Pour ce numéro d'étoilements, nous nous sommes interrogés sur l'idée d'insistance : celle d'une puissance créatrice, celle qui est résistance ou persistance de formes, de traces, d'une nécessité surtout, jamais comblée, de dire. En insistant, on enferme ou on libère, on produit (ou on se laisse produire) dans l'intensification. Insister donc : y revenir. Or, ce n'est pas pour autant que l'on se saisit davantage de nos faires, de nos dires ; bien au contraire, on se cherche inlassablement, on fait place à l'inconnu, le laissant ainsi jaillir.

C'est d'abord en hommage à l'œuvre inépuisable de Raymonde Carasco (récemment disparue), que cette question s'ouvre, pour mieux la faire resurgir à travers la mémoire sensible de Gabriela Trujillo. Elle se prolonge ensuite dans l'analyse du film Zorns Lemma, de Hollis Frampton, par Raphaël Bassan, ou la mise en perspective de Empire d'Andy Warhol et Macrozoom de Piero Bargellini, mettant à jour deux approches d'une expérience de l'insistance du vide dans nos vies contemporaines (et dans le cinéma d'avant-garde), d'après Dario Marchiori. Face à la nécessité impérieuse de faire partager les traces d'une histoire d'oppression et de lutte, la question des images latentes prend tout son sens au sein l'œuvre de Joana Hadjithomas et de Khalil Joreige, donnée à penser par Daphné Le Sergent. La volonté de dévoiler, de faire apparaître, liée au besoin de réfléchir aux conditions de cette apparition nécessaire, sont au cœur du travail de ces artistes, et trouvent écho dans le texte qui suit, sur la persistance de l'image manquante aux fondements même du médium cinématographique (Gabriela Trujillo).

Le texte de Rodolphe Olcèse, à partir de films de Blaise Othnin-Girard, ainsi que celui de Raphaël Soatto, soulignent, parmi les diverses formes d'insistance évoquées, celle qui œuvre dans la pratique cinématographique en tant que quête de sens toujours à préciser, à retrouver. Un telle quête nécessite d'être complétée par un ailleurs, un au-delà que le regard de l'autre viendra à chaque fois convoquer.

Enfin, étoilements veut continuer à donner une place à des écrits empruntant des formes poétiques ou fictionnelles comme celles, en particulier, des textes qui closent le numéro. Il est aussi question d'insistance, ici, sur l'ouverture à des modes d'écriture permettant d'approcher autrement le geste cinématographique, s'autorisant à le décentrer, et tentant d'y répondre par de nouveaux gestes - autant de tentatives singulières de le réinventer.

Un moment sur l'aile du vent : Raymonde Carasco rediviva

A Régis Hébraud et Nicole Brenez, et à tous ceux qui laissaient partir le dernier métro à la sortie des Grands Boulevards pour écouter Raymonde.

L'œuvre de Raymonde Carasco est iridescente — elle dresse la poétique des trajectoires. Issue d'une inépuisable quête poétique, elle traverse tous les genres : fiction, documentaire, ethnographie, adaptation. Chacun des films est, dans sa durée, une proposition hautement subjective du cinéma, une hypothèse de recherche sur l'expérience du regard.

Gradiva (1977) pourrait être l'anti-adaptation par excellence du roman éponyme de G.W. Jensen, rendu célèbre par Freud. Le film questionne le motif, la fragilité, le frémissement d'un pas de femme qui marche dans la lumière et fuit dans la pénombre. De ce questionnement émerge aussi la fresque Tarahumara. Depuis la fin des années 1970, Raymonde Carasco et Régis Hébraud ont arpenté la Sierra Tarahumara au Mexique, prolongeant, en un premier temps, le voyage du poète Antonin Artaud. Par la suite, les films se fondent avec les paroles du dernier chaman, l'homme sur qui repose le fragile et majestueux héritage de cette race précolombienne. Entre temps, ce sont de véritables poèmes ethnographiques, comme l'annonçait Nicole Brenez, qui ont vu le jour.

Le mystère (qu'il soit rite, guérison, danse, invocation, apparition ou passion) ne se raconte plus, il jaillit et crée un temps cinématographique qui pousse au silence et à la contemplation. Que la poésie de ces trajectoires envahisse notre écran n'est pas toujours évident : souvent difficile d'accès pour celui qui cherche dans l'image l'explicite, l'œuvre carasquienne se découvre en marge des réseaux traditionnels de diffusion (notamment grâce à Nicole Brenez, Marcel Mazé, Ricardo Matos Cabo).

Par ailleurs, l'œuvre inlassable de Carasco est aussi celle d'un écrivain : ses textes côtoient les figures intellectuelles les plus marquantes de la deuxième moitié du XXème siècle (Barthes, Deleuze, Foucault). Ses écrits proposent une approche théorique des œuvres de ses contemporains (Duras, Godard, Resnais), tout en approfondissant un héritage dont elle ne cesse de se réclamer (Eisenstein, Pasolini, Michaux, Artaud, Bousquet). Il est remarquable de pouvoir assister à cette œuvre qui nous accompagne au seuil du mystère : l'instant de toute création poétique, situé dans l'intervalle entre les rayons et les ombres.

La pensée traditionnelle des Tarahumaras face à l'énigme de la mort se dresse comme un acte à la fois magique et poétique : la théurgie est discrète, mais éminemment visuelle et efficace. En somme, ces films pourraient achever un chant de deuil pour une civilisation qui saigne ; et pourtant, le cinéma de Carasco, « dédié au peuple Tarahumara », reste dans la lumière un instant poétique de quête, d'espoir.

C'est pour cela qu'au moment de sa propre traversée, nous saluons Raymonde Carasco. Elle a plongé dans la fêlure du temps, pour en ressurgir, entre le bruissement des moments, *rediviva*. Parmi nous.

Gabriela Trujillo

Zorns Lemma, matrice des langages et défis à la mémoire

Remembrances et retour sur la « région centrale » d'un film de Hollis Frampton de 1970.

J'ai vu ce moyen métrage de près d'une heure au Festival de Knok-ke-le-Zoute (dénommé aussi EXPRMNTL) en 1974, la plus importante manifestation internationale dévolue aux films expérimentaux et d'avant-garde, fondée par Jacques Ledoux, également conservateur de la Cinémathèque belge. L'organisateur présentait, cette année-là, une intégrale des films du photographe et cinéaste américain Hollis Frampton (1936-1984), affirmant, haut et fort, que c'était l'artiste le plus important de son temps. À cette époque, Frampton avait déjà achevé sa suite majeure en sept opus, le titanesque Hapax Legomena légèrement postérieur à Zorns Lemma (1), ainsi que des « épisodes » de son œuvre-testament demeurée inachevée à sa mort, Magellan (prévue pour durer 7h30 et dont il existerait 305 minutes aujourd'hui).

Art versus mémoire

Je ne vais pas entreprendre une étude sur le travail de Frampton, projet qui nécessiterait une place énorme, mais rebondir sur le début du texte qui fixe le challenge programmatique du présent numéro d'étoilements : « Si nous sommes attentifs à ce qui résonne à travers une œuvre, à ce qui persiste en elle à travers de multiples formes... »... Tant dans les plis de la machine-cerveau que dans l'appréhension et les traductions personnelles d'une œuvre pourrait-on ajouter.

Lorsque je repense à Zorns Lemma, deux échantillons mémoriels, issus des tourbillons de panneaux ou d'affiches à contenus graphiques et/ou de scènes filmées sur le vif, surnagent dans mon inconscient : la transformation de chaînes de lettrines en saynètes et la persistance d'une image d'ibis rouge qui éploie ses ailes à l'infini.

Comme pour beaucoup de films dits structurels, on retient un schéma, quelque chose qui résume, dans une architectonie apparemment bien bâtie, « complète » et complexe, la ou les dynamiques centrales du film : ce par quoi on le résumerait s'il était narratif. Ainsi, lorsque l'on se remémore rapidement Wavelengh de Michael Snow, c'est le déroulement et la mise en scène d'un zoom qui vient immédiatement à l'esprit. Évidemment, ces ouvrages sont bien plus complexes que cela.

Dans mon souvenir, donc, Zorns Lemma était un film conceptuel dans lequel une série d'images comprennant chacune des mots se suivant alphabétiquement (compare pour C, rice pour R) finissent par former, dans leurs successions, un alphabet qui me semblait comprendre vingt-six lettres. Au bout d'un moment, certains plans de lettres sont remplacés par des motifs figuraux (un arbre, un feu), des actions (un bac qu'on remplit de haricots secs, un type qui repeint le mur de sa chambre), des animaux (un rhinocéros, un ibis). Le choix des actions et motifs n'a aucun rapport apparent avec les lettres, elles-mêmes provenant d'affiches, d'enseignes lumineuses, de graffitis, de signes dessinés... Tous les plans de cette énumération alphabétique ont été filmés à New York. Les mots sont en général courts (cheese, dirt, exit, golden) et relèvent de l'univers « pop » et de celui de la vie courante.

Ce que j'ai retenu, de ce système bâti sur l'énumération, l'accumulation et la substitution est l'affinement d'un processus qui me semble parfait, « lisse », mécanique. Une fois toutes les lettres remplacées, me remémorais-je, les divers motifs et saynètes se répétaient un grand nombre de fois avec, en vedette, dans mon esprit, les images récurrentes d'un feu qui dévore l'écran et d'un ibis rouge qui orchestrerait des arabesques dignes d'une Loïe Fuller.

L'œuvre elle-même

Ce qu'il y a de confondant, et peut-être de merveilleux en fin de compte, lorsque l'on regarde les chefs-d'œuvres du cinéma structurel : Wavelenght (Michael Snow, 1967), T,O,U,C,H,I,N,G, (Paul Sharits, 1968), Tom, Tom, the Piper's Son (Ken Jacobs, 1969) ou Zorns Lemma, c'est qu'ils impliquent toujours une multitude de lectures, mais laissent souvent dans l'esprit du spectateur le souvenir épuré de leur processus : on peut résumer ces films complexes en deux lignes, comme on le ferait du mode d'emploi d'une machine simple ou des fonctions principales d'un logiciel.

J'ai revu le film d'Hollis Frampton avec l'intention d'écrire ce texte. Sa complexité structurelle s'est dévoilée ainsi avec sa séduisante cohorte de faux-semblants et de mises en abymes dont il est tissé.

Zorns Lemma comprend trois parties : une, initiale, de deux minutes ; une deuxième (celle qui occulte les autres, celle de l'énumération et de la substitution justement) de quarante-sept minutes et une dernière de dix minutes.

Le segment d'ouverture est entièrement noir, une voix de femme récite des passage du Bay State Primer (un manuel scolaire du XVIIIème Siècle, religieux et conservateur, destiné aux enfants): dans chaque sentence, un mot est mis en évidence dans le sens d'une progression alphabétique: « In Adam's fall we sinned all; The Cat doth play, and after slay »). C'est la matrice du film, le chaos originel organisé une première fois, oralement, par les pionniers du Nouveau Continent. Pour Frampton, qui affirme le profil autobiographique de son projet, c'est le noir fœtal puis l'enfance que caractérisent cette ouverture.

La dernière partie montre un homme, une femme et leur chien qui gravissent une pente enneigée jusqu'à disparaître, à la fin, dans la blancheur totale de l'écran. On entend, sur la bande-son, six voix de femmes qui lisent des passages de On Light, or the Ingression of Forms, un très vieux texte, qui verbalise une explication métaphysique du monde ; chaque récitante dit, en alternance, un mot : The/first/bodily/form/I/judge/to/be/Light. Dans l'économie générale de l'œuvre, ce passage dissolvant indiquerait la vieillesse et la mort de l'artiste.

Comme l'ont montré de nombreux essayistes, le New American Cinema (lyrique ou structurel) est très lié à la nature (panthéisme par essence et par choix culturel) et aux modes de pensées préindustriels (la figure tutélaire de Henri-David Thoreau y domine). Les messages qui reviennent le plus souvent dans ces travaux américains — mais nous n'allons pas nous y attarder — sont : « De quoi nous ont privé les sociétés industrielles… De notre âme ? De notre humanité ? Le cinéma s'est développé dans un sens hérétique qui a oublié les leçons graphiques de Muybridge… »

Zorms Lemma : relectures et effets de miroir

J'ai écrit, plus haut, que je n'allais pas traiter de l'œuvre dans son ensemble, mais il s'est avéré, au cours des esquisses du texte, que cela appauvrirait mon approche si je ne m'y référais pas un minimum.

Je redécris la méchanique du film qui, maintenant que le projet framptonien est dévoilé, résonne différemment dans l'esprit du lecteur. Deux minutes après le début, l'écran noir fait place à des plans filmés des lettres de l'alphabet, mais il n'y en a que vingt-quatre : le J et le U sont absents ; il s'agit d'un alphabet latin archaïque dans lequel I et J et U et V sont considérées comme les mêmes lettres.







Zorns Lemma, Hollis Frampton (1970)

Ensuite, vient le troublant corps (corpus) de l'ouvrage : quarante-sept minutes de film sans son. Le but de Frampton est complexe : sous l'indifférence apparente de ce qui ressemble à une machinerie froide et répétitive se dévoile un processus créatif d'une grande force poétique.

Une série de plans, d'une durée de une seconde chacun, montrant, tour à tour, des enseignes, des collages, des dévantures de magasins, des mots écrits et raturés sur le sol, des bouts de phrases dont seul le mot commençant avec la lettre qui fait suite alphabétiquement à la précédente est cadré, se suivent. C'est, à la fois, un documentaire sur le New York de la fin des années 1960 et un défilé de graphes et de glyphes les plus divers, eux-mêmes révélateurs des esthétiques plastiques et expressives de leur temps. Chaque plan est séparé du suivant par une image noire. Cette construction permet à Frampton de critiquer à la fois les films qui prennent le photogramme comme unité signifiante (ceux de Peter Kubelka et de Tony Conrad) et le montage dialectique d'Eisenstein. Le modèle de collage, ou de montage asynchronique, que prolonge Zorns Lemma est celui du Ballet mécanique de Fernand Léger et Dudley Murphy (1924).

Fondé sur l'énumération, l'accumulation et, au bout d'un moment, la substitution, cette partie centrale de Zorns Lemma présente des défis prodigieux et stimulants à notre intelligence, à notre mémoire et à notre sens de l'observation et de la déduction, à l'identité même du sens critique. L'ensemble forme un cercle de vingt-cinq secondes dont les motifs se répètent en boucle, mais avec des mots et des signes différents à chaque tour de roue. L'attention du spectateur est toujours dominée par l'expérience ininterrompue de la découverte et de la surprise : il ne sait quel type d'images il verra, ni, lorsque les substitutions de graphes arrivent, quelle lettre sera remplacée, quand et par quel motif ou mini-action.

Les plans alphabétiques se succèdent avec, à chaque fois, des mots différents pour signifier la même lettre. Ainsi pour la lettre C on a le mot *Compare* (probablement une publicité pour une marque de chaussures puisque le message barre un pied botté), *Cinema* (des inscriptions indiquent qu'il s'agirait d'une salle asiatique); le mot *Idea*, écrit sur un petit bout de papier, est glissé sous un meuble et est à peine visible...

Au bout d'un certain temps, des plans sans lettres apparaissent, la première lettre à être remplacée est le X avec une image de feu. Ces motifs de substitution seront eux-mêmes de plusieurs ordres : il y a des images fixes (le plan dédoublé d'une femme, un petit arbre filmé de loin), d'autres qui présentent des actions entières (un homme qui noue ses lacets, un type qui repeint son mur, un homme qui change le pneu de sa voiture : toutes les vingt-cinq secondes l'action avance ; le mur, par exemple, est entièrement rafraïchi à la fin de la boucle), certains plans comme ceux avec le feu, le ressac des vagues ne peuvent être réellement identifiés en tant qu'évolutifs ou non ; d'autres, enfin, telle l'image de ce garçon surimprimée en triple et qui tape sur un ballon est à la fois fixe et mobile (les plans du garçon sont les mêmes, ce qui change c'est la surimpression des multiples passants sur son image).

Par ailleurs, Frampton introduit divers leurres : ainsi, certaines images contiennent des mouvements (on se dit : ça y est, la lettre est remplacée ; mais, non, dans un coin de l'image, à peine visible, rendue floue par le mouvement, la lettre est toujours là). La dernière lettre permutée est le c, c'est là qu'apparaît l'ibis. Et, quelle n'a pas été ma surprise de constater que c'était le dernier tour de roue : il n'y a qu'une seule boucle complète de la série de plans avec saynètes et motifs (puis on passe au planséquence final de dix minutes) (2).

Je me pose, alors, la question de savoir pourquoi, seul le premier plan modifié (le feu) et le dernier (l'ibis) ont occulté tous les autres. Est-ce que Frampton l'a programmé dès le début ? Là, nous sommes à la croisée des chemins entre l'art, les mathématiques et la linguistique ; la psychologie de l'art et aussi la psychanalyse. Cette expérience de révision et de révision que je décris ici témoigne de la vie souterraine que vivent toutes les œuvres dans l'esprit des spectateurs. La structure à la fois répétitive, en boucle et expansive de Zorns Lemma amplifie et magnifie ce phénomène : nous sommes proches d'une démarche extatique : des ailes qui battraient à l'infini, jusqu'à l'élévation suprême. N'est-ce pas le programme de toute œuvre d'art ?

- (1) Le film est parfois orthographié, à tort, Zorn's Lemma. C'est un clin d'œil, une piste de lecture, plus qu'un hommage direct au mathématicien allemand Max Zorn (1906-1993) qui découvrit ce « lemme » en 1935. En mathématiques, le Lemme de Zorn, appelé aussi lemme de Kuratowski-Zorn, est un lemme de la théorie des ensembles. Le mot lemme a plusieurs significations:
 - en linguistique, un lemme est une unité autonome constituante du lexique d'une langue ;
 - en mathématiques, un lemme est un résultat sur lequel s'appuie la démonstration d'un théorème plus important. Selon P. Adams Sitney: « Zorns Lemma tire son titre de la théorie des ensembles qui dit que " tout ensemble partiellement ordonné contient un sous-ensemble limité totalement ordonné." »
- (2) Un court métrage français récent, Quelques instants de la vie d'un papillon, de Baharé Khadjé-Nouri (2002), provoque un effet similaire. Composé comme une cinéplastie de brindilles, de feuilles, de rayons de lumière, d'éléments corporels, et de brefs plans de papillon, montés et surimprimés de manière dynamique (la forme cinématographique devient une métaphore de la vitesse dont serait doté le battement d'ailes), le film terminé donne l'impression que tous les plans contiennent des vues des ailes de l'insecte. Or, en fait, le papillon n'apparaît qu'au générique du début. C'est à la fois un des mystères et une des conquêtes du cinéma non narratif : le montré et le vu ne forment pas de chaînes signifiantes déductives mais allégoriques et poétiques.

Macrozoom sur l'Empire

Blanc, quasiment absolu. Petit à petit une silhouette prend forme, hésitante, légèrement décentrée. Sur la gauche, un bâtiment qui rappelle une église, tandis que des striures traversent la pellicule. La matière blanche commence à vibrer de gris, surtout autour de la forme centrale, désormais reconnaissable, de l'Empire State Building, à New York. Le début d'Empire est techniquement élémentaire : l'image (en noir et blanc), surexposée, se définit au fur et à mesure que le soleil se couche. Le filmage, nous dit l'histoire (1), commence à 20h06 du 25 juillet 1964 et se termine à 2h42 du 26, en pleine nuit. En fait, c'est plutôt à une aube que nous assistons, au lever d'un soleil noir, artificiel : l'Empire State Building, qui surgit du blanc éblouissant de la lumière naturelle et qui commence à grouiller dans ses gris et jusque dans les sels de la pellicule.

Vingt minutes se sont écoulées. Le premier spectateur sort de la salle, un autre tousse nerveux. On y voit toujours plus clair, dans l'obscurité du soir newyorkais ; pourtant, c'est l'heure de la pollution, les bâtiments sont un peu flous, puis des lumières s'allument, tandis qu'à droite on entrevoit la skyline de New York, la partie la plus haute de la ville. Car le reste demeure hors champ à jamais, les rues comme les « hommes de la rue ». La caméra ne bouge pas du tout, on ne peut pas s'échapper, il ne reste qu'à contempler cette image de l'Empire, du pouvoir indépassable du Capital, ce Phallus érigé par l'homme pour décréter son impuissance. C'est notre monde, c'est sa vérité seize fois par seconde, pendant huit heures et quelques minutes. Pas de contre-champ possible, pas de hors-champ si ce n'est celui de la production, le reflet des filmeurs qui revient à trois reprises au cours du film, au moment où ils changeaient de bobine : on peut y reconnaître Mekas, plus tard Warhol. Ils sont tous dans un bureau de la fondation Rockefeller, dans le bâtiment de Time et de Life : le temps, la vie, ou plutôt la répétition du même et la mort au travail, au cœur de l'industrie culturelle.

L'image prend des tons rougeâtres, ou est-ce que je rêve ? Ou bien, c'est un problème de projection, comme je vais le comprendre plus tard. Et ce ne sera pas le seul, l'Invisible Cinema n'existe plus, et d'ailleurs en 1964 il n'existait pas encore. Je suis au Forum des Images, et le Capital résiste sans le savoir, il essaie d'obscurcir son image, il ne veut pas la projeter. Le noir est toujours plus foncé, des lumières percent cette obscurité, les silhouettes sont à peine visibles. Et d'un seul coup, l'événement : la lumière sur la partie haute de l'Empire s'allume, comme une lucarne dans la nuit. Mais les quelques personnes qui étaient là n'arrêtent pas de sortir de la salle.

La première bobine se termine, hélas, trop tôt, projetée à 24 photogrammes par seconde (Empire a été tourné à 24 photogrammes par seconde, mais il doit être projeté à 16).

Au cœur de la nuit, il reste quelques points lumineux qui s'éteignent et se rallument de temps en temps, mais surtout l'illumination de l'Empire, vigile, attentive, à peine inaugurée (le 15 avril 1964). Lampe ou lustre, temple ou Sacré-Cœur, fusée immobile qui voyage de photogrammes en photogrammes et de bobines en bobines... Des événements filmiques se succèdent alors dans les couches de la pellicule : des bulles, des éclats ou des vagues de lumière traversent la nuit de l'image, par moments l'image tourne au négatif. Des bulles, toujours plus, et du blanc, des bandes de lumière qui défilent, puis des perforations, des poils, parfois des ajustements de la mise au point ! Et par moments, une pulsation blanche comme une voie lactée qui envahit l'image. Travail bien rare pour Warhol, que celui d'après le tournage sur la pellicule, comme ici ; sans oublier le développement forcé du 16mm tri-X Eastman Kodak 400ASA, qui l'a poussé jusqu'à 1000ASA pour donner plus de visibilité. La version connue, courte d'Empire conserve surtout cette partie-là, l'aspect différence, hétérogénéité, cassure moderniste du médium par le médium lui-même. Mais il y a beaucoup plus.

Dans le champ, des lumières qui clignotent et des gens, sur la terrasse de l'Empire, qui ne bougent pas, qui ne vont jamais bouger, qui sont peut-être des mannequins installés par Warhol, qui sait ? Je reste désormais avec quelques amis, et nous commençons à parler, de cet Empire qui est devant nous, d'autres films de Warhol. La réflexion solitaire est maintenant partagée, l'attention bouge, l'insistance de la durée commence à nous éloigner du film. Des gens entrent dans la salle, de temps en temps, s'interrogent sur ce qui se passe, sur nous, et s'en vont. Finalement, je reste seul.

Dans ses éclats, les tracés lumineux rappellent une sérigraphie. Le noir qui casse la troisième dimension et l'impression de réalité. Suis-je devant un tableau, accroché au mur comme un écran ? Migration imaginaire d'un médium à l'autre : le cinéma élargi migre vers la photographie, vers l'image accrochée. Mais il est plutôt question d'un décrochage, décrochage du spectateur d'une image purement monotone, dont l'ennui m'oblige à constater l'insupportable répétition du même. Des bulles reviennent, qui rappellent des nuages, mais cela n'en fait plus un film expérimental. L'avant-garde défie le monde de l'art, Warhol l'exploite et le ridiculise pour repousser de la misère de l'art à la misère de la vie. Miroir sur moi-même, l'écran devient le miroir qui m'a médusé. Je ne peux pas m'empêcher de regarder le rien, le vide qui est là à l'écran, ici en moi. Libérant et enfermant à la fois, c'est tout un nihilisme du vingtième siècle qui est en jeu.

Je vois, ou je m'abuse de voir de temps à autre des différences, des changements d'intensité de la lumière. Comme des mirages dans le désert du réel. Mais la lumière artificielle reste là, inchangeable, ne tourne pas comme le soleil, c'est maintenant que je la comprends comme un soleil artificiel, qui fait tourner le monde endormi. Regarder cela pendant huit heures, alors qu'on connaît l'attitude détachée de Warhol par rapport à ses films : il est peut-être juste aussi de sortir et rentrer, de vivre... Je ne suis pas forcément bon philologue, ou alors je le suis trop. J'assume. Je le savais, j'ai pris un jour de congé pour ça et c'est ça cette journée : luxe franciscain, dépense sans transgression. Et le Forum qui paie deux projectionnistes pour un spectateur, pour mes quatre euros... Finalement, tout cela est très bien.

A l'image, toujours l'Empire surmonté d'une antenne, modernité de la communication de masse aux colonnes néoclassiques. Mais la lumière suspendue entre ciel et terre rend l'Empire abstrait, et porte atteinte à la limite immuable du cadre : plan fixe ou image en mouvement ? Ou plutôt, un défilement à l'état pur qui rappelle la sensation du projectionniste hypnotisé par sa propre machine, par la lumière qui rencontre et embras(s)e la pellicule dans le couloir. Comme un enfant devant la magie du feu. Sauf qu'ici toute magie, dans la boîte magique de la salle cinématographique, s'est désormais effritée. « To see time go by », voulait Warhol de ce film : s'il n'y a pas de changement à l'image, il ne reste que le temps du spectateur, la durée de l'expérience. Le temps pour penser, pour faire le vide, pour se débarrasser de soi-même.

Étrangement semblable à une tête de mort, dans le cœur décentré de l'image nocturne, l'Empire insiste dans chaque photogramme comme la mort au travail. Je pense au cinéma fragile, souvent en 8mm, de Piero Bargellini, ce confrère de Warhol qui décela, dans le cœur de l'image pornographique, la forme latente d'une tête de mort (Trasferimento di modulazione). Dans mon intitulé, je renvoie à son film Macrozoom, de 1968 : quatre minutes composées presque exclusivement de zooms avant et arrière, qui parcourent un dentier avec l'insistance obsessionnelle d'un exorcisme.

Formes extrêmes et contraires de l'expérimental, *Empire* et *Macrozoom* poussent leur recherche du coté de la dilatation et de la concentration, comme les deux pôles d'une création qui travaille deux formes opposées d'insistance, les dix plansbobines fixes de Warhol et l'hypermouvement des plans brefs en cascade de Bargellini. Par l'intensification de la fixité ou du mouvement à l'état pur, le 16mm hyperindustriel et le 8mm fait maison se rejoignent sur une conception de l'insistance du vide dans l'expérience du monde moderne. Bargellini, le technicien qui s'oppose aux artistes, et Warhol, l'artiste qui se moque de la technique, nous dévoilent la mort qui insiste sur notre vie.

A la dernière bobine, les lumières sur l'Empire s'éteignent. Toute la fin du film se déroule ainsi, dans une sorte de cosmos d'après l'apocalypse; des taches et des bandes lumineuses traversent la pellicule comme des comètes, mais demeure une constellation de points lumineux, qui rappelle un peu Orion. L'horizon indépassable de l'Empire semble dépassé, la « star » du gratte-ciel (comme eurent à l'appeler Lou Reed et Jonas Mekas) s'est éteinte. Empire redevient un film expérimental, qui rêve un cosmos là où il n'y a que trop de réel. Mais cette dernière bobine, souvent les projectionnistes ne l'ont pas projetée, car c'était trop sombre… Hier comme aujourd'hui, il faut aller jusqu'au bout de la nuit. Persévérance.

Dario Marchiori

Note

(1) Pour les informations techniques sur Empire, cf. Kelly Angel, « Guide to Empire », dans Id., The Films of Andy Warhol part II, Whitney Museum of Modern Art, 1994.



Images Latentes, 3ème volet du projet Wonder Beirut, J. Hadjithomas de Khalil Joreige (1997-2006)



Le cercle de confusion, Joana Hadjithomas de Khalil Joreige (1997)

La limite visible de l'autre, Joana Hadjithomas et de Khalil Joreige

Lasting images (2003) de Joana Hadjithomas et de Khalil Joreige est un film presque blanc. La pellicule super 8 - transposée sur numérique - défile, arborant à sa surface vieillie, jaunie, les craquelures, rayures et les crépitements optiques du temps. Peu à peu, apparaissent la découpe d'un paysage urbain, des silhouettes pareilles à de drôles d'auras lumineuses, des traces de présence détectées également par la bande sonore avec des bruits non identifiables, une respiration, des pas, un effet de larsen. Le film a l'allure d'un film expérimental de Stan Brakhage, Moonlight (1963) où la nervure des feuilles fait écho aux éraflures de la pellicule mise à nu. Pourtant il ne s'agit pas d'un film vierge mais voilé. Il a été récupéré par les deux artistes qui ont souhaité le développer après plus de quinze ans, travaillant sur la correction des couleurs, les couches, pour faire apparaître malgré tout de ces zones blanches quelques images. Ce film a été tourné par l'oncle de Khalil Joreige kidnappé durant la querre civile comme 17000 autres libanais dont on ne sait toujours rien. Il témoigne de l'insistance des deux artistes, vivant entre la France et le Liban, à refuser de laisser disparaître sa trace, à faire jaillir ce qu'il nomme une « image latente ».

Le médium semble ici pensé dans sa capacité d'enregistrement et de retranscription, mais ce que Joana Hadjithomas et Khalil Joreige interrogent, ce sont les conditions de son apparition, de son dévoilement. Une autre image sur fond blanc est la photographie intitulée Les images latentes, 3ème volet du projet Wonder Beirut (1997-2006). On apercoit des rouleaux de films étiquetés, rangés dans un tiroir en bois, répertoriés dans le carnet d'un personnage fictif, Abdallah Farah. Celui-ci aurait eu un studio à Beyrouth, l'aurait vu brûler, aurait rapporté la difficulté pour un photographe libanais de fabriquer des images face au manque de papier photo ou de révélateur. Parfois, aurait-il témoigné, il ne pouvait pas développer ses photographies, réduisant sa production à la prise de vue, consignant méticuleusement la description de ces « images latentes » dans un carnet. Pour Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, la question qui se pose est « quand verra-t-on cette image ? Et dans quelles conditions économiques, politiques ? »

Dans leur contexte de vie et de travail qu'est Beyrouth, l'« image latente » est une respiration, un déploiement de temporalité qui vient répondre à l'image conçue comme document, preuve affirmative, arrêtant les certitudes, venant étayer les discours radicaux des politiques ou attendus des médias. *Toujours avec toi* (2001-2008) est une vidéo qui montre l'accumulation voire la saturation des slogans et des affiches dans l'espace public de la ville.

« L'image latente, explique Khalil Joreige, vient se poser contre les flux d'images lisses, consommées comme produits, qui n'arrêtent rien, ne retiennent rien. » Il s'agit pour les deux artistes de révéler le potentiel de l'image, de déployer différents dispositifs — cinématographiques ou installations — qui rétablissent une forme de temporalité. L'« image latente » est semblable à une image mnémonique. Qu'elle prenne corps par rapport à l'enregistrement des traces du réel (Lasting images), aux conditions de production (Les images latentes, 3ème volet du projet Wonder Beirut), elle cherche à jeter un pont entre l'image de reproductibilité technique et l'intensité de l'expérience qui l'impulse.

Dans cette perspective, ce qui fonde l'insistance à faire image, la persévérance à élaborer une œuvre est la réactivité des deux artistes au monde et à ses bouleversements. Réagir face à la guerre du Liban en 2006 en proposant un film Je veux voir (2008) où se reflète dans les yeux d'une star de cinéma, Catherine Deneuve, le paysage ravagé du pays. Réagir lorsqu'une copie d'un de leurs films est volée au Yémen — où l'intérêt pour le cinéma ne dépasse pas son application à la propagande —, en réalisant un film enquêtant sur cette disparition, Le film perdu (2001).

A chaque fois, l'œuvre jaillit des chocs entre la sensibilité et le monde. Elle semble réactive et se nourrit de rencontres, des hasards de la vie, de l'aléatoire d'une prise de vue. Je veux voir court-circuite toute idée de scénario en substituant à une trame narrative des points de passage prévus dans l'itinéraire de Rabih Mroué et Catherine Deneuve. Les acteurs jouent leur propre rôle et on ne sait jamais si ce qui advient sur l'écran était intentionnel ou non, les altercations des milices chiites, le vol des avions israéliens au dessus de la voiture, la route prise par erreur qui peut avoir été minée.

Toute idée d'une œuvre comme expression, comme ancrage dans ce que Kandinsky désignait par nécessité intérieure, où le geste artistique vient prolonger dans l'œuvre une tension intériorisée, semble s'effacer au profit d'une dispersion de soi au gré de ces différents chocs, à chaque contact entre intériorité et extériorité. D'ailleurs comment penser cette nécessité intérieure dans une œuvre menée à deux ? Il y aurait la répétition de cette idée d'« image latente » au gré de chaque projet, présente sous les multiples aspects des médiums (cinéma, vidéo, installations, photographie). L'œuvre ne semble arborer d'unité que celle insufflée par la réflexion, l'intellect, l'intention. Pourtant elle se présente dans une cohésion qui ne peut être étrangère ou commandée. Il en irait d'un impératif qui se tisse dans un lien, non pas celui entre l'être et le monde à la façon de Kandinsky, mais dans le croisement entre deux êtres et deux médiums, cinématographique et photographique.

180 secondes d'images rémanentes (2006) propose, accrochés bord à bord au mur, 4500 photogrammes du film Lasting images. Ces vignettes, dessinant une spirale géante, semblent vouloir fixer dans le temps d'un regard la durée du film. Elles évoquent la série Interior Theaters de Hiroshi Sugimoto dans laquelle il photographie l'intérieur des théâtres reconvertis en salle de cinéma, laissant l'objectif ouvert durant tout le temps de la séance. La photographie obtenue révèle un écran totalement blanc, presque lumineux, les images du film et des spectateur ayant disparu compte tenu du temps très long d'exposition.



Lasting Images, Joana Hadjithomas de Khalil Joreige (2003)

L'« image latente » participe du même phénomène : l'ouverture d'une durée cinématographique dans le champ photographique. Ce procédé confond alors les limites des formes, fait advenir leur fusion l'une dans l'autre, dilue les figures dans un blanc parfait. C'est comme si les deux procédés techniques, cinéma et photo, dans leur particularité de capture mécanique du réel, s'annulaient l'un l'autre dans la même affirmation d'une zone de confusion, d'un champ qui se voudrait illimité.

Dans Le cercle de confusion (1997), il s'agit d'une grande photographie de Beyrouth découpée en 3000 morceaux posés sur un miroir. A chacun de s'emparer d'un fragment. La ville, montrée dans un moment d'essor économique et de construction, s'efface peu à peu au profit du reflet d'un territoire partagé, par les spectateurs de l'exposition d'abord, puis renvoyant à la question complexe de « l'être ensemble » dans un pays où musulmans chiites, sunnites et chrétiens maronites, druzes et arabes cohabitent au fil de perpétuelles rivalités et alliances. « Dans notre travail, poursuivent les artistes, il y a la tentative de constituer un territoire, de considérer que dans ce lieu des personnes se retrouvent pour partager une expérience, une expérience de l'image dans une exposition, un rythme au cinéma, une sensation. C'est l'endroit du politique. Il ne faut pas démissionner car ce sont les artistes qui produisent du sens, un sens flottant, alors que les politiques produisent un sens arrêté. »

Ici, semble poindre le lien où s'opère la résonance entre le médium et les artistes. 'Les cercles de confusion' est un terme technique utilisé en photographie pour désigner les plus petits points placés l'un à côté de l'autre qu'il est possible de distinguer sur un négatif. La limite visible entre deux points renvoie, par correspondance, à la distance qui sépare Joana Hadjithomas de Khalil Joreige et se fait l'écho profond des multiples frontières séparant les communautés du Liban. Ainsi l'« image latente » ne semble pas un pur produit de l'esprit et de l'intention critique des artistes mais cherche à redéfinir les contours, limites et frontières, à réinventer le rapport à l'autre dans son incarnation au travers de l'image photo-cinématographique.

Daphné Le Sergent

Persistance rétinienne d'une image manquante : l'éloge des leurres

(ou : le cinéma est une diatribe contre la réalité)

Aux absents de Monelle

Et il y aura la même soif, celle qui ne parle pas de l'eau ni de la pluie

Celle qui s'assouvit uniquement dans la contemplation d'un verre vide. Alejandra Pizarnik

Godard disait, dans une maxime devenue célèbre, que le cinéma est la vérité, 24 fois par seconde. Fassbinder, quant à lui, a soutenu qu'il était le mensonge, 25 fois par seconde. J'ajouterais que le cinéma est aussi le noir, l'intervalle, le néant, l'infini — autant de fois par seconde.

Le manque primordial, créer des images

L'un des premiers constats qui engendrent le cinéma semble être d'ordre purement mélancolique : l'œil serait incapable de comprendre toute disparition au moment même où elle a lieu.

Mais ce manque primordial, appelé persistance rétinienne, devient une force de révolte, puisque l'œil échappe ainsi, pour la première fois, à la réalité donnée. De points divers, on crée une trajectoire : on invente la trace lumineuse d'une bougie, on fantasme l'étoile filante et on apprend à faire des vœux.

Véritable nostalgique de tous les départs, l'œil fabrique, à partir de deux images, une troisième qui n'existe pas, comme l'a montré, à l'aube du 19e siècle, le thaumatrope.

Et ainsi de suite. En vingt-quatre pauses, on en est arrivé à croire à une vie mouvante.

Mirage et tromperie

Attribuant à l'image photographique une incontestable valeur fiduciaire, le progrès a voulu voir dans le rituel cinématographique une reproduction de la vie. Une aberration que certains, comme Georges Méliès et par la suite quelques autres, allaient s'évertuer à contrecarrer.

Ce que quelques rêveurs ont conçu après l'invention du cinématographe est de l'ordre de l'hyperbole : à travers ce que le cinéma dit d'incroyable, il lui arrive de fixer ce qu'il faut réellement croire. En l'occurrence, l'impossible.

Que le cinéma soit l'art du mouvement a été démenti par quelques poètes : il condamnerait, comme le signale Antonin Artaud, les objets à une immobilité ontologique.

Si un élément figé dans le celluloïd pouvait s'écarter de ses contours, il montrerait le vertige du néant, les profondeurs insondables de ce qui ne fut jamais. Cet impensable écart ouvre les portes battantes de l'imaginaire, libère la folle du logis — et délivre ainsi l'insoutenable clé des champs.

La Stimmung du désir infini

Si nous entrons dans le rituel cinématographique des salles obscures, nous constatons que l'espace de la projection (notre éloignement par rapport à l'écran où se meuvent des ombres) n'est que le constat d'un manque. Le spectateur, de son siège au premier ou au dixième rang, s'approprie subjectivement la distance de contemplation, déterminant ainsi un espace haptique, qui n'est que tension vers ces ombres mouvantes. Aspiration vers l'image, c'est ce que nous sommes dès lors que nous nous prêtons au jeu de la projection – captifs de ce qui, de l'écran, nous absorbe et nous invite. En d'autres mots : plus on s'éloigne de l'écran, plus on se creuse jusqu'au devenir que ces vingt-quatre images par seconde laissent supposer. Que le cinéma soit le digne héritier de l'illusionnisme, de l'hypnose et de la médiumnité ne devrait plus être remis en cause. Le cinéma est un panégyrique du leurre.

Cinéma eidétique

De chaque image à laquelle on serait tenté de croire, nous réclamons, vingt-quatre fois par seconde, un art qui dépasse les données perceptives. Ceci est le défi suprême du cinéma : l'exacerbation de l'intervalle. Qu'il arrive à nous faire comprendre, en une séquence, la vraie figuration — l'intensité d'une absence. De notre absence au monde. On tracerait ainsi l'histoire occulte du visible, un grand bréviaire des vaincus. La revanche des invisibles, des non-photogéniques, du hors-champ et du hors-cadre. L'assouvissement des affamés.

La persistance de l'invisible

Ce que la poésie ne peut qu'approfondir (plonger, comme Cavafy, dans le vertige de ce qui ne peut revenir ni à la mémoire ni à la vie), le cinéma se plaît à l'aplatir. Le septième art arpente en surface les bords de ce qui échappe, inéluctablement. Il est donc une manière de battre les sentiers de l'invisible, d'élargir le paradigme de l'impossible.

Le cinéma, comme tout départ, est cet éternel inchoatif: le photogramme est son propre lieu d'exil. Puisqu'il se propose de figurer l'invisibilité par ce qu'elle contamine ou ce qu'elle hante, il est fêlure — manque.

On ne veut pas reproduire un souvenir ou dire une réminiscence. Les véritables questions que se pose le cinéma à une époque où les images menteuses prolifèrent : comment filmer un départ ? un oubli ?

Peut-on dépasser le monochrome noir du *Dasein*? Filmer : creuser, ainsi, et se creuser, comme disait Celan, jusqu'à l'autre – jusqu'à son inéluctable absence, vingt-quatre, vingt-cinq fois par seconde.

Gabriela Trujillo



It's all Memories Now, Blaise Othnin-Girard

fragments retrouvés

Le cinéma doit-il être acharné ? Ou, pour mieux dire, le cinéma peut-il être autrement qu'acharné ? La question se justifie d'ellemême si nous y entendons un lien à la chair qu'une forme extrême d'acharnement peut illustrer et que l'étymologie du terme nous permet d'envisager. Que le cinéma soit fondamentalement une affaire de chair et d'incarnation, nul n'en doutera. Qu'il exige un acharnement pour être entendu dans ses exigences les plus hautes peut sembler moins évident. Pour autant, les cinématographies les plus audacieuses sont souvent celles qui, à force d'insistance, dessinent les mêmes formes pour leur donner leur tranchant véritable. Le cinéma de Blaise Othnin-Girard emprunte cette voie pour trouver ses mots et ils sont saisissants.

A travers un projet de long métrage qui a connu deux visages et dont le plus récent n'a pas détruit le plus ancien, Blaise Othnin-Girard pose la question de savoir comment le cinéma est possible aujourd'hui. Comment le cinéma est-il possible dans ma vie (Lost in a Supermarket) ? Comment est-il possible pour les tard-venus que nous sommes et qui éprouvons le désir de le pratiquer au contact de son histoire (It's All Memories Now) ? Et par ces deux questions, qui sont deux accents d'un seul et même souci, Blaise Othnin-Girard indique de manière implicite que nous pouvons et devons ouvrir quelque chose dans et par le cinéma.

Au-delà de cette haute inquiétude, qui promet à quiconque l'approche avec sérieux un beau naufrage, et que tout faiseur d'images devrait s'efforcer de faire sienne, il y a dans la pratique même de Blaise Othnin-Girard une sorte d'insistance devant la forme et devant la prise des matériaux. Lost in a Supermarket et It's All Memories Now travaillent sur un même fond. Ils font s'entrecroiser journal intime, archives familiales et récit fictionnel. Ces deux films ne sont pas deux versions d'un seul et même projet, mais bien un diptyque, dont chaque volet a son exigence singulière, sa logique narrative, et répond à l'autre, dans sa manière d'agencer les mêmes images, qui ont ici une temporalité et là une autre, ici une densité et là une autre, ici une nécessité et là une autre. Ils cherchent une même forme cinématographique et montrent, dans cette polyvalence qu'ils instaurent, que cette forme ne saurait être trouvée une fois pour toutes, mais doit être constamment cherchée. Ils disent aussi que de l'avoir une fois découverte ne nous dispense pas de la ciseler à nouveau, pour en préciser les contours. En cela, s'il peut et doit y avoir une insistance dans la pratique cinématographique, c'est que la forme se retient dans la matière, résiste avec elle, et ne saurait venir à nous sans nous.

A cet égard, le cinéma doit ancrer son héritage et faire commencer son histoire dans la peinture et la sculpture, ce que *It's* All Memories Now assume pleinement du reste. L'insistance n'est donc en rien un caprice de réalisateur, mais une nécessité à lui imposée par les images dont il veut s'emparer pour donner corps à son histoire.

Les linéaments que tisse Blaise Othnin-Girard sont complexes assurément. Pourtant, la force de sa démarche tient aussi à une forme de simplicité dont le cinéma a décidément besoin. Cette simplicité, c'est celle du film de famille dont ce diptyque de presque quatre heures, malgré sa part narrative et fictionnelle, relève pleinement. Faits à partir de plans super 8, entièrement, ou presque puisqu'il y a aussi, ici et là, des images d'archives, des photographies, des vues empruntées à telle toile ou à telle autre, ces films ne sont pas uniquement des mises en images de fragments retrouvés, ceux d'une jeune femme qui évoque, entre autre souvenirs, une histoire d'inceste et de viol, ce sont euxmêmes, finalement, les fragments d'une œuvre plus vaste d'où ils procèdent et vers laquelle ils sont tournés. Ils ne pouvaient être conçus autrement qu'en super 8 sans doute, car il leur fallait cette mobilité, il leur fallait cette dislocation qui permet - et ici appelle - les montages et démontages qui font qu'un film est vivant et peut venir à lui-même. Ainsi, c'est parce que ce travail est élaboré à partir de fragments qu'il n'y a pas un mais des films. Le fragment en effet ne parle jamais une fois pour toutes. Il ne peut nous dire quelque chose sans affirmer en même temps qu'il n'a pas encore tout dit - et qu'il n'aura jamais tout dit. Parlà, il donne de la disponibilité et de l'attente à notre regard. Il le met devant un - ou des - à venir. C'est ce jeune homme qui, dans le premier plan des deux films, vient au devant de nous, depuis le fond de l'image. C'est cet enfant qui ira un peu plus loin que ses parents. C'est ce paysage irlandais qui donne les moyens d'affronter à nouveau le monde.

Rodolphe Olcèse



It's All Memories Now, Blaise Othnin-Girard



It's All Memories Now, Blaise Othnin-Girard



en tâtonnant des vibrantes cordes

dans les mâchoires (langue, muscle, tombe) des bestioles aveugles ne cessent d'abandonner

syllabe interminable frappe l'écorce d'âme manquée

d'un fracas fait lumière (sauve-moi des extensions : je veux l'obscurité vaste des lieux confinés)

privée à jamais
d'air
une image épie
la perfection de la mort

Violeta Salvatierra

L'ontologie de ce que je me répète

Je vois d'abord des sons. Je vois d'abord des images. Je vois d'abord de la lumière, des plages de couleurs. Je vois d'abord du mouvement. Si je les agence moi-même parfois, souvent je regarde ce qu'un autre a fait de ces éléments. Comment est-il possible de pouvoir dire ce que j'ai fait ou perçu si ce n'est parce que je me répète ?

J'arrive à reconnaître le film petit à petit, jamais d'emblée. Les choses se répètent et s'interpénètrent en mon corps de par ce que je vois et c'est ce qui constitue petit à petit le film devant moi, en moi. J'arrive à reconnaître un film en le distinguant petit à petit des autres, des autres agencements d'images, des autres mises en scène et petit à petit j'éprouve ce que j'ai déjà connu, je reconnais le film.

Je sais que pour en avoir déjà vu ou en avoir déjà fait, il me semble que c'est un film parce que certaines opérations se répètent en moi, physiques et mentales. Les sens eux-mêmes doivent se mobiliser pour identifier le film car si une oeuvre filmique reste unique, elle résonne toujours en son sein ou chez une autre. C'est ce qui fait que l'objet singulier aux échos multiples que peut être le film nécessite du spectateur une attention triple : son entendement qui pense le présent, sa mémoire qui se souvient du passé, et son imagination qui anticipe l'avenir.

Tout ce que je peux dire, c'est qu'en ce moment, je vois ou suis en train de faire ce film là, à ce moment précis là, et en ce qu'il se répète, il me renvoie face à l'énigme même du sentiment de mon existence, faite de résurgences et d'effacements. Quand Rosetta récupère ses bottes jours après jours ou quand les personnages de Martin Arnold ont du mal à s'extirper de leurs enchaînements impossibles, en cherchant à fixer le temps, en cherchant des points d'accroches le long de ce temps, ils nous rappellent que nous sommes, tout simplement, et le film devient le goût de l'être au travers de ses répétitions immédiates ou sous-tendues.

La répétition, l'insistance qui créent de l'objet cinématographique ne dégagent pas pour autant de sens mais dessinent plutôt la résolution flagrante à ce que le réel n'a pas de sens et nous invitent à comprendre les choses comme singulières, comme simplement existantes.

Les (més)aventures d'Ellie

Un des amants d'Ellie, du nom de Chabaz, était un soi disant prince arabe d'Afghanistan dont elle avait fait la connaissance pour la première fois en lui achetant des herbes et des plantes, alors qu'il tenait un stand à un marché de Noël sur la place de l'église Saint-Sulpice à côté de chez elle.

Je ne l'ai jamais rencontré, mais il devait être fort bien épris d'elle pour lui laisser autant de messages sur son téléphone portable, des textos en anglais de cuisine, auxquels elle ne répondait qu'une fois sur cinq selon elle, quand leur relation battait de l'aile et s'étiolait vers la fin.

Il dirigeait des ateliers (clandestins ?) de confection textiles et manufactures de prêt-à-porter, et avant qu'il ne finisse par lasser Ellie, qui ne supporte pas la répétition et la monotonie dans ses relations (elle en avait marre de son déjeuner rituel, toujours un plat de poulet au riz), il lui avait proposée de l'emmener dans son pays natal…

Ce que je lui avais déconseillé de suivre, si elle ne voulait pas finir sous une cloche bleue, dans un harem ou un marché de la traite des blanches, ce qui était de l'humour à moitié selon moi…

Le meilleur souvenir que je garde de sa période avec son prince Chabaz, était le jour où le chapeau afghan qu'Ellie portait comme un trophée sur sa tête, pour l'avoir reçu en cadeau, s'était envolé par un fort coup de vent pour aller rouler entre les voitures du boulevard que l'on traversait sauvagement, et courant derrière le chapeau qui ne voulait pas se laisser prendre, tant il roulait bien…

Une autre anecdote viendra renforcer ici la démonstration selon laquelle Ellie sait user de ses charmes pour parvenir à ses fins... Je lui avais prêté main forte pour l'aider à rénover son appartement en remastiquant ses fenêtres dont les carreaux menaçaient de tomber, en grattant, ponçant et enduisant ses murs de cuisine qui allaient recevoir une peinture blanche écrue toute neuve, comme il lui était devenu insupportable d'habiter un deux-pièces qui par sa dégradation tenait plus du taudis insalubre que du coquet appartement sous les toits d'un immeuble bourgeois de grande classe.

Les propriétaires qui louaient cet espace étaient en effet peu scrupuleux de remettre à neuf cette location et de la maintenir présentable d'un locataire à un autre...



 Monsieur, quand on ne veut pas laisser regarder sa femme, on commence par lui mettre une housse !...
 Légitime Défense par Albert Guillaume, Le Rire -1919

Mais Ellie a plus d'un tour dans son sac, puisqu'elle s'était lié d'amitié avec un commercial représentant en literie de canapés de grande classe, au BHV de la Mairie du 1er arrondissement, afin de bénéficier d'une réduction de moitié prix sur les modèles les plus coûteux.

De même elle avait tapé dans le regard d'un peintre en bâtiment spécialisé dans l'aménagement de décors d'expositions des grands musées, notamment au centre Georges Pompidou où je travaillais alors, comme projectionniste dans les salles d'expo et disposant d'une clef magnétique, pouvais accéder aux espaces en cours de montage.

Ce qui a eu pour effet d'amener ce peintre à repeindre grâcieusement tout son appartement avec des fonds de peintures acryliques (il me semble et les vapeurs d'émanation du solvant montaient à la tête au point qu'il lui était devenu insupportable de dormir chez elle durant ces jours de séchage entre les couches appliquées) inutilisées et de la marque la plus chère (100 € le pot de 5 litres au BHV !), en espérant se marier avec elle, ce qui n'a évidemment pas donné de suite…

Elle avait également cet inconvénient de n'accèder aux WC qu'au fond du couloir de son étage et d'être obligée de faire sa toilette au lavabo de sa cuisine, puisque ne disposant pas d'une salle d'eau avec douche incorporée, seul avatar désobligeant de sa coquette demeure, véritable oasis de serennité quand elle me servait le thé, parmis les innombrables infusions de plantes dont elle avait le secret…

Ce qui lui a donné ce ressort supplémentaire pour ensorceler un électricien, plombier et bricoleur homme a tout faire qui s'était entiché d'elle, mais ne voulait pas de la vie de couple et du ménage marital dans sa vie, pour l'avoir déjà pratiqué et soucieux de son indépendance, lequel lui proposait un prix très avantageux incluant la douche et un nouvel espace de cuisine...

C'est curieux et amusant à la fois comme Ellie avait de la tendresse et de l'affection tout particulièrement pour les ânes : les animaux qu'elle préférait parmis les autres...

Pour ma part, il me semble que ma préférence rejoint celle de ma mère pour les chats, bien que je ne possède aucun animal de compagnie et ne cherche pas non plus à combler quelques manques par une présence de substitution ou un animal à domestiquer!

En l'occurrence si ce devait être moi l'animal en question, il me semble bien l'avoir été quelques temps pour Ellie...

Elle consomme régulièrement du hachisch acheté à la sauvette un peu partout à Paris : il suffit pour cela de faire un repérage, afin d'en connaître les lieux dédiés, mais moi je ne suis pas un consommateur et ne fume qu'indirectement sans doute les fumées qu'Ellie rejète autour d'elle...

J'ignorais même que l'on puisse transporter avec soi des graines de Cannabis dans un petit coffret à bijoux et que ces plantes vivaces puissent pousser aussi vite, pour avoir gardé chez moi ces gerbes trois mois durant et c'est assez encombrant pour une chambre de bonne, le temps qu'elle revienne de ses vacances en Suisse et en Italie...

Heureusement que son imprégnation pour toutes les plantes qu'elle consomme pour sa forme et son équilibre est suffisament forte pour l'avoir dissuadée de toute acoutumance, avec les rails de coke qu'elle reniflait quand elle sortait avec un certain directeur et producteur de musiques...

Les ânes du pharaon

es ânes sont ils à l'origine des premiers royaumes égyptiens ?

Dix ànes retrouvés dans une tombe d'untelmonarque révèlent,

d'une part, l'importance accordée par la familie royale à ces animaux et, d'autre part, la lenteur de leur domestication.

On pensalt qu'Equus asinus, l'ane domestique, avait été obteru par un processus de sélection rapide à partir d'Equus agri-conus, l'ane sauvage d'Afrique, il y a quelque 6 000 ans. Les dix squelettes d'ane datant de quelque 5 000 ans retrouvés et étudiés par Flona Marshall, de l'Université Washington à Saint Louis (États-Unis), et des collègues américains et européens suggèrent au contraire

une domestication iente. D'un point de vue anatomique, les individus retrouvés à Abydos, en Égypte, semblent proches de l'âne de Nubie, la sous-espèce d'âne sauvage d'Afrique vivant en Égypte. Pour autant, les ânes enterrés à Abydos furent clairement des animaux de bât : tous leurs os longs présentent une abrasion des jointures et des cartilages, voire des excroissances osseuses ; toutes les colonnes vertébrales exhibent un remodelage et une compression de l'épine dorsale, qui indiquent que les animaux portaient de fortes charges. Il pourrait donc autant s'agir d'animaux sauvages capturés et dressés que de descendants des premiers ânes de Nubie domestiqués 1 000 ans auparavant.

Les ânes ont êté retrouvés dans l'une des tombes secondaires du complexe mortuaire de l'un des fondateurs de la première dynastre pharaonique (sans doute Namer ou Aha). Les autres tombes secondaires sont celles de proches du roi; l'une contient les restes d'unition, symbole de royauté. Le contexte montre qu'au début de la première dynastie, les ânes jouissaient encore d'un si grand statut qu'un monarque en emportait dix dans fau-delà pour exprimer son rang! La puissance de l'État créé par la famille pharaonique, qui unifia les agriculteurs et les éleveurs nomades vivant le long du Nit, provenait sans doute en partie de ces animaux. Comme les camions dans l'économie assurraient des transports au long cours, nécessaires dans l'économie céréalière sur laquelle se fondait l'État royal.



Il semblerait que cette affectation des mœurs soit monnaie courante dans le *show business* à Paris et agrémente les soirées huppées de ces milieux là au même titre qu'un simple verre de Cognac!

Mon amie Ellie a tellement de charme auprès des hommes, qu'elle a parfois bien du mal à s'en débarasser (mais qui se débarasse de qui dans l'histoire ?), ce qui est tout de même un comble pour ceux qui cherchent à se combler, affectivement tout du moins.

Finalement je me suis rendu compte qu'elle n'était surtout douée que pour s'attirer de «mauvais coups», de piètres amants et des âmes fragiles derrière leur carapace, d'après ce qu'elle a pu m'en dire d'elle-même, jusqu'à il n'y a pas très longtemps de cela...

Elle a trouvé (semble-t-il) son parti à présent, avec un beau gosse, un styliste-décorateur et costumier indépendant, ce qui devrait la rejoindre, la sachant elle-même assez douée pour coudre à la machine ses propres robes et tenues de soirée!

Et si toutes ses relations passées tissaient là quelque part le tissu de ses robes et l'imaginaire qu'elle emporte ainsi avec elle ?

Bien que je n'ai jamais rencontré ce garçon, la description qu'elle m'en a faite comme étant assez typé avec de petites touches de féminité dans sa carrure (il était assez grand avec un visage assez fin) porterait à croire qu'elle avait enfin trouvé son compte, puisque suffisament désinhibé pour elle dans sa joie au lit, donc en grande harmonie avec son corps, comme savent l'être les africains (d'Afrique noire) d'origine, n'est-ce pas ?

Dominik Lange

Un moment sur l'aile du vent : Raymonde Carasco rediviva par Gabriela Trujillo / Zorns Lemma, matrice des langages et défis à la mémoire par Raphaël Bassan / Macrozoom sur l'Empire par Dario Marchiori / La limite visible de l'autre, Joana Hadjithomas et de Khalil Joreige par Daphné Le Sergent / Persistance rétinienne d'une image manquante : l'éloge des leurres (ou : le cinéma est une diatribe contre la réalité) par Gabriela Trujillo / Fragments retrouvés par Rodolphe Olcèse / Insistance du crime (Dietmar Brehm) par Violeta Salvatierra / L'ontologie de ce que je me répète par Raphaël Soatto / Les (més)aventures d'Ellie par Dominik Lange

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.

Directeur de la publication : Pip Chodorov Comité éditorial : 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