

étoilements/zéro/bis

édito(s)

Depuis quelques années circule une brochure aux pages couvertes de textes où il est question de films le plus souvent inédits. Par la pratique, naissait un bel outil d'accompagnement aux films que d'autres feuillets distribués en kiosque nomment sans autre matière à dialogue « expérimentaux ». Il ne faut guère attendre de ceux-ci un quelconque éclaircissement sur le terme expérimental : les définitions sont le plus souvent réalisées par la négative face à des normes du septième art que certains voudraient inamovibles. Dans la classification des espèces lumineuses (argentique, analogique ou numérique) qui en résulte, l'expérimental serait un cas en marge, inclassifiable : tant par son altérité face au cinéma exploité que par sa nature mutante. Ce cinéma doit finalement subir l'ostracisme d'une famille du cinéma qui ne le reconnaît pas parmi ses membres... Ces liens de parenté n'ont été possibles qu'avec la manifestation d'une famille élargie à l'ensemble des expressions artistiques humaines. Il est aujourd'hui devenu patent que l'organisme hybride nommé cinéma est composé d'éléments que l'on retrouve dans le théâtre, la peinture, la littérature, la musique, etc. Il est donc tout naturel que la littérature en particulier vienne appuyer dans sa croissance le cinéma au sein d'un développement réciproque. Prendre des mots pour parler du cinéma expérimental est un élan vital qui fait réfléchir le cinéma tout autant que la littérature, en leur proposant toujours des défis d'altérité à appréhender et finalement rencontrer. C'est dans ce souci que ces quelques feuillets que l'on a commencé à appeler Gazette doivent accompagner des manifestations cinématographiques. Tout partait, selon les mots d'Isabelle Blanche, cinéaste à l'initiative de la Gazette, d'un désir d'écrire, de témoigner d'une expérience unique, subjectivement assumée et désireuse de s'ouvrir aux autres.

Il ne faut pas attendre ici de prétendues explications décodées de films, mais bien davantage différents regards sur des films. L'intitulé bien étrange Zéro bis témoigne du bouillonnement avant le départ de la course et la lancée de ce numéro qui n'est pas le premier mais qui continue de naître. Les rédacteurs de ce numéro proposent de faire de la littérature, avec son goût des mots recherchés, le fidèle compagnon des richesses créatives du cinéma expérimental. L'inventivité répond à l'inventivité, telle une langue commune à ces deux arts. Le mouvement lancé se met en place au fil des lignes... Suite au prochain épisode.

Cédric Lépine

Comment mieux parler du cinéma qu'en en faisant une occasion d'étoilement, cet événement singulier, étrange et déroutant où nous voici couverts d'étoiles et fêlés ensemble, brisés par les astres cinématographiques qui nous viennent et par eux émus au point d'avoir à l'écrire ? Quelle exigence impossible que d'avoir à viser à notre tour les lieux les plus inaccessibles, pour dire ce que le cinéma, par le truchement de telle œuvre, a ouvert au plus intime de nous mêmes ? Et si justement le cinéma avait pour vocation de tracer, pour nos yeux, pour notre bouche, un chemin vers l'inaccessible ?

Le Collectif Jeune Cinéma sort donc la première livraison d'Etoilements, une plaquette d'une vingtaine de pages où poésie et cinéma se croisent, se toisent, s'appellent, et se répondent. Plusieurs plumes et sensibilités se prêtent diversement à cette petite tâche en forme d'étoile. Raphaël Bassan, critique et "théoricien" du cinéma expérimental, évoque dans un entretien l'histoire de l'abstraction, qui elle-même semble s'étoiler entre son histoire et sa propre contemporanéité. A ce long entretien s'ajoutent un texte de Damien Marguet qui souligne la nécessité où nous sommes de nous voir et d'être ensemble pour que le cinéma fasse son œuvre singulière, un texte de Gabrielle Reiner sur Pierre Clementi, des dits poétiques de Nathalie EstBrochier qui veulent entrer en dialogue avec André Almuro, une évocation intérieure de *Lucebert, temps et adieu* de Johan Van Der Keuken, et enfin trois critiques de films par Cédric Lépine proposées dans le cadre d'une chronique "éditions DVD".

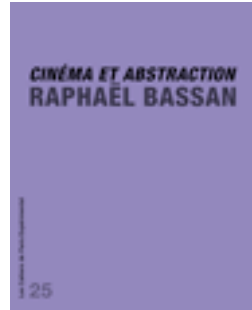
Rodolphe Olcèse

étoilements, pour ce qui ne cesse de nous émouvoir, de nous rassembler, de nous multiplier. ce qui nous exalte, nous projette. ce qui nous fait lumière et densifie les ombres. ce qui éclate les sens, redessine nos déraisons, à l'infini. étoilements de coeurs et de pensées en mouvement, prêts à la rencontre, capables de violences nouvelles, d'engendremments inouïs...

Violeta Salvatierra

L'abstraction, d'un siècle l'autre

En publiant *Cinéma et abstraction : des croisements*, la collection des **Cahiers de Paris expérimental** s'achève donc sur un étude de Raphaël Bassan (1). Accompagnée d'entretiens avec cinq cinéastes contemporains, celle-ci permet d'embrasser presque un siècle de cinéma abstrait. Raphaël Bassan s'explique sur les tenants et les aboutissants de son engagement.



.....

étoilements : Dans *Pléiades d'abstractions sur le siècle*, texte que vous venez de publier dans la collection des *Cahiers de Paris expérimental* (*Cinéma et abstraction : des croisements*, n ° 25), vous vous efforcez de tisser des liens entre les pionniers du cinéma expérimental et des cinéastes contemporains.

Raphaël Bassan : Ce texte prend sa source dans un entretien que j'ai accordé, en février 2005, à Gisèle Breteau-Skira, rédactrice en chef de la revue *Zeuxis*, alors trimestrielle. Cette interview est parue dans le numéro 17 du magazine (mars-mai 2005, pages 20 à 23), sous une rubrique qui s'appelait (et se nomme toujours d'ailleurs) : *Questions de cinéma*. Gisèle me demande, alors, si je peux, pour les numéros suivants, esquisser une histoire des typologies du cinéma expérimental. Les premiers thèmes que je choisis de traiter étaient l'*abstraction* (parce que lorsqu'on songe à l'*expérimental*, les œuvres de Ruttmann, Richter et Fischinger sont les premières à venir à l'esprit, même s'ils ne représentent qu'une partie du cinéma dit expérimental), le cinéma de *found footage* et le Cinéma au long cours.

Ce troisième projet était moins orthodoxe que les autres, car je souhaitais évoquer un certain nombre de longs métrages expérimentaux réalisés alors (*Schuss !* de Nicolas Rey, *Istanbul* de Martine Rousset et *Playdead* de Derek Woolfenden, entre autres, d'ailleurs présentés aux 7^e et 8^e festivals des Cinémas Différents de Paris) qui, de par leur format, étaient difficilement programmés et ne pouvaient non plus être chroniqués dans une revue comme *Bref*.

Dans *Pléiades d'abstractions sur le siècle*, j'ai délibérément opté pour une approche pédagogique de ce corpus, car il me semble que tout en découvrant le travail de cinéastes expérimentaux contemporains, il faille les inscrire dans une histoire. Certains jeunes cinéastes que j'ai interviewés m'ont dit qu'ils avaient commencé à réaliser des films expérimentaux sans savoir ce que c'était ni que ce cinéma possédait une histoire.

J'ai en tête l'exemple suivant : lorsque la London Film-Makers'Co-operative naît en 1966 (2), un théoricien, David Curtis, grand connaisseur de l'avant-garde internationale et américaine qu'il programait régulièrement, fait prendre conscience à Malcolm LeGrice (un des fondateurs du groupe qui venait des arts plastiques et ignorait cette tradition filmique) que son travail s'inscrit dans la continuité des avant-gardes. Le cinéma expérimental britannique devient alors l'un des plus importants au monde jusqu'à la fin des années 1970, et les cinéastes produisent un grand nombre de textes sur leurs activités.

En fait, les choses se répètent partiellement et, entre chaque vague, il y a des creux et des oublis, parce qu'il n'y a pas de véritable suivi critique du cinéma expérimental. En France, les revues traditionnelles s'en désintéressant, comme d'autres territoires de recherche d'ailleurs, et je pense notamment au Muet, l'Université seule prend acte et langue avec ce pan important du cinéma. Il y a des périodes fastes au niveau des écrits : les années 1970 avec les textes de Noguez (réunis en volumes) et les miens, essentiellement publiés dans les revues cinéphiles *Écran* et *La Revue du Cinéma*, aujourd'hui disparues et le magazine d'arts plastiques *Canal*, puis un renouveau se fait jour au tournant des années 1990 et 2000 avec la rétrospective *Jeune, dure et pure* organisée à la Cinémathèque française par Nicole Brenez et Christian Lebrat. Et l'apparition d'une génération motivée par l'expérimental qui va fonder des laboratoires artisanaux, des associations de diffusion de films, des œuvres, enfin, remarquables.

Jeune, dure et pure a suscité la publication d'un ouvrage dense qui traçait, pour la première fois, une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental français des origines à nos jours. Par ailleurs, la bataille engagée, dès la fin des années 1980, pour la défense du court métrage (dont l'expérimental est une catégorie forte, contrairement à la place insignifiante qu'il occupe dans le long métrage de fiction traditionnel) permet aussi un regain critique, notamment au sein de la revue *Bref*.

Donc, pour en revenir à nos moutons, je souhaitais rédiger, dans *Zeuxis*, mes chroniques en m'axant, quand cela était possible, sur trois périodes : les années 1920 (celles dites des avant-gardes historiques), les années 1960 et 1970 et la période actuelle en cherchant des ponts, des passerelles, une certaine continuité, dans la différence néanmoins. Pour *Le Cinéma au long cours*, mon article devait commencer par *Le Neveu de Rameau* de Michael Snow (1974) (3), sans passer par les années 1920 dont la pertinence ne s'imposait pas ici. De ce projet ne restera qu'une étude publiée sur Nicolas Rey (4).

Zeuxis devient mensuel à partir de la rentrée 2005-2006, avec une pagination réduite, et mon texte sur l'abstraction paraît sur quatre numéros au début de l'année 2006 : les 21, 22, 23 et 24 (sous le titre : *De l'abstraction*). Ce tronçonnage ne permettait

pas aux différentes esthétiques et écoles de dialoguer entre elles.

étoilements : Comment vous est venue l'envie de republier ce texte ?

Raphaël Bassan : Lorsqu'en septembre 2006, Stéphane Marti me propose une Carte blanche pour les Mercredis mensuels du CJC qu'il dirige, je décide, avec le soutien de Christian Lebrat, de publier ce texte (réintitulé : *Pléiades d'abstractions sur le siècle*), auquel je rajoute des entretiens avec les cinq cinéastes contemporains qui forclorent le panorama. Trois ont été publiés dans *Bref* (Dominik Lange, Philippe Cote et Hugo Verlinde), dans d'autres contextes, et je réalise des entretiens inédits avec Christian Lebrat et Pip Chodorov. Cette construction bicéphale d'*Abstraction et cinéma : des croisements* répond directement à votre première question.

Dans cette étude, la subjectivité et les hypothèses spéculatives s'accroissent au fur et à mesure qu'on se rapproche de la scène contemporaine. En effet, si les débuts (abstraction graphique allemande et cinéma pur français des années 1920) sont bien connus, les choses se diversifient et se complexifient lorsqu'on se rapproche du temps présent. Ainsi, je relie le cinéma structurel à cette problématique, à l'aune de tentatives faites, par des *filmmakers* (Snow, Sharits), avec les composantes organiques mêmes du cinéma (le plan, la boucle, la répétitivité...), pour générer des équivalences cinéplastiques à ce qu'a pu être l'enjeu de l'abstraction pour certains peintres des années 1910 et 1920 (Malevitch, Mondrian).

Dans les années 1960, on n'est désormais plus dans la recherche de concordances rythmiques entre image graphique (ou peinte sur pellicule) et son, comme chez Oskar Fischinger ou Len Lye, qui cherchaient, à l'instar de leurs aînés Bruno Corra et Arnaldo Ginna, à créer des *rythmes colorés*, mais dans une exploration lexicale et formelle partant de paramètres purement filmiques.

La dernière partie du texte est purement prospective, et les cinq cinéastes français qui la composent n'ont jamais été réunis, auparavant, dans une même étude. Bien sûr, l'abstraction en tant que telle n'est pas leur unique préoccupation, même chez Christian Lebrat, qui serait le plus directement concerné. Il s'agit de prendre acte, à partir de pratiques diverses, de la place polymorphe qu'occupe ce concept (souvent latent, parfois encore revendiqué) dans la création contemporaine : le cinéma programmé chez Hugo Verlinde ; le retour, probablement inconscient chez Dominik Lange, à un nouveau cinéma pur obtenu, comme chez Germaine Dulac ou Henri Chomette, en brouillant la figurativité des images filmées ; l'hybridation entre cinéma du corps et abstraction chez Philippe Cote ou les croisements entre journal filmé et abstraction



Dominik Lange, *Soupirs d'écume : Vagues tourments* (2000-2002)

au travail de ces cinq cinéastes (cinq parmi d'autres, il s'agissait de réaliser un essai plus accessible et non une encyclopédie).

Ce texte est toutefois réécrit, j'y remets des éléments que j'avais dû retrancher de la version publiée en revue pour une question de place, mais aussi je raffermis ma vision de McLaren après la rétrospective qui a eu lieu

à Beaubourg. Je rajoute un paragraphe sur Jim Davis dont Re : Voir a publié une VHS en 2006 et que l'on connaît mal. Je raffine mon approche des pionniers, notamment le profil de Ruttmann dont la présentation d'une copie restaurée d'*Opus 1* (1920, premier film abstrait, donc premier film expérimental à avoir été projeté en public et dont une copie subsiste encore) par ARTE (avec la musique originale et les teintes d'époque) me permet une analyse scrupuleuse.

étoilements : Avez-vous le sentiment que votre vision de la création contemporaine, que vous suivez assidûment, se modifie avec le temps et les œuvres ?

Raphaël Bassan : Il y a toujours deux vitesses dans l'appréhension de l'expérimental actuel ou historique. Plus on travaille sur ce terrain, plus on affine son approche. En 2007, j'ai décidé de refaire le point sur deux jeunes cinéastes sur lesquelles j'avais écrit dans *Bref* au début de la décennie lorsqu'elles commençaient à se faire remarquer : Johanna Vaude et Carole Arcega (5).

Le fait que Lowave ait sorti, en 2007, un DVD des films de Johanna Vaude (*Hybride*) et un autre intitulé *Blacklight* sur le travail de Carole Arcega et des cinéastes proches d'elle regroupés dans l'association Label Ombres m'a permis de revenir longuement sur leur parcours. Les supports papier sur lesquels j'écris ne m'offrant pas la place nécessaire pour ce travail de fond, je sollicite Cécile Giraud qui gère l'exemplaire webzine *Objectif Cinéma* (5), afin d'y réaliser ce travail. L'entretien avec Johanna est paru en avril, celui avec Carole en juillet.

Le «milieu» étant de plus en plus ouvert à ce cinéma, je peux, selon les ukases propres à chaque projet, louvoyer entre un magazine de court métrage (*Bref*), une revue dont la particularité est de se consacrer à l'art-cinéma (*Zeuxis*) et un site web, *Objectif cinéma*, pour les entretiens fleuves. Ce qu'il faut, maintenant, c'est que le nombre de critiques aille en croissant.

Ces entretiens avec Johanna et Carole m'ont permis d'être à

l'écoute de ma propre évolution face au cinéma expérimental et de la leur. Ces rencontres furent d'une extrême richesse. Nous avons tous les trois progressé, moi dans le sens d'une plus grande justesse de l'appréhension de leur travail, elles dans une réflexion plus approfondie de leurs trajectoires.

Donc, pour terminer sur ces questions, on peut affirmer que nous sommes toujours face à plusieurs histoires : la grande histoire des avant-gardes et de l'expérimental depuis les années 1920, l'histoire plus récente, plus ramassée, des cinéastes contemporains, et la mienne propre qui évolue avec les analyses et travaux que je réalise, et qu'à chaque fois des tissages complexes en résultent.

Notes

- (1) Les éditions Paris expérimental continuent, elles.
- (2) Elle sera la seule, à partir de 1969, trois ans après sa fondation, à posséder un bureau pour gérer et diffuser le fonds de films déposés, une salle de projection où les cinéastes discutent de leurs œuvres respectives et un atelier où l'on développe les films : cet atelier servira de base à la naissance, dès la fin des années 1980, de ce qu'on appellera le Mouvement des Laboratoires, dont L'Abominable et L'Etna en sont de bons exemples en région parisienne.
- (3) Titre complet : *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen* (1974), édité par Re : Voir (durée 290 minutes).
- (4) *Nicolas Rey, sculpteur en cinéma*, *Zeuxis* n ° 26, octobre 2006.
- (5) Objectif Cinéma : www.objectif-cinema.com
Hybride et *Blacklight* (coédition Lowave/Label Ombres) peuvent être trouvés chez Lowave (<http://www.lowave.com>). Cédric Lépine a aussi réalisé un entretien avec Johanna Vaude complémentaire au mien où il abordait le travail de cette cinéaste à chaud, sans présupposés historiques. Nos deux approches se complètent.

Pour se procurer *Cinéma et abstraction* : <http://www.paris-experimental.asso.fr>.

Lieu Commun

J'aimerais revenir ici sur les raisons et les objectifs de l'atelier "nouveaux dépôts" : pourquoi ce travail sur, et surtout à partir des films récemment entrés au catalogue ?

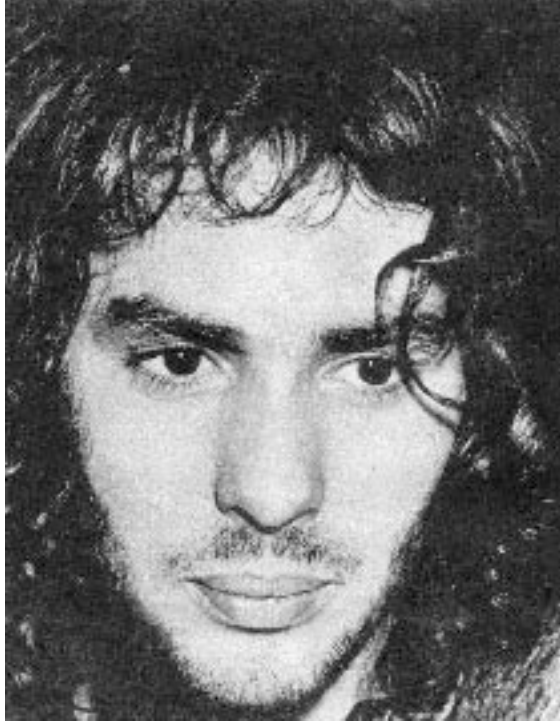
Parce que le Collectif reste fort de sa diversité. Il me semble important de profiter de cet immense réseau potentiel que représente le catalogue en multipliant les échanges entre acteurs internes et externes. L'atelier a pour but d'intéresser les nouveaux coopérateurs à la structure et inversement. C'est, pour moi, la meilleure des "stratégies" de communication.

Parce que la notion de "jeune cinéma" doit être portée et défendue. Les films expérimentaux d'aujourd'hui ne sont pas ceux d'hier, mais ils s'en inspirent, les citent, les critiquent... Comment le savoir si personne ne s'arrête sur ces travaux pour les réfléchir? Une création surexposée ne signifie pas nécessairement une création visible et lisible. La dématérialisation des œuvres, la multiplication des canaux de diffusion (l'individu créant et gérant désormais son propre canal) et l'accélération des flux d'informations, en constituant une sorte d'hyper accès à la culture, rendent obsolète tout espace dédié au "voir ensemble" (on préférera mettre au musée et sur Internet, plutôt que dans une salle de cinéma, le film considéré comme œuvre d'art). Ces évolutions empêchent, du même coup, la naissance de toute nouvelle "politique" de création. Sans réunion, pas de politique. Il reviendra bientôt à YouTube ou à Google d'élire le meilleur film expérimental de l'année... Les trois mots qui définissent la coopérative nous incitent à résister : Collectif Jeune Cinéma. À travers cet atelier, il s'agit de reprendre et de poursuivre un travail d'exploration du domaine esthétique à partir des films, en respectant leur unicité et leur complexité.

Parce que le Collectif est un carrefour où se croisent et se découvrent depuis plus de trente ans des recherches très diverses. Il y a bien une défense et une résistance des images, qui échappent et débordent le verbe dans toutes ses formes (discours, analyses et catégorisations, communications). Elles donnent lieu à une forme toute particulière de rencontre, de personne à personne, silencieuse. Sans espace pour qu'elle se produise, le cinéaste n'existe pas. Pourquoi faire des films ? Pourquoi se réunir autour d'eux ? Parce que nous en avons envie. Cet atelier veut préserver et entretenir ce désir, fondé sur une idée du cinéma comme lieu "en commun".

Damien Marguet

Pierre Clémenti (1970) / © B. Clémenti



Visa de censure, de Pierre Clémenti

Le cinéma comme mise en scène libératrice de soi-même

A un premier plan d'eau de mer d'un rouge clair succède une femme en tailleur, en pleine méditation bouddhiste, entourée de bougies. Elle devient floue et laisse place à un homme nu qui sort d'une caverne pour rejoindre une vieille femme habillée de noir. Celle-ci jette sur le feu un liquide qui en attise étrangement les flammes cependant que l'image se dédouble et qu'apparaît en surimpression une étendue d'eau marine, celle-là même que l'on a vue dans le premier plan qui se met à changer à plusieurs reprises de couleur. L'homme médite aux côtés de la vieille femme. On peut penser que la jeune femme rêve ou se souvient des plans qui suivent, assurant ainsi le lien entre l'image de la mer et celle de ces êtres humains. L'idée d'images mentales est suggérée par le procédé de la surimpression mais aussi par le halo permanent qui entoure la séquence et qui va perdurer par intermittence tout au long du film. Ce motif circulaire évoque la boule de cristal comme la vieille femme près du feu fait penser à une sorcière. Serait-ce une vision alchimique du cinéma que nous présente Clémenti ? Une thématique des associations des contraires renforce cette idée : la femme en position de méditation est remplacée par l'homme dans la même situation ; celui-ci est nu au contraire de la jeune femme et surtout de la vieille femme vêtue de noir à ses côtés ; les flammes du feu dans l'image principale s'opposent à l'eau de la mer en surimpression. Puis, pendant un plan très court, un homme vu de dos porte une femme. Ils sont tous les deux nus. L'image ne semble pas se raccorder avec le reste tant par la thématique que par sa brièveté. Serait-ce un fragment du rêve de l'homme près du feu cette fois-ci ? Une femme occidentale se trouve devant la représentation peinte d'une orientale. La première tricote. Le cinéma apparaît comme un art du montage et en particulier celui de tisser les contraires entre les plans qu'ils soient dans une même image (premier, deuxième plan...), entre deux plans différents ou entre des images superposées en surimpression. Le cinéma peut tout relier. C'est un *melting pot* de registres d'images hétérogènes. Une vision du cinéma de tous les possibles vient ainsi surenchérir sur celle d'une mystique ésotérique de l'image.

Un homme presque nu puisque habillé uniquement de pellicule cinématographique se surimpressionne à un homme habillé qui se promène dans les bois en costume d'époque : l'un serait-il le double de l'autre ? Clémenti est connu d'abord en tant qu'acteur et non comme réalisateur. En se dédoublant, nous présente-t-il une incarnation du cinéma qui serait celle d'un réalisateur libre, d'« un bon sauvage cinématographique » survivant à l'acteur grimé qui s'effondre apparemment sous des balles factices ?

Un visage se fragmente par plans très rapprochés puis se surimpressionne sur lui-même. Nous sommes dans une représentation magique du cinéma. L'image tend à désincarner le réel. Ainsi un homme brûle. Le feu l'enveloppe mais il ne se trouve pas sur la même image. Un feu dissimule par intermittence le soleil comme s'il le brûlait : le cinéma serait vu comme une tentative de brûler la réalité ou du moins de créer un univers de tous les possibles pour aller vers l'imaginaire. Une main en surimpression tente d'entrer en contact avec un visage, geste impossible mais qui pourra s'accomplir lorsque la main reviendra dans la même image que le visage. Cette alternance ludique entre contacts impossibles puis possibles nous dit bien que le cinéma libère de toutes les contraintes mimétiques.

Plus loin, une paume de main se déploie tandis que les mots « lignes de vie, pouvoir, révolution, imagination » s'y inscrivent en succession. C'est une ode à un cinéma du tactile, de l'étreinte. Simple manifeste, lecture des lignes d'une main-caméra : la vie et le cinéma s'entremêlent pour montrer une vie rêvée. Puis loin Clémenti inscrit ces deux phrases : la main peut assembler, peut écrire : le texte et l'image s'associent pour ouvrir une réflexion sur le montage.

Des images quasi documentaires qui paraissent évoquer la vie de famille du réalisateur sont dispersées dans le film. Le contact entre les corps alterne avec la vie quotidienne. Mais le home movie se complique puisque le film se voile d'une surimpression quasi-permanente. Celle-ci altère l'intimité de la vie quotidienne pour la faire basculer dans la fiction. Le quotidien est sublimé par la caméra. Là encore un dédoublement s'opère : la famille idéalisée avec femme et enfant laisse entrevoir une famille de cinéastes avec en tête de liste Etienne O'Leary. Le cinéma a ainsi sa vie propre et son propre arbre généalogique.

Après la mythologie indienne le profane alterne ou cherche des ressemblances à travers la superposition d'images, avec les symboles de la religion chrétienne. Le païen recherche le sacré, une image représentant le Christ apparaît en surimpression sur un chanteur. La légende de la rock star aurait-elle pris la place de celle du Dieu des chrétiens comme image d'Épinal ? Un Dieu moderne s'est réincarné. De même, la vierge en surimpression n'est plus entourée de cierges mais de bougies d'anniversaire qui envoient des étincelles. L'anniversaire, fête profane par excellence, remplace celle des saints. Les oiseaux dans le ciel ne font que très lointainement penser à des colombes. Le profane recouvre le sacré. Un homme et une femme escaladant un bord de mer rocheux suggèrent plus un amour charnel que le jardin d'Éden, tout comme la jeune femme qui mange avec volupté une pomme..

Ce jeu des évocations se veut aussi ludique et jubilatoire. Le film bascule dans une ode hédoniste à la jouissance.

Des gens dansent, chantent, fument pour finir par basculer dans une transe proche d'une messe vaudou. Un homme avec un archet se sert d'un corps d'une femme comme d'un instrument de musique. La femme se met alors à porter un masque par intermittence. On pense à une version moderne de la photographie de Man Ray avec Kiki en contrebasse... Un homme recrache des araignées. Le rite vaudou exorcise-t-il de vieux démons cinématographiques ? Un autre personnage se couvre le visage de peinture rouge suggérant une blessure mortelle ; idée reprise par une femme qui repeint son corps nu d'un lacis de peinture comme des entrailles idéalisées. Deux représentations différentes d'une même mort à travers un rite mystérieux. L'homme porte un masque sur la tête et un autre sur son sexe évoquant une vision de l'esprit mais aussi une vision charnelle, une représentation érotique.

La magie n'est qu'illusion comme la mise en scène. Le recours à l'occultisme n'est que prétexte à la fête qui peut se poursuivre. La fête se poursuit : un homme chante : tout est spectacle. Même le chamanisme est tourné en dérision. Un homme en surimpression filme une femme dansant avec un drapeau. La boucle est bouclée : tout n'est que représentation. Le souvenir, le rêve, le fantasme, la mystification et la mise en scène se mêlent, indissociables. Clémenti semble opérer une réflexion sur l'image : tout n'est que pure représentation par le biais du recouvrement de la pellicule. Une jouissance de la transfiguration du réel par le biais de la pellicule ; tant du réel que du fictionnel. Ainsi les histoires (le cinéma comme vision occulte, le cinéma comme art du montage, le cinéma comme apologie d'Eros, le cinéma comme captation de la vie de famille, le cinéma comme mise en scène de sa vie et de sa mort...) se croisent et s'enchevêtrent pour se répondre ou se contredire. La question sous-jacente de tout le film serait alors : comment représenter sa vie ? C'est à dire celle d'un acteur adulé et celle d'un homme dans son intimité, fou de cinéma ? Ce sont les vies infinies de Clémenti qu'il nous montre en images, celle d'un acteur et d'un réalisateur, d'une star, d'un père de famille et d'un amant. C'est le film d'un homme qui filme tout sans hiérarchie et sans censure. Le générique est symbolique : une fille en jupe tourne sur elle-même ; le cercle omniprésent dans le film est encore évoqué par la jupe qui ondule ; la vie comme le cinéma sont liés et forment une boucle infinie. L'un contamine l'autre sans jamais savoir lequel prédomine. Tout se répond, se correspond et se fait écho, même les contraires : le film n'est que pure anarchie sans début ni fin : une vision de l'existence d'un artiste comédien et cinéaste : représenté et représentant du monde du cinéma. Le titre *Visa de Censure* signifierait que le contenu de son film serait ce que le cinéaste s'autorise enfin à montrer.

Une représentation de la vie sans censure entre le réel et l'imaginaire. Une gigantesque bouche qui arrive vers la fin du film est le symbole d'un cinéma boulimique qui accepte toutes les images, des actualités à l'intimité, en passant par le dessin animé, certains extraits des films où Clémenti a joué ou le film familiale. Il l'écrit sur ses images « Paradise now » : sa relation au cinéma est une histoire d'amour, naïve peut-être mais optimiste, comme on souhaiterait en revoir aujourd'hui.

Gabrielle Reiner



Pierre Clémenti dans *Le fils d'Amr est mort*, de J.J.Andrien



Continuum, de André Almuro / © Almuro/CJC

ondes haies

continu

sutures.

forment

vaux

mobiles

saillent :éblouis

et fichés jusqu'aux os l'inflammation scrute

et forment

comble

comblent

forment

meubles

orbes

antres

horaizons jaculatoires

des ombres colorées

des vases

N.E.Brochier

JVVK – Lucebert, temps et adieu

1962 / motifs et figures se partagent l'espace en le dessinant / le journal est souillé / des voix d'enfants / les toiles d'un enfant jeune homme / dans le film, des photos, des images / le film, ces images, ce temps / le cinéma est ce portrait de peintures et de phrases mêlées / dessiner est une histoire d'enfant / le noir et blanc, teinté de bleu / il fume, il va dessinant et expire la fumée en regardant les traits tout juste posés là, sur le papier, par sa main / la poésie est cette expiration / les phrases, en état de poésie, elles ouvrent les images à plus de simplicité / le saxophone creuse cette étrangeté des figures, des motifs peints / les enfants deviennent inquiétants / une manière de dire, une diction particulière / comme une prouesse d'expression / un plan rouge tranchant, les ciels, les images d'archives / le temps / 1966 / le film, ce dialogue / cinéma et poésie s'échangent des paroles / cette même étrangeté, mais colorée / visages et figures font un seul et même monde, vivant / et peinture et poésie et cinéma libèrent le monde, qui devient, par leurs communs efforts, habitable / un collage / des matériaux divers, épars, puis assemblés / un assemblage qui tient bien / de minces objets, des choses sans importance, et la pratique au milieu d'eux / le monde peint, des cailloux peints, des arbres peints et exotiques / le collage est un travail d'enfant / casser la pierre, bâtir le monde / la tâche commune du manœuvre et de la poésie / une religieuse, par la grâce désertée / une religieuse, la foule grimaçante autour d'elle / l'esclavage et la ségrégation comme quotidien de l'Occident / il faut encore répondre de l'injustice pérenne / ce scandale / des images, et sous les images, des images, encore / les images supportent bien les images / Philippe dit : « les images flottent portées par les voix » (chanté) / les images font disparaître les images / les images ne peuvent pas révéler ce par quoi elles nous viennent / les images montrent en s'effaçant elles-mêmes / 1994 / Lucebert comme telle image, au mois de mai / cet atelier, ce travail inachevé, l'absence / la main du cinéaste, le contact, la texture / le bureau, ces papiers qui traînent, l'absence / ce qu'il reste à faire, ce qui est en train de s'écrire, toujours / le lit vide, les livres tout autour, l'absence / « si tu sais où je suis cherche-moi »

A propos de quelques sorties DVD chez RE-VOIR

Fluxus Replayed de Takahiko Iimura

Une expérience cinématographique se vit dans une salle, dans le cadre d'une projection, dira-t-on. Oui et en rejouant en lui la projection de ce film, le spectateur est appelé à réfléchir. La scène peut être le terrain de la vie et la caméra le badaud furtif. Que se passe-t-il alors ?



Fluxus Replayed, T. Iimura

Un enregistrement. Takahiko Iimura crée une situation où les artistes musiciens ne sont plus appréhendés de la même manière que de coutume. Un orchestre dont les musiciens ont la tête bandée forment-ils encore un orchestre ? Takahiko Iimura se joue des conventions en y ajoutant de l'insolite. Il y a du ludique dans cette manière de faire mais qui ne saurait en même temps cacher une inquiétante étrangeté. Le choix de chaque objet et situation créant l'insolite ne sont pas gratuits : ils tendent vers un sens dont le spectateur peut en toute licence y projeter sa propre interprétation. Entre jeu et profondeur, c'est là que *Fluxus Replayed* a choisi de se situer.

Tout l'intérêt de *Fluxus Replayed* se trouve bel et bien dans la conception de la performance qui ne sera dorénavant plus éphémère car enregistré sur support analogique et édité maintenant en DVD. L'univers créé par Takahiko Iimura mérite d'autres prospections, d'autres regards car il ne se dévoile pas nécessairement dans l'immédiateté.



The Cineseizure, M. Arnold

The Cineseizure de Martin Arnold

Martin Arnold travaille ici directement sur la matière pellicule, passant chaque photogramme au scalpel. D'une scène qui ne dure que quelques secondes, il réussit à plonger le spectateur dans les méandres

de la fascination du spectateur pour le film. Il poursuit ainsi les études de ces scientifiques de la fin du XIXème siècle qui ont étudié le mouvement image par image et ont contribué sans le savoir à la conception du cinéma. Il rappelle ainsi le sens étymologique fondamental du cinéma : la captation et l'enregistrement du mouvement. Et ainsi le mouvement fait sens. Il suffit de considérer la manière d'entrer d'un acteur dans un plan et les réactions que sa venue provoque dans le décor précédemment figé : une femme se met à bouger et ainsi une histoire commence.

Mais l'histoire avait commencé bien assez tôt. En faisant machine arrière, Martin Arnold dissèque la réalité filmique dans ses moindres détails et fait apparaître le doute, l'incertitude dans les mouvements de ces acteurs dont l'image a été pour toujours figé sur photogrammes. La preuve est donc donnée que le regard scientifique porte en lui les germes de l'élan artistique consistant à créer une histoire en donnant vie à des entités peuplant un univers.

L'exploration de Martin Arnold est ici surprenante : son talent se trouve dans son art du montage et son choix de scènes totalement anodines. Encore une autre manière de voir et revoir le cinéma par un cinéaste averti qui a commencé par faire une thèse de doctorat sur « Les Aspects de la segmentation dans la perception et la réception d'un film ».



Le lit de la vierge, P. Garrel

Le Lit de la vierge de Philippe Garrel

L'histoire du Christ, un peu trop proche de sa mère et trop loin de son père, qui a du mal à assumer ses devoirs, ses responsabilités qu'il n'a pas choisies.

Un film d'époque portant un sujet éternel,

au lendemain des événements de mai 68 vite étouffés. L'esprit de rébellion est toujours là, et Philippe Garrel choisit d'interroger l'autorité à travers la figure mythique du Christ, en grande partie responsable de ce que l'on appelle la culture judéo-chrétienne. C'est une manière de revenir en quelques sortes à l'endroit où s'est fondé un trop lourd héritage imposé de génération en génération au fil des siècles. Pour sortir de la fatalité du regard judéo-chrétien, Philippe Garrel réalise un film sous acide avec une icône psychédélique appropriée : Pierre Clémenti. Celui-ci est d'autant plus convaincant que son rôle dans *Belle de jour* de Buñuel, réalisé deux ans plus tôt, était diamétralement opposé. Deux manières de diriger un même acteur dans une courte période de temps. Des préoccupations religieuses traitées différemment. *Le Lit de la vierge*, filmé dans le vif d'une époque, restitue les préoccupations de celle-ci. Un film à vivre et ressentir. Cette expérience cinématographique signe aussi les débuts du groupe Zanzibar.

étoilements est une publication émanée du Collectif Jeune Cinéma. Elle se veut un espace qui permet de développer la créativité de l'écriture consacrée au cinéma expérimental et différent.

Directrice de publication : Laurence Rebouillon

Prix : 1€

N° ISSN : en cours.

Dépôt légal à parution.

Contact

Collectif jeune cinéma
Mains d'œuvres (atelier 11)
1 rue Charles Garnier
93400 Saint Ouen
01 40 11 84 47
cjcinema@awanadoo.fr
<http://www.cjcinema.org>