

étoilements/un

édito

Ce numéro d'*étoilements* a été fabriqué à partir des mots *bords*, *bordures*, ouvrant un accès aux films, au cinéma, par l'écriture. Epousant divers points de vue ; celui du spectateur, de l'artiste, du cinéaste, de l'acteur, ou tout cela ensemble, ces textes explorent, guettent, chacun à sa manière, ces régions mouvantes, denses et vertigineuses que le cinéma donne à penser et à vivre, parfois.

Ce sont, pour Raphaël Bassan, les bords des normes sociales et esthétiques, qu'habite et transgresse le cinéma d'Etienne O'Leary, dès son émergence, à la fin des années 1960. Ce sont les bordures trompeuses de l'intime exposé, familier et étranger à la fois, qu'inaugurent trois films de Dominik Lange, sous le regard de Damien Marguet. C'est l'espace commun aux intensités hybrides, partagé par le cinéma et la musique, dans *Step Across the Border* de Nicolas Humbert et Werner Penzel, d'après Gabrielle Reiner. C'est un chemin pour réfléchir sur l'édition DVD comme marge nécessaire d'un cinéma à revisiter pour Cédric Lépine. C'est, dans trois textes courts sur l'art numérique comme langage cinématographique en marge des disciplines traditionnelles, le cœur des recherches d'Hugo Verlinde. Ce sont encore ces bords, ces bordures, révélés par la sensibilité d'Orlan Roy, qui évoque la beauté de cinq films à la limite des catégories et des pratiques du cinéma français contemporain. C'est aussi l'expérience des bords, des zones de partage, du lieu d'un contact primordial au sein du processus de création cinématographique (le plateau, le cadre), que l'outil numérique déplace, segmente et filtre, pour Marc Barbé. Ce sont les rives, dans les films de Philippe Poirier, les traversées, données comme des fragments de visions, entre rêve et éveil, par Rodolphe Olcèse. C'est le cinéma de Renaud Victor et Fernand Deligny, à l'image dépouillée, le langage ébranlé, qui prend forme de poème dans la mémoire d'une spectatrice en découverte. C'est enfin l'envoi, à partir de ces mots, bords, bordures, qui deviennent la matière nue, directe des phrases de Nathalie EstBrochier, fermant ce numéro.

Violeta Salvatierra

French graffitis, une fulgurance rimbaldienne : **Étienne O'Leary (1966-1968)**

Apparu à vingt-deux ans sur la scène contre-culturelle française, le pionnier du cinéma underground hexagonal n'a plus donné signe de vie depuis 1968. Il vit toujours dans le *no man's land* d'un hôpital psychiatrique canadien. Une lente résurrection de ses films est en cours depuis le début de la décennie qui devrait permettre au cinéma expérimental français de mieux consolider son histoire.

Fils d'un journaliste canadien, Étienne O'Leary (né en 1944) – parachuté on ne sait trop comment en France – n'a existé, culturellement, que durant deux ans : celles qui le virent donner naissance et devenir une icône du cinéma underground français. Ces faits, a priori incontournables, sont, toutefois, encore, en cours de légitimation.

État des lieux

Le cinéma expérimental a longtemps été, en France, un lieu de pures pratiques : des œuvres apparaissaient et disparaissaient sans que l'on songeât à les classer, à les historiciser, à les insérer dans une vraie culture en devenir. Face à l'ignorance des médias traditionnels, la "communauté" a mis du temps à produire ses propres textes via des revues spécialisées comme, aujourd'hui, *étoilements* ou bien par l'intermédiaire d'essayistes ou de critiques pratiquant l'entrance ou le noyautage d'organes de presse plus traditionnels. On trouve, sous la plume de François Thomas, un témoignage de ce déplorable état des lieux, dans l'ouvrage collectif : *Le Court métrage français de 1945 à 1968, de l'âge d'or aux contrebandiers* : "Le court-métrage expérimental, dans la période qui nous occupe, est à peu près passé sous silence, ou dénigré par la cinéphilie. C'est ce que Dominique Noguez a appelé un cinéma expérimental fantôme. Les articles ne portent guère de discours global sur la tendance française, mais s'attachent plutôt aux rares programmes collectifs montrés en salles ou à des festivals internationaux (Bruxelles 1958, Knokke-le-Zoute, 1963, 1967). La vraie floraison de discours sur le cinéma expérimental date des années 1968 et suivantes (1)."

Le premier essai cherchant à dégager un sens, à isoler des tendances et des écoles au sein de ce cinéma, à le légitimer culturellement, se trouve dans le livre de Dominique Noguez, *Trente ans de cinéma expérimental en France : 1950-1980*, publié en 1982 (2) ; la dernière tentative, et la plus complète à ce jour, étant *Jeune, dure et pure, une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, ouvrage coordonné par Nicole Brenez et Christian Lebrat(3).

Grâce à son ami, le cinéaste, critique et écrivain Jean-Pierre Bouyxou, la trace des films d'Étienne O'Leary (quatre en tout) a été retrouvée en 2000 dans les archives de la Cinémathèque québécoise, et certains opus ont été présentés à la Cinémathèque française lors de la rétrospective "Jeune, dure et pure", qui précéda d'un an la publication du catalogue homonyme, puis à Beaubourg en 2001 dans le cadre de la manifestation "Les années pop" et dans d'autres endroits. Mais une reconnaissance personnelle d'Étienne O'Leary peine à se dessiner. Ses deux derniers films, *Homéo* (1967) et *Chromo Sud* (1968), ont été montrés dans le cadre de l'hommage rendu à Pierre Clémenti (acteur dans ses films et proche ami) au mois d'octobre au Centre Pompidou.

Lorsque Étienne O'Leary commence à tourner, il n'existe pas, en France, de tradition ni de pratique de cinéma purement expérimental comme aujourd'hui, c'est-à-dire étant le fait d'individus qui ne sont ni plasticiens, ni issus de groupes avant-gardistes pluridisciplinaires. Jean-Pierre Bouyxou découvre un de ses films lors d'une projection chez un ami au milieu d'œuvres expérimentales américaines. Les amateurs de ce cinéma voyaient (à la Cinémathèque française ou à la Biennale de Paris) les dernières productions lettristes (une véritable avant-garde avec manifeste et programme), les courts-métrages de peintres réalisant des films (Robert Breer, Hy Hirsch), les productions de Fluxus (mouvement transdisciplinaire, actif en France à partir de 1963, mais qui mélangeait happenings et films ; proche du mouvement, Jean-Jacques Lebel projettera les films d'O'Leary à diverses occasions), les débuts de l'art-vidéo, alors affaire de plasticiens (Martial Raysse, Peter Foldès). À partir de 1967, le Centre américain du boulevard Raspail, le Festival Sigma de Bordeaux, le Festival d'Hyères projeteront ces films d'artistes et de cinéastes comme Clémenti et O'Leary.

Lorsqu'il débute, O'Leary ignore, en grande partie, les films de Mekas et autres, encore peu projetés en France. Il rencontre néanmoins l'acteur beat (souvent présent chez Warhol) Taylor Mead, venu tourner *European Diary* (1966) en Angleterre, en France et en Italie : certainement le premier film de cut-up visuel que le jeune Canadien ait vu (Mekas montera *Diaries, notes and sketches* plus tard, tournant jusqu'au milieu des années 1960 des longs métrages à contenu contestataire comme *The Brig*). Mead et O'Leary deviendront amis, et ce dernier composera la musique d'*European Diary* en 1967.

La première grande rétrospective de films underground américains a lieu, entre septembre et novembre 1967, à la Cinémathèque française sous le titre "Avant-garde pop et beatnik" ; rien ne prouve qu'O'Leary s'y soit rendu. De toute manière, il avait déjà fini ses deux premiers films.

Il achète une petite caméra Beaulieu 16 mm à remontoir mécanique et commence à tourner. La seule tradition dont il peut alors se prévaloir (comme Joseph Morder quelque temps plus tard) est celle du cinéma d'amateur, alors assez vivace. Si, dans *Day Tripper* (1966) et *Homéo*, le cinéaste cherche encore une forme, en montant plus ou moins adroitement dans sa caméra des éléments de ce qui relève d'un journal filmé, il a déjà trouvé son style et sa posture d'artiste dans *Chromo Sud* (l'écriture est fluide, il produit directement des unités visuelles organiquement parfaites; la métaphore visuelle est sublimée dans la caméra même). Éléments de sa vie intime, affiches pop, rues, micro documentaires sur l'amitié et le mouvement *peace and love* apparaissent dans une sorte d'évidence plastique sans failles, comme si le mélange d'images, de textures et de surimpressions formaient une seule unité expressive hautement poétique.

Héritages...

En voyant ses films, Pierre Clémenti est subjugué et tourne lui-même *Visa de censure n° X* en 1967. Le milieu de l'art s'intéresse à ces travaux. En 1968, la Galerie Givaudan organise une exposition où des films des cinéastes William Klein, Étienne O'Leary, Pierre Clémenti et des plasticiens Daniel Pommereulle, Jacques Monory, Martial Raysse sont montrés en guise de tableaux. Des rideaux noirs rendent l'espace sombre et des films et vidéos sont projetés à l'intérieur; des copies en 16 millimètres sont également proposées à la vente (4).

Le 12 octobre dernier à Beaubourg, lors d'une séance consacrée aux émissions radiophoniques de Pierre Clémenti, son ami André Almuró a précisé qu'il a acheté, en 1968, une copie de *Visa de censure n° X* et qu'il a été stupéfait de constater que Clémenti avait réussi à concrétiser, par le film, ce que lui avait réalisé grâce à la musique électro-acoustique dans le domaine sonore. Ceci le hante suffisamment pour qu'il devienne, à son tour, à la fin des années 1970, cinéaste expérimental. Jean-Pierre Bouyxou emprunte, en 1967, la caméra d'Étienne O'Leary et commence à tourner ce qui deviendra plus tard *Satan bouche un coin* (1968), un film-hommage autour du peintre fétichiste Pierre Molinier. On voit également certains plans de Molinier dans *Chromo Sud*, ce qui indique une grande complicité entre ces personnages.

Sortie de DVD (ceux de Clémenti), hommages muséaux, témoignages de contemporains tissent une toile encore informelle de ce que fut l'apport direct et indirect d'Étienne O'Leary au cinéma expérimental français, celui des cinéastes qui se regrouperont peu de temps après en coopératives. La plupart ignorent jusqu'à son existence même, se reconnaissant presque uniquement dans le cinéma expérimental américain. Pourtant O'Leary, Clémenti et quelques rares autres pionniers hexagonaux ont déjà préparé les sensibilités à recevoir ce métalangage visuel.

Ce texte ne propose que quelques pistes de réflexion; un travail de fond sur les films d'Étienne O'Leary pourra voir le jour quand ils circuleront à nouveau. Ici, on a simplement marqué les deux bornes qui voient l'apparition d'O'Leary dans le paysage contre-culturel français en 1966 et sa disparition après Mai 68 (des images de barricades figurent dans son dernier film *Chromo Sud*), comme s'il avait lui-même éveillé une époque avant de disparaître douloureusement. À coup sûr, après un tel silence, ses films ont beaucoup à nous apprendre.

Raphaël Bassan

Notes

- (1) Sous la direction de Dominique Bluher et François Thomas, (Presses Universitaires de Rennes, 2005), page 357.
- (2) Texte repris dans «Éloge du cinéma expérimental» (Paris Expérimental, 1999), mais sans le dictionnaire des cinéastes.
- (3) Cinémathèque française/Mazzotta, 2001.
- (4) Le 2 avril 2001, dans le cadre de la manifestation "Les Années pop" à Beaubourg, une séance intitulée, "Films à vendre : Galerie Claude Givaudan", a bien documenté ce phénomène éphémère.

L'étranger

Sur trois films de Dominik Lange

Revoir

Les trois films de Dominik Lange *Une visite chez grand-mère*, *Fête d'anniversaire* et *Scènes festives* ont été tournés en Super 8. Les deux premiers ont pour objet l'univers familial du cinéaste, le troisième fut réalisé dans le cadre du Festival des Cinémas Différents de Paris, autour de ses amis. *Une visite chez grand-mère* est en couleur, les deux autres sont en noir et blanc. Les trois films sont silencieux.

Cette « trilogie intime » commence sur la route. Dominik Lange filme la campagne traversée pour rejoindre sa grand-mère. Nous ne voyons ni le véhicule, ni ses occupants, seulement la forêt qui défile, aux couleurs de l'automne. Le cinéaste colle à son oeil une caméra et se fait spectateur de son propre mouvement. Le trajet se termine par une ellipse : rien ne « raccorde » au portrait de la grand-mère, unique figure du film. Reste le déplacement, en voiture, à pied, du visiteur. Visiteur, spectateur, auteur, les regards coïncident très exactement. Les lieux parcourus ne sont pas choisis : Dominik Lange filme l'habituelle et essentielle visite, sa nécessité. L'impératif familial, affectif, s'accompagne d'une grâce : la possibilité de se sentir, de se découvrir étranger à soi-même. Peut-être est-ce ici, au bord de soi, que le cinéma commence, en filmant la marche coutumière comme une promenade éternelle, c'est-à-dire en considérant sa beauté, beauté des feuillages, beauté du ciel et de la lumière.

Dans ses trois films, Dominik Lange regarde les choses comme l'étranger de Camus. Si le cinéma était une langue, il écrirait dans cette langue quelque chose comme « Aujourd'hui, maman est morte ». De l'intime naît l'étrange : caméra sur épaule, le cinéaste interroge le «sa» de «sa famille». De l'expérience documentaire semble naître une fiction : les membres de la famille dans *Fête d'anniversaire* sont des « modèles » bressonniers, si parfaits qu'ils en deviennent des acteurs, tout droit sortis d'un feuilleton américain des années 1950. Ou seraient-ce quelques rushes oubliés du *Faces* de Cassavetes ?

Pour ce numéro d'étoilements, j'écris en marge, après avoir revu les films de Dominik Lange.

Revoir, c'est faire l'expérience de la distance qui sépare images et souvenirs. Comme ici, deux colonnes. Il n'y a pas d'image mentale. Lorsqu'elle quitte l'écran, l'image rejoint d'autres images pour former un souvenir qui ne se fixe jamais.

Je n'avais pas vu la maison, la main sur le volant, le long portrait de sa grand-mère. Comme je n'avais pas voulu voir sa présence à lui. « J'ai vu, j'ai tout vu. » « Rien, tu n'as rien vu, à Hiroshima. » Toute ma description des films est fautive. Je ne sais plus du tout si l'allusion au personnage de l'étranger peut avoir un sens. Comme simple idée ? C'est affreux. « Bien regarder, cela s'apprend. » Qu'est-ce que c'est : voir un film ? On ne devrait plus employer le verbe sa-voir pour dire que l'on connaît.

Le noir et blanc, la définition du cadre agissent comme la couleur du premier film, ils rendent le réel trop figuratif pour être vrai. L'emploi du neutre (comme mode) par Dominik Lange a quelque chose de vertigineux. Il met l'intime à distance et prend le spectateur dans un va-et-vient dont il ne saurait sortir. Rappelons-le, tout est silencieux. C'est un cinéma muet, un cinéma d'un autre temps, pris dans sa propre naissance. Ainsi Marcel Mazé, dans *Scènes festives*, danse sur le silence du cinéma. L'immuable de la famille laisse place à des instantanés, les figures se perdent dans les mouvements de la caméra, ses accélérations, l'obscurité de la salle où se prépare une performance. Ce sont des musiciens qui s'installent. Dominik Lange, lui aussi, est musicien. La trilogie s'achève sans plus d'objet que la création et nous laisse à cet abîme, spectateurs de nous-mêmes.

A force de sa-voir, on ne connaît plus rien. Les films de Dominik Lange nous invitent à regarder et tendent un piège à celui qui veut y voir quelque chose. Ils parlent de pulsion, sans un mot de plus. Comme pour ne pas trahir, par l'expression d'un sa-voir, ce pur regard.

Damien Marguet



Fête d'anniversaire, Dominik Lange

Step across the Border

de Nicolas Humbert et Werner Penzel

le noir et blanc comme écho plastique à la musique de Fred Frith
(partie I)

Le festival qui s'est tenu à Prague, du 18 au 23 octobre 2007, s'interrogeait sur les rapports entre cinéma et musique. Intitulé M.O.F.F.O.M. (Music On Film Film On Music), il cherchait à souligner les interpénétrations entre ces deux domaines. Il montrait principalement des documentaires sur des musiciens (comme George Clinton : *Tales of Dr Funkenstein* (2007) de Don Letts), sur des groupes (tel que Monks : *The Transatlantic Feedback* (2006) de Dietmar Post et Lucia Palacios) ou des captations de concerts (comme *Clash on Broadway* (1982) de Don Letts) qui côtoyaient notamment un documentaire sur un fan de blues et grand collectionneur d'anciens vinyles (*Desperate Man Blues* (2003) d'Edward Gillan). Ces aspects traditionnels du documentaire musical n'empêchaient pas la présence plus originale d'un film muet avec orchestre (*Ma Grand-mère* (1929) de Kote Mikaberidze accompagné de l'ensemble Beth Custer) et même d'un documentaire d'Alexandre Sokurov : *Élégie de la vie de Rostropovich Visnevskaya* (2006) pour un spécial focus sur la Russie qui comportait entre autre un documentaire sur l'inventeur Theremin (*Theremin : une odyssée électronique* (1994) de Steven M. Martin) et l'histoire de l'instrument qui porte son nom... Bien que présents de manière mineure, des films expérimentaux ou d'animations étaient aussi programmés. L'effort, en général, était louable et soulignait le fait que la musique n'est pas seulement accompagnatrice ou illustratrice d'images en mouvement mais que ces deux domaines peuvent fonctionner en osmose et de manière non hiérarchique.

Évidemment, le rapport image-musique est le plus souvent traité de manière très basique comme dans la plupart des documentaires projetés lors du M.O.F.F.O.M. 2007, le film se contentant de « raconter » la vie d'artistes à coups d'extraits d'images d'archives et d'interviews de vieillards nostalgiques et de jeunes fans naïfs : si l'exercice de style est intéressant de manière informative l'enjeu reste maigre d'un point de vue purement cinématographique. Le festival recelait pourtant une surprise de taille en la personne d'un invité qui défendait ces idées par sa seule présence. Fred Frith avait droit à un hommage et le festival montra, à cette occasion, un ovni cinématographique : le film de Nicolas Humbert et de Werner Penzel, *Step across the Border* (1990) qui contournait la problématique musique-image documentaire de manière radicale. Le musicien présente le film avec ces quelques propos à contre-courant : « je n'aurais jamais accepté de tourner ce film si les deux réalisateurs n'étaient pas venus me présenter une idée précise, celle de travailler sur l'idée d'improvisation. » (1)

Le début du film est sans image : il ne montre que de la pellicule vierge laissant la place entière à une musique au rythme syncopé.

Puis arrive un générique composé du titre du film *Step across the Border* qui est aussi celui du morceau interprété par Fred Frith et de mots et de dessins géométriques ou abstraits en rapport avec les paroles du morceau (2). Des noms de lieux défilent : New York, Yorkshire, London, Tokyo, Kyoto, St. Remy, Leipzig, Zurich. Ils sont inscrits à la main, en blanc, sur la pellicule noire et se succèdent de manière ludique. Ainsi, par exemple, le « To » de Tokyo s'efface pour venir à la droite du « Kyo » restant et former ainsi la nouvelle ville de Kyoto. De même le « L » de la syllabe « Lon » devient un « D » par intermittence. Le spectateur, devenu lecteur, comprend que ces villes sont les lieux où Nicolas Humbert et Werner Penzel ont suivi Fred Frith en tournée.

Le reste du film est lui aussi en noir et blanc. Pourquoi ce choix à l'époque de la domination économique des films en couleur ? Le noir et blanc est de l'ordre de l'inhabituel. Mais il permet un suivi en laboratoire plus précis et plus proche de l'artisanat. Le film, tourné en 16 mm (les caméras 16 étant plus légères et donc plus maniables et la pellicule moins coûteuse que le 35 mm) fut développé dans le laboratoire Suisse Schwarz-Film à Berne, connu pour la qualité de son noir et blanc. Le choix de tourner en noir et blanc viendrait donc d'abord de gestes techniques et serait donc un vrai choix artistique qui est aussi celui d'une rupture avec la tradition de la représentation classique du réel, où la couleur prédomine. Le lien image-couleur en rapport avec le monde actuel n'a plus lieu d'être : le référant n'est pas l'image mais le son. D'un point de vue esthétique, le noir et blanc ramène en arrière et brouille le rapport temporel entre passé et présent interrogeant plus précisément le temps de l'instant présent, qui est ici celui de l'improvisation et de sa variation infinie de l'ordre du cycle et donc du retour en arrière.

L'image se tourne vers l'abstraction : principe maintes fois affirmé et souligné par le nombre faramineux de gros plans et d'images accélérées ; comme par exemple, à la fin du film ce travelling de rails filmé d'un train en marche ; où l'on ne distingue quasiment plus rien de mimétique, évoquant ainsi quelque chose de l'ordre de la sensation, comme la musique qui l'accompagne, par essence de l'ordre de l'abstraction. Ce principe fonctionne non pas comme un détournement mais plutôt comme un retournement de l'image documentaire-mimétique type pour qu'elle serve la musique au lieu de simplement l'illustrer.

Le montage est lui aussi particulier : il n'alterne pas gros plan puis plan large allant de l'inconnu vers le connu pour maintenir une part de mystère mais à l'inverse, il va souvent du plan un peu plus large (le plan réellement large n'était jamais choisi lorsque Fred Frith ou d'autres musiciens sont filmés) au plan serré. Ce n'est pas l'étrangeté des objets qui les entourent qui intéresse les deux réalisateurs mais la manière dont l'artiste s'en sert ;

ainsi par exemple on voit Fred Frith, dans un plan un peu plus large, faire entrer en contact des petits objets (boulons, écrous etc. que l'on a vu acheter juste avant dans une quincaillerie) avec sa guitare puis un plan serré sur son visage montre l'état de concentration absolue où il se trouve pendant ces expériences-tests. C'est ce point de vue, celui de l'artiste, et son caractère performatif, son style dans l'improvisation et son état d'esprit à ce moment-là qui importent. Le noir et blanc se veut un moyen de prévenir le public de ce changement d'attitude : comment le quotidien des plus triviaux devient-il partition musicale ?

Nous ne sommes pas face à une banale représentation du réel mais à la présentation d'un musicien et de son rapport au monde. Le noir et blanc renforce cette idée de découverte et de révélation à travers l'image très contrastée. Le film est plus de l'ordre du mystère que de l'évidence. Quand il se termine, le spectateur n'en sait pas vraiment davantage sur l'homme qu'est Fred Frith, rien n'est vraiment affirmé, rien n'est dit de manière didactique. Aucune biographie anecdotique n'est présente ; même les noms des musiciens qui l'accompagnent ne sont pas mentionnés au moment où ils jouent ou parlent. Les villes du générique ne sont pas notées. On ne sait jamais, avec exactitude, dans quel pays se trouvent les musiciens. Les indications d'espace ainsi que les dates sont complètement occultées brouillant complètement les indices spatio-temporels, obligeant le spectateur à ne prêter attention qu'à la musique de l'artiste au détriment des aspects secondaires. La musique circule partout. Elle est, seule, le vrai sujet du film.

Les cadrages, eux aussi ne s'écartent pas vraiment des musiciens. Le plan serré domine. Salle de répétition ou concert ? Parfois les deux se rejoignent. Ainsi une répétition devient concert sans transition. Le titre *Step across the border* pourrait se lire comme une invitation à « sortir des coulisses » et à monter sur scène. Scène et coulisse se retrouvent : l'un comme l'autre suivant l'inspiration « live » de l'improvisation et la plupart du temps avec des gens qui entourent Fred Frith : musicien et/ou public. La foule hors champ n'apparaît pas mais se laisse entendre par les applaudissements soulignant ainsi un silence respectueux lors du morceau improvisé (3). Le mystère de l'identité des personnes qui entourent Fred Frith ainsi que celui des espaces et des lieux où ils sont présents crée une ponctuation qui les relie en une unité sonore, comme une seule et même composition musicale infinie. Le superfétatoire n'a pas voix au chapitre. Seul est pris en compte le rapport entre l'homme et sa musique rendant le film très épuré. Il n'y a pas réellement de récit. L'histoire ne se fait que par l'image et la musique.

L'improvisation étant la base de la musique de Fred Frith, l'enjeu est de filmer sur le vif. C'est l'essence même du documentaire: attendre et accepter l'erreur, le hasard, l'imprévu pour se les approprier et les transcender. Le plan est expression et expérience visuelle de la bande son: improvisation sur le motif sonore de formes plastiques et non pas simples images réalistes de reportage.

Ce que montre réellement le film c'est la fugacité de l'improvisation musicale : c'est-à-dire son rapport à l'instant présent et à la manière permettant de le capter. Comme il n'y a qu'un choix possible dans le temps pour faire se succéder une note après l'autre, un seul cadrage existe, sans retour en arrière possible. Cependant, l'improvisation musicale se nourrit de motifs, de thèmes cycliques et de variantes, c'est pourquoi le film élabore aussi une réflexion sur un temps plastique.

Le film « traverse le cadre », pour reprendre le titre *Step across the Border*, tel que celui du documentaire classique et peut être considéré comme un travail expérimental sur les « bords », sur « la marge » de ce cinéma traditionnel. On assiste en fait à la célébration visuelle d'un certain rapport entre un musicien et sa musique, bien au-delà de la simple captation de la vie d'un artiste. Le point de vue omniscient sur ce rapport étroit est le moyen de « traverser le cadre » (les dogmes) pour aller à l'essence, au cœur des choses; ce qui est aussi affirmé à travers le choix du noir et blanc qui devient l'écho plastique, telle une partition, à la musique de Fred Frith et renforce cette idée de film éminemment non discursif, la musique et l'image fonctionnant en totale symbiose.

A suivre...

Gabrielle Reiner

Notes

- (1) Autre exemple de collaboration entre le musicien et une artiste plasticienne, montré au M.O.F.F.O.M. 2007 : le film expérimental *Surface and time* (2005) de Fred Frith et Heike Liss. Les deux artistes étaient mentionnés en tant que concepteurs du projet soulignant, aux yeux de Fred Frith une collaboration étroite et intime avec la vidéaste plutôt que d'être le simple et vulgaire sujet d'un film sur son travail.
- (2) Nicolas Humbert et Werner Penzel revenant ainsi au début et à la grande histoire du rapport cinématique entre image et musique avec des jeux visuels et graphiques proches de ceux de cinéastes tels que Len Lye et son film *Free Radicals* (1958).
- (3) Pour Fred Frith : « Tarkovski dit une chose très juste dans son livre. Il dit que la fonction de l'art est une fonction de communication, de communion entre l'artiste et le public. D'un certain point de vue c'est ce que je cherche. »

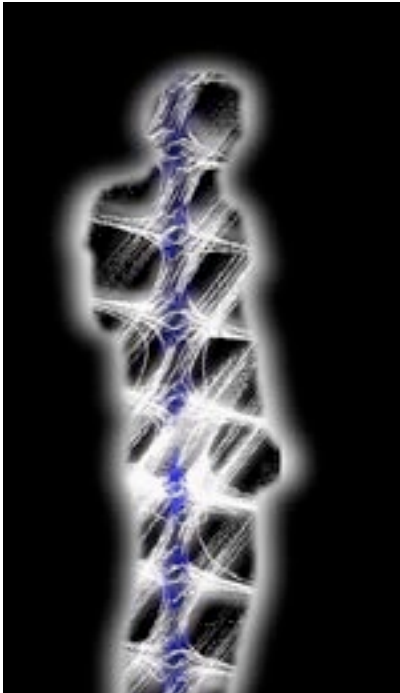
En marge du cinéma : l'édition DVD

Plus que tout autre type de cinéma, ce que l'on appelle le cinéma expérimental ou plus généralement le cinéma différent mérite d'être interrogé sous la forme édition DVD. Les bords ou bordures ce sont ses frontières, ses marges, qui délimitent un objet considéré. Si le cinéma avait une définition bien établie par des gens de profession possédant leur carte professionnelle, manifestement l'essentiel du cinéma expérimental resterait aux bords de cet objet appelé cinéma. Mais si cet objet prenait la forme d'un cube, ledit cinéma serait bien creux alors que l'expérimental serait sa seule face visible: sa morphologie, ses traits de caractère. Pour continuer avec l'analogie géométrique, notons que bord est synonyme de contour et que toutes les figures identifiables ne sont faites que de ces contours. Pour faire une figure, il faut dessiner des lignes-bordures car sans cela il n'y aurait que perpétuelle vacuité. Honorons donc en toute connaissance de cause le cinéma à travers ses bordures constitutives. Pourtant, on oublie vite la nécessité des bordures pour disposer d'un objet cinéma : à l'instar de la géométrie, le cinéma expérimental n'est rien de moins que la base constitutive et expressive du cinéma général.

Aux bords du cinéma lieu de projection se trouve l'édition lieu postérieur de réflexion. Truffaut a dit qu'il ne verrait jamais un film pour la première en un autre lieu que la salle de cinéma, le temps d'une projection. Le projecteur diffuse son rayon lumineux à travers une pellicule aux diverses couches allant du clair à l'obscur et le résultat se manifeste sur un écran dont les bords définis, se confondent progressivement avec le reste de la salle obscure. C'est précisément l'éclatement de ces bordures qui ouvre la voie à une simple couche de photogramme dans l'horizon de notre propre réalité. C'est qu'à la projection d'une machine succède encore la projection du spectateur, être peuplé d'émotions et autres individus fantasmatiques. Cette "magie du cinéma" qui donne de la vie là où, au préalable, le microscope ne pourrait en déceler, repose donc sur un éclatement des bords de l'œuvre qui pénètre dès lors le réel. Selon Truffaut, l'expérience originelle de la projection ne serait jamais perdue, se réveillant durant l'acte de visionnage d'un même film sur une télévision (autre cadre aux bords très marqués). L'édition des films en VHS ou DVD a d'ores et déjà sauvé de l'extinction totale plusieurs films dont la nature argentique lui offrait un avenir très limité. Parfois même le film était une étincelle éphémère. Mais malheureusement, le processus prenait le chemin classique de la muséification, d'œuvres éteintes, insipides en l'absence de la source de vie issue de la lumière d'un projecteur.

L'univers de l'édition, lui-même gravitant aux bords de l'expérimental comme s'il ne participait pas au processus de création, a pris peu à peu un nouvel élan à travers des définitions numériques d'une image capable de réveiller en elle la fraîcheur de son expérience cinématographique.

Cédric Lépine



Corps céleste, Hugo Verlinde

LES LIGNES DU FLEUVE

La pente naturelle de l'artiste consiste à ne comprendre le monde qu'à partir de soi et à s'imaginer en permanence au centre de tout. En prenant un peu d'altitude, certaines préoccupations apparaissent pourtant bien dérisoires. Celles par exemple de réussir à faire reconnaître ses travaux, sa démarche, sa propre vision des choses... celle de réussir sa vie en tant qu'artiste. Avec un soupçon de recul, on s'aperçoit bien vite que notre parcours artistique ne trouve de sens qu'au regard des lignes du fleuve qui se dessinent autour de nous. Le véritable enjeu, c'est de chercher à embrasser ce fleuve du regard en se perdant soi-même un peu de vue. Comprendre le sens de l'histoire qui est en cours et tenter d'être un élément actif et constructif au sein de cette histoire. Ce fleuve que j'évoque est celui des arts plastiques :

avant-hier peinture et sculpture, hier cinéma et vidéo, aujourd'hui art numérique. Par-delà les frontières que l'on dresse artificiellement entre les arts, l'idéal que j'aperçois consiste à articuler le meilleur de l'avant-garde historique avec celle de l'art numérique.

ABSTRACTION = LANGAGE

Loin d'un travail concret, empirique, basé sur le geste, l'intervention sur pellicule ou l'« action painting », le travail sur l'abstraction qui m'attire le plus est inséparable de la notion de langage. Certains artistes ayant foi en une pratique basée sur l'autonomie de la forme et de la couleur ont tenté de définir un vocabulaire formel adéquat et de bâtir une expression sensible à partir de la maîtrise d'un tel langage. Je pense en premier lieu aux travaux et aux écrits de peintres théoriciens tels que Wassily Kandinsky, Paul Klee, Kasimir Malevitch et Frantisek Kupka. Des premières expériences picturales aux premiers films abstraits réalisés entièrement par ordinateur, le langage évolue, se modifie dans sa nature. On le voit partir d'un vocabulaire de couleurs pures et de formes géométriques qui paraissent bien rudimentaires pour muter en un vocabulaire reposant sur des algorithmes et des opérations mathématiques particulièrement complexes. Pourtant quelle que soit la nature du langage utilisé, la démarche présente dans ces oeuvres reste toujours identique. Il s'agit d'être conscient des ressources du langage que l'on adopte. Puis, par la compréhension des combinaisons infinies qu'offre ce langage, déployer dans l'espace des compositions maîtrisées de formes et de couleurs. In fine, partir d'une dimension purement sensible et ouvrir l'esprit à des réalités d'ordre intérieur. Cette abstraction-là veut réconcilier la terre avec le ciel.

UN FIL D'OR

Un fil d'or étincelant court dans l'histoire des arts plastiques et s'enroule en spirale de médium en médium. Les recherches des cinéastes plasticiens visant à découvrir les potentialités du cinéma se situent historiquement et formellement entre celles des peintres et celles plus actuelles des artistes numériques. Les liens de parenté qui existent entre ces pratiques sont nombreux. Il importe de les nommer et de travailler activement au décloisonnement de ces pratiques.

Hugo Verlinde

landes .

Notes sur des films au bord.

N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit (35mm, 5 min., 2003) & *La Serre de glace* (16mm, 40 min., 2005) de Marc Barbé, *Premier lieu : Venerque* (dv, 20 min., 2005) de Damien Marguet, *Un soleil d'où procède cette éclatante lumière* (Super8, 6 min., 2006) de Rodolphe Olcèse, *West Point* (Super 8 et Super 16, 57 min., 2008) de Laurence Rebouillon, *Gildas* (16mm, 4 min., 2006) de Raphael Sevet.



La Serre de Glace, diapositive de travail (extrait) © Sebastien Koeppel

Ces films sont au bord des genres, au bord de la narration. Soit proche d'une narration continue comme dans *La Serre*, soit le plus loin possible d'une narration comme dans *Gildas*. Il y a pourtant dans ces deux films, le même fait étrange : l'intrigue est un tableau qui bouge.

Plus qu'une rencontre entre l'expérimental et la fiction, le documentaire et la littérature, ces films sont des saisies brutes d'histoires d'amours, histoires d'espace, de retours, de déplacements, de morts, avec un sérieux penchant pour la vie.

Quels que soient les formats, les équipes et les peines encourues, ils travaillent avec des armes de cinéma :

- 1 * Des morceaux de regard
- 2 * Voix et Silences
- 3 * Des Récits, des Figures

1 * Des morceaux de regard

Ces films sont des compositions de regards et de fictions, les morceaux de regard sont des saisies, les morceaux de fiction sont des mises en place. Les morceaux de regard semblent hérités du journal filmé, du documentaire. Ils viennent aussi des autres arts, ce sont des poussées graphiques, ou des visions décrochées de la littérature, de la peinture, de la danse. Avec un goût particulier pour les visages et pour les espaces indéfinis, larges paysages ou aplats graphiques, toutes sorte de landes.

La vraie fiction de ces films intervient plus dans les morceaux de regards, regards de la caméra longtemps portés, dans des instants étirés, que dans les dates, lieux et villes qui sont des déclarations, des morceaux de fictions. Et il y a plus de fictions encore dans les ellipses, ces coupes qui ne racontent pas et qui font la forme du film, sutures de villes, d'amours, de personnes, et de ce temps pendant lequel le film s'éteint, se retire. C'est par le jeu entre un peu de fiction déclarative (comme cette voix dans *West Point* qui déclare s'appeler "Alexandre, de la police scientifique de Marseille...") et les morceaux de regard qui s'écartent entre eux, que l'histoire prend.

Ces films ne viennent pas forcément d'une histoire au départ, mais plutôt de figures. Elles sont écrites, composées avec acteurs, amis, amants, parents, mais aussi rue, chant, tissu, soleil. Les cinéastes créent des figures récurrentes ou centrales (corps découvert, nu, mort : série dans *West Point*, épïcêtre dans *La Serre de Glace*) qui nous enfonce dans un tableau. L'intime est amplifié et la fiction, déclarée. Pour que les visages et les paysages fassent sens, ces morceaux de regards prolongés et patients dansent avec des voix, des textes, des silences.

2 * Voix et Silence

Les pistes sonores sont asynchrones puis synchrones, parcourues de longs aplats puis de coupes, le son est lâché puis repris. Artisanat sonore, où la juxtaposition, l'addition, le retrait des sons créent l'espace où l'histoire s'inscrit.

Ces compositions sonores sont poreuses : petites histoires de corps, traversées par des villes ou des foules, ou petites histoires de corps arrêtés par des murs ou des boîtes, c'est le son qui nous tire d'un espace vers un autre.

Dans ces films, on entend des paroles : des voix-over narratives et dynarratives, tentatives poétiques, court-circuit de la langue.

Dans *Un soleil...* comme dans *West Point*, ce sont les déclarations d'amour qui créent le sens et l'histoire - avec comme image poétique, des universaux que sont les courses physiques du soleil, ses reflets.

Des poèmes d'observation comme le point de vue du personnage dans *La Serre de glace*, des disjonctions, des espaces séparés avec leur cri possible dans *N'entre pas sans violence...*, la beauté-étrangeté de l'allemand chuchoté parlé, de *Gildas*.

Gildas



Premier lieu : Venerque



Un soleil d'où procède cette éclatante lumière

West Point

Ce pourrait être un silence des mots comme dans *Premier lieu* de D.Marguet, Ce pourrait être le bruissement des points de vue croisés, mots écrits, pris dans des fils d'histoires de *West Point*, dialogues intérieurs, comme des lettres dites, adressées. Puis, intrusion des dialogues in, synchrones.

Ce pourrait être le monologue extérieur qui lance les espaces au début de *La Serre* où là, il y a un récit qui vient du son, de ce qu'il est possible de faire venir d'un texte. Puis encore, intrusion des dialogues in, synchrones.

Impossible de ne pas penser à M. Duras, y compris quand c'est le silence qui prime; ou à S. Beckett, dans ses arrangements de langue, quand on voit dans *Gildas*, la boîte vocale. Là, c'est le son qui va jusqu'à la figure: une bouche qui sort d'une boîte et des voix allemandes qui disent leurs histoires étranges.

Le champ sonore est toujours un mobile du film, et l'intrigue c'est le tableau.

Ce pourrait être ce montage, collage d'images sonores, dans les carnets-poèmes dits par Antoine Parouty dans *Un soleil...* de R. Olcèse. Ce pourrait être dans *Gildas*, démembrement d'une figure de langue. C'est une série secrète prise comme surface, un code, entendu du point d'écoute de celui qui observe sans comprendre. Dans *Premier lieu: Venerque*, la langue est toute à dire mais le langage reste secret. Cependant que les personnages pourraient parler, rien n'est dit. En un sens, l'histoire est laissée vivante. Elle n'est tuée d'aucun mot.

Enfin, le son c'est la musique, principalement l'utilisation de la guitare électrique, une texture sonore pour coller ensemble des textures d'images légèrement diverses, légèrement semblables, nourri par un penchant pour des extrêmes de grain, d'aveuglement, de nuit, dosé comme par un volume d'ampli. Tout cela trouve son miroir dans la guitare. Dans *West Point*, c'est un lanceur, un tango, un jeu de danse : des images rythmées, redécoupées, relancées avec des voix, des musiques, des figures. Dans *Premier lieu*, La guitare de Marc Ulrich joue un rôle de texture liante, ses guitares liquides tissent l'étrangeté des moments et les suturent ensemble. Ce peut-être des guitares ou des ronflements d'amplis, des crachotements d'appareils et des voix dans leurs textures de dictaphone, comme les boucles sonores de Philippe Poirier pour *Un soleil...* - cette musique, texture ou insert, génère des images, accompagnant nos regards sur des visages ou des landes.

3 * Des Récits, des Figures

Des lieux nous restent mystérieux , et quoi qu'on fasse, ils nous restent - comme ces champs avec le soleil, comme ces chambres, ces maisons. Ce sont des espaces de chambre, des espaces nus avec des figures nues, des visages, des corps tout à coup qui arrivent bruts comme dans *West point* et *La Serre de Glace*. C'est une église dans *Premier lieu* et l'espace à la Francis Bacon de *Gildas* qui poussent comme des tableaux mouvants au milieu du film. Des espaces étrangement habités, déserts à plusieurs.

L'atelier de leur cinéma est une chambre d'enfant qui bouge et les jouets sont plus grands, ils ne s'arrêtent pas au monde de maintenant. Il y a des passés et des moments de pur présent, il y a des histoires qui se sont passées. Les histoires, en passant, se confrontent à l'autre. Le récit est une élucidation patiente, imparfaite.

Le fil rouge de *West Point* se décline avec ses morts en série ou plaies d'amour. On retrouve cette mort avec le meurtre possible dans *Premier lieu* et mort effective dans *La Serre de glace*.

Il y a des moments de purs regards qui viennent de grands peintres de l'espace morcelé et saisi dans un entier, comme De stael et Bacon, leurs travaux, leurs pratiques, nuits d'atelier qui débordent dans *Gildas* ou *N'entre pas sans violence...* Nos propres corps se confrontent dans des villes. C'est la même chose dans ces films au bord : des espaces-corps pour *Gildas* et *N'entre pas sans violence dans cette bonne nuit*.

Les montages sont des rapports de matières, de textures. Ils ont pour tâche de créer le récit possible, jusqu'à ce que des tableaux de figures crèvent ces montages : des mortes nues, des bouches dans des boîtes, des routes sombres, des portraits de soleil. Les perspectives encadrent ces tableaux, prennent la forme du récit : où est-on ? Dans telle rue de Lisbonne pour *West Point*, dans une Serre de glace, dans un village de Venerque, dans une vacance pleine de soleil pour *Un soleil d'où procède cette éclatante lumière*, dans un espace pur, quasi abstrait pour *Gildas* et *N'entre pas* ... mais chaque fois on va voir des lignes de fuite, paysages-visages, et landes.

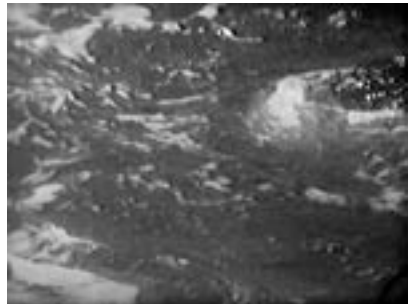
C'est le montage d'espaces qui anime les oeuvres, montage de villes entre elles pour *West Point*, de ville en elle pour *Un soleil*... et *Premier lieu*: *Venerque*, montage d'espaces purs dans *Gildas* et *N'entre pas*... Le montage enchâsse les figures dans des espaces, perspectives courtes ou longues. Long travelling de La Serre de glace, en super 8, avec ses textures douces, camaïeu de verts, gris et jaunes; longs travellings sombres de *Premier lieu*; travellings solaires de *West Point* et d'*Un soleil*... Mouvements auxquels se superposent des récits à la première personne, sans que la voix puisse en dire plus - sans que le texte n'essaie d'élucider le banal mystère - mais au contraire, l'inquiète : le silence des voix dans *Premier lieu* et le bruit de la langue allemande de *Gildas*. Le montage dispose les figures dans l'espace, porte le sens flottant du film et son récit par à-coups. Montage comme une métaphore de la danse contemporaine, arrêt, contact, point d'appui, sol, ou rock ou théâtre, chaîne roulante issue des rapports qu'entretiennent les cinéastes avec l'expérience des corps, l'expérience de la scène.

Ce sont des films de noyés revenus à la rive - qui disent que la beauté de la mer vous tue, qui disent la syncope du souffle, avec la difficulté de dire - et pourtant ça raconte. Non pas ils racontent, ces filmeurs, mais ça raconte, la vie n'arrête pas de raconter - et on en sort par fragments, des bribes noyés, soit du son, soit d'images, soit d'interruptions. Et c'est ainsi qu'il nous parlent, qu'ils nous montrent.

O.ROY



West Point



Un soleil d'où procède cette éclatante lumière

Le plateau, bordure bord cadre

Mes premières appréhensions concernant l'avènement du numérique me sont venues en tant qu'acteur d'un objet désormais omniprésent sur les plateaux de tournage : le « combo » – il s'agit d'un retour sur un écran vidéo de l'image filmée. Cet objet sert à vérifier (le réalisateur « vérifie » ce que filme le cadreur, le chef opérateur « vérifie » sa lumière, le cadreur « vérifie » ce qu'il vient de filmer, la scripte et une somme variable de badauds vérifient dieu sait quoi).

Par-delà les indéniables services qu'il peut rendre (pour les plans séquences complexes, par exemple), cet instrument provoque une dilution extrêmement déprimante de la concentration nécessaire sur un plateau. Généralement, après chaque prise, tout le monde se précipite derrière le « combo » afin de « vérifier », tandis que les acteurs maussades tournent en rond sur les lieux du crime ou s'en vont passer un coup de fil sur leur téléphone portable, ou si on les y autorise « vérifient » eux aussi quelque chose.

J'ai vu un réalisateur, accroupi au pied de la caméra (la seule place d'où on peut voir quelque chose, je lui en rends grâce), un petit retour vidéo sur les genoux, dodeliner de la tête tout au long d'une prise tandis que son regard oscillait entre nous (les acteurs) et son petit écran. Il va sans dire que durant toute la scène ma seule pensée était : « Mais pourquoi il hoche la tête comme ça, qu'est-ce qui ne va pas ? ». Je doute que cette prise ait été montée.

J'ai même vu un machiniste (Machino, Ô Machino, ami et complice secret, nos corps liés !) pousser un travelling l'œil rivé sur le petit retour vidéo fixé au sommet de la caméra. Qu'y pouvait-il bien voir ? Et comment pouvait-il épouser les mouvements de l'acteur, qui s'annoncent bien souvent par le sursaut d'un orteil qui n'est pas dans le cadre (les acteurs sont idiots et inquiets; comme les chiens, ils sont secoués à des endroits improbables du corps par des spasmes annonciateurs d'un mouvement à venir que les machinos savent reconnaître)?

Ces pratiques pour le moins déroutantes gagnent désormais la lumière au cinéma, qui devient avec la HD affaire de post-production : « On verra plus tard. »

Quel geste reste-t-il au plateau? Qu'y faisons-nous?

Que murmurer – à l'oreille d'un directeur de la photo, d'un acteur, d'un machiniste, d'un cadreur – qui nous lie encore dans un geste audacieux, enfantin, irréversible de cinéma?

L'île aux paons

L'île aux paons. Ce lieu berlinois où se dresse un château étrange. Un édifice en bois. Le charpentier qui l'a construit devait, selon le souhait de son commanditaire (Frédéric II), lui donner l'apparence d'une ruine. Une image de ce sur quoi Berlin devrait bâtir au siècle suivant. Ce château. La nécessité d'une traversée pour y atteindre.

*

L'île aux paons. Quatre variations qui ensemble s'efforcent de nous donner à voir. Les images, à la musique et au verbe associées, sont un lieu où l'œuvre s'accomplit pour évoquer plusieurs manières de la folie des hommes. Et si la folie des hommes a des manières, c'est qu'elle a des mains. Et si la folie des hommes a des mains, c'est qu'elle fait quelque chose. Tantôt construire, tantôt détruire. La folie des hommes, c'est parfois des ruines qui nous restent et qui nous imposent de vivre avec le sentiment de nous tenir au bord du monde, toujours. Et nous voici vacillant, et nous voici fragiles, et nous voici susceptibles de tomber d'un côté ou de l'autre.

*

Le capitaine. Quelques images Super 8 faites sur un port. Un marin marche de dos, un téléphone collé à l'oreille. La kodachrome 40, par la façon qu'elle a de nous ouvrir un accès à une réalité transformée, est une pellicule qui ne vient jamais sans apporter avec elle la possibilité d'une histoire. Il n'y va pas d'un cinéma narratif, simplement du besoin de dérouler cette histoire qui pourra nous faire entendre le secret qui habite les images. Le secret sur lequel les images se nouent et se dénouent. Le secret depuis lequel les images nous viennent. Ce secret a à voir avec la folie des hommes, avec le rêve et la traversée. Ce secret doit nous permettre d'accoster sur l'île aux paons.

*

La hantise du capitaine, elle est de n'avoir jamais l'assurance que la profondeur de la rade sera suffisante pour que le bateau puisse quitter le port. La voix de Philippe Poirier donne à cette peur de la consistance, et désigne les chemins qu'elle emprunte pour progressivement bloquer le capitaine et l'équipage avec lui.

*

Le rêve. Un second mouvement, qui est une animation montée à partir de dessins. Ils donnent une figure nouvelle à l'intériorité du capitaine et à la peur du fond qui lui est désormais associée. Le voici en rêve. Puis soudain sur l'île aux paons. Il a fait la traversée. Un étrange volcan gerbe une multitude d'os de tailles incertaines. En s'emparant de l'un de ces os, le capitaine est finalement lui-même emporté par la force de l'explosion. Le dessin est pour montrer ce que les images filmées elles-mêmes ne peuvent pas dire, ce secret qui est en elle et qui nous ouvre les yeux. Parfois.

*

Cette traversée, c'est encore un autre registre d'images, c'est encore une autre façon de dérouler ce autour de quoi les images tournent. Ce sont des images d'archives, datées. Les passagers sur le pont ne sont pas inquiétés par le fond marin. Ils sont joyeux, la mer est un peu agitée et le bateau file vers le rivage.

*

La musique vient donner au film une tonalité particulière, qui contraste avec les visages et ce qu'ils expriment. Les images de Philippe Poirier aiment à se donner comme des paradoxes apparents. Philippe Poirier sait bien que les images ne disent pas la même chose si nous les regardons depuis telle rive ou depuis telle autre. La musique est l'une de ces rives d'où se regardent les images. La musique fait les images accomplir en nous leur traversée.

*

L'île aux paons. Berlin, un jour actuel, où l'idée de ruines a pris un sens étonnamment aigu. Philippe Poirier et Salvatore Puglia font la ballade avec hâte. Le ferry qui assure le passage d'une rive à l'autre repart dans 30 minutes à peu près. Une caméra numérique pour filmer le château, les oiseaux colorés, l'ami qui doit courir pour voir l'édifice sous tous les angles. C'est encore une autre matière à fournir au film, qui prend avec les bandes vidéo une tournure nouvelle. Le voilà résolument inscrit dans le présent de notre monde. Salvatore Puglia raconte cette promenade. Il dit : « A cette époque nous pouvions encore rêver de ruines, car nous n'étions pas entourés de celles de l'histoire ».

Rodolphe Olcèse

Le capitaine, Philippe Poirier



d'une voix rouille filet épave
des doigts bégayant l'entre-deux
entre
nous et à l'inverse de nous
se dit ce que c'est ne pas dire
pour, dit à la place de
mouvement, dessins : l'image source

une masse d'argile
l'informe
traversée par un fil, dans nos mains
cœur de brebis, terre, roues
écoute
que survienne une voix

parcours
martèlement visages
inlassable
s'affaire à défaire
du voir dissolutions du monde
répète perce
l'étendue

yeux déchirent langage
dénudent image silence
tourne, balance
à travers toi, à travers toi, l'invisible

suspend, reverse et suit
vers nous sans fêlures, nous d'erre
d'eaux
animal
d'erre dit

Violeta Salvatierra

effrénés dans des conduits
sinon

vague bonds et rejaillit rejailli
crus et branle branlent branle
bort (borts)

ta tempe

infus

surplombs

bornoie

cirques

N.E.Brochier

French graffitis, une fulgurance rimbaldienne : Étienne O'Leary
par Raphaël Bassan / **L'étranger. Sur trois films de Dominik Lange**
par Damien Marguet / *Step across the border*, de Nicolas Humbert
et Werner Penzel : le noir et blanc comme écho plastique à
la musique de Fred Frith par Gabrielle Reiner / **En marge du**
cinéma : l'édition DVD par Cédric Lépine / **Les lignes du fleuve,**
Abstraction = langage et **Un fil d'or** par Hugo Verlinde / **Landes,**
notes sur des films au bord par Orlan Roy / **Le plateau, bordure**
bord cadre par Marc Barbé / **L'île aux paons** par Rodolphe Olcèse /
Ce gamin, là par Violeta Salvatierra / **éfrité** par N.E.Brochier

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 la publication : Laurence Rebouillon
Comité éditorial : Cédric Lépine, Rodolphe Olcèse, Violeta
Salvatierra

Prix : 2€
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@wanadoo.fr
<http://www.cjcinema.org>