

étoilements/dix

mars 2010

Comment pouvons nous affronter, aujourd'hui, la problématique de la joie ? Le monde dont nous faisons l'épreuve semble nous reconduire à chaque instant au désenchantement et à la désespérance. Nous est-il seulement permis d'envisager la joie et de poser la question de son rapport – possible ou impossible – à une pratique cinématographique et dilettante à l'occasion ? Il n'est pas anodin que presque toutes les contributions à ce numéro posent notre expérience de la joie en vis-à-vis avec la souffrance et la tragédie, dont la réalité, hélas, nous paraît bien plus efficiente. Nous ne sommes pas dupes. Nous savons que le travail de la joie – qui est sans mérite, puisqu'il est à lui-même son propre salaire – doit vaincre en nous des puissances tristes et mortifères, toujours sur le point de nous faire céder au désespoir. Nous ne croyons pas aux jours meilleurs. Mais nous ne croyons pas davantage que les jours funestes que nous pouvons traverser auront jamais le dernier mot, ni que nous devons vivre notre séjour ici comme une saison en enfer. A chaque fois que la joie nous arrache un cri, elle déplace une montagne.

Pour montrer en quoi, dans la joie même, il y va pour nous d'une capacité à résister et à mettre à mort, en les transfigurant, l'horreur de situations contemporaines, Marc Mercier évoque trois des films qui participent à *Outrage et rébellion*, une œuvre collective initiée par Nicole Brenez pour répondre à ce tragique événement qui a valu un œil à Joachim Gatti, un jeune cinéaste de trente-quatre ans. Parce que la joie peut et doit devenir une arme, et sans doute la seule qui vaille lorsque logistiquement, logiquement et mathématiquement, nous ne faisons pas le poids, elle doit aussi se comprendre comme le peu de joie. De quelle arme en effet voudrait-on se servir toujours, et en toute situation ? Silvia Maglioni et Graeme Thomson, tout en craignant de trop en dire à son sujet, parviennent à la poser comme un surcroît à l'affliction que le cinéma, comme pratique, peut engendrer. Dans une autre optique, Raphaël Soatto évoque la joie simple, et néanmoins précieuse, que nous pouvons chercher à retrouver dans certains films que nous revoyons sans cesse, pour déceler en eux un sentiment que nous aurions vécus sans le réaliser pleinement. C'est que la joie a quelque chose de clandestin, comme semble le dire *French Kiss*, un projet de documentaire réalisé par Nicolas Gerber à l'insu de tous, sauf de complices boulangers. Lors d'un séjour à Alger, Nicolas Gerber a enregistré des images et des sons qu'il a dissimulés dans des pains pour les faire transiter jusqu'à Marseille. Le cinéma demande aussi sa part de risque, comme le souligne Didier Kiner, dans un beau texte qui nous met en compagnie de Jean Rouch et de Freidrich Hölderlin.

La joie n'est donc pas une mince affaire. Elle peut se loger au plus secret de notre présence au monde et de nos engagements intérieurs, ou donner un visage à nos luttes et à notre résolution. Mais ce qu'il y a de proprement inouï en elle, c'est la capacité qu'elle a de nous envoyer à la communauté. Quand bien même elle ne concernerait que nos affaires privées, nous ne pouvons la garder pour nous seuls. Nous voulons dire aux autres ce qui, avec elle, et contre toutes attentes, nous vient. C'est que, d'une façon ou d'une autre, nous pensons que la joie est leur affaire. C'est déjà une réplique à l'individualisme et à l'administration policière du monde à laquelle il conduit. Et nous pouvons nous réjouir, car cette joie, qui ne peut nous être refusée, aura sans doute le mot de la fin.

Rodolphe Olcèse

La matarmorphose joyeuse

Été 2009, la police a tiré. Montreuil. Ça rime trop bien avec mon œil. Ils étaient là, manifestement joyeux, les participants du rassemblement. Ils parlaient. Ils mangeaient des gnocchis installés sur de grandes tables. Ils festoyaient. Ils étaient beaux comme la révolte. Les rues ne sont pas faites seulement pour les chiens. Ce sont les veines du corps social. La vie y circule. La mort, parfois. Flash ball. La nouvelle arme de la répression. Une cible. L'œil d'un cinéaste. Joachim Gatti. L'obscurité à jamais. Des couleurs à jamais dans l'autre œil. Les poètes ont des ressources incroyables. Ils ont deux yeux. Blessés, ils se métamorphosent en cyclopes. J'ai envie de dire qu'ils se *matarmorphosent*. *Matar*, en espagnol, tuer. Ils *matarmorphosent* le fascisme rampant en allégresse volante, la tristesse en joie, l'obscurité en éclairs...

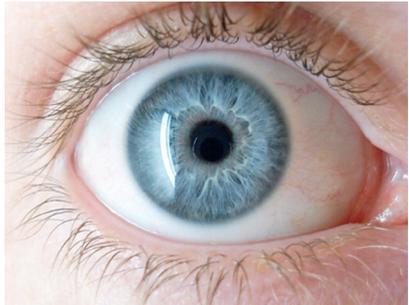
Entre le 10 décembre 2009 et le 20 janvier 2010, une quarantaine d'artistes ont répondu à l'appel de Nicole Brenez et Nathalie Hubert. Chacun réalise un film court et dense, une rafale d'images pour déloger la splendeur de la vie au sein même du tragique. *Outrage & Rébellion*.

L'une de ces splendeurs s'intitule *Répons*, réalisée par la plasticienne et vidéaste Marylène Negro. Un œil occupe l'écran. Bleu, fixe et silencieux. Il vise notre regard. Il s'approche lentement. Au bout d'une minute et trente secondes, iris et pupille s'accaparent totalement le champ de l'image. Soudain, c'est l'explosion, le carnage, la violence, le déchirement, le mitraillage, l'obscurité. Et quand vient le répit, ça repart de plus belle. De plus belle, elle est terrible cette expression. De plus belle quand l'horreur s'invite. Se faire la belle, encore plus ambiguë, puisqu'elle contient à la fois la bonne idée de l'évasion, la piètre volonté de revanche et le mauvais cauchemar du viol. Là, on n'est pas loin d'une (in)définition de ce qu'est un film. Une réalité qu'on perce de toutes parts pour que ça fuit, pour que ça suinte, pour libérer ce qu'elle contient, ce qu'elle enfouit, ce qu'elle prétend dissimuler. Elle est rusée la réalité, elle fait croire à ses admirateurs qu'elle en sait beaucoup plus que ce qu'elle montre. Un peu comme ces gens qui ne disent rien et qui arrivent à faire croire qu'ils sont savants et intelligents. Mais la réalité, ce n'est qu'une surface. La profondeur, c'est l'œil, la pensée, les mains qui la façonnent, la tordent, la malaxent, lui donnent corps joyeux et puissant, fragile et délicieux, profond et grave. C'est pourquoi j'aime *Répons*. Un œil contient tous les yeux du monde quand il brille, quand il miroite, quand il illumine, quand il diffracte la lumière, quand il perce l'obscurité... Il donne alors à la réalité sa dimension polyphonique.

Dans la tradition de la musique sacrée médiévale, le répons n'est-il pas la réponse du chœur à une mélodie chantée par un soliste ? Tout poème est un répons. Il est le cri de la multitude proféré par un seul. Un seul multiplié par le nombre infini des possibilités humaines.

Pour en être convaincu, il n'est qu'à lire *Electre* de Giraudoux. Une mendicante demande à Electre :

« Comment ça s'appelle, quand tout est détruit, que le soleil se lève sur le charnier et les cendres ? » L'autre répond : « Cela s'appelle l'aurore ». Là aussi, nous avons un bel exemple de ce que nous appelions tout à l'heure une matarmorphose, la mise à mort de l'horreur pour une mise à vie de l'aurore. Il n'y a là rien qui figurerait un optimisme exacerbé. C'est une figure. Mieux, une passe comme dans les arènes où soudain la violence de l'affrontement guerrier entre un homme et une bête se transmute en un pas-de-deux, en une danse grave et joyeuse. Cette chorégraphie inouïe est un répons à la violence.



Répons, Marylène Negro (2009)

Avec Gisèle et Luc Meichler (autre splendeur), dans le ciné-tract *Jeu et sérieux* (et nous avons déjà dans le titre même toute la problématique de la joie comme condition de toute lutte émancipatrice), nous dérivons comme aux bons temps de la psychogéographie situationniste dans Paris, les arènes de Lutèce, le quartier du Marais, en compagnie de l'illustre Auguste Blanqui, auteur des *Instructions pour une prise d'armes*. On y apprend l'art de la fabrication des barricades. Une manière de nous rappeler que les moyens techniques de se défendre contre l'ennemi de classe, de renverser les pouvoirs abjects, le peuple les a à sa disposition. Ce film est une piqûre de rappelle pour se rendre maître d'un souvenir tel qu'il jaillit à l'instant du danger (Walter Benjamin).

Ce court film s'achève par une déclaration qui remet les pendules de la passion joyeuse à l'heure de la révolution : « Debout sur la brèche pour défendre la cause du peuple, les coups que j'ai reçus ne m'ont pas atteint en face ; assailli sur les flancs, par derrière, moi je n'ai fait tête que du côté de l'ennemi, sans me retourner jamais contre des attaques aveugles, et le temps a trop prouvé que les traits lancés contre moi, de n'importe quelle main, sont tous allés au travers de mon corps frapper la Révolution. » Encore une fois, la question de la multiplication du corps d'un seul. La joie est toujours mathépoétique. Le peuple ne vient plus à manquer quand ce qui frappe l'un enrage la multitude, engage les autres sur la voie de l'insurrection.

Le générique de fin, précise que si le scénario est de Blanqui, le synopsis est de Jean Genet. J'ai aussitôt pensé à la préface que ce dernier avait écrit pour sa pièce *Les Nègres*. Il demande : qu'est-ce qu'un nègre ? Il ajoute : Et d'abord, de quelle couleur c'est ? Le film des Meichler est en noir et blanc. Et d'abord, de quelle couleur c'est un film en N&B ? L'œil du film de Marylène Negro est bleu. De quelle couleur c'est un œil bleu ? C'est quoi la couleur d'un film ? Et celle de l'utopie ? Et celle de la révolution ? Et celles des voyelles de Rimbaud ?

Que cherchons-nous quand nous nous posons des énigmes chromatiques ? En 1872, au lendemain de la Commune de Paris égorgée par les Versaillais mais dont le sang est à jamais fécond, Rimbaud dans *Fêtes de la patience*, annonce (quelle audace !) dès le premier vers, alors que personne ne lui a rien demandé : *Elle est retrouvée.*

Quoi ? – L'Eternité.

C'est la mer allée

Avec le soleil.

Ainsi, nous chercherions l'Eternité. Peut-être par les astres, si l'on suit Blanqui qui disait aussi que « L'anarchie régulière est l'avenir de l'humanité ». C'est quoi la couleur de l'Eternité ? Et celle de l'anarchie ? L'anarchie serait-elle aussi la mer allée avec le soleil ? C'est dans un autre film de la rafale d'images *Outrage et Rébellion* que l'on peut trouver une réponse : *La séquence Armand Gatti* de Philippe Garrel. Nous sommes à table, Gatti demande à une enfant (hors champ) d'imaginer qu'elle se promène avec une laisse sans chien, qu'elle lui dirait qu'il n'y a pas de chien au bout de la laisse, lui, affirmerait le contraire et lui montrerait un lac immense et c'est comme si elle regardait le chien... Le chien est donc là... D'ailleurs, il existe puisque Gatti lui a fait une tête, pas n'importe laquelle, celle de l'anarchiste Caffiéro qui a été chassé d'ici.

Une voix s'adresse à Gatti : Mais laisse-la manger. Il répond, Caffiéro, c'est quand même important, ça vaut bien une feuille de salade. La voix dit : Mais elle ne sait pas ce que c'est l'anarchie. Il dit (et c'est le moment de la joie intense) : l'Anarchie, c'est la dimension supérieure de l'homme, dans la mesure où ça s'adresse à l'autre.

L'autre : la mer allée avec le soleil. C'est cela un film qui s'élèverait à la dimension de la poésie. Un acte qui ne distinguerait plus la joie tragique dionysienne de la sérénité apollinienne, le rire du sourire, l'émerveillement du chaos (ou de l'ordre)... Un film qui serait le saisissement de l'éternité dans l'instant. Un film tragique et joyeux. Electrechronique.

Le corps à corps de la joie

Ça commence par une scène de composition : le pianiste et le piano. Un certain corps-à-corps. Quelques sonorités en sortent comme l'esquisse d'une musique encore imperceptible. Le pianiste est chez lui dans la salle ample et lumineuse de son atelier d'étude, il cherche entre les touches une relation sonore non encore advenue, une nouvelle composition, il répète. Un bruit au fond de la salle : la femme de ménage passe l'aspirateur sur le tapis. Soudain elle entend les sons des touches. Elle interrompt sa tâche. Le pianiste lui demande de continuer. Il ne voit qu'un petit morceau de son corps, il saisit, plus encore, il est saisi par ce signe partiel : l'angle de son aisselle qui se ferme et s'ouvre dans un certain rythme pendant qu'elle passe l'aspirateur.

Voici le commencement d'un nouveau corps à corps : le pianiste et la femme à l'aspirateur. On ne peut pas réduire ce qui se passe au plan très général d'un homme et d'une femme.

L'événement dont on a la chance d'être témoin en voyant le film (1) est tissé par une sorte de composition entre des petits fragments, des traces des corps qui se trouvent dans un agencement intensif. Il n'y a plus un homme et une femme dans une pièce, il n'y a même plus une pièce, mais un milieu, qui vibre, lumière et rythme, dans un renvoi d'yeux attentifs qui écoutent et de pores qui respirent, en partageant plusieurs régimes de signes.

Ce qui arrive dans la scène n'est pas même une musique mais toute une atmosphère qui pulse ; cette atmosphère qui n'appartient ni à l'individu ni au sens mais à l'ensemble de plans qui s'entrecroisent pour engendrer l'occasionnel : un théâtre d'espaces se produit. Le pianiste suit cette expérience de composition d'une musique qui jaillit de cette simultanéité pluridimensionnelle. Un scénario des touches : la musique jette l'espace en tant que rythme et l'attraction entre les corps s'effectue dans une variation intensive au cœur de laquelle la joie advient : intensité croissante qui change les corps, active leur puissance de retentir, de brûler, de briller.

« On arrive ici à l'une des formes les plus insondables de la création, la variante, qui a toujours été, avant toute autre, la forme des créations collectives et des créations de la nature » (2), suggère Walter Benjamin.

C'est une scène érotique qui nous rend présent, vers un véritable jeu de distances, l'invisible plan de l'attraction des corps. Il y a une transe où les corps ne se touchent pas. Ils se connectent, constituent un champ vibratoire et ils s'attirent l'un vers l'autre dans une élévation du tonus de cette composition milieu/musique/souffle.

Ce qui nous arrive, à travers ce corps-à-corps, est le tourbillonnement magnétique des mondes en formation où la joie ne joue qu'aux moments de passages, par des changements croissants de l'intensité de ces corps. C'est une activation vers la limite comme l'expérimentation même de leur puissance, ainsi que Gilles Deleuze nous présente la pensée de Spinoza.

« Lorsque les philosophes et les mathématiciens du 17^{ème} lancent ce thème de tendre vers une limite - la tension vers une limite - toute cette idée de la tendance au 17^{ème} siècle, que vous retrouvez chez Spinoza au niveau d'un concept spinoziste, celui de conatus. Chaque chose tend à persévérer dans son être. Chaque chose s'efforce. S'efforcer en latin, ça se dit conor, l'effort ou la tendance, le conatus. Voilà que la notion de limite est définie en fonction d'un effort, et la puissance c'est la tendance même ou l'effort même en tant qu'il tend vers une limite. Tendre vers une limite : c'est ça la puissance. Concrètement on vivra comme puissance tout ce qui est saisi sous l'aspect de tendre vers une limite » (3).

La pensée de l'activation devient ici beaucoup plus dynamique que des opposés d'une condition active ou passive. L'idée d'activation n'indique pas l'action d'un sujet personnel mais la mise en scène d'une activation : voici la joie, cet affect d'un commencement qui pousse les corps jusqu'à leurs surfaces en constituant leurs limites.

On arrive à l'image de la naissance du soleil, l'image d'un commencement perpétuel dans lequel la grâce n'habite pas son achèvement ; elle reste là en tant que durée d'un processus et, paradoxalement, elle s'éteint au moment où il s'accomplit. La valeur de ce moment vit dans son incomplétude : quand le soleil paraît la force du changement s'éteint : voici la lumière ! La joie n'est pas la lumière, mais tout changement lumineux qu'on ne cesse jamais d'expérimenter en tant que première fois. Ce commencement est, comme la joie, une donation d'espace, un « faire exister ». La joie n'est pas là dans l'espace/corps : elle produit l'espace/corps. Il ne faut pas l'exprimer comme si elle était déjà là dedans en demandant à être exprimée (4). La joie peut donc être comprise comme le processus de création en tant qu'inachèvement perpétuel. L'inachèvement dont nous parle Francis Ponge (5) dans l'écriture : un inachèvement à qui la vie elle-même nous engage, ce qui nous pousse vers nos propres étrangetés à produire des réalités qui amènent la vie au-delà de son apparence médiane. L'inachèvement qui est aussi l'artisan de l'amour.

L'équilibre des forces imprime les valeurs qui attirent la base de tout devenir, dit Delaunay à P Klee. C'est ça la puissance.

Il est intéressant dans ce film que l'on puisse témoigner de la joie comme de cette variation intensive qui active toute une atmosphère entre deux personnes à partir d'une étrangeté mutuelle qui s'accomplit en musique. Peut-être une invitation à comprendre la musique comme une jouissance supérieure ? Cependant si l'on éprouve une grande tristesse et on la dit à un ami, on deviendra encore plus triste et celui qui a entendu la tristesse de son ami éprouvera aussi une certaine tristesse ; alors que si l'on écrit un conte à partir de cette tristesse, on devient heureux de l'avoir écrit et celui qui le lit devient lui aussi heureux.

On peut donc dire, que cette transmutation, ce pli qui transforme un affect triste en un autre affect qui augmente la puissance et la vitesse d'agir et de penser est une opération esthétique ; et l'art qui affirme tout, qui dit oui à tout, qui advient en le transmutant en percepts, l'art a la puissance d'affirmer toutes les affections, même une douleur, et de les transformer en joie.

Nous ne saurions nous cacher la dimension politique inhérente à la dimension esthétique de chaque événement.

Elizabeth Pacheco

Notes

- (1) Bernardo Bertolucci, *Besieged* (film), Italie, 1998.
- (2) Walter Benjamin, « Du nouveau sur les fleurs », *Sur l'Art et la Photographie*, ACTES SUD 1997 p. 72.
- (3) La voix de G Deleuze : http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=20
- (4) « *Que la lumière soit spatialisant : ce n'est pas elle qui est dans l'espace, c'est elle qui constitue l'espace. C'est une idée qui vient d'Orient* ». http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=21
- (5) Francis Ponge, *Pratiques d'écriture*. Paris, Hermann, 1984.

J'ensemence la portée de mes idées
des sons
du bruit
des couleurs - des images
et

LA SÈMENCE DES LETRES
PLANTÉE EN PORTÉES

TERRAUX DES COULEURS ET DES SONS

J'ensemence mes idées.
Je sème mes lettres

Je sème mes lettres
EN PORTÉES

et j'ensemence mes idées

SONS ET COULEURS EN MÉLODIE

ET TOUJOURS
LA SÈMENCE DES MOTS

OU
LE MOMENT DES SONS

NON PAS
LA PAUSE DE L'IDÉE

MAIS
LE BRUIT DE L'ACTION

VERS
LE TRAIT DE L'IMAGE

et toujours ^{et toujours}
~~le bruit de l'action~~ ~~le bruit du trait~~

LA SÈMENCE DU MOMENT DES SONS

DANS LE BRUIT DE L'ACTION

L'interstice de la joie au cinéma

La joie est de ces schémas à la fois invisibles et pourtant partout. Elle n'existe pas et semble être omnisciente. La joie n'existe pas face au tragique évident de notre condition, au tragique inévitable de l'ontologie des choses du monde. En tant que cinéastes, si nous voulons coller au réel, la joie n'existe pas. Seul le poète, parfois, peut réussir à identifier la joie de ressentir, tel Primo Levi, enfermé dans un camp de la mort, heureux d'avoir, à quelques rares moments, le temps, la force, la joie, au-delà de l'inhumain, de pouvoir encore ressentir sa tristesse. Au contraire de ce que nous promet la vie, éprouver de la joie, c'est être humain.

Dans notre monde, je ne me rend jamais compte de ma joie au moment où je la vis. Souvent parce que je la partage : avec un ami, avec la nature... le bonheur est invisible et nous comprenons notre joie lorsqu'elle arrive à son terme. Ainsi, est-elle perpétuellement liée à une forme de mélancolie qui non seulement compense sa disparition mais surtout la révèle. La tristesse façonne évidemment la joie et inversement. De fait la vie ne m'offre que la possibilité de repenser à la joie dont je ne m'étais pas aperçu, en attendant le souvenir de nouveaux moments qui viendront remplacer les anciens.

Le cinéma n'échappe pas à cela : c'est en repensant le film que je me remémore la joie de l'avoir vu. Et peut-être l'envie de le revoir. Si différence il y a, entre la vie et le cinéma, et la joie que nous pensons y trouver, c'est que les moments de la vie fluctuent, mais pas le film. En effet, nous pourrions voir un film de manière nouvelle à chaque fois que nous le re-regarderons mais celle-ci tiendra toujours à notre ressenti, notre sensibilité, notre perception, et non d'une variation supplémentaire du film qui une fois achevé, ne se modifie plus (en théorie).

Quel plaisir a-t-on alors à revoir quelque chose dont nous savons qu'elle n'aura pas changée ? Quelque chose dont nous connaissons le début, et la fin ? C'est peut-être là que se situe la joie du cinéma. Si nous revoyons tel film par volonté, c'est parce que nous avons éprouvé de la joie en le voyant. Nous recherchons à renouveler l'expérience. Ou bien parce que nous savons que nous pourrions éprouver la joie d'y découvrir de nouveaux éléments, jusqu'à là restés invisibles. C'est peut-être cela la joie du cinéma, la révélation infinie et garantie de ce qui le compose. C'est peut-être cela que nous avons inventé avec le cinéma, le moyen poétique de rechercher cette joie qui n'existe qu'en creux de la tristesse, le moyen technique de la fixer, pour pouvoir la restituer, et surtout la diffuser.

Sans doute se pose-t-il aussi désormais, grâce à la possibilité de revivre sa joie au lieu de la ressentir, le problème du statut de l'image rediffusée, de l'image que nous connaissons, et que nous regardons encore, et encore. Un but lors d'une partie de football, les images catastrophes d'un journal télé, sur le net, des extraits de films devenus anthologiques, pourquoi les revoyons-nous ?

La joie n'existe que parce qu'elle est méconnaissable : ce serait une erreur de vouloir la fixer pour tenter de la revivre. Ce que produit en réalité le cinéma, ce n'est pas l'enregistrement de différentes valeurs afin de les restituer, mais l'interstice de ce qu'on ne comprend justement pas être notre joie. Les collages du cinéma font naître à notre vue ce qui ne s'explique pas, un mystère de l'ordre du ravissement : c'est en fait quand il n'y a plus lieu de chercher à comprendre que la joie s'immisce, entre les plans.

Raphaël Soatto

Joyusement tragique

Au début ce ne sont qu'obstacles, luttes et fureur, meurtres, cris et souffrance. Ainsi se trament la presque totalité des histoires que déroule le cinéma.

Leur suspens laisse peu de place aux expériences moins sombres : concorde, bonheur et joie ont beau constituer ce après quoi tout personnage, sans cesse, s'agite, leur représentation cinématographique demeure fugace et labile, sous le coup d'une fragilité constitutive.

Qu'est-ce à dire ?

Que la joie n'est certes pas un motif de cinéma, qu'elle semble sacrifiée à la prééminence, dans nos intrigues, du pathos. Ce que l'on a appelé la *noïse* (1), contient en puissance les bifurcations futures qui accordent à toute histoire la promesse d'adhésion du spectateur, prix de son plaisir supposé.

Interroger la dimension jubilatoire du cinéma, le fait de filmer et de voir par ses images, mériterait de mettre à distance le sens commun qui oppose volontiers joie et drame.

Fabriquer et capter des images sonores et visuelles, manipuler les supports, mettre en scène, échantillonner et assembler : les gestes qui concourent à la visée cinématographique sont porteurs d'intensité. Réduite aux deux dimensions de l'écran la réalité est certes mise à distance, mais elle peut nous revenir transformée, habitée, magnifique ou terrifiante, instaurant une coupure qui est la possibilité d'un faire face. Or, on peut précisément voir dans cet éveil au réel la condition d'existence d'une jubilation de même nature chez le spectateur et ceux qui président au spectacle.

De quoi s'agit-il ?

D'un processus comparable à ce qui se joue dans la fête, moment de vacance, qui, loin de nous isoler, introduit une rupture dans cette sorte d'anesthésie que les habitudes provoquent et entretiennent. Les occasions de fête, fin d'année, anniversaire, carnaval sont, à des degrés divers et jusque dans leurs expressions les plus triviales, marquées par le deuil, le passage d'un état à un autre, un trouble.

Il faut voir *Les maîtres fous* de Jean Rouch (2) pour ressentir ce qu'une telle situation de crise, poussée à son paroxysme, véhicule. S'étourdir n'est pas s'oublier, c'est une voie d'accès à la finitude, au négatif. En un mot c'est approuver le tragique (3), le faire sien.

Moments où l'on s'invite, se rassemble et se parle, au risque de disputes. Moments où l'on danse, autre approche de ce qui nous fonde. Moments où l'on éprouve l'exister, en rejouant les limites que nous impose le réel.

C'est à ce prix aussi qu'un regard est possible pour d'autres regards, sans répétition. Mais comment sourire face à l'abîme ?

Andenken, poème de Friedrich Hölderlin rend manifeste cette disposition, étonnante en apparence. Un parcours s'y écrit, traverse d'Est en Ouest, d'affluent en affluant. Strophe après strophe, ce cheminement, lumineux, au près des mots, est un aller vers l'horizon, au plus lointain, dans le même temps que l'auteur ayant emprunté l'itinéraire inverse d'un retour de Bordeaux en Allemagne, s'engage plus avant dans son travail d'écriture et que sa raison apparaît à ses proches de plus en plus éprouvée (4).

La plénitude exprimée dans *Andenken* ne saurait être opposée aux difficultés vécues par leur auteur, elle participe d'une acceptation du tragique de la réalité. Un mouvement engagé en toute conscience, revendiqué. Le contraire d'un renoncement, une émancipation.

Non soumise aux aléas de la fortune ou de la météo et défaite de toute illusion, cette approche est propice à la création, puisque de tragique le monde n'en est pas moins aussi de notre fait. On peut s'en saisir, au risque de la joie.

Didier Kiner

Notes

- (1) Michel Serres, *Genèse*, éditions Grasset et Fasquelle, 1982
- (2) Tourné en République du Ghana, en 1954, au cours d'une cérémonie de possession.
- (3) Ce que Clément Rosset a développé dans *L'antiniture*, Presses Universitaires de France, 1973
- (4) Début XIXe siècle. Au milieu de son existence, Friedrich Hölderlin, après un séjour de quelques mois à Bordeaux traverse la France post-révolutionnaire, pour revenir en Allemagne. *Andenken* est rédigé peu après, dans une période d'intense activité de création, de critique et de traduction littéraire, marquée également par des signes de perturbation mentale, qui motiveront, peu après, son internement. La deuxième moitié de sa vie sera placée sous le signe de cette crise, sans qu'Hölderlin ne renonce à l'écriture.

Il n'y a que l'honnêteté qui vaille et qui sache enthousiasmer, et pour l'art cinématographique, cela signifie aujourd'hui faire des films en utilisant toutes les possibilités que le cinéma nous offre, sans compromis et de façon éthiquement irréprochable, contre toutes les attaques, et même, tant qu'on peut encore, au prix de la perte temporaire de la grande reconnaissance et de l'acclamation des masses. C'est uniquement comme cela que nous en réchapperons et que nous nous regagnerons lentement des amis qui seront plus nombreux que les rares personnes qui nous sont restées fidèles. Telle est, si l'on considère le film comme œuvre d'art capitale de notre temps, la seule responsabilité politique, l'impératif catégorique de l'art cinématographique, la restriction radicale à une esthétique de la vérité, et cela n'a rien à voir avec les négoce de l'argent ou des idéologies, c'est plutôt l'affaire de beaucoup d'affliction et, si possible, d'un peu de joie.

Hans Jürgen Syberberg,
L'art, dans son anxieuse tentative de porter le deuil.
Par-dessus tout, le silence de la mélancolie



Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino, Lav Diaz

Several years back, in a small cinema in Turin on the same road where Nietzsche embraced a flayed horse, an ordinary "working day" spent watching *Ebolusyon ng Isang Pamilyang Pilipino*, the quotidian saga Lav Diaz took over 10 years to film, putting his life at risk for cinema, losing his wife because of his "stubbornness", and seeing three of his main actors die during the film's long and arduous shoot. One of the leading actors at some point said to him: "Take care of me in the film." (Only later did he understand why he had said this). Present at the screening were myself, Graeme, a somewhat disheveled guy with fanatical eyes, vaguely reminiscent of Jean Pierre Léaud's dandy accomplice in *La maman et la putain* - a militant critic who would become a close friend - along with a few other sporadic festival-goers who came and went during the film's 11 hour plus running time, in between other films on their list. For the last few hours there was Lav himself, slouched in an aisle seat a little ill at ease, sipping his coffee. During each of the five-minute intervals, journalists would suddenly appear on the scene with concerned looks on their faces to ask us how we were bearing up, as though we had embarked on some test of masochistic endurance or were trapped in a mine-shaft awaiting rescue.

A film that took more than 10 years to make - what Diaz was asking was a mere 11 hours of our no-doubt valuable time to watch it. The length of an average working day, the same day most accept to live over and over again without overt complaint, the duration of a transatlantic flight spent in the dispiriting company of a series of bad movies.

Yet passing the best part of a day with Diaz's Philipino family was something that warranted media attention, far more than the film itself apparently did, despite our protests to the contrary. Yes it was sad in some ways that each of us could lord it over a fiefdom of four rows of seats, but with that feeling came the inverse thrill of the discovery of terra incognita and the secret wish that the 'missing people' often evoked in relation to 'minor cinema' would continue to ignore its call.

Meaning that as we watched, flashing in our brains somewhere was a neon message-board traversed by the legend "a completely new dimension in cinematic experience", the dumbstruck synthesis of scene after scene that stretched almost to breaking point what cinema, or the cinema we knew, was capable of conveying about human life on the vaster portions of this planet as it is lived, borne, betrayed, squandered, enjoyed, violated, lost.

The mental messages that accompanied our sensations may have been similar to the hyperbole of the average Hollywood trailer or poster campaign but here the hype was in no way coercive or pre-emptive. This was a real 'trailer', in the contrary sense, being composed of what will remain, the drag of future memory that trails you all your life.

Like the scene two-thirds of the way through the film in which the rebel leader, after being knifed by local thugs, is tracked by the camera for an agonizing twenty minutes as he staggers through Manila's backstreets looking for a place to die.

We were in the fullest sense of the word with him on his long and agonizing journey, and we were so because we had been given the time to be drawn into the character's life - and death. Looking for the right place to die, of course takes time, as well as an incredible will to live. But indeed there is a joy that comes from such lessons, one that owes itself in part to the sense that they are offered by the filmmaker as a gift, a chance to share what he, his cast and crew have given over a sizable chunk of their own lives - and even more than that - to creating.

And to the missing people, in an interview published in *Sense of Cinema*, Lav Diaz says: "If you cannot sit through ten hours this time, I WILL WAIT FOR YOU. Maybe ten years from now you can watch it. I will wait for that. Art can wait. There is no rush. We cannot rush. 'Ebolusyon' will always be there. Ten years from now, 50 years from now, people will be watching. People will be able to catch up. They are very capable of that. I was accused of being so stubborn. But that is the truth. Art must be stubborn."

JLG himself once wrote: "*Faire un film, c'est renoncer à tout*". We too felt this bizarre need, somehow, for a couple of years, making our last film. We were almost possessed. We would do anything to follow the filmic matter, which was constantly demanding, constantly imposing, overwhelming.

Is this something approximate to joy? Losing everything, your partner, your friends, your actors, your crew, your sense of self. Is this joy? The empty cinema, the desertion, the awkwardness, the misunderstandings. Perhaps it is. Plus a lot of affliction.

Silvia Maglioni

Kind of blue

Leros. Spring 2005. We take the boat once a week to read our e-mail, crossing the water just after dawn, tinted bronze by the early light, the waves no more than faint creases in a silken Dali-esque stillness interrupted only by the ruminant chug-chug of the engine. We are spending three months on the island of Lipsi in the Dodecanese, one of a number scattered across the Aegean claiming to be the home of Calypso, goddess of divine inertia. But we are here for work reasons. More precisely, we have come to the island to read Proust. Naturally, there are a number of smaller chores permitting us to do this, but these fade into insignificance compared with the major task at hand, the first real work we've had since tackling Musil's *Man Without Qualities*. It is something we undertake with the utmost seriousness. A sense of dedication that fills us with something we can only call joy.

Joy is a tricky word. A hollow sounding word. A word that rarely, if ever, speaks its name in polite company, harder to fathom than the happiness that writes white. I think of the Gnostic Blake's infant joy, joy that 'befalls' the inhabitants of a fallen world as the sole compensation for the trouble of being born, and that seems to express nothing more the miraculous and devastating fact of their existence among all that will never be. Joy. Inexplicable plenitude of empty, open being whose only power is to extend and multiply itself.

On this occasion the trip to the internet café proves uneventful. With time on our hands until the boat leaves, we embark on the long climb up to the island fort, through the narrow streets, through the barbershops and cafes, the bric-a-brac emporiums and valium smiles of cracked ex-pats selling their hand-daubed crockery and hideous watercolour sunsets, the crazed blue eyes of ex-psychiatric patients spilling out of bars, out and up to the promontory where the castle commands the finest view to be had of the bay. Two thirds of the way up, where a desultory park bench idly sits overlooking a precipice, we pause for a brief respite. For some years it has been our habit at such moments to choose a fitting track that will mark its passage, preparing a memory for future use, with the deliberation of someone scoring a key film scene. Dialing through a blur of grey names on my i-pod, I select Jessye Norman's recording of Wagner's *Isolde's Liebestod*.

As the soprano's voice soars improbably in our headphones above the swelling orchestra, projecting its song into the abyss, the view is almost unbearably beautiful. For there is literally nothing to see beyond a blinding surge of blue as the far below sea merges imperceptibly with an immensity of sky, forming a single curvature, at once concave and convex, empty and full.



A comédia de Deus, João César Monteiro (1995)

Trying to peer through to the distant islets, our eyes are flooded, our heads dizzyed by the beckoning vertigo of blue nothingness, unending plunge and plummet. In the wrenching outreach that seizes and literally uplifts us for those seven minutes, human-powered flight seems a viable option. I experience the mad rapture of an Isolde, an Empedocles, and tell myself that never again will a piece of music and an image come together for me with the same intensity, though at the same time there's a part of my mind that summons from memory a similar if slightly more contained sensation encountering the same music in Monteiro's *A comédia de Deus*, as Joao de Dieu, would-be emperor of ice-cream conducts one of his lovely, lissom assistants through an unforgettable table-top swimming lesson, breast-stroking through air, and thinking if this is what cinema can do, and with so little, then there is hope (and joy) for us yet.

Graeme Thomson



en âme
en bas
entre tenir

la voix jusqu'aux yeux
la peau inachevée :
dire vrai

joie immense éclat
défait l'espace
les vacuités, les axes
le monde crépite en bas

les yeux perdent appui

pieds nus, paumes, voûtes
du bas
abandonner encore
(vous n'aurez pas cela de moi) les signes

entendre seulement l'adresse

dehors

sous ce poids retourné
dehors m'enroule

Violeta Salvatierra

Approximations

Remarques autour de *Thérèse* d'Alain Cavalier

Comment entreprendre un film sur la figure de Thérèse de Lisieux sans poser immédiatement la question de la joie, et de la possibilité pour le cinéma de nous en communiquer quelque chose ? Ou bien la joie au cinéma est possible, ou bien *Thérèse* d'Alain Cavalier est, dans son projet même, une aberration. *Thérèse* n'est certes pas un film joyeux, tant sans faut. Mais il est traversé par un événement qui, s'il ne se laisse pas fixer dans des plans de cinéma, peut mettre ces derniers dans une lumière qu'ils ne pouvaient apporter eux-mêmes.

Thérèse est d'emblée un film sur la joie. Il nous la fait toucher. Il nous en montre quelque chose. Il ne nous la communique pas. D'ailleurs, le pourrait-il seulement ? La joie se donne où elle veut. Elle a ses propres chemins que nous devons ignorer pour qu'elle puisse nous atteindre en vérité. Si la joie pouvait se tenir quelque part, à notre disposition et à portée de mains, elle ne saurait en aucun cas faire événement. Elle relèverait du divertissement et de l'ivresse tout au plus, régimes qui ont leur nécessité également.

La joie toujours nous prend par surprise, nous vient en un lieu et en un temps où nous ne l'attendions pas, et c'est ce qui en fait un phénomène proprement mystique. Même en dehors de toute considération religieuse, la joie a quelque chose de fondamentalement mystérieux dans l'expérience que nous en avons. Elle peut, même à l'occasion des choses les plus infimes, ouvrir le monde et l'avenir devant nous. Et c'est cela sans doute le mystère qui est en elle : à son occasion, presque rien peut changer quelque chose de notre vie. Car elle touche ce qu'il y a de plus intime en nous, elle manifeste ce qu'il y a de décisif pour nous ici et maintenant, fut-ce dans des aventures en apparence anodines : une musique écoutée, une image contemplée, un visage rencontré. Elle réveille en nous des attentes, des espoirs à nous mêmes inconnus.

En faisant *Thérèse*, Alain Cavalier prend le risque de manquer la joie. Où alors, il ne la cherche pas, et c'est pourquoi elle peut venir. La vie de Thérèse de Lisieux est pétrie de privations et de souffrances physiques. Tuberculeuse, elle meurt à 24 ans. C'est une figure du calvaire qui semble devoir se dessiner sous nos yeux.



Thérèse d'Alain Cavalier (1986)

Thérèse, d'un point de vue purement formel, a un sens de l'absolu. Les séquences sont tournées sur un fonds noirs. Les éléments qui structurent les cadres, sont posés sur cette absence d'arrière plan, ce qui leur donne une précision et une puissance de manifestation proprement inouïes. Il n'y a pas de non-dit. Tout est là, concentré dans un objet, un visage. C'est vrai d'abord et avant tout du visage de Catherine Mouchet, qui, par son exercice de comédienne, prend le film en main : son visage, c'est la joie incarnée, c'est un regard posé sur une paix, encore inactuelle, mais promise. Embrassée déjà.

La joie ne nous cache rien, elle nous dit plus que ce que nous pouvons entendre.

Cette composition des plans sur teintes sombres et sobres débarasse *Thérèse* de tout accessoires. Il ne s'agit pas pour Alain Cavalier, comme le dit cette expression insupportable, d'aller à l'essentiel – comme si nous pouvions tracer des raccourcis dans notre manière d'habiter le monde (et le cinéma en est une) – mais au contraire de montrer comment un objet suffit à poser une situation, de montrer comment un objet donne lieu.

Un mouvement de caméra qui passe d'un lit à un centre fait le film circuler entre plusieurs espaces. C'est précisément que les objets ne sont pas des ornements, ne constituent pas un décorum. Chaque objet est une situation possible, il montre toujours un peu plus que ce qu'il est lui-même. Lorsque nous apercevons, déposés sur le trottoir, les meubles d'une chambre d'un enfant qui a sans doute grandi, nous voyons, par ces objets, ce que cette chambre pouvait être. Et ce n'est pas parce que notre imagination est vive, mais bien parce que ces objets nous indiquent eux-mêmes qu'il sont placés dans un environnement qui n'est plus le leur, et donc doivent pouvoir nous dire quelque chose de leur lieu d'origine. Ainsi dans *Thérèse*, des objets qui ne sont pas les éléments d'un décors : chacun, considéré en lui-même, à la charge de décrire le lieu où le film se joue.

La joie aussi demande en nous cette capacité de prendre comme absolues des formes qui sont ordinairement entrevues comme des détails du monde. Lorsque nous sommes saisis par la joie, telle branche au dessus de nous, tel pavé sous nos pieds, tel carrefour que nous avons traversé mille fois prennent une dimension de nouveauté et de jeunesse inhabituelles. La joie nous fait présent du monde et c'est ce qui fait son prix irremplaçable. Sans joie, il n'y aurait rien de neuf, et partant, rien de vieux non plus. Elle nous donne la mesure de notre temporalité, précisément en y ouvrant un avenir. Les plans de *Thérèse*, débarrassés du superflu, ces plans sur le seul visage de Catherine Mouchet, dont les traits disent la souffrance et la mort qui vient, posent cette même dimension d'un lendemain entrevu que nous n'attendions pas. *Thérèse* nous enseigne ainsi, et ce n'est pas la moindre leçon que nous puissions recevoir d'un cinéaste, que sans croire aux lendemains qui chantent et au paradis perdu, nous pouvons prendre part à cette joie, pour habiter un monde plus vaste et vivre les rencontres que nous y faisons. Que ce monde et ses milles visages ne cessent de venir à nous est aussi motif d'une joie, dont nous sommes tout au plus les dépositaires, et que nous ne pouvons recevoir que pour la transmettre à notre tour.

Rodolphe Olcèse

Lingualité

« Le pain anthropoïde est un abdomen, la pâte est humide, elle sent le sperme, la croûte, un idôle sculpté par l'homme, le sel est un volume une régulation affective, la farine blanche noire est âminale, l'eau et le feu, la vapeur et le chant de la scarification, la griffe du patron, l'oreille, la bouche, la gueule, le sphynx. Est ce le bois ou le pain qui craque ? Le pain cuit c'est comme le corps d'un père cramé, il reste toujours mouillé de l'intérieur. Mie de l'égarement, elle fait entrer le faux dans le vrai, introduit les limites. Ma bite est sèche tu vois mais à l'intérieur il y a un genre de sperme liquide. » Retour, séquence 26

pas pieds, chaud pain, passe port - qu'est ce qu'il me reste? Marseille Alger à vingt minutes à son, image désert, remplissage d'un hors-écoumène, compression de pixels-rhombes, dans la machine noire de capture - eye faune - ne dépassant pas une main, et là le son à prendre, dilate les angles par la langue. Le titre du film c'est FRENCH KISS : boire du vin, manger du fromage, fumer des cigarettes et rouler des pelles. Une table ça sert pour poser un film, avec les mains, la bouche et sa langue... Video - structure brisée dans le procès - audio, il faut tout reprendre à zéro, creuser des blanc sans trouer l'écran ; eau farine levure sel feu... Alger Marseille Sils-Maria Bruxelles - 1 heure 34 : l'effomat ou le carnet d'un boulanger algérois, un dernier essai expérimental audio video performance - plus loin - cinéma famille : Maglioni, Belay, Chevalier, Kretzschmar, Gerber, Thomson, Sorrentino - cinéma musique : Wagner, el Anka, Aziz, Paniko, Khan, Elgar, Wissem, Wolfe, Fahey, Grimm et Beethoven - cinéma cinéma : Kazan et Godard - cinéma production, citations, remerciements, etc... Composer « la terre la mer la porte l'histoire le cinéma » et 3 mois plus tard une belle histoire d'amour sex-angul-aire.

Lecture des textes, réception des sons, translittération français-arabe, décodage des images, prototype d'un transporteur utopique de pains entre Alger et Marseille, une composition, une direction, tout y est comme écrit dans le scénario.

« T'as du nouveau, trouvé un mur, témoin, et trouvé l'arrivée du pont, tu l'appelles le transporteur, la zone est inondable faut faire gaffe, passerelle et tralala, une zone de survie avec des tentes. En tout cas c'est, c'est dans le quartier populaire, faudrait que les gens qui arrivent par baignoles, ils la laissent quelque part, que cette entrée là. La Porte de la Porte elle est uniquement piétonne et portable... ou la Porte du pain si on imagine que le pain ça se porte, bon ça c'est encore à voir, y'a pas l'feu...» Chambre n°128, séquence 2

Parmi cinquante et une séquences écrites à Alger du 11 au 29 octobre 2009, certaines n'y figurent plus, notamment des études paralogiques tirées du quotidien El Watan et les séquences de boulangerie de la Casbah. Je pense comme un pain en lève sa croûte. Hexagone aux angles modelés, succombant à l'humide. Je touche son nerf lingual, là, où je suis et là, où je suis allé, et là, connaît-on exactement la situation, qu'est qu'on va faire et à quoi ça sert - ça ne m'est pas égal dit-elle - ça n'est pas égal. Ici la situation est odieuse. Là-bas, nous ne la connaissons pas exactement mais je ne m'efforcerai pas au spectacle de la reproduction d'un fantasme, d'une jouissance car en bas sur terre à côté de nous c'est au moins aussi beau dit-il une nuit à Bruxelles, alors. L'amorce débute à sa fin. Plus loin - synchronisme. Mais un angle, une prise, une vue - l'isolement des signes - à quoi ça peut servir ? Je travaille ma composition comme un entrelacement de visions, l'arrangement c'est l'histoire, la fiction c'est le cinéma, le cinéma c'est, sait, ça sert et encore ça dit :

« Alger occident. Tu t'arraches une dent. Te reste un larynx. L'enfant de trois ans et demi ne finit pas son croissant, sa grand-mère lui dit qu'il ira en enfer si il ne finit pas son croissant, l'enfant lui demande si l'enfer est le four de sa maman. Ce qu'il ne sait pas encore c'est que le croissant sort du four. Lors d'un déblocage de rues après la prière du vendredi 16 octobre, il s'agit de combattre le feu avec de l'eau. Symptôme de l'Algérie 1 + 1 = 3. C'est bien l'histoire d'une séparation libre C'est bien une. Une contradiction. El Anka c'est un grand nageur un maître nageur. Le Maître des nageurs. L'ouverture à Tannhäuser avec El Anka. Décalé d'1 minute 56, à fond dans la pièce !...» Marseille occident, séquence 18

A quoi ça sert d'aller tuer des gens si tu ne sais pas ce que tu feras après, ça sert à ça l'amorce d'un film c'est vrai et pourquoi ont-ils eu « cette idée magnifique de recouvrir une stelle dédiée aux combattants de l'Afrique, je veux dire Alger est tout proche...

Je pense aussi il y a eu une bombe qui était posée pas loin près du gouvernement donc il y a certainement des secousses qui ont fait qu'elle bouge...» Arezki - Acte 1, séquence 34

Au bord de l'hésitation, je m'apprête à superposer Alger sur Marseille sur les Grisons sur Bruxelles, à vol d'oiseau, l'insaisissable, horizon vertical - langues, cordes, cables, lignes électriques, téléphérique, trains, bateau, morse, mèche, amorce - dans ce lent écoulement magnétique il n'est plus question de mécanique ou de mouvement, le son fin dit-elle... Aurais-je dit.

Réaliser ce film pour moi c'était comme jouer une basse acoustique à 4 cordes de même tirant et accordée de manière identique (E/E/E/E) - le désaccordage de chacune, se produisant tout naturellement, dans le relâchement du temps, du jeu et de l'argent, en procédant avec toute l'accumulation du passé. Espace intercalaire, laissant des blancs, j'ois.

«... Extra terrestre dans une ville extra merrestre, tu te laisses guidé par attirance, je ne peux te donner plus d'image, tout ça, mon travail me l'empêche - obscénité - mais je pense que tu me comprends, enfin peut-être. Toutes les voix possibles!...Tout se passe à l'intérieur, ici c'est l'afrique, le bruit n'existe pas, tout chante... Mon histoire avec Alger est profondément humaine pour l'instant, et vulgairement et accessoirement fétichiste d'où le manque d'image...» l'italique arabe, séquence 31



Une image, les Grisons en diagonal. Dans montagne il y a montage, reste le n pour la lettre noun. Et à Sils-Maria en Haute-Engadine, entre la maison du grand N, celle de ma tante préférée D et d'un petit bras de i, se dirigeant côté E via D dans la mer Noire, de J au N/E via R dans la mer du Nord et de M, au S/O s'unissant avec P qui se jette dans le lac de C, pour terminer sa route dans l'Adriatique, se trouve la colonne météorologique modèle III de L datant de 1910. Le montage d'un pont.

Marseille 19 janvier 2010, nicolas gerber

La matarmorphose joyeuse par Marc Mercier / **Le corps à corps de la joie** par Elizabeth Pacheco Medeiros / **L'interstice de la joie au cinéma** par Raphaël Soatto / **Joyusement tragique** par Didier Kiner / **Le silence de la mélancolie** par Silvia Maglioni / **Kind of blue** par Graeme Thomson / **Violeta Salvatierra** **Approximations. Remarques autour de Thérèse d'Alain Cavalier** par Rodolphe Olcèse / **Lingualité** par Nicolas Gerber / Joy Division

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

Directrice de la publication : Laurence Rebouillon

Comité éditorial : Silvia Maglioni, Rodolphe Olcèse, Violeta Salvatierra, Graeme Thomson

Prix : 4€ / abonnement simple 12€ / abonnement de soutien à partir de 15€

N° ISSN : 1961-5574

Contact

Collectif Jeune Cinéma
Mains d'œuvres, atelier 11
1 rue Charles Garnier
93400 Saint Ouen
01 40 11 84 47
etoilements@gmail.com
www.cjcinema.org