

BRAS C E



GUR Est : Mulhouse et sa (grande) périphérie

Daniel Ziegler, le terroir alsacien au cœur

Ciné en courts 2020 : concours national à huis clos

SoulaCritiques

Voyages et regards : Josette Bardy

Dossier musique et image : Yohann Guglielmetti
Rencontres avec Jacques Aumont, Gilles Berger, Gilles Mouëllic

Rendre le cinéma et le documentaire accessibles à toutes et tous

DECEMBRE 2020

Trimestriel

131

FEDERATION FRANCAISE DE CINEMA ET VIDEO

DE LA FFCV

La pandémie de la Covid a grandement perturbé les activités de la FFCV cet automne 2020. Pour autant notre fédération n'a été plongée dans un sommeil léthargique pendant cette période durant laquelle nos libertés ont été significativement restreintes. La nouvelle édition de notre revue « l'Écran » et les nombreux sujets abordés dans ce numéro par l'équipe rédactionnelle sont l'une des preuves de cette vitalité.

Un numéro qui revient, bien entendu sur notre festival national de Soulac-sur-Mer « Ciné en Courts », largement impacté par le dispositif sanitaire qui n'a pu permettre un déroulement normal de notre grand rendez-vous annuel. Avec beaucoup de tristesse et après proposition de la commission idoïne, le CA a donc validé le choix d'organiser cette manifestation à huis clos. Les 74 films du programme ont ainsi pu être projetés sur l'écran du cinéma Océanic, et ont été analysés dans des conditions normales et confortables par les membres du jury. Gérard Bailly contribue une nouvelle fois à notre revue pour nous donner son avis personnel et avisé sur les courts métrages qu'il a pu visionner chez lui. Notre assemblée générale n'a pas pu, elle non plus, se dérouler dans des conditions normales puisqu'elle a du recourir à l'informatique pour mettre en lignes cette partie statutaire de notre activité. L'exercice était particulier et rendu plus difficile par l'obligation du renouvellement de notre conseil d'administration.

Heureusement notre webmaster et notre trésorier associés à d'autres administrateurs, ont mis en place un système qui a permis un déroulement transparent et efficace de cette assemblée générale.

Ce nouveau numéro de « l'Écran » propose aussi la dernière étape du tour de France FFCV avec la mise en lumière de la cinquième région et plus particulièrement le portrait de Daniel Ziegler, un cinéaste de talent dont les grands films ont marqué l'histoire de notre fédération.

Bonne lecture à tous.

Jean-Claude Michineau

►► L'Écran de la FFCV, trimestriel édité par la Fédération Française de Cinéma et Vidéo (FFCV).
Le 6B, 6-10 Quai de Seine, 93200 Saint-Denis.
Contact : contact@ffcinevideo.com
Directeur de la publication : J.-C. Michineau.
Rédacteur en chef, maquettiste : Ch. Ritter.
Secrétaire de rédaction : D. Bourg.
Crédits photos : Pierre Marchal, Josette Bardy, GUR Est, Christine Rey, X.
►► En couverture : *Pomme* (Daniel Ziegler).

Tour de France des régions FFCV

GUR Est : Mulhouse et sa (très grande) périphérie

Notre premier tour de France des régions FFCV se termine dans le vaste territoire que constitue le GUR Est : le Grand Est et la Bourgogne-Franche Comté.

Louis Brengarth, qui préside la région depuis quarante ans, tente de redynamiser une région qui, avec seulement cinq clubs affiliés, organise pourtant un festival de courts-métrages à Mulhouse et des concours régionaux ouverts à tous avant l'inter-régional pour les auteurs adhérents. Ces opportunités permettent d'attirer des nouveaux réalisateurs et de les intégrer dans le circuit de la FFCV. De fait, le CCA Mulhouse, comme le LMCV Lille en région 2, tient paradoxalement sa puissante attractivité d'un maillage précaire du territoire.



Daniel Ziegler (au centre) sur le tournage de son film *HWK, la mangeuse d'hommes*.

Le Groupement des Unions Régionales (GUR), clubs, cinéastes et vidéastes de la région Est a remplacé l'appellation originale "Union Régionale des Clubs de Cinéastes 5" – URCC5 (Alsace, Bourgogne, Champagne Ardenne, Franche-Comté, Lorraine soit 18 départements). La réforme des statuts en cours a pour objet leur adaptation à la situation administrative actuelle ne comportant plus que deux régions : Grand Est et Bourgogne-Franche Comté, et à un paysage audiovisuel fluctuant, de plus en plus concurrentiel et attractif notamment pour les jeunes réalisateurs.



Les journées régionales (ici, celles de Lorraine), ouvertes à tous.

Parmi les propositions figurait la constitution d'une union régionale dans chaque région administrative comportant au moins un club. L'objectif était la création d'une personnalité morale interlocutrice valable des autorités locales. Autre proposition : organiser une rencontre régionale par région, si possible à la même date, pour affirmer la présence et le dynamisme de la FFCV. La 5e région fut la seule à appliquer ces mesures. Quatre unions régionales (UR) furent créées : Alsace, Bourgogne, Franche-Comté et Lorraine. En Champagne Ardenne, le club de Troyes ne donna pas suite à la proposition et fut rattachée à l'UR Alsace. Chaque « UR » est administrée par un bureau. Le président régional est élu par l'assemblée générale. L'union régionale Bourgogne a été dissoute, les trois autres fonctionnent encore. Elles organisent chaque année une journée régionale ouverte aux réalisateurs membres ou non de la FFCV, nés ou domiciliés dans la région organisatrice. Les réalisations les plus significatives sont sélectionnées pour les rencontres interrégionale et nationale sous réserve de la régularisation par les auteurs des obligations stipulées par le règlement des concours officiels de la FFCV. Objet de trois sélections successives : journée régionale, rencontre interrégionale, rencontre nationale, la sélection finale englobe, pour le moins, les meilleures réalisations mais suscite également et malheureusement pour diverses raisons (paramètres pris en compte pour le calcul des quotas, modalités de représentation remises en cause chaque année, etc.) des arbitrages conduisant à l'élimination de films remarquables et consécutivement à la démission d'adhérents, voire de clubs.

En superficie, la région se situe au 2e rang, après la 6e région mais au dernier avec 5 clubs : le CCA Mulhouse (68),

Grand-Charmont (25), Audincourt (25), le CNC de Lorraine (54), l'ASC Chevigny-Saint-Sauveur (21) et un établissement scolaire, le Lycée Vatelot de Toul (54). Pour chaque club présent aujourd'hui ou disparu, il y aurait un passé à raconter, une histoire émaillée d'anecdotes et de souvenirs, évoquer des membres dont le talent et les succès ont fait leur réputation. Certains sont aujourd'hui encore dans la mémoire des anciens, d'autres périodiquement remis à l'honneur grâce à la revue L'Écran. Enfin il y a tous ceux dont seuls les noms et résumés de leurs films figurent dans le catalogue de notre cinémathèque.

Il faut toutes et tous les remercier ainsi que celles et ceux qui assureront leur relève.

*Louis Brengarth
Président du GUR Est*



Le club de Grand-Charmont en tournage.

ASC Chevigny : développer les échanges dans la région et au-delà

L'ASC Chevigny-Saint-Sauveur a adhéré au GUR Est l'année dernière. Les formations mises en place par Jean-François Lapipe sur le scénario a permis à l'association de voir sélectionner sa fiction *Les Rides invisibles*, très beau travail d'équipe au sein du club, au concours national dès sa première année d'adhésion. Rencontre avec l'animateur formateur.

L'Ecran de la FFCV ►► L'atelier cinéma vidéo de l'association sportive et culturelle (ASC) de Chevigny-Saint-Sauveur, dans l'agglomération dijonnaise, a adhéré tout récemment à la FFCV (via le GUR Est). Connaissez-vous le réseau de la FFCV et le GUR Est en particulier ?

Jean-François Lapipe ►► Je connais le réseau de la FFCV depuis la fin des années 1980. En effet, c'est à cette époque que je suis entré au Caméra Vidéo Nantes, mon club formateur et de cœur. C'est là que j'ai vraiment appris le cinéma qui n'était pas encore de la vidéo. Cependant je ne connaissais pas les clubs des autres régions. Ensuite, j'ai réalisé un court-métrage qui a été présenté au concours régional de Cholet dans les années 1990. Il s'agit du film *L'Inachevée Amère*. En 1998, j'ai quitté la région nantaise pour la région de Dijon. J'ai alors adhéré à un club de l'agglomération dijonnaise. En janvier 2012, j'ai décidé de créer une section vidéo au sein de l'Avenir Sportif et Culturel (ASC) de Chevigny-Saint-Sauveur, l'ASC Ciné-Vidéo. En 2014, lors d'un festival de documentaires à Mâcon, j'ai fait la connaissance d'André Étienne, président d'ACV 95 d'Eaubonne, club faisant partie de la région 1. La passion des films de fiction nous a

rapproché et c'est ainsi que nous avons créé une synergie entre nos deux clubs. D'ailleurs, ce dernier est venu nous rendre visite en 2017. Début 2020, l'ASC Ciné-Vidéo a adhéré à la FFCV, en région 5 GUR Est.

L'Ecran de la FFCV ►► Pouvez-vous expliquer les circonstances de la création de l'atelier, et décrire son fonctionnement et ses activités ? Quelles ont été les motivations pour rejoindre la fédération ?

Jean-François Lapipe ►► Pendant quelques années, j'ai assuré les fonctions de président de la section karaté de l'ASC de Chevigny-Saint-Sauveur. Avant



Jean-François Lapipe dirige un tournage.



Atelier scénario.

2012, au sein de cette association, il existait une section photo mais pas de vidéo. C'est ainsi que m'est venue l'idée de créer une section ciné-vidéo. Nous proposons à nos adhérents deux réunions par mois au cours desquelles nous abordons tous les aspects du cinéma et de la vidéo : langage cinématographique, prises de vues et montage. De plus, j'anime un atelier scénario. C'est ainsi que nous avons écrit deux scénarios de court-métrage de fiction dont le dernier en date, *Les Rides Invisibles*, a participé au festival Ciné en courts à Soulac cette année. Mon expérience nantaise d'un club affilié à la FFCV m'a donné envie d'y faire adhérer l'ASC Ciné-Vidéo afin de présenter et de faire connaître le travail de notre section. Même s'il m'a fallu un peu de temps pour convaincre certains de mes adhérents.

L'Écran de la FFCV ►► En tant que nouvel adhérent du GUR Est, quel regard portez-vous sur son organisation ?

Jean-François Lapipe ►► J'ai découvert concrètement le GUR Est il y a peu de temps. Par rapport à ce que j'ai connu avec le Caméra Vidéo Nantais (maintenant Caméra Vidéo Nantes Atlantique), j'ai remarqué une différence au niveau des concours. Alors que dans la région 4 il y a deux concours, le régional et le national, en région 5 existent une journée régionale, un concours interrégional et un concours national.

L'Écran de la FFCV ►► L'adhésion de votre atelier est sans doute très précieuse pour le dynamisme du

GUR Est qui compte très peu de clubs alors que son territoire est très étendu. D'ores et déjà, vous avez proposé aux clubs de la FFCV vos services en matière de formation sur le scénario (cf. L'Écran N°130). Avez-vous des envies et des idées que vous souhaitez partager ?

Jean-François Lapipe ►► Comme je le fais au niveau de mon club, je souhaiterais des échanges entre les clubs d'une même région et au-delà des différentes régions de la FFCV où chacun apporterait ses connaissances. C'est pourquoi j'ai proposé mes services à la FFCV pour l'initiation à l'écriture de scénarios.

Propos recueillis par Charles Ritter



Tournage de *Les Rides invisibles*.

Daniel Ziegler, le terroir alsacien au cœur

La filmographie exceptionnelle de Daniel Ziegler est profondément imprégnée de son pays natal, l'Alsace. Chroniques paysannes et ouvrières, souvenirs d'enfance, mémoire d'une région marquée par les deux guerres mondiales : le cinéaste mulhousien a marqué la production FFCV de son regard d'une authenticité et d'une sensibilité rares, à travers notamment *Eaux mêlées* et *Le Lait noir*, qui ont obtenu il y a une vingtaine d'années la récompense suprême à notre Concours national. Aujourd'hui, à travers des films cinglants et épurés comme *Pomme* ou *Blé*, Daniel Ziegler a opéré un tournant radical dans son écriture cinématographique. Histoire d'un parcours hors du commun.



L'Écran de la FFCV ►► Vous semblez vous attacher, consciemment ou pas, dès vos débuts de réalisateur et aujourd'hui encore, à la valorisation du patrimoine culturel et historique de votre région. Est-ce là votre principale motivation à réaliser des films ?

Daniel Ziegler ►► Je suis né et j'ai grandi à Orschwihr, en plein vignoble alsacien. L'observation du monde imprégné d'une forte identité culturelle, je l'ai découvert dans les films du néoréalisme italien qui m'avaient touchés. Ces réalisateurs racontaient leur terroir, leurs souffrances, leurs sueurs. En parcourant les villages, les églises, les auberges autour de chez moi, tout me parlait et me donnait envie de raconter des histoires, de partager des émotions. Quand j'étais servant de messe, j'étais le seul volontaire pour servir les vêpres l'après-midi. Je regardais les vitraux de l'église Saint-Léger de Guebwiller sur fond d'oratorio. Je les voyais vivants, éclairés par un soleil magnifique et changeants, c'était comme un merveilleux diaporama. Ce sont sans doute ces premières émotions esthétiques qui m'ont donné envie de faire du cinéma. Cette quête d'images m'ont alors poussé à découvrir le monde.

Dans un esprit un peu soixante-huitard, durant plusieurs années, je partais en solitaire en Amérique du Sud, en Inde, au Népal. Mon premier film Super 8 a été réalisé au bord du Gange. Forts de ces expériences, on peut aborder des sujets universels à travers le prisme de sa région natale. On peut aller loin au large sans pour autant oublier ses amarres.

L'Écran de la FFCV ►► Vous avez une prédilection pour tourner d'ambitieux films historiques. *HWK la mangeuse d'hommes* et *Les Rats dorment la nuit* évoquent les guerres en terre d'Alsace, *Le Lait noir* évoque le début du rail vers Strasbourg et vous osez même une fable fantastique du Moyen-âge avec le somptueux *Sigillée*. Etes-vous motivé par le plaisir et le pari de mettre en scène décors et costumes d'autrefois, ou de nous faire « parler le passé », de ne rien oublier de ce qui fait la culture et l'histoire de votre région ?



Le Lait noir.

Daniel Ziegler ►► La vie doit ressembler à un grand film en technicolor. Quand j'avais 10 ou 12 ans, j'allais en haut d'une colline d'où l'on pouvait embrasser tout le paysage de la Plaine d'Alsace. Je voyais sur la gauche les toits du village en plongée, j'entendais un chien qui aboyait, et je me disais « Oh mon Dieu comme le monde est grand ! ». Après les vêpres, on allait dans le cinéma de quartier voir des grosses productions comme *Ben-Hur* de William Wyler. Anecdote extraordinaire : c'est William Wyler que j'ai croisé à Mulhouse qui m'a aidé financièrement à réaliser mon premier 16 mm *Les Enfants de Teresa* ! (*William Wyler est né Wilhelm Weiler en 1902 à Mulhouse, NdlR*).



Eaux mêlées.

Ben-Hur, c'est quand même le film aux onze Oscars ! Produire soi-même un film d'époque est un challenge excitant, parce qu'il demande un extraordinaire travail de documentation qui me passionne, et parce que c'est un challenge formidable, pour l'artisan bricoleur que je suis, à la confection des décors, costumes, etc. Là, je suis au cœur de ce qui me passionne.

L'Écran de la FFCV ►► Les enfants sont très présents dans vos films. Ils semblent représenter l'innocence dans le monde dur et incompréhensible des adultes (*Eaux mêlées*, *La Caisse*, *L'Autobus jaune*). Même dans *Le Lait noir*, cachés sous la table d'une auberge, ils étudient les différences entre les chaussures des adultes. Le regard de ces enfants, comme celui de l'adolescent de *Baba au rhum*, persiste-t-il encore dans le regard de Daniel Ziegler réalisateur ?



Au Moyen-âge, "au-delà des marais", *L'Œuvre* est devenue vivante. *Sigillée*, chef d'œuvre de Daniel Ziegler ?

Daniel Ziegler ►► C'est intéressant d'avoir remarqué ça. Le regard de l'enfance est peu présent dans les films « sérieux » contemporains, axés sur des intrigues d'adultes. Les enfants sont très présents dans le néo-réalisme italien : certaines scènes de films de Vittorio de Sica, de Comencini m'ont bouleversés. Il y a aussi *La Source*, ce merveilleux film de Bergman dont l'action se déroule au Moyen-âge, où l'on voit des scènes qui m'ont profondément marquées, de Max von Sydow avec un enfant. J'ai été enfant de chœur comme le jeune ado de *Baba au Rhum*, et je reste étonné et curieux par le monde qui m'entoure.



Sur le tournage de *L'Autobus jaune*.

L'Écran de la FFCV ►► La lecture de vos génériques laissent apparaître une régulière et très proche collaboration avec Alain Mémin, du club de Caen – une toute autre culture, pourtant. Plusieurs fictions majeures sont co-signées avec lui. Comment s'est passée cette collaboration, ainsi qu'avec d'autres figures récurrentes de vos génériques ?



Alain Mémin sur le tournage de *Baba au rhum*.

Daniel Ziegler ►► La rencontre avec Alain Mémin a été extraordinaire. C'est lors d'un concours national FFCV que j'ai fait sa connaissance, de sa belle personne comme de ses films qu'il réalisait au club de Caen. J'ai été marqué par un de ses films, très maîtrisé formellement, qui faisait penser à du Truffaut. D'une grande simplicité, d'une grande intelligence, Alain nous a apporté une nouvelle lumière dans nos films. Il a magistralement collaboré à la technique, notamment

à la caméra, en restant toujours très respectueux et à l'écoute de mes idées de films. Chez nous dans l'Alsace profonde, nous avons été honorés d'accueillir un « intellectuel » du cinéma, et quand j'allais en Normandie, j'étais une figure pittoresque en tant qu'Alsacien, avec ma gouaille, mes difficultés à m'exprimer qui m'ont toujours un peu complexé en société, et mon accent très marqué ! Oui, c'était une grande amitié de cinéma et d'amitié tout court, entre deux cultures différentes. Bruno Liénard m'a apporté depuis son arrivée au CCA Mulhouse un soutien indéfectible. Il me faut aussi citer les « faiseurs » depuis mes débuts qui contribuent à la régie qui est un poste toujours énorme sur mes films, comme Jean-Jacques Himbert. Il fallait un certain génie débrouillard pour trouver des astuces et bricoler nos décors, bénévolement, dans un contexte amateur.

L'Écran de la FFCV ►► Parmi les nombreux partenaires privés et publics qui participent à la production de vos courts-métrages figurent souvent l'Écomusée d'Alsace à Mulhouse, l'agence technique culturelle d'Alsace, FR3 Alsace et de nombreux hypermarchés Cora. De quelle façon travaillez-vous ensemble ?

Daniel Ziegler ►► J'ai eu la chance d'être embauché rapidement dans l'hypermarché Cora de Mulhouse, où j'ai travaillé avec beaucoup d'autonomie dans la communication graphique et audiovisuelle du magasin : décoration, conception des affiches, photos, catalogues, supports de publicité... J'ai ensuite

Je me souviens d'avoir récupéré trois camions
pleins d'arbres calcinés par un incendie
dans la forêt de Soulz un an auparavant parce que je savais que
j'allais devoir construire des tranchées pour ce film.



Tournage de *La Caisse*, une des premières fictions, en 1981.

rencontré Louis Brengarth et puis j'ai adhéré au CCA Mulhouse en 1976. C'est là que j'ai pu progresser sur la grammaire cinématographique. A cette époque, on admirait les très bonnes fictions des clubs parisiens, comme ceux de Charenton ou de Saint-Lazare. On s'est dit : pourquoi ne pas se donner les moyens ? On s'est lancé dans l'écriture de fictions, j'ai créé l'association Clap Productions qui permettait de construire un budget. Je n'ai jamais eu de moyens financiers pour réaliser mes films même ceux en 35 mm, ça a été toujours de la grande débrouille. Mes astuces de décorateur professionnel m'ont beaucoup aidé, mais

c'est tout un réseau de connaissances, d'artisans, de bricoleurs, qui m'ont fait confiance au regard de ce que j'avais déjà réalisé.

Un tournant a été le docu-fiction *Cette nuit là en Alsace : Noël*, réalisé en 1999 à l'Ecomusée d'Alsace à Ungersheim, qui a retenu l'attention d'un directeur de programmes de France 3 Alsace. C'est lui qui a permis à *HWK la mangeuse d'hommes* et *Charles de Foucault* une diffusion sur la télévision régionale. J'ai ensuite pu réaliser des films professionnels pour France 3 et Arte, ce qui a pu faire bosser quelques copains, mais que je n'ai bien sûr pas diffusé à la FFCV. Il se trouve que le patron des hypermarchés Cora était à l'époque un des principaux financiers d'Ariane Films, fondé par Alexandre Mnouchkine. Grâce à lui, j'ai pu participer à des gros tournages professionnels et faire de belles rencontres. Il s'en est fallu de peu pour que je bascule vers la réalisation professionnelle « parisienne », avec mon scénario de long-métrage sur une histoire de deux schlitteurs des Vosges. J'ai alors fait le choix crucial, mais que je ne regrette pas, de rester en région.

L'Ecran de la FFCV ►► *Le Lait noir*, d'une durée de 30 minutes, semble être le sommet de votre filmographie : il synthétise votre regard sur l'histoire, une certaine image de la chronique paysanne qui vous est chère, tout cela à travers l'ambition d'un film costumé

produit avec les moyens techniques du 35mm. Quel regard portez-vous aujourd'hui sur ce film ?

Daniel Ziegler ►► *Le Lait noir* est un film qui a été un énorme challenge pour Clap Productions en partenariat avec L'Écomusée. Caméras empruntées un peu partout, très grosse figuration costumée, logistique énorme : ma tête menaçait d'exploser chaque soir ! C'est une libre adaptation d'une œuvre d'Erckmann Chatrian, écrivain alsacien, qui raconte les résistances d'un maître forgeron contre la construction du chemin de fer sur ses terres. *Le Lait noir* tient son titre de la suie qui affecte l'environnement jusqu'au lait des vaches. Il y a surtout, au cœur de ce film, le conflit entre le père forgeron et son fils. C'est vrai qu'il y a des choses qui relèvent de souvenirs personnels, comme les discussions dans l'auberge entre le maire, le curé, les entrepreneurs. Malgré la coproduction avec Les Films Singuliers, le film est typiquement un film du Clap, 100 % artisanal. *Le Lait noir* a été extraordinairement lourd à produire, tout comme *HWK la mangeuse d'hommes*. Je me souviens d'avoir récupéré trois camions pleins d'arbres calcinés par un incendie dans la forêt de Soulz un an auparavant parce que je savais que j'allais devoir construire des tranchées pour ce film. J'ai aussi profité de l'opportunité



Tournage de *Les rats dorment la nuit*.

d'un tournage professionnel pour récupérer les costumes avant de les ramener chez Maratier à Paris. Ces deux films ont peut-être été le point de non-retour pour ces fresques historiques réalisées jusque là.

L'Ecran de la FFCV ►► Après les ambitieuses fictions des années 1980-2010, notamment celles tournées en 35mm, vous semblez revenir à des productions plus modestes, notamment avec la série des *Tranches de vie en milieu rural*. La plupart d'entre elles sont



A l'assaut du Hartmannswillerkopf (HWK), le Verdun alsacien, 30 000 morts. *HWK la mangeuse d'hommes*.



Un des nombreux tournages de l'auteur au sein de l'Ecomusée d'Alsace, véritable musée à ciel ouvert.

tournées en langue alsacienne. Est-ce un retour vers la proximité du terrain, au plus proche des hommes qui font votre pays ?

Daniel Ziegler ►► C'est en tout cas dans cette nouvelle production que je prends aujourd'hui du plaisir. Cette série de petites fictions propose un regard nouveau et vivant sur des sujets de société et d'histoire évoqués à L'Écomusée d'Alsace. Des films

comme *Pomme*, *Schnaps*, *Soï (cochon)* ou *Blé* ont été tournés rapidement, en m'y impliquant beaucoup dans l'écriture.

L'Écran de la FFCV ►► *Pomme*, premier film réalisé dans cette série, en 2011, semble un tournant radical dans votre filmographie. Ce film, qui relate une violence sexuelle dans le quotidien d'une famille de paysans, réalisée avec une finesse cinématographique rare, n'est pourtant pas très « Ecomusée-compatible ».

Daniel Ziegler ►► Oui, ça ne ressemble pas à des films de patronage ! Je dois vraiment remercier Jacques Rumpler, président de l'Ecomusée, de m'avoir laissé carte blanche pour cette série. Il faut préciser que L'Écomusée est un musée de plein air où ont été transférées et remontées d'authentiques constructions alsaciennes formant comme un village vivant : maisons à colombages, maisons d'ouvriers, boutique, mairie, tour fortifiée, halle des fêtes, ferme, école, lavoir, jardins. C'est un vrai studio de cinéma à ciel ouvert. L'Alsace paysanne reste un décor de fond, mais j'y aborde de façon plus brutale des questions sociétales actuelles. Je tends maintenant à faire des films à



Impressionnante prestation de Guy Macchi, dans le rôle du patriarche violeur, rongé par la culpabilité, dans *Pomme*.



Pomme, un tournant dans la filmographie de Daniel Ziegler.

l'écriture cinématographique plus cinglante, avec un minimum de dialogues, sans musique, avec une plus grande puissance visuelle et de suggestion. *Pomme* a été tourné en une demi-journée et monté en une journée. *Blé*, c'est le thème pasolinien de *Théorème*, où le bel étranger met en pièces la belle harmonie familiale, lors d'une chaude journée de moisson, à la façon d'une chronique de Tchekhov. Je suis très fier de ces films là. J'espère relancer après le confinement mon projet un peu plus ambitieux intitulé *Cécile*, l'histoire d'une recherche du temps perdu, juste après la seconde guerre mondiale, dans une Alsace en reconstruction, où la douleur et les préjugés coexistent.

Entre deux petits travaux de jardinage chez moi, à 73 ans, ma passion pour le cinéma et ma région reste intacte.

Propos recueillis par Charles Ritter.

Le site de l'auteur, avec ses films en ligne et en accès libre :
<http://www.clap-production.com/>



Les effets de style de Vincent Pili

Jeune lauréat inattendu du Grand Prix du président de la République du concours national FFCV en 2006 avec *IDSH 66-407C*, Vincent Pili représente la nouvelle vague du GUR5 en s'affirmant avec un style bien à lui, film après film.

Sa virtuosité dans la maîtrise des effets sonores et visuels, à travers des formats courts (5 à 10 minutes), n'en révèle pas moins chez lui un regard personnel sur le monde. *Germaine Chignolles*, féroce satire sociale qui raconte l'histoire d'une vieille dame menaçant de se faire exploser pour préserver la dernière cabine téléphonique de son village, témoigne de cette sensibilité.



L'Ecran de la FFCV ►► Vous avez fait une entrée remarquée dans le monde de la FFCV en 2006 avec votre film *IDSH 66-407C* : premier film présenté, et Grand Prix du festival national. Ce film a révélé un savoir faire étonnant dans la maîtrise des effets visuels et sonores, de la prise de vues et dans le montage. Quel est votre parcours ? Comment s'est faite cette rencontre avec un club de la FFCV ?

Vincent Pili ►► Ce film de 5 minutes est en effet un condensé d'esbrouffe visuelle, plutôt démonstratif. Ce qui est soit un défaut ou une qualité, si l'on considère l'originalité de la forme. Le montage / mixage était, et reste encore aujourd'hui, l'attrait principal pour moi dans l'activité de la vidéo. A l'époque j'avais été très marqué par le film *Man On Fire* (2004, Ridley Scott), modèle du genre qui m'a largement inspiré dans sa folie visuelle démantibulée. Et en 2006, la jeune présidente du jury a apparemment été séduite par ce coup de bluff, c'est un gros coup de chance. Je n'ai aucune formation liée à l'audiovisuel, tout cela reste très intuitif. Il suffit d'observer et de reproduire. Mon parcours reste ancré dans l'industrie

de l'énergie. Après avoir passé quelques premières séances au CVN de Nantes en 1997, orphelin de club pendant six ans à Strasbourg, j'ai rejoint le CCA Mulhouse en 2003 et j'y suis encore.

L'Écran de la FFCV ►► Vos fictions se caractérisent par une esthétique proche du clip vidéo : montage ultra-rapide, jump cuts, split screen, très gros plans, mouvements de caméra saccadés et désaxés, effets sonores nombreux et sophistiqués... Vos références et influences se trouvent-elles davantage dans la recherche graphique des clips que dans la fiction classique ?

Vincent Pili ►► Ce qui est bizarre dans tout cela, c'est que ma culture est basée essentiellement, et aujourd'hui encore, sur des vieilles séries anglo-saxonnes et françaises des années 1960 et 70. À l'opposé de l'esthétique de mes films. Confiné, je suis actuellement en visionnage des épisodes du *Saint* avec Roger Moore, univers très dépassé (!). Je ne regarde rien de récent, je suis passéiste et nostalgique. Mais j'aime faire des montages modernes, donc mes influences viennent inconsciemment de ce que je vois ponctuellement passer. Depuis un an, je réalise des clips de commande de danse chorégraphiée, et là je peux y mettre ma griffe (même si je me suis assagi sur les effets). Actuellement, je boucle un clip pour un groupe de rock nantais. Le cadrage et le montage reste malgré tout bien personnel (120 plans en 4'30). Je ne sais pas faire des plans d'ensemble



Avant la bavure, l'interpellation d'une "Identité Délinquant Seuil Haut (IDSH). Un petit air inquiétant de Big Brother dans la dystopie *IDSH 66-407C*.

fixes de dix secondes. D'ailleurs cela fait dix ans que je ne filme pratiquement plus sur pied.

L'Écran de la FFCV ►► Au-delà du jeu avec ces effets de style, il y a souvent un propos qui met en valeur l'humain dans un monde montré comme sans pitié : violence policière et misère dans l'anticipation *IDSH 66-407C*, progrès technologique présenté comme impitoyable ou grotesque dans *Germaine Chignolles* ou *Aspirocab*, ou erreur judiciaire pour un condamné à mort dans *Rhum*. L'actualité et les faits divers vous inspirent-ils ?

Vincent Pili ►► En tout cas, pour ceux cités, que des films qui finissent mal. J'aime bien créer des histoires qui mettent à mal les personnages, même dans les comédies courtes de type gag que j'ai faites pendant



La comédienne fétiche de l'auteur Odette Dupuis dans *Germaine Chignolles*.

une période (le fumeur broyé dans *Aspirocab*, le sportif assommé dans *Fitness*). J'ai quand même beaucoup de mal à créer un vrai malaise, mes histoires, même graves, restent toujours légères. Je n'arrive pas à donner de la profondeur, c'est mon défaut principal. La forme toujours, plus que le fond. Je suis régulièrement les faits divers du passé. L'erreur judiciaire de l'affaire Ranucci, en 1974, m'a toujours intéressé, et m'a conduit à construire l'histoire de ma dernière fiction, *Rhum*.

L'Écran de la FFCV ►► On retrouve souvent les mêmes noms dans vos génériques, techniciens comme acteurs. Peut-on parler d'équipe de proches fidèles, et comment recherchez-vous vos comédiens ?

Vincent Pili ►► Je suis fainéant pour cette partie donc je vais à la facilité. J'aimais bien l'esprit de mon acteur récurrent (Thomas Roediger) que j'ai pu mettre à toutes les sauces. Et pourtant, il est chanteur professionnel d'opéra à Metz, et je dois me casser la tête pour organiser le tournage sur Mulhouse car il est pris les week-ends. Concernant une autre actrice, la mamie (Odette Dupuis pour le personnage de *Germaine Chignolles*), elle avait un look atypique et je la glissais en arrière-plan de plusieurs films, jusqu'à la mettre à l'honneur, peu de temps avant son décès. Ce n'est que cette année (2020) que j'ai préparé une comédie en huis clos avec six comédiens totalement nouveaux, castés dans les écoles de théâtre locales. Une première, et de vraies rencontres prometteuses, notamment avec l'actrice principale. Malheureusement, le tournage a été suspendu avec la pandémie. Je suis



impatient de filmer tout cela. Côté équipe technique, je fonctionne effectivement par affinités, mais je greffe quand même des personnes nouvelles de passage au club. A noter que pour rien au monde je ne confie le cadrage à quelqu'un d'autre : j'ai ma vision très précise pour filmer les choses et j'axe beaucoup sur des plans serrés remplissant l'image. Peu de gens appliquent mes règles, c'est-à-dire plus celle des quarts que celle des tiers. Pas de vide, et surtout pas au-dessus des têtes, j'en suis allergique.

L'Écran de la FFCV ►► Y a-t-il une façon spécifique à préparer un tournage qui joue beaucoup sur les effets visuels ? Multipliez-vous les angles et grosseurs de plans, par exemple ? Travaillez-vous sur un pré-montage « classique » avant d'aborder montage et mixage ?

Vincent Pili ►► Je fais juste un découpage précis qui me donne une vraie vision du résultat final. Et en cours de montage, je complète beaucoup avec des plans d'inserts qui me manquent. Je peux les réaliser en me déplaçant pour retrouver un acteur ou bien les faire chez moi en sollicitant mes proches. Dans ma dernière fiction (*Rhum*), mon fils et mon épouse sont présents du début à la fin à travers les gros plans (mains, pieds, etc.). Et j'ai fait 250 kilomètres aller-retour pour filmer un gros plan de porte de deux secondes. Au global, tout cela reste de la bidouille, car c'est surtout pour compenser le manque de soin lors du tournage et gommer les erreurs (toujours trop nombreuses) provenant des prises de vue.



L'Écran de la FFCV ►► Quel matériel et logiciels utilisez-vous ? Quel est l'apport du CCA Mulhouse dans votre travail ?

Vincent Pili ►► Depuis 1997, début de mes activités vidéo, j'utilise Adobe Premiere et j'y suis très fidèle (toujours par fainéantise). Depuis trois ans, je filme avec un Panasonic GH5, enfin une vraie caméra abordable qui me donne satisfaction. Et qui filme des ralents HD à 180 i/s. J'essaie de ne pas en abuser, mais c'est tellement beau.

Le CCA Mulhouse permet l'échange mais n'a pas la structure actuellement pour m'appuyer techniquement, comme beaucoup de clubs aujourd'hui. Côté fiction, j'ai perdu tous mes anciens amis, lassés du fonctionnement associatif. Je suis pratiquement le dernier membre à en réaliser, donc peu d'apport, juste un support collectif. Le réseau à côté du club est souvent bien plus précieux, car les gens liées aux activités audiovisuelles fuient les clubs tels que les nôtres, c'est une réalité.

L'Écran de la FFCV ►► *Rhum* est certainement votre film le plus ambitieux à ce jour, en matière de durée (13 minutes) et quant au sujet abordé. Il raconte l'histoire d'un condamné à mort pour un infanticide qu'il n'a pas commis en 1974, et qui semble être tiré de faits réels. Pouvez-vous nous donner vos motivations à réaliser ce film ? Bien que se rapprochant d'un langage cinématographique plus classique (moins frénétique, diront vos détracteurs), le film reste néanmoins traversé par de nombreux artifices de style. N'êtes-vous pas intéressé par une mise en scène plus sobre ?

Vincent Pili ►► L'histoire de *Rhum* est la fusion de deux affaires clé : celle de Christian Ranucci (1974), évoquée auparavant, et celle (plus récente dans les années 1990, dont j'ai oublié le nom) d'une petite fille qui était partie acheter seule de la peinture au coin de la rue et qui n'est jamais revenue vivante. Dans les deux cas, des enfants ont été victimes d'enlèvement et de meurtre. De plus, l'affaire Patrick Henry en 1976 (aussi liée à un meurtre d'enfant) qui a conduit au procès célèbre de la peine de mort, à laquelle il a échappé grâce à Badinter, a fait partie des faits marquants. Tout cela pour évoquer une période polémique et aussi l'exécution à mort de possibles innocents.



Thomas Roediger dans *Rhum*.

Pour la forme, on ne se refait pas, impossible de ne pas céder aux tentations d'un montage énergique, même si au départ j'avais effectivement découpé le film pour faire quelque chose de très académique, ceci afin de mettre l'accent sur le jeu d'acteurs. Mais je n'y arrive pas encore une fois devant l'ordinateur. Cependant la prochaine fiction (tournage actuellement suspendu) devrait être exempte de tout artifice, je m'y efforcerai. Mais bon, le naturel reviendra au galop sur les autres films...

L'Écran de la FFCV ►► Vous travaillez beaucoup sur des clips sur la danse. Est-ce un attrait pour ce sport, ou bien la danse vous semble-t-elle photogénique à travailler en image et en montage ?

Vincent Pili ►► Comme évoqué précédemment, c'est de la commande. Une chorégraphe locale a fait appel à moi pour filmer des extraits de séquence en vue d'un court métrage plus abouti. Aucune prédisposition, mais un vrai plaisir à cadrer une (belle) danseuse, à découper ses mouvements lors du montage et à donner de la fluidité dans les raccords. Il est toujours plus agréable de filmer des choses esthétiques quelque soit le domaine. Au final, on me complimente souvent sur mes angles de vue et mes idées de montage qui sortent de l'ordinaire, à tel point que l'on me croyait spécialiste du film de danse ! Je passe juste du temps au montage, tout en allant très vite car tout se déroule intuitivement.

Propos recueillis par Charles Ritter.

Mulhouse Tous Courts dans la cour des grands

Consacré à l'origine au concours régional d'Alsace, « MTC » est devenu un festival international francophone de la fiction. Explications de Louis Brengarth, le délégué du festival.



La première édition de « MTC » s'est déroulée en 2010. En réalité, tout a commencé en 1986 à Biesheim (68) qui accueillait la 1ère édition

des Journées régionales Alsace (JRA) de cinéma et vidéo. Réservée à l'origine aux seuls membres d'un club affilié à la FFCV, la participation allait s'ouvrir progressivement à tout réalisateur amateur puis professionnel mais toujours né ou domicilié en Alsace.

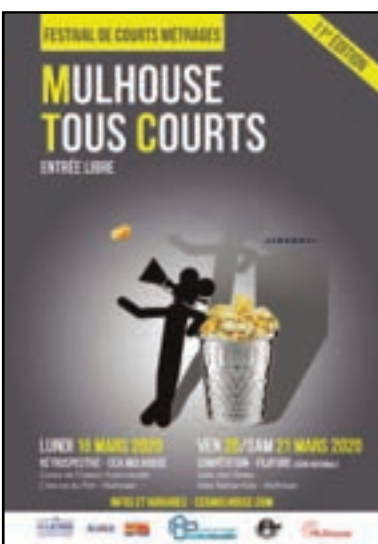
En 2010, à l'occasion de leur 25e anniversaire, le comité organisateur décida de créer Mulhouse Tous Courts et d'y intégrer les Journées régionales d'Alsace. La participation à MTC fut élargie à l'ensemble des réalisateurs de la métropole et, depuis peu, de tout pays francophone. Jusqu'à présent une commission

dédiée sélectionnait parmi les réalisations des auteurs régionaux, celles susceptibles de participer à la rencontre interrégionale. Inconvénient majeur, le règlement de MTC exclut les films de la catégorie « Réalité ». L'instauration d'une manifestation distincte est envisagée pour 2021.

Les films réceptionnés dont très peu proposés par des membres de la FFCV sont en augmentation et la qualité globale en progression. Par contre, le nombre d'auteurs présents est relativement faible malgré les mesures successives incitatives mises en place. Prix en espèces et participation aux frais de déplacement sont restés sans effet. Quant au nombre de spectateurs, il varie en fonction des conditions atmosphériques, manifestations concurrentes et soutien des médias.

L'édition 2020 devait s'achever début février par la projection publique et la proclamation du palmarès. La pandémie, qui a durement touchée l'Alsace ce printemps-là, en a décidé autrement. Dans tous les cas, le palmarès sera publié sur notre site *ccamulhouse.com* vers le mois de mars 2021. La prochaine édition aura lieu en 2022. L'appel à candidatures sera lancé à partir de septembre 2021.

Louis Brengarth
Directeur du festival.



Événement

80^e édition du concours national FFCV : l'étrange festival

Le festival Ciné en courts à Soulac-sur-Mer de 2020 s'est déroulé du 24 au 27 septembre dans les conditions très particulières que la pandémie a imposées à la commission du festival. Seuls les jurés et les organisateurs étaient dans la salle. La possibilité de visionner les films en ligne s'est toutefois soldé par un succès inespéré, tout comme le palmarès retransmis en direct.



Le premier constat est que rien ne remplacera jamais la présence du public, et que rien ne fera oublier l'habituelle convivialité de ces rencontres et le plaisir de se retrouver chaque année. Pour l'équipe organisatrice, deux objectifs principaux avaient concentré son énergie :

- tout mettre en œuvre pour que le festival ait lieu dans des conditions acceptables
 - permettre à tous nos licenciés de profiter le plus largement possible de ce festival
- Pour le premier, on peut affirmer que le jury a pu

visionner les films, débattre et établir le palmarès dans les meilleures conditions. La présence des présidents de région a garanti le déroulement satisfaisant du festival malgré l'absence de spectateurs.

9 600 lectures de films durant les 4 jours

Le dispositif technique mis en place pour permettre de vivre ce festival a semble-t-il répondu aux attentes de tous les adhérents FFCV, et ce sont les chiffres qui le démontrent. La mise à disposition des réalisations



Le dispositif technique dans le hall d'accueil.



La gestion technique des projections.



Délibération du jury.



Dispositif technique pour la retransmission du palmarès.

a généré 9 600 lectures de films du jeudi 24 au dimanche 27 septembre (et cela continue), 2 200 connexions au site et plus de 650 internautes licenciés à la FFCV lui ont rendu visite durant cette période. C'est largement supérieur à nos espérances. Le vote pour le prix du public a compté 64 participants. Les résultats complets sont sur le site de la FFCV. Malgré un premier rendez-vous manqué, la présentation du festival en direct live a été couronnée de succès. La vidéo a été vue plus de 200 fois.

La retransmission de la cérémonie du palmarès a été, elle aussi, une satisfaction. Les nombreux témoignages le confirment ainsi que les 260 visionnages. Les photos réalisées par Pierre Marchal peuvent être consultées et téléchargées. Toutes ces vidéos et photos se trouvent sur le site dans le menu "Ciné en Courts". La commission de l'organisation du festival va procéder à l'analyse de l'ensemble des éléments qui ont jalonné cet événement.

D'ores et déjà elle se fixe deux nouveaux objectifs :

- nous retrouver plus nombreux à Soulac-sur-Mer en 2021
- bénéficier de nos acquis techniques pour qu'un plus grand nombre de licenciés soit concrètement concerné par ce festival.

La commission du festival.

Le site de la FFCV : <https://ffcinevideo.com/>

(Menu Ciné-en-Courts)

Pour mémoire

Jules Lambert a réalisé une vidéo souvenir de ce que fut le festival. Tout y est : l'ambiance particulière, le jury, le palmarès, la technique, le direct, le tout résumé en 6 minutes. C'est en page d'accueil du site de la FFCV. Le palmarès a été complété avec notamment l'ajout des films remarquables et d'un film minute sélectionné pour l'UNICA.

Enfin, vous pouvez continuer à visionner les 74 films de la sélection nationale, qui resteront présents jusqu'à fin décembre sur le site.

Palmarès de Ciné en courts Soulac-sur-Mer 2020

Grand Prix du président de la République :	Mute (Charles Jappé, Arrêt sur Image Joué-les-Tours, R3)
Grand Prix de la ville de Soulac-sur-Mer :	Satan (Jean-Claude Michineau, 3e Œil Angers, R4)
Grand Prix de la fiction :	Les Derniers kilomètres (Gilles Monod et Patrice Ortega, CAMAP Montpellier, R8)
Grand Prix du documentaire :	Des Reborns et des femmes (Jacqueline Baudinat, CréAction Roanne, R7)
Prix de la FFCV (moins de 25 ans) :	Ain't no Sunshine (Sandro Ostolidi, ESAD Orléans, R3)
Prix de la fiction :	Apaisée (Charles Ritter, UAICF Paris Sud-Est, R1)
Prix de la fiction :	Café Crème (Gaëlle Raymond, Faisceau convergent, R1)
Prix du documentaire :	De Bordeaux à Cuba, une aventure oubliée (Jules Lambert et Bernard Bonnin, R6)
Prix du documentaire :	L'Étoile (Dominique Frère, LMCV, R2)
Prix du reportage :	I Got a dream (Denis Nold et Ye Yu, CVMARC Compiègne, R2)
Prix du reportage :	Dantopka (Ignacio Selva, A2PV Les Pennes Mirabeau, R8)
Mention reportage remarqué :	Céramistes en herbe (Luis Neto, AVM Vaucresson, R1)
Prix de l'animation :	Naufrage (Jean-Pierre Brachet, CCC Cannes, R8)
Mention animation remarqué :	Aahhh ! (Philippe Segal, CAP, R1)
Prix de l'expression libre :	Rouge (Didier Vincent, Caméra Club du Chesnay, R1)
Mention expression libre remarquée :	Rêve de marinier (Daniel Payard, Orléans Image, R3)
Prix du film minute :	Chronos (Emmanuel Dubois, Imag'In Toulouse, R6)
Mention film minute remarqué :	Ça va commencer (Axelle Joubert, Arrêt sur Image Joué-les-Tours, R3)
Prix du patrimoine :	Leavers, une histoire de dentelles (Guy Busseuil, CVMARC Compiègne, R2)
Prix du film d'anticipation :	Nèj (Olivier Arnold & élèves du collège Wolf, CCA Mulhouse, R5)
Prix spécial du jury :	Fred (Gérard Corporon, UAICF Sète, R8)
Prix de l'interprétation masculine :	Jean-Claude Arnal dans Les Derniers kilomètres , R8
Prix de l'interprétation féminine :	Sandra Guillernard dans Les Derniers kilomètres , R8
Coup de cœur du président du jury :	Isa (Jean-Michel Ameil, Image'In Toulouse, R6)
Prix de l'image :	Fred (Gérard Corporon, UAICF Sète, R8)
Prix de la bande son :	Tel un Mandala (Francine et Bertin Sterckman, LMCV, R2)
Prix du montage :	Ténèbres (Florian Roche, UAICF Montpellier, R8)
Prix de la musique originale :	Le Monde de Marianne (Marie Hénaff, CC Rochelais, R6)
Prix animalier et de nature :	Opération Bonelli (Alain Gérard, Cholet VCS, R4)
Prix de l'humour :	La Rando (Joël Sentenac, Cinéma Vivant Tarbes, R6)
Prix du meilleur second rôle :	Rosine Moularet-Bely dans Fred , R8
Prix du public (commerçants soulacais) :	Les Derniers kilomètres (Gilles Monod et Patrice Ortega, CAMAP Montpellier, R8)

Sélection UNICA

Les Derniers kilomètres (G. Monod et P. Ortega, CAMAP Montpellier, R8)
Nèj (Olivier Arnold & élèves du collège Wolf, CCA Mulhouse, R5)
Fred (Gérard Corporon, UAICF Sète, R8)
Ténèbres (Florian Roche, UAICF Montpellier, R8)
Chronos (Emmanuel Dubois, Imag'In Toulouse, R6)



Jean-Pierre Droillard (à gauche) présente le jury.



Le Maire de Soulac-sur-Mer, Xavier Pintat, présente le trophée du Prix de la Ville.



M. Lionel Lagarde, sous-préfet de Lesparre-Médoc, a remis le Prix du président de la République.



Madeleine Autet, jurée : Une envie de bien faire avec peu de moyens

La seule représentante extérieure à la FFCV au jury était Madeleine Autet, après la défection d'Anne-Marie Garat. Les impressions de la réalisatrice et présidente de l'association Probec étaient donc précieuses à recueillir.

L'Ecran de la FFCV ►► Connaissez-vous l'existence, avant le festival de Soulac-sur-Mer, d'une production de films amateurs et d'une fédération de clubs amateurs, la FFCV ? Peut-être avez-vous, vous-mêmes, tourné des films en amateur avant votre carrière professionnelle ?

Madeleine Autet ►► Je ne connaissais pas le festival et la fédération des producteurs amateurs de cinéma avant ma rencontre avec Olivier Rapinier. C'est ce dernier qui m'a parlé de la fédération et de ses activités. En effet, j'ai eu à faire des films amateurs quand j'étais étudiante, des films que je n'ai jamais présentés à des festivals parce que je ne me sentais pas prête.

L'Ecran de la FFCV ►► Le festival de Soulac-sur-Mer propose les meilleurs films amateurs de l'année réalisés par les adhérents de la FFCV. Que vous inspire la découverte de cette production ?

Madeleine Autet ►► J'ai eu le plaisir avec mes autres confrères de voir de très beaux films, ils étaient à la fois amateurs mais aussi souvent de facture professionnelle. Plusieurs documentaires m'ont inspiré, étant moi-même une réalisatrice de documentaires, j'aime m'inspirer de notre société. *De Bordeaux à Cuba, une aventure oubliée* et *Des Reborns et des femmes* sont les documentaires qui m'ont le plus marqué, de par leur originalité et leur recherche.

L'Ecran de la FFCV ►► Quels sont, selon vous, les qualités et les défauts spécifiques de cette production par rapport aux films réalisés par des professionnels ?

Madeleine Autet ►► Les qualités : je dirais qu'il y a de la volonté. Et souvent même de la recherche et l'envie de

bien faire les choses avec peu de moyens et d'expérience. Les défauts : nombreux sont ceux qui considèrent leurs films de vacances comme des films à présenter à un large public dans des festivals. Les contraintes : le manque de moyens financiers, matériels et humains pour produire à haute échelle.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous étiez la seule personne extérieure à la FFCV à être au jury. Votre regard sur les films était forcément singulier parmi les appréciations des autres jurés. Avez-vous bien trouvé votre place dans les discussions sur les films ?

Madeleine Autet ►► J'ai eu la chance d'être dans un beau groupe, avec de belles personnes qui m'ont bien accueillie, des personnes qui ont beaucoup d'expérience. Ils ont respecté mes avis sur les films, chacun pouvait s'exprimer et se faire écouter. C'est vraiment une belle expérience que je garderai en souvenir.

L'Ecran de la FFCV ►► Le contexte sanitaire de ce festival était très particulier cette année. Conserverez-vous un bon souvenir de cette expérience ?

Madeleine Autet ►► En effet, malgré le contexte sanitaire et le mauvais temps, j'ai été bien accueillie par l'équipe du festival, les membres du jury, l'équipe de l'hôtel Michelet et les partenaires, et je ne peux garder qu'un excellent souvenir.

Propos recueillis par Ch.R.

Témoignage de Norbert Flaujac, président du jury



Norbert Flaujac était cette année président du jury de notre concours national. Il a remplacé dans cette mission Anne-Marie Garat, auteure de romans et enseignante de cinéma, qui s'est désistée car « cas contact Covid » quelques jours avant le rendez-vous soulacais.

Norbert Flaujac, adhérent au Caméra club bressan (R7), témoigne de sa longue expérience des concours de la fédération puisqu'adolescent, il y accompagnait déjà son père, lui-même réalisateur à la fédération. Cette interview est donc l'occasion de revenir sur son riche parcours parmi nous.

L'Écran de la FFCV ►► Adhérent du Caméra club bressan depuis 1989, vous avez une grande expérience des concours régionaux et nationaux de la FFCV. Est-ce la première fois que vous présidez le jury du concours national ?

Norbert Flaujac ►► Oui, c'était d'ailleurs ma première participation à un jury national. J'avais été à plusieurs reprises président de concours régionaux, notamment dans la 3^e, 4^e et 8^e. Il faut dire que ce sont les circonstances et cette crise sanitaire que nous subissons qui m'ont amené à accepter cette responsabilité. Lorsque Michèle Jarousseau m'a appelé 48 heures avant le début des rencontres, je n'ai pas hésité longtemps ; sachant que je serai entre autres épaulé par Jean-Pierre Hué et Jean-Luc Jarousseau, deux grands cinéastes de notre fédération, rompus à l'exercice de l'analyse filmique. Et deux jours plus tard, lors de la réunion préparatoire, je faisais plus ample connaissance avec Madeleine Autet et Christian Betti. Christian, grand cinéophile, riche de son expérience de journaliste de la presse écrite, est adhérent depuis quelques années au club Ciné Travelling Marseille. Madeleine, jeune et talentueuse réalisatrice professionnelle, nous avouera méconnaître notre fédération et avoir été agréablement surprise par la qualité des réalisations. Ils auront su porter, sur chaque film, un jugement de valeur toujours intéressant, parfois différent du nôtre. C'est, à mon sens, la

raison pour laquelle, l'apport de juré dit « extérieur » est important. En effet, quand on participe à un jury alors que l'on « baigne » dans notre fédération depuis longtemps, on connaît la plupart des auteurs, la plupart des sujets abordés. Il y a forcément des films qui ont fait référence. Mais, en qualité de juré, c'est un exercice difficile que d'en faire abstraction et se mettre en « mode reset » à chaque début de générique. Pour corser la difficulté, on a deux minutes pour « sortir » d'un film pour lequel on vient de gratter à toute allure quelques notes, avant de replonger dans une autre histoire, un autre voyage. Et à l'entracte, on fonce partager nos impressions, à chaud. Mentalement c'est épuisant, mais c'est toujours une expérience humaine riche et exaltante.

L'Écran de la FFCV ►► Quel regard portez-vous sur la sélection de films de cette édition ?

Norbert Flaujac ►► Pour commencer par les points négatifs : comme chaque année, certains films n'auraient pas dû passer le cap du régional. Il y avait beaucoup de reportages inscrits dans la catégorie documentaire et inversement ; également trop de réalisations aux bandes sonores pas assez soignées. Mais dans l'ensemble, un national d'un bon niveau, surtout en ce qui concerne la catégorie fiction. Des documentaires intéressants, des reportages poignants, de belles images animalières, sans oublier les expressions libres, spécificité à mon avis essentielle de notre cinéma.

Mais surtout, toutes catégories confondues, les auteurs ont su aborder des sujets forts de notre société : la solitude, la dépendance et la fin de vie ; le mal être du monde paysan ; la violence faite aux femmes ; le travail des enfants ; le poids de l'enfance ; la religion. Comme souvent, il a fallu faire des choix pour hiérarchiser des films qui parfois traitaient d'un même sujet. Chacun juge avec sa sensibilité. Personnellement, je me fie beaucoup aux émotions que j'ai pu ressentir lors de la projection. C'est ce que j'attends du cinéma, qu'il soit professionnel ou non. J'ai juste regretté de ne pas avoir beaucoup ri pendant ce festival ; preuve que notre cinéma reflète souvent les préoccupations du moment. Alors bravo encore aux réalisateurs et gageons que l'année prochaine, certains films traiteront de la liberté d'expression. En espérant pouvoir tous se retrouver à Soulac, une fois notre autre liberté retrouvée : la liberté de circuler.



Norbert Flaujac en tournage.

L'Écran de la FFCV ►► Comment avez-vous vécu le contexte très particulier de cette édition, sans public pour réagir dans la salle et avec des échanges très limités ?

Norbert Flaujac ►► Comme pour l'ensemble des manifestations culturelles, nous n'avons pas pu échapper aux dégâts collatéraux de la Covid 19. Visionner 74 films dans l'ambiance « feutrée » du cinéma de Soulac restera un souvenir particulier pour la vingtaine de personnes présentes. Mais, honnêtement, cela n'a pas forcément perturbé le bon fonctionnement du jury, habitué à travailler pratiquement à huis clos pendant ces trois jours, y compris pendant les temps de repas. De plus, de par l'énorme travail effectué par l'équipe technique animée, entre autre, par Jean-Pierre Droillard ; nous savions que devant leur télé, tablette ou smartphone, les adhérents pouvaient voir en simultané le programme du concours. Psychologiquement parlant,

cela été très important. A toute chose, malheur est bon : à l'avenir, un tel dispositif pourra servir à offrir à nos auteurs une plus large visibilité et à travers eux une reconnaissance accrue de notre fédération.

En tant que réalisateur, je connais trop la frustration que l'on peut ressentir à l'idée de ne pas pouvoir partager le fruit de notre travail. Car même si l'on prend énormément de plaisir lors de l'écriture, le tournage, le travail souvent solitaire du montage (moment de la réalisation que j'affectionne particulièrement), rien ne peut autant faire monter notre taux d'adrénaline que l'instant où l'on voit défiler nos premières images sur l'écran d'une salle comble.

Frustration pour les organisateurs qui pendant une année œuvrent pour que tout soit prêt le jour J. Frustration également pour les participants. Ces journées, rythmées par les séances de projection, offrent des moments privilégiés d'échanges conviviaux entre passionnés venant des quatre coins de la France. Je garde toujours à l'esprit mes souvenirs d'adolescent, lorsque j'accompagnais mes parents au « National » et assistais à des discussions animées mais toujours amicales entre le nordiste Jean Defontaine, le marseillais Maurice Mesmet et l'annécien Michel Montfort. Trois fortes personnalités qui ont beaucoup apporté à notre fédération. A l'époque, on dépassait largement les 400 participants. Notre environnement évolue, les mentalités changent. Comme dans de nombreux domaines, notre capacité d'adaptation est notre seul salut.

L'Écran de la FFCV ►► Quel regard portez-vous sur l'évolution des films programmés à ce concours national depuis une quarantaine d'années ?

Norbert Flaujac ►► Permettez-moi de remonter encore plus loin. Comme j'ai déjà eu l'occasion de le raconter, c'est en 1962 que mon père, chirurgien-dentiste à Seyssel-Haute-Savoie, a fait la connaissance de Guy Chaumont, pharmacien de profession et passionné de cinéma. Ce dernier, quelques années plus tard, occupera le poste de



Norbert Flaujac adolescent, entre son père Guy et Claude Marcellin, également réalisateur.



Guy Flaujac, le père de Norbert, récompensé au concours national FFCV à Annecy en 1988.

président national. Notre salle à manger où le salon se transformait souvent en studio de montage. Dès 1970, j'accompagnais mes parents lors des rencontres régionales et parfois nationales. J'adorais cette ambiance de concours et me suis « nourri » des films des grands réalisateurs de l'époque : Dominique Cauquy, Yves Benoit du club de Charenton, Raymond Lafay, pour les fictions ; Claude Bondier, Claude Marcellin pour les réalités et bien d'autres. On tournait en argentique. La pellicule coûtait cher. On réfléchissait deux fois avant d'appuyer sur le déclencheur. On coupait, collait, montait à l'image près. Personnellement je m'essayais à de petits scénarios tournés entre copains. Puis l'accident de ski de mon père, en 1979, nous éloigna de la fédération pendant dix ans. Durant cette période, la vidéo prit progressivement le pas sur l'argentique. Le matériel était plus abordable, le consommable moins cher. On tournait, du coup, « plus long ». On montait au magnétoscope avec toute la difficulté pour arriver à monter à quelques images près. C'est en 1985, tout juste arrivé dans l'Ain, que je suis allé voir notre ami Dominique Cauquy, au Studio Herwey, pour acheter mon premier caméscope. C'est là que mon père m'a appris la rigueur du montage, l'importance de la bande son et l'utilisation des musiques, même si l'image doit se suffire à elle-même. Il me répétait toujours : « *Dans un film, il est très important de bien commencer et bien finir* ».

En 1989, mon père et moi avons adhéré au Caméra Club Bressan et en 1990, je présentais mon premier film au concours régional : une chanson filmée, comme un petit clin d'œil à mon père, qui en 1966 remporta sa première médaille d'or à l'Unica avec son illustration de la chanson de Jacques Brel, *Les Toros*. Dans la 7ème région, de nouveaux jeunes talentueux apportaient un nouveau souffle :

Christophe Deat, Manu Dubois, Renaud Ducoing, tous issus du Club de Clermont animé par le regretté Bernard Roudier. L'évolution du matériel, l'arrivée du montage virtuel et notamment le Casablanca, plus abordable, nous a alors permis de retrouver puis maintenant dépasser la qualité technique de l'argentique. Personnellement, j'ai adoré monter sur Casa. On retrouvait presque la « philosophie » du montage à la colleuse et la table Atlas.

Notre cinéma a donc su suivre et s'adapter aux évolutions techniques. Et de nos jours, notre esprit de création est de moins en moins « bridé ». Si la qualité de nos images se rapproche du standard professionnel, celle des bandes son en est encore souvent éloigné. A notre décharge, chez les pros, la réalisation des bandes sons est souvent confiée à des spécialistes capables de mixer sur des dizaines, voire centaines de pistes. Par contre, je trouve dommage le fait d'avoir limité la durée des films à moins de 30 minutes ; on se prive ainsi de certains sujets nécessitant un traitement plus long. Ceci nous ramène à l'éternel débat sur certains critères pour la sélection pour le concours national. En cinquante ans, les spectateurs ont également changés. Du fait de l'explosion des sollicitations visuelles, de génération en génération, notre capacité à analyser une image, une séquence, a considérablement évolué. Les montages sont de plus en plus dynamiques, surtout dans le « cinéma d'action ». Nos réalisateurs ont suivi le mouvement.

Par contre, au sein de notre fédération, une chose n'a pas changée. Notre cinéma est toujours aussi varié, libre, parfois engagé, voire avant-gardiste. Combien de fois des pros, invités à venir juger nos films, ont été surpris par la qualité et la fraîcheur de certaines réalisations. Au risque de faire « ancien combattant », je terminerai par une anecdote qui m'avait marqué à l'époque. C'était lors d'un concours national à Villeurbanne. Un pro était venu nous faire l'éloge d'une nouvelle caméra dont j'ai oublié la marque. Nous venions d'assister à la projection d'un film de Jean-Pierre Valladeau, cinéaste atypique de la région de Limoges. Il se filmait, façon selfie avant l'heure, déambulant dans une ville en déclamant un monologue interrompu de sa voix monocorde. Des critiques acerbes avaient fusé dans la salle, pendant la projection. A l'entracte, j'ai vu le pro aller féliciter Jean-Pierre Valladeau, en ne tarissant pas d'éloges. C'est ça la richesse de notre cinéma d'amateur.

Propos recueillis par Ch.R.

Jules Lambert : Vivement « Bas les masques »



L'équipe organisatrice du festival.

Cette 80^e édition du Festival national a été en tout point particulier. Covid oblige, nous l'avons vécu masqués, à huis clos avec seulement 25 personnes en salle, mais grâce à la mise en ligne des films, ce sont au final plus de 10 800 visionnages de films et environ 700 connexions sur le site FFCV. Un beau succès dû à notre webmaster et à la commission Festival qui a bien l'intention de renouveler et d'améliorer (notamment les directs) cette opération. La fédé s'est réinventée dans « le monde d'après »... A l'extérieur, les conditions climatiques n'étaient pas au rendez-vous habituel, mais dans la salle de l'Océanic, les projections se sont déroulées sans incident. Grâce aux pauses de 40 minutes, le jury a pu travailler sereinement et établir le palmarès dès le samedi soir. Il faut dire que cette année seulement 74 films étaient en compétition sur deux journées. Bref, un festival tranquille qui a trouvé ses marques depuis maintenant quatre ans et que le maire, dans son allocution d'ouverture, souhaite pérenniser pour que Soulac-sur-Mer devienne « LE » festival du film amateur en France. La programmation des films sélectionnés par les huit

régions a été comme d'habitude, avec de bons films, de très bons films et des films qui n'auraient pas dû arriver jusqu'au National, les retours que nous avons eu sur le Net le confirme. Aussi, comme le président du jury l'a exprimé lors du palmarès, nous devons être plus rigoureux sur la qualité technique, notamment le son. En ce qui concerne les thèmes proposés cette année, plus du quart traitaient de faits de société, violences conjugales, vieillesse, fin de vie, perte d'autonomie, conflit générationnel, mal vivre, etc... Pas très gai tout cela ! La Covid et les médias auraient-ils généré des idées noires dans la créativité de nos réalisateurs ? Serait-il plus facile et porteur de faire dans le misérabilisme que dans la comédie ?

Dans son discours, le président du jury souligne que nos cinéastes sont en phases avec l'actualité et que c'est un signe de bonne santé pour la fédération. Nous vivons certes une période de doute et d'incertitude, mais restons optimistes, imaginatifs, rêveurs. Vivement un « Bas les masques » pour redécouvrir le sourire : le cinéma est fait pour ça aussi. Avis aux amateurs !

Jules Lambert

Charles Ritter : Questions sociétales... et sanitaires

Comme l'ont déjà fait remarquer Jules Lambert et Norbert Flaujac, la production 2020 aura été marquée par des thèmes sociétaux assez sombres, comme la dépendance et la fin de vie, ou encore la violence faite aux femmes. Cette production serait-elle marquée par l'année Covid, comme le suggère Jules Lambert ? Pas vraiment, puisque les films de Soulac étaient déjà tous bouclés avant les concours régionaux de ce funeste printemps. C'est en 2021 que nous verrons dans quelle mesure les scénarios, les « réalités » seront affectés par la mise sous cloche des réalisateurs pendant trois mois de l'année – mais aussi l'incidence sur le nombre de films réalisés, avec une vie des associations encore davantage fragilisée.

Les 74 films de cette année – contre plus de 80 les années précédentes, on ne s'en plaindra pas – auront je crois prouvé une fois de plus la grande diversité du cinéma produit par les adhérents de la FFCV. Diversité des sujets

et des formes d'écriture certes, mais aussi diversité dans la maîtrise et le travail consacrés aux réalisateurs à leurs films. Certains documentaires et autres fictions de facture professionnelle auront côtoyé, cette année encore, des films sans doute trop vite écrits, tournés, montés, mixés. Mais c'est ce qui fait le charme et l'intérêt (pédagogique, notamment) de ce concours national.

La proportion de films de fictions et « apparentés » (expressions libres, animations, minutes et animations), 49 sur 74 est, sauf erreur, assez exceptionnel cette année : c'est bien la créativité et l'imaginaire qui sont les grands gagnants de cette édition. C'est un élément qu'il faut souligner, d'autant plus qu'on ne répètera jamais assez combien il est difficile d'écrire un scénario, mettre en scène, maîtriser la dramaturgie, diriger les comédiens de façon crédible et un tant soit peu maîtrisée. Et comme le disait Yves Esnault dans le précédent numéro de L'Ecran, les réalisateurs de fictions sont



Mute, de Charles Jaffé, Grand Prix du festival.

encore trop peu présents dans nos jurys et nos instances, pour partager leurs compétences et expériences lors de formations par exemple.

Des documentaires et des reportages très aboutis

Commentateur enthousiaste des films, je ne résiste pas à l'envie de partager mon ressenti sur la production de cette édition, que l'on peut (formidable possibilité) voir et revoir à gogo sur le site de la FFCV. *Mute* fait un très joli Grand Prix du festival : mise en scène bien pensée, scénario efficace, rythmé et parfaitement abouti sur les postes techniques, il a tout ce qu'il faut de sensibilité et d'humanité pour séduire, et produire un consensus qui ne soit pas trop mou. On lui pardonnera une faiblesse scénaristique qui veut nous faire croire que le héros puisse bouleverser aussi rapidement, sur fond mélodramatique musical très appuyé, une jeune femme croisée parfois ici ou là. Mais quand la mariée est belle, on ne fera pas la fine bouche.

Pour le reste des films, à vrai dire, j'ai plutôt envie de parler de ceux qui me semblent oubliés ou mal classés – mais ce n'est que l'avis du rédac' chef. Parmi les films que je voyais beaucoup plus haut, il y a surtout *I got a dream*, ample et passionnant reportage, parfaitement abouti formellement, sur les figurants chinois dans leur course à la célébrité devant les plateaux de cinéma à Pékin et à Hengdian, le Hollywood chinois. Un sujet rare et captivant, des images qui ont dû nécessiter d'habiles négociations, des témoignages d'une grande spontanéité : on a envie d'en savoir davantage sur la fabrication de ce bijou digne d'un Envoyé spécial. Dans la catégorie documentaire, l'impressionnant travail de recherche sur *De Bordeaux à Cuba, une aventure oubliée*, d'une grande maîtrise formelle, quoiqu'un peu dense, aurait



I Got a dream, au cœur de Hengdian, le Hollywood chinois.

sans doute mérité mieux également. Je portais également assez haut, malgré ses approximations techniques, *Femmes d'en haut* (Bruno Axelrad, CinémaMaurienne), absent du palmarès, très joli reportage sur les femmes gardiennes de refuges dans les Alpes. C'est d'autant plus dommage qu'on découvrirait ici des femmes heureuses, volontaires, connectées à leur somptueux environnement. Pour le précieux Prix FFCV qui récompense un film d'un réalisateur de moins de 25 ans, c'est sans contexte *Tout recommencer* (lycée Saint-Paul d'Orléans) qui m'a le plus séduit. Un film âpre, sans dialogues explicatifs et appuyés, où la maîtrise de la mise en scène compense largement les imperfections techniques. Voilà un Prix « Jeunes » qui aurait eu « de la gueule ».

Et le prix de la mise en scène est attribué à...

Côté catégorie fictions, c'était un bel embouteillage. Des films comme l'ambitieux *L'Espoir paysan* (Bernard Ferrand et Christian Rasquier, atelier Voreppe), malgré le surjeu des comédiens et ses intentions un peu trop démonstratives, aurait pu être distingué, tout comme *Les Rides invisibles* (Jean-François Lapipe, ACS Chevigny). *Mes chers compatriotes* (Olivier Arnold, Mulhouse), peut-être le film du festival le plus travaillé techniquement, malgré un très bon sujet, a dû déranger le jury par ses outrances, son ironie démonstrative, un ton trop bancal entre gravité et farce, et sans doute aussi par la participation d'un grand comédien (Jean-Claude Dreyfus) dans le rôle-titre. La grande fiction oubliée, à mon sens, est *New Born Man* (Stéphanie et Jérôme Lebeau, 3e Œil



Le bonheur des *Femmes d'en haut*.

Angers). Porté par une merveilleuse comédienne à l'irrésistible accent québécois (Brenda Planchard), le film, peut-être déroutant pour certains, est d'une créativité, d'une fantaisie, d'une énergie rares.

Aux nombreuses fictions à la mise en scène bien pensée et affûtée (*Isa*, *New Born Man*, *Café Crème*, *Fred* et d'autres), on a préféré pour le grand prix un film certes intéressant mais à la mise en scène assez « cinéma de papa », bavard et démonstratif : *Les Derniers kilomètres*. Prix du public, meilleure interprétation masculine pour Jean-Claude Arnal, mérité probablement, mais en plus grand prix de la catégorie, meilleure interprétation féminine, sélection UNICA : ce film me paraît assez surévalué. A propos, je me suis toujours interrogé sur l'absence d'un prix de la mise en scène, caractéristique reine du cinéma, dans la pléthore des prix distribués. Aurait-on du mal à identifier ce qu'est une mise en scène dans un film ?

Coup de chapeau aux comédiennes

Elles ont été nombreuses cette année à nous avoir ému, fait rire, fait trembler pour elles. Il y a bien sûr Sandra Guillernard (primée) dans *Les Derniers kilomètres* et Rosine Moularet-Bely dans *Fred* (remarquée par le jury),



Brenda Planchard dans *New Born Man*.

mais surtout aussi, il me semble, Brenda Planchard dans *New Born Man*, Gaëlle Ganne Raymond (également auteure) dans *Café Crème*, Malena Perrot dans *Apaisée*, Julie Couralet dans *Pourtant je l'aimais*, Camille Délégue dans *Tout recommencer*, et Olivia N'Ganga dans *Mute*. On a même vu des films qui s'apparentaient à des bandes démos, valorisant superbement les performances de Natacha Blanchet dans *L'Héritage* et surtout



Camille Délégue dans *Tout Recommencer*.

Seyna Kane, bouleversante dans *Anti* (Daniel Thierry). Les films inscrits dans les « petites catégories » (Expressions libres, animation, minute, clip) sont particulièrement intéressants à découvrir. C'est dans ces créneaux que l'imaginaire se donne généralement à cœur joie, pour le meilleur comme parfois pour ce qu'il y a de plus laborieux. Parmi mes « absents du palmarès préférés », je tenais à mentionner *Ma Voisine* (Daniel Richard, CVG Franche-Comté) et *Par contrat uniquement* (Daniel Renault, CAMAP Montpellier), aux mises en scène un peu laborieuses ou techniquement pas très aboutis mais aux chutes très efficaces, et *Arboretum* (Gérard Rauwel, LMCV), véritable film dit « expérimental », beaucoup plus réussi que celui que l'auteur nous avait proposé l'an passé (*Livilitius*).

C'est la seconde fois consécutive que le jeune club de Joué-les-Tours obtient la récompense suprême. Le club animé par José Joubert (*Le Dernier jour, l'an passé*) confirme son dynamisme, sa créativité et la qualité de ses productions. Avec le club de l'UAICF de Sète (*Le Dernier trait ; D'une rive à l'autre*, de Gérard Corporon), il y représente un mode de fonctionner et de produire assez exemplaire dans le réseau de la FFCV. Le film de Gérard Corporon présenté cette année, *Fred*, m'a paru décevant : mise en scène très assurée comme toujours et qualités techniques impeccables qui en imposent, certes, mais desservi par des faiblesses scénaristiques. Il n'en reste pas moins que d'autres films de l'auteur et du club alimenteront très positivement les analyses critiques à venir. On est impatient à découvrir, dans des conditions politico-sanitaires revenues on l'espère à la normale, la production des adhérents en 2021.

Charles Ritter.

SoulaCritiques

par Gérard Bailly

Manifeste à propos de
Satan de Jean-Claude Michineau



Le machisme toxique mû par la perversion narcissique et l'aiguillon sadique de la domination pulvérise le vivre ensemble et ruine toute espèce de concorde conjugale. La misogynie du mâle dominant ne sévit pas que sur le rocher aux singes ou dans la hutte du chasseur-cueilleur, elle irrigue aussi bien les traditions coercitives, là où les conditions de paix ne sont envisageables qu'après soumission. En crétin retors plein de ressources perverses, ce cyclope n'est venu du fond des âges que pour se repaître des faiblesses d'autrui en consacrant ses maraudes aux femmes crédules qui se prendraient à l'aimer. Trop de testostérone abuse sa vie d'ignorant nourrie de préjugés. Prédateur incapable d'empathie, qu'il soit urbain ou rural, bourgeois ou paysan, qu'il soit un âne bête ou un intellectuel brillant, cet animal borgne affamé de pouvoir n'est bienheureux qu'en manipulant ses proies et ne prend ses aises que dans le harcèlement et la jouissance conjointe

de la gifle et du coup de poing. L'état grisant du passage à tabac stimule l'exultation de sa haine, inspire son plaisir et le monstre ne fait pas dans la dentelle, il lui faut des gages de soumission. Débordé par ses besoins vitaux d'emprise et de domination, il s'essaie parfois au meurtre de femme. Il lui reste ce film : *Satan* et toute l'opprobre publique ainsi que la justice des prétoires pour condamner l'ardeur infâme de ses sévices car si le crime se complaît dans les ténèbres de son origine, la maltraitance quotidienne en conserve la noirceur : la femme — *auxiliaire reproductif et part impure* des trois monothéismes et autres cultes idolâtres — lynchée physiquement et civilement durant des millénaires, déjetée par les superstitions religieuses, reléguée au statut d'éternelle mineure, réduite à la chose si chère aux idéaux virilistes, à la culture machiste et phallograte — La femme, dis-je, s'est affranchie progressivement, partiellement et douloureusement du joug patriarcal

occidental et conquiert jusqu'à sa propre éligibilité au suffrage universel ! Pourtant les coups pleuvent et le féminisme bat son plein (un meurtre tous les trois jours en 2019). Ainsi nous aurions franchi le siècle des Lumières, bénéficié des bienfaits illimités de l'universalisme, joui des ressources de la démocratie sans être jamais parvenu à abolir la tyrannie domestique du pervers narcissique ? Comment éradiquer dans un état de droit l'exécrable sauvagerie du misogyne qui fut de tous les siècles puisque la suprématie du primate Alpha — encore excité par ses miasmes zoophalliques et destructeurs — s'épanouit de nos jours sans obstacle ! En bénéficiant parfois de justifications psychiatriques pour avoir tapé trop fort sur une femme !? Pour avoir versé le sang et dévasté sa propre famille !?

L'auteur-réalisateur Jean-Claude Michineau aura pardonné l'humeur de ma vindicte tant son film suscite la rage et le questionnement ainsi que le débat, à l'instar de *Boloko* (Cœur de vidéo, 2014), autre reportage de l'auteur donnant à voir le Docteur Mukwege (chirurgien-obstétricien devenu en 2017 prix Nobel de la paix) réparant les dégâts innombrables de l'abjection machiste, causés par le viol ou l'excision des filles et des femmes sur le continent africain, mais revenons à *Satan*, au fait de la femme niée, battue, abandonnée ou tuée, au témoignage d'Alison Pertué, mère de deux enfants, qui raconte son épreuve.

Construit sans discours victimaire, accompagné au dessin, l'entretien reste focus sur la parole qui se libère : Alison Pertué énonce, contextualise, s'interroge avec des mots simples sur ses cinq années d'épreuves passées en secours associatifs, en recours multiples au pénal révélant l'impéritie administrative et l'impréparation des fonctionnaires de police ainsi que l'iniquité des allocations de ressources. Rouée de coups, violée, menacée de mort devant ses fillettes, elle se bat pour recouvrer sa dignité, mène sa guerre, envoie son bourreau en prison et affûte petit à petit sa réflexion sur ses choix affectifs jusqu'à l'introspection salutaire, jusqu'à la résilience afin de devenir — ce sont ses mots : « une meilleure version d'elle-même ». Combative, intelligente, sa parole claire défend aujourd'hui la condition des femmes battues. Quant à Jean-Claude Michineau, il fut journaliste et n'a jamais perdu la main : *Ma gueule* ou *Sœurs de la perpétuelle indulgence*, *La petite marchande de piments*, *Boloko* et *Satan* racontent sa curiosité du terrain, son observation sans fard du fait sociologique avec une acuité nourrie par l'expérience et l'empathie pour des choix documentaires exigeants. Photo, timing, ambiances, illustration, belle économie du montage, *Satan* est traité efficacement, rigoureux sur la forme, édifiant sur le fond.

Gérard Bailly.



Mute de Charles Jappé

Une juxtaposition de scènes autonomes et nocturnes met en scène un film surprenant, charmeur, léger, émouvant : un disc-jockey muet et créatif trouve le moyen insolite qui lui permettra de déclarer son amour à une jeune femme. Hors des clichés de la conquête amoureuse, seul un scénario affûté pouvait tenter ce saut risqué. En se jouant de bribes de phrases, de segments expressifs du langage enregistrés au gré de ses rencontres les plus inopinées, le DJ élabore sa déclaration d'amour. En dire davantage desservirait l'habileté de ce touchant madrigal. Mon admiration va aux acteurs et actrices, premiers et seconds rôles, à la juste densité de leur jeu, au touché de cadre, à la mise en scène, au timing du montage. Une syntaxe oxygénée par l'humour galvanise toujours une progression dramatique, on dit alors : Oh ! Quelle belle écriture. Oui, il faut bien du talent pour raconter une histoire d'amour inspirée par le stratagème et émouvoir sans recourir aux conventions prévisibles et souvent simplistes du genre, oui, la bande son fait des bleus à l'âme et le traitement du sujet pique le cœur, jolie fraîcheur de comédie, parfois le cinéma produit des auteurs qui garantissent son avenir.



Les Derniers kilomètres de Gilles Monod et Patrice Ortega

Synopsis « ... Se voir obligé.e de devenir parent de ses parents à la perte de leur autonomie ». Ce sujet grave qui n'épargne pas les familles est traité ici prosaïquement avec une pincée de comédie pour donner à voir le drame parkinsonien : Papa est imprévisible, il n'a plus ses jambes ni toute sa tête et tient des propos saugrenus, il lui reste les clés de son cabriolet et l'envie de tailler la route. Sa fille s'épuise à le dissuader d'un tel projet : elle trouvera cependant l'idée qui permettra à son père de prendre le volant de sa jolie auto.

La caractérisation superlative de la maladie par l'excès de plans rapprochés et frontaux comptables des faiblesses physiques et cognitives du père comme du désarroi de sa fille, encombrent la mise en scène en confinant le sujet à la seule pathologie aussi le vœu du synopsis qui promet de caractériser l'obligation d'assistance reste-t-il anecdotique. Ce court sur-dialogué s'adosse ici au voyage en Absurdie du Parkinsonien pour donner matière à une comédie dramatique au sujet risqué mais sans faire advenir l'incontournable empathie et le développement du sujet s'en trouve lesté, rendant la proposition moins désirable.

Trouver la distance appropriée avec le fait brut, peser et régler simultanément le poids du drame avec celui, allégé voire désinvolte de la comédie est une chimie subtile. Néanmoins ce court-métrage est servi par des acteurs qui font le job en toute prévisibilité : dans l'énergie vitupérante avec Sandra Guillemand ou dans l'atonie confuse avec Jean-Claude Arnal. La chute dynamique réalisée pour surprendre et réjouir révélerait-elle que le traitement cinématographique de la maladie de Parkinson et l'indissociable perte neuro-végétative qui dérègle le mouvement est soluble dans le gag ? A défaut d'empathie véritable et d'une surprise scénaristique réelle qui permettraient d'en sourire, j'en doute....



Des Reborns et des femmes de Jacqueline Baudinat

A partir des techniques de fabrications d'accessoires hollywoodiens et dans le but de créer des modèles toujours plus réalistes, vendus en kit, artistement customisés après cuisson douce, les bébés factices au réalisme confondant (poids et flacidité du nourrisson, éclat des yeux, justesse expressive) se répandent aujourd'hui sur les genoux adolescents, ceux de maman et dans les bras de mère-grand. Ce baby-boom artificiel sorti de la cuisse de Walt Disney n'impactera pas la démographie. Sans trace carbone ni charge virale, le bébé parfait n'obère pas l'avenir tout en assurant la prospérité des nurseries d'Internet. D'un clic, l'adoption d'un chérubin inerte et adorable est livré avec ou sans cordon ombilical, on peut choisir le prématuré intubé ou flapi dans ses couches avec veines, marbrure, rougeurs et taches ou lui préférer un jovial qui pète muettement la santé et qui semble s'interroger sur la vôtre. Trouble garanti. Pas de babil mais une présence capable de chambouler l'état de conscience comme le ferait un pouvoir cousin de l'hypnose. L'offre enchanteuse est proposée pour cinq cent ou mille euros voire davantage, certificat de naissance compris. Du collectionneur à la mère endeuillée, de l'autiste au malade d'Alzheimer, le marché diversifie son offre en approfondissant la demande.

Pas d'intervenants au tournage pour réfuter ou analyser ce prodige de la contrefaçon mais un médecin psychiatre et une psychanalyste pour valider le bénéfice de la poupée réaliste comme médian thérapeutique, l'apaisement naturel étant préférable aux psychotropes. Dont acte. Manque tout de même le clairon des protestataires pour ambiancer le débat : Stop à l'infantilisation ! Stop aux prothèses du maternage ! Non à l'addiction au leurre ! Vraie couvaision du déni de réalité ! A bas les faux nez de l'empathie ! L'humanisation de l'objet ne passera pas ! etc.

Ainsi le documentaire fait la part belle aux artisans, à la chaîne de fabrication, à la marchandisation comme à l'incontestable perfection plastique des enfants de substitution mais n'invite pas ses opposantes, oublie la controverse qui aurait pourvu dialectiquement ce riche sujet documentaire. C'est d'autant plus frustrant que le développement fait apparaître une exigence du discours à travers des choix d'entretiens qui plaident pour une préparation réfléchie et ambitieuse. La voix off est attractive et la composition générale est de belle facture. L'aptitude à réaliser est forte. S'il n'y avait eu cet angle mort, le bébé ne demandait qu'à vivre.



Apaisée de Charles Ritter

Dans un chemin de campagne, deux jeunes amies (Malena Perrot et Inès de Broissia) échangent leurs confidences, l'une s'épanche et l'autre pas, l'une semble mordre la vie, l'autre semble mordue par elle. Effrayée, la nuit venue, l'une rejoint l'autre au lit. La moins loquace, élevée dans le scrupule catholique s'épanche enfin pour évoquer une scène de sexe orgiaque si abusive qu'elle lui répugne encore. Observateur des élans intérieurs comme du charivari des désirs, Charles Ritter a très souvent placé les femmes au centre de son cadre. Au chevet du féminin, sa caméra capte l'hésitation, le retrait, l'aversion ou l'engouement secret en laissant du temps au temps. Cette pleine lune dont l'immensité blafarde roule dans les nuées nocturnes, semble sceller la confiance d'un secret de femme : le sexe et le sentiment répandent alors leur énigme, infusent le geste et la pensée formant un composé de répulsion, de tendresse et d'attention.

Un adagio de Bach ferme le ban, le murmure se dissipe. J'ai retrouvé avec plaisir la filiation esthétique lointaine des premiers films de Bergman avec l'introspection psychologique et la poétique du désir en partage. Et c'était bon.



Café Crème de Gaëlle Ganne Raymond

Une peau noire peut s'éclaircir ou comment s'affranchir de sa pigmentation originelle : cette contingence dévalorisante vécue comme une assignation raciale, véritable stigmate dans le monde des Blancs mais aussi combat silencieux au miroir et combien déchirant ! Dès l'enfance de Coralie, Blanche-Neige et la Barbie blonde hyper-oxydée revêtaient déjà pour elle l'indispensable pâleur suprême, normale, qui étalonne si bien la beauté féminine. En utilisant des cosmétiques éclaircissants, une jeune Noire prend conscience de son complexe d'Africaine. Une fiction qui pourrait servir d'argumentaire au féminisme noir. L'écriture souverainement intelligente active une proposition servie par un scénario concis et précis.

Des dialogues pertinents, une mise scène dynamique, des personnages caractérisés et incarnés par des acteurs et des actrices charismatiques avec Gaëlle Ganne Raymond dans le rôle principal qui s'emploie à décliner judicieusement ses arguments par le regard des autres et l'inattention désinvolte d'une mère adoptive — portrait de comédie réussi : celui d'une foldingue égocentrée, blanche et volage nourrie aux préceptes du Bouddha, baragouineuse de mantras mais surtout étrangère aux tourments de sa fille. Coralie préfère résolument la lisseur à la frisure, la blancheur à la couleur ébène. Pour nier plus aisément son africanité, s'affranchir de la relégation réelle ou supposée de son existence, elle traite sa peau avec un cosmétique éclaircissant.

Le masque commercialisé est toxique, il contient du mercure. Les consommatrices sont Noires et font l'avenir des blanchisseurs. Histoire d'un préjugé universel via un pot de crème et une souffrance invisible. De jolies notes d'humour émaillent ce court édifiant, émouvant, enlevé, réussi à tous les postes de sa réalisation. Le compositeur est absent au générique pourtant sa contribution est abondante et talentueuse mais sa non-mention n'empêche pas le compliment.



Gaëlle Ganne Raymond, auteure et actrice dans *Café Crème*.



Voyages et regards

par Philip Malca

Josette Bardy : comprendre et partager

Depuis une vingtaine d'années, Josette Bardy sillonne le monde avec ses caméras pour aller à la rencontre des gens et montrer des sujets qui lui tiennent à cœur et qui sont peu connus. Le conflit au Rwanda semble avoir été un déclencheur ; elle avait alors éprouvé une forte envie de parler aux gens pour mieux comprendre la situation. Il ne lui restait plus qu'un pas à franchir pour enregistrer ses interviews, les inscrire dans des films et les partager avec les autres à son retour en France.



Aujourd'hui, Josette Bardy cherche ses sujets avant de partir en se documentant abondamment. Il lui arrive aussi de trouver sur place d'autres sujets tout aussi intéressants et elle se renseigne

sur les lieux grâce à l'omniprésence d'Internet. Elle est parfois accompagnée d'une personne qu'elle a contactée avant son départ et qui devient le *fixer* qui l'aide à entrer en relation, à l'introduire, à poser les

premières questions, voire à servir d'interprète lorsque les locaux ne parlent pas l'anglais. A son retour, il l'aide à traduire les interviews des gens rencontrés. Josette Bardy rapporte qu'en dehors de la France et des pays occidentaux, c'est assez facile de filmer les gens : ils sont « heureux de nous parler car ils ne sont pas habitués à ce que l'on s'intéresse à eux ». Au Tadjikistan, elle a même rencontré une personne qui voulait la payer pour qu'elle la filme car cette personne avait observé qu'elle avait filmé ses copains et ses voisins.



Je suis Rickshaw walla.

L'Écran de la FFCV ►► Etes-vous cinéaste voyageur ou voyageur cinéaste ?

Josette Bardy ►► Je suis cinéaste voyageur. Avant de choisir ma destination, je cherche un sujet à exploiter où qu'il soit, mais en premier lieu peu connu du grand public.

L'Écran de la FFCV ►► Depuis combien de temps faites-vous des films de voyage ?

Josette Bardy ►► D'abord, je n'aime pas ce terme "film de voyage". Faire un "film de voyage" n'est pas mon intention, car depuis la sortie du numérique, c'est-à-dire depuis 1999, ma façon de filmer a changé. Auparavant, je filmais en VHS et mes prises de vue s'apparentaient plus au film de voyage, car je me contentais de filmer ce que je voyais sans vraiment

aller à la rencontre des gens. En bref, je me contentais de "regarder". Maintenant, je désire comprendre et partager.

L'Écran de la FFCV ►► Comment préparez-vous vos voyages (Internet, livres, émissions télé, etc.) ?

Josette Bardy ►► Tout est bon, mais je privilégie les forums comme Voyage Forum. C'est grâce à leurs adhérents que j'ai pu obtenir les meilleurs contacts, les lieux les plus appropriés à ma façon de voyager, ainsi que toutes sortes d'informations que je n'aurais jamais eues par ailleurs. Avant le départ, je sais ce que je veux faire et en fonction de ce que l'on me dit, j'adapte le scénario. Pour le film *T comme Transgenre*, c'est le Festival annuel des transgenres qui se tient à 80 kilomètres de Pondichéry qui m'avait motivée dans un premier temps. Et il se trouve que je logeais, tout à fait par hasard, à 50 mètres d'une association qui regroupait des transgenres. Grâce à mon hôte, j'ai pu les rencontrer immédiatement et en toute convivialité. Du coup, le festival en lui-même prenait moins d'importance, d'autant que ce sont trois jours de folie, dans un brouhaha indescriptible, limitant les prises de vue à leur strict minimum. On en prend malgré tout plein les yeux.

L'Écran de la FFCV ►► Quel matériel utilisez-vous ?

Josette Bardy ►► J'utilise deux caméras. La première, une Sony PJ 810, est performante et un des derniers caméscopes avec viseur (que je n'utilise pas beaucoup d'ailleurs). L'autre est une Canon Legria HFR 36 très légère que je mets dans la poche, qui me permet d'être très discrète et qui me dépanne très souvent. J'emporte également pour les interviews un micro-cravate connecté au caméscope ainsi que plus récemment un ensemble Sony Bluetooth avec un émetteur et un récepteur accroché sur la caméra.

L'Écran de la FFCV ►► L'évolution du matériel vous a-t-elle facilité le travail sur le terrain ?

Josette Bardy ►► Pas vraiment, car j'ai commencé à réellement filmer avec le numérique. La prise de son en Bluetooth m'apporte aujourd'hui un confort indiscutable.



Rwandais je vous aime.

L'Ecran de la FFCV ►► Voyagez-vous seule ou avec quelqu'un d'autre ?

Josette Bardy ►► De manière générale, je voyage à deux voire à trois, mais il m'est arrivé de voyager seule à différentes reprises. C'est alors complètement une autre façon de vivre en voyage, plus contraignante certes et que je n'ai pas spécialement envie de revivre. A deux, prendre une décision peut parfois soulever une discussion et le résultat ne peut s'avérer, selon moi, que positif, les responsabilités sont ainsi partagées et les choix moins contraignants. Enfin, pouvoir discuter des événements de la journée dans sa propre

langue et prévoir ensemble ce que l'on va faire le lendemain évite l'ennui de ces soirées passées seule avec soi-même et ses interrogations.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment travaillez-vous sur le terrain ? Suivant un scénario préparé ou en impro totale ou partielle ?

Josette Bardy ►► Les deux à la fois, souvent au fur et à mesure des rencontres.

L'Ecran de la FFCV ►► Est-ce que les questions des interviews sont préparées ? Qui pose les questions ?

Josette Bardy ►► Les questions ne sont pas préparées à l'avance sauf certaines questions de base. En fonction de ce que l'on me raconte, je pose de nouvelles questions. Quand ce n'est pas en anglais, c'est mon *fixer* qui les posent. Pour *Je suis un Rickshaw Walla*, avant de partir, j'avais été en contact avec un forumiste de Voyage forum qui s'était rendu au Bangladesh avec l'intention d'acheter un rickshaw ou vélo pousse-pousse, pour ensuite traverser l'Inde en solitaire. Et il avait consigné ses souvenirs dans un livre que je me suis empressée d'acheter. A mon arrivée, un conducteur de rickshaw avec lequel il avait été plus particulièrement en relation m'attendait et quoi qu'illettré, mais baragouinant quelques mots d'anglais enregistrés au contact des touristes, il m'a été d'une aide extraordinaire pour mener à bien ma traversée du pays et faire des rencontres inopinées grâce à sa

Encore ce terme que je déteste : « film de voyage » ;
mais après tout, mes films sont peut-être ressentis comme tels.
Dans ce cas c'est un échec.



Le Saut du Gaul.

présence. Il était en outre particulièrement dévoué et très fier de se « montrer » avec une « Française ».

L'Ecran de la FFCV ►► Prenez-vous des notes sur place sur ce que vous apprenez ?

Josette Bardy ►► Oui, tous les jours, je fais le point sur ce que j'ai entendu, appris. C'est important de tout noter. Je monte actuellement un film tourné en 2010 en Indonésie avec des enfants des rues, heureusement que tout avait été noté.

L'Ecran de la FFCV ►► Avez-vous évolué dans le traitement de vos films ? Si oui, en fonction de quels critères ?

Josette Bardy ►► Grâce à mon expérience personnelle et en regardant les films des autres.

L'Ecran de la FFCV ►► Quel est à votre avis le plus important dans un film de voyage ?

Josette Bardy ►► C'est d'obtenir les vues souhaitées avant le départ, et sans contexte les compléter par l'inattendu.

L'Ecran de la FFCV ►► Avez-vous rencontré des difficultés au tournage, et comment les avez-vous résolues ?

Josette Bardy ►► Je m'adapte et modifie si nécessaire mon scénario initial. Je n'ai jamais vraiment eu de difficulté. Au Rwanda, quelques années après le génocide, j'étais allée entre autres dans une école faire des interviews auprès des enseignants. Les enfants étaient bien sûr présents, et quelques heures après, certains parents sont venus se plaindre auprès de la directrice. Convoquée, après moult explications, j'ai réussi à convaincre la directrice de me laisser mes images.

L'Ecran de la FFCV ►► Avec quel matériel faites-vous le montage ?

Josette Bardy ►► Avid ou Première. Les narrations et *voice over* sont enregistrées avec un micro équipé d'un filtre anti-pop reliée à une table de mixage.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment abordez-vous le montage (images, sons, musique, etc.) ?

Josette Bardy ►► Ma façon de procéder est différente à chaque fois. Je traite le son et la musique en dernier tout en gardant à l'esprit par exemple que le son d'une mauvaise image peut toujours servir. Quant à la musique, je me sers souvent de musiques entendues sur place, en voyage. La musique me suit donc tout au long du montage.

L'Ecran de la FFCV ►► Avez-vous des anecdotes sur quelques voyages ?



Dacca, 15 janvier 2015.



La Fête de l'Aigle (Mongolie).

Josette Bardy ►► De manière générale, étant donné la façon dont je voyage, les anecdotes se succèdent les unes aux autres mais ce que je retiendrais surtout, c'est que la chance semble ne jamais me quitter, du moins jusqu'à présent, et que le hasard a fait que je rencontre toujours les bonnes personnes dans un temps record sans jamais les avoir contactées auparavant. Au Bangladesh, faute d'avoir trouvé deux chambres, j'ai dû un soir partager la mienne avec mon conducteur de rickshaw qui, le matin parti pour aller se sustenter très tôt comme à son habitude, m'avait enfermée dans la chambre par mesure de précaution m'avait-il expliqué plus tard alors que je commençais à paniquer.

Au Vanuatu aussi, seule, j'avais réservé une chambre dans un bungalow sur une des nombreuses îles de l'archipel. Or, en refermant la porte, j'ai bloqué la serrure. Impossible de sortir. Il était 8 heures du soir et j'avais un avion à prendre le lendemain matin. Également sans réseau, j'ai très vite fait le tour de la situation ou plus précisément de la chambre. La chambre étant sur un rez-de-chaussée surélevé et heureusement muni d'une fenêtre, j'ai sauté... au grand dam du tenancier. Encore ailleurs, la veille de prendre un train, un attentat avait eu lieu dans le pays et les autorités veillaient particulièrement à la sécurité des étrangers. Non seulement mon train ayant du retard, j'ai été confinée dans le bureau du chef de gare pendant quatre heures, mais à minuit, une fois le train

entré en gare, ce sont les passagers que l'on a fait monter en premier. Quant à moi, c'est entourée de deux policiers qui ne m'ont pas quittée durant les dix heures du trajet, même pour aller aux toilettes, que j'ai pu prendre ma place, fenêtre fermées tout au long du voyage. Arrivée à destination, escortée par deux nouveaux gardes du corps, après avoir été obligée de décliner mon identité au bureau adéquat, c'est en véhicule privé et accompagnée de deux nouveaux policiers à moto que j'ai pu enfin rejoindre mon hôtel. A partir de ce moment précis, suite à je ne sais quelle haute décision, je suis redevenue complètement anonyme.

L'Écran de la FFCV ►► [Quel regard portez-vous aujourd'hui sur le film de voyage ? Au concours de la FFCV et en dehors dans d'autres festivals ?](#)

Josette Bardy ►► Encore ce terme que je déteste : « film de voyage » ; mais après tout, mes films sont peut-être ressentis comme tels. Dans ce cas c'est un échec. A quoi cela sert-il de s'investir autant dans la rencontre ? Si tel est le résultat, autant se contenter de regarder. Pour revenir à la question, car je m'égare, si à la télévision par exemple, je devais faire un choix, ce sont les documentaires et les émissions d'information que je sélectionnerais d'emblée. J'aime aller voir les films dans les festivals, c'est toujours enrichissant de voir les réalisations des autres.

L'Écran de la FFCV ►► [Pensez-vous que nos films de voyages peuvent encore intéresser un public, face aux documentaires des chaînes de TV ?](#)

Josette Bardy ►► Bonne question à laquelle je ne me sens pas à même de répondre. Est-ce que nos réalisations documentaires peuvent concurrencer celles des chaînes TV ? Quelquefois, mais pas assez souvent.

L'Écran de la FFCV ►► [Quel est le film dont vous êtes le plus fier, et pour quelle raison ?](#)

Josette Bardy ►► En fait, ce sont souvent les difficultés à surmonter, que ce soit lors du tournage ou de la réalisation qui me rendent fière d'un film en particulier. Par exemple, en Libye, il y a une vingtaine d'années, dans certains lieux bien spécifiques,

il était interdit de filmer. Pour contourner cette interdiction, malgré la présence des policiers ne nous lâchant pas d'une semelle (un attentat au pied des pyramides d'Egypte venait d'avoir lieu), j'avais dissimulé mon caméscope dans mon sac à dos que j'avais laissé légèrement entrouvert et posé sur le rebord d'une meurtrière. A la sortie du site, d'autres se sont fait arrêter et dépouiller de leurs images.

L'Ecran de la FFCV ►► **Avez-vous un film de voyage en cours ?**

Josette Bardy ►► Oui, deux à vrai dire. Le premier est lié à mon dernier voyage en Birmanie et au Triangle d'Or en Thaïlande juste avant le Corona. L'autre, sur des images tournées en 2010 et 2012 et que je n'avais jamais pris le temps de monter. Un véritable challenge car depuis cette époque, j'avais un peu oublié le contexte. Le premier sujet concerne ces femmes dites « au long cou » ou de manière plus péjorative, « girafe ». J'étais loin de m'imaginer ce qui m'attendait.... d'où un scénario écrit sur place dont je ne dévoilerai rien pour l'instant.

Propos recueillis par Philip Malca.



T comme transgenre.

Filmo sélective

Rwandais Je vous aime (Rwanda) Sélection nationale 2010
Le Saut du Gaul (Vanuatu) Sélection nationale 2011
La Mort en fête (Indonésie) Sélection nationale 2013
Women on the road (Inde) Sélection nationale 2015
Je suis Rickshaw walla (Inde) Sélection nationale 2016
Partir ou Mourir (Bengladesh) Sélection nationale 2018
T comme Transgenre (Inde) Sélection nationale 2019

Réflexions et découvertes

Didier Bourg, Christine Rey, Charles Ritter

Un entretien avec Gilles Berger

Le court-métrage dans tous ses états



Les Presses Universitaires Blaise-Pascal viennent de publier un ouvrage consacré au court-métrage, rédigé par Gilles Berger, enseignant en arts plastiques et professeur certifié en études cinématographiques à l'université Clermont Auvergne. L'auteur fait partie du comité de sélection du Festival international du court-métrage de Clermont-Ferrand, dont il est également l'un des programmeurs.

L'Ecran de la FFCV ►► Quelles ont été les différentes fonctions du court-métrage depuis 1895 ?

Gilles Berger ►► Le cinéma est né par et dans la forme courte : la « vue » lumière durait environ une minute, le temps d'une bobine de pellicule. Le court-métrage c'est l'acte de naissance, à la fin du XIXe siècle, de ce qui n'est pas encore le septième art. Ensuite, il deviendra un véritable laboratoire formel. D'une part en se constituant en langage narratif du côté d'Hollywood avec par exemple, le cinéma burlesque. D'autre part et d'un point de vue purement plastique, sous les influences diverses des Avant-Gardes de l'entre-deux guerres : surréalisme, expressionnisme, constructivisme, etc. Le court-métrage aura contribué largement à faire de la séance de cinéma de l'après-guerre un spectacle complet en précédant la projection du long-métrage. Il aura également permis à de grands cinéastes de faire leurs preuves et, si l'on songe à Chris Marker ou, plus près de nous, à Olivier Smolders, il aura été le moyen d'expression privilégié de cinéastes très singuliers. Il est aujourd'hui encore très apprécié du public si l'on en croit les excellents chiffres de fréquentation des festivals spécialisés car c'est une forme très réactive qui permet de saisir certains états du monde en temps presque réel et sans engager le spectateur dans une trop longue durée.

L'Ecran de la FFCV ►► Quelle liberté offre le court-métrage au regard d'un long métrage ?

Gilles Berger ►► Moins d'argent en jeu équivaut dans quelque domaine que ce soit à plus de liberté. Le cinéma ne fait en aucun cas exception à la règle. Ce qu'il faut avoir à l'esprit c'est que le cinéma est une industrie, ce qui est quelque part inhérent à l'image mécaniquement reproductible. Mais c'est une industrie particulière : elle ne peut produire que des prototypes car un succès n'est jamais réitérable à l'identique. L'industrie du long, eu égard aux sommes en jeu, n'aura eu de cesse que de normer ce produit qu'est le film. La part artistique du cinéma consiste en une résistance, qu'elle quelle soit, à cette norme. Le court, qui coûte comparativement au long peu d'argent, est propice à cela car il est de fait moins contrôlé, moins calibré en vue d'un profit direct. Par ailleurs, on le sait, le financement du court repose sur un déficit très important qui est très louablement assumé par les aides publiques. Cela offre un indéniable supplément de liberté aux artistes.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous rappelez, dans votre ouvrage, que le court-métrage est le lieu privilégié de l'expérimentation, de l'art, alors que le long-métrage est celui de l'industrie cherchant la rentabilité via des films stéréotypés.

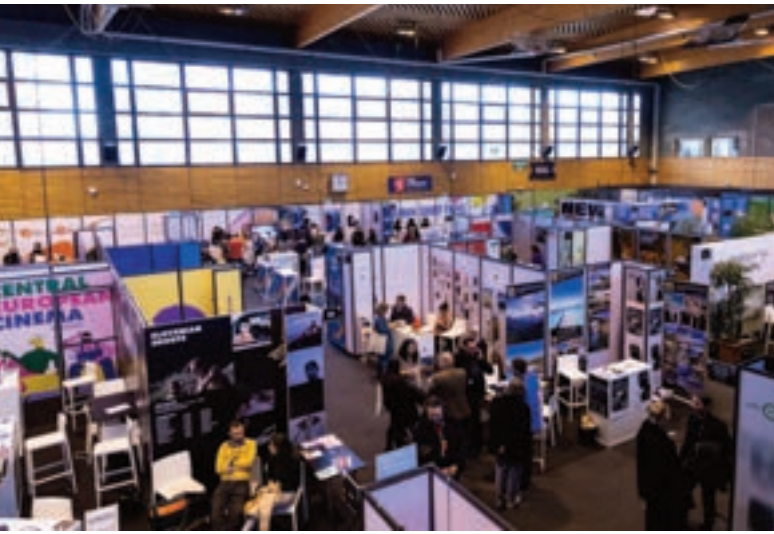
J'ai souvent le sentiment que les courts-métrages que je vois aujourd'hui sont pour l'essentiel destinés à montrer qu'on est capable de réaliser un long-métrage normé, susceptible de toucher un large public. Le coût de production moyen (96 000 euros selon le CNC que vous citez pour 2018) d'un court-métrage explique-t-il ce manque d'originalité ?

Gilles Berger ►► Disons tout d'abord que l'époque se fonde sur une forte récession économique qui ne peut qu'impacter l'expression artistique. De fait, ce que vous dites peut également s'appliquer aux premiers long-métrages qui visent pour de nombreux jeunes réalisateurs à faire pour l'industrie la démonstration de leurs talents ou, à défaut, d'un certain savoir-faire. C'est le syndrome de « la bande-démo ». C'est l'idée d'un court-métrage qui serait un tremplin vers le « vrai » cinéma que constituerait le long-métrage. Et comme vous le constatez fort bien, c'est plus qu'une idée, c'est bien souvent un fait avec parfois de vraies réussites de carrières à la clé. Mais en fait, tout dépend de l'ambition du cinéaste. Je ne pense pas qu'il y ait statistiquement plus de meilleurs courts-métrages que de long-métrages. Ce que je constate en revanche c'est que certains courts aujourd'hui n'ont guère

d'équivalent dans un autre format. Des films comme *Disneyland, mon vieux pays natal* (2003) ou *Diane Wellington* (2011) d'Arnaud des Pallières bénéficient d'une liberté de ton et d'approche qui n'appartiennent actuellement – et hors mécénat – qu'au format court. L'exemple me paraît intéressant dans la mesure où ce cinéaste, mais il n'est pas le seul aujourd'hui, passe régulièrement du court au long et inversement. La forme s'adapte à l'expression, au type de voix que l'on souhaite faire entendre. Déjà dans les années 1940, un cinéaste comme Jacques Tourneur réalisait pour les studios hollywoodiens des longs mais aussi des courts-métrages. Jean-Luc Godard recourt régulièrement à l'un et à l'autre de ces formats depuis ses débuts. Par extension, de célèbres cinéastes américains trouvent parfois refuge à la télévision pour réaliser des épisodes de séries qui leur permettent de retrouver la concision et l'efficacité que possède parfois la forme brève. Là encore, moins lourde à mettre en place, elle permet avant tout au cinéaste de faire son métier premier : tourner.

L'Ecran de la FFCV ►► L'âge moyen d'une première réalisation de court-métrage est de 37 ans selon les chiffres du CNC que vous indiquez pour 2018. J'ai en mémoire





Le Festival de Clermont-Ferrand, marché du film.
photo ©SQLPCM-Camille-Dampierre-Marche-ambiance-stands-1BD

que l'âge moyen pour la réalisation d'un premier long-métrage est autour d'une trentaine d'années. Comment s'expliquent ces chiffres ?

Gilles Berger ►► Ces chiffres correspondent aux films que le CNC a aidé à financer, avant ou après leur réalisation ou auxquels il a accordé le visa d'exploitation. Ils ne correspondent pas à l'ensemble d'une production annuelle très vivace, comme on le dit de certaines plantes. Bien sûr, l'aide du Centre National de la Cinématographie demeure un sésame important car il permet parfois d'obtenir d'autres financements, en particulier ceux de la télévision (majoritairement OCS, Arte et Canal +), mais tous les films ne l'obtiennent pas ou même ne candidatent pas.

L'Écran de la FFCV ►► Le CNC recense, toujours pour 2018, la production de 270 courts-métrages en France. Ne serait-ce qu'au sein de la Fédération Française de Cinéma et de Vidéo, plus de 300 courts-métrages sont réalisés chaque année. De nombreux autres courts métrages sont réalisés par de jeunes auteurs, dans le cadre de leurs études en audiovisuel ou en dehors de toute structure. Qu'est-ce qui favorise ce foisonnement ? Quels peuvent être les débouchés pour ces films ?

Gilles Berger ►► Le comité de sélection d'un festival aussi important que celui de Clermont-Ferrand reçoit chaque année plus de mille films français. En conséquence, il est évident qu'il existe toute une production « sauvage » de films courts qui tente sa chance du côté d'un des

principaux débouchés de ce type de films : les festivals. YouTube et Dailymotion, pour ne citer que ces deux plateformes, sont aujourd'hui remplies de films courts plus ou moins amateurs, plus ou moins professionnels. Le numérique – tant du côté de la réalisation que du côté de la diffusion – change considérablement la donne au sein d'un système qui comptabilise les entrées en salle mais pas les vues sur internet. Le foisonnement dont vous parlez correspond davantage – me semble-t-il – à la logique du flux qu'à celle de l'exploitation traditionnelle et de la chronologie des médias. Il y a là une mutation que je qualifierais volontiers d'anthropologique.

Propos recueillis par Didier Bourg.

- *Le Court-Métrage*, Gilles Berger, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Collection L'Opportune, 64 pages, 4,50 euros.



Un texte de Jacques Aumont



L'Analyse de films

Les éditions Armand Colin viennent de publier une nouvelle version enrichie de l'ouvrage fondamental de Jacques Aumont et Michel Marie sur l'analyse de film.

L'analyse, en soi, est une démarche intellectuelle banale : je peux analyser mes relations délicates avec ma concierge, ou la raison pour laquelle mes pétunias ont du mal à fleurir, aussi bien que ma réaction au dernier Lars von Trier.

Tout spectateur a donc le droit de prolonger sa vision en analysant les sentiments et les idées qu'elle lui aura procurés. Ce qu'on appelle « analyse de film » désigne plutôt un geste spécialisé, qui a ses méthodes, ses procédures, ses visées et ses règles, et qui intéresse un milieu particulier, celui des chercheurs universitaires. Le seul point commun à l'analyse de l'amateur et celle du professionnel, c'est de mettre en jeu la même capacité intellectuelle qui permet de remonter d'un événement, d'un phénomène, d'une œuvre de l'esprit, à ses déterminations premières, et de le comprendre mieux.

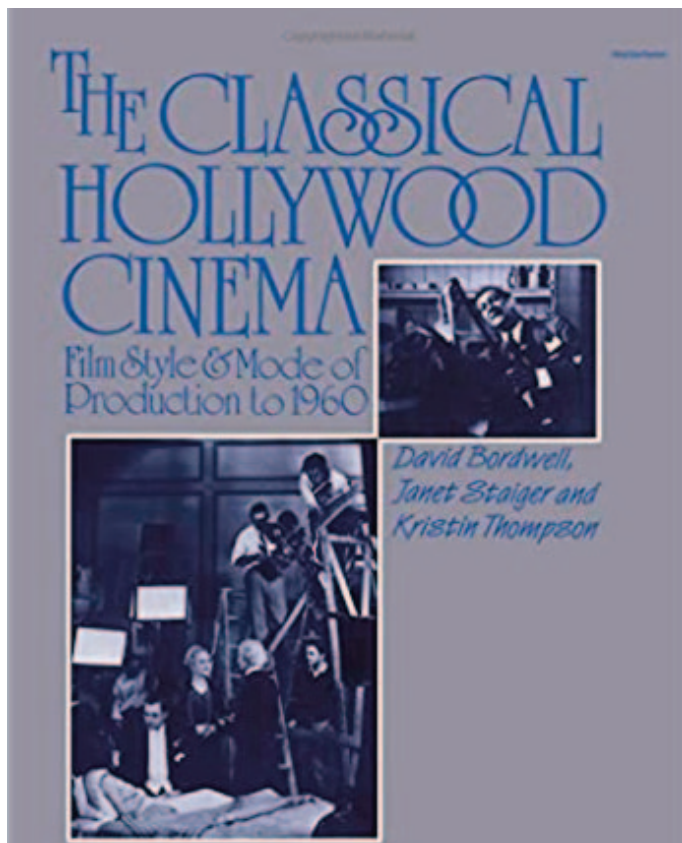
Lorsqu'on parle d'analyse de film dans un ouvrage didactique, c'est évidemment au sens spécialisé, celui qui mobilise des méthodes plus ou moins sophistiquées et qui vise l'application ou la constitution d'un discours général. Mais il n'y a pas un modèle unique de l'analyse, loin de là. Un même film peut être analysé de points de vue impliquant toutes les disciplines humanistes – histoire, sociologie, psychologie, sémiotique, esthétique –, sans parler d'approches non disciplinaires mais à enjeu idéologique fort (en 2020, typiquement, une lecture féministe ou *queer*) ; ces diverses analyses ne chercheront pas la même chose. Un film comme *Solaris* (1972) peut être étudié comme adaptation d'un roman, comme relevant du genre « exploration spatiale » ou du genre « relation homme/femme », comme film fantastique, comme relevant du style du plan long, comme film de l'auteur Andréï Tarkovski, comme film au montage complexe, ou encore pour scruter sa réception publique, etc. À chaque fois, on mettra en évidence des éléments

Jacques Aumont est l'un des fondateurs, mondialement reconnu, de la discipline des études cinématographiques. Ses recherches ont visé la définition de l'esthétique filmique par rapport aux arts figuratifs. Elles pourraient être résumées par la phrase qui accompagnait le titre de l'un de ses derniers livres : « *comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts* ». Une démarche historique, jalonnée d'études fondamentales allant du cinéma de Sergueï Eisenstein à celui de Jean-Luc Godard, a été accompagnée par une démarche théorique novatrice. Dans la vision d'Aumont, le cinéma est un « art figuratif », ce qui implique l'interrogation concernant le spécifique de la forme cinématographique et son rapport au temps, à l'espace et au monde. Après avoir cherché dans l'histoire de la peinture les sources de la puissance de l'image propre au film, Aumont a contribué à la définition de cette puissance elle-même, en donnant sens et crédit à la métaphore « d'une pensée spécifiquement cinématographique ». Comment et à quoi pensent les films ? Comment fonctionne la fiction cinématographique par rapport aux autres démarches fictionnelles ? Quel est le rapport entre plaisir et défi interprétatif généré par le spectacle cinématographique ? Toutes ces questions ont été débattues par Aumont dans plusieurs ouvrages qui ont fait date et qui ont été traduits dans un grand nombre de langues. À côté des publications scientifiques et de l'activité pédagogique il a mené une activité purement critique dans des revues comme *Trafic* ou *Art Press*, *Cinémathèque* et *Cinéma*. Il a reçu en 2019 le Prix international Balzan.

différents du film, et les notions utilisées pour réfléchir ne seront pas les mêmes.

Pourquoi toutes ces études ont-elles pris, et prennent-elles encore le plus souvent, la forme de l'analyse de film ? Une première réponse est historique : jusqu'à la fin du siècle dernier, pour diverses raisons (archivistiques, techniques, voire politiques) il était souvent difficile de construire un corpus d'un certain nombre de films auxquels on aurait effectivement accès. On a parfois contourné cette difficulté en recourant à des échantillonnages, tel celui qu'ont constitué David Bordwell et ses co-auteurs pour *The Classical Hollywood Cinema* (1985) ; c'est un excellent travail, mais qui a les limites de la méthode par échantillon : on n'est jamais absolument certain qu'étudier cent films – rapidement, et selon des critères qui sont les mêmes pour tous les films – suffira à comprendre le système qui les a produits. C'est pour ces deux raisons – difficulté de l'accès aux sources, doutes sur la représentativité – qu'on continue d'analyser en grand détail des œuvres singulières, même si, comme l'historien ou le sociologue, on veut tirer des conclusions de portée générale.

Il y a aussi une autre raison, moins justifiable en termes purement intellectuels, et qui tient à l'histoire des études cinématographiques. Celles-ci ont d'abord connu, en France, une première version avec l'Institut de Filmologie (années 1950), qui regroupait des spécialistes des



« sciences humaines » et travaillait non pas sur des films mais sur des notions ou des concepts, quitte à faire parfois des travaux expérimentaux (sur la réception des films par exemple). Lorsque des cursus spécialisés ont été créés, en 1969, puis nourris et perfectionnés durant la décennie 70, les universitaires responsables de ces filières étaient à peu près tous des spécialistes de la littérature ou de l'histoire de l'art – disciplines encore moins scientifiques que la sociologie et l'histoire. C'est sans doute une des grandes raisons pour lesquelles ces enseignements ont été si tôt et si abondamment nourris d'analyses de films, qui du moins apportaient la garantie d'un objet concret et d'un discours vérifiable sur pièces. Les méthodes ont d'emblée été variées, inspirées de l'« analyse textuelle » à la Barthes (Raymond Bellour), visant directement l'analyse comme source de l'histoire (Marc Ferro), ou encore cherchant dans les films des traces de l'idéologie qu'ils véhiculent, etc.

On peut s'étonner que l'analyse ait survécu à cette période de mise en place un peu chaotique de cursus raisonnés. J'y vois deux raisons : d'abord, son extraordinaire efficacité pédagogique. Montrer un morceau de film à une classe et le commenter ensuite est une excellente façon d'intéresser son auditoire et de concrétiser des approches abstraites. Et, seconde raison (liée à la première), l'analyse sert aussi, et même surtout, à vérifier ou à consolider des théories, et sur ce plan aussi elle s'est révélée particulièrement « rentable » dès ses débuts. Une analyse bien menée atteint deux résultats, indissociables : elle permet de voir mieux, de comprendre davantage, d'apprécier autrement le film analysé ; et en même temps, elle permet de rattacher ce qu'on en souligne à une approche plus générale, qui va s'en trouver elle-même confortée. On voit cela dès l'analyse fondatrice de *La Mort aux trousses* par Bellour (1975) : une méticuleuse description des enchaînements et des points de vue (narratifs et visuels) qui les permettent, appuyée sur une hypothèse centrale, celle du « blocage symbolique » (le film réitère dans ses parties sa logique d'ensemble, « symboliquement bloquée » par l'obligation de constituer le couple central à la fin du film). Aujourd'hui encore, l'analyse de film reste le passage obligé de tout étudiant et presque, de tout enseignant en cinéma. Elle est devenue matière à examen et à concours. En un demi-siècle elle a accompagné les changements des modes intellectuelles, de manière parfois très directe. Copiant d'abord les études littéraires, elle s'est coulée dans le moule de la sémiologie, puis a suivi celle-ci pour aborder les rivages de la psychanalyse ; les analyses ont alors mêlé textualité et inconscient, y compris (chez des chercheuses anglo-saxonnes) dans une perspective féministe explicite.

Par la suite, les approches se sont multipliées : on peut analyser un film pour comprendre comment il véhicule des contenus sociétaux (idéologiques, voire politiques) ; on peut le prendre à témoin dans une entreprise historique, où il révélera quelque chose de l'époque et du milieu qui l'ont produit ; on peut le prendre au plan purement formel, y discerner des inventions visuelles ou au contraire relever comment il se coule dans un style d'époque conformiste ; on peut encore y rechercher – de manière plus aléatoire – la trace des intentions de son supposé auteur, etc.

Ce qui légitime cette activité n'est pas tellement son résultat – qui n'est pleinement appréciable qu'en fonction d'une visée propre, parfois très particulière – que la précision et la conscience avec lesquelles on aura défini le projet qui la fonde. Il y a des avenues plus fréquentées que d'autres, mais elles changent avec les époques. La tendance actuelle est à la diminution du nombre d'analyses du récit ou de la dimension esthétique (visuelle et sonore), au bénéfice d'analyses davantage contentutistes, sous le vêtement parfois un peu léger d'une des idéologies de l'heure. Une analyse « décoloniale » ou « écologique » est sans doute aussi justifiée qu'une autre, mais à condition de dire clairement en quoi elle peut devenir utile et intéressante, et de forger les outils d'analyse correspondants (ils ne vont pas de soi). Ici comme dans d'autres domaines des études cinématographiques, on retrouve la double nature du film, œuvre formelle et œuvre signifiante, et la double tradition analytique qui en résulte (elle aussi héritée, indirectement, de la critique littéraire et artistique).

Il y a donc autant d'objets et autant d'instruments que d'analystes. L'objet peut être un film, un morceau de film, un groupe de films. Les règles de base sont simples à énoncer, difficiles à suivre : décrire exactement ; avoir une information copieuse et exacte (sur le milieu, l'origine, l'auteur éventuellement) ; avoir une ligne directrice nette et ne pas s'en écarter trop (il vaut mieux n'avoir qu'une visée par analyse, sinon c'est la bouillie) ; et par-dessus tout, ne pas mélanger ses propres affects, son goût, ses émotions, ses croyances, avec son travail d'analyste : le moi du chercheur doit rester à la porte.

Un dernier mot : une analyse, si méticuleuse soit-elle, n'est jamais... le dernier mot sur une œuvre. Il y aura toujours d'autres façons de le reprendre : l'œuvre, définitivement, excède son commentaire.

Jacques Aumont.

Depuis sa première édition il y a 25 ans, *L'Analyse des films* est devenu un classique des études cinématographiques. Après avoir défini l'activité analytique, l'ouvrage présente successivement l'analyse du fait narratif et du récit, l'analyse plastique et sonore, et enfin le rapport à l'histoire. Jacques Aumont et Michel Marie y démontrent que l'analyse prend tout son sens si elle débouche sur une réflexion générale, qui dépasse le cas particulier de l'œuvre étudiée. Ils se sont efforcés de décrire et de commenter les meilleures analyses publiées en français et dans d'autres langues, et d'en retenir les acquis méthodologiques. Les divers outils d'analyse sont illustrés à l'aide de tableaux, de schémas ou de photogrammes, et portent sur des films puisés dans toute l'histoire du cinéma. Cette quatrième édition enrichie d'exemples récents de *L'Analyse des films* est plus que jamais "une bible et un sésame" pour tous les étudiants en cinéma et les cinéphiles.

- *L'analyse des films*, de Jacques Aumont et Michel Marie, Armand Colin, 320 pages, 29 euros.



Un entretien avec Gilles Mouëllic



Johan van der Keuken : regarder le monde de l'intérieur de soi

Professeur en études cinématographiques et musique, codirecteur de la collection *Le Spectaculaire/cinéma des Presses universitaires de Rennes*, Gilles Mouëllic enseigne le cinéma et le jazz à l'université Rennes 2. Il a co-dirigé l'ouvrage consacré à Johan van der Keuken qui vient de paraître aux éditions Yellow Now.

L'Ecran de la FFCV ►► Formé à l'Idhec, Johan van der Keuken a très vite rejeté les grammaires et les normes qui y étaient enseignées. Que leur reprochait-il ?

Gilles Mouëllic ►► Il est utile de replacer les débuts de van der Keuken dans une période très mouvementée de l'histoire des images. Jeune photographe, il rejoint l'Idhec en 1956 parce qu'il n'existe pas de bourse pour les écoles de photographie. Les années cinquante sont celles de la « libération de l'image photographique » selon l'expression de William Klein, qui publie la même année 1956, avec l'aide de Chris Marker, *Life Is Good and Good For You in New York : Trance Witness Revels*, deux ans avant *Les Américains* de Robert Frank. Du côté du cinéma, la fin de la décennie est marquée par l'avènement de la Nouvelle Vague, avec *A bout de souffle*, bien sûr, mais aussi la renaissance de Jean Rouch, avec *Moi, un Noir*. Ces deux livres et ces deux films jouent un rôle important dans le parcours de van der Keuken. Son « devenir cinéaste » s'inscrit au cœur de cette effervescence, et le cinéma académique tel qu'il est enseigné à l'Idhec lui apparaît très rapidement comme désuet, enfermé dans les studios, loin du mouvement du monde. Il comprend alors, peut-être confusément mais avec une grande conviction, qu'il ne pourra s'exprimer qu'en s'éloignant de l'école pour reprendre sa liberté.

L'Ecran de la FFCV ►► Quelles sont les caractéristiques de son cinéma ?

Gilles Mouëllic ►► La notion de "tension" est celle qui permet de comprendre le mieux la véritable originalité de son cinéma. Il revendique, selon ses propres mots cités ici approximativement, « la liberté de Godard et la composition de Resnais, d'un côté Hitchcock, de l'autre Leacock ; en peinture Mondrian et Pollock ou Mondrian et Van Gogh : l'apollinien et le dionysiaque, je veux les deux, je suis toujours entre les deux ». Je crois que cela dit l'essentiel. Il est à la fois l'improvisateur prêt à décadrer pour saisir dans l'instant quelque chose d'inattendu qui surgit dans son champ de vision et le virtuose de la construction plastique du cadre, le photographe qui sait fixer en une image une combinaison de lignes et de structures. Frédéric Sabouraud, un des auteurs de l'ouvrage, décline ainsi les tensions inhérentes au cinéma de van der Keuken : tension entre filmeur et filmé, tension entre le fragment et le tout, tension entre parole et musique...

L'Ecran de la FFCV ►► Il a souvent exprimé son besoin de "toucher le réel". Par quels dispositifs essayait-il d'atteindre ce but ?

Gilles Mouëllic ►► Van der Keuken a très rapidement pris ses distances avec les discours selon lesquels, pour atteindre la réalité du monde, le cinéaste doit prendre la position de témoin, revendiquer une forme d'objectivité, faire confiance à la capacité d'enregistrement de la « machine cinéma ». Pour donner à voir le monde dans sa complexité, il faut au contraire entrer en conflit avec lui,



Van der Keuken à la caméra, avec Ben Webster.

l'appréhender physiquement, caméra au corps. Il n'hésite pas à mettre en scène le réel pour en révéler une part de vérité, comme il le fait déjà avec Herman Slobbe, l'enfant aveugle filmé en 1966 dans la grande roue de la fête foraine de Haarlem, près d'Amsterdam. Il n'a cessé de filmer, voire d'inventer des dispositifs destinés à fragiliser l'équilibre apparent du monde pour en faire surgir l'instabilité.

L'Écran de la FFCV ►► Que signifiait pour lui l'idée d'un cinéma physique, partant de son propre corps ?

Gilles Mouëllic ►► Van der Keuken fait partie de ces cinéastes impossible à imaginer sans caméra sur l'épaule, une caméra qui doit être aussi réactive que possible aux mouvements du corps et aux impulsions du regard. Filmer, c'est alors donner à voir et à entendre une présence au monde, un rapport physique à l'espace et aux événements. Les images doivent garder la trace de cette perception physique, comme en témoignent par exemple les nombreuses séquences de danses filmées. En refusant d'appartenir aux catégories établies du documentaire et de la fiction pour se revendiquer improvisateur, van der Keuken prend pour modèle assumé le jazz, forme musicale où le son est l'expression de la singularité d'un corps. La caméra est pour le cinéaste un instrument proche du saxophone. Mais l'autre dimension physique, tout aussi présente dans le jazz, concerne l'interaction, la réactivité, l'échange incessant avec d'autres corps. Le dialogue peut être âpre ou fluide, serein ou tourmenté, mais la volonté de la confrontation est toujours présente. On peut aussi, bien sûr, associer cette dimension physique à son désir insatiable de voyages dans tous les coins du monde, avec la même soif de découverte et de rencontre.

L'Écran de la FFCV ►► Comment faisait-il le lien entre l'intime et le politique ?

Gilles Mouëllic ►► Il y a plusieurs périodes dans le parcours de van der Keuken, chacune d'entre elles marquant une évolution notable dans son rapport au politique. Même quand il se fait plus militant, il se méfie des discours, des mots d'ordre ou des slogans. Il choisit de passer par une relation privilégiée avec un ou plusieurs personnages pour se frayer un chemin à partir de l'intime, de la vie concrète. S'il questionne l'histoire coloniale dans *Cuivres débridés*, c'est en prenant pour sujet la manière dont les musiciens locaux se sont appropriés les sonorités apportées par les colons pour inventer d'autres formes de musique. Il s'agit là aussi de décadage. On lui a parfois reproché une forme de froideur, de distance vis-à-vis des personnes filmées, alors qu'il ne cessait de revendiquer une proximité, une attention aux singularités, une volonté de « rapprocher », par le filmage et par le montage. Mais il est vrai que traquer la vérité comporte une part de cruauté, qu'il n'a pas cherché à nier ou à atténuer.

L'Écran de la FFCV ►► Il était attaché à une éthique visant à montrer et à dénoncer l'arbitraire de ses propres films. Comment la mettait-il en œuvre ?

Gilles Mouëllic ►► Il était très attentif aux ambiguïtés du monde, et se méfiait d'un cinéma prompt à imposer "sa" vérité. Cette attention s'exprimait par exemple par l'extrême mobilité du cadre, signe d'un désir de multiplier les points de vue, de décentrer le regard pour faire exister le hors-champ, de *se montrer en train de regarder*. D'une manière plus globale, il assumait son statut d'étranger, de regard extérieur, en questionnant sa place de filmeur.



Van der Keuken tourne *Cuivres débridés* (1993).

S'il n'a cessé d'écrire sur son cinéma, comme en témoigne entre autres le recueil de textes et de photographies publié par les Cahiers du cinéma, c'est pour ne jamais baisser la garde, pour interroger ses images d'une autre manière, pour maintenir une distance, un dialogue critique avec ses propres films.

L'Écran de la FFCV ►► Par le montage, il ambitionnait d'entrer en relation avec « *le fonctionnement autonome de l'image filmée* ». Selon quel processus ?

Gilles Mouëllic ►► Pour van der Keuken, si l'impulsion du film était donnée par le projet, par l'idée initiale, l'essentiel avait lieu pendant le tournage, quand il devait prendre in situ les décisions liées à chacune des situations. Le matériau s'inventait au fur et à mesure, dans une trajectoire qui s'affirmait peu à peu par l'adaptation à une matière vivante sans cesse en mouvement. Au moment du montage, il cherchait à être le plus ouvert possible aux images filmées, pour les redécouvrir en quelque sorte avec un nouveau regard, pour mettre au jour ce qu'il appelle le « *fonctionnement autonome de l'image* ». Il ne s'agit donc pas de se conformer au projet initial, ou de rendre compte de l'aventure du tournage, mais de repartir à zéro pour « *aider les images à trouver leur vraie tendance* », ce qui n'exclut pas un rapport de forces entre le monteur et le matériau. Cette conception du montage rend possibles toutes les audaces formelles, notamment dans les relations entre le son et l'image. L'inventivité du monteur van der Keuken n'est comparable qu'à celle de Jean-Luc Godard, ce qui peut donner une idée de son importance dans le cinéma de la seconde moitié du XXe siècle.

Propos recueillis par Didier Bourg.

Johan van der Keuken (1938-2001) est l'auteur d'une œuvre considérable traversée par une grande diversité de pratiques et de formes : la photographie, le cinéma (une soixantaine de films), l'installation et l'écriture théorique s'y côtoient dans un mouvement de perpétuel questionnement des formes et des techniques. Son parcours couvre près de cinquante années de cinéma, depuis l'émergence du cinéma direct jusqu'à l'avènement du numérique, et la diversité des propositions esthétiques qui s'y déploient font de lui un cinéaste inclassable, en perpétuelle lutte contre les grammaires et les conformismes. Construits autour d'un dialogue permanent entre l'intime et le politique – « *on regarde le monde de l'intérieur de soi* » a-t-il écrit – les films de Johan van der Keuken interrogent la complexité des interdépendances qui animent la société moderne ; le regard qu'il porte sur les relations entre le Nord et le Sud, entre l'économie et l'environnement, entre le local et le global travaille avec une étonnante pertinence les problèmes qui agitent notre actualité. Parmi les chercheurs en cinéma et cinéastes qui ont contribué à ce volume, certains ont été ses compagnons de route dans l'exercice d'une pensée du cinéma toujours en expansion et ouverte à l'échange, d'autres ont découvert plus tardivement l'importance de son œuvre et témoignent par leurs travaux de sa fertilité et de sa pérennité. Ces contributions au vaste champ d'investigation que cette œuvre nous tend explorent les nombreuses hybridations qui composent sa poétique – entre le cinéma et les arts, entre l'art et la technique, entre l'image et le texte, entre l'anthropologie et l'avant-garde – pour éclairer les tensions signifiantes qui sous-tendent sa puissance politique.

- *Johan van der Keuken, Documenter une présence au monde*, sous la direction d'Anthony Fiant, Gilles Mouëllic et Caroline Zéau, Yellow Now, 216 pages, 24 euros.



Sur trois livres de Yohann Guglielmetti

Dossier musique à l'image

1ère partie

Yohann Guglielmetti est Maître de conférence associé à l'université des Antilles, réalisateur, compositeur, titulaire d'un doctorat en Arts de l'université Paris 1 Panthéon Sorbonne en codirection avec l'université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, avec deux spécialités doctorales, Cinéma et Musique. Il a publié en 2020 trois ouvrages chez L'Harmattan.

1. Musique et Cinéma, l'union libre



L'Ecran de la FFCV ►► Quelles sont les différentes fonctions que peut avoir la musique dans une œuvre audiovisuelle, qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire ?

Yohann Guglielmetti ►► La fonction idéale de la musique est qu'elle dise quelque chose que l'image ne dit pas, qu'elle transporte une émotion qui n'est pas décrite à l'écran tout en restant en cohérence avec le scénario. Concevoir la musique comme d'abord vouée à racon-

ter l'histoire sur un plan émotionnel, impalpable, pendant que l'image tend à la raconter de façon structurée, logique, permet de mieux dépasser le phénomène de redondance ou d'opposition de la musique sur l'image. Bien sûr, l'image et l'enchaînement des actions dans le film transportent toute leur part d'émotion et la musique peut être structurée dans une logique implacable de motifs conducteurs avec des thèmes associés à des personnages et à leur évolution mais l'image tend à raconter ce qui se passe alors que la musique tend à raconter ce qui se ressent.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment la musique se conjugue-t-elle à l'image ?

Yohann Guglielmetti ►► Une musique peut nous faire accéder à l'intériorité d'un personnage. On peut comprendre l'ambivalence de l'état psychologique d'un personnage ou que celui-ci cache aux autres ce qu'il ressent réellement si la musique laisse entendre un état émotionnel différent de celui que l'acteur exprimerait. Un thème musical peut faire référence à un personnage, disons une femme, et se faire entendre dans une scène où elle est absente mais où le héros est présent. En fonction d'autres éléments scénaristiques ou de mise en scène, le spectateur peut comprendre que le héros pense à elle ou qu'elle évoluait dans l'environnement dans lequel il se balade, ceci simplement grâce au motif musical associé à la femme et joué subtilement à ce moment-là. Je crois que ce jeu entre musique et images est de nature à mieux s'insérer dans la dynamique d'une action que par exemple faire s'arrêter l'acteur devant le cadre photo posé sur le bureau et contenant le cliché de la femme, le prendre et le regarder en soupirant pour montrer qu'il pense à elle. La musique peut ainsi apporter toutes sortes d'informations sensibles qui ne sont pas visibles à l'écran et raconter l'histoire à sa manière, en parallèle avec l'image et en respectant évidemment la temporalité du récit pour ne pas perdre le spectateur, quoi

que ça peut être aussi un choix de l'égarer. Pour y parvenir, je crois que la musique gagne à être pensée en amont, au moment de la construction du film, voire du scénario, puisque si elle est composée après coup et posée sur la bande image déjà montée, elle peut être très belle et suivre parfaitement l'évolution du drame, mais elle a moins de marge de manœuvre pour atteindre certains niveaux de subtilité. Le compositeur aura d'abord tendance à la faire correspondre à ce qu'il voit et tombera plus facilement dans de la musique pléonastique, vassale de l'image.

L'Écran de la FFCV ►► Sur quels processus la musique peut-elle s'appuyer pour enrichir une œuvre audiovisuelle, voire la co-élaborer ?

Yohann Guglielmetti ►► Généralement, le compositeur part du film monté ou pré-monté pour en composer la musique de soutien. En termes de méthode, je préfère l'idée que la musique s'appuie sur le scénario, pas sur un montage images bouclé. Le mieux étant probablement de développer scénario et partition musicale en même temps, un peu comme Wagner pour ses opéras, ou au moins écrire les thèmes musicaux avant tournage. C'est d'ailleurs intéressant de voir que l'idée du leitmotiv wagnérien a été largement recyclé au cinéma mais de façon un peu détournée de son application d'origine puisqu'il est généralement appliqué sur le film déjà monté alors que Wagner écrivait tout en même temps. Il n'attendait pas que l'écriture de l'opéra soit terminée avant de se pencher sur sa musique. Si le film est déjà monté et que le réalisateur demande au

compositeur de plaquer sa musique sur la bande image, on se retrouve dans une situation où le compositeur n'a plus qu'à s'appuyer sur ce qu'il voit à l'écran pour composer quelque chose qui sera probablement très beau et fera le job en termes de soutien dramatique mais tendra plus naturellement à de la redondance, sauf à risquer d'être en décalage avec les scènes et le scénario. Dans ce cas de figure, le compositeur a donc intérêt à composer ou à avoir composé au préalable de belles mélodies qui restent en mémoire et que le réalisateur intégrera dans le film. S'il y parvient et qu'une cohérence musique/images est créée, on dira que la musique du film est belle alors qu'en réalité c'est la musique par elle-même, indépendamment du film, qui sera réussie et qui aura trouvé un moyen de s'exprimer dans un film.

L'Écran de la FFCV ►► Quels sont les apports respectifs de musiques en concordance et en discordance des images et du propos portés par une œuvre audiovisuelle ?

Yohann Guglielmetti ►► On peut utiliser les termes de concordance ou de discordance sur un plan logique puisque si on entend un aboiement quand un chien aboie ou un glissando vers le bas quand le Coyote chute d'une falaise après avoir poursuivi Bip Bip, on peut dire que le son et l'image concordent. Inversement si on entend le chien miauler, on y verra de la discordance. Mais la comparaison s'arrête là. En règle générale, le compositeur cherche à faire correspondre la musique avec la diégèse du film (l'époque, le lieu...), ce qui permet de contribuer à



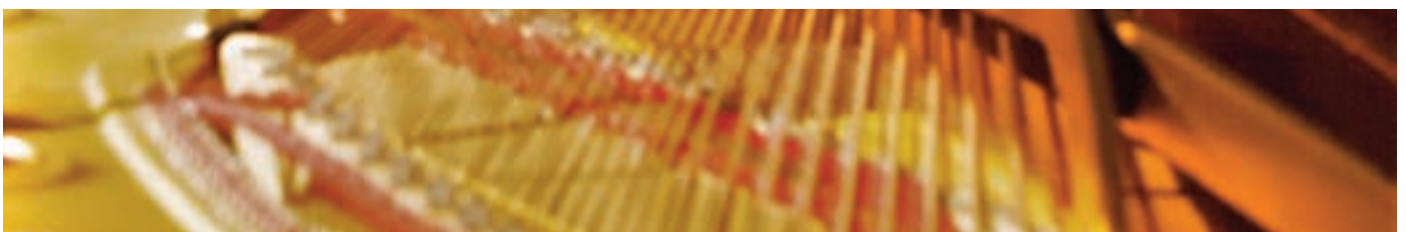


l'identification du cadre dans lequel se déroule le film. Mais ces correspondances sont rarement naturelles, sauf à utiliser la musique de Mozart dans *Amadeus* de Forman ou celle de Charlie Parker dans *Bird* d'Eastwood, ou reproduire les mêmes morceaux joués sur le Titanic lors de son naufrage, dans le *Titanic* de Cameron. Autrement, la musique classique pour représenter un milieu bourgeois, c'est un cliché, de même que les musiques imposantes de Miklós Rózsa pour dessiner la Grèce antique sont de

l'ordre du fantôme. Le compositeur cherche aussi à faire correspondre la musique avec l'évolution dramatique des personnages, à l'aide de motifs conducteurs, autrement dit une mélodie associée à un personnage qui est interprétée différemment en fonction de la situation dans laquelle il se trouve. Petite exception, les réalisateurs qui composent eux-mêmes la musique de leur film préfèrent généralement laisser libre cours à leur inspiration du moment au lieu de chercher à faire correspondre leur musique aux composantes diégétiques du film.

L'Écran de la FFCV ►► La musique peut-elle se construire dans une sorte d'opposition au film ?

Yohann Guglielmetti ►► Si l'objectif consiste à utiliser les possibilités narratives de la musique dans le film, en complément de l'image et sans chercher à en faire la vassale, alors considérer la musique simplement comme étant en accord ou en opposition avec l'image dans le sens où elles diraient ou ne diraient pas la même chose pour qualifier toutes les subtilités d'un plan émotionnel et narratif dans son ensemble, c'est très réducteur. Musique et images doivent d'abord être considérées comme étant complémentaires car elles procèdent de deux modes d'expression différents par nature, destinés à deux sens, deux organes distincts, pour former un tout commun qu'on appelle film. Imagine-t-on comparer la farine et les œufs pour faire un gâteau ? On peut utiliser les termes de concordance ou de discordance pour qu'on se comprenne, mais ceux d'empathie et d'anempathie que Michel Chion propose me semblent plus justes car ils instaurent l'idée d'un dialogue entre son et images qu'on ne peut pas confondre. Soit la musique est emphatique avec l'image, soit elle ne l'est pas, mais l'une et l'autre ne sont pas destinées à dire ou ne pas dire la même chose. Elles se complètent. ■



2. L'indépendance de la musique de film



L'Ecran de la FFCV ►► Comment construire des relations créatives entre un compositeur et un réalisateur ?

Yohann Guglielmetti ►► D'abord, il faut que le réalisateur et le compositeur se comprennent puisqu'ils ne parlent pas la même langue, ce qui fait du compositeur le seul artiste ou technicien d'un film qui ne peut être considéré comme un exécutant du réalisateur. Certes, le compositeur doit comprendre les

intentions du réalisateur mais autant ce dernier choisi les plans à tourner, autant c'est le compositeur qui choisit les notes à entendre. Le réalisateur rédige le découpage technique du film qu'il transmet aux autres membres de l'équipe concernés, mais pas la partition musicale qui relève des compétences du compositeur qui garde donc une forme d'indépendance unique dont aucun autre membre de l'équipe technique et artistique d'un film ne peut se prévaloir. C'est pour cela que je ne crois pas à la notion de « couple » réalisateur/compositeur. D'ailleurs, la qualité de la relation humaine entre le réalisateur et le compositeur n'influe pas sur la qualité de la relation entre musique et images dans le film. Réalisateur et compositeur peuvent être les meilleurs amis du monde et aboutir à un échec audio-visuel ou ne s'être quasiment jamais vus et que la musique fonctionne merveilleusement bien avec les images. Qu'ils se comprennent, que le compositeur saisisse la volonté du réalisateur, qu'ils soient sur la même longueur d'onde quant au rôle de la musique dans le film, c'est l'essentiel, peu importe qu'ils soient amis ou non. Après, le réalisateur doit savoir gérer intérieurement le moment où il doit « confier les clefs de la maison à un autre artiste » comme dirait Jean-Paul Rappeneau exprimant son sentiment de dépossession et d'impuissance de metteur en scène face à la musique.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment la musique peut-elle s'émanciper d'une simple dépendance à une œuvre audiovisuelle ?

Yohann Guglielmetti ►► Il y a deux tendances. Soit le compositeur considère sa musique comme fonctionnelle, c'est-à-dire uniquement destinée à contribuer au « fonctionnement » des scènes en fonction des intentions du réalisateur, accompagner l'image et co-structurer en quelque sorte le film pour lequel elle a été composée et uniquement ce film, n'imaginant pas ou ne voyant aucun intérêt à ce qu'elle soit écoutée indépendamment de l'objet de sa création. C'est le cas de compositeurs comme Carter Burwell et Alberto Iglesias. Soit le compositeur considère que sa musique de film est d'abord de la musique, certes placée sur des images spécifiques suivant les intentions d'un réalisateur au moment de sa commande, mais tout autant destinée à être appréciée pour elle-même et pouvant être utilisée dans d'autres films par la suite, vision revendiquée par des compositeurs comme Ennio Morricone et Vladimir Cosma. Dans les deux cas de figure, le compositeur est naturellement souverain sur sa composition.

L'Ecran de la FFCV ►► Les réalisateurs sont-ils conscients de cette émancipation de la musique par rapport à leur film ?

Yohann Guglielmetti ►► La tendance à l'émancipation de la musique est présente dès le départ. L'enjeu pour le réalisateur est de faire comprendre ses intentions dramaturgiques au compositeur en comptant sur les compétences



de ce dernier à maîtriser la relation entre sa musique et l'image à travers les thèmes et mouvements musicaux qu'il composera. Autrement, le réalisateur n'a pas d'autre choix que de préférer utiliser de la musique préexistante, tenter de composer la musique lui-même ou se protéger en employant la méthode du « temp tracks » (musique temporaire) consistant à demander au compositeur de copier, mais sans que cela ne s'entende, de la musique préexistante souvent issue de scènes de précédents films à l'action similaire. Tout compositeur qui se respecte a en horreur ce procédé qui musèle son imagination. Ces recyclages de musique de film n'ont généralement aucun intérêt. Laissons les compositeurs composer !

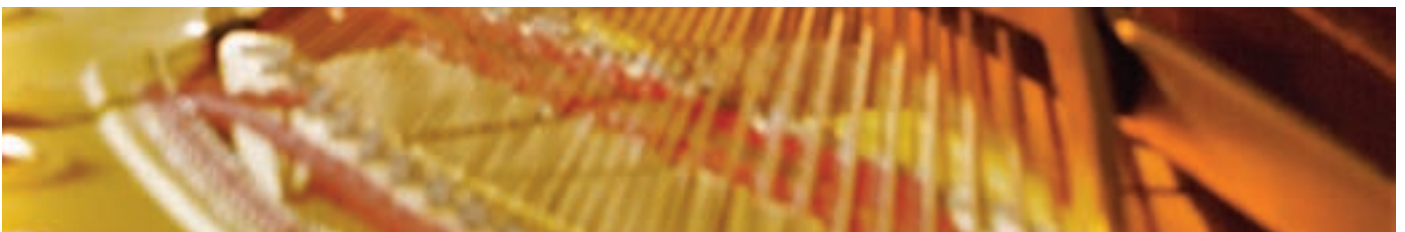
L'Écran de la FFCV ►► La musique, même indépendante ou insoumise, peut-elle réellement échapper à sa fonctionnalité ? Est-ce souhaitable ?

Yohann Guglielmetti ►► L'indépendance et la fonctionnalité de la musique sont d'abord des concepts. En réalité, la musique est toujours un peu des deux. Elle a forcément une part de fonctionnalité même infime, sauf à être totalement en dehors du récit, et une part d'indépendance par nature puisque, quelle que soit la volonté du réalisateur, quelles que soient les images, c'est bien le compositeur qui choisit les notes qui vont être jouées et dont l'enchaînement pourra être apprécié par des adeptes de bandes originales, même si elles ne sont absolument pas destinées à être entendues seules, sans les images qui justifient leur existence. La question est de savoir comment le compositeur et le réalisateur conçoivent la musique du film. Un Stanley Kubrick qui utilise de la musique préexistante ou un Sergio Leone qui demande à Ennio Morricone de composer à l'avance un morceau qu'il jouera lors du tournage conçoivent la musique de leur film comme parfaitement indépendante. Mais quand images et musiques se

mélangent, en particulier rythmiquement, la musique contribue grandement à faire « fonctionner » la scène, même-si dans ces cas de figure c'est plutôt l'image qui tendra à se caler en quelque sorte avec la musique, en particulier rythmiquement, tout en veillant à ce que le montage ne soit pas trop mécanique. Le thème du film *Le Bon, la brute et le truand* est probablement plus célèbre encore que le film lui-même. On a tous cette musique en tête, mais combien se souviennent de l'intrigue du film ? Elle est donc parfaitement indépendante et elle aura aussi bien contribué à la dramaturgie du scénario.

L'Écran de la FFCV ►► Quel conseil donneriez-vous à un réalisateur ?

Yohann Guglielmetti ►► Je pense que l'on gagne à penser la musique en parallèle avec le scénario ou le tournage, en tout cas dans le même élan que la construction du film. Si elle arrive après que le montage images est terminé, elle tend plus facilement à jouer un rôle uniquement fonctionnel à travers une suite d'accords et de notes posés dans la continuité de l'action sans que cette suite ne cherche jamais à se faire entendre ou écouter réellement, par elle-même, ce qui est considéré comme parfaitement normal et revendiqué par les « fonctionnalistes ». Cependant, si elle est pensée comme un sparadrap sur des scènes déjà montées et qui ne fonctionnent pas, la plupart du temps elle ne sert plus à rien. Pour reprendre l'exemple du *Bon, la brute et le truand*, si vous regardez bien l'extraordinaire apothéose du film que personnellement je trouve formidable, il ne se passe pas grand-chose en réalité. Imaginez un instant que la musique ait été composée après tournage pour la même séquence, de même durée. Je me dis que les gens seraient probablement sortis de la salle en somnolant. ■



3. Silence, bruit et musique au cinéma



L'Écran de la FFCV ►► Quelle peut-être la place du silence – dont vous soulignez par ailleurs qu'il n'existe jamais totalement – dans la musique à l'image ou dans une œuvre audiovisuelle elle-même ?

Yohann Guglielmetti ►► Le silence c'est l'infime couche de sons indéterminés qui couvre le vide sonore. Le silence total au sens « vide sonore » n'existe pas en effet tant que notre audition fonctionne correctement. Si nous nous trou-

avons dans un endroit totalement insonorisé, des bruits habituellement imperceptibles comme ceux internes à notre organisme nous apparaissent comme amplifiés. Bouchez-vous les oreilles et vous entendrez un bourdonnement ou quelque chose d'équivalent. On peut l'élaborer en postproduction pour donner une identité à un espace. Ainsi un silence à l'intérieur du vaisseau de *Alien* sonnera différemment de celui de la campagne du Montana dans *L'homme qui murmure à l'oreille des chevaux* ou de celui de l'étouffant appartement de *Maria la maléfique* ou encore de celui recherché par Jacques Mayol dans les profondeurs sous-marines du *Grand bleu* par ailleurs symbolisé dans la musique d'Eric Serra. Évidemment, l'ambiance sonore d'un film peut être plus ou moins forte en fonction du mixage. À partir d'un certain volume et si elle se rapporte à quelque chose de particulier, on ne peut plus la considérer comme du silence. C'est du bruit, un bruit d'ambiance. Sans même qu'il ne soit élaboré en postproduction, un rapide comparatif entre des versions originales et des versions doublées de films nous laisse parfois percevoir que le silence qui entoure les personnages des versions originales de films est différent de celui des versions doublées où les voix sont enregistrées en studio, ceci même si lors des prises de vue le plateau de tournage fait silence. D'ailleurs le silence du plateau de tournage est souvent enregistré par les opérateurs son du film afin d'être ajouté au montage pour assurer la continuité du fond sonore entre les plans d'une même séquence. Avant

que cette pratique ne se répande, les débuts du cinéma parlant étaient confrontés à des effets de trou ou de vide sonore irréal qui apparaissaient entre les dialogues du film et qu'il était nécessaire de boucher. « Boucher les trous », comme disait Maurice Jaubert, était l'une des raisons d'être de la musique. Dans les années 1920, la musique est même imaginée comme « rumeur ronronnante » destinée à créer le silence dans la salle en camouflant à la fois le bruit du projecteur et les exclamations des spectateurs.

L'Écran de la FFCV ►► Dans quelle mesure le silence peut-il soutenir la dramaturgie ?

Yohann Guglielmetti ►► Dramatiquement parlant, le silence est très intéressant à exploiter notamment dans les ruptures de registre sonore puisqu'une explosion, un accident ou un hurlement soudain auront un impact plus prononcé après un long silence. Dans le *Halloween* de Carpenter, si je me souviens bien, le silence précède toujours l'apparition de Michael Myers, la menace, et la musique surgit au moment où on le voit. Dans mon livre j'évoque l'archétype des bruits de pas qui suivent une victime la nuit, qui accélèrent et qui s'arrêtent d'un coup, laissant le silence d'une rue londonienne sombre planer avant



l'attaque de l'assassin. J'analyse aussi la scène du repas dans *Femme sous influence* où le silence, arrivant brutalement après les expressions de bonne humeur entre amis, contribue beaucoup au malaise qui suit. Le silence peut symboliser la mort, comme à la fin de la première attaque des *Dents de la mer* ou à la fin de *Dancer in the dark* après la pendaison de Selma jouée par Björk, coupant brutalement la chanson qu'elle fredonnait. S'agissant des *Dents de la mer*, la jeune femme est entraînée vers le fond par le requin puis le silence se fait sur une mer d'huile en plan d'ensemble. Le silence peut tout autant rythmer une scène comique avec de régulières coupures entre des bouts de mélodies cadencées ou simplement après un bruit incongru, gênant pour les personnages en scène qui se regardent... en silence, etc. En somme, le silence est vraiment un formidable outil de dramaturgie auquel les réalisateurs et les compositeurs devraient davantage penser.

L'Écran de la FFCV ►► Quels sont les apports respectifs de la voix, du bruit et de la musique à une œuvre audiovisuelle ? Se confondent-ils ?

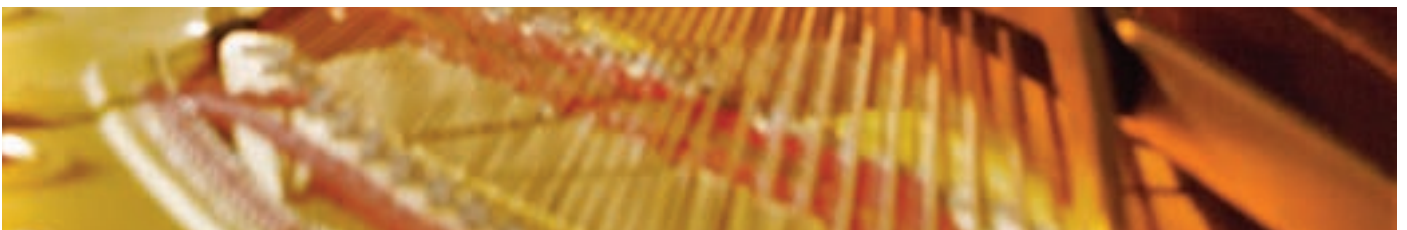
Yohann Guglielmetti ►► Avant que le montage numérique ne permette toutes sortes de fantaisies, la bande son était divisée en trois : une piste pour la voix généralement enregistrée lors du tournage, une piste bruits et une piste musique, qui correspond à ce que j'appelle la « règle des trois ». C'est à partir de 1932 que bruits, musiques et dialogues commencent à être enregistrés sur des pistes séparées, ce qui permet enfin de pratiquer les doublages dans les autres langues en ne substituant que la piste des

dialogues. Au cinéma, il est communément admis que bruits et musique ne se mélangent pas. Or, je pense que ces frontières entre les différents types de son au cinéma sont arbitraires. Le bruit fait partie des sons musicaux. Il est l'une des composantes d'un son permettant de distinguer les différents timbres, entendre qu'une flûte ne sonne pas pareil qu'un violon par exemple. Concernant la voix, que sont les consonnes si ce n'est des bruits créés par l'action de l'air sur l'appareil vocal faisant la transition entre les syllabes ou les voyelles qui forment les mots ? Plutôt qu'une frontière entre bruit et musique, je considère qu'il y a une infinité de possibilités entre, à une extrémité, des ondes périodiques codifiées à la base de la notion de musique et, à l'autre bout, du bruit blanc comme désordre sonore par excellence. S'agissant de la voix, pour Orson Welles, mais aussi pour d'autres réalisateurs comme Jean-Paul Rappeneau, le plus important dans le jeu d'un acteur, c'est sa voix, son ton, son rythme, autrement dit sa musicalité vocale. La voix fait musique et cette musicalité, sa justesse par rapport à l'émotion à exprimer, détermine la qualité du jeu de l'acteur avant tout. Son physique ou sa gestuelle sont secondaires. Personnellement, je pense que la bande son d'un film a tout intérêt à intégrer l'idée de ce que j'appelle « musique totale » qui globalise toute la matière sonore d'un film utilisée à des fins dramaturgiques. Dans mon livre, je prends l'exemple du bruit du tonnerre utilisé à des fins dramaturgiques et qui devient musique de soutien ponctuant des scènes du *Frankenstein* de James Whale ou d'*Evil Dead* par exemple.

Propos recueillis par Didier Bourg.



- *Musique et cinéma, l'union libre*, Yohann Guglielmetti, L'Harmattan, 120 pages, 13,50 euros.
- *L'Indépendance de la musique de film*, Yohann Guglielmetti, L'Harmattan, 144 pages, 15,50 euros.
- *Silence, bruit et musique au cinéma*, Yohann Guglielmetti, L'Harmattan, 120 pages, 12 euros.



Patrimoine

Les archives audiovisuelles de la Justice

On pense souvent que les archives audiovisuelles se limitent à celles de l'INA, l'Institut national de l'audiovisuel, créé après la dissolution de l'ORTF en 1975 (cf. Écran no 126), qui a hérité de ses archives déjà constituées, et s'est enrichi des versements continus des télévisions et radios publiques. Mais l'INA n'est pas le seul dépositaire d'archives audiovisuelles publiques. Des fonds passionnants se trouvent dans les services d'archives nationaux, départementaux et communaux. Les Archives nationales consacrent, du 15 octobre 2020 au 14 mai 2021, une exposition sur les archives audiovisuelles de la Justice, intitulée « Filmer les procès. De Nuremberg au génocide des Tutsi au Rwanda ».



Le site de Pierrefitte-sur-Seine présente des visionnements partiels de procès, ainsi qu'une projection intégrale de l'un d'entre eux, tandis que le site de Paris propose une réflexion générale sur les procès filmés par la projection de documentaires.

Une journée d'étude a également eu lieu le 22 octobre 2020, sur le thème « *Filmer les procès, un enjeu social. Regards croisés sur les projets filmés : enregistrer, représenter, accéder* ». (L'exposition sur les deux sites est actuellement fermée pour cause de confinement.)



Depuis les années 80, les Archives nationales ont collecté des archives sonores, vidéos et filmiques auprès des administrations centrales de l'État et des acteurs de la vie politique et culturelle. Certaines proviennent de la présidence de la République, des ministères et des services publics. Les fonds comportent également des témoignages oraux, réalisés par les Archives nationales entre 1981 et 2004, ou bien effectués par des institutions publiques ou privées (fondations, associations, particuliers).

Les archives audiovisuelles de la Justice ont un statut particulier, puisqu'elles ont été constituées à partir de la loi no 85-699 du 11 juillet 1985, promue par Robert Badinter, alors ministre de la Justice, qui autorise le filmage en intégralité des grands procès historiques. « *Les enregistrements sont réalisés dans des conditions ne portant atteinte ni au bon déroulement des débats ni au libre exercice des droits de la défense. Ils sont effectués à partir de points fixes* », précise l'article 6. Les réalisateurs doivent également signaler



tout incident survenu lors de la réalisation. Les films ne sont pas visibles avant que l'instance ait pris fin par une décision devenue définitive, et la consultation doit être motivée par des fins historiques ou scientifiques. Après cinquante ans, la reproduction et la diffusion sont libres. Les archives audiovisuelles de la Justice font l'objet d'un chapitre particulier dans le Code du patrimoine. (*Voir encadré 1*)

Le tout premier procès filmé en France fut celui de Klaus Barbie, qui a eu lieu du 11 mai au 3 juillet 1987, à la cour d'assises du Rhône à Lyon. C'est aussi le premier procès rendu après définition par la chambre criminelle de la Cour de cassation de « crime contre l'humanité » (20 décembre 1985). C'est d'ailleurs en prévision de ce procès que Robert Badinter a conçu la loi, ainsi qu'il s'en est expliqué dans *Libération* (15 septembre 2020) : « *J'étais garde des Sceaux en 1983, quand la Bolivie a livré à la France Klaus Barbie, le chef de la Gestapo de Lyon qui avait arrêté et torturé à mort Jean Moulin en 1943. Je me suis dit qu'il y avait là une chance unique de faire voter une*

Liste des liens utiles

Archives nationales – exposition

<http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/filmer-les-proces-un-enjeu-social>

YouTube – journée d'étude

<https://www.youtube.com/watch?v=OrRo4CcWcHE>

Instrument de recherche – archives audiovisuelles des Archives nationales

www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/IR/FRAN_IR_052868

Loi 85-699 du 11 juillet 1985 tendant à la constitution d'archives audiovisuelles de la justice (version initiale)

<https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000874465>

Code du patrimoine – archives audiovisuelles de la Justice
Partie législative

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA000006144106/#LEGISCTA000006144106

Partie réglementaire

https://www.legifrance.gouv.fr/codes/section_lc/LEGITEXT000006074236/LEGISCTA0000024240603/#LEGISCTA0000024240603

loi permettant de filmer les procès. [...] Ma détermination vient également des images du procès de Nuremberg, qui sont incomparables. Nuremberg demeure comme le fondement reconnu de la justice pénale internationale, et, à ce titre, un grand progrès. [...] Ce n'est pas l'aveu du crime que l'on voit dans les images, c'est mieux, c'est plus fort, c'est la production en justice de la préparation, de la décision et de la commission du crime par les nazis, grâce aux innombrables archives allemandes rassemblées par [le procureur général] Jackson pendant l'été 1945. [...] Ce que j'ai souhaité en 1985, c'est d'enregistrer des procès à des fins historiques, mais aussi pédagogiques. [...] L'enregistrement est un matériau pédagogique, un document pour les chercheurs. Il devient avec le temps un matériau historique. Il faut garder une trace filmée des grands procès pour l'histoire. » Treize procès, représentant 2600 heures de film, sont ainsi conservés aux Archives nationales (Voir encadré 2)

L'exposition présente des extraits de certains d'entre eux. Trois procès contemporains sont liés à la Seconde Guerre mondiale : ceux de Klaus Barbie (cour d'assises du Rhône, à Lyon, 1987), Paul Touvier (cour d'assises des Yvelines, 1994) et Maurice Papon (cour d'assises de la Gironde, 1997-1998), accompagnés de deux procès inauguraux, celui de Nuremberg (1945-1946), conservé au Mémorial Museum de Washington aux USA et celui d'Adolf Eichmann (1961), conservé aux Archives de l'État d'Israël. Le procès de

Listes des archives audiovisuelles de la Justice conservées aux Archives nationales

- Procès Klaus Barbie (1987), 185 h, cour d'assises du Rhône à Lyon ;
- Procès dit « du sang contaminé » des docteurs Garretta, Allain, Netter et Roux (1992), 134 h 55, tribunal de grande instance de Paris ;
- Procès en appel dit « du sang contaminé » des docteurs Garreta, Allain, Netter et Roux (1993), 119 h 17, cour d'appel de Paris ;
- Procès Paul Touvier (1994), 108 h, cour d'assises des Yvelines ;
- Procès Maurice Papon (1997-1998), 380 h, cour d'assises de la Gironde ;
- Procès Badinter-Faurisson (2007) 26 h 30, tribunal de grande instance de Paris ;
- Procès « dit AZF » de Serge Biechlin et de la S.A. Grande Paroisse (2009) 400 h, tribunal correctionnel de Toulouse ;
- Procès de quatorze chiliens (2010), 47 h 37, cour d'assises de Paris ;
- Procès Pascal Simbikangwa dit Senyamuhara Safari (2014), 185 h 30, cour d'assises de Paris ;
- Procès Octavien Ngenzi et Tito Barahira (2016), 250 h, cour d'assises de Paris ;
- Procès en appel de Pascal Simbikwanga (2016), 167 h 27, cour d'assises de Seine-Saint-Denis ;
- Procès en appel AZF (2017), 293 h, cour d'appel de Paris ;
- Procès en appel Octavien Ngenzi et Tito Barahira (2018), 251 h 22 cour d'appel de Paris.

À venir : Procès des attentats terroristes de Charlie, Montrouge et Hyper Casher (2020), cour d'assises de Paris.

la dictature chilienne (2010) est un procès en absence, puisqu'aucun des accusés n'y est présent. Au bout de neuf années de procédure, il a eu lieu à la cour d'assises de Paris. La France, en vertu de sa compétence universelle, était habilitée à poursuivre les accusés de crime de disparition forcée. L'exposition propose, du lundi au samedi, la projection continue de ce film dans son intégralité. Deux autres procès rendus à la cour d'assises de Paris sont liés au Rwanda : celui de Pascal Simbikangwa (2014), premier procès de crime de génocide, et celui d'Octavien Ngenzi et de Tito Barahira (2018), qui met en cause le rôle de l'administration locale dans le génocide des Tutsi.

Hormis la projection continue, chacun des films visibles est soumis à un montage draconien : 15 minutes, par exemple, pour le procès de Klaus Barbie, sur

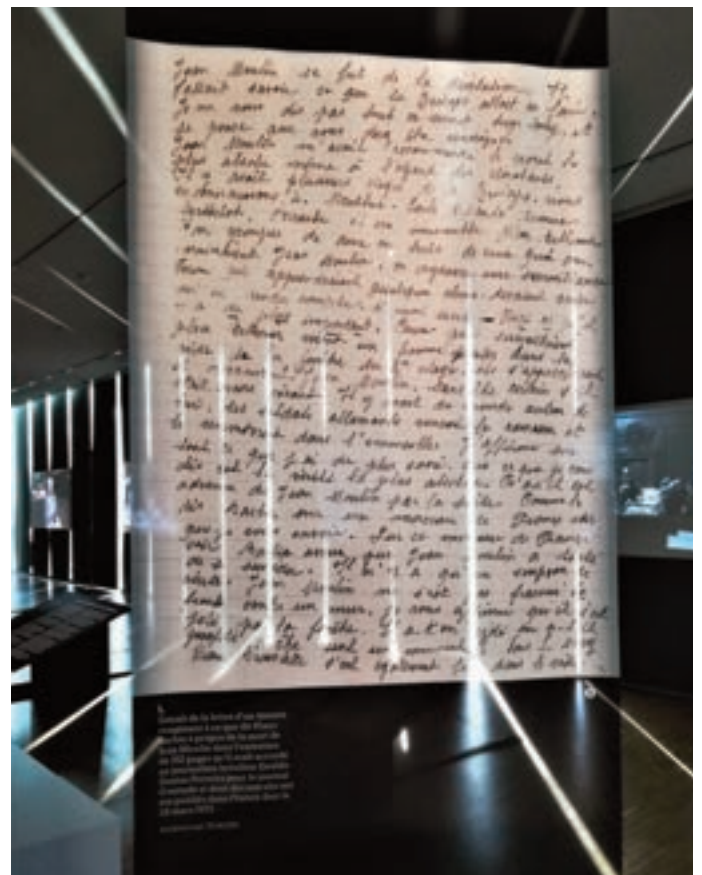


Vue générale de l'exposition.

185 heures de film, 25 minutes sur 280 heures pour Maurice Papon, ou encore 22 minutes sur 251 h 22 pour Octavien Ngenzi et Tito Barahira. On peut concevoir la difficulté des choix de montage, avec une matière qui n'est en elle-même pas « dramatisée », en plan fixe, qui n'offre aucun plan de coupe et propose de rares plans rapprochés, notamment sur les témoins. Certains partis pris de montage, comme celui du procès d'Eichmann, peuvent toutefois surprendre, et laisser le visiteur dans l'expectative : on y voit surtout l'accusé accumuler des archives, puis désigner l'emplacement de la Pologne sur une carte. Par ailleurs, l'absence de cloisonnement entre les différents lieux de visionnement rend la perception sonore parfois difficile, d'autant plus que n'existe aucun moyen de régler soi-même le son. De manière générale, on peut regretter que la scénographie ne laisse apercevoir de la densité du programme qu'un aspect « vitrine ».

Mais l'exposition a le mérite de montrer que ces archives existent et qu'elles sont un matériau précieux pour la compréhension des enjeux relatifs à la justice internationale. L'histoire s'accompagne ainsi de visages et de comportements, de silences et de voix, qui parleront aux générations futures. D'autre part, les documents produits à cette occasion (brochure, dossier de presse, journée d'étude visible sur YouTube, liste des procès...) permettent d'en approfondir le contenu et ouvrent des perspectives historiques à tous les visiteurs.

Christine Rey.



Extrait de la lettre d'un témoin réagissant à ce que dit Klaus Barbie à propos de la mort de Jean Moulin.

“Nous sommes en guerre”... des images

Long métrage : le succès de l'année est un (autre) phénomène viral

Que cela plaise ou pas, qu'on s'en scandalise ou pas, le fait est là : c'est le long métrage documentaire *Hold Up, retour sur un chaos* de Pierre Barnérias, qui aura été le plus regardé cette année, le plus commenté, le plus adulé et le plus détesté sans même l'avoir vu pour certains. Sorti officiellement le mercredi 11 novembre, proposé à la vente et en VOD, ses contributeurs l'ont immédiatement proposé en accès libre sur YouTube et Vimeo, où il a été censuré deux jours plus tard, ce qui n'a fait qu'amplifier la curiosité et les visionnages sur d'autres plateformes qui l'ont accueilli. Dix jours après sa « sortie », on comptait plus de 2,5 millions de vues. Ce film a déclenché des réactions de rejet excessives et irrationnelles (au moins aussi excessive et irrationnelle que la thèse proposée par ce film), notamment des politiques et des « grands commentateurs », ce qui a eu pour effet immédiat d'apporter de l'eau au moulin à ce qui y est étayé.

Un premier regard critique sur la forme nous révèle, effectivement, que tout y est, jusqu'à l'affiche, assez « putassier » : bande musicale pompeuse et anxieuse, témoignages pour certains laissés en roue libre, absence d'avis contradictoire, etc. Le souci est que la communication officielle sur la pandémie n'a pas vraiment été sereine et équilibrée non plus.

Sur le contenu, effectivement, on a du mal à croire que le virus qui aurait été fabriqué par l'institut Pasteur, transmis puis échappé du P4 de Wuhan, puisse entrer dans le cadre d'un plan global (le « grand reset ») d'un futur gouvernement mondial pour soumettre l'humanité.

La disparition de la monnaie et le tout numérique développé par les possibilités de la 5G et la puissance des Gafam – notamment par des vaccins promus par Bill Gates dont la fondation finance l'OMS – accélérerait cette guerre des classes 2.0, jusqu'à l'éradication des pauvres. Le souci, c'est que les éléments présentés (certaines vraies, certaines fausses, certaines sujettes à caution ou invérifiables) semblent conforter cette thèse qui apparaît ici cohérente et vraisemblable. Les fast-checking et autres décodeurs des grands médias nous aident à faire le tri, certes, mais j'ai remarqué que certains éléments de ces *check* sont eux-mêmes orientés ou de mauvaise foi. Rien n'est simple, et encore moins définitif.



Cette bataille d'images et de chiffres autour de cette pandémie me passionne depuis le début. J'ai même visionné en intégralité les audiences de Buzyn, Raoult, Véran, les syndicats des médecins (chaque fois deux heures, en ligne, très instructives) des commissions d'enquête sur la gestion de la crise. Le film de Pierre



Barnérias est devenu le climax de cette autre « guerre », celle de l'information. Heureusement, certains commentateurs prennent le parti d'une analyse plus globale, ainsi Natacha Polony, directrice de la rédaction de Marianne : « Il y a des questions légitimes à poser sur la gestion du coronavirus, il y a des questions auxquelles nous n'avons toujours pas de réponse, et il est absolument essentiel de pouvoir les poser, sinon on nourrit l'idée qu'il y aurait des choses à cacher (...). Tant que tout sujet est traité comme une lutte du bien contre le mal, où certaines questions seraient interdites, on se prépare à délégitimer les médias et toutes les instances qui portent une parole publique et à laisser croire aux citoyens que la vérité serait ailleurs ».

Benjamin Joyeux, dans Mediapart, pose la question de la liberté d'expression et d'information : « Ce que je constate dans toute cette histoire autour de ce film *Hold Up*, c'est que tout cela en dit bien plus long sur l'état de la liberté d'expression dans notre pays que sur une soi-disant menace d'un tsunami complotiste contre lequel il faudrait que l'on s'immunise collectivement en décrédibilisant et censurant toute voix contradictoire. ». Plus loin dans l'article, il écrit : « J'ai été assez choqué d'entendre Claude Askolovitch qualifier *Hold Up* dans sa revue de presse de *France Inter*, le jeudi 12 novembre au matin, à une heure de très

grande écoute, de tissu d' « élucubrations » complotistes sans autre forme de procès, sans préciser qu'il n'émait pas d'une obscure officine mais d'un confrère tout autant journaliste que lui. Et c'est pourquoi mon premier réflexe a été de défendre ce film, quoi que je puisse en penser par ailleurs. Quelle ne fut pas alors ma surprise quant à la violence des réactions sur les réseaux sociaux, notamment de la part de journalistes, d'intellectuels ou encore d'amis écolos vis-à-vis de ce film et de celles et ceux qui le regardaient. Pour faire court, si on regarde *Hold up* et qu'on s'interroge sur un certain nombre de questions qu'il pose, on est d'emblée considéré comme contaminé par le « complotisme », comme on peut l'être du Covid-19, et on se retrouve rangé dans la case au mieux de naïf ou crétin, au pire dans la case extrême droite, influencé par QAnon et favorisant l'arrivée du Trumpisme en France ».



Depuis la sortie du film, Pierre Barnérias ne s'est exprimé qu'une seule fois, par téléphone, lors de l'émission *Les Grandes gueules* sur RMC le 13 novembre. Il s'y dit « en colère » contre ce lynchage dont son film fait l'objet : « La liberté d'expression, elle n'est pas réservée à *Charlie Hebdo*, il me semble. » A la date de bouclage de ce numéro de *L'Ecran*, il ne s'est plus exprimé.

Charles Ritter.



Pierre Barnérias, réalisateur électron libre

« Ils sont embêtés, les potes de Pierre. Et pas vraiment étonnés. Ils le connaissent, leur feu follet. Ce grand enfant de 55 ans ou ce quinquagénaire éternellement enfant. Ils ont parfois fait un bout de chemin, professionnel ou amical, ensemble. Ils sont allés découvrir ses films dans des salles plus ou moins confidentielles, ont apprécié le choix de ses sujets, courageux, souvent audacieux, à l'idée directrice pas toujours claire, qu'importe il y avait la fougue, une singularité, une émotion, une générosité, du Barnérias, quoi.

Et voilà que leur Pierre enflamme la Toile, que son nom est cité, épinglé, loué, conspué surtout. Un grand méchant, un idéologue, un manœuvrier, cochez la case. Tant d'indignités pour cet homme, qui tiendrait plus du Don Quichotte naïf que du Malin à queue fourchue, les font, malgré leurs préventions contre *Hold-Up*, sortir de leur réserve : « Dire que je suis surprise par le côté brouillon, le manque de cohérence de son film serait faux, témoigne Agnès Ravoyard qui fut un

temps sa productrice sur France 2. Cela lui ressemble tellement... Mais de là à traiter Pierre – qui a par ailleurs à son actif d'excellents documentaires – d'instrument de la fachosphère comme je le vois sur les réseaux sociaux ! De là à fouiller dans sa vie privée, à sortir des photos de lui à telle réunion catho, comme si c'était un crime, ou à tel colloque qui va à l'encontre des idées des bien-pensants, c'est effrayant ! Il a tout de même droit de penser et de filmer ce qu'il veut ! »

Ce droit, il se l'est toujours octroyé. Barnérias a la liberté chevillée au corps. Une seconde nature, une façon de concevoir son métier aussi, bien loin du journalisme institutionnel, qui l'a poussé à réaliser et produire des dizaines de documentaires et de films. Peu formaté pour accepter des contraintes, qu'elles soient idéologiques ou structurelles, il a cependant travaillé partout, du "Jour du Seigneur" à "Envoyé Spécial", de "Zone interdite" à LCI, où l'on se souvient d'un homme plutôt ingérable mais d'une gentillesse et d'une joie communicatives. »

Source : *Marianne TV* (Maryvonne Ollivry)



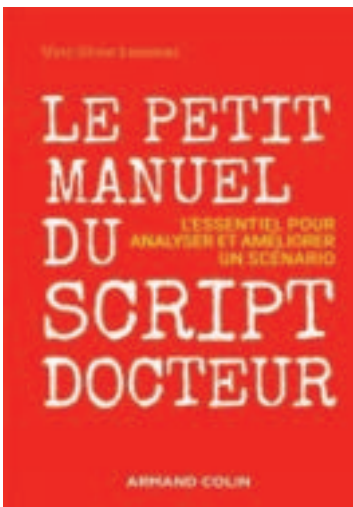
« Pourquoi avoir mis sur votre affiche le logo des deux chaînes infos, BFM TV et LCI dans les yeux ? »

- Parce que je me suis senti l'otage de ce qu'y s'était rapporté pendant 6 mois. Effectivement, il y a eu Peronne, Douste-Blazy et d'autres qui sont arrivés sur les plateaux, mais seulement vers juin pour dire : "Y'a un petit souci quand même" (...). J'étais tellement révolté de voir cette situation et que ça ne bougeait pas, alors tant mieux aujourd'hui si le débat est ouvert mais je trouve regrettable qu'on en arrive là ».

Source : *RMC direct, émission Les Grandes gueules du 13 novembre, visible en ligne.*

Le coin lecture

Didier Bourg



• ***Le Petit manuel du script docteur, l'essentiel pour analyser et améliorer un scénario*, Marc-Olivier Louveau, Armand Colin, 191 pages, 35 euros.**

• Pour répondre aux besoins grandissants d'histoires, auteurs, producteurs et distributeurs font appel aux script-docteurs, des acteurs de plus en plus essentiels dans le processus de création des films et des séries. Sous le signe de l'auscultation, du diagnostic et de la prescription, ce manuel synthétique et pratique aborde toutes les étapes du script-doctoring, un métier qui exige un sens réel du récit, une bonne intuition et une connaissance approfondie de la psychologie, de la dramaturgie et des différentes techniques de narration. La première partie de l'ouvrage met en lumière les points clés du métier, la deuxième propose une méthode de travail complète pour optimiser un scénario, la troisième applique cette méthodologie en travaillant directement sur un scénario de moyen métrage. Illustré par des exemples variés d'œuvres, ce livre permet de découvrir et de mettre en application les outils du script-docteur, pour analyser et améliorer n'importe quel scénario, y compris son propre scénario. Un ouvrage pratique, très clair, indispensable à tous les apprentis scénaristes qui souhaitent faire de leurs écrits de véritables scénarios professionnels, pour le cinéma comme pour la télévision.



• ***L'Image, le secret*, sous la direction de Baptiste Villenave et Julie Wolkenstein, Presses Universitaires de Rennes, 367 pages, 35 euros.**

• Cet ouvrage collectif invite à réfléchir au caractère énigmatique de l'image, à sa capacité à cacher ce qu'en même temps elle expose. Dans la tradition occidentale, l'image possède une double face. Elle est d'abord évidence ouverte à tous : elle est le liber idiotarum (le livre des illettrés) qui donne à tout le peuple chrétien accès à ce qui est réservé aux lettrés. Mais elle est aussi l'instrument du secret, introduisant à des vérités cachées, inaccessibles aux moyens ordinaires du langage. Cette face ésotérique a fasciné les arts. Non seulement la peinture, mais aussi la littérature — en particulier au XIXe siècle — puis le cinéma au siècle suivant : l'image y est souvent le lieu d'un secret, et, partant, d'un dévoilement possible. La fameuse Image dans le tapis d'Henry James, pour simplifiées et détournées qu'aient été la traduction de l'ouvrage et son interprétation, est l'emblème de cette idée selon laquelle, parfois, une image peut rendre compte, mieux qu'une analyse, d'une vérité cachée. Par quels jeux, leurrés, scénographies narratives, l'image parvient-elle à détourner le regard ou l'intelligence du spectateur/lecteur pour lui dissimuler l'essentiel, tout en l'incitant à l'y chercher ? Tels sont les enjeux qui traversent ce volume résolument pluridisciplinaire, qui rassemble les contributions de spécialistes de littérature française et comparée, d'histoire des arts, d'études cinématographiques et de philosophie.



• ***Ce soir à Marienbad et autres chroniques cinématographiques*, de Claude Ollier, Textes réunis et présentés par Christian Rosset, Les Impressions Nouvelles, 246 pages, 19 euros.**

• De 1958 à 1968, Claude Ollier écrit régulièrement sur le cinéma dans divers journaux et revues (principalement la Nrf et Les Cahiers du cinéma. En 1979, à l'initiative de Jean Narboni, il compose une première compilation de ses chroniques, publiée en 1981 par Les Cahiers du cinéma/Gallimard, sous le titre Souvenirs Écran. Devant opérer un choix dans une somme de plus de cinq cents pages, il élimine alors divers textes, le plus souvent en raison de son humeur, et non de leur valeur critique et littéraire. Quarante ans plus tard – cinq ans après le décès de Claude Ollier –, Les Impressions Nouvelles redonnent à lire ces textes écartés qui n'ont rien perdu de leur acuité et qui concernent cette grande décennie de renouvellement des formes cinématographiques. De *Jules et Jim* de Truffaut à *Eva* de Joseph Losey, de *Cléo de 5 à 7* d'Agnès Varda à *Cuba si* de Chris Marker, en passant par *La ronde de l'aube* de Douglas Sirk, *L'Attente des femmes* d'Ingmar Bergman, ou *L'Année dernière à Marienbad* d'Alain Resnais qui, par son ampleur, est devenu la pièce maîtresse de ce nouveau volume, la totalité des chroniques cinématographiques de Claude Ollier se trouve maintenant rassemblée. S'y ajoute également, Aquarium, un superbe essai sur l'œuvre de Josef von Sternberg écrit en 1970 pour un dictionnaire anglais et, en postface, un entretien avec Jean Narboni par Emmanuel Burdeau qui permet de replacer l'extrême singularité de ces chroniques dans la sphère de la critique cinématographique des années 1950 à 1970.



• ***Louis-Ferdinand Céline et le cinéma, Voyage au bout de l'écran*, d'Émile Brami, Editions Ecriture, 208 pages, 22 euros.**

• Depuis sa parution en 1932, *Voyage au bout de la nuit* n'a cessé d'exciter l'imaginaire des producteurs, scénaristes et metteurs en scène. Pourtant, le chef-d'œuvre de Céline n'a jamais été porté à l'écran, alors qu'*À la recherche du temps perdu* l'a été plusieurs fois. Comment l'expliquer ? Si Céline faisait concurrence au langage filmé, s'essaya à l'art du scénario, aimait les plateaux de cinéma et fit même de la figuration, on ne compte pas les projets avortés d'adaptation de *Voyage au bout de la nuit*. À commencer par celui d'Abel Gance, dont subsistent les esquisses d'un scénario. Par la suite, plusieurs grands réalisateurs envisageront de s'y frotter : Julien Duvivier, Claude Autant-Lara, Claude Berri, André Téchiné, Louis Malle, Michel Audiard, mais aussi Maurice Pialat et même Sergio Leone, qui s'en serait inspiré pour *Il était une fois en Amérique*. Plus près de nous, François Dupeyron a travaillé neuf mois sur ce projet, avant que Yann Moix ne rêve à son tour d'un « Voyage » avec Mathieu Kassovitz et Louis Garrel... Mais plus les années passent, plus il devient difficile de se mesurer à cette œuvre intimidante. Un seul aura réussi à convertir les mots en images : le dessinateur Tardi. À l'aide de nombreux documents iconographiques rares ou inédits, Émile Brami raconte ainsi les noces impossibles de Céline et du 7e Art.

FFCV intramuros

Assemblée générale et élections triennales à la FFCV

Compte-rendu de l'assemblée générale de la FFCV du samedi 14 novembre 2020 (extrait)

Etaient présents : Jean-Claude Michineau, Bertin Sterckman, Gilles Aillet, Daniel Payard, Jean-Pierre Masson, Jean-Pierre Droillard, Allain Ripeau, Jean-Marc Baudinat, Pierre Marchal et Michèle Jarousseau.

Etaient excusés : Olivier Rapinier (pouvoir donné à Pierre Marchal) et Louis Brengarth (pouvoir donné à Jean-Pierre Droillard).

Absent : Pascal Bergeron

Les membres du conseil d'administration de la FFCV se sont réunis le samedi 14 novembre 2020 à 10 h en visioconférence pour prendre connaissance et analyser les résultats des votes aux différentes questions posées au collège des électeurs (présidents de clubs, membres individuels, établissements scolaires et membres du CA) ainsi que les résultats de l'élection de la liste des nouveaux administrateurs.

Sur 93 clubs inscrits, 79 ont voté, soit 86 %. Il y avait 13 membres individuels, 5 ont voté. Sur 5 établissements scolaires, 1 a voté et sur 10 membres du CA non présidents de club, 9 ont voté.

Il faut souligner les scores de participation et de vote qui sont très nettement supérieurs à ceux enregistrés lors des années précédentes. C'est le côté positif de la situation sanitaire actuelle.



Le nouveau CA réuni par visioconférence.

L'Assemblée générale de la Fédération française de cinéma et vidéo est habituellement organisée pendant le concours national, sur le lieu du festival. Les conditions sanitaires n'ont pas permis cette réunion en présentiel à Soulac-sur-Mer cette année.

La tenue de l'assemblée générale de 2020 était d'autant plus importante que les élections triennales des membres du bureau fédéral et du comité d'administration devaient y être organisées. Le CA sortant a donc décidé d'organiser cette AG en visio-conférence le 14 novembre dernier. Sur le tableau ci-contre, les membres du nouveau bureau fédéral et les nouveaux membres des différentes commissions.

Président : Jean-Claude Michineau

Vice-présidents : Michèle Jarousseau, Jean-Pierre Droillard, Daniel Payard

Secrétaire générale : Marielle Marsault

Trésorier : Jean-Marc Baudinat

Membres du bureau : Norbert Flaujac, Gérard Philippe, Pierre Marchal

Les commissions

- **Communication** : Jean-Pierre Droillard, Gérard Philippe, Charles Ritter.
- **Formation** : Allain Ripeau, Norbert Flaujac
- **Festivals** : Michèle Jarousseau, Marielle Marsault, Jean-Pierre Droillard, Daniel Payard, Allain Ripeau
- **Révision des statuts** : Jean-Marc Baudinat, Gilles Aillet, Jean-Claude Michineau
- **Changement de siège social** : Marielle Marsault, Michèle Jarousseau, Jean-Marc Baudinat, Daniel Payard
- **Cinémathèque** : Jean-Pierre Droillard, Pierre Marchal

À la commission "Festivals" s'ajoute une sous-commission "Droits d'auteurs" chargée d'étudier avec les organismes idoines la possibilité d'accords avec la FFCV. Elle est composée de Michèle Jarousseau, Daniel Payard et Jean-Claude Michineau. Enfin, à l'unanimité, le conseil d'administration décide de ne pas annuler les cotisations fédérales pour le prochain exercice, la fédération n'ayant pas été mise en sommeil pendant la pandémie. Charge à chaque président d'atelier de décider de minorer d'annuler ou non la part prise par son club.

Carnet

Philippe Sevestre et Marie Cipriani, respectivement ancien trésorier et ancienne présidente de la FFCV, nous font part de la disparition de Chantal Kremer, secrétaire de la fédération jusqu'en 2017, en nous faisant parvenir ce message.



« Chantal Kremer, secrétaire générale de la FFCV de 2003 à 2017 s'en est allée des suites d'une longue maladie dont le cours s'est brusquement accéléré à la fin de l'été. Marie Cipriani et Philippe Sevestre ont fait équipe avec elle pendant toutes ces années dans un climat de profonde amitié et de confiance réciproque. Ils sont très affectés par cette disparition. Le dévouement de Chantal, au service de la FFCV, était entier et elle a assumé avec rigueur, méthode et discrétion les multiples fonctions dont elle avait la charge : gestion des appels de cotisations, des fichiers clubs et des adhérents, vérification et réparation des erreurs des uns ou des autres repérées ici ou là, assistance téléphonique, relations avec les fournisseurs, tenue impeccable du programme de comptabilité, et édition des comptes de résultat et des bilans, tenue des archives, des registres du CA et de l'assemblée générale, accueil du conseil d'administration, réception des personnalités notamment des jurys du festival écologique de Bourges, courriers administratifs auprès des autorités de tutelle, réception des prix du CNC et du président de la République. Et surtout, on retiendra son implication totale dans la réussite des Rencontres nationales à Bourges de 2013 à 2014, Vichy en 2015 et Soulac en 2016 et 2017 : choix des restaurateurs et des menus pour les festivaliers et les soirées de clôture, gestion des tickets repas, hébergement des jurés. Sans oublier l'animation dansante avec les jeunes de Vitrolles ou bien encore l'organisation de la soirée costumée des 70e Rencontres en 2010. Chantal, a été comme une mère pour tous, surveillant les dépenses comme le lait sur le feu, et surtout veillant au grain à chaque instant. Qu'elle en soit remerciée et qu'elle soit assurée de notre reconnaissance pour l'immense travail accompli au service de tous. »



L'Écran de la FFCV
N° 131 - Décembre 2020

Sommaire :

Tour de France des régions FFCV : le GUR Est	p. 2
Concours national à Soulac-sur-Mer	p.19
SoulaCritiques	p.30
Voyages et regards	p.35
Réflexions et découvertes	p.41
Le coin lecture	p.64
FFCV intra-muros	p.66

Image p.68 : *Mute* (Charles Jappé)