

New York Studies

Andrej Zdravič

15, 16, 17
juin
1994

Cinéma du
Musée
séances à 18h

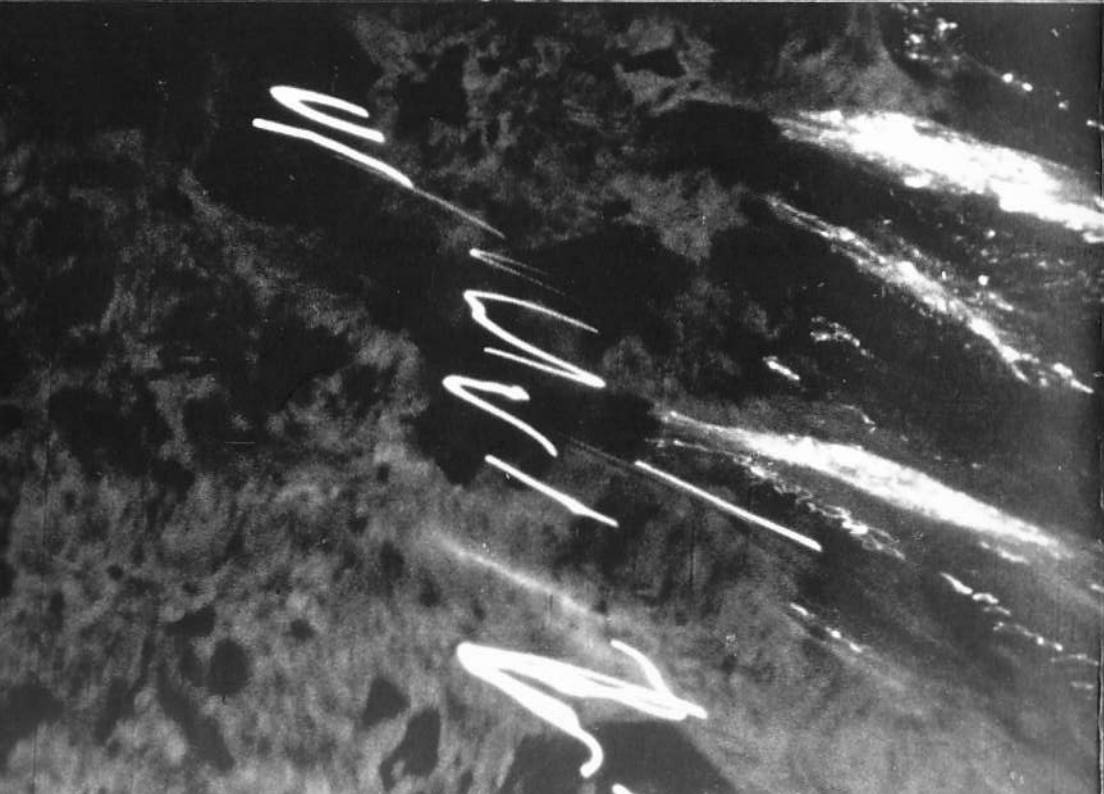


Centre
Georges Pompidou





Venezia



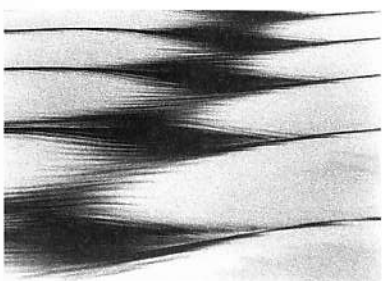
Waterbed

Earth Streams

Les films d'Andrej Zdravič sont à la fois abstraits et physiques. Cela tient sans doute aux caractéristiques de cette matière particulière qu'est l'eau à laquelle le cinéaste revient régulièrement depuis vingt ans. Non qu'on puisse ramener son travail à ces seuls films, ce qui aurait tôt fait de le réduire à une pauvre entreprise, mais parce que les films qui s'y consacrent forment comme une sorte de modèle de son cinéma. Car voilà un objet qui pose des problèmes intéressant le cinéma. D'abord parce que l'eau, dans le temps où elle est enserrée dans le cadre, ne cesse cependant d'y échapper. Surtout, c'est un élément matériel auquel il est impossible d'assigner de limites. Toujours fuyante, elle est illimitée tant dans son étendue que dans son pouvoir ainsi que dans la multiplicité de ses états intermédiaires (de la glace à la vapeur...), variations qui s'accompagnent d'ailleurs d'effets de surface divers (miroir, opacité...). Cette indétermination de la matière se traduit chez Andrej Zdravič par un travail de ressaisie aléatoire, de fabrication d'un film où les plans sont comme autant d'entrées possibles, où la multiplication des points de vue — qui donne lieu à de brusques sautes du repos au mouvement, du retrait au rapprochement, à l'irruption de ruptures et de répétitions — ne relève pas d'une tentative d'épuisement de son objet mais de révélation des forces qui le traversent. Ce qui procure du même coup aux films une énergie interne telle que, par-delà leur brièveté (entre 5 et 15 minutes), ils induisent chez le spectateur la sensation étrange d'une répercussion hors-champ, comme s'ils se prolongeaient au-delà d'eux-mêmes dans la zone obscure de l'après-film...

Waterbed (1974) appartient aux débuts d'Andrej Zdravič. Il est le film de l'eau vive emportée sous l'effet de sa propre pente. Nœuds et ventres, les eaux s'esquivent en tresses effilées, pures striures de lumière. Dans le cadre serré de la caméra, sous la pression du plan, on ne sait plus qui des deux nous entraîne dans son mouvement, du courant ou de la caméra.

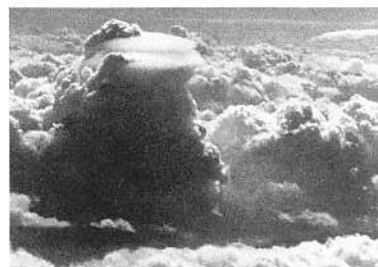
Perte du lieu, du référent : les plans se télescopent,



Ocean Beat

succession de proches et de lointains, les surfaces s'opposent, nappes et remous. Le regard glisse sur les filés, bute sur les aplats, recule sous les jaillissements, se noie dans les tourbillons. Il n'y a plus lieu que le flux, une mouvance : kinematos, une cinématique. Et soudain l'éblouissement d'un virage au blanc, bascule d'une surexposition à la fin d'un zoom heurté. Il n'y a plus de durée, plutôt un éclatement du temps pour parvenir à saisir l'événement de la pulsation, la pulsion de l'élément. Pas de récit non plus, aucun effet second de fiction ou de documentaire, mais la poussée du désir de voir. Et pour cela faire venir à la surface une énergie enfin libérée qui déborde la prise de vue, excède l'émulsion. Chaque plan est un appel au regard à s'immerger dans le film.

Avec *Waterbed* la ligne générale est déjà donnée, une démarche lancée qui trouvera son plein épanouissement une quinzaine d'années plus tard dans l'un de ses plus longs films, *Ocean Beat* (60 minutes). Loin de toute précipitation, le film a mis dix ans à voir le jour, entre tournages et montages. Des difficultés financières n'y sont pas étrangères, mais il y va aussi d'une méthode de travail. Le projet en est plus ample, visant à travers l'expérience de la durée un ébranlement contemplatif du spectateur. Le regard mis en œuvre s'est modifié, déplacé. La caméra se fait plus neutre, le montage moins impressionniste, comme pour mieux capter, recevoir les variations des forces vives de la nature. Surtout, le spectre sonore est plus étendu, développant une composition musicale déliée qui n'est pas sans laisser affleurer des pointes de malice. Mais de l'un à l'autre, c'est le même courant qui les traverse, un faisceau de vibrations, de radiations qui émanent de l'activité énergétique de la planète et dont le film est le relais en en enregistrant les ruptures et modulations. De tous les éléments qui constituent la texture du monde physique, l'eau est certes le point d'aimantation du travail d'Andrej Zdravič. Pourtant, il n'y a rien de cette obsession qui contraint certains cinéastes à creuser inlassablement le même sillon. La démarche est plus labile, plus proche de celle d'un sillage que l'on épouse avec toutes les hésitations et les repentirs que cela comporte.



Air Trio

Airborne (1987) est à cet égard exemplaire qui se porte au cœur de l'expérience d'un voyageur enfermé dans le cockpit d'un avion, où le regard cadré par le hublot se confond avec celui de la boîte noire de la cabine, caméra volante qui résonne des commandements grésillant de la tour de contrôle. Lieu clos qui fait, aussitôt le décollage, oublier la terre pour créer sa propre temporalité, de sorte que, de filés en nuages, on perde le sens de l'orientation et toute notion du temps. Ainsi, on passe sans ombrage du jour à la nuit, on découvre que l'on décolle par deux fois sans avoir jamais atterri. Il n'y a plus rien de certain. Plus encore, les plans sont gagnés par cette incertitude. Tremblés, coupés d'un noir, repris, heurtés, ils renvoient à cette incertitude fondamentale qui est celle du regard, de son intermittence qui double la présence clignotante du réel et qui n'est pas sans rappeler le cinéma de Jonas Mekas. Le point culminant en est l'atterrissage final qui par ses sautes incessantes de distances à l'approche du triangle allongé de la piste lumineuse dans la nuit nous renvoie aux défauts de la vision qui en sont peut-être la vérité.

Il n'y a aucun cloisonnement, aucun enfermement local dans ses films, mais plutôt la sensation, de films en films, d'un voyage sans fin à travers les phénomènes naturels, de ce qu'on appelait il n'y a pas si longtemps encore, les météores. Et parlant de voyage, il ne faut pas entendre la description d'un trajet mais bien cette suspension du temps que peut connaître le marin lorsque les jours se confondent et dont on dit du navire qu'il croise. C'est de la même façon que le regard croise les variations de la nature. Toutefois, le cinéaste ne part pas au hasard. Chaque film est lié à un projet, une intentionnalité, un horizon, chacun s'attache à un phénomène particulier. S'il est alors possible de parler d'une rêverie matérielle, c'est parce que l'on découvre peu à peu l'eau dans tous ses états : source, rapides, cataracte, rivière, océan ; nuages, pluie ; solide, liquide, gazeux... Ou encore, glace et vapeur dans *Restless*, lagune mourante dans *Venezia*. En certains points plus fragiles de l'écorce terrestre le sol se craquèle et laisse fuser un jet d'eau bouillante. En 1987, AZ livre le film d'un geyser, *Restless*, sans

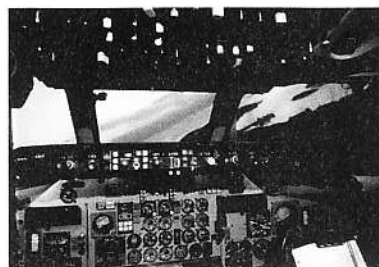


Anastomosis

repos, fièvreusement. Un geyser n'est pas seulement l'explosion d'une gerbe blanche comme on le voit vraiment dans les derniers plans mais des séries d'états différents, de lieux distincts qui viennent se côtoyer dans le film où ils forment comme l'entourage qui concourt au phénomène : fonte des glaces, ciel irradiant du nord... Avec au cœur du film un plan qui en constitue l'énigme, le point où l'eau sourd de la terre. Penchée au plus près du sol, la caméra guette dans le gravier un galet noir, légèrement oblong, discrètement piqué d'écailles blanches, qui tressaille. Comme un coquillage baigné par la marée, concentré sur son point de fixation il laisse échapper un filet de bulles, petit bouillonnement continu de la pression contenue. Pore par où respire la terre. Il y a une érotique de la vie de la matière, comme le prolonge immédiatement le plan suivant dans la fulgurance d'un zoom arrière abruptement coupé, une fente aux lèvres épaisses d'où se déverse un jet d'eau lourde. A l'image de ce galet qui relève de deux ordres à la fois, minéral et végétal, ce qui captive AZ c'est ce moment particulier où un élément est dans un entre-deux, où les règnes se mêlent, les états se confondent, où les formes se ressemblent jusqu'à fusionner ainsi que cela advient dans ce plan où vapeur et nuage se rencontrent, se fondent, faisant virer l'écran au blanc sous la seule lumière du projecteur.

Aux premiers plans de *Venezia* (1981) une fine nappe d'eau vient courir sur un pavement, un clapotis touche des marches de pierre et se rétracte. La caméra suit le mouvement de l'eau contre les marches, un instant d'hésitation, à se demander si la caméra ne provoque pas les vaguelettes. Un chien s'avance d'un pas chassé, renifle le sol, recule sous l'attaque d'un reflux d'eau.

Le film est tout entier tourné sur le point de contact de l'eau et de la pierre, là où la ville, architecture de pierre taillée construite à main d'homme, fait front à l'envahissement de la mer, à la puissance obscure de son travail de sape. Film de la limite, de la lisière, le montage alterne deux séries de plans. D'une part, des plans serrés des vaguelettes qui courent le long des murs et des margelles, lèchent de courtes volées de marches s'enfonçant dans l'eau opaque. D'autre part,



Airborne

des plans ouverts découvrant des pans de la ville au fil de travellings attrapant soudain la profondeur d'un canal étroit, ces passages qui s'enfoncent dans l'ombre froide. Plans auxquels s'enchaînent de vifs zooms arrières, points de fuite qui échappent au regard mais arrachent à la ville des fragments de façades, le visage d'une femme, des éclats de voix. Caméra de passage, regard de passant sur un monde qui existe sans nous et dont les portes de bois noires obstinément fermées sur l'eau sont le signe silencieux.

Etrangement, ce premier ensemble de plans laisse affleurer le souvenir de la vague de Naples d'Etienne-Jules Marey à la recherche des secrets de l'hydrodynamique, tandis que le second ne peut manquer de rappeler le premier « travelling de plein air » d'Alexandre Promio à bord d'une gondole sur le Grand canal, en 1896. « (...) je regardais les rives fuir devant l'esquif et je pensais que, si le cinéma immobile permettait de reproduire les objets mobiles, on pourrait peut-être retourner la proposition et reproduire à l'aide du cinéma mobile les objets immobiles. » Il n'y a là ni hasard ni concertation, mais la vérité d'un cinéma qui retrouve, au contact mystérieux du seuil et de la bordure, la nudité d'un premier regard, l'immédiateté rugueuse d'un œil primitif pour lequel ne cesse de faire énigme et étonnement le bougé du monde, ce que Ducos du Hauron pointait déjà en 1864 lorsqu'il rêvait la perfection d'un appareil capable de rendre « les mouvements des vagues (mascaret), la course des nuages dans un ciel orageux... »

Rien d'étonnant alors à ce que *Air Trio* (1985) abandonne le cours des eaux pour se tourner vers les nuages, s'élever vers cet espace où il arrive à l'image de s'effacer dans la blancheur de l'écran. Le film est composé de trois mouvements ayant chacun sa dominante : le jeu des nuages — *In the Clouds* —, les irisations du ciel — *The Prismatic Sky* —, les voiles de pluie — *Rain Veils* —. Chacun de ces moments a ses propres déclinaisons de couleurs mais tous se développent par glissements. Enchaînement de traînées et de bosselages dans un jeu de blancs aux densités variées ; substitution au fond de la rétine des aurores boréales et des arcs-en-ciel ; dissolution des



Restless

nuages sombres en rideaux de pluie. De même la bande son, après des oscillations cristallines, suit une mélodie de grillons et de guimbarde, avant que ne tombe la pluie.

Pourtant ce n'est pas la beauté des ciels traversés qui porte le regard. Lorsque le film enchaîne des lumières d'une rareté exceptionnelle, ce n'est pas pour tomber sous leur fascination. Pas plus qu'il n'y a de tentative de désignation ni même d'individuation des phénomènes observés. Tous ces plans de ciels restent pour ainsi dire anonymes. C'est ainsi que peut se développer librement une composition pour ciel et nuage. Et si le film rêve c'est d'une rêverie de l'air et de la lumière dans leurs modulations. Aussi le film est-il sans cesse déporté, déplacé ; sans lieu et toujours déjà ailleurs. Ailleurs et pourtant à côté. Emerge alors la pensée déconcertante d'une proximité sans limites, une proximité sans règle ni raison qui n'a rien à voir avec le voisinage mais plutôt le côtoiement qui peut faire entendre à la fois la séparation et la concomitance.

Du même coup apparaît un aspect de la matière insoupçonné et autrement invisible : l'identité de ses formes par delà l'hétérogénéité des aspects qu'elle revêt et qui fait que les voiles de pluie qui se déplacent en écharpe ont finalement la même figure que le précipité des gerbes de vapeurs d'un geyser ou le roulement accéléré des masses nuageuses et sans doute au fond le même rythme dont les différences de vitesse ne seraient qu'un épiphénomène. Ainsi se créent des échos entre les films et l'on peut voir ailleurs, comme dans *Kress*, les flammes s'enrouler avec les mêmes torsions qu'une eau claire, ou les étincelles s'élever comme des projections de brisants. C'est dire combien la mise en œuvre d'une poétique cinématographique peut se situer à la lisière des sciences et qu'il n'y a dès lors rien de surprenant à ce qu'Andrej Zdravich ait rencontré sur son chemin le San Francisco Exploratorium, musée des arts et des sciences.

La science, A.Z. l'a rencontrée directement à une autre occasion, avec la micro-chirurgie de la main, donnant lieu à un film précis et tendu (âmes sensibles...). Le dispositif d'*Anamostosis* (1982) est simple, qui présente une série d'interventions



Kress

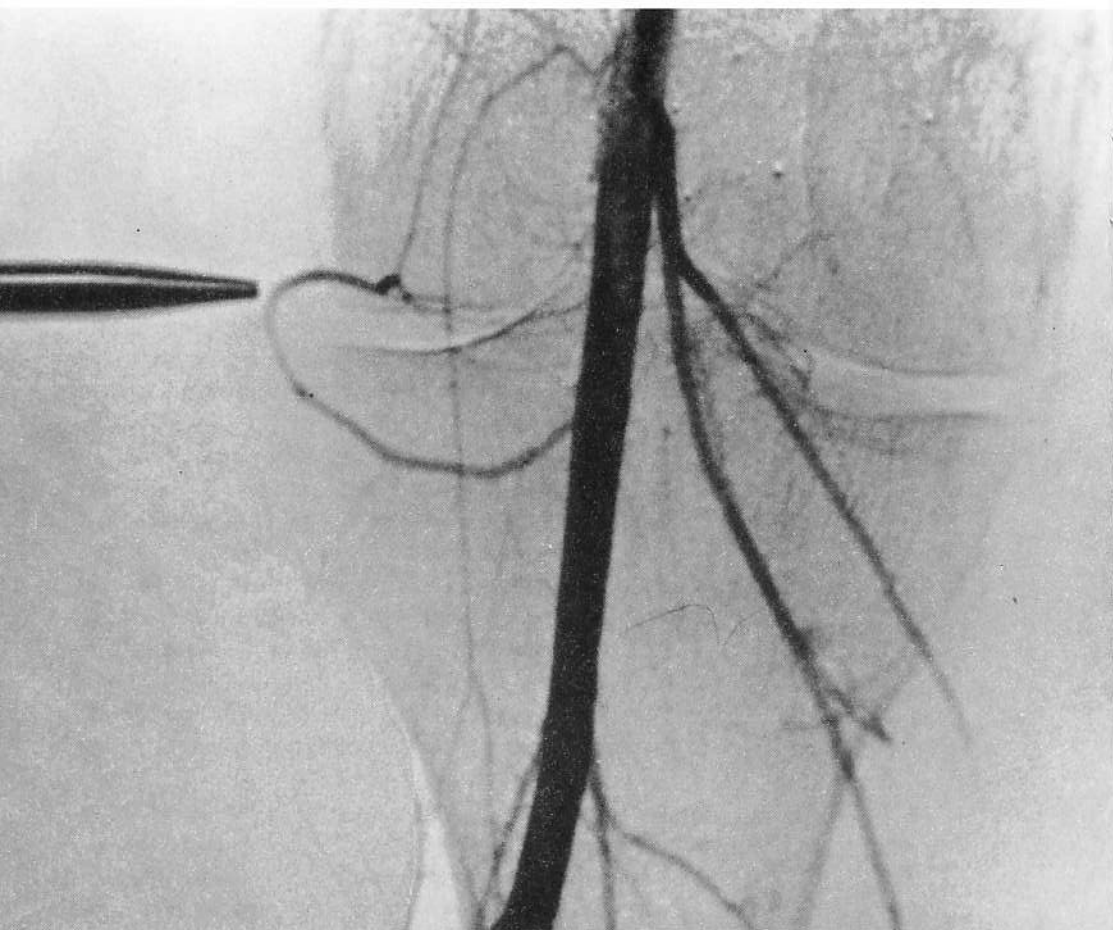
chirurgicales détaillées accompagnée seulement en son off de l'enregistrement d'une conférence prononcée d'une voix professorale qui n'a de cesse de revenir sur le caractère routinier de l'entreprise. Rien ne nous est épargné, depuis l'état de la main grièvement accidentée, informe, jusqu'aux greffes minutieuses en passant par les différentes étapes de nettoyage des doigts sectionnés et des prélèvements éventuels d'autres parties du corps.

La caméra est neutre, sans commentaire, jamais descriptive et encore moins pédagogique. Du coup, il n'y a plus entre nous et l'image ces protections que constituent habituellement les codes du genre. Pourtant il faut en passer par là pour découvrir au détour d'un plan, l'étrange beauté de ces mains grotesques montant délicatement une ligne pour de futures pêches.

Des mains du pilote d'avion de *Airborne* à celles du chirurgien, des mains d'un charpentier à celles d'une fillette, des mains habiles aux mains amputées c'est d'un autre phénomène dont on prend conscience, aussi fondamental à la vie humaine — du travail au plaisir (celui des sens, que nous avons au nombre de cinq, comme les cinq doigts de la main) — que le sont les forces élémentaires de la matière. De tous les phénomènes qui concourent à la vie, la main en est le prolongement, le terme anthropologique, cette vie que nous tenons entre nos mains depuis que nous nous sommes, primates impétueux, redressés. Et la caméra est là, qui nous prête l'assistance de son regard pour nous faire toucher la résistance des corps et raviver la persistance de notre regard sur le monde et les hommes.

C'est précisément ce regard qui est à l'œuvre dans *Breath* (1976), cette fois sur un mode ludique, dans l'épaisseur d'une image d'ombre et de lumière, prise dans la rugosité d'un grain charbonneux et le flou floconneux.

Au premier plan la caméra s'avance au-dessus d'une bordure de pierre pour découvrir... Mais les seuils, les limites ont leur gravité, rappelons-nous *Venezia*. Le plan est coupé et la caméra recommence son mouvement de passage, plus lentement, jusqu'à découvrir complètement le vide au-dessous d'elle, un trou noir, comme un appel d'air.



Anastomosis



VSI Sveti

Et c'est la chute. Un papier blanc vole dans le ciel, trois fois raccordé sur lui-même puis touche le bitume sur lequel il court.

Le film est dans la lignée des danses débridées des animalcules de Mac Laren. Le principe en est proche, à cette différence près que lorsque ce dernier décidait de mettre un graphisme élémentaire à l'épreuve d'une série de décompositions qui avaient pour effet de relancer sa vitalité tourbillonnante, A.Z. choisit de filmer un objet soumis à des forces qui le fait réagir et qui n'est autre qu'un papier froissé. Plus exactement, c'est à une ronde de papiers que l'on assiste ; des journaux se courent les uns après les autres, virevoltent, se replient sur eux, se retournent et se tordent, glissent et roulent, s'encastrent ou s'enlacent.

Toutefois le film passe l'anecdote... Cette cohue de papiers est filmée dans les rues de New York, l'autre grand modèle urbain qui fait pendant à Venise. Voilà deux grandes cités de bord de mer, mais quand l'une brille des feux de la modernité avec ces autres témoignages de la maîtrise architecturale que sont les gratte-ciel, l'autre vacille sous le souvenir de splendeurs révolues. Et si l'une est la ville de l'eau, l'autre est la ville du vent. Aussi, ce n'est plus l'énigme de la lisière qui tend le film mais bien celle du passage dont les chutes et les pluches de papiers, scories neigeuses, sont les traces fugitives.

Surtout, ce qui transfigure ces papiers enlevés par le vent, c'est qu'ils sont les seuls signes de vie dans une ville autrement désertique, ville fantôme qui n'a d'autres habitants que des feuilles volantes... mais ô combien bruyantes. Sirènes, klaxons, sifflotis, pétarades, hauts-parleurs, moteurs, éclats de voix, le grand brouhaha de la ville encombrée ne cesse de résonner. Et croisant ce remue-ménage une mélodie qui pourrait être aussi bien tibétaine que d'origine industrielle. Car le son est toujours sur la ligne de crête entre la mélodie concrète du monde et les harmoniques savantes du chant instrumental. De la symphonie de la grande ville il n'est plus besoin d'images ; seul le son suffit, qui laisse libre de déplacer le regard. Une autre image du monde apparaît alors, amusée d'abord, celle d'une ville où les journaux imitent les hommes ; puis troublante, car



Anastomosis

un journal n'est rien d'autre que la trace quotidienne des faits et gestes de l'homme, et ce que nous voyons alors, ce sont nos vies emportées, gracieusement balayées par le vent qui traverse la ville.

Mais un vent de la mer, qui ne cesse de souffler, prenant ces fétus dans les turbulences anonymes des courants d'air.

A.Z. signe ses films en inscrivant son nom précédé de la formule « Sound Vision ». Les lettres se détachent sur l'écran noir comme des caches animés par les taches mouvantes et colorées des images qui déjà travaillent souterrainement et vont bientôt remplir l'écran. Les mots comme le nom sont pris dans le corps du film et nous reportent à la matérialité de la pellicule et des ondes acoustiques. Le film est ce complexe sonore et visuel qui seul peut nous faire apparaître l'énergie cinétique des forces vives de la matière au travail. Comme si le film était un conducteur qui avait pour fin de nous réveiller au monde. Monde dont les flux viennent jusqu'à toucher le fond de la rétine par l'intermédiaire de cette membrane sensible qu'est le film, qui à la fois s'interpose et relie, et qu'on appelle autrement un feuillet.

Jean Breschand

« Mais le poète plus profond trouve l'eau vivace, l'eau qui renaît de soi, l'eau qui ne change pas, l'eau qui marque de son signe ineffaçable ses images, l'eau qui est un organe du monde, un aliment des phénomènes coulants, l'élément végétant, le corps des larmes... »

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*

15 juin

Elemental Energies (Energies élémentales)

durée totale : 90 mn

Waterbed

1974. 16mm, coul./son, 5mn 30

Tourné sur les rapides du Niagara, *Waterbed* contient le principe sur lequel se fondent tous mes essais ultérieurs : infuser une force vitale au spectateur, une décharge énergétique qui pénètre jusqu'aux os et élève les esprits dans un tourbillon !

Andrej Zdravič

Ce sont de voluptueuses images d'eau, magnifiquement rendues et qui s'enchaînent en cadence.

Terry Doran, *Buffalo Evening News*

Carbon Arc

1975. 16mm, nb/son, 16mn

Carbon Arc est inspiré par la représentation du globe terrestre — sculpture lumineuse sur fond de ciel nocturne. Les phalènes avaient un ballon !

Andrej Zdravič

Les lumières de l'arc voltaïque furent montées par un sculpteur, Joe Panone, mais le film ne ressemble en rien à un documentaire. Il s'agit plutôt d'une rencontre personnelle et spontanée qui permet à Zdravič d'exprimer ici un élan passionnel.

Vincent Grenier, *Idiolects*, New York.

Phenix

1975. 16mm, coul./son, 14mn

Phenix possède une formidable puissance visuelle et émotionnelle.

Jonas Mekas, *Soho News*

Phenix est dédié à mon père Franjo Zdravič, parce qu'il m'a révélé un nouveau monde de beauté et de sens. Pendant une quinzaine de jours, il m'a guidé de salles en chambres à l'atmosphère très singulière — Centre médical de Ljubljana, département des grands brûlés — où des doigts résolument

impassibles tissent des fils de soupirs de rêves-de cauchemars-de souffrance-de compassion-de joie, infligeant des blessures à l'être vivant, pour lui donner forme et fonction nouvelles.

Andrej Zdravič

Il est difficile d'imaginer à l'écran une sensation — acte sexuel, événement violent ou accidentel — ayant un effet plus électrique sur le spectateur, que ne le fait cette danse macabre médicale du Phenix d'Andrej Zdravič... A l'effet d'électrochoc succède l'effet de tranquillisant : le viscéral fait place au spirituel. Les quatorze minutes du film dépassent largement celles de la trotteuse.

Calvin Ahlgren, *San Francisco Chronicle*.

L'œuvre cinématographique d'Andrej Zdravič fait écho aux phénomènes auditifs et visuels avec une rare sensibilité. *Phenix*, qui décrit graphiquement le processus de la chirurgie plastique, devient entre les mains de Andrej Zdravič une impassible méditation sur la mort. Comme le film d'autopsie de Stan Brakhage, *The Act of Seeing with one's own eyes*, ou le cadavérique *Magellan at the Gates of Death* de Hollis Frampton, le film de Zdravič est une œuvre dérangement, qui oblige cinéaste et spectateur à faire face aux limites de l'existence physique. Comme Brakhage et Frampton, Zdravič utilise le contexte médical en prise directe avec la condition humaine, pour une rencontre héroïque (d'autant que de telles œuvres réclament un immense courage) avec la mort. Mais, comme le suggère son titre, *Phenix* exprime un engagement envers la vie, une promesse de renaissance physique. Zdravič entraîne ici le spectateur dans un voyage transcendantal du physique au métaphysique, de l'horreur au sublime. Bruce Jenkins, *Beau Fleuve Journal*, *Buffalo Note*.

Sunhopsoon

1976. 16mm, coul./son, 8mn

Sunhopsoon a pour « sujet » les effets du passage d'un train de marchandises sur le paysage, ou encore ceux de la danse de l'ombre et de la lumière sur la perception — un cas typique de magie des sens et de l'esprit, la vie dans son intégralité étant plus grande et plus mystérieuse que la somme de ses parties.

Calvin Ahlgren, *San Francisco Chronicle*.

Sunhopsoon a été tourné depuis le bas-côté d'une voie de chemin de fer. La lumière d'un coucher de soleil, tapie derrière les wagons d'un train qui passe, vient frapper la terre et la végétation alentour comme d'innombrables rayons stroboscopiques. C'est une incroyable succession de faisceaux lumineux qui se déroule.

La lumière, cherchant son chemin parmi des plans de batonnets entrelacés, sautille et se faufile dans les coins les plus inattendus de l'écran : ici, des sillons lumineux s'enchaînent, enfourchant le sol en direction de la caméra ; là, une image furtive : une branche revêt l'apparence d'un éclair. On est hypnotisé par les rythmes et les mouvements de la lumière.

Vincent Grenier, *Idiolects Quarterly*, New York.

Breath

1976. 16mm, nb/son, 8mn

Ce qui frappe le plus aujourd'hui dans l'œuvre de Zdravič, c'est la façon dont le cadre de l'écran piège — et donc, compresse et accentue — l'énergie du mouvement...

Amy Taubin, *Soho News*, New York.

Breath, c'est tout simplement les images d'un journal qui flotte au vent dans les rues vides de New York. Mais Zdravič ne traite pas son sujet avec le lyrisme immatériel de Brakhage ou Marie Menken. Ce journal n'est rien de plus qu'un journal — un « ready made » à la Duchamp. La bande son, comme dans tous les films de Zdravič, fut enregistrée « en direct », composition pour accompagnement de musique concrète.

David Ehrenstein, *Los Angeles Herald Examiner*.

Breath, huit minutes de l'odyssée d'une coupure de journal virevoltant à travers les rues désertes de Manhattan, possède une énergie et une vision qui dépassent son apparent sujet. Si un objet inanimé, un détrit de la rue, peut évoquer l'esprit du petit vagabond de Charlie Chaplin, c'est bien celui-ci.

Calvin Ahlgren, *San Francisco Chronicle*.

Subway (New York Studies part 2)

1977. 16mm, coul., 15mn

Dans *New York Studies*, j'ai essayé de transmettre certaines des caractéristiques essentielles de Manhattan en me polarisant sur cinq aspects/phénomènes de la Cité, qui me frappèrent énormément alors que j'y habitais. D'un côté, la corporalité unique de l'espace tel qu'il est défini par la verticalité architecturale et, de l'autre, sa perpendiculaire : la masse et l'énergie des gens qui se déplacent et vivent à l'à-pic de son influence.

Alors que mon intérêt superficiel gravite autour des clefs visuelles et de la « musique des films muets », certaines des *Studies* pourraient être perçues d'un point de vue socio-anthropologique. Dans *Subway* par exemple, je m'intéressai avant tout au « bouillonnement psychologique » — cette ambiance particulière dans laquelle des inconnus sont entraînés vers d'obscur destinations.

Andrej Zdravič.

Venezia

1981. 16mm, coul./son, 7mn

J'entrai dans Venise en bateau par un après-midi pluvieux d'octobre...

Andrej Zdravič.

Venezia est un film court qui nous dévoile la limpide cité de Venise noyée sous les eaux et ses canaux. Zdravič considère le délabrement verdâtre et visqueux de la cité comme une métaphore de la décadence métaphysique.

Linda Gross, *Los Angeles Times*.

VSI Sveti (La Toussaint)

1981. 16mm, coul./son, 5mn

Vsi Sveti fut tourné à Ljubljana, ville natale du cinéaste, un 1er novembre à la Toussaint, jour où les vivants paient tribut aux disparus en allumant des cierges et en observant un instant de silence. C'est un film d'une ardente beauté. Les lumières qui scintillent à la cérémonie du cimetière apparaissent comme l'éclat de millions d'étoiles, évoquant la magie et le mysticisme des rituels éternels. La sérénité même du film procure un réconfort à l'âme des vivants, comme à celle de leurs morts.

Linda Gross, *Los Angeles Times*.

Une petite lumière pour toutes les âmes.

Andrej Zdravič.

Vesuvio

1981. 16mm, coul./muet, 16mn

Journal d'une visite au Vésuve et au milieu volcanique qui l'entoure dans la baie de Naples. J'atteignis le sommet dans une solitude totale et par vent violent... J'aurais souhaité qu'il se mette en éruption.

Andrej Zdravič.

Vesuvio, qui aurait pu être un documentaire ennuyeux, néo-naturaliste et fermé, sur un volcan italien, se révèle être un traité silencieux lyrique et captivant sur l'évanescence et l'impermanence de l'existence.

Calvin Ahlgren, *San Francisco Chronicle*.

Restless

1987. 16mm, coul./son, 12mn

L'Islande est un pays en perpétuelle création ; celle-ci se manifeste par des sources d'eau chaude, des jets de vapeur, des geysers...

C'est une terre magique aux vastes étendues, aux étranges formations rocheuses, aux innombrables rivières, cascades et glaciers... Ses ciels sont chargés d'humidité et de cette lumière surnaturelle des jours qui paraissent n'en pas finir. Paradoxalement, il émane des profondeurs de ce pays aride et battu par les vents une grande chaleur et une belle

énergie. *Restless* évoque la puissance et le mysticisme de cette jeune terre.

A. Zdravič.

Une mention spéciale pour la chorégraphie (dans les sources d'eau chaude) de la petite pierre, que les gouttelettes propulsent dans une danse extatique.

Tomaz Gredina, *Delo*, Ljubljana.

Kres [Bonfire]

1987. 16mm, coul./son, 5mn

Kres est un film chatoyant sur un feu que mon père dressa au bord de la Soca, rivière au nord de la Slovénie. C'est un film intimiste, célébrant notre réunion de famille et la magie du feu. Les flammes dansent dans la nuit, embrasant les visages qui rayonnent tout autour. Un moment de joie et de paix.

Andrej Zdravič.

16 juin

Surgeon's Art (L'Art du Chirurgien)

durée totale : 1 h 35

Bien que quelques-uns seulement des nombreux films de Zdravič traitent de son père chirurgien, une attention aiguë caractérise l'esprit de son œuvre. Cette confrontation avec la chirurgie a renforcé chez lui — il a dit avoir été contaminé par l'« instinct du guérisseur » chez son père — une formidable vénération pour la vie, qui transparait dans l'ensemble de son œuvre.

Calvin Ahlgren, *San Francisco Chronicle*.

Airborne

1976. 16mm, coul./son, 16mn

Dans *Airborne* nous sommes propulsés dans l'atmosphère, installés dans le cockpit d'un avion de ligne — le MD 90. Ce film est la quintessence de soixante-dix vols (soit 120 heures) au-dessus de l'Europe, au travers de rapides changements de lumière et de conditions météorologiques. L'avion me

donnait l'impression d'un énorme animal au cœur chargé d'électrons, qui défiait la gravité dans une danse lévétique. J'ai été particulièrement fasciné par les relations entre le monde naturel cadré par la fenêtre du cockpit et la complexité de la navigation assistée par ordinateur.

Andrej Zdravič.

Air Trio [In the Clouds, the Prismatic Sky, Rain Veils]

1985. 16mm, coul./son, 18mn

Andrej Zdravič nous a dévoilé les *Nuages*, ce printemps, tels qu'il les a vus et rencontrés depuis un avion. J'ai toujours pensé que les arbres, les pierres, les montagnes étaient des sujets ; autrement dit, des êtres vivants qui voient, ont une destinée et savent ce qu'est la poésie. Les nuages aussi et cela, dès mon enfance.

Zdravič regarde les nuages et les observe comme s'il était lui-même l'un d'eux. Il ne cherche pas à faire un rapport sur les nuages comme un technicien, équipé de caméras et autre matériel adéquat. Non, il se contente d'être un nuage parmi les nuages, s'abandonnant au jeu merveilleux de la nature dans une immensité sraphique. Il s'agit d'un jeu qui nous montre comment tout est perpétuellement vivant et soumis au changement, comment la nature joue avec elle-même. Tel un enfant ou un animal. Un jeu dans lequel les couleurs et les formes des nuages jaillissent des caprices de la nature, de ses forces et de ses vents, de sa chaleur et de sa froideur, de son obscurité et de sa lumière. Il me semble que l'on pourrait parler aux Nuages de Zdravič de tout ce qui nous tourmente ou nous angoisse ici-bas, de tout ce qui occupe notre imagination, ce en quoi le cœur et la pensée s'incarnent...

Bojan Stih, « The Miraculous Games of Nature », *Dnevnik*, Ljubljana.

Air Trio fut commandité par le Milwaukee Public Museum (WI) pour devenir un show laser de l'exposition permanente. Comme le suggèrent les titres de chaque partie, ce film a pour but de présenter les membres insaisissables de la famille Nuage, une

guirlande de phénomènes optiques dus au mélange de gaz, d'eau et de lumière, et une histoire du cycle de vie des nimbus et autres cumulus. Loin d'être un traité d'étude atmosphérique, *Air Trio* invite le spectateur à faire sa propre exploration de ce vaste royaume. Lieux de tournage aussi différents que l'Islande, l'Europe et le Sud-ouest américain.

Andrej Zdravič.

Anastomosis

1982. 16mm, coul./son, 58mn

Anastomosis est un film sur la main humaine. Je voulais montrer la beauté intérieure de la main telle que la révèle la micro-chirurgie, ainsi que le merveilleux instrument qu'elle est, qui détermine pour bonne part nos voies, nos créations et notre totale relation au monde.

Andrej Zdravič.

En voyant ce film, je n'ai pu m'empêcher de penser à *Gross and Agnew Clinics* de Thomas Eakin. A la manière de ces tableaux qui relatent d'importants événements de l'histoire de la médecine, *Anastomosis* célèbre une intervention chirurgicale. Nous voyons ici l'imagination à l'œuvre dans une reconstitution de la nature via la technologie. Le processus est complexe : cruel et pourtant plein de sollicitude, beau et grotesque. Le résultat — une main dirons-nous, dont le pouce manquant est désormais un orteil — est à la fois magnifique dans sa grâce retrouvée et monstrueux dans sa forme. Devant une telle image, on remet forcément en question à la fois le sentiment du « naturel » et le « donné » esthétique, car ce film de Zdravič nous révèle la beauté profonde de l'imperfection.

Dick Blau, *University of Wisconsin*

Anastomosis est gorgé de métaphores lyriques, parfois drôles, qui nous rappellent discrètement qu'il ne s'agit pas d'un « film médical ». ... Dans la tradition de La Leçon d'anatomie de Rembrandt et des études anatomiques de Michel-Ange.

Carmen Vigil, *San Francisco Cinematheque*

17 juin

Ocean Rituals (Les Rituels de l'Océan)

durée totale : 1h25

Water Waves

1994. 16mm, coul./son, 5mn

L'installation vidéo d'Andrej Zdravič *Water Wave*, est une œuvre captivante et un superbe exemple d'une riche vision artistique. Ses dix moniteurs haute définition, installés horizontalement en léger arc de cercle, en faible éclairage sur fond noir, démarque un horizon qui suggère une limite aux progrès du modernisme. Faisant à l'évidence écho à Muybridge ou Marey, cette installation est une sorte d'examen Baconien de toutes les variétés de *water waves* et, parallèlement, une méditation zen ou taoïste sur le mouvement ondulatoire.

Mark Bartlett

Tokyo Tsukiji

1994. betacam (U-matic) vidéo, 17mn

Presqu'entièrement monté dans la caméra, ce film est une exploration énergétique du *Tsukiji*, le marché aux poissons probablement le plus grand et le plus varié du monde. Les crieurs « chantent » au dessus des carcasses de thons baignant dans la grande confusion de milliers d'acheteurs. Dans cet « abattoir » de la mer, j'ai été impressionné par l'intensité du lieu et le raffinement avec lequel on exécute la dissection et la préparation du poisson. On est amené à réfléchir sur des questions telles que la voracité croissante de l'homme face à la capacité décroissante de l'océan à la satisfaire.

Andrej Zdravič.

Ocean Beat

1990. 16mm, coul./son, 60mn

Ocean Beat est l'enfant de cet incessant désir de comprendre et de mieux percevoir les grandes forces de la nature et le message qu'elles transmettent à l'humanité. L'océan me fascine : ses rythmes et humeurs

constamment changeantes semblent refléter la respiration des profondeurs. C'est un ami estimé, à qui je rends visite depuis bientôt dix ans, et ce n'est qu'un début ! Tourné entre 1980 et 1990 sur les côtes de Californie du nord et du centre, dans la Baie des Glaciers en Alaska et dans le Parc national des volcans à Hawaï, *Ocean Beat* nous fait reculer depuis la défense des océans, en présence de l'homme et des animaux, jusqu'à l'énergie primordiale des temps géologiques.

Andrej Zdravič.

Andrej Zdravič conçoit ses films avec le sens de l'harmonie, de la forme et du mouvement d'un compositeur, et a créé sa propre bande de musique synthétique à l'aide d'un équipement sophistiqué. Il considère la bande sonore comme part intégrante d'une fonction organique indivisible du film, comme l'attestent les crédits qu'il alloue à sa production en tant que « soundvision ». Ce long métrage d'Andrej Zdravič se laisse véritablement emporter au gré de l'intensité de ses sentiments... *Ocean Beat* exploite la fascination toujours renouvelée de Zdravič pour l'océan comme sujet, à la fois *sui generis* et comme véhicule métaphorique absolument libre de l'exploration artistique. Bien qu'il se déploie de l'infime — des particules d'écume en gros plan, chassées par le vent sur les sables luisant découverts par la marée — au gigantesque brisant qui se fracasse majestueusement contre les hauts récifs, le film ne se départit en rien de sa grave simplicité. Aucune humeur particulière ne prédomine, ni aucune partie du paysage ; il n'y a pas d'autre « message » que la puissance et la variété mêmes de la mer, sorte de fil conducteur pour le cheminement de l'esprit. La vigueur et la richesse des images et du son conquièrent l'imagination par de larges mouvements rythmés, dont l'orchestration va de pair avec les nombreux revirements de l'action, dans un thriller narratif singulièrement captivant.

Calvin Ahlgren, *San Francisco Chronicle*.

La nouvelle œuvre étourdissante de Zdravič, *Ocean Beat*, est une contemplation hypnotique du mouvement de l'océan, de ses humeurs et cadences. Dix ans de création, ce

film est un catalogue de phénomènes fantastiques...

Marina MacDougall, *Exploratorium*

La dernière œuvre de Zdravič est une exultation aquatique, où le spectateur ressent aussi bien la paix que le tumulte de l'océan. Cette simple marine capte des moments « intermédiaires » : entre les marées, entre passé et présent, entre mémoire et réalité, entre vie et mort... Il se pourrait qu'avant longtemps la pagaille règne dans le monde, ou dans nos vies, mais même si tout s'écroule, il nous restera toujours la magie de la mer.

Linda Gross, *Los Angeles Times*

Dans ce film sur l'Océan et ses eaux, ses vagues et son écume, Zdravič est tour à tour l'eau, la vague et l'écume... le bouillonnement et la brume, les eaux grises mugissantes, les immenses rouleaux sans fin, puis les rides presque microscopiques dans lesquelles le Puissant Océan vient mourir sur la terre sèche. Toutes ces eaux charrient avec elles la musique que, même des compositeurs comme Haendel ou Smetana ont été incapables de transcrire en notes, en rythme et contrepoint. Pas même Claude Debussy qui ouvrit la voie à l'impressionnisme musical.

Zdravič a bien sûr l'âme d'un poète... où le style dit documentaire, qui essaie de décrire la nature et ses métamorphoses, n'a pas lieu d'être... La Nature est, cela va de soi, plus puissante que l'être humain et est peut-être porteuse de plus de sens que nous ne le croyons. L'Océan de Zdravič nous dit simplement que l'homme ne peut être que l'ami de la nature ou son enfant, mais jamais son maître. C'est la raison pour laquelle je vois dans l'Océan un beau film, d'une émouvante profondeur.

Bojan Stih, *Dnevnik*, Ljubljana

Biographie :

Né en 1952 à Ljubljana (Slovénie), Andrej Zdravič vit à Alger de 1963 à 1967, où il reçoit une éducation française. Il étudie l'histoire de l'art et l'ethnologie à l'université de Ljubljana (1969-73) et commence à faire des films en 1973. En 1974 il étudie le cinéma aux Etats-Unis au Center for Media Study SUNY/Bufalo où il obtient un B.A. en 1975 et en 1980 un M.A. degree. Il enseigne le cinéma de 1975 à 1986 au SUNY/Bufalo, en 1984 à l'université du Wisconsin/Milwaukee, en 1988 à l'université d'Etat de San Francisco et dirige un séminaire au California College of Arts and Crafts à Oakland en 1989. Il produit des films en collaboration avec le centre chirurgical de Ljubljana et réalise plus de trente films et musiques personnels. Depuis 1980 il travaille avec l'Exploratorium, un institut scientifique et artistique de San Francisco.

Filmographie :

Waterbed, 1974, 16mm
Phenix, 1975, 16mm
Carbon Arc, 1975, 16mm
Breath, 1976, 16mm
Sunhopsoon, 1976, 16mm
New York: Five Studies, 1977, 16mm
Via Sound, 1978, 5.8mm
Dom (Home), 1979, 5.8mm
Currents, 1979, 5.8mm/16mm
Present Status of Microsurgery in Hand Surgery, 1981, 16mm
Vesuvio, 1981, 16mm
Venezia, 1981, 16mm
VSI Sveti (All Saints), 1981, 16mm
Anastomosis, 1982, 16mm
Air Trio, 1985, 16mm
Airborne, 1987, 16mm
Restless, 1987, 16mm
Kres (Bonfire), 1987, 16mm
Lava meets the sea, 1989, 16mm
Bon Dance, 1989, 16mm
Tokyo Tsukiji, 1989, betacam sp video
Dubrovnik, 1989, 16mm
Ocean Beat, 1990, 16mm
Water Waves Installation, 1992

Retrospectives:

Anthology Film Archives, New York 1976 & 1991
ARS Gallery, Ljubljana, 1983
Chicago Filmmakers, Chicago, 1984
Collective For Living Cinéma, New York, 1978
Deutsches Filmmuseum, Francfort 1987
Encounter Cinema, Los Angeles 1980
Exploratorium, San Francisco 1987/91
HallWalls, Buffalo, New York 1991
Media Study/Bufalo, New York 1974/87
Millenium, New York 1980
Multimedia Center, Zagreb, 1979
Pacific Film Archive, Berkeley 1980/83
Pasadena Film Forum, Pasadena 1981
Rising Sun Media Art Center, Santa Fe 1980
Rocky Mountain Film Center, Boulder, 1980
San Francisco Cinematheque 1977/79/91
SKUC Forum, Ljubljana, 1983

Les Documents Cinématographiques

38, av. des Ternes, 75016 Paris
proposent une édition cassette VHS de
« Water Waves » et « Restless » d'A.Z.,
diffusé par K-Films Vidéo.

responsable de la programmation :

Jean-Michel Bouhours

assisté de : **Alexis Constantin**

traduction : **Elisabeth Chaussin**

crédits photographiques : **Andrej Zdravič**

nous remercions Mesdames **Brigitte Berg** et

Catherine Bizern pour leur amical soutien et leurs précieux conseils.