

étoilements/deux

mars 2008

Truismes

Le cinéma devient. Un truisme. Une affirmation qui semble pourtant n'aller pas de soi. En proposant le devenir comme signe d'écriture, nous n'envisagions pas toutes les dimensions de ce verbe qui seraient sollicitées. D'une certaine façon, les textes ici proposés réfléchissent en effet dans des sens divers, mais complémentaires, assurément. Peut-on penser le cinéma comme un devenir ? Qu'est-ce qui, par l'écriture, peut donner à voir un cinéma qui devient ? La volonté initiale était de proposer, entre autres, ce qui se déploie en amont du film : des notes d'intention, un revenir poétique sur les images d'un film en cours, lui-même motivé, c'est-à-dire mis en mouvement, par des phrases que le cinéaste a reçu d'une autre... C'était laisser de côté une autre question, grave, pressée, urgente. Que devient le cinéma ?

Le cinéma, par le dispositif de la projection, donne lieu, ouvre un espace à une collectivité. Entre le projecteur et l'écran, il y a une distance qui distribue cet espace où tous regardent dans une même direction. Il y a, fondamentalement, nativement, une dimension politique du cinéma, qu'il soit considéré comme œuvre ou comme lieu. Il ne peut du reste être l'un sans être l'autre. Une œuvre qui d'une quelconque façon ne donne pas visage au monde, ne donne ni lieu, ni temps, n'en est proprement pas une. Et que cette œuvre soit achevée, terminée, ne la décharge pas d'avoir, encore et toujours, à susciter une manière d'hospitalité.

Aussi, poser la question politique du devenir du cinéma, ce que font Damien Marguet et Orlan Roy, provoqués par la situation où nous plongeons les orientations budgétaires, c'est-à-dire idéologiques, de l'actuel gouvernement, fait ce numéro d'étoilements atteindre à une évidente justesse de ton. Puis-je vouloir la poésie sans vouloir en même temps un monde où elle soit possible ? Puis-je défendre le geste poétique, qu'il soit phrase ou image, sans me préoccuper en même temps de la générosité à laquelle il nous ouvre un accès, générosité dont nous voyons le sens se perdre au fil des jours ? Le film peut-il devenir si nous ne lui laissons pas quelque espace où il puisse entrer en présence ? Peu ou prou, c'est peut-être ces préoccupations que s'efforcent de traduire les textes ici réunis. Le cinéma devient en tant qu'il a des possibles. Tel film réalisé il y a 30 ans continue de prendre du relief s'il est confronté à tel ou tel plan d'un autre film, tel vers d'un poème qui vient à sa rencontre, tel regard qui avait besoin de lui pour s'approfondir en vérité. Ceci se produit dans nos salles de cinéma. Nous ne devons pas renoncer à ces lieux où nos images sont plus grandes que nous, ces chambres obscures, petites ou grandes, par où les films, et avec eux quelque chose du monde, deviennent.

Variations d'un infini turbulent

Sur *Limite*, de Mario Peixoto (Brésil, 1930)

Il fallait y regarder attentivement pour comprendre où se terminait
la mer,
où le ciel commençait, tant la limite était douteuse,
tant l'un et l'autre avaient la même pâleur incertaine et le même
infini.

E. Fromentin, Dominique

À Raphaël Bassan

« *Limite*, le chef-d'œuvre incopiable, même par son auteur, forclos, épuisant en lui-même tous ses possibles et toutes ses "limites". Il est, en lui-même, son éternel devenir » (1).

Véritable film allogène, *Limite* de Mario Peixoto est la plainte de trois naufragés. Il s'agit de trois variations sur la quête désespérée de liberté. Le film déploie trois questionnements essentiels : l'impact des avant-gardes européennes en Amérique latine, l'imagination matérielle de la durée cinématographique, et l'épuisement d'un infini poétique.

Le film maudit

On a souvent dit, à propos de *Limite*, qu'il s'agissait d'un chef d'œuvre inconnu. Si en effet le film demeure relativement peu connu en Europe, en 1988 il a été élu par la critique de son pays comme le meilleur film brésilien de tous les temps. Mais si l'on peut dire qu'il est essentiel, ce film n'en a pas moins connu un renom sporadique.

Écrit, produit et dirigé par le très jeune Mario Peixoto, il n'a jamais eu de sortie commerciale. Il aurait souffert de l'arrivée du parlant, et de son caractère novateur (2), malgré le soutien du prestigieux Ciné Club Chaplin de Rio de Janeiro. Il a cependant été montré à Londres en 1931, où il a été remarqué par Eisenstein, E. Tissé, V. Poudovkine et Erich Pommer (3).

Entre-temps, le réalisateur commence le tournage de son deuxième film, produit et interprété par Carmen Santos : *Onde a terra acaba* (*Là où finit le monde*). Le tournage est interrompu, et le réalisateur se retire dans une île pendant près de vingt ans. *Limite* est projeté encore une fois en 1932, puis, en 1942 pour l'arrivée d'Orson Welles et Renée Falconetti au Brésil (4). Dans les années 1970, les défenseurs du Cinema Novo décriaient ce film le qualifiant de « produit d'une bourgeoisie décadente » (5). Il faut attendre les années 1980 pour qu'il soit réhabilité.

Peixoto meurt en 1992 dans la misère, soutenu par quelques admirateurs fidèles, dont Walter Salles, un des plus grands défenseurs de *Limite* à l'heure actuelle. Il n'a jamais fait d'autre film.

Se souvenir

Limite se construit sur le modèle de l'anamnèse. Trois naufragés, un homme et deux femmes, vont à la dérive sur une mer sans brise ni mouvement, et se remémorent ainsi les événements qui ont précédé leur rencontre et déterminé leur sort commun. Ces structures analogiques produisent un montage de la confrontation d'où jaillit le flashback. En cela, Peixoto assimile les données des avant-gardes européennes et soviétiques des années 1920.



Limite, Mario Peixoto

C'est lors d'un séjour à Paris que Peixoto découvre une image qui va le hanter, et qui sera la matrice du film : une photo d'André Kertész, où l'on peut voir le visage d'une femme, encadré au niveau du cou par les mains menottées d'un homme. Il pense ensuite à l'image suivante : une femme, dans une mer de feu, qui s'agrippe à une planche en bois. Entre les deux images, le film se construit comme une vision. C'est ainsi que des séquences analogues structurent une trame narrative, faisant appel à la sensibilité du spectateur : des variations de cadence, des fondus, des cadrages inédits tissent le rythme lunaire du drame. La trame musicale est primordiale : le thème central du film est la troisième *Gymnopédie* d'Erik Satie, arrangée pour orchestre par C. Debussy et qui revient comme un leitmotiv. Brutus Pedreira, un des acteurs du film, a fait le choix d'une série de musiques (Satie, Debussy, Prokofiev, Borodin, Ravel...) dont les transitions déterminent les changements de rythme de montage, induisant ainsi un tempo particulier à chaque situation.

Reposant essentiellement sur des situations purement visuelles (analogies, contrastes, motifs plus ou moins élaborés), le film compte au total trois intertitres : ce sont les paroles d'un jeune homme à l'allure fébrile et inquiétante - Peixoto lui-même - que rencontre le personnage masculin.

De cette embarcation fantomatique, bientôt une épave, émergent les images dont l'eau est le support. L'élément aquatique permet le déploiement des images du souvenir, tandis que les trois personnages dérivent vers un futur incertain.

S'écouler

À travers un triangle amoureux auquel tous les éléments aquatiques (tempête, vagues) semblent s'opposer, on nous présente trois variations d'un même élan, d'une même fuite. C'est le rêve commun de liberté, qui ne trouve son achèvement que dans le mouvement infini de l'océan. Cette imagination matérielle de l'eau est, par analogie, celle de la durée cinématographique. L'idée de limite, cette convention à la fois spatiale et temporelle, crée un espace négatif puisqu'elle ne peut jamais être saisie. L'eau murmure, râle, condamne au silence. Et surtout, à la mobilité incessante. La seule chose que l'on puisse constater, c'est l'écoulement, le temps. C'est pourquoi la plupart des plans sont flottants, glissants, fragiles, instables. Par répétition et par juxtaposition, le film s'étend dans un temps qui ne passe plus pour ces trois condamnés. Ou plutôt : c'est parce que le temps ne peut plus se fixer, ni se mesurer, que la possibilité même d'une durée linéaire est mise en cause.

Dans une séquence qui a été perdue, on voyait le personnage masculin perdre sa montre, signal que « le passé de notre âme est une eau profonde » (6). Si le temps ne peut plus se fixer, c'est que rien ne peut non plus s'achever. Le film a une structure circulaire, tel un éternel retour qui se décline de plusieurs façons : le retour à l'épave, au motif musical de Satie, des travellings de 360 °. L'image est vouée au vertige, comme cette séquence où la deuxième femme est à la fois éblouie et effrayée par la limite de l'horizon maritime. La poésie cinématographique se nourrit ici de matière aquatique, de mouvement incessant : le temps s'effiloche, angoissant.

Figurant une échappée impossible, à la fois dans le temps et dans l'espace, cette barque précaire laisse présager l'issue tragique. « Il n'y a pas de nautonier du bonheur » (7).

Se dissoudre

Le questionnement physique sur la durée suppose une méditation sur le temps et l'espace, sur l'infinité. Puisque le propre de la limite est de n'être jamais atteinte, ce film nous offre une poétique des confins et de la déperdition. Pour ces trois naufragés, la mer (dix-sept lieues, disait Baudelaire) représente le rayon de l'infini.

Le film dresse, confronte et entremêle trois variations d'une fugue : la première femme s'est évadée d'une prison, puis d'une vie monotone ; la deuxième fuit son mari. L'homme, quant à lui, fuit la douleur de la perte de sa bien-aimée. Cette recherche désespérée de la liberté est la chute vers un indéfinissable néant. Le personnage masculin perd la vie, à force de ne pas nager contre la mer, qui pourtant est calme.

Quelle prison ont-ils vraiment quitté, ceux qui sont maintenant enfermés dans l'étendue de la mer ? L'effroi de la limite de l'horizon est le constat de l'enfermement, de la prison, aussi vaste soit-elle. Le film est l'épuisement des possibilités plastiques de l'infini. *Limite* c'est la contemplation de l'immensité de l'océan, qui utilise la promesse de cet infini pour hypnotiser le rêveur. Le rêve d'amour et de liberté trouve ici son irrémédiable (in)achèvement : la vie mourante. Si tout n'est que fuite, la prison est l'incommensurable même. C'est la leçon d'un jeune réalisateur de vingt ans.

Gabriela Trujillo



Limite, Mario Peixoto

Notes

- (1) R. Bassan, lettre à l'auteur. A consulter : de Raphaël Bassan, « Le mythe limite », in *L'Avant-scène cinéma*, n°305-306, avril 1983, et de Paulo Paranagua, divers articles dans *Les Cinémas d'Amérique latine*, éd. L'Herminier, 1981, et *Le Cinéma Brésilien* (sous dir.), éd. Centre Georges Pompidou, 1987.
- (2) Il faut signaler que le film n'est pas le premier dans cette voie : en 1926, Alberto Cavalcanti avait filmé, à Paris, *Rien que les heures*, et en 1929 Rodolfo Lustig et Alberto Kemeny réalisent, en hommage à W. Ruttmann, *São Paulo, Symphonie d'une ville*.
- (3) J. Ferreira, *Cinema de invenção*, éd. Cinemax/Embrafilme, Sao Paulo, 1986, p.267.
- (4) « Limite de Mario Peixoto », Revue de Presse pour la présentation du film au festival de Cannes 2007.
- (5) Sans l'avoir vu, Glauber Rocha et Jairo Ferreira (cf. supra) étaient très virulents à l'égard du film.
- (6) G. Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, éd. José Corti, p.74.
- (7) Idem, p. 108.

L'édition DVD : le point final d'un film ?

Lorsque le cinéma prend vie et qu'il se révèle sous une identité différente à chacune de ses projections, les notions d'achèvement d'un film sont bien floues. L'édition DVD semble fixer le film sur un support. Qu'en est-il vraiment ?

Pour répondre à ces questions, Carole Arcega, cinéaste plasticienne, et Silke Schmickl, cofondatrice de Lowave qui a sorti *BlackLight* de Carole Arcega, chacune de leur côté, témoignent de leur propre expérience.

Comment allies-tu la notion de film fini à ton travail, qui comporte des performances ?

Carole Arcega : Avant les performances, il y a les films que je considère davantage comme finis, qui sont mes films plastiques, en 16mm. On peut dire qu'il s'agit de montages finis, même s'il peut y en avoir d'autres. C'est avec *Macula* que j'ai commencé à imaginer une notion du film non-fini. Avec Sébastien Cros nous avons développé une exposition photographique à partir de chutes du film. Cela s'appelait "excroissance", comme si des images tombées du film pouvaient faire une espèce de greffe sous la forme d'un autre support : photographies, bandes sonores, textes... C'était déjà une expansion du film. Il y a aussi 20 minutes de rushes qui peut-être un jour feront un autre film : la porte est ouverte à de nouvelles possibilités.

Et puis il y a effectivement la notion de performance. Nous avons joué *Macula* en intervention directe pendant la projection. Ensuite, il y a eu tout le travail de performance autour de *Nocte*, *Tabula rasa*, *Alba* qui constituent la trilogie *Camera obscura*.

L'idée d'une trilogie part-elle d'un projet préétabli où le troisième volet clôt le travail ?

C.A. : Non. On a commencé avec *Nocte* qui était un projet à part entière. Les images de *Tabula* sont issues de *Nocte*. Ici, c'était donc *Nocte* qui n'était pas fini et se poursuivait avec une deuxième performance. À chaque fois, il y a un autre type de variation plastique qui donne une autre dimension au film, une autre ouverture, une autre vision. À partir d'une même thématique et d'un même matériau, finalement on peut adopter différents points de vue, faire différents films. Et une fois réalisée la deuxième partie, nous avions envie d'une troisième pour aller au bout du projet. Faire cette trilogie constituait un équilibre sans jamais clore le travail. En effet, à chaque fois que l'on joue c'est quelque chose de complètement différent, on change le montage des images, le rythme, l'intervention n'est jamais la même.

Cette distinction que tu fais entre films finis et non-finis est une évidence préalable ?

C.A. : Non, je n'avais pas d'idée de classification mais j'ai toujours été à l'étroit dans le support du film. Venant des arts plastiques, j'ai commencé avec la photographie et j'ai fait du cinéma parce qu'avec la photographie je n'arrivais pas à exprimer ce qui se passait dans l'entre-image et pour moi cet espace est très important. Maintenant le film m'empêche de dire d'autres choses, notamment sur le rapport du corps à l'image.

Ces films finis sont quelque part mon travail d'apprentissage sur le rythme, la manière de faire un montage sur un support dans un temps donné. La question est de savoir trouver un rythme, une harmonie en mettant en scène des images avec du son et de créer un univers à partir de cela. En sachant qu'il n'y a pas de scénario mais que l'histoire repose essentiellement sur le rythme : de la matière, de la couleur, de la lumière, de la texture, du rapport au corps, le mien et celui du spectateur.

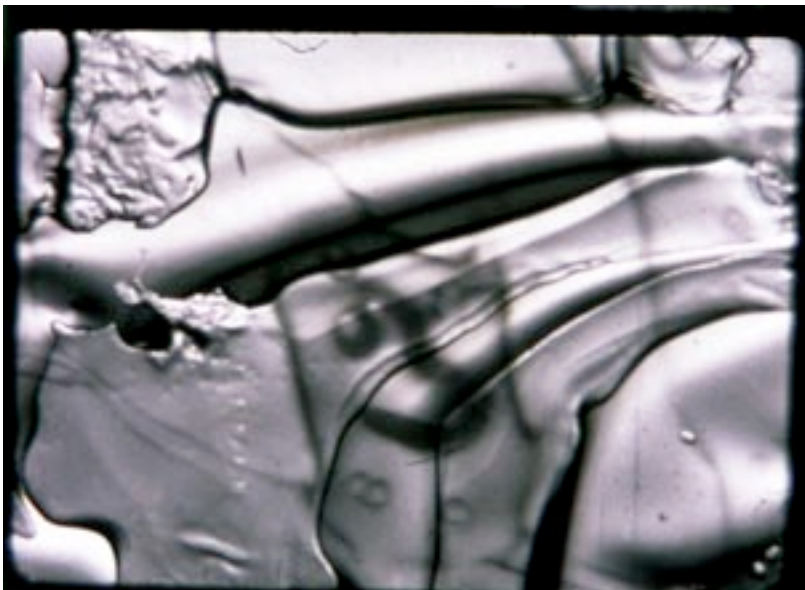
Pendant les performances, le rythme se joue en direct et le film résulte d'un subtil mélange entre le montage initial et l'énergie de la salle au moment de la projection. Le choix de la chute du film, de son moment, est très important. Il faut saisir l'instant de tension juste, de lui dépendra l'état final du spectateur, sa réception du film en tant qu'expérience vécue. Cette fin change à chaque projection.

On entre ainsi dans l'art vivant...

C.A. : Complètement. Et c'est d'ailleurs le projet initial de Labelombres : promouvoir un cinéma comme art vivant en digne héritier de la lanterne magique. Le film se déroule en présence du spectateur : plutôt que de lui faire oublier son corps et son état de regardeur, il s'agit de le mettre en face de ce qui se présente pour qu'il se l'accapare ensuite comme une dimension inhérente à l'expérience de cinéma.

Comment en viens-tu à une édition DVD ?

C.A. : C'est un peu ambigu puisqu'en revendiquant un cinéma comme art vivant, le DVD semblait aller à l'encontre de cela. Mais ce qui nous a motivé c'est que la performance est nécessairement une expérience éphémère et on a beau tout faire pour qu'elle soit vécue par un spectateur, celui-ci n'est pas forcément là ! Le DVD permettait donc de montrer ce travail, d'en préserver les traces et de sensibiliser à ce type d'images. Le DVD a donc été conçu dans l'idée d'un outil nécessaire à la « promotion » de ce cinéma-là.



Les films du programme *BlackLight* ont aussi été choisis parce qu'ils se prêtaient au format DVD, sans être trahis par le support, bien au contraire.

Par exemple, *Le Cristallin* et *Macula* ont un univers noir et blanc avec une texture qui peut aller de l'argentique vers quelque chose de plus métallique. La matière de ces films ne se retrouve donc pas dénaturée par un écran télé.

La tendance au métallique, inévitable avec le télécinéma, apporte une autre vision du film, qui va dans le sens de leur histoire. Cela a peut-être clôt un chapitre au sens où ça a fixé des expériences passées. Notre travail à tous a évolué. Aujourd'hui, je ne ferais plus un film comme *Macula*. Le DVD a permis de poser des choses pour passer à la suite.

Comment avez-vous intégré la notion d'art vivant propre au travail du groupe Labelombres dans la conception du DVD ?

Silke Schmickl: Nous nous sommes mis d'accord sur l'idée que le DVD est comme un catalogue d'expo : on s'arrête à un moment donné pour montrer l'état d'un film. Nous avons précisé, dans un livret accompagnant le DVD, qu'il s'agissait d'autre chose que d'une projection *live*. C'est donc un exemple d'une performance à considérer comme un document que l'on peut voir chez soi.



Le Crystallin, Carole Arcega

Pour Helga Fanderl, très attachée au support argentique, nous avons produit des films qui expliquaient sa manière de projeter et de filmer pour rendre compte de sa démarche liée à la performance.

Pour les DVD réunissant des courts métrages, le choix des films influe sur leur lecture par une confrontation des uns aux autres...

S.S. : Pour *Résistances*, on a associé art vidéo, documentaire, performance, animation, etc. Nous avons envie de créer des échos sur des formes plastiques différentes mais dont les thèmes se rencontrent. L'intérêt du DVD est de créer de nouveaux contextes pour les œuvres. Nous ne voulons pas que le programme soit figé, c'est pourquoi nous organisons des projections où se dégagent d'autres thématiques grâce à une autre programmation. Le DVD ne constitue qu'une étape dans tout ce processus : ce n'est jamais le point final d'un film.

Des cinéastes nous contactent parfois au bout de dix ans de travail pour réaliser une monographie de leur œuvre. Je considère donc le film comme un constat d'une œuvre à un moment donné, ouvrant de nouvelles orientations à l'artiste dans lesquelles nous l'accompagnons. Le DVD est un très bon outil de communication pour l'artiste. Ainsi, beaucoup dont les films appartenaient à des galeries, ont remarqué que leurs films n'étaient pas vus, restant dans des tiroirs... Nous aimerions aussi à l'avenir intervenir un peu plus tôt dans la création du film en le produisant.

Entretiens réalisés par Cédric Lépine (janvier 2008).

Le cinéma d'art est défait ?

Notes sur le devenir de la culture française d'exception.
Point de vue d'un coopérateur de cinéma différent.

Le cinéma c'est, la plupart du temps, une affaire d'argent, une affaire d'affects, une affaire d'affaires. D'une certaine manière, tous les films sont produits, diffusés, loués, projetés dans des salles équipées, vus par un public qui paye sa place par différents chemins : billetterie, subventions, accès Internet, produits dérivés. On parle d'industrie du cinéma et d'industrie culturelle.

Et bien mesdames et messieurs,
l'industrie culturelle manque de fonds
et donc dans pas longtemps
elle pourrait bien manquer de formes.

Aujourd'hui, toutes les Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC) reformulent leurs engagements sous les directives du gouvernement : en France, depuis un mois, tous les festivals, toutes les associations et les artistes qui travaillent à leurs œuvres et à leur diffusion se font tirer dessus à bout portant : réduction drastique des subventions, et dans le cas du Collectif Jeune Cinéma, nous avons frôlé la suppression intégrale.

Nous nous mobilisons pour que survive l'action du Collectif et des autres structures qui protègent et prolongent le travail des artistes - en les diffusant, en les défendant - au même titre que des associations reconnues d'intérêt public sur d'autres sujets.

Je pense qu'on ne peut pas se contenter de laisser de gros mono-acteurs gérer à terme la scène artistique.

On pourrait imaginer, vu d'en haut, une sorte de partage entre d'une part, un festival de Cannes chic et blindé, et d'autre part, un éventuel gros serveur web de films underground.

Mais ceci est un pur fantasme. Les logiques indépendantes continueront de se développer sous différentes formes, et pas uniquement sur le web. Des structures de diffusion sont primordiales pour donner un éclairage, un lieu d'échange et de discussion autour des œuvres.

Le point de vue que nous défendons, c'est qu'il faut offrir aux artistes une pluralité de festivals et de structures pour leur laisser le choix de ne pas penser qu'en termes de calculatrice et de calendrier, et surtout de montrer leurs films dans différentes conditions d'accueil tout au long de l'année, dans différents endroits en France.

Quant au Collectif Jeune Cinéma, nombre d'entre nous sommes tombés d'accord sur le fait qu'une mise en ligne des films était importante pour les programmeurs et institutions qui désirent avoir une idée du film avant de le louer, pour faciliter la navigation dans notre catalogue de 600 films. En bref, se servir d'un outil d'aujourd'hui, mais ne pas en être l'esclave.

C'est juste étrange, dans cette perspective, que l'Etat et les régions ne visent plus à favoriser les contacts humains, les séances sur grand écran de cinéma & les rencontres entre un cinéaste et un public. On sait que ces rencontres permettent aux cinéastes de travailler leurs œuvres et de ne pas se marginaliser, si leurs esthétiques sont différentes du courant dominant.

Cela permet aux publics, qui sont de vraies personnes et pas seulement des adresses mail, de continuer à découvrir des films dans des conditions de cinéma et de réagir à des œuvres de cinéma. Des œuvres de cinéma qui n'ont pas forcément accès aux comptes de soutien automatique des grandes entreprises de cinéma.

Si on ne veut pas que la vie artistique de ce pays devienne aussi vide que des fermes de vidéos gratuites abandonnées,

Si on veut qu'il reste autre chose que des disques durs archivés,

Il faut se battre.

O. Roy
(Coopérateur du Collectif Jeune Cinéma)



Texte dit vague

Qu'est-ce qu'on peut faire de cette idée, de ce verbe substantivé, un devenir, devenu évidence et récurrence ?

On peut s'en méfier.

Deleuze dit une chose à son propos, c'est qu'un devenir se fait par différence. Par exemple, un homme ne peut pas avoir de devenir-homme, mais seulement un devenir-animal, un devenir-enfant, etc. Qu'est-ce qui se passe quand on rend possible un effet larsen du type le devenir-homme d'un homme ?... Un dérèglement un reste dans la pensée entrevu comme à l'origine de la musique des danses de Ian Curtis des textes de Sarah Kane à repenser toujours qui nous fait voir théorème désir suspendu désir pris dans la langue sa propre langue témoignage bégayé etc.

En poésie :
Imagination morte
Imaginez

Écrit en nocturne, texte en forme vague, fugue.

Quand on prononce le mot devenir, je pense au mot désir, au mot défense. Dire un devenir, c'est énoncer une stratégie. Si je dis, comme certains docteurs Strangelove, qu'il y a un devenir-cerveau de l'ordinateur, c'est une stratégie. Et Stanley Kubrick, en fin joueur d'échec, de répondre par un devenir-absurde, où comment annihiler par le rire la toute-puissance attribuée aux arsenaux atomiques en l'occurrence.

Pour parler enfin de ce qui me regarde, j'aimerais inscrire mon travail de cinéaste, de chercheur et de programmeur dans un devenir-film du film. Je pense au larsen, à l'écho comme forme susceptible de faire trembler les murs. Quand je dis cela, je distingue des devenir-œuvre d'art, devenir-flux, devenir-fichier du film, partout proclamés et répétés, une simple physique future et déjà présente du cinéma, un devenir propre du film. Je suis attentif à ses résistances : résistance des images en tant que substances (grains, textures, surfaces), résistance des plans et de leur montage en tant que structuration éthique des points de vue, résistance de la projection en tant que lieu commun de la vision. La stratégie est affaire de terrains. Sur ceux de la diffusion, de la culture de masse, du progrès technologique, les batailles qui s'annoncent me semblent perdues d'avance. Sur le terrain défoncé de l'histoire ne s'affrontent plus que des armées de spectres.

« Le vrai matérialisme historique ne consiste pas à poursuivre, le long du temps linéaire infini, le vague mirage d'un progrès continu; mais à savoir arrêter le temps à tout moment, en se souvenant que la patrie originelle de l'homme est le plaisir. »

Par des déplacements, des mises en boucles, des renversements d'adjectifs sur eux-mêmes, des dé-nominations, qu'une guérilla s'organise, jamais glorieuse mais provoquant déroutes, ouvertures et lignes de fuite. Plantée dans le pied de l'avenir, l'épine des archaïsmes, des devenirs en reste : le film doit encore devenir film, se retrouver comme tel.

Damien Marguet



Damien Marguet (polaroid, janvier 2008)

Petite les intentions sont icelles (à une actrice inconnue)

Un film religieux, sur un mode tragi-comique. Prendre au pied de la lettre l'idée paulinienne selon laquelle la foi est une folie pour les grecs. Il y a une jeune fille et son itinéraire singulier. Pierrette. Une petite pierre. Une petite pierre impossible à ouvrir. Elle va pour se cloîtrer, et alentour, elle voit progresser la folie des hommes. Elle veut se cloîtrer très religieusement. Elle se demande. Cette foi, la sienne de foi est corrélative de son inaptitude à habiter le monde. Elle est idiote. Elle est un exemplaire unique. Elle parle une langue étrangère. Elle a des mots bien à elle, pour dire quelque événement qu'elle seule peut entendre. Elle a quelque chose d'absolument non partageable. Elle est close sur elle-même. Elle ne peut se dire sans exprimer à la fois que rien, dans son entourage, ne lui correspond. Elle est comme un cloître en abrégé. Le cloître, ce seul endroit où elle peut être elle-même. Le cloître, ce refuge. Le cloître, ce rempart. Une petite chambre noire qui la pourra protéger de cette folie des hommes. Une petite chambre noire où veut s'épanouir sa folie de personne.

Le récit est classique, et de facto, il offre une belle occasion d'en découdre avec le narratif. Comme il donne prise ! L'accident, la rencontre amoureuse, la révélation. Cette évidence du récit donne peut-être toute une matière à l'expérimentation, cette évidence du récit, ce peut être l'image qui revient par derrière, plus forte d'avoir été par l'écriture occultée.

L'image et le son, mais considérés distinctement. L'image et le son, mais séparés. Faire des enregistrements de son direct pour le désynchroniser. Faire le temps trébucher par moments. Etranges coïncidences, singuliers entrelacs entre le réalisé et les chutes de Pierrette. Des chutes bien avérées, et les pieds qui vont, nus, ensanglantés. Des décalages, des tremblements, des sursauts qui touchent les yeux et les oreilles, l'image qui se réveille, l'image qui n'est pas morte et qui nous le dit. Pierrette, un personnage imprévisible qui ne rentre pas dans les cases, et pour l'exposer, elle imprévisible, des éléments filmiques qui ne s'imbriquent pas les uns dans les autres, qui résistent les uns aux autres. Ce besoin qu'à l'image d'être malmenée par le son pour se montrer en vérité.

Défaire le film pour faire des images. Suivre le fil de la narration et mettre le film en danger. Deux postures à tenir ensemble. Ecrire des dialogues qui forcent cette narration, y mettre des événements qui violentent l'idée même de progression. Déplacer le lieu de la subtilité cinématographique. Injecter de l'histoire dans le film. L'histoire, quelque chose qu'il faut non pas raconter mais pétrir.

Injecter de l'histoire pour donner de la matière. Travailler cette matière au couteau. Trancher dans les plans, dans le film, dans le dit. Des doigts coupés. Des doigts coupés comme motif narratif. Couper deux doigts, brutalement, sauvagement pour mettre des éléments en place, pour engager du mouvement. Forcer les correspondances pour être libre devant l'image.

Donner une voix au scénario, commencer par un film parlé, une pièce radiophonique. Alors il sera temps de faire des images.

Un tournage, un tournage véritable, mais tout en légèreté. Imposer le fait que la caméra seule est essentielle, que seule elle décide du film.

Ne pas transiger, ne pas discuter.

De la pellicule avant toute chose. Des optiques. Une image carrée. Ou presque. Un soleil éclatant, qui fait violence à la pellicule. Des plans brûlés pour une Pierrette qui d'amour fou se consume. Perdre les images de vue. Faire des images, et attendre qu'elles soient révélées. Découvrir un écart entre ce que nous voulions et ce que nous pouvons faire. Le dessaisissement comme pratique cinématographique.

Se mettre en danger constamment. Trembler que le film ne puisse se faire. Ce n'est pas du cinéma. Travailler dans l'écart entre le possible et le réel, le projeté et l'avéré, respirer dans cet écart, reprendre souffle dans le délai entre les prises de vues et les vues. Envisager le montage comme ce moment où il faut approcher des images qui nous sont devenues étrangères. Accepter l'idée que le film peut et doit être autrement que nous ne le souhaitons. Devoir s'approprier des images que nous aurons pourtant faites.

Faire tout le film reposer sur la fragilité, la fragilité de ses matériaux, la fragilité nôtre. Prendre le film comme une difficulté insurmontable, avoir peur, et foncer tout droit.

Il faut voir comme ça tremble un peu partout dans la chair.

Et laisser le regard par ce tremblé s'ouvrir.

Rodolphe Olcèse



Notes sur un film en devenir

Je regarde mes images, à la recherche d'une expérience, d'une histoire, d'un sentiment... esquisse peut-être d'un futur film.

Les Ombres

Une ruelle filmée la nuit, un trait de lumière se réfléchit au sol et expose certaine partie de l'image. Une jeune femme s'y engage, à la démarche hésitante. Tout au long du parcours, elle se révèle et se dérobe à notre regard, passe dans la lumière ou disparaît dans le noir.

D'autres plans de rues étroites encadrées de maisons, d'immeubles... lignes de fuite où naissent, s'évanouissent des silhouettes fantomatiques, d'un ailleurs qui n'est pas dans le présent du tournage.

Certains motifs reviennent... une demeure, une entrée, un balconnet. Par ces retours à l'identique, un curieux renversement s'opère où ces images semblent nous interpeller, nous regarder d'un lieu, d'un temps qui nous échappent. Dans le noir, au loin un écran de lumière, dans lequel s'inscrivent avant de se dissoudre des spectres aux contours mal définis. Sur le devant, dans l'ombre, on devine une présence... texture d'un reflet en miroir, que l'on revisite plus tard dans ces ombres passantes qui se reflètent sur l'eau, un mouvement vers le haut entame la traversée du miroir et dévoile le paysage alentour : un fleuve, des berges, une ville.

Les plans Lumières

Un marchand ambulant, des personnes entourent son étal encombré d'objets hétéroclites. On distingue une horloge. Les badauds déambulent, sans trajectoire précise, sortent et entrent dans le champ. Le marchand se saisit d'une paire de lunettes de soleil, les met. Enfin, il crache violemment à terre.

Un garçon répare une bicyclette.

Au fond, derrière lui, apparaissent des enfants, adolescents, sortis d'une école, qui envahissent peu à peu l'espace occupé par le jeune homme... la durée redéfinit un nouveau partage dans l'image, en déplace le sens. Ce feuilletage à l'intérieur de l'image, on le retrouve dans ce plan où figure en amorce une peinture religieuse sur un mur et à côté le déroulé d'une rue, lieu de passage.

Sur les bords

Un comptoir de café, deux personnes installées sur le bord gauche du cadre... pour le reste, notre regard bute sur le mur du fond... ces personnes discutent de manière passionnée avec une ou des personnes restées en dehors du champ.

Un bateau, trois jeunes hommes accoudés, on ne distingue pas leurs visages... là, ils s'inscrivent sur le bord droit du cadre, regardent dans la même direction, prennent des photos, vers de lieux qui nous demeurent secrets.

Un marché, des outils, des objets posés à terre. Filmée en plongée, d'un côté, on aperçoit la moitié du visage de la vendeuse, de l'autre la main et le bras d'un acheteur... au centre le lieu de la transaction, immuable, perturbé un instant par une personne qui s'accroupit... le plan se termine brutalement avec la fin de la bobine.

Présence du hors champ, durée, étrangeté de la composition là, transport du centre de gravité vers les bords, nous ouvrent de nouvelles aventures du regard.

Ta solitude

Autoportrait du cinéaste.

Allongé, la caméra décadre son corps laissant un espace vide à ses côtés. La vitesse d'enregistrement imprime un mouvement saccadé à sa respiration, comparable à un essoufflement. Celui-ci se relève brutalement pour s'asseoir au bord du lit avant de disparaître dans le blanc de la surexposition de la fin de la bobine.

L'en dedans

Intérieur d'une chambre, une petite lucarne ouverte dans un des murs de la pièce nous laisse deviner autre chose, différemment, sous la forme du bleu du ciel, du blanc des bâtiments. Puis, dans un mouvement ascensionnel, notre regard avance lentement vers cette ouverture, tentative désirante d'abolir la distance qui nous sépare de cet ailleurs.

Une fenêtre ouverte, une personne entre dans le champ, se penche, puis la ferme... il ne reste à la fin qu'un mince filet de lumière.

La trace

Le détail d'un mur : carré blanc à la surface tortueuse, puis un autre carré, en noir et blanc et en couleurs, fissuré, échancré... des affiches, annonce d'une fête religieuse, en barrent en partie la surface.

Un mur surplombe une rue. On distingue une fresque : un Christ en croix et le nom de la rue Castelar. Il reçoit les ombres projetées des passants, des maisons alentours... les ombres se déplacent avec le soleil.

Un mur dégradé et une fenêtre opaque.

Surface écran qui supporte les ombres, pages ouvertes sur le monde parcourues par les traces du temps, limite parsemée d'ouvertures diverses comme autant d'appels vers de futures promesses.

Epilogue

Ce dimanche, dans une foire, je fais l'acquisition d'un lot ancien de films super 8, sur l'une des boîtes était écrit *Andalousie*.

Philippe Cote

toute part

Une sortie d'école. L'œil en attente, l'émerveillement. Des visages, des prénoms. Ils courent vers nous.

La porte fermée d'une église, le clochard qui dort et les yeux en douleur de la Vierge. María de los Dolores. Célébrations et deuil qui n'en finit pas.

Tu avances. Le soleil t'embrasse, embrasse les rues. Les maisons sont lourdes, les fenêtres ensommeillées. Béances. La nuit souffle dedans.

C'est cette rue-là, *Espíritu Santo*. Ton pas oscille à peine pendant que tu longes les murs du couvent, arrives à cette façade: le numéro 19. La carcasse abandonnée, le morceau de squelette, la porte entrouverte. Reste-là.

Une chambre, le lit défait. Quelque chose crie dehors : le soleil déliquescant, les oiseaux qu'on ne voit pas. Les jeunes filles croisées tout à l'heure. Volupté lointaine.

Tu es seul.

Par l'eau, retour aux origines. La mer immense, le vieux fleuve souverain. La terre se mêle aux vibrations de l'eau, berce le reflet incertain où tu te tiens. Annonce-t-elle un film qui demande d'exister ?

Les rayons de lumière déchirent les murs, délitent la pierre, fouillant dans ses entrailles. Va plus près dans la plaie. Elle est à toi cette lumière éblouissante, à toi l'obscurité si pleine.

Une autre chambre. Un miroir suinte les heures d'absence. Les ombres se densifient et le jour tout-puissant ne cesse de s'immiscer, brûle l'air. Ta respiration.

Tu as donc regardé ce peuple. Mon peuple ? Celui à la voix de volcans tendres, la chair où rien ne se retire ni ne se cache. Tout est là, brutal et solennel.

Lágrimas. Malgré toi, ces images portent les larmes de la mère. Tu as accompagné en silence l'homme qui offre son corps blessé dans chaque coin de rue. L'austère géométrie des foyers s'est défaite de l'intérieur.

Et tu reviens à cette façade, le numéro 19. Ses balcons fermés, les portes épaisses et sombres. Celle-là et toutes les autres. Tu peux presque palper sa peau craquelée. Entouré de fantômes, étourdi par le ciel écartelé sur ton crâne. Tu as oublié les prescriptions.

Violeta Salvatierra

Variations d'un infini turbulent (sur *Limite* de Mario Peixoto, Brésil 1930) par Gabriela Trujillo / **L'édition DVD : le point final d'un film ?** par Cédric Lépine / **Le cinéma d'art est défait ?** par Orlan Roy / **Texte dit vague** par Damien Marguet
Petite les intentions sont icelles par Rodolphe Olcèse
Notes sur un film en devenir par Philippe Cote / **Avide** par Nathalie EstBrochier / **Andalousie** par Violeta Salvatierra

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 : Delphine Humbert, Cédric Lépine, Rodolphe Olcèse, Violeta Salvatierra.

Prix : 3€ / abonnement simple 10€ / abonnement de soutien 15€
N° ISSN : 1961-5574
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
etoilements@gmail.com
<http://etoilements.over-blog.com>