commencer *Work and Progress*, car on voyageait sans cesse, Yann et moi.

En travaillant sur ce film, j'ai été amenée à revoir mes vieilles images d'archives tournées en 8 mm qui étaient encore de bonne qualité. J'ai trouvé 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'ai toujours eu envie de faire un film sur l'Union soviétique, où j'ai encore de la famille, et j'avais déjà réalisé, en 1985, *USSA*, une satire visuelle et rythmique qui mettait en parallèle l'URSS et les États-Unis, deux blocs monolithiques qui me paraissaient très proches.

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

Je n'ai pas fait appel aux souvenirs de mes parents, mais seulement à ce que j'avais remarqué: les privilèges et les restrictions. C'est le premier film où je m'implique vraiment, je le commente d'une voix *off* subjective. Encore une fois, je ne fais pas un cinéma de masse, ce n'est pas une étude sociologique, je pars de mon cas. C'est aussi un regard croisé, mixte, car nous vivions au Brésil et nous avons fait quelques voyages en Union soviétique. Une des caractéristiques de mon cinéma, c'est que c'est un cinéma de déambulation.

UN CINÉMA SANS FRONTIÈRES

R. B. Vous dites à Frédérique Devaux et Michel Amarger¹ que le cinéma expérimental n'a pas de nationalité. Qu'entendez-vous au juste par là ?

V. O. Je crois que le cinéma expérimental est un cinéma apatride. Il n'y a pas une identité du cinéma expérimental français. Il a ses propres codes que l'on retrouve chez des artistes de diverses générations. Cinéma de l'essai, il ne peut sédi-

menter des choses aussi figées que des identités nationales.

R. B. Dans quel but avez-vous fondé, en 1991, le groupe « *Dissolution/Six Solutions* » avec d'autres femmes cinéastes ?

V. O. Au départ, cela a été purement fortuit. En 1991, j'étais au MoMA de New York pour présenter une sélection de films expérimentaux réalisés par des femmes. Les responsables ont cru que nous étions un groupe, et m'ont demandé son nom. Il y avait 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 répondu spontanément: « Le groupe s'appelle *Dissolution / Six solutions* ». Ça marche aussi en anglais. Ça a plu à mes interlocutrices.

À partir de là, on s'est dit qu'on pourrait former un groupe à *Light Cone*, où nos films étaient déposés, tenter des programmations communes pour trouver des débouchés. Françoise Thomas, qui a cessé 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:Voir*².

Le groupe est informel, distendu. On parle de tout, on va dîner ensemble. En ce moment, on est en train de réaliser un « cadavre exquis ». C'est la première fois qu'on travaille à un projet commun.

☞ Chodorov, Devaux, *Light Cone*, Lehman, Morder, Mekas.

1. Pour la collection « Cinexpérimentaux » réalisée par Frédérique Devaux et Michel Amarger éditée par *Re:Voir*, le numéro 3 (2001) est consacré à Vivian Ostrovsky.

2. *Dissolution/Six Solutions*, édité par *Re:Voir* (2001).