

étoilements/quatre

septembre 2008

Comme le cinéma, qui est peut-être l'une de ses modalités, la promenade demande à la fois espace et temps. Elle veut un lieu où puissent s'épouser le hasard et l'intention. Elle demande aussi que nous lui consacrons du temps, pour ne pas tourner en pure fuite ou déroute. Que nos déambulations nous trouvent inquiétés ou soucieux, et voilà qu'elles se changent en une errance qui, pour ne nous accorder ni paix ni indolence, fait se volatiliser la flânerie où nous pensions être. Pour que nos promenades aient lieu, nous devons nous rendre disponibles, dans un espace qui nous redonne cette vacance d'esprit initiale grâce à laquelle nous avons pu venir à lui. Gratuité et générosité sont intrinsèquement attachées à l'idée de promenade.

Pensée en premier lieu sous le signe du voyage, et plus singulièrement du voyage raté (à partir d'*Uyuni*, film d'Andrés Denegri), la promenade manifeste son aptitude à entretenir le désir de faire des images lorsqu'elle se comprend comme disponibilité au monde. Raphaël Bassan, interrogeant le cinéma de Joseph Morder, veut montrer comment la vacance l'anime tout entier. Il situe ainsi son propre itinéraire de critique relativement aux films qu'il évoque. S'il peut le faire, c'est que les films, en nous faisant partager cette disponibilité à partir de laquelle ils nous viennent, sont aussi un lieu où nous pouvons nous comprendre et nous décrypter nous-mêmes. Il y a quelque chose de cet ordre dans le texte de Fabrice Lauterjung, qui va de formes en formes, pour explorer, à l'occasion d'une exposition d'art contemporain, de nouvelles possibilités du médium, jusqu'à rencontrer, dans la flânerie où il est emporté, une figure pour le moins inattendue – et pour cause – de l'histoire de l'architecture, pour indiquer *in fine* la violence inhérente à son projet.

Tout film est en lui-même un lieu où notre esprit peut vagabonder. Violeta Salvatierra laisse le sien se traduire en poésie, pour donner quelque chose à voir des images rencontrées dans *Forest of Bliss* de Robert Gardner. Des sentiers quelques peu extérieurs au cinéma ont également été parcourus, en direction d'une pratique qui le concerne absolument, celle du photographe tchèque Miroslav Tichý. Enfin, les vers d'Orlan Roy, ouverts par les images du suaire et de la mort, nous signalent une vacance ultime qui nous fera voyager Dieu sait où...

Puissent les textes ici réunis nous convaincre de sortir à nouveau dans la fraîcheur de l'automne, et de fréquenter les parcs, les rues et les cinémas, où tant de choses ont encore besoin de notre attention pour se laisser dire.

Du voyage raté : *Uyuni* (Andrés Denegri, Argentine 2005)



Images reproduites vec l'aimable autorisation d'Andrés Denegri

En repensant la question de la balade romantique, et de sa représentation problématique à l'écran, on découvre que c'est dans le négatif de la virée à deux, dans son échec, que celle-ci peut déployer ses puissances iconographiques. *Uyuni* est un film conçu sous le signe du voyage romantique brisé, manqué ou gâché – somme toute impossible. Le voyage devient ici le symbole de l'indicible entre le masculin et le féminin, comme la constante nécessité de revoir nos modes de communication, avant que de chercher la communion – désormais, seule l'image cinématographique sort de l'impasse.

Du faux voyage : le désir

Riant au vent vif qui te baise (...)
Que de choses verrons-nous, ma chère...
Arthur Rimbaud, « Les reparties de Nina »

Germaine Dulac fait en 1927 *L'Invitation au voyage* : elle y présente un premier type d'escapade romantique impossible, un voyage dans l'immobile du fantasme, un transport purement visuel... Elle illustre le poème homonyme de Baudelaire : or tout, dans le film, est fait pour démentir ou annuler l'élan qui pousse l'un vers l'autre l'homme et la femme : l'invitation au voyage n'est plus qu'une simple enseigne, l'impossibilité d'un rêve, son échec. Dulac fait entrer le poème dans la vie réelle, pour en accroître la portée idéale : rien ici-bas, n'est « luxe, calme et volupté ».

Un hublot ouvert sur une arrière-cour : le marin n'a de cesse de réinventer le paysage environnant. Ce flot d'images subjectives est la véritable invitation au voyage ; de fait, le seul voyage possible.

C'est la puissance imageante de la soif, du désir de la femme : Dulac sait rendre la tension iconographique avec des surimpressions, des entrelacs de motifs, mettant en valeur les diverses strates de la représentation du fantasme. Et on comprend alors que tout : le départ, le paysage, la promesse – tout était de pacotille. Tout y est simulacre, tromperie. Tout devient, pour les deux personnages, dés-espoir.

Du voyage manqué : l'ennui

LUI : Elle dit qu'elle s'ennuie, qu'elle n'a jamais cru que l'ennui était lié à l'espace, mais qu'elle sait maintenant que l'ennui est à Uyuni. (...)

ELLE : Il dit qu'elle s'ennuie car elle ne comprend pas que là ils sont bien, qu'elle confond la tranquillité et l'ennui, et il répète que là ils sont tranquilles, tranquilles et en sûreté.

Andrés Denegri, *Uyuni*

Le film d'Andrés Denegri me semble commencer là où la question soulevée par Dulac reste en suspens : qu'arriverait-il si les deux héros partaient effectivement en voyage ? *Uyuni* propose une solution, située dans la petite ville homonyme de l'altiplano bolivien. Un couple se trouve dans cet endroit, et la femme commence à s'ennuyer. L'imaginaire n'a plus le même pouvoir de transcender le prosaïque : c'est le langage qui est le lieu de l'échec.

D'une part, on ne voit jamais les personnages à l'écran, on les entend seulement. Leurs voix portent la tension, la vision du voyage, du paysage qui en est la fin. Ils parlent à tour de rôle, rapportant de manière sèche les paroles de l'autre, toujours à la troisième personne du singulier. Ils parlent sur un fond de commentaire radio, qui étire le temps, le neutralisant, le rendant homogène – long.

Ainsi, *Uyuni* délimite l'ennui, qui somme toute est la seule chose que la femme a pu trouver au bout du voyage.

Il y a dans *Uyuni* peu de plans, qui sont des visions fixes de quelques endroits a priori insignifiants. Mais la richesse iconographique de cette aire d'ennui est ce qui rend le film (présenté aussi comme une installation vidéo avec deux écrans) complexe et passionnant : de la superposition de la même image en supports différents découle le rapport frustré à l'Autre en amour – une mesure de l'Incommunicable.

Du voyage impossible : l'Autre

Nous nous étions bien promis que toutes nos pensées nous seraient communes à l'un et à l'autre, et que nos deux âmes désormais n'en feraient plus qu'une ; – un rêve qui n'a rien d'original, après tout, si ce n'est que, rêvé par tous les hommes, il n'a été réalisé par aucun.

Charles Baudelaire, « Les Yeux des pauvres »

Dans *Uyuni* les personnages, nous l'avons dit, ne sont jamais visibles à l'écran. Mais leurs voix se répondent, et sans vraiment s'enchevêtrer. De là, aussi, leur impossible contact.

Le film s'organise en superposant deux supports de la même image : des vues en Super 8 et en Hi-8. Comme si la réalité du but du voyage ne pouvait être comprise ou totalement ressentie qu'à travers les deux points de vue – masculin et féminin. Cette superposition donne une matérialité onirique au paysage poussiéreux, un village abandonné qui semble se trouver dans le lieu le plus reculé du monde, et dans un temps indéfinissable.

Ainsi, lorsque la bobine de Super 8 est terminée, on voit la disparition de l'une des couches de vision. L'autre se maintient, ouvrant une autre strate de la perception, et dès lors l'« Autre » du regard nous crie son absence.

A travers les deux textures, les deux registres d'images, Dene-gri échafaude deux regards, deux voyages – à travers l'épaisseur composite de l'image unique, la fin du voyage. Le rendu final est d'autant plus surprenant et dépaysant que les paysages s'étendent dans un ciel interminable et des rues poussiéreuses où la vie semble oubliée.

C'est le déploiement formel opéré par l'artiste qui tente de pallier le manque, cette solitude de l'individu face à l'Autre. S'il faut que le voyage soit toujours raté c'est justement parce que l'amour s'actualise dans le négatif.

Uyuni semble ainsi répondre, dans l'enchevêtrement des visions masculine et féminine, au constat de Charles Baudelaire :

Tant il est difficile de s'entendre, mon cher ange, et tant la pensée est incommunicable, même entre gens qui s'aiment !

Gabriela Trujillo

JOSEPH MORDER :

Le double journal des aficionados

Cela faisait bien vingt ans que je n'avais pas regardé, avec attention, un épisode ou un extrait du *Journal filmé* de Joseph Morder. Initié en 1967, lorsque le jeune homme reçoit, pour son dix-huitième anniversaire, une petite caméra Super 8 muette en cadeau, cette entreprise prométhéenne se poursuit encore aujourd'hui en argentique, mais aussi en numérique depuis 1999. Le cinéaste lui-même ne connaît pas la durée exacte de ce *diary* hors du commun (deux cents heures probablement).

Entre 1981 et 1984, fasciné par cette démarche à nulle autre pareille en France, j'avais écrit de nombreux textes et accordé moult entretiens à Joseph dans des revues spécialisées mais aussi des brochures institutionnelles (1). Conçu, à l'origine, comme un adjuvant à son journal écrit, quelque chose d'intime non destiné à être montré – un jardin secret en quelque sorte, une bibliothèque où on rangerait les images de sa vie privée –, le Journal se construit, provisoirement entre 1978 et 1982, en unités autonomes, quand, encouragé par des proches, Morder décide d'en montrer des « épisodes » qu'il structure et titre pour l'occasion. Par ailleurs, l'artiste acquiert, en 1976, une caméra Super 8 sonore ; le son direct sera, pourtant, peu présent dans les œuvres en question au profit d'observations et de narrations en voix-off qui donnent sens et identité à ces opus. Les faits évoqués dans chaque partie de ce « nouveau journal », qui dure entre 1h30 et 2 heures, sont compris entre janvier et juin ou juin et décembre des années de référence. Les titres se veulent évocateurs et poétiques : *L'Été madrilène* (juin-décembre 1978), *Le Chien amoureux* (décembre 1978- juin 1979)... Le cinéaste agence les images prises durant ces périodes, met des intertitres indiquant les dates (3 décembre, 12-15 novembre) d'une séquence à venir, et ajoute un commentaire, conçu après coup, qui réinterprète les événements.

Contrairement à Jonas Mekas, chez qui le fait documentaire domine, le cinéaste français tire toujours son matériau vers une sorte de narration-fiction qui nous renseigne sur ses amis, sur l'état du cinéma indépendant des diverses époques évoquées (Morder va souvent dans des festivals dévolus au Super 8, parle des gens qui le pratiquent). Il convoque, souvent, sous l'aspect de saynètes ou de digressions diverses, ses origines latino-américaines, sa judéité, l'amour du cinéma hollywoodien dévoré durant son « enfance tropicale » (l'auteur a passé les premières années de sa vie en Amérique latine).



©Joseph Morder

Parallèlement à ce tronc central, l'artiste tourne des documents bruts sur les manifestations, les grèves, les défilés du 1er Mai et autres (le tout classé dans les Archives Morlock) et des films de fiction. Il utilise toute cette expérience, cette dynamique, pour concevoir, en 2007, avec un téléphone portable, un long métrage qui affiche de multiples aspirations du *Journal filmé* : *J'aimerais partager le printemps avec quelqu'un* ; quête personnelle et amoureuse (bisexuel, les penchants de Morder le portent souvent vers les garçons : ici, en 2007, c'est un acteur qui a appris son rôle de jouvenceau évanescent).

Mais foin de didactisme (il en faut un peu cependant), et revenons à cette notion de vacance, de disponibilité, chère à Joseph Morder. Depuis les années 1990, j'ai écrit quelques textes sur Morder, mais uniquement d'après mes notes. J'ai eu, soudain, l'irrépressible envie de voir les 13 heures du *Journal structuré* de Morder, celui qui va de *L'Été madrilène* aux *Nuages américains* (1983), date de sa « rentrée » en clandestinité (Joseph ne monte plus et ne montre plus son journal ; ici, je mets un j minuscule à « journal », car ce n'est plus une œuvre totalement artistique, mais quelque chose de personnel destiné au seul filmeur).

Je n'ai trouvé, sur une de mes étagères, que *Les Nuages américains*, récemment édité en DVD (période : juillet à décembre 1982), et que j'avais, à sa réception, négligemment mis de côté. À peine ai-je appuyé sur la télécommande de mon lecteur de DVD — j'en étais juste au moment où Joseph, resté sédentaire pendant de longs mois, décide de partir pour les États-Unis —, qu'un mail du CJC sonne sur mon ordinateur : j'y lis le programme éditorial du numéro 4 d'*étoilements* qui dit, en substance : « La promenade, la dérive ne seraient-elles pas la geste initiale qui préside à toute création ? » C'est le sens profond de tout le *Journal* et de cet opus en particulier.

Les nuages américains (les motifs), entrevus de l'avion ou du ciel new-yorkais ou californien donnent un côté aérien, volatile à l'ensemble, tandis que *Les Nuages américains* (le film) se développe en une série de diastoles et de systoles typiques du style à la fois impressionniste, intime et très ouvert sur le monde, de Joseph.



©Joseph Morder

On part du très intime, du très confiné (l'appartement de Morder, dont le vasis-tas d'une des fenêtres reste bloqué ; un ami, Roland, auquel le cinéaste pen-sera tout au long du film, vient l'en-trouvrir), pour, ensuite, parcourir le monde : un vaste voyage aux États-Unis, puis, après un retour parisien, de mini-échappées vers la Suisse, l'Italie et la Belgique.

D'abord de la pédagogie, ensuite un peu de psychologie.

Morder rencontre Roland (personnage réel ou de fiction ? Chez Joseph, c'est sans importance, tous ses « caractères » re-lèvent un peu des deux), avec qui il veut rester, mais il doit se rendre aux États-Unis (rencontrer des amis dit-il).

Ceux qui ont vu les *Diaries* de Mekas noteront ici de considérables différences : Morder emploie peu le cut-up visuel, ses plans, bien que brefs, sont assez élégiaques, et une omniprésente voix-off magnifie tout, surdimensionne tout. C'est moins une approche de dandy de la scène culturelle que de petits flashes ou des saynè-tes sur quelques amis pris, souvent, plus dans leur quotidien que dans leur pratique artistique. Chaque personnage rencontré est, immédiatement, doté d'une histoire qui joue toujours à cache ca-che entre observation et mythe (mystification ?) Les lieux visités (Morder va en Californie, au Texas et y retrouve amis et con-naissances) sont épaissis et doublés de notations documentaires propres au régions parcourues (un dépassement de vitesse coûte cher dans tel ou tel État américain) et d'un vaste réservoir de références filmiques (dans une baie, vue au loin, Hitchcock aurait tourné *Les Oiseaux*), et/ou autres : on ébauche un fade film sur la vie de Marilyn Monroe, morte vingt ans auparavant ; à Berkeley, jadis berceau de la contestation étudiante, Morder n'y voit plus qu'un lieu ultra-normalisé.

De retour à Paris, Morder repart pour des festivals en Italie et en Belgique, avec comme but primordial d'y retrouver des amis, d'évoquer un peu les praticiens du Super 8 ; de parler surtout de lui, de faire de son film une excroissance de son inconscient. Je vous avais promis un peu de psychologie. On y va !

En regardant, après une coupure de tant d'années, un épisode du *Journal* de Joseph Morder, il me semble, durant sa vision, partager le même inconscient que Joseph, m'abreuver au même réservoir d'images.

C'est sûr, certains personnages je les connais, comme la cinéaste belge Mara Pigeon, rencontrée en 1979, et qu'on croise souvent dans les films de l'auteur. Mais cette autre, Yvette, qui me semble tout aussi familière, l'ai-je jamais rencontrée ? Pourtant, il me semble la connaître depuis toujours. On a là (je partage certainement cette impression de « déjà-vu » avec d'autres, comme Gérard Courant par exemple) une sorte de mémoire collective, composée d'instantanés de nos vies – celle de Joseph, la mienne et celle de quelques autres. Le tout, mis en fiction et en abîme par Joseph, me donne, ici, l'impression d'avoir vécu plusieurs vies (et je me pose la question de savoir jusqu'à quel point ce journal appartient, aussi, depuis le temps, à ma propre vie).

En regardant *Les Nuages américains*, j'oublie soudain que nous sommes en 2008, que je suis presque un vieil homme ; cette fameuse disponibilité, cette fameuse vacance de l'esprit, celle qui domine tout l'œuvre de Joseph Morder, m'enveloppe : je nage et je vaque à nouveau dans les années 1980, j'ai environ trente-cinq ans, je fais déjà des premiers bilans sur ma vie, ce que j'ai accompli, sur ce que je veux encore accomplir... ce que je n'accomplirai jamais : ça, c'est seulement le Bassan de 2008 qui le sait.

Raphaël Bassan

Notes

- (1) « Entre la revendication du privé et l'aventure esthétique du super 8 : le *Journal filmé* de Joseph Morder », in brochure, *Cinéma du Musée* (Centre Pompidou, 1984, à l'occasion d'une rétrospective complète du journal « structuré » de Morder, 1984).
- (2) Double DVD édité par les Éditions de l'Ange : *Les Nuages américains* (« Journal filmé neuf ») de Joseph Morder, et *Le Journal de Joseph M* de Gérard Courant (1999).

TOPOGRAPHIE DU TEMPS QUI PASSE

Visite de l'exposition « Collection(s) 08 »
Institut d'art contemporain, Villeurbanne

« Il est peu de personnes qui ne se soient amusées, à un moment quelconque de leur vie, à remonter le cours de leurs idées et à chercher par quels chemins leur esprit était arrivé à de certaines conclusions. Souvent cette occupation est pleine d'intérêt et celui qui l'essaye pour la première fois est étonné de l'incohérence et de la distance, immense en apparence, entre le point de départ et le point d'arrivée. »

Double assassinat dans la rue Morgue

E.A Poe

(Trad : Charles Baudelaire)

Je vais aborder cette exposition suivant le rythme et les règles de la flânerie, par mimétisme sans doute – ma démarche filmique étant tributaire de la qualité de mes errances – mais aussi, convaincu qu'une exposition est une expérience de la mobilité ; mobilité physique et mnémorique.

Et maintenant, dans cette salle, après en avoir traversé d'autres et vu quelques œuvres, ce sont d'abord des films, absents en ces lieux, qui me viennent à l'esprit.

1.

En 1964, dans son film *Bande à part*, Jean-Luc Godard proposait une visite accélérée du Louvre ; en 9 minutes et 43 secondes exactement, ses personnages le parcouraient. Des années plus tard, Ange Leccia, dont l'influence godardienne se manifeste en maintes réalisations, filme Laetitia Casta, la nuit, en ce même Louvre (1). Vêtue d'un linge blanc, anti Belphégor ou succube glamour, son visage se superpose à ceux des œuvres immortelles.

Jean-Marie Straub et Danielle Huillet, en 2004, en plans fixes, sinon le panoramique de l'ouverture, visitent eux aussi le Louvre. Ils le rythment de la voix saccadée de Julie Koltaï lisant Cézanne par l'entremise de Joachim Gasquet (2).

En 2002, avec *L'Arche Russe*, Alexandre Sokourov, filmait un autre musée illustre, l'Ermitage à Saint-Petersbourg, qu'il parcourait en un vertigineux plan-séquence d'une heure et demie, balayant trois siècles d'histoire.

Et Brian de Palma, qui dans *Pulsion (Dressed To Kill)*, 1980, faisait du Metropolitan Museum de New York le terrain d'un jeu de cache-cache érotique.

Ces exemples, bien que différents dans leurs formes et leurs enjeux, offrent un aperçu d'intrusions cinématographiques en quelques musées. Je note en passant que ces films contemporains de leur époque lorgnent vers les œuvres classiques (seul *Pulsion* s'autorise quelques digressions modernes).

Ici, en ces murs, la situation peut paraître inversée. En certaines salles, des réalisations reprennent les codes et les outils de la machine cinéma. Serait-ce alors du cinéma hors les murs ? Pas vraiment. Les réalisations présentées n'ont pas été pensées pour les salles obscures sanctuarisées ; elles sont, en revanche, habitées par l'inconscient cinématographique de leurs auteurs et, attitude très postmoderne, par la mise à nu des mécanismes techniques et narratifs. Elles prolongent par ailleurs la tradition expérimentale du cinéma élargi (*expanded cinema*), inaugurée dans les années 1920 par des artistes comme Abel Gance et Oskar Fischinger, un cinéma qui sort de la projection classique, se déploie dans l'espace, modifie les codes de manifestations usuelles.

2.

Lors d'une conférence, Hollis Frampton, un des plus essentiels réalisateurs de cinéma dit « expérimental », commençait sa locution par ces mots : « Veuillez éteindre la lumière. Puisqu'on va parler de films, autant le faire dans le noir » (3).

En cette salle, la lumière étant déjà éteinte, nous allons directement pouvoir parler de films, et d'abord de celui-ci, projeté juste derrière moi, dans mon dos, face à vous. Que voit-on ? Un projecteur 35 mm en action, posé en plein désert face à rien. Face à rien ? Face à rien si une image projetée ne s'envisage pas sans un support réceptacle, traditionnellement un écran, c'est-à-dire une surface plane, rectangulaire le plus souvent, de couleur blanche.



Ici, l'écran aboli, la projection fait face à l'immensité, le cône de lumière s'évanouit en plein jour et bientôt dans la pénombre. Reste le dispositif technique : un projecteur sur pied, une pellicule qui défile dans les complexes rouages, une bobine qui se vide, une autre qui se remplit.

Et quelques photons qui s'accrochent aux rares particules de poussière de passage devant l'ampoule éclairée, poussière insuffisante toutefois pour que des motifs extraits de ce film projeté sous nos yeux mais pas devant, puissent être identifiés.

La nuit tombe, bientôt le projecteur disparaîtra dans l'obscurité et ne subsistera qu'une trace lumineuse, dernier clin d'oeil à la lourde machinerie qui la fait naître. « La nuit tombe, les vacances finissent. Il me faut une journée pour faire l'histoire d'une seconde, il me faut une année pour faire l'histoire d'une minute, il me faut une vie pour faire l'histoire d'une heure, il me faut une éternité pour faire l'histoire d'un jour. On peut tout faire, excepté l'histoire de ce que l'on fait », écrivait Charles Péguy dans *Clio*, repris par Godard dans ses *histoire(s) du cinéma*. Que fait l'auteur de cette installation vidéographique en occultant sciemment les images d'un film ? Il me semble révéler non pas une absence, mais une béance en laquelle du temps s'engouffre ; car enfin, ce qui se joue dans mon dos depuis le début de ma prise de parole, n'est-ce pas du temps qui passe ? qui s'écoule, avec l'immensité désertique pour sablier ? Or ce film invisible (par ailleurs titre de cette œuvre de Melik Ohanian) existe pourtant. Cette pellicule que l'on aperçoit défiler n'est pas vierge. Que contient-elle ? D'abord une scène, déterminante, où le temps dont dispose chaque participant est compté. De quoi s'agit-il ? D'un temps de parole : de jeunes réfractaires à un régime que l'on imagine de permanente et totale soumission sont questionnés sur la nature de leurs agissements avant d'être placés devant un improbable dilemme : des années de prison ou trois jours à Punishment Park – mission punitive d'une rare violence (dont ils ignorent, à l'instant du choix, l'issue inéluctablement fatale).



Ils sont cette présence sonore qui, du début, s'adjoint à mon discours et le parasite parfois. Qu'entend-on ? Des voix qui toutes s'expriment en américain. Souvent le ton monte, une tension se perçoit, complétée par divers bruits. Ce fond sonore suggère et laisse imaginer le contenu de ces images soufflées dans ce décor immense, théâtre en 1971 du film de Peter Watkins (4), *Punishment park*, faux documentaire dénonçant brutalement la société américaine des années 70, et remise en question sévère du droit d'expression, film d'ailleurs censuré pour les yeux américains lors de sa sortie. Antonioni avait formulé un constat similaire un an auparavant, en baladant sa caméra dans le désert de la Vallée de la Mort pour fixer l'histoire d'amour de deux rebelles sur les terres asséchées de *Zabriskie Point* (5).

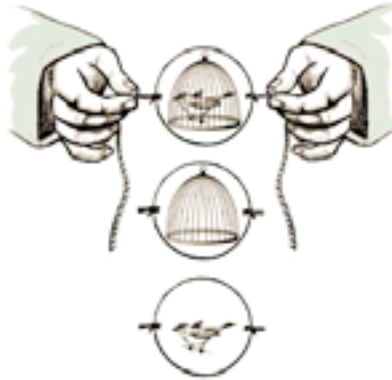
Les paroles que ces hommes et femmes prononcent – hurlent parfois, tout au long du film, s'inscrivent, phrase après phrase, synchrone à celles audibles, sur un écran vidéo fixé au mur, à la sortie de cette installation. Ces phrases ne suppléent pas l'absence de ceux qui les disent. Elles sont sans regard pour les accompagner, sans lèvres pour les façonner, sans visage, désincarnées. Tandis que la nuit est définitivement tombée sur ce désert et que la projection se poursuit, le film projeté reste invisible. Les voix qui s'expriment en américain continuent de s'entendre, ce qu'elles disent continue de s'inscrire sur l'écran vidéo.

En 1630, un opuscule d'un certain Maître Jacques Roland parut. Son titre : *Aglossostomographie*. C'est-à-dire la description d'une bouche sans langue, laquelle parle et fait naturellement toutes les autres fonctions (6).

Cette réalisation de Melik Ohanian me parle ainsi, comme une bouche sans langue.

3.

Vous l'aurez noté, depuis que je m'essaie à décrire les caractéristiques de cette œuvre, à une idée, toujours s'en articule une autre. Cette élaboration progressive de ma pensée par la parole m'entraîne vers cet exercice optique, proto cinématographique, commercialisé en 1825 par son créateur, John Ayrton Paris : le thaumatrope, littéralement, roue à miracle. Il s'agit d'un disque sur lequel chaque face est imprimée d'un motif différent. Par une rapide rotation, le motif inscrit à l'avant et celui inscrit au revers semble n'en faire plus qu'un. Imaginez par exemple un oiseau sur une face et une cage sur l'autre. Vous aurez un oiseau en cage sous l'action de la rotation. L'expérience est basée sur la persistance rétinienne, base optique du cinématographe. La rétine fixant environ une quinzaine d'images par seconde, tout défilement d'une vitesse supérieure produira un effet de continuité et donc l'illusion d'un mouvement.

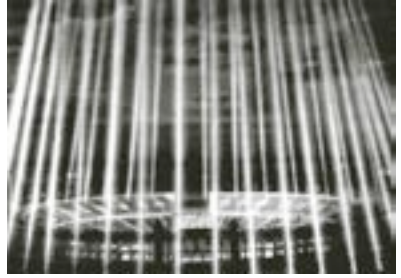


4.

Chez Anthony Mc Call, c'est un bain de matière – une poussière diffuse – qui révèle la teneur physique d'une projection. Dans ses « films », la réception du motif projeté sur une surface plane n'est que la dernière étape d'un processus qu'il avait préalablement matérialisé en un objet tridimensionnel. Il sculpte avec de la lumière sur des particules qui la fixe.



En 1935, pour le congrès de Nuremberg, Albert Speer, architecte en chef d'Hitler, utilisait 150 projecteurs de DCA dont les faisceaux étaient dirigés vers le ciel pour former dans la nuit un rectangle de lumière. Il écrivait : « ... J'éprouve maintenant une curieuse impression à l'idée que la création architecturale la plus réussie de ma vie a été une fantasmagorie, un mirage irréel » (7). Un an plus tard, en clôture des Jeux Olympiques de Berlin, il produira une expérience similaire.



Pourquoi l'image de ces érections babéliennes, éphémères et totalitaires, me vient-elle à l'esprit ? Ma pensée vagabonde. Je me remémorais les « films » d'Anthony Mc Call et le mot cinéma me parut faire problème. Je pensais alors, en contre exemple, à la définition d'Andréi Tarkovski « Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur ? De sculpter dans le temps. Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique ». Sculpter dans le temps me ramène à Melik Ohanian et son *Invisible Film*, à sa projection qui s'évanouit dans le désert, ce qui m'entraîne à nouveau vers Mc Call et son œuvre, *Doubling Back* en particulier. Là, point d'évanouissement, mais une fixation, éphémère, du faisceau. C'est à cet instant que le rectangle de lumière d'Albert Speer m'est apparu. Et comme il y avait déjà eu un oiseau en cage sous l'effet d'une rotation, ces 150 colonnes de lumière érigées vers le ciel ressemblent aux barreaux d'une immense cellule.

Fabrice Lauterjung

Notes

- (1) *La déraison du Louvre* (2005). À noter également, *Les amants du pont neuf* de Léos Carax (1989) : la scène de nuit, à la bougie, devant *Le portrait de l'artiste au chevalet* de Rembrandt.
- (2) Jean-Marie Straub et Danielle Huillet, *Une visite au Louvre* (2004).
- (3) Hollis Frampton, *L'écliptique du savoir. Une conférence*, Centre George Pompidou, 1999.
- (4) Peter Watkins, né en 1935. Réalisateur entre autres de *La bombe* (1966), *Edvard Munch*, *La danse de la vie* (1974), *Le voyage* (1988), *La Commune, Paris 1871* (1999).
- (5) Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point*, 1970.
- (6) Daniel Heller-Roazen, *Echolalies, essai sur l'oubli des langues. Aglossostomographie*, Seuil, 2005.
- (7) Paul Virilio, *La machine de vision. Une amnésie topographique*, Galilée, 1988.

Crédits photographiques : Institut d'art contemporain /
Collection Rhône-Alpes, Internet.



Forest of bliss, Robert Gardner (1985)

Forest of bliss

De l'autre côté.

La brume d'abord, épaisse d'images à venir.

The far shore.

L'eau du fleuve, le bois qui brûle, le feu dansant, la pierre.

Le cerf-volant haut dans les cieux, celui qui gît dans la poussière.

Les pas que l'on suit, ce sont les pas d'un animal qu'on ne voit guère. Haletant, voilé par la brume, il nous tient. /

Passages, brèches, passerelles.

Vers l'autre côté, un souffle qui retrace ses indices, parcourt ses territoires, ses cercles, ses noeuds.

Le chien qui dévore et le chien dévoré.

Le cadavre flottant dans l'eau où l'on baigne et où l'on danse... petite danse à la vie qui ne nous appartient pas. /

C'est une immersion, ce sont des descentes.

A travers les marches, ou par le son obstiné des rames, grinçant, tournant, broyant le reflet de substances ignorées.

Sur le chemin, le bois entassé sur un côté, en attente.

Les soins, les tâches. Les gestes répétés, les secousses recommencées, les effondrements, marquent des cartes aux voies qui se chevauchent. /

Regards à ras du sol, levées de poussière.

Importance du sol qu'on repousse des pieds nus, qu'on martèle, qu'on fouette, qu'on balaye, qu'on trempe d'eau bénie.

Un corps inerte s'y fait traîner jusqu'au fleuve. Une vache mange des fleurs rouges, par terre. La fumée s'étend. /

Passer par l'autre pour ne pas succomber seul au vertige, pas encore. Du lit jusqu'aux cendres, du bleu du ciel jusqu'au tas d'excréments. Marcher, marcher, revenir sur les mêmes lieux, ou aller se perdre loin. Les pieds brassent les fleurs, la merde, nous sommes emportés, mêlés : nous sommes des foules. /

On ne sait pas qui accompagne qui. On ne sait plus qui anticipe. Par les mains, il s'agit de la faire circuler, l'eau, autant que possible. Puis couler soi-même dans le rire, le sommeil, le corps qui s'échappe.

Par les voix érodées, sans mots, devenir ritournelles. /

Le film : un ordre surgit du chaos, aux formes qui nous ressemblent. Sans traductions, les mystères ne sont pas à déchiffrer. On est venu là, à la ville lumineuse, à la ville sainte, pour s'y laisser pénétrer : faire entendre l'arbre qui tombe seul au milieu de la forêt, filmer la descente du corps enseveli et couronné de fleurs, accabler l'image de la fumée qui l'engloutit.

Regarder à nouveau, par delà le fleuve, de l'autre côté.

Violeta Salvatierra

Miroslav Tichý, MF Inv. Nr. 3-8-151, avec l'amaible autorisation de Fondation Tichy Ocean, Zurich



« en débouchant à l'air libre dans la clarté de la rue »

Les images de Miroslav Tichý

Faire un cadre, au cinéma comme en photographie, c'est toujours, d'une façon ou d'une autre, imposer à un être de se manifester d'une manière inédite. Ceci est vrai de toutes les images, des plus réalistes aux plus expérimentales, des plus conformées aux plus dégradées. Il y a dans la prise d'image une opération qui donne au fini à partir duquel elle se constitue une dimension d'absolu. Les êtres dont elles sont les formes, les voilà déliés, ils cessent d'être relatifs à leur environnement, leur « présence » et leur figuration sous tels et tels traits se justifient entièrement, et par elles seules. Ils ne signifient plus, ils se signifient, ce que distingue Henry Focillon dans sa méditation profonde et décidément inépuisable de la *Vie des formes*.

Ces évidences théoriques prennent un relief saisissant dans l'œuvre du photographe tchèque Miroslav Tichý, laquelle s'est élaborée lors de promenades quotidiennes dans les rues, les parcs et les jardins de Kyjov, ville où il est né, en 1926, et où il vit encore. Le photographe, marginalisé pour avoir refusé toute forme de compromis avec le régime, et pour être allé contre l'idée d'un art lui aussi en progrès vers un état idéal et définitif – les images de Tichý sont, comme toutes choses du monde, soumises à la génération et à la corruption – a exercé la prise de vues comme un geste qui peut s'exécuter l'air de rien, à la dérobée, au détour d'une promenade. Et il est vrai que ses photos ont quelque chose, non pas de volé, mais d'arraché à un monde où il faut bien vivre.

Ce qu'il y a de frappant dans les photographies de Miroslav Tichý, c'est l'extrême cohérence entre le rendu et le processus qui aura permis d'y aboutir. C'est assurément que ses images portent la marque des appareils et des optiques avec lesquelles il les a faites. Ceux-ci, par lui bricolés ou fabriqués de toutes pièces, ont bien une dimension approximative. C'est-à-dire qu'ils sont pour approcher le réel, et non pour le mémoriser ou le dupliquer, ce qu'aucune image ne saurait faire du reste. Et s'il faut approcher le réel, c'est bien que nous n'y sommes qu'à aller toujours vers lui, ce que Tichý, se promenant inlassablement dans les mêmes rues pour y prendre des centaines de clichés par jour, n'a cessé de faire à sa manière, quelque difficile que son statut dans la société tchèque ait pu lui rendre cette tâche. Cette dimension d'imprécision introduit dans telle ou telle silhouette – féminine toujours, de dos souvent, que le photographe veut s'acquérir – une densité et une épaisseur qui ont quelque chose de tranchant, et qui transfigurent le flou, l'indécis, en une netteté évidente. Miroslav Tichý sait ce qu'il fait et comment il le fait.



Miroslav Tichý, MT Inv. Nr. 1-35, avec l'aimable autorisation de Foundation Tichy Ocean, Zurich

Traînant aux abords de la piscine, pour y saisir à travers le grillage, et à leur insu la plupart du temps, deux ou trois jeunes femmes en maillot de bain, Miroslav Tichý les recompose, et leur donne une forme et finalement une place dans le monde que nous ne pouvions leur soupçonner. Il faut que ces corps, ces visages qui regardent rarement vers l'objectif, gardent quelque chose de lointain, pour ne pas s'abolir dans un regard ou un désir guidé par l'avidité et la convoitise. Toute obsessionnelle que soit l'œuvre de Tichý – il ne photographie que des femmes, leurs jambes, leurs fesses, et prend des vues de son téléviseur de temps à autre, lorsqu'il peut y trouver des nus – elle ne dégrade jamais la féminité. Elle en dévoile au contraire un aspect d'inaccessibilité radicale. Les femmes de Tichý, hallucinées par son matériel, sont des figures séparées. Les grillages, les feuillages, les dos ne le montrent que trop bien. Imagée par le photographe, la femme est proprement imprenable. Les clichés dégagent par là un érotisme à nul autre pareil. Et s'il y a de l'éros, c'est qu'il y a de l'amour dans ces images, ce qui continue d'indiquer que l'approche du sujet, ou du réel, est nécessairement sans fin. Avoir un motif, n'est ce pas être constamment invité, par lui précisément, à partir en sa direction, pour y trouver encore quelque chose qui va faire neuf et toujours jeune notre intérêt pour lui ?

Il faut donc évoquer la manière par laquelle le photographe continue d'approcher son motif après l'avoir capturé. Les photographies de Miroslav Tichý ne cessent en effet de devenir. Une fois révélée la partie du photogramme qu'il veut fixer sur le papier, il continue de travailler, en la soumettant à un traitement singulier, son image. Ses photos en effet peuvent servir de sous verre, où à caler une table branlante. Certaines sont posées sur le rebord de la fenêtre, exposées à l'humidité. Il faut que le monde d'où viennent ces photographies agisse sur elles en retour, et leur donne d'accéder à leur patine véritable, bref, les achève. La révélation de l'image va bien au-delà de l'agrandisseur et du bain de traitement. C'est le lieu de notre existence qui en permet l'aboutissement. Ce qui pourrait sembler de la négligence est en fait une décision, un acte d'une très grande profondeur. Il faut toujours composer avec l'imprévu, car si nous pouvions, en art comme en tout autre domaine, tout contrôler, nous ne saurions faire que des choses à notre échelle, une échelle humaine certes, mais qui ne saurait nous emmener au-delà du lieu où nous sommes déjà.

Si la promenade doit se poursuivre, et d'autres chemins surgir, il faut bien ouvrir au monde ce que nous faisons. C'est quelque chose de cet ordre que dit la pratique de Tichý.

Pour autant, il ne s'agit pas de tout confier au hasard. Une fois les images lézardées, tâchées, abîmées par les intempéries, il faut encore les reprendre, plus tard, pour redéfinir leur contour en les coupant aux ciseaux. Tichý aime aussi y apporter des traits de crayon ou de stylo, pour faire saillir en elles quelque chose de supplémentaire, ou les encadrer, souvent avec du papier ou du carton. Comme pour rappeler que les images, pour nous atteindre en vérité, peuvent et doivent devenir autre chose que ce qu'elles sont.

Miroslav Tichý aime à dire que son travail est de peindre avec de la lumière. C'est par nécessité que son atelier est dans les rues, et la promenade, le premier mouvement de son œuvre. Car la lumière, c'est bien dehors que nous la pouvons saisir, reflétée sur les peaux des promeneuses et des nageuses. Pour s'en bien convaincre, il faut, comme Robert Walser, dont la littérature, animée de tout autres rémanences, n'est pas sans résonner fortement avec l'œuvre du photographe tchèque, prendre son chapeau, dégringoler l'escalier, et filer à l'air libre, dans la clarté de la rue.

Rodolphe Olcèse

La mort comme suaire.

La mort comme masque et chair – qui prend les tournants les plus habiles pour s’incruster comme une lancinante question :

parfois cette question. Parfois cette question.

Difficile de se faire à l’idée d’une victoire – c’est porter en soi cette nécessité de se confronter au corps social pour mieux le sentir, c’est rebondir contre ses pavés –
au corps aimé, mon amour, c’est plonger
dans ton amour

au corps, au corps tout court,
au corps du monde – avec cette lancinante question
de la mort – c’est quoi, toi, ici, maintenant
et son étonnant pourquoi

C’est justement ce qu’on doit découvrir –
en parcourant, en chantant, en dansant, en jouant, en souffrant,
en jouissant, en dormant, en rêvant, en passant, en mourant, cette
durée vive – la brûler
comme un tabac, alcool, photogramme

Justement en prenant sa peau, en l’étirant jusqu’à
découvrir les os – leurs membranes gelées – les membres
jusqu’à la glace – avec notre lente brûlure qu’est
notre mort – cette membrane qu’est notre corps
comme un encens

comme un suaire

Alors maintenant que la mort c’est fête
et que la mort, c’est, entière, qu’elle habite
nos drames – Alors maintenant on peut voyager
On peut tanguer et se balader – s’éprouver

Ce corps perdu – que vous êtes – c’est un vin c’est un suaire
Ce corps perdu, c’est un immense mystère – pendant ce temps
qu’il vit, quelque chose s’élançait et
c’est le sang qui voyage déjà
plus vite, plus vite – avec des surfaces,
dans des échanges inconnus et connus –

des Orchidées qui respirent – des tamariniers qui tremblent
et dans la forêt en sueur de nos âmes qui n'en sont pas,
du moins en songe, il y a la trace chaude,
comme une lave en dessous, mais c'est au dessus,
il y a des veines comme des silences, il y a
l'existence comme un point – il y a un regard
Qui part de tout ça, qui va on ne sait où,
qui va plus loin, quelque part dans un bâtiment
d'administration marron ou un bateau de bois et d'acier
qui tanguent, il y a, pendant ce temps-là,
un soubresaut, une permanence de telle histoire
ou telle histoire

– cette question et cette question qui se balancent
comme deux poids, l'un vers l'autre, l'un vers l'autre
comme les deux boules d'un pendule immense – tac, tac
Il y a un morceau du drap du monde sur nos têtes :
pourvu qu'on l'imprime ! – tant qu'il est encore temps.

O. Roy

extrait de *Carnet De Route*, 4 nov. 07 (même nuit.)



Photographie d'Aflah Bekkaye, prise lors d'une promenade en France.

Du voyage raté : Uyuni (Andrés Denegri, Argentine 2005) par Gabriela Trujillo / **Joseph Morder : le double journal des aficionados** par Raphaël Bassan / **Topographie du temps qui passe** par Fabrice Lauterjung / *Forest of bliss* de Robert Gardner par Violeta Salvatierra / «**en débouchant à l'air libre dans la clarté de la rue**». **Les images de Miroslav Tichý** par Rodolphe Olcèse / extrait de **Carnet de route** par Orlan Roy

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.

Directeur de la publication : Pip Chodorov

Direction éditoriale : Rodolphe Olcèse, Violeta Salvatierra, Gabriela Trujillo.

Prix : 3€ / abonnement simple 10€ / abonnement de soutien 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
<http://etoilements.over-blog.com>