

But Elsewhere is Always Better Vivian Ostrovsky

Rétrospective 29.-30 11 2025

Programmation : 17.11.-16.12.2025

Moments marinés – Stephan Ahrens, Petra Palmer, Sissi Tax

La programmation de Berlin « Mais ailleurs c'est toujours mieux » doit son titre au film de Vivian Ostrovsky sur Chantal Akerman, amie de longue date, qui s'est suicidée en 2015. Titre lui-même emprunté à l'autobiographie d'Akerman « Ma mère rit ». Ce n'est pas une déclaration sur Vivian Ostrovsky ni sur ses films, ce n'est pas non plus une citation venant d'elle ou sur elle. C'est plutôt une façon d'ouvrir le dialogue avec l'œuvre d'une autre réalisatrice, invitant les spectateurs(trices) à un jeu de piste.

Car la rétrospective elle-même doit se comprendre comme un jeu de piste. Nous suivons l'enchevêtrement des nombreux voyages d'Ostrovsky qui sont la source de ses films, ces « moments marinés » :

« I shoot everyday... »

Dans les essais et articles parus à l'occasion de cette rétrospective, l'itinérance permanente de Vivian Ostrovsky est un thème central. Avant d'être invitée dans les festivals du monde entier en tant que réalisatrice, Vivian Ostrovsky distribuait des films de femmes et organisait des rencontres. Depuis les années 70 ce travail de transmission l'a menée dans différents pays où se sont nouées diverses amitiés. C'est dans ces années-là qu'elle a rencontré Chantal Akerman, lors de la présentation de son film « Saute ma ville » au Cinéma Rive-Gauche à Paris. Comme toujours chez Vivian Ostrovsky, une chose entraîne une autre : le fil se tisse lors de la collection Chloé de Karl Lagerfeld et se poursuit trente ans plus tard avec Fritz Lang et Vera Chytilova. Les textes dialoguent entre eux et servent de phares dans son œuvre, toujours en mouvement elle aussi.

Remerciements à Vivian Ostrovsky et Séverine Moreau

Introduction à Vivian Ostrovsky – Ulrike Ottinger

Vivian Ostrovsky, comme les Marx Brothers, a le don de transformer les tracasseries du quotidien en films formidables. Mais comment s'y prend-elle ? Quand on passe sans cesse d'une culture à une autre on sait combien les conventions sont fragiles. Ce qui est ici consensuel est ailleurs un interdit, et vice versa – comme le notait Magnus Hirschfeld lors de son tour du monde (lui qui à son retour à Berlin ne retrouvera plus son Institut de Sexologie détruit par les nazis) : « ...ce qui est dans les mœurs fait partie des bonnes mœurs. » Vivian Ostrovsky aussi a une longue expérience des voyages intercontinentaux. Avec sa caméra Super 8, partout où elle va, elle enregistre ce qui se passe sur les bords, les faits et gestes des êtres humains. Et plus nous les regardons faire plus nous apparaissent le comique, le beau ou l'absurde de leurs bizarreries. Vivian Ostrovsky rit avec la caméra et nous invite à rire de nous-mêmes.

Les films d'Ostrovsky sont des carnets de voyage. Comme avec une caméra-stylo, elle note ce qui attire son attention : humains, animaux, architecture, villes, danse, théâtre et amis. Ses films sont pleins d'irrévérence, contre les normes, contre les conventions, contre toute forme d'autorité. Comme des gags, ils créent l'inattendu, nous réjouissent et nous défient en même temps. C'est ainsi qu'en pleine Nouvelle Vague française, Vivian Ostrovsky constate que les films des réalisateurs très reconnus côtoient les films des réalisatrices, qui passent inaperçus, alors qu'ils existent bel et bien. Le système commercial ne leur laisse aucune place. Ils sont invisibles. Vivian Ostrovsky et son amie Rosine Grange trouvent cela inacceptable et créent dans les années 70, spontanément et dans un grand enthousiasme, un système de diffusion qu'elles ont tout simplement appelé *Ciné-Femmes International*, rassemblant des films de femmes. Et c'est là que commence notre amitié indéfectible. A l'époque, je n'avais tourné que deux films : *Laocoon and sons*, 16 mm, noir et blanc, et je terminais avec Valeska Gert et Tabea Blumenschein *Die Betörung der blauen Matrosen*. Les deux films furent immédiatement programmés. Elles ont rempli leur 2CV de bobines de films et sont parties à la conquête des villes et des villages français. Moi-même j'ai pris part à l'aventure puisque plus tard nous avons passé un été ensemble dans un petit village du sud de la France.

Bien sûr, la distribution des films se poursuivait l'été. Les relations avec les voisins étaient excellentes, et la programmation apportait un changement bienvenu dans le quotidien des campagnes. Le soir venu, la boulangère frappait à la fenêtre du charcutier, Georges, « tu viens, ça commence » et ainsi, à chaque maison, on frappait et appelait, afin que tous les spectateurs se rendent au petit cinéma. Après la projection, on buvait le vin qu'on avait apporté, on goûtait les spécialités locales, tout en parlant des films des réalisatrices. Les gens des villages n'avaient pas de point de comparaison mais ils se montraient étonnamment ouverts, et posaient des questions sans aucun préjugé. L'atmosphère était animée et très sympathique. Quelle différence avec aujourd'hui ! A peine vingt ans plus tard, sous l'influence du parti de Le Pen, ils regardent avec méfiance les voisins avec qui ils entretenaient autrefois des relations amicales. Ils ne les saluent même plus, et les accusent de *cosmopolitisme*.

C'est ainsi que prirent fin ces beaux étés. Ce fut aussi le début d'une avalanche croissante de généralisations, de mensonges et de haine. Bien sûr Ciné-Femmes International ne se contenta pas de fournir des films dans les régions, villes et provinces des campagnes françaises, exception notable dans une France très centralisée à Paris, mais permit de créer un réseau international de partenariats en Italie, en Belgique, en Allemagne, aux Etats-Unis, au Canada. Elles ont organisé des festivals et des colloques, et programmé des films de femmes dont ceux de Márta Mészáros, Mai Zetterling, Agnès

Varda, Chantal Akerman, Valie Export, Maria Louisa Bemberg, Helma Sanders-Brahms, les miens et bien d'autres.

En 1969, à mon retour de France, où j'ai vécu dans les années soixante, j'ai fondé dans ma ville natale de Constance, avec l'Université de Constance, un ciné-club dont j'ai assuré la direction et les programmes pendant trois ans, pas avec la même rigueur que Vivian Ostrovsky ne programmant que des films de femmes, mais avec des films indépendants allemands et internationaux de réalisateurs et de réalisatrices, en alternance avec des classiques. Il faut dire qu'après la table rase culturelle consécutive au nazisme, il fallait un nouvel apprentissage, un changement de point de vue, surtout en Allemagne.

Forte de cette expérience, je me suis sentie très proche des idées de renouveau et de transmission de Vivian Ostrovsky : l'engagement personnel et l'enthousiasme qui en résultent sont une grande source de joie. Les initiatives marquantes menées par Vivian Ostrovsky entre 1975 à 1980 en ont inspiré beaucoup, transformant le paysage cinématographique et permettant aux films de femmes de rayonner au-delà des circuits commerciaux. A partir des années 1980 Vivian Ostrovsky a commencé à tourner avec sa propre caméra Super 8. Où qu'elle soit, à Rio, Moscou, Paris ou New York, elle attrape les images comme des balles volant vers elle. Une fois montées, ces images, rythmées par des trouvailles musicales formidables venant de tous les pans de la vie, nous font voir et entendre les choses les plus banales sous un jour nouveau. Vivian Ostrovsky a exploité toutes les possibilités de la Super 8 : accélérés, ralentis, image par image. Je me souviens lors de ma première représentation théâtrale à Avignon, l'accélééré faisait un bruit très gênant. Les spectateurs, agacés, se tournèrent vers elle : Vivian Ostrovsky a simplement souri, aimablement, tout en continuant à filmer. J'ai toujours admiré son audace incroyable. Ensuite, ses films sont devenus de plus en plus complexes (il y en a maintenant plus de 30) : écrans partagés, images superposées, récits en images d'une incroyable densité historique, que l'on aimerait voir plusieurs fois, pour en capter toute la beauté, et parfois toute la tristesse. Car cela aussi fait partie de ses films : un humour subtil sur fond de mélancolie. Ces dernières années, Vivian Ostrovsky a fait de ses films des installations, ce qui augmente leur complexité et les met en dialogue les uns avec les autres. Ses films sont projetés partout, dans tous les festivals, dans les collections des musées du monde entier. Certes, l'Arsenal et quelques festivals ont présenté ses films ici en Allemagne, mais il est grand temps de les faire connaître davantage. Cette rétrospective vous donne l'occasion de plonger dans l'œuvre de Vivian Ostrovsky. Prenez ce temps : vous en serez largement récompensé, sur le plan artistique et sur le plan intellectuel.

Chère Vivian, je suis très heureuse d'être ici pour présenter tes films magnifiques.
Chers spectateurs, veuillez accueillir une cinéaste exceptionnelle.

Carnet Super 8. Source Vivian Ostrovsky. Vivian Ostrovsky note à la main les prises des bobines de Super 8. Ici, une prise de Berlin en 1991.

Ulrike Ottinger (1942) est peintre, photographe, réalisatrice, metteuse en scène de théâtre. Dans les années soixante elle a vécu à Paris et appartenait au cercle de la Nouvelle Figuration. Elle vit à Berlin depuis le début des années 70 et a réalisé 28 films. On peut voir son œuvre dans différents festivals et rétrospectives internationaux.

House, open house – Esther Buss

Elizabeth Bishop: "From Brazil with Love" (2025) par Vivian Ostrovsky

Photos en noir et blanc d'une montagne encadrée d'une forêt dense. Un gros plan, cette fois en couleur et flouté, comme venant du fond des âges puis zoom jusqu'au temps présent. Devant la montagne, ou plutôt au-dessous, comme une tranche de maison, maison et roche.

En 1950 l'architecte autodidacte Lota de Macedo Soares (en collaboration avec Sérgio Bernardes) commença la construction d'une maison moderniste à Samambaia, près de la ville brésilienne de Petrópolis. Le site était isolé, sur une colline à côté d'une cascade, adossé à une falaise en granit noir, entouré d'une nature luxuriante. Un an plus tard, la poétesse américaine Elizabeth Bishop fuyant la dépression et l'angoisse de la page blanche se réfugie au Brésil. Ce qui n'était qu'un court séjour à Samambaia laisse place à 15 ans de vie commune, période longue et marquante que Bishop vécut avec Soares dans la « maison de Lota ». C'est là qu'elle écrit la majeure partie de son recueil de poèmes *Questions of Travel* (1965) : parmi lesquels *Song for the Rainy Season*, poème d'amour sensoriel et topographique sur la connexion maison/nature.

La maison en matériaux disparates (verre, acier, briques, pierres brutes), sa perméabilité (fluidité des passages dedans/dehors), rappelle le cinéma hybride de Vivian Ostrovsky. Dans son œuvre aussi les frontières s'estompent : entre espaces géographiques et culturels, sphères privées et publiques, passé et présent, matériaux qu'on trouve, qu'on s'approprie ou qu'on possède, vie et cinéma, genre humain et monde animal, première et troisième personne du singulier. La différence devient analogie et similitude. On ne peut plus faire la distinction.

Qu'est ce qui relie Vivian Ostrovsky à Elizabeth Bishop ? Le Brésil, les côtes, les plages, le sens tactile, l'itinérance, et la vie entre les lieux. Elizabeth Bishop décrivait son moi de ces années d'errance comme celui d'un *bécasseau*. Dans un court texte pour *Hiatus* (2018), film sur son dernier entretien avec Clarice Lispector, Vivian Ostrovsky écrit avoir retrouvé dans les mots de l'écrivaine brésilienne une impression familière qu'elle nomme le « sentiment d'entre-deux ».

En fait, Bishop a été l'une des premières à avoir traduit Clarice Lispector en anglais. Les deux écrivaines vivaient à Rio, pas loin l'une de l'autre. Et c'est un lien direct qui unit la nomade culturelle Vivian Ostrovsky à *Mais ailleurs c'est toujours mieux* (2016) de Chantal Akerman, amie et compagne artistique, réunies par une passion pour le son.

Le son (et la musique de la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton) occupe le centre de « *Son Chant* » (2020), hommage filmé de Vivian Ostrovsky à Chantal Akerman. Au faisceau de relations de voisinage et d'amitié il faut ajouter le portrait de la peintre et sculptrice Ione Saldanha (« *CORrespondência e REcorDAÇÕES* », 2013), car sa forme épistolaire ramène - ou conduit - au portrait de Bishop. Car même si le lieu central du film semble caché – « Hidden, oh hidden/in the high fog » – le film *Elizabeth Bishop : « From Brazil with love »* (2025) est un film sur l'attention, l'ouverture et la communication vivante. Dans le studio que Lota Soares lui avait construit derrière la maison, Bishop écrivit des lettres (c'est comme travailler sans travailler vraiment) ; elle écrit aux amies, amis, artistes, à Robert Lowell, Alfred Kazin, Marianne Moore, au Dr. Anny Baumann, leur médecin, et à d'autres.

Elizabeth Bishop : « From Brazil with Love » raconte les 15 ans passés par Bishop au Brésil, lieu d'enfance et de jeunesse d'Ostrovsky. La chronologie linéaire et un ton plus illustratif (par rapport aux habituels contre-points) sont plutôt atypiques dans l'œuvre de la cinéaste. Avec ses 68 minutes, le

film se rapproche d'un long métrage comme peu d'autres de ses films. Par ailleurs, sont réunis dans ce film des formes et des genres généralement éparpillés ou différemment agencés : correspondance filmique, film de voyage, portrait biographique, film à la première personne, found footage collage, film de souvenirs.

Of course I may be remembering it all wrong

After, after – how many years?

(Bien-sûr ma mémoire peut me tromper, après, après - combien d'années ?)

Les premiers vers du poème *Santarém* de Bishop publié en 1976 dans *Geography III*, trois ans avant sa mort, sont les premiers mots entendus et lus dans le film. Quelque chose d'irréel, d'ensorcelé, s'infiltre dans le récit, comme une touche de *Manderley* (en référence au film d'Alfred Hitchcock *Rebecca*). Un doute s'immisce sur la fiabilité des souvenirs. Ce qui suit ne s'est peut-être pas vraiment passé ainsi.

Vivian Ostrovsky fait entendre Bishop en polyphonie, à la première personne, avec ses mots, dans ses poèmes et ses lettres. Pour les poèmes, on entend la voix de Bishop (enregistrée lors de conférences) et de la poétesse et essayiste canadienne Anne Carson. Vivian Ostrovsky dit les lettres. Trois façons de parler, trois tonalités, trois tessitures, différentes attitudes corporelles et façons d'enregistrer. Carson, légère comme une plume, détendue. Bishop, plus mélodieuse, plus ferme, s'adressant à une audience. Ostrovsky, un ton plus grave, avec la coloration qui est sa marque, faussement détachée.

La cinéaste Inscrit dans la biographie de Bishop sa signature visuelle et acoustique : ça claque, ça tinte, ça chante, et ça bruisse. Lorsque Carlos Lacerda, gouverneur de l'état nouvellement créé du Guanabara, nomme Soares pour concevoir un parc urbain le long de la plage de Flamengo, le tempo de la machine à écrire s'accélère et se transforme en un rythme de samba percussif.

Dans l'image aussi ça déborde : empilement de textes et d'images, permutation du loin, du près et du très près, collages, coloriations, écrans partagés, images accélérées. Les vers lus s'affichent sous forme de texte, le fond transparaît. On retrouve ici le principe architectural des « maisons Lota ».

Comme souvent chez Vivian Ostrovsky, le matériau iconographique provient de diverses sources, analogiques et numériques : ses propres images en super 8, les photos et documents des archives de Bishop, des photographies d'architecture, films d'archives du Brésil, plans de films de fiction. Les autres traces autobiographiques de Bishop, en plus des textes, sont ses diapos de voyage et quelques aquarelles (peu connues) : représentations de pièces de la maison comme dans un journal, lignes reprises avec de l'encre, légèrement de travers. Vivian Ostrovsky mélange les scènes d'intérieur avec les images du film, ce qui contraste avec la *ligne claire* des animations de Rutu Modan.

Les drames qui guettent Bishop – dépendance à l'alcool, dégradation progressive de la relation avec Lota Soares qui se termine très mal – tout cela ne bouscule *Elizabeth Bishop* qu'à la marge. En biographe et historienne, se manifestant à l'occasion par des panneaux de texte, Vivian Ostrovsky s'en tient aux faits : lieux, années, évolutions politiques sur les cartes, publications, attribution du prix Pulitzer de la poésie en 1976. Vivian Ostrovsky s'intéresse moins à l'artiste en tant que figure créatrice (autonome) qu'à son interdépendance avec la géographie, la nature, la culture, empreintes laissées dans les écrits de Bishop. Le matériau poétique est, comme la maison, imprégné de la nature environnante.

Dans ses lettres, Bishop manifeste parfois une certaine condescendance vis-à-vis de ce « lieu arriéré » et de « ses habitants primitifs » (inconséquence, absence de style). Même son appréciation politique

discutable du putsch militaire de 1964 soutenu par les Etats-Unis (et Lacerda) est mal reçue. Dans le *New Yorker*¹ Benjamin Moser titre un de ses articles « Elizabeth Bishop a mal compris le Brésil ». L'éditeur de Lispector n'a pas de mots très positifs sur le livre de Bishop « Le Brésil » (1967) écrit pour la collection « Life. Autour du monde ».

Le centre de gravité du film reste bien la maison. Bishop écrit à Marianne Moore : « il y a des montagnes infranchissables tout autour, mais aussi des nuages qui passent devant la chambre, et dedans, il y a aussi des cascades, des orchidées, et toutes les fleurs de Key West que je connais... ». L'espace construit est un refuge envahi par la faune et la flore. Le regard va de l'intérieur vers l'extérieur, la fenêtre comme support d'images mouvantes, cinéma de paysages : chutes d'eau, montagnes, plantes subtropicales. Une région boisée avec de petites maisons et des chênes. Un court poème (d'autofiction), « First Death in Nova Scotia », relate la première rencontre d'un enfant avec la mort. « C'est drôle de venir au Brésil pour y trouver tant de souvenirs de la Nouvelle Ecosse, écrit Bishop. La géographie est plus mystérieuse que nous ne l'imaginons. »

Le refuge au pied de la montagne magnétique prend fin. Une nouvelle page s'ouvre. Après la perte de sa compagne, Elizabeth Bishop tourne définitivement le dos au Brésil, et le film finalement quitte ces lieux.

NOTE

Le titre et les vers cités non légendés sont extraits du poème de Bishop *Song for the Rainy Season*, 1960.

Esther Buss écrit sur le cinéma. Son livre *Aus der ersten Person, Filmische Autobiografien/Autofiktion (Scriptings/Archive Books, E-Book Ecclectic)* est publié au début de 2025.

¹ Benjamin Moser, « Elizabeth Bishop a mal compris le Brésil », *The New Yorker*, 5 Décembre 2012

Compresses centrifuges

Portraits de femmes artistes par Vivian Ostrovsky – Friederike Horstmann

Le portrait personnel de Ione Saldanha par Vivian Ostrovsky a vu le jour en 2013. « *CORrespondência e REcorDAÇÕES* » est un travail de commande pour la rétrospective *Time and Color* de Ione Saldanha au Musée d'Art Moderne de Rio de Janeiro. A l'origine de ce travail, il y a des décennies de correspondance entre l'artiste et la réalisatrice (1919-2001), ainsi que les enregistrements de leurs entretiens, peu avant la mort de Saldanha. Ce portrait en forme de palimpseste provient de sources les plus diverses : le film, de 11 minutes seulement, commence par un zoom rapide sur le jardin de Saldanha, on passe ensuite aux lettres manuscrites, aquarelles et peintures à l'huile de l'artiste, puis on fait un détour par un ancien entretien télévisé, puis par des photos historiques sépia et enfin par des scènes de film. Le son, souvent décalé par rapport aux images, vient d'autres lieux et d'autres époques. On entend souvent de la musique classique, dont une sonate au piano et des airs d'opéra. Tout ce matériau a été compilé par Vivian Ostrovsky dans un portrait cumulatif de cette amie proche.

Pour Saldanha, la couleur est le principal mode d'expression. Son intérêt profond pour la couleur ne se reflète pas seulement dans le film, par exemple dans l'introduction *Notes sur ma peinture* mais aussi dans le titre. Si on lit les majuscules dans le titre on peut lire *COR REDACOES*, que l'on peut traduire par « Écriture en couleur ».

Les couleurs de Saldanha sont autonomes : elles échappent à la contrainte de la toile rectangulaire habituelle. Pionnière de l'art moderne brésilien, elle utilise des supports tels que des lattes de bois, des bambous et des bobines de câble, transformant le plan à deux dimensions de la peinture en fonction de l'espace. Nombre de ses séries les plus célèbres sont présentes dans « *CORrespondência e REcorDAÇÕES* » comme les *ripas*, longues baguettes peintes avec des bandes de couleur simplement appuyées contre le mur. Ces bandes verticales étroites sont rythmées par des surfaces monochromes. L'empilement vertical des couleurs sur une petite surface éblouit : rose malabar sur vert kaki, orange citrouille sur jaune beurre frais... Des anneaux de couleurs horizontaux entourent le bambou sur toute sa surface (1). Comme des peintures sans verso les bambous peints servent à repousser les frontières de l'expression artistique, pour lui conférer une dynamique à trois dimensions. Les bambous se tiennent debout dans la pièce, sans support, ou alors sont suspendus au plafond grâce à d'invisibles fils, comme des objets cinétiques. Dans un entretien télévisé, Saldanha décrit ainsi son envie de libérer la surface peinte de ses limites : « I wanted to be free of the wall, its limits, and that rectangle. To get rid of the frame and the canvas. To be outside. To have a kind of freedom. » (Je voulais m'affranchir du mur, de ses limites, de ce rectangle. Me débarrasser du cadre et de la toile. Être dehors. Goûter à une forme de liberté.)

Vivian Ostrovsky non plus n'aime pas se laisser enfermer et tourne le dos aux formats conventionnels. Ses collages filmiques relient des lieux, des temps, des genres très éloignés. Grâce aux liens résultant du contenu, elle compose des fragments créant une histoire à plusieurs niveaux : en voix off Saldanha raconte son enfance à Rio Grande do Sul, marquée par de violents conflits entre Chimangos et Maragatos. Sur ces souvenirs d'enfance, Vivian Ostrovsky incruste des images venant de l'artiste et des parties en présence, mais aussi des scènes de films américains. Elle introduit aussi des extraits du film d'archives sur la guerre civile *In the Border States* (1910) de D.W. Griffith et du conte noir romantique, *la Nuit du chasseur* (1955) de Charles Laughton (2). Là encore, Vivian Ostrovsky fait concorder la voix de son amie avec des images d'archives.

Pendant que Saldanha parle sur la bande-son de sa passion pour l'Europe et de sa fascination pour l'art grec, Vivian Ostrovsky utilise une scène de *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini (1954).

Ingrid Bergman contemple avec émerveillement les sculptures grecques du Musée Archéologique National de Naples, tandis que la caméra prend son indépendance et filme les sculptures en cercles. C'est au générique de fin seulement qu'on découvre que ces scènes proviennent des films préférés de Saldanha. Grâce aux montages de Vivian Ostrovsky, documentaire et fiction se répondent, et la biographie sort de son cadre pour devenir une fiction. Plutôt que de se contenter d'un seul niveau de lecture (pour le son et pour l'image), « *CORrespondência e REcorDAÇÕES* » en propose plusieurs, et observe les œuvres antiques sous différents angles. En plus de décentrer le moi, cette fusion de la fiction avec le documentaire permettrait de créer une lecture socio-temporelle à plusieurs focales rompant volontairement avec le portrait exclusivement biographique.

Dans le film/collage *P.W. – Pincéis e Painéis* – (*P.W. Paintbrushes and panels* - 2010) (Pinceaux et panneaux), on assiste également à un libre glissement entre différentes époques et perspectives. Bien que ce film sur l'artiste brésilien Paulo Werneck (1907-1987) soit une commande pour une exposition à la Pinacothèque de São Paulo, il contourne les conventions narratives des films biographiques. La structure n'est pas linéaire : on fait des allers-retours dans le temps, puis on se laisse porter, enfin on repart en zig-zag. Pour ce faire, Vivian Ostrovsky assemble, sur un fond de musique brésilienne, des archives et des mosaïques modernistes de Paulo Werneck. Les sources sont multiples : anciennes publicités de Nescafé, coupures de presse, plans de films et photos historiques, extraits d'émissions de radio.

P.W. - Pincéis e Paineis montre le contexte sociopolitique du Brésil des années 1940-1960. On y voit notamment la naissance accélérée de la nouvelle capitale Brasília à partir de 1956. Le film commence sur les pages du livre pour enfants illustrées par Paulo Werneck (1939), *Lenda da Carnaubeira*, récit d'une légende indigène (3). Les lithographies de Paulo Werneck se caractérisent par des lignes claires et des à-plats de couleur. Elles sont simples et percutantes. Autodidacte, Paulo Werneck a réussi brillamment l'intégration de mosaïques modernistes dans l'architecture brésilienne, travaillant avec des architectes tels que Oscar Niemeyer. On peut encore le voir sur les murs de la Banque Boavista de Rio de Janeiro. Vivian Ostrovsky juxtapose les mosaïques multicolores de la banque en un collage rythmique : castagnettes, batterie, bruits de machines à écrire et sonneries de téléphone. Les façades se superposent aux photos en noir et blanc ou en couleur. L'incrustation des mosaïques dans la trame du film est prétexte à des collages d'images et de sons, formant un kaléidoscope audiovisuel.

Une séquence importante du film retrace la construction de Brasília à laquelle Paulo Werneck a participé. À partir d'images d'archives Vivian Ostrovsky montre le gigantesque chantier avec ses ouvriers, en cette fin des années 50. Une bande-son évoque les misérables conditions de travail et d'hébergement, ainsi que les mauvaises conditions d'hygiène. En 1959, un an avant l'inauguration de la nouvelle capitale, une émeute éclata parmi les ouvriers, à cause de la mauvaise nourriture et du manque d'eau dans une cantine, ce fut un massacre. Cet événement fut longtemps contesté par les autorités. Le film commente laconiquement : « Brasília offered many advantages for a few – but not for all. » Les images officielles créent le contraste, puisqu'un extrait radiophonique déclare « Everybody is happy to see Brasília inaugurated. » Vivian Ostrovsky poursuit avec une scène de *Aviso aos Navegantes* (1950) comédie musicale endiablée sur la plage, où Jorge Goulart chante « My heart doesn't betray me – I want a mermaid from Copacabana. » (voir les traductions de l'anglais plus loin) Quand on sait que le massacre eut lieu pendant le carnaval, le montage apparemment sauvage

semble moins l'effet du hasard. Le film montre au contraire que les choses « non contemporaines » sont bien « contemporaines ».

Avec les exagérations, les transpositions d'un contexte à l'autre, les superpositions de sons et d'images, les films de Vivian Ostrovsky mènent leur vie au travers d'histoires à facettes, jetant les bases d'un monde riche en revirements, sauts, contradictions et apories. Volontairement chargés de multiples allusions, ces collages n'ont pas besoin de reconstruire l'histoire comme un déroulement logique, chronologique. Les films de Vivian Ostrovsky, souvent courts, sont des compressions centrifuges. Complexes, denses et décalés, ces films déclenchent un regard kaléidoscopique, qui n'a rien de systématique et ne prétend pas à une stricte cohérence. Au contraire, l'emploi des collages favorise la polysémie et l'esthétique divagante dilate l'espace imaginaire de l'Histoire.

¹ Une série de bambous exposée au Pavillon Central de la Biennale de Venise dans l'exposition *Stranieri Ovunque / Foreigners Everywhere* (2024).

² Ce n'est pas le réalisateur Laughton qui figure au générique de fin, mais son principal interprète Robert Mitchum.

³ Livre publié en 1940 aux Etats-Unis, sous le titre « The legend of the Palm Tree » (*La Légende de l'Arbre de Palmier*).

Friederike Horstmann

Enseignante, chercheuse, autrice en art et cinéma. Elle enseigne depuis 2020 l'histoire du cinéma à l'académie allemande du film et de la télévision.

Depuis 2024 elle est chargée de cours en sciences du cinéma à l'Université Libre de Berlin.

Traductions des titres en anglais

- *Brasilia offrait de nombreux avantages à certains, mais pas à tous.*
- *Tout le monde est heureux de voir Brasilia enfin inaugurée.*
- *Mon cœur ne me trahit pas, je veux une sirène de Copacabana.*

Le syndrome du pingouin – Lukas Föerster

Impossible de savoir à l'avance quand et comment se manifeste le syndrome du pingouin chez les humains (*Ice/Sea*, 2005). Quand on patauge dans l'eau, c'est vrai, on n'est pas loin. Mais l'homme en maillot de bain noir, désorienté, pas assez vêtu, perdu dans une fête de plage a un côté pingouin aussi. Pour transformer en pingouin un homme qui marche sur la plage, il suffit peut-être de le filmer de loin, de profil et d'une certaine façon. Quand Elvis Presley courtise sa dulcinée dans un film sirupeux au décor romantique, n'a-t-il pas justement l'air d'un pingouin en mal d'affection ? La chanson qu'il fredonne à ce moment-là, *Hawaiian Wedding Song*, sucrée, sirupeuse, mais un peu sombre aussi et chatoyante, convient en tout cas aussi bien aux pingouins qu'aux humains : *This is the moment / Of sweet aloha*.

Le film suggère que les humains appartiennent à ces espèces qui n'arrivent pas à se décider entre la terre et l'eau, et qui donc ne se sentent pas vraiment à leur place : pingouins, humains, oies, phoques... A l'écran, un plan montre des humains étalés sur le sable, le postérieur emmaillotté de couleurs. Le plan suivant montre des otaries elles aussi étalées, à l'horizontale. Une nageoire se dresse et retombe rapidement : probablement un petit signe amical de reconnaissance.

Rien dans ce passage n'est obscène, ni jamais rien d'autre dans ce film. La caméra d'Ostrovsky n'arrache jamais rien d'intime ou de secret aux personnes qu'elle filme. Elle ne démasque rien, ne révèle rien, ne cherche pas l'authentique derrière la mise en scène. Les personnes qu'elle filme se meuvent presque toujours dans des lieux publics. Sont-ils conscients du regard des autres ? Probablement. Mais cette question débouche sur une fausse piste, tout comme la notion d'espace public. Il n'y a pas d'opposition entre individu et société dans ces images.

S'il faut classer ces images dans une discipline selon leur intention, plutôt que de les laisser dans leur état d'indiscipline, on dira qu'elles sont anthropologiques, non pas sociologiques ni ethnologiques. La caméra regarde ces humains comme des membres d'une espèce à côté d'autres espèces. La caractéristique interne aux catégories - genre, ethnie, âge, etc. - s'efface derrière l'originalité de chaque individu. Pour la différence entre l'homme et l'animal ce n'est pas si évident.

Les humains dans les films d'Ostrovsky sont exposés, par catégories, et font ce qu'ils font. Ceux qui se piquent d'histoire et de culture peuvent faire le parallèle avec le *Theatrum Mundi Welttheater*, ou bien avec les images foisonnantes de Bosch et Breughel. Vivian Ostrovsky filme des grouillements marqués par leur temps et kaléidoscopiques, sauf qu'aucune force ordonnatrice ne les rend insignifiantes, comme chez Bosch. Il est permis de s'en émerveiller, d'en rire, d'en frissonner.

Dans les images trouvées, les found footage, que Vivian Ostrovsky glisse dans ses films, on voit donc souvent des grouillements : plan séquence sur une plage fourmillante, cortèges de mariage chargés de bijoux multicolores, comédies musicales à la Busby-Berkeley. Ce sont des images de l'ère classique du cinéma : scènes de masse pour public de masse. Elles créent une synthèse « directe » que les images filmées de Vivian Ostrovsky ne peuvent ni ne veulent reproduire. Cette synthèse est là pour le souvenir, comme un écho. Qu'y a-t-il de commun entre l'homme et l'animal ? Certainement pas le simple fait que ce sont des créatures. Même si les deux sans aucun doute sont des machines à manger (*Eat*, 1988). Manger c'est se fourrer quelque chose dans la bouche. Mais que de gestes pour manger quelque chose d'aussi simple qu'une tranche de melon ! Disposer la tranche de melon, s'essuyer la bouche avec la serviette, replacer les lunettes de soleil, le chapeau aussi, repêcher la

fourchette de l'assiette, lécher les restes de haricots, disposer une nouvelle tranche de melon. Enfin, faire pénétrer le couteau dans la pulpe du fruit.

Au montage, Vivian Ostrovsky fait apparaître un lémurien noir et blanc léchant ses doigts poilus sans cérémonie, comme pour se moquer des circonvolutions de l'être humain. L'humain ne sait plus se comporter comme une créature. Pour autant, on ne peut pas dire du film que c'est une critique de la civilisation déformante. Y aurait-il une « façon naturelle » de manger un melon (de boire un jus d'orange, de consommer un sandwich, etc.) ? Non, vraisemblablement, il n'y en a pas.

Un plan d'humain sur un animal, ou l'inverse, dans les films de Vivian Ostrovsky, c'est toujours un « match cut ». Mais alors où se trouve la correspondance ? Cette question a été abordée sans cesse dans le public. Adorno écrit : « L'être humain n'est pas parvenu à réprimer complètement son animalité, au point soudain de ne plus l'identifier, et d'en être submergé de bonheur. Ou encore : Dans l'animalité, l'humanité de l'animal s'embrace. Le trio animal/fou/clown est une constante fondamentale de l'art. »

Chez Vivian Ostrovsky, la comparaison de l'homme avec l'animal révèle la folie chez l'homme, la comparaison de l'animal avec l'homme révèle la folie chez l'animal. Qu'est-ce qui nous amuse ? Le côté ridicule des humains lorsqu'ils échouent à sublimer, ou bien les manies proto-humaines des animaux, et surtout des pingouins ? Difficile de trancher. On peut être submergé de bonheur de part et d'autre quand l'homme et l'animal se reconnaissent mutuellement. Le pathos d'Adorno avec son concept de *refoulement* est étranger aux films.

Pas de personnages multiples comme dans *Ice/Sea* mais un thème : manger, manger, manger. Un film au thème unique, avec en bande-son un leitmotiv : une mélodie douce de Rossini qui nous salue à l'arrivée et au départ, et se manifeste plusieurs fois entre les deux.

Mais la mélodie ne colle pas trop aux images. Chez Vivian Ostrovsky l'image et le son évoluent en parallèle, tentent de cohabiter. Les moments d'harmonie sont provisoires, résultant d'un hasard heureux.

La bande-son fugace semble occasionnelle, comme si les mélodies tombaient par hasard sur les images. Elle confère aux films sa liberté, comme ces images de personnes en train de manger sur fond de grognements de cochons, sans que cela ne semble irrespectueux (ni pour les humains ni pour les cochons). Les chiens ne se contentent pas d'aboyer ou de grogner, ils sifflent, gazouillent, et babillent comme des humains (*Télépattes*, 2008).

Dans ce film, la frontière entre l'animal et l'humain correspond à la frontière entre l'image et le son. Alors que les humains se manifestent acoustiquement, le début voit passer un bestiaire varié, et après deux minutes et demie le film se concentre presque entièrement sur les chats. Des chats très domestiques pour être précis. Selon ce film on pourrait penser que les chats sont les seuls animaux vraiment domestiques : les seuls dont le corps n'a été ni marqué ni blessé par la domestication. Ce sont les seuls animaux qui dans les maisons des humains sont plus chez eux que les humains.

Avec Gloria Swanson en fond sonore un chat se prépare à son gros plan, un autre se vautre sur le concept sensuellement artistique de Marina Abramović, le premier revient ensuite et s'intéresse très sérieusement – on voit presque les rides sous le pelage – aux pensées d'Angela Davis sur les mécanismes d'antagonisme racisé. Les images des chats collent parfaitement aux citations, mieux que ne le feraient des images d'humains.

D'une certaine façon, les images de chats transforment les citations de la bande-son en objets, elles les transforment en une nouvelle classe d'objets, qui peuvent s'intégrer dans le *Theatrum Mundi* (*Welttheater*) de Vivian Ostrovsky. Cette synthèse de l'image et du son reste provisoire. *Télepattes* se termine sur les bonds d'animaux comme on voit sur internet, exemples très contemporains de la culture du même, qui rééquilibre le rapport homme/animal, dont l'œuvre de Vivian Ostrovsky est un précurseur discret.

Lukas Foerster vit à Nuremberg et écrit sur le cinéma.

Global Travelers: Vivian Ostrovsky and Warren Sonbert Confluences and Contrasts – Jon Gartenberg

In the history of avant-garde cinema, the two filmmakers who have travelled extensively across continents and who have infused their films with distinct global visions are Vivian Ostrovsky (born in 1945) and Warren Sonbert (1947–1995). Ostrovsky, a peripatetic traveler (Brazil, Moscow, Paris, New York and elsewhere), has noted that “‘Home’ is wherever I feel at home – and that might be in a hotel or on a plane or on my way to an unknown destination with a camera and recorder in my bag.”¹ In Sonbert’s case, first from New York, and then from San Francisco, he made forays to the East and West coasts of the United States, throughout Europe, as well as to Africa and Asia. Shots from these four continents are woven together in Sonbert’s magnum opus, *Carriage Trade* (1973). In observing the mores of different cultures around the world, both filmmakers demonstrate a kind of ethnographic curiosity.

Both artists filmed people and landscapes with a keen observational eye. Far from being travelogues, though, they shaped their footage into experimental narratives, albeit in different fashion. The building blocks for Ostrovsky’s films are scenes, through which she articulates the geography of a place (e.g. *Copacabana Beach*, 1985 and *Tatitute*, 2009), a geological environment (*Ice/Sea*, 2005), or socio-political cultures (*U.S.S.A.*, 1985). The building blocks for Sonbert’s films are the shot, wherein the connection between them is based on formal constructs more than narrative logic. Whereas Ostrovsky’s films suggest the poetics of displacement, Sonbert’s films bring together the global connections between people.

Ostrovsky collapsed the cinematic forms of the film diary, personal memoir, and essay film to create found footage collages. Sonbert, on the other hand, disliked being referred to as a diary filmmaker, as his ambitions were more cerebral in the structuring of his imagery into overarching themes (e.g. “*Rude Awakening* [1976] is about Western Civilization and its work... *Divided Loyalties* [1978] is about art vs. industry and their various crossovers.”)² He was also particularly invested in exploring the formal qualities between shots, which has been termed “polyvalent montage” by film theorist Noel Carroll in which “each shot can be combined with surrounding shots across many dimensions.”³ For Sonbert, this is “the language of film as regards time, composition, cutting, light, distance, tension of backgrounds to foregrounds, what you see and what you don’t, a jig-saw puzzle of postcards to produce varied displace effects.”⁴

Ostrovsky originally worked in Super 8mm, a celluloid film format that she loved for the “gritty indefiniteness” of the images that were exposed on the film’s emulsion. (She eventually graduated to 16mm and the MiniDV, the latter to simultaneously record image and sound together). Ostrovsky has noted that “If I want to shoot outside on a nice sunny day, I know that with video it’s going to look flat and have a homogenized plastic veneer. In Super 8, I would be able to capture a beautiful landscape, the warmth of the light and a sense of space.”⁵ All of Sonbert’s films were shot and edited in 16mm (he passed away in 1995, at the dawn of the digital era).

In terms of film stocks, Ostrovsky utilized Kodachrome, Ektachrome, or black-and-white Tri-X 400; this resulted in a relatively even tonality in each of her respective movies. In contrast, Sonbert’s more extreme color schemes in his films derived from his use of a plethora of different film stocks (a total of 8 in *Carriage Trade* alone), and of deliberately underexposing and overexposing certain shots. Ostrovsky’s filming technique was often from a more fixed camera position than were Sonbert’s; his films were replete with shots from his ever-roving camera choreographed in concert with characters or objects in his field of vision. Ostrovsky employed an array of techniques, including accelerated

motion, pixilation, split screen, superimposition, and animation. Sonbert largely eschewed such cinematic strategies, opting rather for films made in the tradition of straight photography, thereby showcasing the inherent qualities of the photographic medium itself.

In striking fashion, both moviemakers similarly created a library of “found footage” material that they themselves had filmed previously. As Ostrovsky has written:

Every time I got a roll of super 8 back from the lab, I would log the essential information into a notebook. I was quite meticulous about this logging process; describing what was on the film, where and when it was shot, the type of film that I had used. If I found a scene interesting – if it looked good technically or if there was anything worthwhile – I put a check next to it. To merit a check, it had to have some kind of value, whether emotional, comical or aesthetic.⁶

When I went through Sonbert’s archive of film materials, I discovered 27 large 16mm film reels comprised of thousands of “outtakes”; the individual shots were tape-spliced together. These were accompanied with similarly annotated shot lists, which for Sonbert focused on the subject and directional movement (e.g., “Cumulus Sunset cloud from Plane...MOV’T from L to R”).⁷

Both filmmakers then consulted their shot lists from which they created their movies. Ostrovsky often liberally integrated other archival footage into her filmmaking practice. For example, in *Tatitute* (2009), she parodies the movements of characters in Jacques Tati’s *Mr. Hulot’s Holiday* (1953) by filming beachgoers a half century later in a nearby seaside resort. Sonbert virtually never employed found footage filmed by others (except, most notably in one instance when he utilized the outtakes that cinematographer Hal Mohr shot for *An Act of Murder* [1948], which Sonbert incorporated into *Hall of Mirrors* [1966]; in order to create a circular structure for his movie he ended by filming Gerard Malanga in Lucas Samaras’s sculpture, “Mirrored Room”).

In terms of montage, Sonbert’s shots were shorter in duration, often only several seconds in length before cutting to the next shot of an entirely different nature. Sonbert wrote that “very often a cut occurs before an action is complete. This becomes both metaphor of frustration, hopes dashed...”⁸ In contrast, Ostrovsky affords the viewer time to process and digest the image before proceeding to the next shot (often from the same time and place), in a more palatable manner than Sonbert’s editing technique affords the spectator.

Ostrovsky dealt with the footage she shot on a film-by-film basis. For her, “In Super 8, once I had taken the images I wanted from a certain chronological period, I usually didn’t go back to it. I considered that I had explored all the possibilities in those reels.”⁹ In his polyvalent montage films, Sonbert would select footage from different time periods (filmed often a decade or more apart) to incorporate into the current film on which he was working. (He notoriously disassembled shots from his earlier vignette films from the 1960s to include in his later montage films of the 1970s and 1980s).

The tonality of Ostrovsky’s and Sonbert’s films differ. Ostrovsky’s movies are of a playful nature, replete with humor and irony, as for example, of beachgoers exercising in accelerated motion in *Copacabana Beach*. Such imagery is reinforced by funny, densely layered audio tracks of disconnected voices, a plentitude of sound effects, and varied music and song accompaniments. “Rather than underscoring the contents of an image, Ostrovsky’s soundtracks operate in dialectic contradiction to her visuals, thanks to her ongoing use of asynchronicity and dissociation.”¹⁰ Ostrovsky once remarked, “It has always astounded me how much sound can totally transform the

way an image is perceived. This is one of the many things I adore about the films of Jacques Tati, the way he could change the way we see his images by his use of sound.”¹¹

In Sonbert’s case, his first twenty years of making polyvalent montage works (1969–1988) were silent, in which he endeavored to create musicality through the rhythm of his images. For example, he considered his first three silent montage films in a Mozartian key: “*Carriage Trade* in E-Flat Major, broad, epic, leisurely, maestoso; *Rude Awakening* in D Minor, brooding, cynical, fatalistic dancing on the precipice; *Divided Loyalties* in C Major, agile, dynamic, spry with a hint of turbulence...”¹² When Sonbert did reintroduce sound into his films, beginning with *Friendly Witness* (1989), the classical music and songs were undoubtedly informed by a range of emotions – rage, anger, sadness, and loss – about his diagnosis of HIV and his gradual decline in health.

In conclusion, Warren Sonbert might be viewed as a more cerebral and deliberate filmmaker (e.g. determining the overarching themes of his movies before selecting shots to include in his films). Vivian Ostrovsky was more intuitive in her artistic practice. She writes that “In general, when I went back over footage that I had shot fairly randomly, I would edit in an improvisational way just to see what would happen.”¹³ In either case, though, these two artists, who were both colleagues and friends, distilled their global travels into works of parallel, yet distinctively individual visions.

Footnotes:

1. Ostrovsky, Vivian. “On My Filmmaking” (From the booklet accompanying DVD publication of *Vivian Ostrovsky: Plunge*). Paris: Re:Voir, n.d.
2. Sonbert, Warren. “Warren Sonbert Lecture, San Francisco Art Institute, August 1979.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 162.
3. The Experimental Narratives of Warren Sonbert, Program 5: Narrative Strategies through Polyvalent Montage, URL: <https://www.moma.org/calendar/events/8760>.
4. Sonbert, Warren. “Program Notes: *Carriage Trade*.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 190.
5. Ostrovsky, Vivian. “On My Filmmaking” (From the booklet accompanying DVD publication of *Vivian Ostrovsky: Plunge*). Paris: Re:Voir, n.d.
6. Ibid.
7. Sonbert, Warren. “*Rude Awakening* Shot List.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 178.
8. Sonbert, Warren. “Warren Sonbert Lecture, San Francisco Art Institute, August 1979.” *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 172.
9. Ostrovsky, Vivian. “On My Filmmaking” (From the booklet accompanying DVD publication of *Vivian Ostrovsky: Plunge*). Paris: Re:Voir, n.d.
10. Rossin, Federico. “Vivian Ostrovsky, or Sei Shōnagon with a Movie Camera” (From the booklet accompanying DVD publication of *Vivian Ostrovsky: Plunge*). Paris: Re:Voir, n.d.

11. Ostrovsky, Vivian. "On My Filmmaking" (From the booklet accompanying DVD publication of *Vivian Ostrovsky: Plunge*). Paris: Re:Voir, n.d.
12. Sonbert, Warren. "Warren Sonbert Lecture, San Francisco Art Institute, August 1979." *Framework: The Journal of Cinema and Media*, vol. 56, no. 1 (2015): 172.
13. Ostrovsky, Vivian. "On My Filmmaking" (From the booklet accompanying DVD publication of *Vivian Ostrovsky: Plunge*). Paris: Re:Voir, n.d.

Jon Gartenberg is a film archivist and curator who worked for two decades at MoMA, where he acquired experimental films for the permanent collection and restored the films of Andy Warhol. Through his current company (Gartenberg Media Enterprises), he distributes experimental films in digital format to universities in North America, including those of Vivian Ostrovsky and Warren Sonbert. Over the course of his career, he has curated many film programs for archives and cinemathèques throughout Europe and in the United States.

« It's seems to me, these films as well as being aesthetically interesting, they are enormously fun to watch ² »

« I've occasionally seen Ostrovsky's films in group shows, and though I have been impressed with their precision, delicacy, and intelligence, it never occurred to me how singular her vision is (...) Movie magic indeed. ³ »

« All along, she's a devout cinephile and, while building her own maverick body of work, she has proactively supported the work of others. A champion of Brazilian art and film, currently Ostrovsky is spearheading a restoration project to conserve and remaster art film and an artist's artist, Ostrovsky has a reverence for the oldest and newest dimensions of filmmaking. Within and beyond all that, one best not overlook her irreverent, wry sense of humor, for that infuses all of the above⁴. »

« Je crois que le cinéma expérimental est un cinéma apatride. Il a ses propres codes que l'on retrouve chez des artistes de différentes générations. Cinéma de l'essai, il ne peut pas sédimenter des choses aussi figées que des identités nationales. ⁵ »

« Mais comment l'essence s'incarne-t-elle dans l'œuvre d'art ? Ou, ce qui revient au même, comment l'artiste en tant que sujet parvient-il à communiquer l'essence qui individualise et rend éternel ? Elle s'incarne dans des matières. Mais ces matières sont souples, si bien tissées et effilochées qu'elles en deviennent totalement spirituelles. C'est comme par exemple la couleur pour le peintre, le jaune pour Vermeer, le son pour le musicien, le mot pour l'écrivain. Plus profondément, ce sont des matières libres qui s'expriment également à travers les mots, les sons et les couleurs. Chez Thomas Hardy, par exemple, les blocs de pierre, la géométrie de ces blocs, le parallélisme de la ligne, forment une matière spiritualisée, dans laquelle les mots eux-mêmes puisent leur ordre. Chez Stendhal la hauteur est une matière aérienne, se liant à la vie éternelle (à la vie spirituelle). Le vrai thème d'une œuvre, n'est donc pas le sujet traité qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires, où mots, couleurs et sons prennent sens et vie. L'art est une véritable métamorphose de la matière⁶. »

² Laura Mulvey lors de l'événement « Vivian Ostrovsky's Brazilian connection », organisé par le Centre d'Etudes visuelles Ibériques et d'Amérique Latine et le Birkbeck Institute for the Moving Image, Londres 2017.

³ Amy Taubin : Plus que du super Super 8. Dans : Booklet DVD Plunge. Paris : Re:Voir Video 2019.

⁴ Kelly Gordon : Curatorial Statement, <https://vivianostrovsky.com/biography/>

⁵ Raphaël Bassan : Le cinéma nomade de Vivian Ostrovsky. Entretien avec Vivian Ostrovsky.

Dans : Bref, numéro 56 (2003), p. 54-55. Réimprimé dans : Raphaël Bassan : Cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture. Crisnée : Éditions Yellow Now, 2014, p. 222-224.

⁶ Gilles Deleuze. Proust et les signes. Frankfurt 1964, p. 40s

Women's Circuit: Vivian Ostrovsky as Curator and Distributor

Vivian Ostrovsky's relationship with cinema began not with her own films, but through a lesser-known facet of her work: her decisive role in promoting and circulating the films of other women, helping to consolidate festivals, distribution initiatives, and strengthen the foundations of women's cinema.

In the 1970s, when women's film festivals emerged, Ostrovsky played a central role in creating spaces for women's cinema in France. Her involvement began in 1974, as assistant to curator Esta Marshall at *Women by Women*, in Paris — the country's second women's film festival, held just months after the pioneering *Musidora*. The event screened about 60 works by U.S.-based filmmakers and hosted debates on women's underrepresentation in directing and on-screen gender stereotypes.

In April 1975, Ostrovsky and Marshall co-organized *Femmes/Films*, an international festival presenting 81 films (shorts and features) and 22 videos by Chantal Akerman, Agnès Varda, Sarah Maldoror, Mai Zetterling, among others. Supported by Alpha-FNAC, the festival was a success, filling six daily sessions from noon to midnight at Gaumont Rive Gauche and Fnac-Montparnasse, with accessible ticket prices in line with the feminist agendas of the time. Many of the films were shown to a French audience for the first time, often giving women their first chance to see female characters reflecting their own lives.

Daily debates brought together figures such as Jacqueline Veuve, Nelly Kaplan, Liliane de Kermadec, Maldoror, Varda, and Zetterling to discuss themes ranging from women's representation in cinema to abortion rights and, for the first time in a film festival in Paris, female homosexuality. More than a film showcase, the festival became a space for exchange, where filmmakers and audiences forged solidarity networks.

That same year, Ostrovsky and Marshall were commissioned by UNESCO to organize the *International Meeting Women in Cinema* in Saint-Vincent, Italy, as part of International Women's Year. Over five days, 28 professionals from 15 countries debated female representation, feminist cinematic language, and the challenges of production and distribution. Participants included Anna Karina, Claudia Von Alleman, Helke Sander, Susan Sontag, Chantal Akerman and María Luisa Bemberg. These exchanges strengthened ties that would fuel cross-border collaborations for years to come.

These experiences led to the creation of the association *Femmes/Media* in 1974 — later renamed *Ciné-Femmes International* (1977) after Marshall's departure — founded by Ostrovsky and Rosine Grange to promote and distribute films by women. Traveling through Europe in a Renault 4L packed with 35mm and 16mm reels lent by filmmakers, they brought women's films to cultural centers, film clubs, *Maisons de Culture*, and festivals in cities such as San Sebastián, Copenhagen, Berlin, Brussels and various French cities, connecting different audiences and contexts.

Its catalog included both landmark and lesser-known works, spanning narrative and experimental cinema, with *essential works* by filmmakers ranging from Varda, Marguerite Duras and Vera Chytilová to Chick Strand and Gunvor Nelson. It also featured filmmakers beyond the US-Europe axis, including Lebanese Heiny Srour, Senegalese Safi Faye, and Brazilians Ana Carolina and Vera de Figueiredo.

Most women's film festivals of the 1970s lasted only one or two editions and lacked continuity, distribution networks, or exhibition circuits. Ostrovsky's association was among the first in France to

consolidate such initiatives. *Ciné-Femmes International* functioned not only as a distributor, but as a visibility and support network, creating an alternative circuit free from traditional industry filters. Screenings were moments of encounter, fostering collective reflections on the horizons of women's cinema.

The association closed in 1980 when Ostrovsky turned to making her own films, still highlighting women artists such as choreographer Mathilde Monnier, writer Clarice Lispector, visual artist Ione Saldanha, poet Elizabeth Bishop and filmmaker Chantal Akerman, a friend she first met at the festivals she helped organize.

Ostrovsky's efforts in promoting women's audiovisual work resurfaced in 2015 with the restoration of Brazilian women's video art in the *Brazilian Film and Video Preservation Project* (BFVPP), in partnership with Associação Videobrasil and Electronic Arts Intermix (EAI).

Her trajectory shows that circulating women's cinema was not only an artistic and political gesture, but also an act of care for memory and the continuity of herstory. Many of the films she once programmed continued to echo, directly or indirectly, in her own work — influences the audience is invited to discover in this program.

References:

Femmes et films. Le Monde, April 17, 1975.

Films de femmes. Le Figaro, April 12, 1975.

Grange, Rosine, and Vivian Ostrovsky. "Le cinéma des femmes et sa diffusion." *Revue du Cinéma, Image et Son*, no. 318 (1977): 37–40.

Grange, Rosine, and Vivian Ostrovsky. "Ciné-Femmes International." *Camera Oscura*, no. 9 (1979): 97.

Marshall, Esta. *Women by Women*. Catalogue. Paris, 1974.

Marshall, Esta. "Femmes + Films." *Pariscop*, April 23, 1975.

Marshall, Esta, and Vivian Ostrovsky. *Femmes/Films*. Catalogue. Paris: Femmes/Media and Alpha Fnac, 1975.

Sander, Helke. "Femmes/Films in Paris vom 23.-29. April 1975." *Frauen und Film*, no. 5 (1975): 48–52. URL: <http://www.jstor.org/stable/45403823>. (03.08.2025).

Varda, Agnès. In: UNESCO. *La femme dans le cinéma: rapport d'un colloque international tenu à Saint-Vincent, Val d'Aoste (Italie), du 23 au 27 juillet 1975*. Paris: UNESCO, 1976.

Vivian Ostrovsky Archives. URL: <https://vivianostrovsky.com/archives-page/> (03.08.2025).

Fernanda Pessoa is a PhD candidate researching the work of Vivian Ostrovsky at University of São Paulo and holds a Master in Cinema at University Sorbonne Nouvelle. Filmmaker focused on documentaries and experimental cinema, director of three documentaries and various short films, with screenings in

festivals such as IDFA, Dok Leipzig, Oberhausen, DOC NYC, DocLisboa and Sheffield DocFest. Cinema professor at FAM (University of Americas).

According to Agnès Varda's (1976) report on the event, "There was an atmosphere of kindness and friendship that one wouldn't have experienced at a congress of male filmmakers, since for them it was normal to meet regularly at conferences." These exchanges strengthened ties that would fuel cross-border collaborations for years to come.

La collectionneuse – Bert Rebhandl

Vivian Ostrovsky fait des films depuis la fin de l'avant-garde. A première vue, cela peut sembler exagéré, mais son œuvre est ainsi libérée des derniers gestes. Quand elle a commencé à travailler avec les outils du cinéma en 1980, d'abord avec une caméra Super 8, les principaux points zéro du médium avaient déjà été franchis (de l'abstraction dansante au film sans images d'Arnulf Rainer (1960) par Peter Kubelka). De plus, un changement de médium se profilait dont personne encore ne pouvait savoir qu'il deviendrait massif : la numérisation des images. Le contexte historique jouant en sa faveur, Vivian Ostrovsky a pu suivre sa propre voie avec ce médium de la façon qui la caractérise. Elle est devenue collectionneuse : La collectionneuse.

Collectionner est une activité complexe : on combine le côté aléatoire de la flânerie, avec la concentration sur des points spécifiques, et l'aléatoire est conduit vers une forme non arbitraire. Cela commence n'importe où et n'importe quand, dès l'éveil de la conscience (dès le réveil en fait). L'éthos de la découverte se déclenche au premier pas (ou au premier regard) hors de chez soi. Vivian Ostrovsky en donne un exemple dans un de ses tout premiers films dans un de ses lieux de vie : « *Copacabana Beach* » (1983), lieu mondialement connu qui n'en est pas moins un lieu de vie de tous les jours (beaucoup s'y adonnent à la culture physique). L'un des points de départ peut être les ornements qui identifient le Brésil comme un lieu de modernité, là où l'on ne voit généralement que l'exotisme et le carnaval. Les dallages des trottoirs de Rio sont les premiers motifs qui mènent au concept de « journal-mosaïque » forgé plus tard par Yann Beauvais.

Dans cette première phase, Vivian Ostrovsky expérimente essentiellement la relation entre l'image et le son. La chanson *Chor Moiré* de Jon Hassell entre dans « *Copacabana Beach* » créant un effet d'étrangeté, une déterritorialisation - si l'on veut raisonner sémantiquement, le célèbre album *Dream Theory in Malaya*, d'où est tiré *Chor Moiré*, est connoté comme un travail ethnologique en Asie du Sud Est. Le morceau a en fait pour Vivian Ostrovsky une autre fonction : il ne s'agit pas de sémantique mais de peinture sonore : elle cherchait (on peut le supposer) un son qui épouserait la vie des gens, observés de loin dans le grain de l'image et dans la position surélevée ou dissimulée de l'observatrice. Épouser au sens d'embrocher.

Dans *Allers-Venues* (1984), un film de vacances avec des prises de vue d'amateur, elle révèle explicitement le principe de son travail image/son : elle combine des images à l'aide d'une musique « déjantée » à un collage de second ordre. En effet tout est « collé », les images et la bande-son. Vivian Ostrovsky reprend la logique aléatoire du surréalisme réhaussée en logique de collectionneuse, qui réarrange son stock et le réorganise en fonction de ses trouvailles. Le comique est un principe quasiment inévitable, ce qu'elle a d'ailleurs explicité en 2009 lorsqu'elle a réalisé un court-métrage sur sa *Tatitude* (Tati-attitude). Dans l'un de ses films les plus récents, *DizzyMess* (2017), elle évoque le fait que son champ de collecte s'est incroyablement étendu au cours de sa vie. Car si elle conserve sa méthode qui consiste à prélever des images du monde, elle les orchestre grâce à une bande-son *déjantée* (une des traductions possibles de *whacky*). En plus de ses propres yeux, de sa caméra, des images de films historiques, elle a désormais à sa disposition les archives gigantesques de l'internet. Et le tout est utilisé intensivement.

Son histoire familiale est venue au secours de sa pratique du cinéma « collectant ». Le Brésil, Israël, les USA, la France sont aussi les coordonnées de son œuvre. En 1960, l'une des branches de la famille d'Union Soviétique se manifeste, ouvrant ainsi un nouvel horizon, auquel elle répond par l'un de ses

films les plus importants et les plus achevés : *Nikita Kino* (2002) appartient par son dispositif technique à l'âge du numérique, à l'ère des images disponibles. Mais avec son récit, Vivian Ostrovsky reproduit de façon tout à fait paradigmatique l'ouverture que cette époque a entraînée. Lors du premier voyage à Moscou, chez un parent de la branche judéo-russe, elle fait partie avec sa caméra Super 8 d'un système de communication clandestin à ciel ouvert : les habitants de l'Union Soviétique pouvaient s'y exprimer plus librement que dans les appartements communaux où plusieurs familles partageaient les mêmes installations. L'histoire de cette branche de la famille est aussi l'histoire de l'Union Soviétique, que Vivian Ostrovsky découvre avec le cinéma de cette époque. En effet, le cinéma de Nikita, du nom du secrétaire général du PCUS (Parti communiste de l'Union Soviétique) qui succéda à Staline, apporta une courte période de dégel. Avec *Nikita Kino*, Vivian Ostrovsky est une cinéaste essayiste en route vers une autofiction collective et en provenance de celle-ci – car la perspective est rétroactive. En 2002, l'Union Soviétique et son idéologie font déjà partie de l'histoire. Une histoire non résolue comme nous le savons désormais. Dans la Russie actuelle, Staline est plus apprécié que Nikita.

Lorsqu'on fait du cinéma « collectant » et que l'on ne veut pas associer son visage à la collection, la voix est un instrument très important. Dans « *Copacabana Beach* » on entend déjà la voix de Vivian Ostrovsky puisque c'est elle qui prononce le titre en onomatopées. Dans « *Nikita Kino* » elle prononce un commentaire autobiographique, critique, subtilement ironique, tout en suivant la production cinématographique de la phase soviétique tardive. Elle en ressort des assemblages bricolés à la Bruce Conner (un homme ouvre la porte d'un appartement pour y accueillir une visiteuse, et c'est un cosmonaute qui apparaît), qui renvoient à une histoire sérieuse de la mentalité de l'*homo sovieticus*.

Son film le plus personnel est peut-être l'adieu filmé à Chantal Akerman dans « *Mais ailleurs c'est toujours mieux* » (2016). On y retrouve le motif de l'image suspendue présent dans le film d'Akerman « *Là-Bas* » (2006) avec les persiennes qui servent à éloigner de la mélancolie la lumière de Tel Aviv, fondement d'une amitié qui dura toute la vie. L'appartement de Tel Aviv, comme c'est dit dans le film, était un lieu de leur lien.

Le Super 8 par le grain des images induit une certaine distance au monde, qui chez Vivian Ostrovsky n'est pas comblée, mais renforcée, par l'ajout d'une bande sonore. Une collectionneuse est d'autant plus proche du monde qu'elle en retire des parties.

« Dans une collection il est essentiel que l'objet soit coupé de toutes ses fonctions d'origine pour se rapprocher le plus possible de *ses semblables* ». Dans cette phrase de Walter Benjamin ce qui est intéressant, c'est surtout « ses semblables ». La collection d'images et de sons qui constitue l'œuvre cinématographique de Vivian Ostrovsky élargit ce « ses semblables » encore teinté de rigueur systématique à un « sans pareil » pragmatique qui ne découle pas d'une logique conceptuelle du point zéro mais du sens de l'infini qui naît à chaque nouveau regard sur le monde.

Entendre voir – Sissi Tax

Ce gracieux frôlement des significations. Robert Walser
ostrov, sky. apocryph

Je me permets de le répéter. *Un mot n'est pas la chose, mais un éclair à la lueur duquel on l'aperçoit.* Ainsi s'exprimait Diderot. Pour faire ressurgir l'élément poétique chez Vivian Ostrovsky, dans le style inventé par Gertrude Stein il y a plus de soixante ans, j'ai presque envie de dire dans la traduction de Ernst Jandl. *Oui, quelle coïncidence. Oui, est-ce une coïncidence ?* Je cite : Tout cela tient étroitement à la poésie et à la prose, et à la question de savoir si cela existe vraiment aujourd'hui ? La poésie et la prose ? J'en suis arrivé à la conclusion que la poésie est un appel, un appel intense à la désignation de quelque chose. Et la prose n'est pas l'emploi de la désignation de quelque chose en tant que chose en soi, mais la création de phrases, qui existent indépendamment et qui, se suivant, créent une chose continue à partir de tout ce qui est possible, c'est-à-dire des paragraphes et ainsi un récit, qui est le récit de quelque chose.

Et plus loin : *Au commencement il n'y avait vraiment aucune différence entre la poésie et la prose, au commencement de l'écriture, au commencement de la parole, au commencement de l'écoute. Comment aurait-il pu y en avoir une ? Comment aurait-il pu y en avoir une puisque la désignation d'une chose était autrefois aussi importante que n'importe quoi que l'on puisse dire ? La prose et la poésie ont évolué au fur et à mesure, et la prose est devenue un récit par la construction des phrases et un maintien de l'équilibre, et par la formation de paragraphes, une narration du déroulement, dans la mesure où quelqu'un avait quelque chose à dire à ce sujet. Et la poésie ? La poésie essayait de continuer à savoir quelque chose et à connaître son nom. Progressivement elle est parvenue à ne plus vraiment savoir, mais seulement à connaître son nom. Et c'est finalement ce qu'est devenue la poésie.*

Maintenant se pose la question de savoir comment naît la poésie de Vivian Ostrovsky. Ernst Herbeck commente : *Un texte sur un poème. Un poème est une prophétie. Un poème est un pourquoi. Le poète ordonne la langue en phrases courtes. Ce qui reste, c'est le poème lui-même.* En quoi consiste le processus de création poétique ? Vivian Ostrovsky réduit et miniaturise, elle tronque comme on dirait en matière d'écriture. Elle choisit radicalement dans une masse très abondante de matériau filmé, surabondante même. Elle taille dans la masse. Le processus de tournage, si l'on peut employer ce terme, est presque infini. Ce qui est supprimé devient ce qui reste, le film. Ce qui reste devient le film. Ce qui est en reste, c'est le poème lui-même.

L'œuvre élégante, élancée et indocile de Vivian Ostrovsky, ces « minimal movies » voluptueux, s'inscrivent dans une certaine tradition cinématographique. Sans avoir encore été canonisés, ils appartiennent au canon, celui du « cinéma indépendant » des cinéastes indépendants, des films expérimentaux, qui ont toujours voulu donner aux images leur liberté, et même la leur rendre.

Pour que l'on puisse voir plus que ce que l'on sait, les éléments d'ordonnancement, qui depuis des siècles rendent le monde intelligible, ont été retirés, écrit Frieda Grafe à propos d'un film expérimental américain réalisé il y a plus de quarante ans.

Vivian Ostrovsky est née de parents juifs, Anya et George. Originaires de l'empire Russe. Ils ont fui Prague en 1939 pour se rendre à Rio de Janeiro. Selon une notice biographique, Vivian Ostrovsky a vu la lumière du jour le 17 novembre 1945.

Une sorte d'américaine à Paris pour qui la diversité des lieux, le caractère transitoire, créent les conditions de sa conception de l'arrangement des images. Mais ces constructions ne sont pas hiérarchiques. Tout a la même importance. Vivian Ostrovsky a d'abord appelé son travail « jet lag » puis « on the fly » mais il serait faux d'en déduire qu'elle est une cinéaste américaine, tout comme il serait faux de la qualifier d'européenne ou de française.

Son idiome, sa « polyglossie », son esthétique, interdisent un classement linéaire et univoque. Cette esthétique du non-identique comme on pourrait peut-être la qualifier, dissout l'unité du signe, et l'unité des supports matériels et de leur signification que sont l'image et la voix, comme l'explique Rike Felka dans son livre *India Song Komplex*.

Quels sont alors les caractéristiques de l'écriture de Vivian Ostrovsky ? Le trait d'esprit, le comique, le quotidien, la mise en musique et en rythme. Le comique mais qui ne se moque pas des humains, de ce que l'on représente. Le comique *maniera secca* et en accéléré. Le quotidien, en série, en séquence, en liste. La mise en musique et en rythme. La dynamisation de la musique par les instruments et par la voix. La musique a une fonction porteuse, je dirais presque qu'elle devient le personnage principal, le caractère central, le protagoniste. J'évoque ici les formes poétiques suivantes : poèmes sonores, poèmes vocaux, poèmes chantés, poèmes déclamés, et Kurt Schwitters qui apparaît dans ses films mais pas nommément. Le matériau filmique chante, pourrait-on dire. Des films sonores qui privilégient le son, mais pas de façon illustrative, accessoire ou encore psychologisante. Une autonomie du son qui aiguise l'ouïe et l'écoute. A partir des films *Eat, Work and Progress* et *Uta Makura* (pillow poems) j'aimerais esquisser de façon rapide et acérée les caractéristiques de son écriture dans ses formes d'expression : doux, alerte, rond, aigu, rapide et très rapide.

Eat, c'est aussi le nom d'un film d'Andy Warhol, tourné il y a 35 ans avec une caméra fixe pour une installation. On y voit un homme manger un champignon, ou quelque chose de ce genre. Le verso de ce film est *Eat* de Vivian Ostrovsky : 15 minutes d'observation des mœurs de table chez l'humain et l'animal, rendues similaires par l'effet du montage. C'est drôle et des associations se créent comme chez Jacques Tati, avec des ressemblances et des différences.

Gertrud Koch voit ainsi l'œuvre de Tati : *Ce n'est pas tant l'effet comique – tant recherché par les comiques - qui est la marque de Tati. Ce qui me frappe plutôt dans l'esthétique de Tati c'est qu'il renonce à cet effet/affect. Ce qui caractérise ses films et qui parfois irrite c'est justement la façon dont il maintient le comique comme en suspension. Cela tient peut-être à la primauté de la construction visuelle. Le visuel est le prolongement d'un besoin d'abord tactile. Il repose sur une abstraction qui s'oppose au comique grossier de la comédie burlesque. Pour comprendre les constructions du comique de Tati il faut une certaine finesse d'observation, un regard acéré, une tension.*

Eat montre la barbarie d'une pratique culturelle de la *civilisation*. Une mélodie lyrique contrarie le propos, pendant que les bêtes regardent, en mastiquant et en ruminant. C'est le regard de l'ethnologue sur ce qui est familier et qui devient étranger. Carl Einstein l'a appelée « l'ethnologie du Blanc », lorsqu'il a écrit avec Jean Renoir le scénario de son film *Toni*. C'est s'occuper de la formation des mythes, des représentations collectives et des mœurs des Européens. Ce que Roland Barthes a appelé plus tard « le mythe du quotidien ». Dans ce film, chacun est à la fois une star et sa propre star, tout en gardant le statut d'anonyme, ce qui abolit la frontière entre documentaire et fiction.

Dans une autre séquence, on chante du Matzen, sur un air américano-yiddish. Un bébé tient une éponge qu'il tète, toujours sur le même air. Le bébé marmonne et laisse éclater sa joie.

Je ne dirai que quelques mots des films *Work and Progress* et *Uta Makura*. Vivian Ostrovsky et moi-même sommes disponibles après le film car je trouve que ces « minimal movies » luxueux peuvent nécessiter un « blabla » minimalisé pour citer Vivian.

Le film *Work and Progress* - et je souligne la conjonction « and » - a été tourné en 1990, à la fin de l'empire soviétique, après la chute du mur. Au début du film en lettres cyrilliques s'affiche le mot « Fin ». Le film commence donc par la fin. C'est une double projection, ce qui est intéressant. Ici encore il est question de Warhol avec son film *Chelsea Girls*, également en double projection. Warhol explique qu'il a choisi une double projection parce que ces films tournés en caméra fixe où il ne se passait quasiment rien étaient ennuyeux, et que le film serait plus intéressant en double projection. Je pense que Vivian Ostrovsky n'avait pas cette intention.