

9^e Festival des cinémas différents

étoilements un / deuxième jour

Portrait Incarnations

Projection le **jeudi 6 décembre** à 18h00
à **l'Archipel**



des phrases en forme d'étoile une petite écriture en étoilement des phrases en forme d'étoile une petite écriture en étoilement et une étoile en et des mots et des phrases de
Il fut un temps où le cinéma, pas encore inventé, se déroulait mentalement sous forme de rêves et de réminiscences. Et après l'invention de la photographie, le cinéma a fait ses premiers pas, en démultipliant l'être vingt-quatre fois par secondes. Ainsi, le cinéma ne capture pas seulement une image d'une personne mais de nombreuses, en différents mouvements. La machine capte des instantanées (*Erase remake* de Jan Machacek et Martin Siewert) pour mieux les découvrir sous une forme jamais entrevue jusque-là. Il suffit d'une tête photographiée à l'envers pour que la personne soit méconnaissable, de même avec une macro d'une portion d'épiderme. Par son aptitude à saisir ainsi des fragments d'être dans le temps, le cinéma a ouvert une porte pour y voyager. *Home Body* peut alors détourner un film de famille pour mieux interroger les êtres qu'il contient. Cet enfant qui court vers la caméra, devenu adulte, peut-être regarde-t-il à ce moment là ce film et alors se sentira-t-il démultiplié ou bien sentira-t-il le vertige de cette brèche ouverte dans le temps ? Le cinéma saisit des êtres qui ont été mais qui ne sont plus, avec cette étonnante capacité de les faire revivre, le temps d'une projection. Le dialogue peut dès lors s'ouvrir avec l'enfance d'un être photocinématographié : *Imprint* de Cecilia Araneda raconte cette histoire à suspens d'un personnage qui laisse des empreintes derrière lui, qu'il s'agisse des formes de son corps dans la neige, comme de ses mots écrits, photocopiés sur une feuille, le tout cinématographié. Le regard se prolonge ainsi à l'infini, entre un personnage et son spectateur à l'écran, tous deux scrutés par l'ensemble d'un public. La pellicule se fait chair et chère, conservant en guise de portrait une partie de chaque être, se fixant peu à peu à l'instar d'une photo baignée dans du liquide révélateur (*Soul research laboratory* de Karo Goldt). Rien ne bouge d'un visage fixe, mais les multiples filtres colorés expriment bien l'état d'âme, d'émotions qui transfigurent l'éternelle immobilité. Dans certains cas, l'enfance imprimée dans le corps peut resurgir parce que les passerelles avec le monde adulte ne se sont pas encore affermiées (*Dad* de Daniel Mulloy). Le dialogue n'est plus seulement individuel mais intergénérationnel parce que l'être appartient encore quelque peu à la chair dont il est issu, et pour laquelle ses émotions sont encore si régulièrement attachées.

Cédric Lépine

FILMER L'AUTRE, REGARDER LE MONDE

Projection le **jeudi 6 décembre** à 20h00
à **l'Archipel**

Etre là et regarder
Quelques pistes...

Une trajectoire singulière

De cinéphile, Philippe Cote passe en 1999 de l'autre côté de la caméra et réalise à ses débuts des films abstraits, dans une certaine tradition du cinéma expérimental. Pour ses premiers films, appelés *Emergences* (1999) en référence aux visions d'Henri Michaux, il peint de longues bandes de pellicule super 8 à l'aide d'un mélange de matières, jusqu'à saturation et épuisement des constituants, un nouveau mélange rythme le passage à une nouvelle bande. Ensuite, les bandes sont simplement mises bout à bout pour être projetées, ce principe séquentiel lié au passage d'une bande à une autre, dicte la trame du film.

Du 4 au 9 décembre 2007

L'Archipel (17, bd de Strasbourg 75010 Paris)

Mains d'Oeuvres (1, rue Charles Garnier 93 400 Saint-Ouen)

Programme disponible sur www.cjcinema.org



Philippe Cote mélange la couleur avec le noir et blanc, avec une prépondérance de ce dernier. La couleur est traitée de manière monochrome, dans des dominantes. A travers une gamme restreinte la couleur devient presque comme du noir et blanc (qui est un extrême de celle-ci puisque le noir est l'absence de toute couleur et le blanc la somme de toutes les couleurs du prisme). Sur l'ensemble de ses films, la lumière constitue le motif et la matière récurrente à l'œuvre dans son cinéma : bien souvent dans ses premiers films, c'est la matière qui révèle et qui cache ; là, dans ses derniers films, c'est un retour vers un cinéma des origines. Par la caméra, la lumière impressionne et révèle ce qui semble vu pour la première fois. Les plans en couleur sont utilisés comme ponctuation pour créer une rupture, un rythme et une certaine distance : distance dans le rapprochement ou l'éloignement, dans la familiarité ou l'étrangeté, tout à la fois. Pour exemple évident, dans **Va, regarde**, deux plans se succèdent, l'un en noir et blanc, l'autre en couleur, la caméra étant dans une position identique, par rapport au même motif. La désorientation est totale, en procurant en même temps un effet de réalité et de proximité. À l'inverse le noir et blanc fait penser à des images des films des origines (on pense parfois aux vues des films des frères Lumière).

Dans sa manière de faire, le cinéaste se donne certaines contraintes qui, sans être des dogmes, servent le respect du temps et de l'expérience. Ainsi, il ne fait que très rarement des coupes dans une séquence qui peut comporter plusieurs plans qui se succèdent (ce qui rejoint le principe de ses premiers films peints) et il s'impose de suivre dans l'agencement final l'ordre des séquences filmées ou refilmées suivant les étapes de la prise de vue. Mais dans **Va, regarde**, on assiste à une évolution, déjà à l'œuvre dans **Des nuages...** : le film est monté non plus par agencement séquentiel, mais par succession de plans. L'unité du plan, par ailleurs de durée de plus en plus longue, remplace, en quelque sorte, l'unité de séquence tournée-montée. Ces longs plans-séquence sont gardés dans leur intégralité, laissant entrevoir une certaine utopie de totalité à l'œuvre dans la démarche du cinéaste. Pourtant, **Va, regarde** reste un film fragmentaire, la discontinuité est évidente. Pour Philippe Cote, chaque film doit trouver sa propre forme, son propre chemin, à travers le désir d'un idéal propre au cinéaste, mais aussi à partir de ce qui existe dans la réalité, de ce qui s'est passé, finalement, dans l'instant fragile et imprévisible de la prise de vue.

Même lors du montage, cette contradiction entre l'idéal, le fantasme, et la réalité du faire du cinéma à partir de ce qui se présente, est affirmée comme tension motrice de sa pratique. Philippe Cote insère, par exemple, des plans noirs et conserve parfois les plans blancs des fins de bobines. Au delà de la ponctuation, cette symétrie des noirs et des blancs permet de souligner le dispositif du cinéma qui est ainsi révélé. Finalement, ces ruptures du mimétique rappellent au spectateur qu'il regarde un film et non pas une illusion de la réalité objective. Les artifices du montage sont visibles : c'est un moyen d'affirmer un certain regard, un certain point de vue sur ce que le cinéaste a choisi de filmer. Le réalisateur compare ces plans noirs à des « battements de paupière », on peut aussi penser à des cillements d'yeux tant ceux-ci sont brefs ; ils seraient comme des souvenirs perdus de ce voyage au Laos ou des renaissances de ces impressions quand l'image resurgit du néant ; entre persistance de la pellicule à travers ces noirs et ces blancs et persistance rétinienne mais aussi souvenirs du passé oublié ou non capté par l'image du voyage autant de l'artiste que du spectateur.

D'après les propos recueillis par Gabrielle Reiner, lors d'un entretien avec Philippe Cote, le 25 novembre 2007.

Remerciements à Violeta Salvatierra

Notes

- (I) La séquence, entendue chez Philippe Cote comme l'ensemble des plans tournés dans la caméra (tourné-monté), dont la continuité est souvent respectée dans **Des nuages...** ou dans **L'Angle du monde**, dans un désir d'intervenir ou de modifier le moins possible le moment vécu et le mouvement intuitif du tournage.

