

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 cinéophile, 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

Film sans début, ni fin, autre que celle de la projection. Ses films sont présentés sous forme de projections/performances : à l'image, des formes se métamorphosent, évoluent dans des univers macroscopiques ou microscopiques, perturbées par les aléas liées au passage de la matière dans le projecteur. **L'En dedans** (2002), film suivant, prolonge ce rapport à l'œuvre dans les films peints. Cette fois-ci, le film est réalisé par contact direct de la lumière sur l'émulsion, la pellicule Super 8 est avancée manuellement devant une source lumineuse. Ces films s'orientent ensuite autour du motif du corps. Un ensemble de films : **L'entre deux** (2003) , **Figure** (2004) , **Sédiments** (2004), **Repli** (2005) est réalisé par gonflage artisanal de super 8 en 16 mm. Les images sont retravaillées ainsi par des jeux de filtres, des variations de vitesse, des surimpression. A travers cette série de films, le cinéaste se livre à un travail de reconstruction de la figure humaine, dans un passage de la préfiguration à la figuration : des images indéfinissables, en latence ou instables, travaillées parfois par les constituants qui les portent, on évolue vers des images reconnaissables, figuratives, sans garder pourtant une trame linéaire. Ce travail ne fait aucunement l'impasse sur la position (la place) du cinéaste : le corps est le sien, de même la problématique à l'œuvre, à l'intérieur de chacun de ses films, participe d'un désir de reconstitution d'une identité. Dans la manière, la forme épouse toutes les incertitudes, les tâtonnements liés aux états traversés.

Programmer des films

La pratique cinématographique de l'artiste s'accompagne en 1999-2000 d'une activité de diffusion. L'artiste organise une programmation mensuelle au cinéma Lux de Caen. En tant que programmateur, ses choix sont le prolongement de ses questionnements, de sa sensibilité de cinéaste. Ses programmes alternent des œuvres contemporaines et des classiques du cinéma expérimental et différent, avec l'envie de partager et de dialoguer après la séance. Après une interruption de plusieurs années, en 2005, il propose une série de programmes de films pour le festival « 5 jours tout court » qui se déroule à Caen. L'expérience se répètera l'année suivante. Dans ce festival, parcouru par toutes les sensibilités (documentaires, fictions, essais), celui-ci propose, la première année, un ensemble de programmes de cinéma expérimental autour de la lumière, motif qui parcourt l'ensemble de son œuvre (**Le Noir éclaire** de Catherine Bureau, les films du collectif Label Ombres, des films de Nathaniel Dorsky et de Stan Brakhage). L'année suivante, sa programmation s'organise autour de plusieurs thèmes : le détournement, la transgression, l'autofilmage / l'autoportrait, ou le désir, où l'on retrouve les films de Stan Brakhage avec **The act of seeing of one's own eyes**, **Un chant d'amour** de Jean Genet , **Ai (Love)** d'Iimura, les films des cinéastes Yves-Marie Mahé, Boris du Boullay, Derek Woolfenden, Xavier Baert...

Une pratique du documentaire

Son cinéma s'oriente depuis peu vers une approche plus documentaire. Sans être en rupture par rapport à ses autres films, sa démarche recherche plutôt un prolongement, un déplacement dans la manière de rendre compte, en quête de nouveaux espaces, de nouvelles lumières et façons de figurer. Être là et regarder, inscrire la durée, trouver la bonne distance, ne pas chercher à forcer les choses, accorder confiance à la rencontre et aux choses qui se présentent. **L'angle du monde** (2006) a été filmé sur les îles du Ponant (Ouessant, Sein, Molène), revisitant des lieux chers au cinéaste Jean Epstein, et décrit les métamorphoses de la lumière, de l'eau, de la terre, du ciel et de l'humain. Le film suivant **Des nuages aux fêlures de la terre** (2007), filmé dans les Alpes, confirme la nouvelle voie dans laquelle s'est engagé le cinéaste. Toute l'attention est donnée au cadre, à la durée des plans. Les plans sont fixes, sauf en de très rares panoramiques clôturant les films. Dans la durée, nous sommes confrontés à ce mystère qui assure le basculement d'un plan, qui au lieu de tomber dans le décoratif (ou le contemplatif) nous amène vers ce sentiment de présence : qu'à cet instant, là, il se passe quelque chose. En 2006, le cinéaste décide de partir en Asie du Sud Est. Il s'agit pour lui de se confronter à une réalité différente, de voir quels rapports pourront se nouer, naître de cette relation. À cette fin, il emporte plus de deux heures de pellicules. Dans Laos, le film qui en résulte, la caméra conserve sa fixité, la durée des plans est ordonnée par le déclenchement et l'arrêt de la caméra ou la fin de la pellicule (voilage de celle-ci et disparition des motifs). La distance est celle de l'observateur qui filme de l'endroit d'où il est, sans chercher à provoquer, ou à réduire cette distance. Le film n'est au service d'aucun discours autre que ce qu'il figure. C'est à partir de cette neutralité que s'affirme avec force la présence du cinéaste, dans la soustraction, dans le moins disant, dans l'élimination de tout ce qui est extérieur à la réalité du film comme expérience personnelle.

A l'image, des scènes de la vie quotidienne se succèdent (dans ses films, on ne peut pas parler de montage mais d'agencements), sans que cela soit porté par un discours autour de l'origine géographique des images (un film sur le Laos). La question de la distance, la quête d'un rapport avec le sujet filmé innervent la démarche du cinéaste dans le choix des plans : lointain, proche, frontalité, 'de face' ou 'de dos', 'sujet qui pose' ou 'images prises à la dérobee'. Le cinéaste déclare que le cinéma a beaucoup à faire avec le défaut ou l'absence. L'enjeu d'un film est aussi de faire apparaître, de convoquer l'absent (ou les absents). Puissance d'apparition qui est perpétuellement perdu et doit être retrouvé : sentiment d'échec quasi permanent et qui, par moments, est battu en brèche un instant procurant une idée d'évidence et de saisissement.



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.

Programme

Scastje de Sergueï Dvortsevoï, 1995 / 35 mm / 23'

Ancien ingénieur, Sergueï Dvortsevoï est considéré comme un des plus grands documentaristes actuels. Dans *Scastje*, il fait le portrait d'une famille nomade au Kazakhstan. Sergueï Dvortsevoï amène le cinéma vers une poésie de l'instant où s'affirme la présence au monde.

Maroc, été 2004 de Christophe Clavert, 2004 / DV / 12'

Deux séquences issues du film *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc...* Dans la chaleur de l'été, un voyageur traverse le Maroc pour arriver dans la petite ville d'Erfoud, ancienne ville de garnison de l'armée française aux portes du désert. Il se rappelle la pensée qu'un autre voyageur, un siècle et demi plus tôt, avait écrit dans son journal de voyage : "Est-il possible de raconter de manière à se satisfaire les événements et les émotions variés dont se compose un voyage ?"

In Public de Jia Zhang-ke, 2001 / Beta SP / 30'

In Public, documentaire du cinéaste chinois Jia Zhang-Ke, parcourt la Chine à partir d'une petite gare de campagne, d'un train, d'un bus... « Filmant la vie comme elle est, jeme sens calme, libre et sentimental » (Jia Zhang-ke)

Territoires Occupés, Printemps 2005 de Jérémy Gravayat, 2005 / DV / 10'

Sur ce chemin de terre, j' ai attendu une après-midi, que quelque chose se passe. Dans le champ vert, à gauche de la route, il y avait des barbelés, des miradors, des soldats, des armes. C'était en Cisjordanie, au printemps, le long de la "frontière" israélienne. Il avait plu une bonne partie de la matinée, le soleil était finalement revenu. J'ai entendu des cris d'enfants au loin, j'ai détourné ma caméra des soldats, et j'ai filmé le chemin de terre. Jérémy Gravayat

Fête des morts de Sothean Nhieim, 1996 / S 8 / 13'

« Sothean Nhieim filme en Super 8 depuis plus de dix ans avec une régularité ponctuelle chaque manifestation contre le sida et chaque cérémonie khmère à Paris...L'oeuvre de Sothean Nhieim se trouve au croisement de deux des grandes catastrophes du XX ème siècle : le génocide du peuple Cambodgien par les Khmers rouges ; l'envahissement du monde par le virus du sida. De sorte que chaque film s'enlève sur un fond de deuil généralisé et que le cinéma prend sens à faire travailler à plein ses puissances d'apparition » (Nicole Brenez)

Va, regarde (Laos) de Philippe Cote, 2007 / S8 / 30'

« Je pars en Thaïlande et ensuite dans le nord du Laos (Luang Prabang puis normalement plus vers le nord), sûrement ensuite au Cambodge. A l'origine de ce départ, il s'agit d'une aspiration dans un renouvellement de mon cinéma, dans la recherche de nouvelles lumières, de nouveaux espaces, de nouveaux rapports...(...)....comment rendre compte d'une réalité qui n'est pas la sienne mais partagée l'espace d'un moment, toucher ce point de contact entre une réalité personnelle (disons de l'ordre de l'intime) et cette altérité présente devant soi (l'espace des autres). » (Philippe Cote avant le départ au Laos, Mai 2006)

Images of Asian Music (A Diary from Life 1973-1974) de Peter Hutton / 16 mm / 29'

« Dans la grande tradition de Paul Strand, Charles Scheeler, James Agee, Helen Levitt, l'oeuvre de Peter Hutton démultiplie avec une élégance sans pareille les propriétés descriptives de la photographie documentaire par la sérialité cinématographique » (Nicole Brenez)

Nous ne sommes pas au monde de Sothean Nhieim, 2001 / S 8 / 10'

À Phnom Penh, des paysans cambodgiens spoliés de leurs terres campent devant l'Assemblée Nationale pour protester contre les méthodes expéditives du pouvoir régional, conséquence de la mondialisation.

Cette séance anticipe un programme développé au cinéma Lux à Caen (6, Avenue Sainte-Thérèse - 14000 Caen ; Tel : 08 92 68 00 43) le 7 - 8 - 10 - 11 Janvier 2008.
s i t e : h t t p : / / w w w . c i n e m a l u x . o r g /