ISSN 24-29-361X

1FCV

DE LA FFCV

Les frères Cohen, 30 ans de films cultes

Festen, Cyril Teste revisite Thomas Vinterberg

La vidéo, un art majeur de l'art contemporain ?

Le son, tout le son, par Daniel Matoré

La Région Hauts-de-France, terre de cinéma de la FFCV

Guillaume La Rocca, globe-trotter du Caméra Club Bressan

Rendre le cinéma et le documentaire accessibles à toutes et tous

AVRIL 2018

Bimestriel #121

FEDERATION FRANCAISE DE CINEMA ET VIDEO

édito

Désireux de travailler collégialement à la gouvernance de notre FFCV, le conseil d'administration s'est organisé en commissions. Commissions qui ont été définitivement constituées lors de notre dernière assemblée du mois de février dernier. Et toutes sont aujourd'hui au travail avec l'aide de conseillers extérieurs qui ont bien voulu apporter leurs compétences à toutes nos réflexions. Ce qui aboutit inévitablement à un programme chargé mais riche d'interventions et de discussions.

Pour autant, tous les problèmes n'ont pas encore été résolus et toutes les solutions n'ont pas été apportées. La construction d'un nouveau site, par exemple, fait l'objet de toute l'attention sérieuse et appliquée d'un petit groupe qui entend construire le chemin le plus souple et le moins couteux possible.

Également, nos adhérents ne bénéficient pas encore de la souplesse d'un dispositif qui leur permettrait de télécharger sans problème les films de la fédération. Autour de Pierre Marchal, chacun s'emploie à rechercher la manière efficace qui n'induirait pas le règlement de factures importantes.

Entre autres pistes de travail, il y a bien-entendu l'organisation de notre prochain festival national à Soulac-sur-Mer. Cahier des charges en main, la commission idoine a fait de nombreuses propositions destinées à améliorer encore ce grand rendez-vous fédéral cinématographique de fin d'été et lui donner un caractère toujours plus festif, convivial et original.

Sans bruit, sans chambardement, la fourmilière construit donc les nouvelles fondations d'un édifice qui doit nous assurer avenir et stabilité. Mais chacun de ceux qui mettent la main à la pâte vous demande patience et compréhension. Paris ne s'est pas fait en un jour. Le renouvellement de la FFCV prendra aussi du temps, malgré la bonne volonté et le désir d'aller de l'avant de tous.

Jean-Claude Michineau,
Président de la FFCV.

L'Ecran, bimestriel édité par la Fédération Française de Cinéma et de Vidéo (FFCV).
Le 6B - 6-10 Quai de Seine, 93200 Saint-Denis.
fedvid@bbox.fr - 09 86 68 99 90 (répondeur).
Permanence le mercredi : 10 h-12 h / 14 h 16 h.
Directeur de la publication - JC. Michineau.
Rédacteur en chef - D. Bourg.
En couverture, *Festen* de Cyril Teste, photo Simon Gosselin.

La FFCV investit le 6B

Adieu le 53 rue Clisson, bonjour le 6B à Saint-Denis. Non que notre fédération y était mal, rue Clisson. Et même si les locaux n'avaient rien de très folichon, la position était centrale par rapport aux arrivées des administrateurs qui s'y retrouvaient deux fois par an. Mais il fallait en régler le loyer. Certes pas trop cher pour la capitale, mais trop onéreux pour notre fédération et son budget qui ne peut compter que sur les cotisations de ses adhérents. Par ailleurs, le bail commercial qui régissait ces locaux parisiens ne nous permettait de le résilier que tous les trois ans. Notre nouveau siège a l'avantage de pouvoir être abandonné sous trois mois.

Bonjour donc au 6B à Saint-Denis, où sont logés de nombreux artistes et où notre fédération a été accueillie par les élus locaux et les divers responsables de la cité, avec grand enthousiasme. C'était le 10 février dernier, juste à la suite d'un conseil d'administration particulièrement chargé. À 18 heures, alors que toutes les questions avaient pu être passées à la moulinette des discussions animées, la table de travail a été promptement débarrassée pour faire place à quelques bulles et gâteaux secs de circonstance. L'occasion tout d'abord de remercier toute l'équipe francilienne qui, autour de Marielle Marsault et Pascal Bergeron, a joué les gros bras pour pousser, tirer, porter et transporter les archives de notre fédération dans son nouveau cadre dont elle a amélioré l'aspect à coups de rouleaux, cutters et pots de peinture.

Pascal Bergeron dont la connaissance du terrain, des lieux et des responsables locaux, a pu rendre cette transplantation possible, a présenté un « bref » historique des évènements qui avaient précédé cet emménagement. Jean-Claude Michineau, président de la FFCV a dit sa satisfaction de voir la fédération s'installer dans de meilleures conditions. Enfin, Zaïa Boughilas, conseillère municipale déléguée à la vie associative et Patrick Vassalo, 12e adjoint au maire, ont exprimé leur plaisir d'accueillir une nouvelle association aux activités artistiques au cœur d'une cité dans laquelle le cinéma occupe une grande place. Jacklin Pavilla, 1ère adjointe au maire de Saint-Denis, Florence Haye, 4e adjointe au maire et Didier Coirint, directeur du service culturel, ont également participé à cette inauguration.

Marcel Pacerault.

© Pierre Marchal

Inauguration du nouveau siège de la FFCV au 6B le 10 février.

La Vidéothèque de la FFCV recherche des films manquants : N°50 Le miroir brisé de Christophe Adler CCIS Colmar ; N°81 Paysanneries de Odette Dupuis, Claude Daniel CCIS Colmar ; N°91 La Vénus du battoir de Philippe Levêque Objectif Image Paris ; N°92 Les yeux de l'amour de Thierry Kernoa, Gérard Bailly Objectif Image Paris ; N°130 Grand galop chromatique de Jean-Paul Valladeau CACL Limoges ; N° 145 Walkman de Stéphane Auger CCOF Orsay ; N°149 Le cartable de Fatima Dupond Dahami Astié Eidolon ; N°154 La Lettre Mélody Imbach CCOF Orsay ; N°161 Les années radium N. Arlaud, K. Freascaria CCOF Orsay ; N°181 Raoul de Georges Batagne CC Dauphinois ; N°367 Les roses de Geoffroy Garing ACAU Montbéliard. Au cas où un film serait retrouvé, l'envoyer à la FFCV sous forme de fichier MP4 HD par wetransfer.com ou filemail.com (pour les fichiers supérieurs à 2Go).

Dans le cadre d'un projet vidéo, nous avons besoin d'une maquette de chambre à coucher d'enfant : un lit, une table de chevet, une armoire ou une commode, quelques jouets. Contrainte incontournable : les différents meubles et objets doivent être très bien imités car ils seront filmés en gros plan car le spectateur doit avoir l'illusion d'être devant une véritable chambre d'enfants et non pas devant une maquette. Pour donner une idée de la taille des objets, le lit doit mesurer entre 20 et 30 cm de long. Le reste adapté à ces proportions. Si vous connaissez des personnes ayant ce type de maquettes ou capables de les fabriquer, contacter Alain Girard du club Ciné Travelling Marseille : alain.gigi@laposte.net.

La Fédération Française de Cinéma et de Vidéo (FFCV), créée en 1933 sous un autre vocable, est une association d'éducation populaire agréée par le ministère chargé de la Jeunesse et des Sports depuis le 20 mai 1950. Elle est également reconnue d'utilité publique pour son action à caractère culturel depuis le 4 octobre 2007. Elle regroupe une centaine de clubs et ateliers ainsi que des membres individuels. Au total, 1 400 cinéastes pratiquant le cinéma et le documentaire sous toutes leurs formes hors des circuits commerciaux, en Métropole et en outre-mer. La mission principale de la FFCV est de promouvoir et développer la création d'œuvres cinématographiques en s'appuyant sur un réseau de partage de savoirs et de compétences. La FFCV est membre fondateur en 1937 de L'Unica (Union internationale du cinéma) qui est membre du CICT (Conseil international du cinéma et de la télévision) de l'Unesco.

FFCV – www.ffcinevideo.org

Le Caméra Club Chatelleraudais a organisé le festival régional de la FFCV

© Claude Fourmy

Le Caméra Club Châtelleraudais en plein tournage

Créé en 1952 par cinq membres, le Caméra Club Châtelleraudais s'adresse alors à des notables, car le matériel coûte cher, les formats de l'époque sont le 16 mm, le 9.5 mm et le 8 mm. Puis le super 8 mm entre dans les familles. Les pellicules sont visionnées puis découpées en une multitude de séquences, avant d'être montées dans l'ordre désiré à l'aide d'une colleuse. La patience et la minutie sont de rigueur. En plus de soixante ans, le Caméra Club Châtelleraudais a évolué avec son temps. Désormais la vidéo et l'informatique ont remplacé la pellicule, mais l'esprit est toujours le même, « *aider les membres à comprendre* ». Ceux-ci se rencontrent deux fois par semaine pour les formations, mises au point de scénarios et montages de films personnels ou collectifs. Une assemblée se tient chaque mois pour visionner les vidéos et apporter des critiques positives nécessaires à l'évolution de chacun.

2018, le 78e Festival Régional du Court-Métrage a posé ses valises à Châtellerault.

Samedi 31 mars, le *Nouveau Théâtre* est devenu le temps d'une journée le temple du 7e art, avec une programmation de sept heures de projection. Documentaires, films de fiction… il y en avait pour tous les goûts et toutes les sensibilités. Tous les clubs de la 6e région de la FFCV présentaient quelques-unes de leurs créations. Largement mobilisé dans l'organisation du festival, le Caméra Club Châtelleraudais (CCC) était aussi présent sur le grand écran avec certains de ses films qui s'inscrivent sans nul doute dans la lignée d'*Alphonsine, 144 ans,* un précédent court métrage dans lequel le club rendait honneur au carillon Bollée de l'église Saint-Jacques, qui a marqué les esprits. Entre 9 h et 23 h ont été présentés au public quarante-cinq courts métrages dont la durée variait d'une à vingt minutes. Chaque session, d'environ une heure, était suivie par des entretiens avec les réalisateurs des œuvres présentées. Un jury, composé de cinq membres professionnels, avait pour mission de départager les lauréats concourant pour les quinze prix remis le dimanche 1er avril à 11 h, en présence de Jean-Pierre Abelin, maire de Châtellerault. Un prix du public a également été décerné par vote.

Brigitte Vailler.

Caméra Club Châtelleraudais - 06 81 06 68 13 - Contact : 3ccc@laposte.net - Web : 3ccc.asso-web.com.
Siège Social : 8, rue de la Taupanne 86100 Châtellerault / Courrier : 9, rue Rabeau 86100 Châtellerault.

Natif de Châtellerault dans la Vienne (86), j'ai 57 ans et je suis technicien chez Magneti Marelli.Je me suis passionné très tôt pour la photographie en noir et blanc dont je fais les tirages. J'aime capturer les images et je me lance dans le super 8. Un collègue de travail, Jacky Soreau me présente son association, présidé par Michel Métairie, gérant du cinéma Vox. Je rentre au Caméra Club Châtelleraudais (CCC) en 1981, je prends le poste de secrétaire en 1986, puis fin 1990, je cumule ce poste avec celui de Président. Je garde ce titre depuis 28 ans. Le 21 mars 1991, je prends l'initiative d'une soirée annuelle publique, gratuite, afin que les Châtelleraudais profitent des films nouveaux ou très anciens, produits par le Club. J'ai été heureux et honoré de vivre le festival régional de la FFCV au sein de mon club qui a su traverser les années grâce à Messieurs Métairie, Rouet, Goussard, Soreau, Thierry qui resteront pour moi des figures emblématiques du Caméra Club Chatelleraudais.

Jean Charles Vailler, président du CCC.

© Brigitte Vailler

Rendez-vous à Soulac-sur-Mer du 20 au 23 septembre

Soucieux d'impliquer tous ses membres dans la bonne marche de la Fédération, le Conseil d'Administration de la FFCV a réparti les tâches en plusieurs commissions. C'est ainsi que la commission « Festival » a en charge l'organisation du prochain Festival National du Court Métrage qui se déroulera du jeudi 20 au dimanche 24 septembre à Soulac-sur-Mer, en Gironde.

Deux femmes et trois hommes préparent cette 78e édition : Marielle Marsault et Michèle Jarousseau, Jean-Pierre Droillard, Daniel Payard et Allain Ripeau, avec l'aide de Jules Lambert, incontournable correspondant local.

Chacun s'est attelé au travail, suivant ses compétences et ses envies, avec pour objectif de faire de ce cru 2018 une réussite. Actuellement, nous travaillons à la création d'un nouveau thème visuel destiné aux affiches et aux flyers.

Notre principal souci est d'assurer une qualité de projection satisfaisante, sans oublier pour autant d'accueillir les festivaliers dans la bonne humeur, tout en personnalisant le déroulement des séances et en ménageant quelques nouveautés, comme le Forum revisité en « Bar des Festivaliers » si tout se passe comme nous l'espérons.

Le choix du jury a été fait lors du dernier conseil d'administration de février et un premier contact a été établi. Nous allons également repenser la liste des récompenses pour établir une réelle hiérarchie entre les prix. Enfin, le repas de gala du samedi soir se déroulera dans une salle adaptée à recevoir du public et nous espérons que vous serez nombreux à réserver votre soirée.

Le public de Soulac n'est pas oublié et nous allons nous efforcer de communiquer dans la ville pour augmenter la participation locale à nos projections.

A l'heure où se déroulent les festivals régionaux, pensez à retenir les dates du 20 au 24 septembre sur vos agendas et venez nous rejoindre pour quelques jours (ou plus) dans cette charmante station balnéaire de Soulac-sur-Mer, l'occasion rêvée pour partager notre passion commune pour le cinéma.

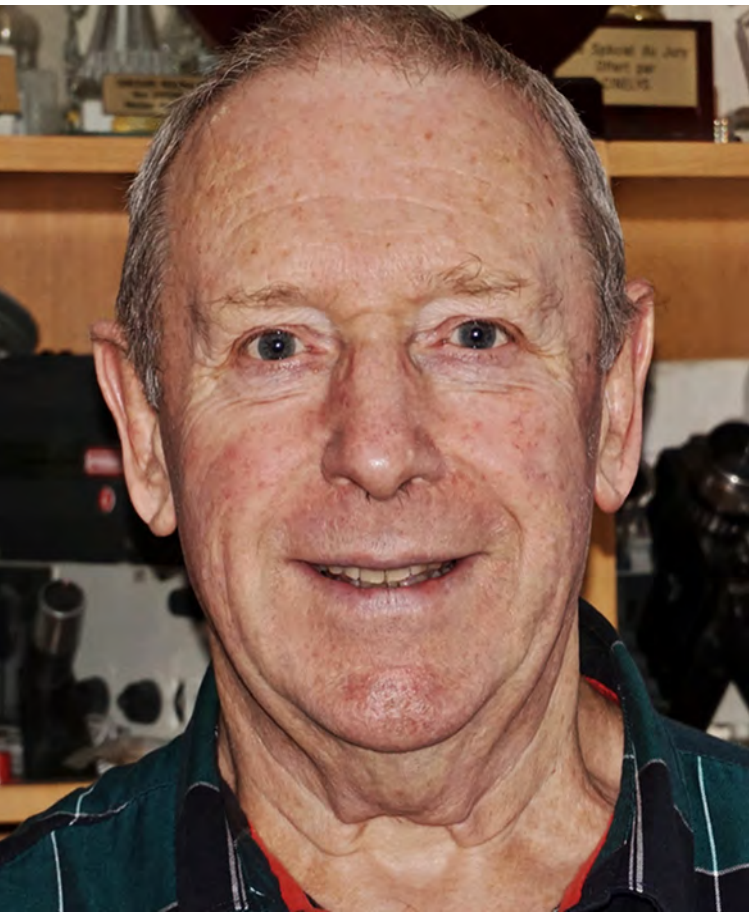
Dans le prochain numéro de L'Écran, nous vous communiquerons les informations précises sur le déroulé du Festival ainsi que les modalités d'inscription.

Michèle Jarousseau,
pour la commission
« National » de la FFCV

© Jules Lambert

Hauts-de-France de la FFCV

Bertin Sterckman président



C'est le 21 février 2018 que Bertin Sterckman a succédé à Dominique Dekoninck, qui était à la tête de la région depuis neuf ans. Une passation de pouvoir en douceur puisque le nouvel élu officiait comme vice-président régional depuis de nombreuses années.

S'il ne manque pas d'ambition pour sa région, Bertin Sterckman peut s'appuyer sur le bilan très positif de son prédécesseur. Sous l'impulsion de Dominique Dekoninck, *Cinéma Vidéo région 2* a en effet pu se faire mieux connaître au niveau régional, national et même international puisque, frontalière avec la Belgique, elle a développé des partenariats avec plusieurs clubs locaux, à Bruxelles, Binche et Liège, des partenariats qui concernent essentiellement le club de Lille. *« Nous avons des échanges. Une année sur deux nous allons chez eux. Ils n'ont pas tout à fait la même sensibilité »*, explique Dominique Dekoninck. *« On aime beaucoup leurs reportages et documentaires, qui sont souvent excellents et qui n'ont pas exactement la même approche, peut-être moins technique et davantage centrée sur le sujet que les nôtres. Et eux sont étonnés par la qualité de nos productions, leur construction ou la qualité des images. »*

La région Hauts-de-France de la FFCV développe également des partenariats avec différentes municipalités et avec le Musée des Arts et Traditions populaires du nord de la France à Wattrelos, où a été tourné le film *Les Vaches se cachent pour nourrir* de Jacques Dufossé, Prix du Président de la République au Festival national de la FFCV, à Soulac-sur-Mer, en septembre 2017. *« Ils nous aident notamment par le prêt d'accessoires ou en acceptant que l'on tourne sur place. »* précise Dominique Dekoninck. *« On a aussi des partenariats entre certains clubs de la région. Par exemple entre Proville et Péronne, Amiens et Péronne. J'ai aussi voulu faire que les rencontres régionales soient un moment de convivialité et de fête du cinéma, développer les conférences et la formation. Les clubs en étaient d'ailleurs très demandeurs. On a essayé de se contraindre à deux formations régionales par saison. On a eu des formations sur différentes thématiques comme la lumière, le son, le montage, etc. et tout récemment une formation sur l'étalonnage qui a été assuré par un membre du club de Binche, en Belgique, professionnel de la télévision, André Vandevenne. »*

De son côté, le nouveau président des Hauts-de-France de la FFCV remercie vivement Dominique Dekoninck pour l'aide apportée dans la passation des commandes et tout le travail accompli. *« Je trouve*

© Jacques Dufossé

Les Vaches se cachent pour nourrir
de Jacques Dufossé, cinéaste des Hauts-de-France
Prix du Président de la République
au Festival national 2017 de la FFCV à Soulac-sur-Mer.

que l'on a une vie régionale encore trop cloisonnée. », estime Bertin Sterckman. *« Le but c'est de partager, faire des animations, des formations dans les clubs en utilisant aussi les compétences existantes au sein de chaque entité. Il existe déjà des échanges qui peuvent, me semble-t-il, être développés. Je ne voudrais pas que ce soit un vœu pieux. Je ne sais pas encore comment mettre cela en place mais je compte sur les idées du nouveau comité pour développer cette interactivité dans la région. La réalisation de films interclubs par exemple pourrait aussi favoriser cela. »* Les stages mis en place par Pascal Bergeron, responsable fédéral de la formation, ont notamment pour perspective de créer une synergie entre les clubs d'une même région. Ils pourraient contribuer significativement à la politique que souhaite voir se développer Bertin Sterckman : *« Denis Nold, du club de Compiègne, vice-président régional, a aussi un projet qui pourrait nous permettre de renforcer les liens entre le nord et le sud de la région. Par ailleurs, on veut faire adhérer des gens d'une autre génération que la nôtre. Même si des jeunes*

(Suite page 8)

La région Hauts-de-France de la FFCV

Le Cinéma Vidéo Région 2 (CVR2) compte 142 adhérents.
▸▸Caméra Club Picard à Amiens (Somme) : 11 adhérents.
▸▸Caménor à Lille (Nord) : 6 adhérents.
▸▸Cinélys à Halluin (Nord) : 3 adhérents.
▸▸Club des Cinéastes Amateurs Dunkerquois à Dunkerque (Nord) : 7 adhérents.
▸▸CVMARC à Compiègne (Oise) : 7 adhérents.
▸▸Lille Métropole Cinéma Vidéo à Hellemmes (Nord) : 94 adh.
▸▸Péronne Photo Caméra Club à Péronne (Somme) : 5 adh.
▸▸Club Informatique Photo Vidéo à Proville (Nord) : 13 adhérents.
➜Président régional : Bertin Sterckman, 10, allée du Hainaut 59130 Lambersart. bertinsterckman@free.fr 03 20 92 13 98.
➜L'adresse et les contacts sont ceux du président régional.
➜Sites de clubs :
▸▸LMCV : www.lmcv.fr
▸▸Caméra Club Picard : www.camera-club-picard.fr
▸▸Cinélys : www.cinelyshalluin.asso-web.com
➜Sites de cinéastes de la région :
▸▸Gérard Rauwel : www.youtube.com/user/MrStudio231
▸▸Bernard Dublique : www.youtube.com/user/SourisBleuesStudio
▸▸Jacques Dufossé : www. youtube.com/user/MrNannouk
➜Prochaines rencontres régionales : 23, 24 et 25 mars 2018 à Marquette-lez-Lille. Président du jury : Guillaume La Rocca.
▸▸Gala de Cinélys : dernier dimanche de janvier (Patrick Brazier ou Jacques Gheysens).
▸▸Ciné Passion à Dunkerque : 1 vendredi soir par trimestre (Christian Becuwe).
▸▸Festival "Hellemmes le Cinéma" (LMCV) à Hellemmes : 19 et 20 janvier 2019 (Marie-Paule Hemeryck).
➜ Formations en 2016 et 2017 :
▸▸Le reportage documentaire par Didier Bourg.
▸▸Le son par Daniel Banaszak.
▸▸L'étalonnage par André Vandevenne.
➜ le 5 mai 2018 : formation par Pascal Bergeron dans les locaux du LMCV (contact Bertin Sterckman).

Les Vaches se cachent pour nourrir

(Suite de la page 7)

sont venus dans nos clubs, rarement ils sont restés. Je ne pense pas que ce soit dans la génération des 20-30 ans que l'on pourra recruter des membres susceptibles de nous renouveler, mais plutôt dans les actifs de 40-50 ans. Peut-être faudrait-il s'ouvrir davantage aux outils nouveaux comme les smartphones et autres tablettes en dépassant nos vieilles habitudes. Il n'y a pas de raisons que ces nouvelles technologies ne soient pas accueillies au sein de nos rencontres régionales. »

D'autres pistes existent pour développer la région. Là encore, la formation est un atout majeur. *« Au niveau de mon club de Lille, je dispense une semaine sur deux une formation sur le montage et l'autre semaine spécifiquement sur Final Cut X puisque nous travaillons sur Mac »*, souligne Bertin Sterckman. *« J'anime également de temps en temps différents ateliers pour former au montage, au son dans d'autres clubs, Amiens, Dunkerque ou encore Proville, un club assez récent et très dynamique dont le président est Jean-Luc Dangleterre. Je m'aperçois également qu'il existe des clubs vidéo dans la région qui ne sont pas adhérents à la FFCV alors qu'ils sont aussi très actifs. Je vais donc m'attacher à rencontrer ces structures, comme par exemple le plus ancien club* Inter-Mac *de France qui se trouve dans notre région, qui a créé une section photos très créative. Pourquoi ne pas les inviter à la création d'une section vidéo ? »* À n'en pas douter, *Cinéma Vidéo région 2* a de beaux jours devant lui.

D. B.

Ils sont la FFCV

Guillaume La Rocca

"Les critiques constructives sont la meilleure école"

De plus en plus sollicité dans le réseau des clubs FFCV, Guillaume La Rocca est déjà très actif dans l'audiovisuel, secteur dans lequel il exerce en entreprise individuelle. Le film autoproduit d'inspiration lynchienne, Sarah, qu'il a co-réalisé avec Nathalie Lay a été primé au festival national à Vichy en 2015 et au festival UNICA en Roumanie l'année suivante. Réalisateur institutionnel, animateur et formateur professionnel, il cumule toutes les qualités pour être un référent auprès des cinéastes non professionnels. Toujours bienveillant, pertinent et disponible dans ses analyses des films, sa fidélité, depuis plus de vingt ans, au Caméra Club Bressan et son implication dans le secrétariat de la région Auvergne-Rhône-Alpes de la FFCV illustrent sa passion pour le monde associatif. Il a présidé à plusieurs reprises des jurys régionaux, dans la 1ère et la 5e région de la FFCV, présidera dans quelques jours le régional de la 2e région et a été juré dans différents festivals.

L'Écran – Quand on est un professionnel de la vidéo, qu'est-ce qui motive à s'impliquer dans le milieu du cinéma associatif comme tu le fais ?

Guillaume La Rocca – Les relations humaines, l'amitié, la convivialité. Arrivé au Caméra Club Bressan à l'âge de 15-16 ans grâce à Benoit Quainon, j'ai été accueilli avec générosité et les membres sont devenus des amis. J'y ai appris les bases, participé à des tournages, ils m'ont prêté du matériel et fait progresser grâce à leurs conseils. Maintenant, les évolutions techniques vont très vite (trop ?) pour les vidéastes amateurs, c'est donc normal que je partage avec eux, à mon tour, les connaissances que je peux acquérir de mon côté. À un niveau plus large, les participations aux rencontres régionales et nationales de la FFCV m'ont permis de découvrir des cinéastes passionnés et de participer aussi à des tournages de plus grande envergure, avec Renaud Ducoing par exemple et Emmanuel Dubois. De ces rencontres, je garde aussi le plaisir de participer aux jurys, dans les différentes régions, pour découvrir leurs membres, leur fonctionnement et leur cinéma. De tout cela découle aussi les échanges que l'on peut avoir sur notre passion, nos films, etc. Les critiques constructives restent la meilleure école pour progresser si on sait les écouter et les intégrer.

(Suite page 10)

© Guillaume La Rocca

(Suite de la page 9)

L'Écran – Le monde du cinéma professionnel et celui non professionnel apparaissent très cloisonnés, chaque réseau donnant l'impression de vouloir protéger son territoire. Pourtant, le cinéma autoproduit semble n'avoir jamais été aussi riche et divers, en brouillant les frontières entre les deux. Comment expliques-tu ce paradoxe ?

Guillaume La Rocca – La différence entre les deux n'est pas évidente. L'autoproduction peut en être un critère. Mais un tournage amateur peut être réalisé avec une équipe et des moyens professionnels, surtout de nos jours. Nous n'avons plus d'excuse maintenant. Grâce à nos associations et celles qui nous entourent, les réseaux sociaux et Internet, avec nos faibles moyens nous pouvons quand même trouver des techniciens motivés et compétents, caster des acteurs de talent, trouver voire faire composer des musiques originales, etc. De plus le cinéma amateur a une liberté que beaucoup de professionnels nous envient. Personnellement, je ne cherche pas à tout prix à réaliser de la fiction en professionnel. On a énormément de choses à réaliser en autoproduction. Pourquoi subir les contraintes du milieu professionnel ?

L'Écran – Quel regard portes-tu sur le fort développement des modes atypiques de productions de films : financement participatif, autoproductions d'auto-entrepreneurs, coopératives de production… ?

Guillaume La Rocca – Ils illustrent bien je pense la recherche de liberté que les réalisateurs souhaitent aujourd'hui. Beaucoup de projets voient le jour ainsi, dans tous les domaines. Ces nouveaux modes de production ont l'avantage de permettre à des projets originaux de voir le jour. Maintenant pour ma part, je pense qu'il faut quand même avoir un CV assez fourni pour prétendre aux financements participatifs. Mais pouvoir rémunérer (*défrayer* plutôt) son équipe et louer du matériel seraient de vrais plus pour mes futurs tournages. Attention toutefois, le mélange pro et amateur peut parfois faire des étincelles… Après, l'autoproduction existe depuis toujours et sera toujours je pense le premier moyen de production utilisé par les non professionnels… Notre passion peut coûter cher !

L'Écran – Ton dernier film autoproduit Audio-Visuel, primé au festival CinéMaurienne et à celui de Seyssins, s'inspire d'une de tes activités professionnelles, à savoir la numérisation d'anciens supports. Pourtant, tu l'abordes sous un aspect original, quasiment sensuel, en tout cas en totale opposition avec une démonstration technique. Quelles étaient tes intentions ?

Guillaume La Rocca – Dès le départ il était clair que je ne voulais pas faire un film didactique qui présente la technique de numérisation. Déjà avec *Sarah* on était dans le voyage sensoriel, et je voulais avec *Audio-Visuel* mettre en relation le passé et le présent, qui est la définition même de la numérisation, en images et en sons. Pour tout dire, au départ,

j'avais prévu de placer en plus une composition de slam, mais le temps m'a manqué. Le musée de Georges Bouvard (président du Caméra Club Bressan à l'époque), son matériel ancien (banc de montage 16mm ou autre) et sa manière de travailler les images en post-production se sont trouvés être une illustration parfaite de ce mélange d'utilité patrimoniale et de poésie qu'est la numérisation. J'avais envie de trans-mettre ces sentiments mêlés de nostalgie et de passion. Le mélange des sons peut être un peu déstabilisant pour le spectateur, mais j'aime qu'il se pose des questions pendant son voyage émotionnel. On est à la limite du ressenti et de la réflexion lors du visionnage d'un film.

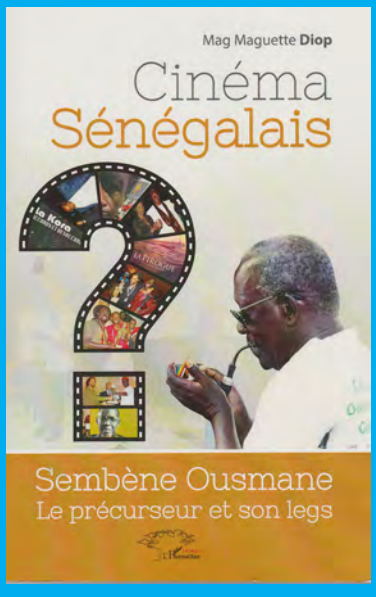
L'Écran – Tu es diplômé de psychologie clinique. Y a-t-il une méthodologie inspirée de ton cursus universitaire que tu appliques, peut-être involontairement, à l'analyse des films lorsque tu es dans un jury de festival ?

Guillaume La Rocca – Si on dit cela, on va croire qu'en fait j'analyse les réalisateurs à travers leurs films ! Être juré pour moi, c'est avant tout se laisser suffisamment emporter par un film pour pouvoir analyser l'effet que ce film a sur moi : que me fait vivre ce film et pourquoi ? Est-ce que c'est l'intention que, selon moi, le réalisateur envisageait ? À ce niveau là, la psychologie entre bien sûr en compte, mais pas seulement en analyse, dès l'instant où on est spectateur. « La » psychologie entre en compte, mais aussi « notre » psychologie : notre vécu, notre construction, tout ça est partie prenante de notre visionnage. Ma formation me permet peut-être simplement d'en être plus conscient. Et puis au-delà de tout ça, il y a l'analyse purement technique et scénaristique du film, qui doit aussi être à la hauteur des ambitions du réalisateur et de son propos. Mais ça, tout le monde peut le développer, ce que j'encourage vivement d'ailleurs car c'est aussi une école formidable. Par des formations, des discussions entre réalisateurs, et surtout en visionnant du cinéma tout le temps, quel qu'il soit (court, long, amateur, pro, fiction, documentaire…). Les amateurs que nous sommes ne doivent pas rester à visionner leurs propres films. Ouvrons-nous sur l'extérieur !

L'Écran – Une nouvelle équipe est en place à la tête de la FFCV depuis octobre 2017. Qu'est-ce que tu en attends ?

Guillaume La Rocca – Je crois que la tâche est immense. Il va falloir de la passion pour rassembler tous les membres des différentes régions dans un même élan, et, deuxième défi, arriver à motiver les clubs à recruter des jeunes ! Tout cela doit passer par une écoute des membres au niveau local, ceux en tout cas qui ont l'envie de participer à la restructuration. Les relations entre les membres, entre les clubs et entre les régions sont primordiales pour la survie de nos associations. Je souhaite tous mes vœux de réussite à cette nouvelle équipe et essaierai à mon petit niveau de les aider comme je peux.

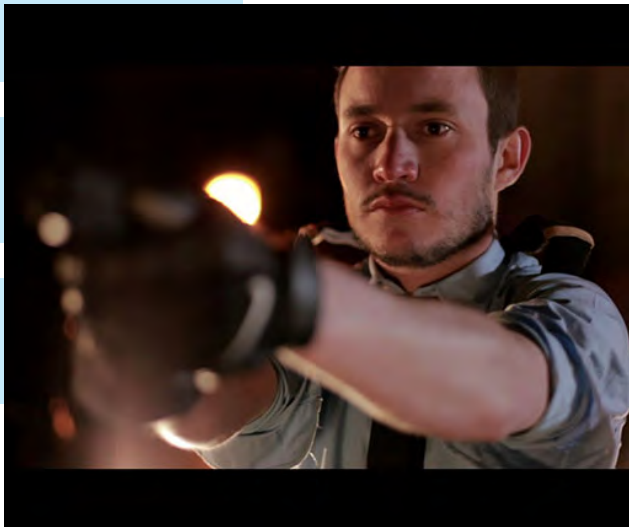
Propos recueillis
par Charles Ritter.



Né en 1923 à Ziguinchor, Afrique-Occidentale française et mort en 2007 à Dakar, au Sénégal, Ousmane Sembène est un écrivain, réalisateur, acteur et scénariste majeur de l'Afrique contemporaine, connu pour ses partis pris militants sur les questions politiques et sociales. Cet ouvrage hétéroclite lui rend hommage. Avec *La Noire de…* (1966), Ousmane Sembène s'affirme comme l'un des pionniers du long métrage africain. Salué dans plusieurs festivals, notamment par le prix Jean-Vigo, le film s'appuie sur un fait divers pour dénoncer le néocolonialisme. En 1968, il tourne *Le Mandat*, premier film en langue ouolof, qui obtient le Prix spécial du jury au festival de Venise.

✔ Cinéma sénégalais, Sembène Ousmane, le précurseur et son legs, de Mag Maguette Diop. L'Harmattan, 238 pages, 25 euros.

Films primés au Festival national de la FFCV (Soulac-sur-Mer 2017)



Je voulais te dire...,
de Fabien Luszezyszyn et César Delorme

Dans leur voiture de service en maraude de nuit, un policier junior et un brigadier senior évoquent fraternellement la vocation d'agent de la force publique et de sa transmission flatteuse au sein du giron familial lorsqu'ils tombent sur deux cambrioleurs dont l'un, armé, n'a pas le temps d'expliquer qu'il y a méprise et le coup part côté flics. Un comédien est à terre parce que Flic junior a perdu ses nerfs. Les deux fonctionnaires réalisent qu'ils viennent de débarquer sur un tournage de nuit. La réalité s'invite tragiquement dans les projecteurs de la fiction ajoutant à l'incrédulité policière et à la sidération du personnel technique. Au générique pas moins de six participants à l'écriture vont établir que la vocation policière peut devenir une chimère vite désenchantée par la bavure, un tir groupé sur une évidence toujours bonne à rappeler depuis la dynamique d'une caméra embarquée et selon une économie narrative émaillée de dialogues impromptus - scéniquement plus favorables que les déclarations des protagonistes qui ouvrent le film – on retiendra surtout une progression dramatique robuste, concise et surprenante servie par des comédiens en forme.

Le Mois blanc,
de Michèle et Jean-Luc Jarousseau

La qualité du cinéma ethnographique de MJL est dans son pouvoir d'empathie et d'attention au contexte utile narrés à hauteur d'homme. Ici, la préparation d'un repas familial pour fêter la nouvelle année suscite la mobilisation traditionnelle d'une fratrie nomade réunie pour rendre grâces aux derniers jours de la vieille année, la fin de l'hiver, « Le mois blanc ». La doctrine bouddhiste, la recommandation astrologique, les rituels reconnaissants, les contraintes environnementales, le soin des troupeaux, le partage des tâches, la promiscuité de la vie en yourte dans les confins de l'hiver jusqu'au commentaire sur la fin du joug communiste ne sont jamais assenés : tout advient par capillarité, l'information progresse sous la surface poreuse et intime de la chronique familiale grâce à une rude poétique du réel dont la photogénie vient transcender magiquement le film à l'instar du plan final. Cette image générationnelle ferme le récit en inaugurant l'avenir du groupe social et récapitule avec vigueur l'esthétique et le postulat principal du film : dans les steppes glacées de Mongolie comment vit-on Tsagaan sar ? Que recouvre cette célébration calendaire fondée par Gengis Khan ? L'accompagnement musical signé Lancelot en est le sous-texte lumineux et MJL sont deux cinéastes exigeants dont la filmographie décline avec bonheur et simplicité les expériences particulières de l'aventure des contacts humains.

Gérard Bailly.

Festen, théâtre et cinéma font écran

Cela fait de nombreuses années que la vidéo a fait son entrée dans les salles de théâtre. Cyril Teste et le collectif MXM lui donnent une nouvelle dimension en adaptant sur scène, vingt ans après sa sortie, le film *Festen* du Danois Thomas Vinterberg. Sur le plateau, à l'écran, dans les coulisses, le spectateur est plongé au plus près de l'action, des sensations et des sentiments.

Helge Klingenfelt s'apprête à fêter soixante ans d'une vie bien remplie, marquée par la réussite professionnelle. Dans son luxueux hôtel privatisé pour l'occasion, tout le monde se retrouve le temps d'un week end. Sa femme adorée, ses enfants devenus adultes, ses amis et complices de toujours, tous sont réunis autour de lui. Seule ombre au tableau, l'absence de Linda, l'une des filles d'Helge, dont le récent suicide plane encore dans les esprits. Conformément à la tradition, ce soir chacun portera un toast en l'honneur du maitre de maison. C'est l'occasion que saisit Christian, le jumeau de Linda, pour révéler la monstrueuse vérité sur son père.

Drame familial glaçant dans lequel les faux-semblants volent en éclat, le film culte de Thomas Vinterberg adapté pour le théâtre se trouve ici mis en scène par Cyril Teste, qui nous offre un véritable retour aux sources du cinéma par l'usage systématique de la vidéo. Le dispositif, impeccablement orchestré par deux vidéastes présents en permanence sur le plateau, démultiplie le jeu des comédiens dont les émotions explosent en gros plan sur l'écran placé au-dessus d'eux. C'est beau, c'est impressionnant, c'est intelligemment réglé, seulement voilà, dans le film, la caméra à l'épaule suivait l'action en prise directe et la livrait brute au spectateur qui se trouvait ainsi guidé, plongé malgré lui au cœur du malaise de ce drame vertigineux. Dans le *Festen* de Cyril Teste, c'est l'exact inverse. Il y a tant à voir de tous les côtés qu'il revient au spectateur de faire ses propres choix, pas toujours judicieux. L'œil se noie dans les détails, le regard finit par lâcher prise, et perd de vue la profondeur tragique de l'intrigue qui se déroule pourtant là, juste sous nos yeux. L'écran fait écran, et l'émotion ne le traverse qu'avec peine.

Il faut dire tout de même que, dans cette mise en scène qui fait la part trop belle au dispositif cinématographique, le spectacle est extraordinaire. On se

© Simon Gosselin

régale, tant c'est rare au théâtre, de voir les expressions des comédiens d'aussi près. On s'amuse de la démultiplication des plans, des incursions régulières dans la coulisse ou dans les cuisines, on aime ce jeu constant entre le plan large et fixe de la scène et celui, rapproché et constamment mobile de l'écran – et plus encore, tant il y a à voir. On sort enthousiasmé et un peu groggy par la prouesse technique et scénique, en se demandant tout de même, dans cette belle machine parfaitement huilée, ce qu'il reste du drame qui vient de se jouer ? On aurait aimé la même chose, mais différemment.

Fabrice Pruniaux.

Festen

Mehdi Toutain-Lopez est vidéaste. Membre du collectif MXM depuis quinze ans, il est responsable sur le spectacle *Festen* du montage des images en direct et de la régie vidéo.

Le collectif MXM est principalement composé de techniciens des arts vivants. Son noyau est constitué de Julien Boizard, créateur lumière et directeur technique ; Nihil Bordures, compositeur ; Florence Bourgeon, production et diffusion ; Anaïs Cartier, administration et diffusion ; Nicolas Doremus, chef opérateur ; Cyril Teste, directeur artistique et metteur en scène et Mehdi Toutain-Lopez, vidéaste. L'équipe vidéo de Festen se compose également de Christophe Gaultier, cadreur et Claire Roygnan, monteuse et régisseuse vidéo.

L'Écran – Comment s'articule votre rôle dans le spectacle ?

Mehdi Toutain-Lopez – Sur *Festen*, la réalisation est déjà écrite, telle une partition, qu'il s'agisse de l'enchaînement des plans ou de leur contenu. De même, les cadres sont, à très peu de choses près, reproduits à chaque représentation. Toute l'équipe, comédiens, cadreurs, monteur réinterprète ensemble chaque soir cette partition.

L'Écran – Ce que l'on voit sur l'écran durant le spectacle est visiblement cadré comme on pourrait le faire pour un film...

Mehdi Toutain- Lopez – Un projet comme *Festen* est un projet que nous appelons « performance filmique ». C'est-à-dire un projet sur lequel l'écriture du film et l'écriture du plateau se font toujours en même temps. On n'est pas dans le cadre d'une pièce de théâtre que l'on viendrait filmer. L'ensemble du spectacle a été créé en même temps : dès le premier jour de répétition, il y a eu de l'image. Le spectacle a même été, dans une certaine mesure, storyboardé en amont parce que certains éléments dans l'écriture de l'image sont difficiles à improviser. On a eu un travail avant le début des répétitions pour créer un storyboard, avoir déjà les grands mouvements de déplacement de caméras et donc de déplacement de comédiens. Il y a évidemment aussi beaucoup de scènes où c'est de l'écriture directe au plateau. Mais les écritures théâtrales et cinématographiques se font toujours en même temps.

L'Écran – Comment écran et plateau se conjuguent-ils pour générer une écriture supplémentaire ?

Mehdi Toutain-Lopez – Je ne poserais pas la question en ces termes. L'enjeu pour nous c'est que l'image devienne un vrai outil dramaturgique sur scène. Il y a des moments dans *Festen* où le plateau est pratiquement vide et où les choses vont se passer en coulisses. Il n'y a que l'image qui va retranscrire ça. A l'inverse, on va également avoir des moments où le principal intérêt va se passer sur scène et il sera filmé ou non. C'est une complémentarité entre les deux qui nous intéresse dans le travail, de façon que les deux participent à un même élan dramaturgique. L'image dans Festen est également un révélateur du hors-champ théâtral.

L'Écran – Du point de vue technique, quels ont été pour vous les principaux problèmes à résoudre ?

Mehdi Toutain-Lopez – Notre compagnie travaille depuis plus de quinze ans avec de l'image sur scène. C'est la deuxième performance filmique que nous présentons sur scène, après *Nobody* en 2015, ainsi que de

© Simon Gosselin

nombreux travaux de laboratoire ou en écoles. Pour nous la question se posait moins en termes de problèmes techniques qu'en termes d'envies d'amélioration. Par exemple, un des challenges techniques de *Nobody*, avait été que les cadreurs aient des caméras sans fil. C'était également le cas pour *Festen* pour lequel on a pu s'appuyer sur les résolutions technologiques trouvées pour *Nobody*. Sur *Festen*, on a eu envie d'améliorer notre qualité d'image, de travailler avec du matériel qui nous permette notamment d'avoir plus de jeu sur la profondeur de champ. On a beaucoup plus de flous sur les profondeurs que dans *Nobody*. C'est passé principalement par un changement de modèle de caméra. On travaille sur *Festen* avec des caméscopes Sony PXW-X70. On voulait du matériel qui soit compact pour que les cadreurs puissent évoluer aisément au milieu du décor et au milieu des comédiens. Il y a une stabilisation optique et numérique dans les caméras mais la stabilisation de l'image relève avant tout du travail des cadreurs. On a voulu également améliorer nos techniques d'étalonnage. L'image est étalonnée en temps réel. Mais alors que sur *Nobody* on avait une même valeur de correction colorimétrique sur l'ensemble du spectacle, sur *Festen* on a voulu améliorer ça pour pouvoir laisser plus de liberté à l'éclairage scénique et ne pas systématiquement contraindre l'éclairagiste par les nécessités de l'image. Il s'agissait aussi de trouver une méthodologie de travail qui puisse permettre de travailler en complémentarité. Cette fois, sur *Festen*, on a une correction colorimétrique qui évolue durant le spectacle. On a plusieurs valeurs d'étalonnage qui sont rappelées au fur et à mesure et qui nous permettent de compenser les variations de luminosité ou de teinte. C'est aussi une écriture de la lumière prenant à la fois en compte la vision directe du plateau et l'image. Son créateur, Julien Boizard, retravaille en fonction des plans, en renforçant par exemple tel axe de lumière en fonction des axes de caméra.

L'Écran – Qu'est-ce qui change fondamentalement avec l'apport de la caméra et de l'écran ?

Mehdi Toutain-Lopez – Dans un projet comme *Festen*, la vidéo devient un outil dramaturgique, un outil de mise en scène, un outil de jeu évidemment pour les comédiens. Ils savent qu'ils sont filmés, ils ont conscience du cadre et ils jouent en même temps avec les deux lectures, plateau et film. On ne pourrait pas envisager de présenter ce spectacle avec uniquement le plateau et pas l'image. C'est dans notre ADN, au même titre que la lumière, la musique, etc.

L'Écran – En assistant au spectacle, je n'ai pas toujours su spontanément où regarder : le plateau ou l'écran ? Mais finalement j'ai trouvé très riches ces couches de sens proposées, dans lequel le spectateur

© Simon Gosselin

évolue au gré de ses sensations, avec l'impression que je pourrai regarder dix fois le spectacle et le lire de façon très différente d'une fois sur l'autre…

Mehdi Toutain-Lopez – Chacun est effectivement invité à faire librement son écriture entre le plateau et l'écran. L'image est réalisée en direct. Il n'y a jamais de contresens entre le plateau et l'écran. Lorsque le spectre de la sœur décédée fait son apparition via l'écran, c'est un révélateur du hors-champ, qui peut-être un hors-champ mental. Chacun vient chercher entre le plateau et l'écran en fonction de sa sensibilité. Il n'y a aucun moment où il faut regarder impérativement l'un ou l'autre.

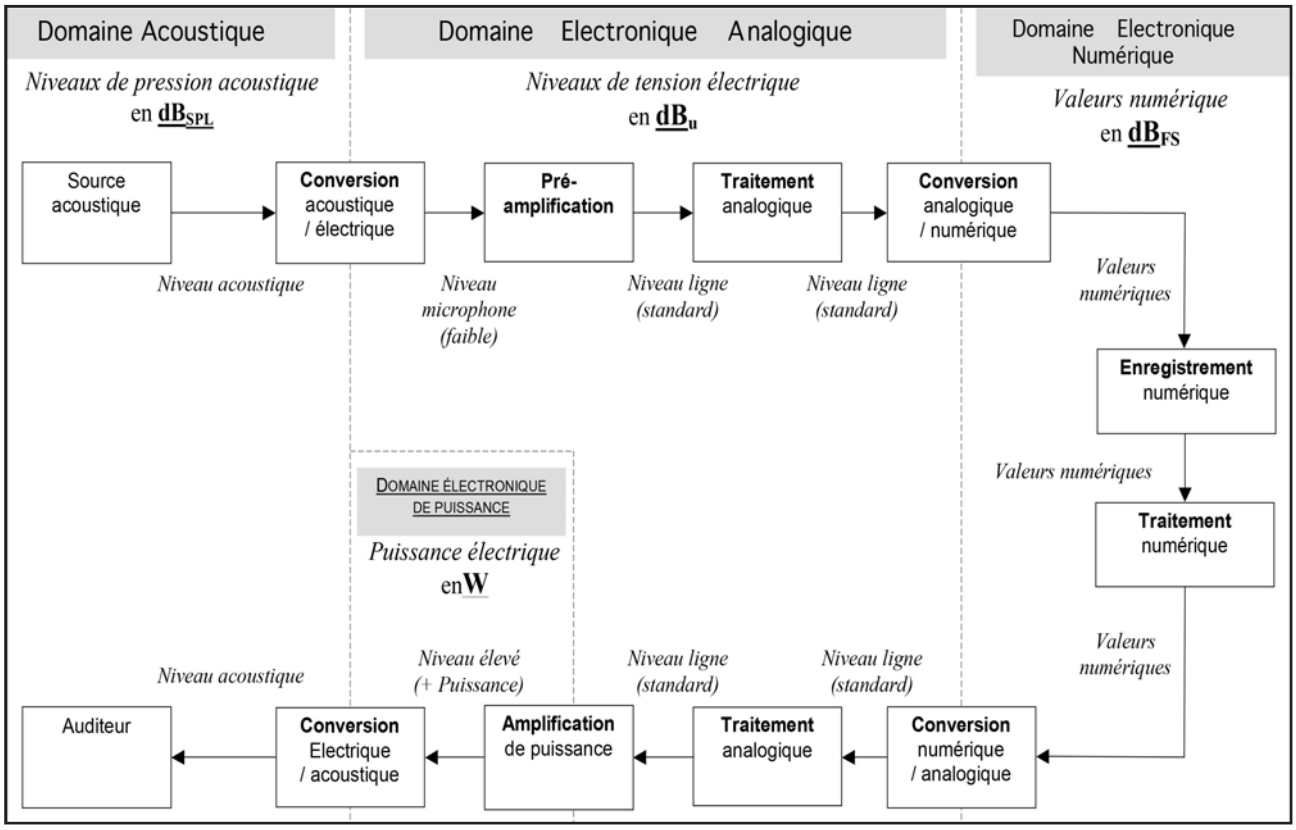
Propos recueillis par Didier Bourg.

FESTEN / Prochaines dates :

▶10-13 avril
Comédie de Reims, CDN (51)
▶17-18 avril
Equinoxe, Scène nationale de Châteauroux (36)
▶24-26 avril
TAP, Scène nationale de Poitiers (86)
▶6 – 8 juin
Printemps des Comédiens (34)
▶12-16 juin
Les Célestins, Théâtre de Lyon (69)

Tout ce que vous devez savoir sur le son... sans avoir jamais osé le demander !

Cet article est le premier d'une série qui a pour ambition (démesurée certes…) de parcourir les divers aspects des rapports entre l'image et le son. Des aspects techniques, bien sûr, pour répondre aux questions pratiques que vous vous posez sans doute, mais pas seulement. En effet, c'est avant tout des liens très particuliers que l'image entretient avec le son que vont découler bon nombre de solutions esthétiques mais aussi techniques. Il va donc s'agir, au départ, d'explorer la nature de ces liens.



© Daniel Matoré

Image et son : une collaboration pas toujours pacifique...

Pour commencer, quelques poncifs qui en disent plus long qu'ils n'en ont l'air…

➜ *« Le son n'est pas très important, seule l'image, et à la rigueur le montage, portent réellement la marque du réalisateur… »*

Bien sûr, peu de personnes affirmeraient ouvertement et franchement cette opinion, mais diverses attitudes « involontaires » que l'on remarque sur les tournages révèlent qu'elle est en fait assez répandue. En effet, alors qu'on laisse bien volontiers aux acteurs, aux éclairagistes, aux cadreurs le temps nécessaire pour se préparer, faire les réglages nécessaires, recommencer plusieurs fois la même scène pour y changer un détail, lorsque l'OPS (opérateur de prise de son) réclame à son tour un temps de préparation équivalent : les positions de micros, le réglage des niveaux, le « bord cadre », les ombres perchées etc., tout le monde se retient pour ne pas lever les yeux au ciel. *« Ce n'est pourtant pas compliqué de brancher un micro, quand même ! »* entend-on chuchoter…. Il lui faut des nerfs solides et une personnalité bien affirmée pour résister à cette pression qui le conduirait, s'il y cédait, droit dans le mur…

➜ « La prise de son n'est pas difficile, il suffit d'un bon micro… »

Là aussi, personne ne le crie sur les toits, mais beaucoup le pensent. Les articles qui suivront essaieront de le démontrer, mais faisons simplement l'observation

suivante : le son, une fois converti en courant électrique (par le micro), prend la forme de ce que l'on appelle une « modulation » ou un « signal ». Celui-ci parcourt une chaîne (la fameuse « chaîne du signal », justement), qui comprend un grand nombre d'étapes. On peut en compter jusqu'à 12. Voyez le document de la page de gauche : même lorsqu'on ne comprend pas tous les détails des étapes successives, il est évident que toute erreur, à un endroit quelconque, affecte de façon parfois dramatique le résultat final, c'est-à-dire ce qu'entend l'auditeur. Il devient clair, en regardant ce tableau, que la maîtrise de cette chaine et de tous ses paramètres est un travail difficile, long, qui demande de l'expérience. La qualité d'un micro (voyez le début de la chaîne Source Acoustique), ne laisse pas tout présager de la suite.

➜ « Le son, on ne le remarque que quand il est nul… » Cette fois c'est vrai ! Voilà une remarque que les sondiers vérifient chaque jour dans l'exercice de leur métier. L'incitation à l'humilité que cette vérité contient n'est pas du goût de tous… Autrement dit, d'emblée, on n'y prête pas attention, on le subit, à notre insu, jusqu'au moment où il se révèle par l'inconfort qu'il nous impose. Et alors, il est ressenti comme insupportable, et devient prétexte aux accusations les plus radicales, et souvent injustes…

Mais avant d'aller plus loin, posons-nous la question : quelle est la place subjective du son dans un produit audiovisuel ? Il n'est plus besoin aujourd'hui de le démontrer, l'image à envahi nos vies et la fascination qu'elle exerce change peu à peu notre rapport au monde. Plutôt que « fascination », on devrait dire « focalisation », ce qui décrit peut-être mieux la mobilisation de nos sens et de notre esprit dans le but de participer, d'adhérer pleinement, à la création d'une pseudo réalité. Cette participation se fait apparemment malgré nous, sans effort, presque passivement. Mais d'ailleurs est-ce si vrai que cela ? on ne va pas développer ici les théories psycho-physiologiques sur l'éducation de la perception, mais il est admis aujourd'hui de penser que l'image « s'apprend », même si c'est avec une certaine facilité, comme on le constate très vite chez les jeunes enfants, « scotchés » dès leur plus jeune âge devant la télé ! A contrario, mon chat, qui regarde la télé avec moi allongé sur mes genoux, ne verra jamais les souris de mon documentaire animalier préféré. Son cerveau

restera toujours incapable de faire cet apprentissage. Cette focalisation qui mobilise notre attention nous laisse en quelque sorte « désarmés » devant l'univers sonore qui l'accompagne. Il s'insinue en nous, sans qu'on s'en rende vraiment compte, il agit, puissamment parfois, mais à notre insu. Et il faut faire l'effort de s'extraire de l'image pour déplacer cette focalisation vers le son, afin, par exemple, de l'analyser, de le juger. Comme on vient de le voir, cette relative inconscience de l'univers sonore lié à l'image connaît des limites, et la violence de nos réactions, lorsque celles-ci sont dépassées, démontrent à elles seules, si besoin était, la raison de la contrariété qui est la nôtre de nous être laissés « surprendre », et aussi, peut-être, de devoir s'extraire brutalement du plaisir relativement passif de l'image.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse des rapports entre l'image et le son, précisons-en tout de suite le cadre. De quoi parlons-nous, en fait ? De la musique du film, des bruitages, des dialogues, des voix off, des ambiances ? Nous avons fait le choix, dans la suite des articles proposés, de nous occuper avant tout des sons directs, en lien constant avec l'image, encore appelés d'une façon savante « sons diégétiques ». Bref, de ce que l'on va enregistrer en synchronisation avec l'image (qu'on peut tout de suite élargir à ce que l'on appellera plus tard la « post-synchronisation »). Le propos peut paraître simple : reproduire grâce à la technique la réalité sonore de la scène d'un tournage aussi fidèlement que possible. L'objectif est-il atteignable ? Est-il aussi souhaitable ?

(Suite page 18)

© Wendy Régnier

L'ingénieur du son Vasken Sayrin.

(Suite de la page 17)

La reconstruction du réel sonore

Supposons, pour commencer (ce qui est loin d'être le cas comme on le verra par la suite), que l'on dispose des outils parfaits, capables de restituer dans nos enceintes précisément ce qu'entendent nos oreilles dans une scène donnée : les dialogues, les bruits, les ambiances. Mais même si cet objectif était pleinement réalisable, il est inévitable qu'une idée particulièrement tentante apparaisse dans l'esprit des preneurs de son et des mixeurs : intervenir à différents niveaux de cette « chaîne » dont on parlait précédemment, pour améliorer, orienter, faire ressortir, mettre l'accent sur certaines choses, les déformer même, à dessein, et créer finalement un monde sonore particulier. Ils veulent traduire une « intentionnalité ».

➜ Quelques exemples simples :

Pour faire ressortir un bruit essentiel à la compréhension d'une situation (par exemple un rire, des pleurs, un choc etc.), le preneur de son va l'isoler, l'enregistrer éventuellement séparément, le transformer ensuite pour en renforcer l'impact. Une interview dans une ambiance forte risque d'amoindrir l'intelligibilité de la parole : on va utiliser des micros qui permettent de réduire ces ambiances dès l'enregistrement. La parole sera mise en avant. Afin de faire participer le spectateur à l'intimité d'un dialogue, le preneur de son va rapprocher ses micros, alors même que le cadre de l'image reste plus large. Un peu dans le même ordre d'idée, une prise de son lointaine va permettre de créer un espace sonore en décalage par rapport au plan de l'image, ou, au contraire en la rapprochant, de créer une intimité artificielle. On pourrait multiplier les exemples.

Il apparaît donc clairement que « le son permet de construire du sens ». Nous sommes déjà loin du projet initial de reproduire fidèlement le réel et la tentation de construire un espace sonore spécifique trouve aisément sa justification. Et pourtant, rappelez-vous que nous nous en tenons strictement à la prise du son direct, et non pas à l'espace sonore du film tout entier avec ses ajouts (musiques, ambiances, sons extérieurs, etc.) qui vont, en plus, contribuer à créer tout un univers.

J'aimerais, pour finir ce rapide tour d'horizon des rapports entre l'image et le son, envisager les situations particulières et anticiper quelques-unes des problématiques spécifiques à chacune.

➜ L'interview

Apparemment c'est la situation qui devrait reproduire le plus fidèlement la réalité : la personne interviewée est en principe immobile, fixe son regard dans une même direction (caméra ou journaliste), répond sur le même ton à des questions préparées pour lesquelles elle connait la réponse (enfin pas toujours…). Pourtant la difficulté que l'on rencontre souvent en extérieur (et bien souvent aussi en intérieur), ce sont les ambiances, gênantes parfois, mais indispensables pour situer le contexte, dont il est souvent difficile d'anticiper le résultat dans la prise de son. L'écoute au casque traduit mal les ambiances réelles, comme celles qui seront finalement captées par le ou les micros. Il faut souvent faire un mélange entre deux prises de son à des distances différentes pour obtenir un bon résultat. Une prise intelligible sera de ce fait souvent très éloignée de la réalité sonore perçue par le journaliste.

➜ La fiction.

C'est la situation la plus difficile, en intérieur comme en extérieur : les acteurs privilégient leur jeu personnel sur toute autre considération technique : les mouvements, les intonations variées, les interactions avec d'autres personnages sont prioritaires. Le preneur de son s'adapte tant bien que mal à des situations très compliquées et il lui faut souvent multiplier les micros pour avoir une « chance » (le terme est bien choisi…) de faire quelque chose qui ne va pas seulement permettre d'enregistrer ce qui se passe sur le plateau, mais aussi satisfaire les exigences du réalisateur. Ici la notion d'intentionnalité et de construction du sens prend toute sa place : le preneur de son est dès le départ un créateur à part entière de l'univers du film. On remarquera ultérieurement que les situations sont si souvent ingérables techniquement qu'on a recours à des palliatifs, notamment la postsynchronisation, qui consiste à refaire les dialogues, les bruitages et les ambiances en studio.

➜ Les bruitages

C'est, par excellence, le domaine de la prise de son qui cherche le plus clairement à reproduire le réel. Il faut en distinguer deux :

▶En direct, sur le lieu de tournage. Le preneur de son enregistre « à part », en général après la scène tournée à l'image, les sons dont il aura besoin. Il ne fait pas à priori confiance à sa prise de son du tournage proprement dit, étant donné les contraintes auxquelles il a dû s'adapter. Il les réenregistre à sa convenance. On peut imaginer la liberté avec laquelle ces sons seront traités par la suite au mixage : ils n'ont bien souvent que de lointains rapports avec les sons directs.

▶Les sont « bruités » en postsynchronisation. Là, tout est possible pour obtenir l'effet recherché. Il suffit de regarder les bonus DVD du *Seigneur des Anneaux* de Peter Jackson pour entrevoir les efforts d'imagination que les ingénieurs du son ont déployé. Mais le métier de bruiteur traditionnel, c'est-à-dire utilisant des objets reproduisant les sons réels, se perd peu à peu, hélas… Il suffisait de regarder les accessoires de leurs « valises de bruitages », sans aucun rapport avec la source réelle du bruit à reproduire, pour comprendre le défi que ces gens-là relevaient à chaque session d'enregistrement. Aujourd'hui l'informatique, les samples et les effets font le travail plus rapidement, et la création sonore garde toute sa place. Mais c'est un autre domaine que nous n'évoquerons pas pour l'instant.

➜ Les ambiances.

Comme pour les bruitages, le preneur de son « refait » ses ambiances à part, pour les mêmes raisons. Mais cette fois, il va être tenté d'élargir l'espace sonore du film en utilisant la « stéréophonie ». Au prétexte là encore de reproduire un espace sonore conforme à la réalité. Sans entrer dans des détails que nous aborderons par la suite, disons tout de suite que la stéréophonie ne reproduit qu'une « apparence » de ce que nous percevons. La gageure est impossible à tenir et les nouvelles expérimentations de techniques de prise de son multi-micros en vue du mixage multicanal (le fameux 5.1) ne font que souligner cette impuissance, la complexité littéralement infinie des paramètres qu'il faudrait prendre en compte restera encore longtemps hors de notre portée. Mais en fait les preneurs de son et les mixers s'en sont très bien accommodés. La stéréophonie (et le multicanal à fortiori) est devenue, là aussi justement, un domaine créatif, une sorte de réalité « augmentée » qui, sans perdre complètement contact avec le réel, s'aventure dans des zones encore inexplorées.

En conclusion de ces considérations préliminaires, qui, il faut le reconnaître, et je m'en excuse, ont enfoncé pas mal de portes ouvertes, j'espère simplement vous faire partager le sentiment d'avoir affaire à un monde complexe, d'une richesse cachée, qui exige une attention particulière, une approche volontaire aussi. Un monde dans lequel les analyses, les approches, et les solutions qui en découlent, ne sont jamais figées, mais toujours à remettre sur le métier. Décidons ensemble de lutter vaillamment pour lui donner toute sa place face à la « tyrannie » de l'image !

Dans les prochains articles, nous allons peu à peu nous enfoncer dans des domaines plus techniques, mais sans jamais perdre de vue ces considérations sur la subjectivité du monde sonore associée à l'image. Elles seront pour nous un fil conducteur qu'il faudra avoir toujours présent à l'esprit pour faire les choix opportuns. Peut-être commencerons-nous par le plus ardu, afin de définir ce qui est l'objet véritable de notre étude : le son, à travers l'acoustique et les notions de physique (rudimentaires, rassurez-vous …) indispensables pour la compréhension de ce qui suivra…

Daniel Matoré
Professeur de techniques du son
BTS audiovisuel
Lycée Suger – Saint-Denis

La Cinémathèque du Documentaire est devenue réalité

Françoise Nyssen, ministre de la Culture, a lancé la Cinémathèque du Documentaire (1) le 26 mai 2017 pendant le Festival de Cannes. La Convention constitutive a été validée par arrêté le 2 novembre 2017. La nouvelle structure est un Groupement d'Intérêt Public (GIP) qui va permettre que des partenaires publics et privés mettent en commun des moyens pour la mise en œuvre de missions d'intérêt général.

En matière de cinéma, rappelons-nous, la naissance de la Cinémathèque française, une organisation privée financée par l'Etat et le mécénat (association loi 1901). Elle fut créée par Henri Langlois et Georges Franju en 1936 et avait pour but de conserver les produits cinématographiques, films, ouvrages et objets. Il a fallu attendre 1948 pour qu'une première salle lui soit offerte dans le 8e arrondissement de Paris. Différentes adresses ont jalonné son développement avant d'arriver à sa destination actuelle, rue de Bercy dans le bâtiment Gehry de l'ancien American Center. Aujourd'hui, nous saluons la naissance d'une sœur, la Cinémathèque du Documentaire qui bénéficie d'une légitimité par son statut. Elle en est à ses débuts.

A la tête de cette nouvelle institution, Julie Bertuccelli, réalisatrice, philosophe, formée dans les Ateliers Varan. Les fondateurs ont appris le documentaire à l'école de Jean Rouch, comme moi-même à Nanterre (avec Jean Rouch, Claudine de France et Annie Comolli). Avec elle, je partage cet ADN. Elle est passionnément réalisatrice. Elle a réalisé seize documentaires dont le premier tourné en 1993. Elle signe son premier film long métrage en 2003 avec *Depuis qu'Otar est parti...*, une fiction qui a recueilli un César et obtenu un grand nombre de prix internationaux, un carton comme on dit.

L'actualité de la réalisatrice a été de présenter un film bouleversant sur une jeune femme autiste, *Dernières nouvelles du cosmos*, lors de la biennale des Monteurs Associés. Le film a demandé cent heures de rushes et dix-sept semaines de montage sur une durée de trois ans. Elle a rencontré son public, accompagnée de sa fidèle monteuse, Josiane Zardoya. Toutes deux ont évoqué leur collaboration. Un moment d'échanges intenses au Cinéma Luminor-Hôtel-de-ville à Paris, le 14 mars 2018 (2). C'est une femme engagée. Elue présidente de la SCAM en 2013, elle est la première femme à ce poste. D'entrée elle prône la défense des auteurs. Fleur Pellerin, alors ministre de la Culture, la soutient dans son projet. En 2015, création de *L'œil d'or* à Cannes, le nouveau prix pour célébrer et récompenser l'œuvre documentaire.

Julie Bertuccelli indique d'entrée que *« le cinéma est né documentaire et qu'il représente un lien social sans équivalent »*. Nous acquiesçons entièrement. Le projet de la Cinémathèque consiste à permettre un large rayonnement du genre en s'appuyant sur le réseau des salles de cinéma partout sur le territoire. La Bibliothèque Publique de l'Information (BPI) du Centre Pompidou à la tête du Cinéma du Réel et du Mois du film documentaire est déjà riche de quelques 3 000 films. La Cinémathèque du Documentaire aura la charge de présenter une programmation quotidienne à la fois sur le cinéma de Patrimoine mais aussi les films de création contemporaine. Trois rétrospectives annuelles sont prévues ainsi que différents cycles consacrés au court-métrage et aux nouvelles écritures.

Johan van der Keuken

En ouverture de la première saison, une grande rétrospective de Johan van der Keuken avec soixante films dont quelques inédits (17 janvier au 19 mars). Ce cinéaste me touche particulièrement car, en 1988, faisant partie du Réseau national de pratiques audiovisuelles en Sciences de la société au Cnrs, j'avais écrit un texte sur ce réalisateur à partir de l'analyse du film *L'enfant aveugle*, 1964 (3). C'est un film qui marque tant il est intuitif et novateur dans sa conception. Sans tomber dans le mélodrame, il évoque la question de l'identité et la construction de soi dans une problématique de recherche d'indépendance, celle-ci vécue dans une situation de handicap. Le personnage était partagé entre le besoin d'être aidé et l'envie de vivre comme les autres, avec de surcroît la conscience de ne pas maitriser ses mouvements sous le regard d'autrui (la caméra) et à

terme sous le regard des futurs spectateurs. Le film était construit sur deux paroles, celles du jeune-homme et celle de Keuken lui-même, introduisant par sa présence à l'image, sa double fonction d'interviewer et d'opérateur. Plus encore, le réalisateur dédoublait le mode de l'Interview par délégation en plaçant le micro dans la main du jeune homme, rendant l'interviewé autonome. L'expression du personnage devenait spontanée comme le fera plus tard, en 1987, Raymond Depardon dans *Urgences* où la liberté était laissée au sujet quand le psychiatre sortait de la pièce, l'interviewé, micro dans la main, s'adressait directement à la caméra sur un autre registre. La volonté du réalisateur se perçoit à travers une parole *« qui ne transmet pas une information brute mais qui invite à interpréter »* (4). Interrogé par Raphaël Bassan qui signait un article pour *Libération*, le réalisateur affirmait *« je recule les limites du cinéma documentaire jusqu'à l'expérimental »* (5). Le ton était donné.

Le cinéaste néerlandais avait fait ses études de cinéma à l'Idhec, à Paris. Ses maîtres étaient Leacock pour les séances directes et Hitchcock pour les mouvements de va-et-vient d'un personnage. Il a travaillé avec des moyens rudimentaires en solitaire. Il occupait tous les postes, la production, l'image, le son, le montage et la réalisation. Il a 26 ans quand il réalise *L'enfant aveugle*. Plus tard, il sera accompagné par sa femme Noshka qui portait micro et enregistreur. Il était également grand voyageur. En filmant la réalité, il refusait d'être enfermé dans le genre documentaire. Sa recherche était esthétique, certes, mais il a exploré le pouvoir de l'image avec application. Pour lui, montrer devait s'appliquer à ce que signifiait « être » dans un espace donné. Le documentaire reposait sur sa propre subjectivité à laquelle s'ajoutait la notion d'expérimentation.

Grâce à cette rétrospective j'ai pu enregistrer quelques dates sur mon agenda personnel, pour découvrir *Les vacances du cinéaste* et son dernier film, *Vacances prolongées* (1999), film testament tourné à travers tous les continents encore accompagné de son épouse pour son dernier voyage.

Cinéma du Réel

Le Cinéma du Réel (6) a pris le relais pour sa 40e édition (23 mars au 1er avril) avec ses compétitions française et internationale, ses séances spéciales, ses masterclass, ses tables rondes et la belle rétrospective du documentariste japonais Shinsuke Ogawa. Les organisateurs de la manifestation ont fêté la nouvelle Cinémathèque du Documentaire le 28 mars. Dans le même temps les collaborations avec des exploitants, des responsables associatifs, des acteurs culturels et le réseau des bibliothèques publiques ont diffusé et diffuseront, à travers le pays, certains films programmés à Paris par l'organisation du Cinéma du Réel baptisé *Hors les murs Cinéma du Réel*. Les rétrospectives proposées par le Centre Pompidou intéresseront le public et aussi les documentaristes travaillant en autoproduction. Elles pourront bousculer quelques a priori sur le genre.

Il n'est pas superflu de commenter la place occupée par la Fédération Française de Cinéma et Vidéo dans le paysage cinématographique. Cette organisation a

© Marie Cipriani

Julie Bertuccelli.

su anticiper l'importance de ce patrimoine immatériel en participant à sa sauvegarde. Dans cette perspective, elle a créé sa propre cinémathèque regroupant les productions de ses membres (fictions et documentaires) depuis le début du siècle dernier (1933) puis en déposant ses trésors à Bois d'Arcy pour les films argentiques et à la BNF pour les vidéos. Elle se réjouit quant à elle de cette reconnaissance officielle qui suscitera, à n'en pas douter, de nouvelles vocations.

Marie Cipriani.

(1) Le site de la Cinémathèque du Documentaire : http://www.film-documentaire.fr
(2) La 3e édition *Les monteurs s'affichent*, Le Luminor-Hôtel-de-Ville du 14 au 18 mars 2018.
(3) *La parole dans le film*, Actes de la deuxième rencontre 20-21-22 avril 1988, LEST–CNRS Aix-en-Provence.
(4) Jacques Ellul, *L'image et la parole*, in Pou, n°79 sept-oct 1981.
(5) Raphaël Bassan, *Chambre noire avec vue sur le réel*, Libération, 4 mars 1988.
(6) Le site du festival : www.cinemadureel.org

La vidéo devient-elle un médium majeur pour l'art contemporain ?

Par Claude Balny.

La question n'est pas nouvelle depuis qu'au milieu des années 60, l'art vidéo a fait son apparition avec les travaux pionniers de Nam June Paik (1932-2006), Américain venant de la Corée du Sud, d'un autre Américain Bill Viola (né en 1951) et de Marina Abramovic (née en 1946), performeuse serbe. L'art vidéo prendra son essor vers 1970, lorsque le traitement numérique des images apparaît pour éclore en 1990 avec la popularisation des supports digitaux.

Qu'en est-il de l'art contemporain ? Se libérant des contraintes de la représentation d'une certaine réalité visuelle, l'art contemporain se veut, presque essentiellement, conceptuel, c'est-à-dire qu'il projette de représenter ce que les méandres de la pensée élaborent. Le réel nous échappe, la science elle-même a du mal à le définir, l'art s'interroge alors à son sujet de sorte que l'artiste se concentre sur l'intellect qui, en le percevant, le crée. Devenu créateur de la réalité telle qu'il la voit, il nous invite à entrer dans sa vision. L'œil de la caméra qui détermine les champs de la prise de vue devient alors surpuissant d'autant que dans la salle obscure, le spectateur est tout entier enveloppé, presque soumis. L'art n'est plus celui qui se fonde sur l'esthétique des éléments (objets, êtres vivants, paysages, etc.), mais celui qui s'intéresse aux concepts et aux idées.

Malheureusement, l'artiste contemporain ne disposait que des outils classiques pour transcrire sa pensée : peinture, sculpture, dessins, reproductions mécaniques. Il du « inventer » d'autres moyens d'expression. C'est ce qu'il fait en réalisant des « montages », des installations dans lesquelles l'espace est mieux rempli : ce sont à la fois des sculptures, des formes fixes ou en mouvement, des couleurs, des effets. Ce sont aussi des éléments temporisés : une installation peut se détruire ; elle a une durée de vie qui peut être imposée, et peut même se compléter par des émissions de lumière, d'odeurs ou de sons. L'art contemporain sollicite alors beaucoup plus de récepteurs sensoriels que lors des représentations antérieures. Le spectateur peut même parfois toucher ces installations, voire contribuer à leur élaboration, voire à leur destruction. Il n'est plus un simple voyeur, c'est un acteur qui participe à la construction de l'œuvre.

▸▸ Mais la vidéo dans tout cela ?

Se référant à Marcel Duchamp, un des fondateurs de l'art conceptuel avec ses ready-mades (vers 1913), Nam June écrit en 1975 : « *Marcel Duchamp a tout fait, sauf la vidéo, il a fait une grande porte d'entrée et*

© A. Balny

***Lake Valley*, de Rachel Ros (Américaine née en 1986) qui a présenté à la Biennale un dessin animé tiré d'images anciennes recouvertes de collages qui donnent une texture particulière à cette vidéo de 8 minutes poétisant un conte moderne.**

© M. Buffa

***Dal Barbiere*, de Michelangelo Buffa (2012).**

une toute petite porte de sortie. Cette porte-là, c'est la vidéo. C'est par elle que nous pouvons sortir de Marcel Duchamp. » Par son polymorphisme, la vidéo est l'expression synthétique de ce que peut englober une installation, permettant dans un temps prédéterminé de conceptualiser une idée. Alors, c'est comme le cinéma ? Presque, mais pas tout à fait, car au cinéma il y a toujours une trame narrative modulée par divers effets (climax, acmé, apogée, etc.), qui raconte une histoire pour susciter une émotion. Dans les vidéos artistiques, la trame narrative n'est pas indispensable, l'image animée sert, par elle-même, à procurer l'émotion et/ou la réflexion. C'est ce ressenti qui est essentiel, et non plus le beau : *« le mauvais goût c'est le rêve d'une beauté trop voulue »*, pense Martial Raysse, peintre-cinéaste français né en 1936. Comme devant une peinture, le spectateur visionnant une vidéo « se raconte » lui-même l'histoire, mais d'une manière personnelle, plus complète, dans un laps de temps prédéterminé. L'art contemporain permet donc d'aborder des sujets extrêmement variés par divers moyens, dont la vidéo qui peut « augmenter » (amplifier) ces moyens. En effet, comme le soulignait Bill Viola, le vidéaste dispose d'une palette digitale aux possibilités pratiquement infinies qui vont de la couleur aux grains en passant par la texture d'images, de sons et de mouvements. Il ajoutait, en 1980 : *« No beginning / No end / No direc-tion / No duration – Video as mind »* : la vidéo comme est l'esprit.

▸▸ Images d'une quête

C'est pourquoi ce support est si populaire dans les écoles d'art. André Bazin disait que le cinéma d'auteur *« substitue à notre regard un monde qui s'accorde avec nos désirs »*. En forte opposition avec le cinéma commercial ou avec la télévision, pour la majorité des artistes vidéastes, il s'agit de commuer aux images de la société du spectacle (ex : la téléréalité) les images d'une quête métaphysique qui questionne l'existence des choses : Qui suis-je ? Où suis-je ? Où vais-je ? Pour eux, il faut susciter une perception active plutôt que la simple vision passive. Cela répond parfaitement à la définition de l'art conceptuel pour lequel le spectateur est le propre acteur d'une œuvre. C'est également Bill Viola qui pense que la vidéo *« sculpte le temps, elle ne l'arrête pas, elle le déroule »*. C'est le seul moyen direct pour faire prendre conscience du facteur temps dans l'art. Le Lion d'Or de La Biennale d'Art Contemporain de Venise 2011 a été décerné à l'américain Christian Marclay pour sa vidéo de 24 heures, *The Clock*, alors que le Lion d'Argent de cette même Biennale a été attribué en 2013 pour *Grosse Fatigue*, une vidéo de 13 minutes de la jeune Française Camille Henriot (née en 1978). À travers ces deux exemples, on perçoit facilement les possibilités exceptionnelles (voire uniques) qu'offre la vidéo pour sculpter le temps. À la Biennale 2017 « Viva Arte Viva », la commissaire française Christine Macel a fait la part belle aux vidéos présentées par de nombreux jeunes artistes parmi les 120 présents.

(suite page 24)

© A. Bainy

Faust, de l'Allemande Anne Imhof, Lion d'Or à la 57e Biennale d'Art Contemporain de Venise (2017), décerné pour _« une installation puissante et dérangeante qui soulève des questions urgentes sur notre époque »_. La vidéo mémorisera cette performance.

(Suite de la page 23)

Toutes ces vidéos sont plus analytiques que narratives. Rien ne se passe au cours du déroulement de la projection, ce sont des histoires sans fin qui campent une situation, une attitude, renvoyant aux spectateurs le soin d'en tirer ou non profit. Les images ne semblent pas toutes particulièrement soignées. Mais c'est là qu'il y a illusion, car, comme dans toute expression artistique, il faut interpréter, transcender. C'est ce que l'on trouve déjà dans les films minute d'Alexander Kluge tournés dans les années 1990 et de nouveau montrés à la Fondation Prada à Venise, films qui n'ont pas de chute. (Qu'en penseraient les actuels jurys de concours-festivals ?). Fortement présente aux divers salons artistiques, la vidéo, même celle qui utilise des moyens conventionnels, est reconnue comme un médium artistique à part entière. Elle se fait également mémoire pour les présentations éphémères. Dans les importantes expositions artistiques actuelles, beaucoup d'installations imposantes ne seront pas reconstruites après démontage. Cet aspect transitoire est par ailleurs fascinant. Toujours à La Biennale de Venise, Christian Boltanski représentait la France en 2011 avec une installation, *Chance*, traitant de la réflexion sur la fuite du temps en recourant à l'outil numérique associé à d'autres moyens mécaniques. L'installation a été démantelée à la fin de l'exposition. Ainsi, il assume plus directement le fait que son art n'a pas vocation à transmettre des objets, mais à transmettre des idées. Seules en reste les captures cinématographiques, simple souvenir ?

▸▸ Les gestes et les sons interviennent et interagissent

Le problème est encore plus aigu lorsque l'installation est dématérialisée, n'étant qu'une posture. Toujours à La Biennale de Venise, cette année, le Lion d'Or a été décerné à l'allemande Anne Imhof (née en 1978) pour *Faust* où, dans un espace limité (le Pavillon allemand), les performeurs se déplacent comme des robots, le regard vide. Il en a été de même en 2013 lorsque le Britannique Tino Sehgal a été primé pour une œuvre sans titre basée sur l'échange entre un groupe d'acteurs et les visiteurs. Seules les images vidéo pourront enregistrer ces rencontres dans lesquelles les gestes et les sons interviennent et interagissent. Si la vidéo est un outil de mémoire, c'est aussi un moyen pour analyser le travail des artistes afin de mieux le comprendre. Cette pédagogie semble essentielle pour l'art conceptuel actuel souvent difficile à cerner et à interpréter. *« A permanent space has also been created in both exhibition venues for the* Artist's Practices Project,*a series of short videos made by the artists about themselves and their way of working... a new video has been premiered every day on la Biennale website, giving the public the opportunity to become familiar with the participating artists... »* (Un espace permanent a aussi été créé dans les deux lieux d'exposition pour le *Projet des Pratiques de l'Artiste* où une série de courtes vidéos faites par les artistes eux-mêmes sur leur façon de travailler est montrée... chaque jour, une nouvelle vidéo est mise sur le site web de la Biennale, donnant au public l'opportunité de se familiariser avec la démarche créatrice des artistes participants.) précise Christine Macel, commissaire de l'actuelle Biennale. La vidéo devient donc indispensable, faisant partie intégrante de la création de chaque artiste, même si ce n'est pas leur moyen d'expression de prédilection. L'utilisation du média vidéo pose cependant trois problèmes majeurs : que considère-t-on comme œuvre originale ? Quelle est sa durée de vie ? Regarde-t-on toujours totalement une vidéo artistique ? Les œuvres de l'esprit

mécaniquement reproductibles sont, théoriquement, protégées par les droits d'auteur. Les réalisations numériques entrent dans cette catégorie, mais, elles sont, par nature, duplicables et modifiables à l'infini, c'est-à-dire "détournables" de leur expression première. En théorie, ces œuvres dérivées dépendent de la propriété intellectuelle de l'œuvre première, et l'auteur de l'œuvre seconde doit demander l'autorisation à l'auteur de l'œuvre première, avant diffusion. Différents décrets encadrent les productions audiovisuelles patrimoniales, mais qu'en est-il du foisonnement des vidéos dérivées et des plagiats qui encombrent YouTube et les plateformes des réseaux sociaux, avec cette notion d'images partagées ? *« Internet a changé l'économie des images »* souligne André Gunthert (L'image partagée, Textuel, 2015).

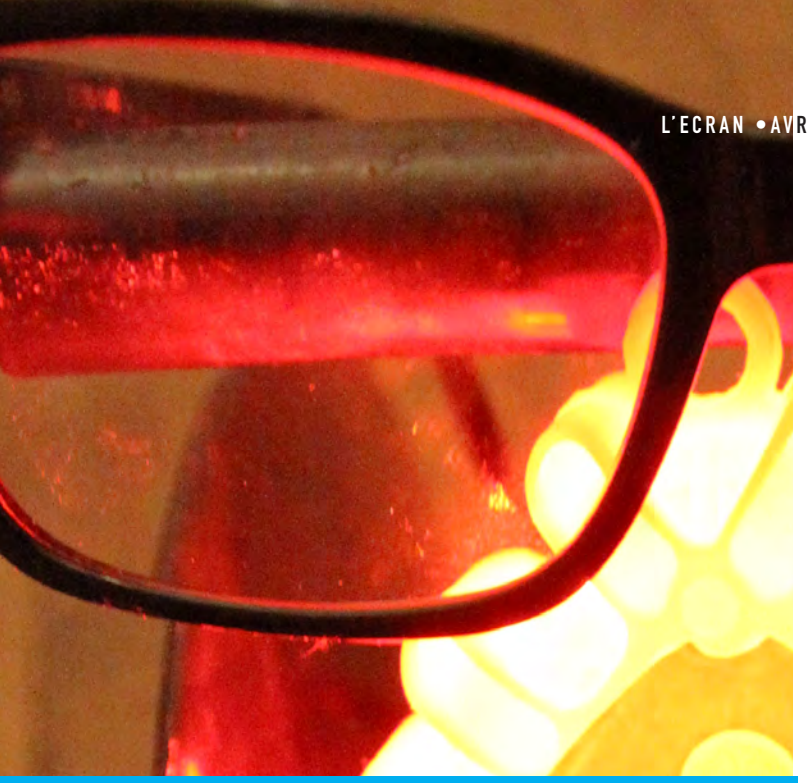
▸▸ Des images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste

Le second problème concerne la durée de vie des vidéos. Elle dépend directement des supports et de l'usage que l'on en fait. Un DVD se conservera entre 30 et 100 ans (valeurs estimées) selon son utilisation. *« ...ainsi serons-nous alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe »* écrivait d'une façon prémonitoire Paul Valéry en 1928. Le manque d'expérience dans le domaine est patent, mais nous serons peut-être loin des peintures qui gardent leur éclat durant plusieurs siècles. C'est pourquoi beaucoup de vidéos sont périodiquement recopiées sur des supports neufs. *« Que les patrimoines soient éphémères est un problème pour une tradition occidentale qui, de Quatremère de Quincy à Hannah Arendt, a vu dans la permanence et la conservation des œuvres d'art la garantie d'une cohésion du monde humain. Et ce problème ressurgit avec une acuité nouvelle à l'époque contemporaine, dans la mesure où les œuvres sont aujourd'hui conservées sous une forme numérique qui n'échappe pas à l'érosion du temps. »* (Gaëlle Périot-Bled, dans « De la conservation au processus. L'efficience du numérique », Patrimoines éphémères, 01/2014). La question subsidiaire que l'on est en droit de se poser est celle-ci : dans un siècle, comment considérera-t-on l'art contemporain des années 2000 tel que nous l'entendons actuellement ? Les vidéos, si elles sont toujours lisibles, permettront-elles de fournir, alors, des éléments de réponses ? Le troisième problème concerne la durée. Dans l'exemple donné précédemment de la vidéo de Marclay, The Clock, qui se déroule en 24 heures, quel est le spectateur qui a pris le temps de la visionner en totalité, même si, dans le lieu d'exposition, des canapés profonds étaient ménagés ? Lorsqu'un spectateur admire une peinture, il peut en percevoir toute sa signification en quelques secondes et en être ému. La temporisation est également une des caractéristiques de l'art contemporain : les performances se produisent pendant plusieurs heures, comme pour *Faust*, d'Anne Imhof. On se rapproche de l'art de la scène (cinéma, théâtre, opéra, concert, etc.), mais avec une différence essentielle : dans les arts de la scène, le spectateur regarde le spectacle dans sa totalité (même s'il dure longtemps) alors qu'il ne regarde généralement pas la totalité de la performance (ni de la vidéo qui en rend compte) pour être renvoyé à son émotion et aux questionnements qu'ont suscités l'œuvre. Ceci est identique pour les vidéos artistiques : dans une exposition consacrée à ce médium, il faudrait souvent plusieurs jours pour les visionner toutes en entier. Le problème de la durée est parfois traité différemment, comme dans l'actuelle exposition au musée de Sète « Un chef-d'œuvre, une exposition » ou un seul tableau du Greco est montré : *L'Immaculée Conception* de la chapelle Oballe (Tolède). Des canapés profonds ont également été installés, et on peut admirer l'œuvre aussi longtemps que l'on désire. En parallèle plusieurs vidéos documentaires permettent de situer et d'expliquer cette peinture : c'est une autre fonction qu'a l'image animée de servir l'art, même si celui-ci n'est pas contemporain.

Claude Balny, CAMAP Montpellier.

***Chance*, installation de Christian Boltanski qui représentait la France à la 54e Biennale de Venise (2011). Dans une armature métallique, type échafaudage, un film sans fin figurant des nouveau-nés se déroule. Œuvre dynamique, le spectateur peut en arrêter la course et ainsi tenter sa chance en stoppant la fuite du temps. Les images qui défilent sont une partie essentielle et structurelle de cette installation.**

© A. Balny



▸▸ Ci-dessus, Oreste Éléa, *Autoportrait pour L'Écran de la FFCV.*

Oreste Éléa

"L'art vidéo a changé ma perception du monde"

Oreste Éléa a d'abord été documentariste pendant près de vingt ans pour différentes chaînes publiques européennes avant de se lancer dans le clip, la fiction puis dans l'art vidéo. Son parcours est particulièrement intéressant. En effet, ses différents domaines d'intervention dans l'audiovisuel s'enrichissent désormais de ses expérimentations artistiques. Ses fictions et ses documentaires en ont été transformés. C'est d'ailleurs dans l'art vidéo qu'il estime s'épanouir le plus aujourd'hui. L'Ecran a rencontré cet artiste atypique.

L'Écran ▸▸ Vous avez réalisé plus d'une centaine de documentaires pour des chaînes européennes, vous vous êtes lancé dans le clip et la fiction, ça ne vous suffisait pas ?

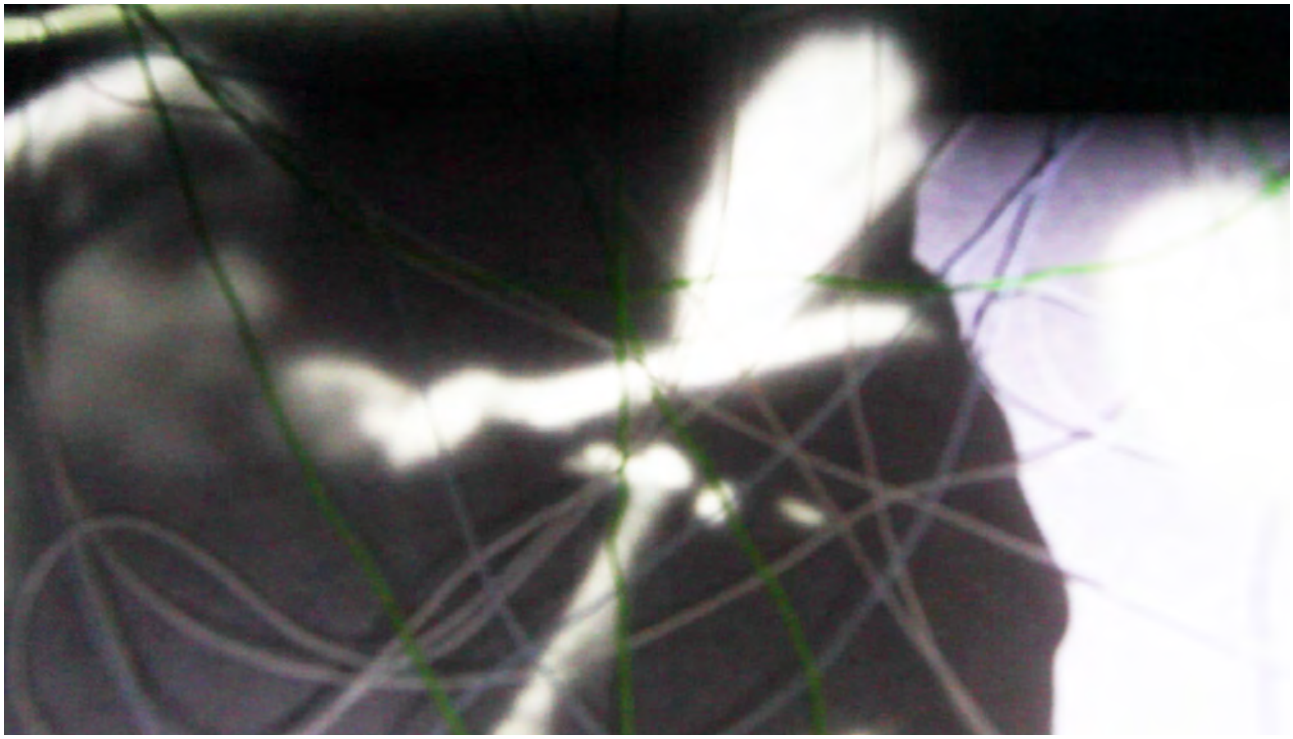
Oreste Éléa ▸▸ C'est vrai que ça pourrait faire un peu enfant gâté, qui n'en a jamais assez. Mais ce n'est pas le caprice ou la manie d'un toujours plus qui m'a conduit à l'art vidéo mais des rencontres. Deux rencontres en fait, pour moi déterminantes. La première avec Michelangelo Buffa, un artiste expérimental italien qui réalise des films depuis plus de cinquante ans. Il m'a ouvert les portes sur Chris Marker, Jonas Mekas et de nombreux autres. Mais il m'a aussi donné à voir et à comprendre son propre travail, fait de beaucoup de sensibilité, de subjectivité, de souffrance devant le temps qui passe, devant la dispartion des êtres et des territoires familiers. La seconde rencontre déterminante a été celle d'une artiste roumaine, Georgiana Balaceanu. Michelangelo Buffa a un parcours d'étudiant en cinéma. Georgiana Balaceanu a un parcours d'artiste contemporain : l'université de Timisoara et puis l'École Supérieure d'Art de Lorraine. Pour elle aussi, le thème omniprésent dans son travail est la mémoire, celle qui porte les reliques du passé sous la forme de souvenirs. Du point du vue plastique elle réalise des installations qui sont conçues comme des espaces poétiques, dont le jeu entre obscurité et lumière artificielle est caractéristique. Impossible de faire abstraction des notions de paysage et de nature morte dans son travail. Moi, je me suis enrichi de ces deux

Oreste Éléa,* Appointement with disaster, *found footage (2017).

Oreste Éléa,* RER C *(2018).

regards. C'est grâce à Michelangelo Buffa que j'ai pu penser l'image comme une matière et grâce à Georgiana Balaceanu j'ai pu penser l'image au-delà de l'écran. La penser dans un ensemble beaucoup plus vaste. Je connais depuis très longtemps le travail de Bill Viola ou, en France, de Pierrick Sorin, mais il ne m'ont pas autant profondément marqué que les échanges que j'ai pu avoir avec Michelangelo Buffa et Georgiana Balaceanu. Alors, pour répondre à votre question, non, en effet, les documentaires, les clips et la fiction ne me suffisaient pas. J'avais pu m'aménager une certaine latitude au regard des normes et des contraintes, notamment en clip et fiction où je travaille déjà d'une certaine façon comme un artisan, mais l'art vidéo m'a vraiment donné une totale liberté de création. Ce qui est un peu anxyogène parce que c'est aussi par les contraintes que l'on progresse et que l'on se dépasse. Enfin, on est écrasés en permanence dans nos métiers par la course après le temps et des délais à respecter. L'art vidéo, à la fois, a changé ma perception du monde et m'a aussi permis d'échapper à beaucoup de tentations de conformisme. Alors, je ne dis pas "à toutes les tentations" car nous en générons nous-mêmes en permanence et parce que l'art contemporain, comme tous les domaines, génère également des normes esthétiques et sociales auxquelles on n'échappe pas facilement. Pour pouvoir porter leur travail à la connaissance d'un public, les artistes doivent sans aucun doute passer par un certain nombre de fourches caudines. Mais nous sommes aussi pleinement responsables de la situation comme artistes. Nos démarches sont trop souvent individuelles. Or, nous avons tout à gagner à nous intéresser au travail des autres, à leurs démarches, à leurs questionnements. C'est, je crois, en allant bien au-delà de nos frontières culturelles, de nos zones de confort que nous nous ouvrons réellement à la diversité du monde. Nous sommes globalement très culturo-centrés en Occident. Je suis toujours fasciné, quand je rencontre des artistes de pays à faible développement économique, par leur qualité de réflexion, par leur lucidité. Et, par effet, par la qualité de leurs œuvres. C'est cela qui m'intéresse dans l'art. C'est le fait qu'il me fasse sortir de mes habitudes, de mes convictions. L'ennemi du savoir, ce n'est pas l'ignorance mais les certitudes et l'art contemporain est intéressant notamment pour ça. Par sa capacité à susciter des questionnements dans le public là où il voudrait parfois qu'on lui apporte des réponses clé en main. Je reviens à Michelangelo Buffa. Il peut filmer la sortie d'un tunnel pendant une heure ou une scène ordinaire de la vie quotidienne. En la regardant, on peut se dire qu'il ne se passe rien, qu'il n'y a rien à voir. Et puis on commence à s'intéresser à ce qui se passe dans l'image, à observer des détails. Ainsi, petit à petit, on réapprend à regarder l'image, à en être acteur et pas simplement spectateur. L'art vidéo permet aussi cette réappropriation de l'écran, du sens des images et du temps.

(Suite page 28)



Oreste Éléa*, I'm gonna leave you - 1 *(2017).

(Suite de la page 27)

L'Écran Quels sont vos thèmes de prédilection dans l'art vidéo ?

Oreste Éléa Claude Lévi-Strauss disait qu'à travers toute recherche on ne débouche que sur soi-même. Quand j'ai préparé ma thèse de doctorat en sociologie, je me souviens que je trouvais alors ce propos particulièrement justifié. C'est toujours le cas. Quel que soit l'effort d'objectivation sincère que l'on fait par rapport à sa propre histoire, on est toujours marqué par elle. Et elle nous pollue et nous enrichit tout à la fois au quotidien. L'art contemporain a peut-être évacué la question du beau, du vrai, du juste. Mais il n'a pas chassé pour autant, parmi les autres sujets qui le taraudent, la question de l'identité, le "qui sommes-nous ?". Et je crois que par ce biais nous retournons aux questions fondamentales que je viens d'évoquer. Mes intérêts de prédilection portent sur les représentations de la mémoire individuelle et collective et le sens qu'elles donnent à nos existences.C'est ainsi que je peux décliner mon travail dans à peu près tous les contextes. J'ai travaillé par exemple comme artiste pour des entreprises, des territoires urbains et ruraux. J'utilise la parole que je recueille sur les lieux. Mais aussi les bruits générés par le travail. des bruits qu'on entend même plus mais qui sont pourtant l'univers sonore quotidien des salariés dans une entreprise par exemple ou des habitants dans un lieu donné. J'aime beaucoup par exemple le travail que mène dans différents lieux de ce type le compositeur Nicolas Frize. Il crée des œuvres musicales à partir de tout le matériau recueilli auprès de ceux qui font vivre, chacun à leur manière, un lieu. Au final,les personnes concernées redécouvrent ce lieu qui ne sera plus jamais vraiment le même pour eux. C'est ce que je fais dans mes productions artistiques. J'enregistre la parole des êtres, ainsi que les sons et les images des lieux dans lesquels ils évoluent. J'y ajoute des extraits de fictions, de publicités, de documentaires ou d'archives brutes qui soit sont tombés dans le domaine public, soit qui m'appartiennent. Le croisement d'images d'un lieu, des bruits qui lui sont associés, de la parole des habitants de ce lieu avec des images de documentaires et de fictions appartenant à d'autres sphères géographiques, à d'autres contextes et à d'autres époques, auxquels j'ajoute d'autres sons, des bruits et des musiques en décalage avec ces différents univers, tout cela crée suffisamment de décentrage pour que tout spectateur recrée du sens et devienne à part entière le co-créateur de mes œuvres, qui deviennent ainsi nos œuvres. C'est très important pour moi de permettre à chacun, à partir de ses propres fragments de mémoire, d'emmener ce que je lui propose ailleurs. Je n'apporte pas de réponse mais je cherche à provoquer des questionnements, à

Oreste Éléa,* One more time *(2017).

rendre ce spectateur actif. L'art vidéo, comme tout art, est là entre autre pour interroger le réel, si tant est que ce réel existe. Il est une métaphore du monde, assez proche de ce que peut être la démarche d'un poète. Il ouvre des possibles et ne cherche pas à enfermer le public dans une vision unique du monde.

L'Écran ▸▸ Dans ce cadre, quelles sont les techniques que vous utilisez dans vos créations ?

Oreste Éléa ▸▸ J'utilise différentes approches pour servir les thèmes qui m'intéressent, donc essentiellement cette question de croisement entre les représentations de la mémoire individuelle et collective, à savoir comment la grande Histoire se conjugue à nos histoires particulières, avec une prédilection pour les représentations et les fragments de mémoire des faibles, des exclus, des migrants et du monde ouvrier. J'utilise beaucoup le found footage parce que c'est une technique qui permet vraiment de redonner un nouveau sens à n'importe quelle situation. Et je vous le disais, les décalages que je peux créer entre les univers des images et les univers sonores démultiplient les possibilés créatives. Egalement, je peux aussi rajouter des éléments, des dispositifs qui prolongent l'image au-delà de la surface de l'écran. Et je travaille les images elles-mêmes en tant que matériau vivant. Par exemple, j'enrichis les images en les rendant moins nettes, je leur donne de la matière et j'ajoute des choses davant l'écran que je refilme et reprojette pour lui conférer un autre statut, soit une mise en abyme et toutes les approches supplémentaires qui permettent de rajouter des couches pour l'interprétation par le spectateur. Pour autant, je cherche vraiment systématiquement à me limiter aux effets que je peux produire manuellement, en évitant de recourir à des traitements d'effets spéciaux en post-production. J'y arrive souvent mais pas toujours. Je l'évite en tout cas. J'utilise aussi des éléments de mes propres documentaires que je détourne vers un nouveau sens. L'effet Koulechov joue à plein dans mes dispositifs. Le spectateur est stimulé tant au niveau du cerveau reptilien, siège des pulsions vitales, du cerveau limbique où se traite l'affectivité, que du cerveau cortical où se gère l'analyse, la morale, les interdits sociaux et le sens esthétique. J'ai des productions dont on décode aisément les images. Il s'agit d'images ordinaires. Et j'en ai d'autres où la déformation ou bien la transformation sont importantes, rendant l'image incompréhensible spontanément. Même pour les images facilement reconnaissables, leur association

(Suite page 30)

Oreste Éléa,* I'm gonna leave you - 2 *(2017).

(Suite de la page 29)

avec une série de sons totalement décalés oblige déjà à un travail d'interprétation de la part du spectateur et le rend donc toujours actif. C'est ce que m'apporte sans doute le plus l'art vidéo par rapport au documentaire que je pratique professionnellement ou à la fiction. Je suis beaucoup moins dans la transmission d'un contenu que d'une dynamique. C'est cette approche que j'essaye de plus en plus d'insuffler à mes documentaires et à mes fictions. Ce qui m'oblige à repenser la grammaire de l'image, ce qui n'est pas simple parce que je dois à la fois réinventer une langue d'écriture filmique dans laquelle je baigne depuis de très nombreuses années et avec laquelle je suis assez à l'aise et, en même temps, je ne connais pas la nouvelle langue que j'invente en l'expérimentant, souvent par tatônnement, et qui intègre à la fois des éléments de l'ancienne langue et des néologismes grammaticaux si je peux faire cette comparaison avec l'écriture, domaine dans lequel je suis également très investi. Et tout ça en essayant d'éviter deux écueils : l'asservissement à ma grammaire d'origine et la perte du sens de ma démarche par une liberté nouvelle mal maîtrisée. Il suffit de pas grand chose pour créer des décalages et donc l'entrée dans un processus de réflexion chez le spectateur. Je pense par exemple à l'œuvre de Buren, *Sha-kkei*, son installation de cadres qui par leur seule présence obligent à regarder différemment le paysage qu'ils donnent à voir et restreignent tout à la fois. L'artiste roumain Alexandru Chira avait fait des choses comparables bien avant lui pour ouvrir des portes nouvelles, proposer des fragments de paysage pour en faire une peinture vivante. Les formats originaux, en dehors du 16/9, sont aussi des pistes pour proposer d'autres perspectives, des regards décalés sur le monde.

L'Écran ⏩ L'art contemporain donne l'impression d'être dans une surenchère permanente dans la provocation...

Oreste Éléa ⏩ C'est en réalité beaucoup plus diversifié que cela. Et cette provocation même fait sens. Pour autant, je n'ai pas de goût pour la provocation. En revanche, je cherche bien à déstabiliser le spectateur pour qu'il entre dans une dynamique, pour que quelque chose bouge dans sa tête. Je trouve qu'il y a quelque chose de l'adolescence, d'immature dans la provocation. Je suis beaucoup plus attaché à la subversion. Le philosophe Mohammed Arkoun croyait au retour à l'éthique et à l'humanisme principalement par la subversion qu'il résumait par trois opérations : transgresser, déplacer et dépasser. C'est probablement cela que je recherche par mes productions. Le conformisme me désole. Quand je souscris à une transgression, c'est au sens où elle me libère d'un diktat social qui ne favorise en rien l'humanisme

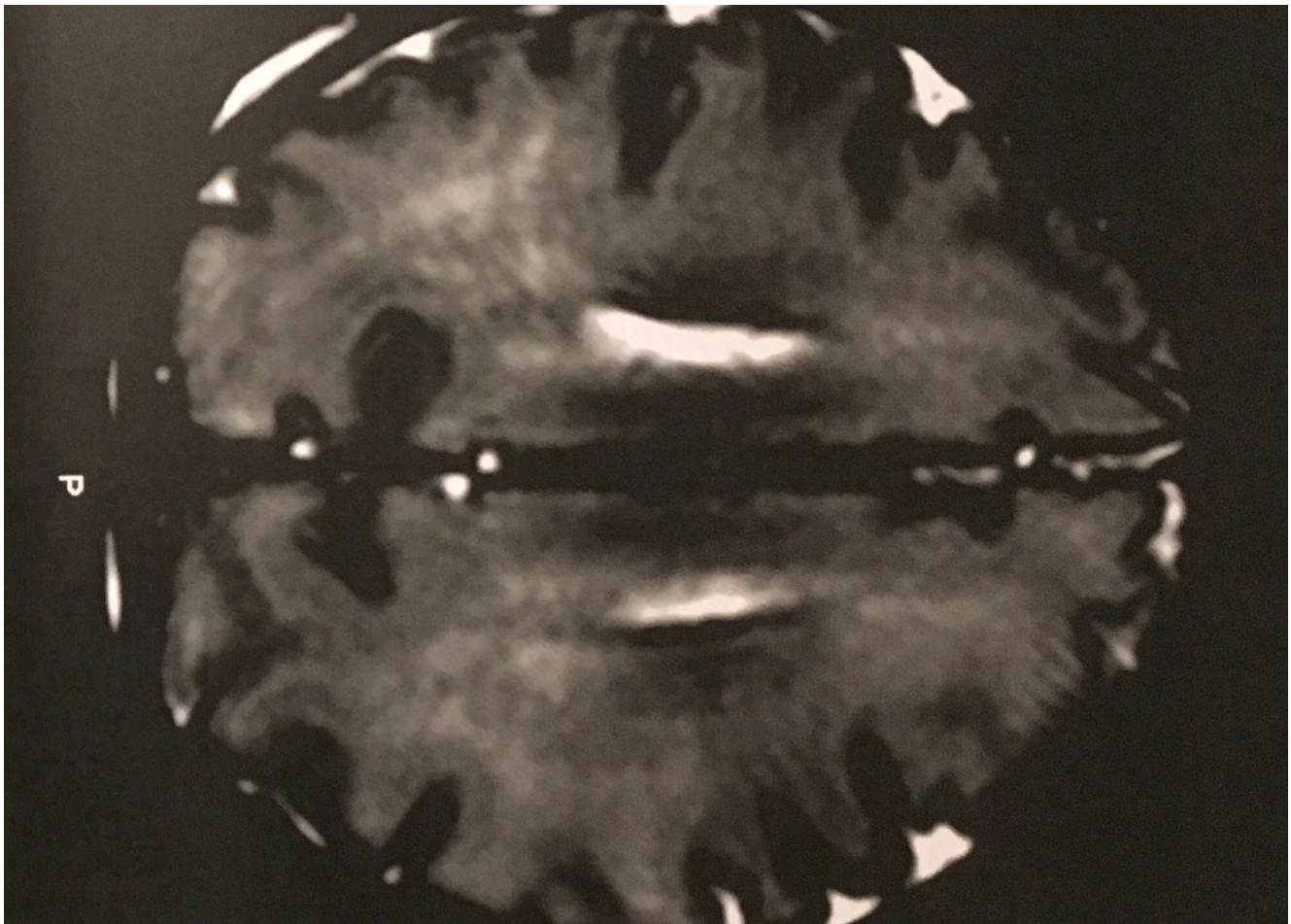
Oreste Éléa,
Bande-amorce *(2017).*

et l'émancipation des individus et des groupes. Certains artistes se contentent de se conformer au statut et à l'identité qu'on leur assigne. Mais à leur décharge, ce n'est pas facile de s'en affranchir. Le marché, le réseau ont leurs propres règles. Ils n'ont pas pour vocation première d'émanciper les artistes et ils sont en même temps incontournables. Je ne jette la pierre à personne. Comme artistes nous avons aussi notre part de responsabilité. Nous sommes formatés. Il y a une opacité certaine dans nos regards. Les institutions ne sont pas toujours fautives. Elles recherchent réellement de l'originalité, de nouveaux propos, de nouvelles expressions. Mais si elles contribuent à une uniformisation c'est aussi parce que les artistes eux-mêmes participent de ce mouvement. Le système dans lequel ils évoluent n'est pourtant pas un système unique mais très pluriel. Encore faut-il que les artistes soient bien plus actifs. Nous avons tendance à répondre à une norme alors que les nouvelles normes naissent souvent de ceux qui les ont refusées. Toute l'histoire de l'art témoigne de cela. Et le cinéma n'y échappe pas.

L'Écran ▸▸ Vous êtes comme Chris Marker attaché à la valeur mémorielle des images. Comment le traduisez-vous dans vos œuvres ?

Oreste Éléa ▸▸ Par mes productions, je cherche à toucher cette part d'universel qui est en chacun de nous et qui nous relie au-delà de nos différences individuelles ou collectives. Le leader kanak Jean-Marie Tjibaou, le penseur Edouard Glissant ou Pier Paolo Pasolini ont chacun fait, à leur façon, ce même travail. Dans un monde empli d'images, celles-ci font souvent vérité. Chris Marker a fait un remarquable travail de réflexion et de mise à distance. Au fond, tout est récit. Tout est fiction. Même la mémoire. Qu'il s'agisse de récit national, familial ou personnel, la mémoire reconstruit sans cesse à partir de l'interaction avec l'extérieur. En proposant aux spectateurs de mes productions des images et des sons, je leur fournis une occasion de se confronter à leurs émotions, à leur affectivité et à leur esprit rationnel. Ils réécrivent cela dans leur mémoire pour l'emmener ailleurs. Tout n'est qu'écriture et réécriture incessante. Chaque image, chaque son que je propose aura une résonnace singulière auprès de chacune et chacun. Et ces sons et ces images disent autant du spectateur qui il est par la façon dont il les ressent, les interprète, qu'elles ne disent quelque chose de leur auteur. Les œuvres sont de ce point de vue toujours vivantes. On est face à ce paradoxe qui fait que les images et les sons ont une vie autonome, indépendamment de leur créateur et du spectateur et, dans le même temps, on peut légitimement se demander si elles auraient une forme d'existence en dehors d'un regard extérieur.

Oreste Éléa*, T'as quoi dans ta tête ?** ***(2018).

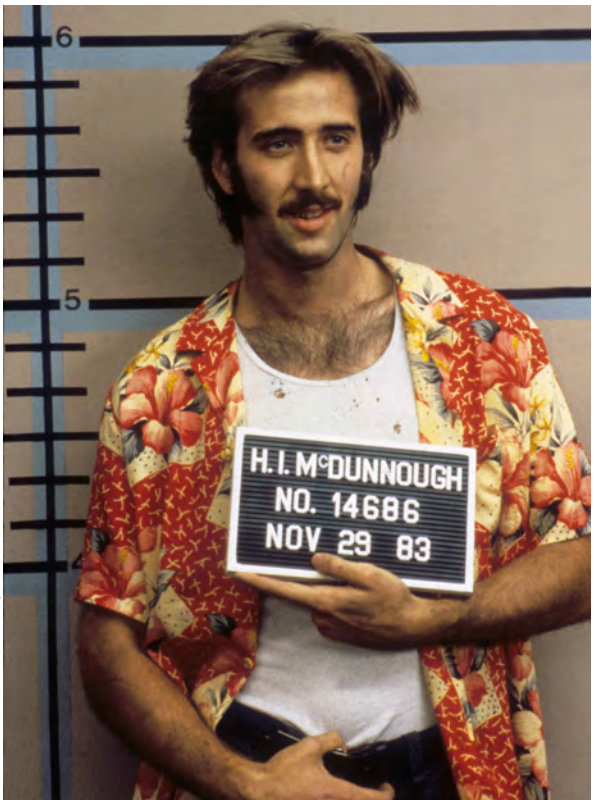


Les éditions Gallimard nous invitent à un voyage au plus près des frères Coen et de leurs acteurs fétiches. Dans cet ouvrage richement illustré et présenté dans un coffret, le journaliste Ian Nathan raconte trente ans de films cultes des cinéastes les plus inventifs et décalés d'Hollywood.

Les Coen
sous la plume de Ian Nathan

L'Écran ⏩ Qu'est-ce qui caractérise le cinéma des frères Coen et qui le rend immédiatement reconnaissable ?

Ian Nathan ⏩ Tellement de choses. On pourrait dire que c'est un certain ton : malicieux, rusé et plein d'humour noir. On pourrait aussi dire que ce sont les personnages : équivoques, médiocres, bavards, auto-destructeurs et souvent incapables de bien se comporter, de garder le contrôle sur leurs projets. Les artistes sont détruits par leur prétention, les gens simples par leur avidité. Ou ce sont peut-être les références aux grands écrivains et aux grandes œuvres du cinéma et de la littérature américains, spécialement celles qui ont trait à la criminalité. Et puis, ce sont leurs décors : une Amérique que nous ne connaissons pas, des enclaves bizarres dans ce vaste pays, où les vies se percutent et les meurtres s'ensuivent. Même quand ils viennent à Los Angeles ou vont à New York, ils atterrissent à des époques inquiétantes dans des zones étranges de villes aux décors de cinéma et les transforment en leur propre terrain de jeux. Mais bien souvent, ces descriptions sont bien plus réalistes que celles du cinéma vernissé que nous proposent les grandes productions américaines. Rappelez-vous de *The big Lebowski* : est-ce que ce n'est pas une véritable évocation de cette multiculturelle maison de fous aux classes stratifiées qu'est L.A. ? S'ensuivent ces explosions de violence, ces fabuleux décors improbables, ces



© 20th Century Fox/Kobal/REX/Shutterstock

© Melinda Sue Gordon/Touchstone/Universal/Kobal/REX/Shutterstock

images inoubliables (le papier peint qui se décolle, New York éclairée comme un sapin de Noël ou des voitures qui disparaissent dans l'immensité blanche de Fargo), la musique élégante de Carter Burswell et les intrigues tissées par le langage. Même si vous me mettiez une arme sur la tempe, je dirais que la mission secrète des Coen est de détourner tous les genres – western, romance, film noir, musical – en comédies noires.

L'Écran ◗◗ Quelle a été leur contribution au cinéma depuis plus de 30 ans ?

Ian Nathan ◗◗ Wouah, leur logique a été hésitante... En terme de films, de *Sang pour sang* jusqu'à *The Barber*, ils n'ont pratiquement pas fait de faux-pas. Même si *Le Grand saut* a été un gros flop, c'est une merveilleuse représentation du loufoque classique (mélangé à une touche de drame cosmique). Plus tard, *No country for old men*, *A serious man* et *Inside Llewyn Davis* ont atteint de nouveaux sommets. Chose peut-être plus significative, ils ont, en tant que réalisateurs, mis en exergue la possibilité de définir leur propre carrière. Parmi leurs pairs, seuls Quentin Tarantino et Wes Anderson sont arrivés à avoir leur détermination propre, car ce sont en même temps des hommes d'affaires avisés et des auteurs.

L'Écran ◗◗ Vous dites que leur désinvolture cache une réelle humanité, et même que le vrai sujet des films des frères Coen c'est la condition humaine...

Ian Nathan ◗◗ On critique souvent les Coen en disant que leurs films sont délibérément excessifs et insensibles, qu'ils maintiennent une distance ironique avec tout ce qu'ils créent, qu'ils rient de leurs propres plaisanteries cruelles. Il y a un certain degré d'ironie et de ruse dans leurs films mais je crois qu'ils jouent avec l'art conventionnel de conter afin de mettre l'accent sur l'absurdité de l'existence. Leur univers est souvent exagéré et cruel mais on y trouve du cœur : prenez la scène de *Miller's Crossing* dans laquelle Verna, jouée par Marcia Gay-Harden n'arrive pas à appuyer sur la gâchette pour tirer sur Tom puis part d'un pas chancelant sous la pluie ou bien Marge et Norm se reposant à la fin de *Fargo*. Ils ne jouent pas sur de grandes émotions faciles. Leurs films sont précisément calibrés pour créer certaines atmosphères, mais on trouve des liens forts à travers leurs films. Frances Mc Dormand, qui doit le savoir mieux que personne, a imputé leur sensibilité au mélange de l'amour de Joël pour le cinéma étranger avec la formation philosophique d'Ethan.

L'Écran ◗◗ Comment l'absurdité s'exprime t-elle dans leur cinéma ?

Ian Nathan ◗◗ Bien sûr, leurs films sont exagérés. Mais, je vous le demande, de quelle façon exagérés ? Ils canalisent l'absurdité de la vie : de l'éducation des enfants, au mariage, à la vieillesse, au monde des affaires, à la politique étrangère de l'Amérique. Bon nombre de leurs personnages sont les architectes de leur propre chute. Si seulement Barton Fink avait écouté, si Jerry Lundegaard dans *Fargo* n'avait pas inventé une histoire aussi tirée par les cheveux. Il y a ce sens toujours présent de la folie des hommes – il était écrit que, même un cœur généreux comme Marge Gunderson dans *Fargo* était destiné à devenir un autre élément constituant de l'étrange univers où se passe le film. Larry Gopnik est-il le seul homme sain vivant dans *A Serious man* ? Qu'est-ce qui pourrait être plus absurde qu'un chanteur de folk raté pourchassant un chat comme Llewyn Davis dans *Inside Llewyn Davis* ?

(Suite page 34)

© Universal/Working Title/REX/Shutterstock

(Suite de la page 33)

L'Écran Vous dites aussi que leurs films tournent en dérision l'idée de la recherche de la vérité…

Ian Nathan Eh bien, les frères eux-mêmes s'opposent à toute forme d'interprétation de leurs films bien que ceux-ci soulèvent bon nombre de questions. C'est vrai que dans *A Serious man*, quand Larry se lamente *« Pourquoi nous amène-t-il à se poser des questions s'il n'a pas l'intention de nous donner les réponses ? »*, il parle de Dieu mais le sous-entendu est évident. Barton Fink est l'archétype du ridicule pour ses prétentions artistiques : trouver la voix de « l'homme ordinaire ». Ceux qui cherchent la vérité dans l'univers des Coen finissent toujours par en être punis.

L'Écran Sur le plan technique, est-ce qu'il y a des choses qu'ils privilégient ?

Ian Nathan Ce sont de vrais stylistes qui créent des mondes texturés, très détaillés pour chaque film. La seule salle du bowling dans *The Big Lebowski* est un chef-d'œuvre de représentations exubérantes, un abri loin du chaos de L.A. Mais la clé, en parlant de leurs prouesses techniques c'est que, malgré tout ce qui est dit, ce sont les images qui finalement nous racontent l'histoire. Depuis leur premier film, *Sang pour sang*, chaque prise a été conçue à l'avance, chaque plateau et chaque lieu localisés. C'est ainsi qu'a émergé ce don suprême pour la communication visuelle. Par exemple, l'objectif plongeant dans la bonde dans *Barton Fink* pour évoquer son désespoir, l'approche méthodique d'Anton Chigurh dans *No country for old men*, la pendule géante derrière la tour dans *Le Grand saut* représentent les éléments de l'intrigue qui pourront être assemblés pour mener l'histoire à sa fin. Il y a une invention folle (*Arizona junior)* et une pondération élégante (*Miller's Crossing*). Cependant, il y a la « patte » Coenesque.

L'Écran Dans votre livre, vous mettez l'accent sur le rôle de la musique dans leurs films. Ils la considèrent comme un narrateur à part entière…

Ian Nathan C'est une autre façon de raconter une histoire. Dans le cas de *O'Brother* et *Inside Llewyn Davis* particulièrement, l'utilisation de la musique folk ajoute à la narration et introduit une atmosphère. Ce n'est que lorsque nous entendons Llewyn chanter que nous commençons à comprendre ce qui se passe en lui. La musique et les images nous racontent l'histoire avec subtilité tandis que les personnages sont ambigus.

L'Écran Quels sont vos films préférés des frères Coen et pourquoi ?

Ian Nathan C'est une question intéressante. Quand j'ai commencé à écrire le livre, un de mes amis critique de cinéma m'a mis au défi de noter mes dix films préférés des Coen. Quand j'ai eu fini, j'ai refait la même chose pour voir si la liste était différente. Je ne vais pas vous ennuyer avec les fluctuations de ma liste mais il y avait des films qui remontaient dans mon estime : *True*

© Paramount/Miramax/REX/Shutterstock

Grit, *Ave, César !*, *O'Brother* et d'autres qui descendaient : *Burn after reading*, *Fargo*, *Le Grand saut*. Je m'empresse de dire que c'est un choix tout relatif ; je considère toujours *Fargo* comme une merveille de la vénalité humaine. Cependant, mes trois préférés restent les mêmes : *A Serious man* (la grande et confondante recherche de sens), *Barton Fink* (la pierre de Rosette de tous les films des Coen, si seulement je savais la lire) et mon favori, un film qui m'émeut de telle façon que je ne peux entièrement l'expliquer mais dont je ne me fatigue jamais, *Miller's Crossing*. C'est un film de gangsters et de détective privé, une étude de la fraternité, une romance empoisonnée par la violence et l'alcool, une comédie noire, une merveilleuse évocation presque musicale du langage de genre, et l'histoire d'un homme courant après son chapeau. Que voulez-vous de plus ?

L'Écran ◗◗ Et selon vous leurs moins bons films, et là aussi pourquoi ?

Ian Nathan ◗◗ Les deux qui sont considérés comme plus faibles sont *Intolérable cruauté* et *The Ladykillers*, et puisque vous le demandez, je suis d'accord. Mais, encore une fois, tout est relatif. Je pourrais argumenter et citer bien des éléments fascinants dans ces deux films. Ils ne sont simplement pas aussi cohérents que les autres. Comme je le dis dans le livre, aucun des deux n'est un projet des Coen et on sent qu'ils ne leur appartiennent pas vraiment.

L'Écran ◗◗ Voulez-vous ajouter quelque chose ?

Ian Nathan ◗◗ Je pourrais continuer pendant des jours. Je ne me fatigue jamais de parler des Coen mais je laisse mon livre dire le reste. Et j'attends avec impatience leur aventure sur Netflix avec *The ballad of Buster Scruggs* au sujet duquel j'ai créé un blog si cela vous intéresse : https://iannathanblog.wordpress.com/2017/11/14t/the-history-of-buster-scruggs/

Propos recueillis par Didier Bourg,
Traduit de l'anglais par Françoise Brémaud.

➤ **Les Frères Cohen, *30 ans de films cultes*, éditions Gallimard, 175 pages, 35 euros.**

© Michael Tackett/Working Title/Polygram/REX/Shutterstock

Code du cinéma et de l'image animée - Edition 2018. La Bibliothèque Juridique présente le texte officiel du Code du cinéma et de l'image animée français (CNC), dans son intégralité.

▸▸ *Code du cinéma et de l'image animée*, Les Editions des Journaux officiels, 344 p., 17,83 euros.

NB - L'édition 2017 comportait 906 pages et est toujours disponible au prix de 26 euros. Elle présente le règlement général des aides financières du CNC mais également de très nombreux textes de lois, textes d'application et textes complémentaires relatifs à la pratique cinématographique professionnelle, mais également des dispositions qui peuvent concerner des cinéastes exerçant leur activité dans une perspective non professionnelle.

L'autre Cannes du Cinéma

Vous avez été très nombreux (189) à vous inscrire à l'édition 2018 du Festival International de Créativité Audiovisuelle organisé par le Cinéma Caméra Club de Cannes. La liste finale des participants est disponible sur le site www.cannes4c.com (Menu FICA, Français puis Réalisations en compétition).

▸▸ Marcel Hellebosch, vivant en Belgique mais membre du Caméra Club Picard (région 2 de la FFCV), organise un festival en Belgique, le 27 avril 2018, et ce pour la troisième fois. La majorité des films projetés sont des productions de cinéastes de la FFCV. ➔