

REVUE DE LA FFCV



UNCCV : rencontres avec Charles Jappé, Marie-Hélène Gosselin et l'ENSAD Orléans

Jean-François Goujon, avec Chemin productions et 3e Œil Angers

L'opéra filmé vu par Claude Balny

Roger Odin : émotions et films de famille

Christine Rey sonde les archives départementales du 93

Dossier musique et image : rencontre avec Pierre Lacroix

Philippe Lignières : retour du cinéma (semi) muet

Rendre le cinéma et le documentaire accessibles à toutes et tous

MARS 2021

Trimestriel

132

FEDERATION FRANCAISE DE CINEMA ET VIDEO

Edito

Nous entrons dans l'an 2 de la pandémie du Covid-19 avec toujours autant d'incertitudes et de frustrations. Alors que les remèdes et les restrictions sociales font parfois douter de leur efficacité, le monde artistique, culturel et associatif continue de souffrir cruellement, sans visibilité de sortie(s). Notre fédération en subit également les conséquences, avec des activités au ralenti et surtout un nombre d'adhérents en nette baisse pour 2021. Plusieurs concours régionaux du printemps se feront à nouveau en ligne, en attendant encore une fois un "National normal" en septembre. Le conseil d'administration ne chôme pas pour autant : propositions des commissions Formation et Festivals, dynamisme du site Internet sans oublier notre revue L'Ecran de la FFCV. On retrouvera bien sûr dans ce numéro les activités de nos clubs et de nos auteurs, mais aussi quelques belles signatures, comme Roger Odin et Philippe Lignières. La pertinence de leur regard sur le cinéma accompagne de belle manière les riches dossiers concoctés par Claude Balny, Didier Bourg et Christine Rey. En ces temps d'interdictions sociales, la pensée doit rester plus que jamais vivace. Bonne lecture à tous.

Jean-Claude Michineau

►► L'Ecran de la FFCV, trimestriel édité par la Fédération Française de Cinéma et Vidéo (FFCV).
117 rue de Charenton, 75012 Paris.
Contact : contact@ffcinevideo.com
Directeur de la publication : J.-C. Michineau.
Rédacteur en chef, maquettiste : Ch. Ritter.
Secrétaire de rédaction : D. Bourg.
Crédits photos : UNCCV, MH Gosselin, JF Goujon, Christine Rey, C Balny, P Lacroix, AD 93, droits réservés.
►► En couverture : tournage de *Et pourtant je l'aimais* (Aurélie Tripault).

Tour de France des régions FFCV

L'UNCCV : l'émulation par le succès

L'Union Normandie Centre de Cinéma et Vidéo (UNCCV), région 3 de la FFCV, présentée une première fois dans L'Ecran n°124 de mars 2019, a consolidé ces deux dernières années son dynamisme et sa solidité. Le club historique de Loches comme les jeunes ateliers d'ASImage à Saint-Cyr-sur-Loire ou l'école ESAD d'Orléans illustrent cette belle diversité d'activités et de productions. Les deux Grands Prix consécutifs à Soulac-sur-Mer de la bande à José Joubert (ASImage) récompensent ce dynamisme. Daniel Payard, président de la région, fait le point pour L'Ecran.



Daniel Payard à la caméra sur le tournage de *Pourtant je l'aimais*, d'Aurélie Tripault (Orléans Image).

Il y a deux ans, en mars 2019, L'Ecran m'avait fait le plaisir de consacrer plusieurs articles sur ma région, démarrant ainsi une série consacrée à chacune des régions de la FFCV. Aujourd'hui, L'Ecran revient vers moi pour renouveler l'exercice. Que s'est-il passé en deux ans ? Beaucoup de choses ou peu de choses ? Question à la fois simple et difficile tant l'évolution dans nos activités culturelles et de loisirs cinématographiques est lente et s'inscrit dans la durée. Bien sûr il y a eu des changements, des progressions, des régressions, mais pas de révolution,

pas de virage brusque qui viendrait changer radicalement la situation.

Alors, plutôt que de faire un compte rendu d'activité triste comme un inventaire, je me suis souvenu d'un exercice que je pratiquais lorsque j'étais en activité professionnelle : l'analyse SWOT (strength – weakness / opportunities - threats) ou en français : forces – faiblesses / opportunités - menaces). J'ai pensé que l'exercice serait intéressant à appliquer à ma région. Même si nous n'avons « rien à vendre » nous avons un esprit « fédéral » à diffuser, des actions à proposer, des adhérents à gagner et à fidéliser. Alors où en sommes-nous ?

Les forces ?

Le terme « force » me paraissant un peu guerrier, je parlerais plutôt « d'atouts » qui semble plus approprié à notre action. Des atouts, la région 3 en a plusieurs. D'abord des clubs présents et actifs depuis très longtemps, comme le CPCL (Caméra Photo Club du Lochois), Cinéma 27 à Evreux, l'ACLACC à Saint-Lô, Orléans Image à Orléans. Ils étaient là à la création de l'UNCCV. Ils sont toujours là.

De jeunes réalisateurs dans de nouveaux clubs qui abordent avec succès notre cinéma et ont très vite acquis une notoriété dans notre petit cercle. Je pense à l'équipe d'Arrêt-sur-Image : José Joubert, Charles Jappé, Axelle Joubert qui ont réussi notamment le doublé d'un Prix du président de la République au Festival national deux années de suite. Peu de clubs ont réussi un tel exploit et cela n'était jamais arrivé dans notre région.

Plusieurs réalisateurs de films de fiction et d'expression



José Joubert (pour sa fille Axelle) et Charles Jappé, du club ASImage, primés pour *Ça va commencer* et *Mute*.



libre qui réussissent à proposer des films intéressants, souvent récompensés dans nos festivals régionaux et bénéficiers de sélection au festival national comme Mehdi Noblesse (Cinéma 27), Renata Caillebot (CPCL), Adrian Mathews (Créatif Ciné Photo), Nathalie Es et Aurélie Tripault (Orléans Image)

Deux établissements scolaires, L'ESAD (Ecole Supérieure d'Art et de Design) et le Lycée Saint-Paul Bourdon Blanc, tous les deux situés à Orléans, membres de la région depuis de nombreuses années et qui proposent des films réalisés par leurs élèves et étudiants dont la variété et l'originalité, notamment en animation, expression libre et fiction, sont remarquées dans nos festivals régionaux et également très souvent au festival national.

Les faiblesses !

C'est toujours difficile pour un président de région de parler des faiblesses de l'association qu'il préside depuis 17 ans... mais c'est l'exercice ! Une des principales faiblesses de la région est le petit nombre d'adhérents, à peu près 80, qui malheureusement n'a que rarement dépassé la centaine dans les meilleures années.

Cette faiblesse des effectifs est de plus décalée géographiquement puisque si la partie Centre - Val de Loire s'en tire plutôt bien, le secteur Normandie reste désespérément pauvre en nombre de clubs (seulement deux : Cinéma 27 Evreux et ACLACC Saint-Lô) et en



Le Foyer de la terreur, de Mehdi Noblesse (Cinéma 27 Evreux)

nombre d'adhérents, une quinzaine maximum. La conséquence du petit nombre d'adhérents vient du nombre restreint de réalisateurs de films, même si la quantité de films proposés chaque année au festival régional reste correcte ou même parfois assez élevée. Une autre conséquence est une participation réduite aux activités de la région. L'éloignement géographique ne facilite pas non plus les contacts notamment

entre la Normandie et le Centre – Val de Loire. Un exemple illustre cette situation, c'est celui de la formation qui a beaucoup de difficulté à s'organiser au niveau régional même si les clubs pratiquent à leur niveau une formation régulière et suivie. Une formation organisée à Orléans animée par Pascal Bergeron a rassemblé en octobre 2019 une quinzaine de participants dont la très grande majorité venaient des clubs du Centre – Val de Loire.

Les menaces ?

Avant d'aborder les opportunités et leur côté positif, je préfère traiter d'abord des menaces.

Les menaces sont les mêmes pour toutes les régions de la FFCV :

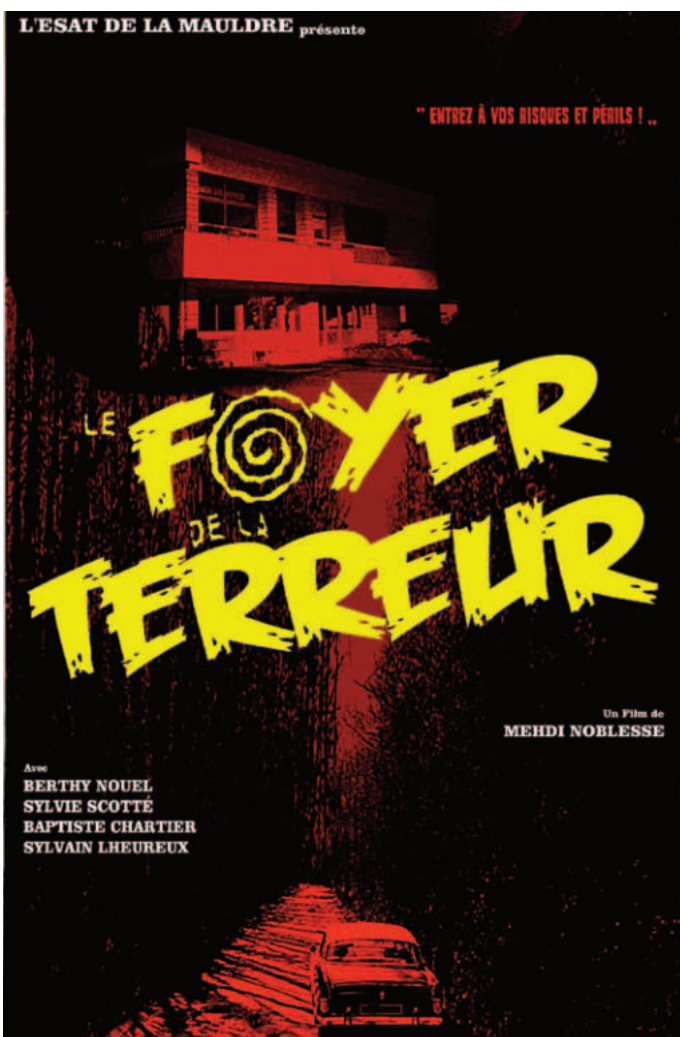
- Vieillesse de la population des membres
- Érosion lente des effectifs
- Apathie et sclérose de certains clubs qui finissent par disparaître
- Manque de renouvellement des pratiques
- Désaffection des plus jeunes pour le côté associatif traditionnel

Dans une petite région comme la nôtre, ces symptômes sont accentués et peuvent, à terme, menacer la survie de la région elle-même.

Les opportunités !

La première opportunité est liée à un constat : les récents succès de notre région au Festival national et le dynamisme de certains réalisateurs (trices) montrent qu'il n'y a pas de fatalité et que les performances ne sont pas l'apanage du nombre. À nous, dans nos clubs et nos ateliers, à œuvrer pour que cet élan créatif se poursuive.

La deuxième opportunité est venue de la catastrophe sanitaire que nous avons subie et que nous subissons encore. Elle a montré que d'autres moyens de communication peuvent aussi avoir leur place. Aujourd'hui, Internet est un des vecteurs de diffusion de nos films même si rien ne remplacera, tout au moins à court terme, les émotions ressenties lors d'une projection sur grand écran. Mais Internet est aussi un support de communication important : les réunions peuvent se faire sur un sujet précis (par exemple la préparation



d'un tournage, l'analyse d'un scénario en ciblant les personnes concernées). Les formations peuvent aussi utiliser Internet : par la création de tutoriels sur tel ou tel sujet, mais également par l'organisation de formations ciblées, courtes ou en plusieurs sessions permettant à ceux que la distance empêche d'être présents de pouvoir néanmoins participer.

La troisième opportunité concerne notre relation avec les établissements scolaires : la créativité, l'enthousiasme et la jeunesse des créateurs de films est une source de possibilités à développer en essayant d'attirer d'autres établissements scolaires et en ciblant mieux leurs attentes par un festival spécifique, des journées de promotions, etc.



Aurélien Tripault et Julie Couralet tournent *Pourtant je l'aimais* (Orléans Image).

Une relance des activités

Enfin, je terminerai par une hypothèse qui me trotte dans la tête concernant notre monde associatif du cinéma de loisir. La crise sanitaire que nous traversons nous laisse pour l'instant le seul choix réduit de travailler, s'entretenir et consommer. Pas ou peu de possibilités pour le loisir créatif ou la culture. Ce manque actuel sera peut-être le révélateur, une fois la « mobilité » retrouvée, du souhait de pratiquer une activité avec d'autres, de renouer avec le monde associatif. Nous avons été privés de la possibilité de nous réunir et pratiquer ensemble nos activités culturelles et de loisir. Le retour à une situation « normale » sera peut-être l'occasion d'un renouveau des activités dans nos clubs, nos ateliers. Je ne serais pas surpris de voir de nouveaux adhérents rejoindre nos clubs dans le futur avec le désir de pratiquer une activité en commun. Mais peut-être n'est-ce qu'un rêve. « *I have a dream...* »

Daniel Payard
Février 2021



Le rêve de Léo, de Renata Caillebot (CPCL Loches.)

Mute, origine 24HFP

Charles Jappé et Renaud Lagorce, auteurs de *Mute*, Grand Prix du président de la République à Ciné-en-Courts à Soulac-sur-Mer (Concours national FFCV) en 2020, reviennent avec leur président de club José Joubert sur la production du film. Daniel Payard les a rencontrés.



Charles Jappé et Renaud Lagorce.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment vous est venue l'idée du film *Mute* ?

Charles Jappé ►► L'idée de ce film provient d'un concours auquel nous avons participé en 2019 à Tours : « The 48 Hour Film Project ». L'objectif d'un tel concours est de réaliser un film en 48 heures à partir d'un thème donné au début de la compétition. Dans le cas présent le thème était « DJ ». C'est un film de collaboration de toute une équipe. Celui d'entre nous qui a trouvé l'idée du film est Renaud Lagorce, notamment la création d'un DJ « muet » qui capte les sons au hasard de ses déplacements et les restitue à la fin sous la forme d'un montage sonore.

Renaud Lagorce ►► Le principe que nous avons retenu, Charles et moi-même, était de montrer un DJ hors de son univers habituel type « salle de bal ou discothèque » pour ne pas associer cette image au DJ. À partir de là, l'idée est

venue de faire enregistrer des morceaux de son, puisqu'un DJ fait aussi des enregistrements que l'on appelle des « sampling » c'est-à-dire des échantillonnages de musiques ou d'effets sonores. J'ai donc imaginé que le DJ captait des sons de la ville pour en faire quelque chose. Comme nous avons plusieurs acteurs à notre disposition et plusieurs personnages à introduire dans l'histoire, l'idée était de faire une mini-histoire d'amour, avec pour but d'utiliser le son enregistré par le DJ pour déclarer sa flamme à une jeune fille qu'il avait rencontré dans la rue. Nous sommes donc partis de la déclaration d'amour finale pour la découper phrase par phrase et créer des scénettes utilisant chacune des phrases.

Charles Jappé ►► Les différentes scénettes peuvent paraître décousues et sans rapport les unes avec les autres, un peu comme un puzzle, mais le tout se trouve reconstitué d'une façon cohérente dans la déclaration finale.

L'Ecran de la FFCV ►► Le film que vous avez réalisé pour le concours « 48 heures » est-il celui que nous avons vu à Soulac-sur-Mer ou bien y a-t-il eu des modifications à partir de la première mouture ?

Charles Jappé ►► En fait la construction et la réalisation avaient été faites à l'occasion du concours « 48 heures ». Dans le laps de temps qui nous est attribué pour la partie tournage, nous n'avons pas le temps d'envisager plusieurs versions du scénario. Le seul travail que nous avons fait pour la version finale porte sur la bande son que nous avons refaite, celle du concours étant un peu pauvre, faute de temps pour la travailler suffisamment.



Les comédiens en répétition.

L'Ecran de la FFCV ►► Le concours « 48 Hour Film Project » comporte-t-il des contraintes ou caractéristiques particulières ?

Renaud Lagorce et Charles Jappé ►► Le thème du film à réaliser est donné aux équipes le vendredi soir et le film terminé doit être rendu aux organisateurs le dimanche en fin d'après-midi afin de participer à une projection publique le dimanche soir. En plus du thème « DJ », il y avait certains autres paramètres à tenir compte : il fallait que le nom du DJ « Eliot Morcel » soit prononcé dans le film ; un objet imposé à montrer obligatoirement dans le film, à savoir un pain au chocolat ; une phrase imposée « *Je t'aime, un peu, beaucoup, à la folie* » ; enfin, la ville du tournage devait être reconnaissable par un lieu ou une indication, Tours en l'occurrence.

Charles Jappé : C'est d'ailleurs la phrase imposée qui a conditionné l'histoire d'amour constituant le sujet du film, puisqu'il n'y a que dans une histoire d'amour qu'une telle phrase peut être dite.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous aviez plusieurs acteurs à votre disposition. Comment avez-vous procédé pour répartir les rôles, notamment pour le personnage principal du DJ ?

Renaud Lagorce et Charles Jappé ►► Nous avons quatre à cinq acteurs à disposition. C'est aussi un challenge pour eux puisque nous les invitons à participer au concours mais ils ignorent le rôle qu'ils auront à jouer. Ce sont des acteurs que nous connaissons et avec lesquels nous avons déjà fait

ce genre de concours, sauf la jeune fille pour qui c'était une première aventure. Une fois le scénario finalisé, le choix notamment des principaux rôles du DJ et de la jeune fille se sont assez vite imposés.

Charles Jappé ►► Nous avons participé nous-mêmes au casting en tant qu'acteurs. Personnellement, j'ai joué le rôle du joggeur avec ma fille et notre régisseur a fait le rôle du clochard, tout cela pour faire entrer les phrases nécessaires à la déclaration finale.

Renaud Lagorce ►► Lorsque nous écrivons l'histoire, nous tenons compte également des acteurs que nous avons à disposition pour qu'ils puissent coller au plus près à leur personnage. De cette manière, l'attribution des rôles se fait plus facilement.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment s'organise la réalisation d'un film dans un délai aussi court que 48 heures ?

Renaud Lagorce et Charles Jappé ►► Il vrai que le timing est très serré pour ce genre de réalisation. Nous participons depuis dix ans à ce type de compétition ce qui nous a permis d'acquérir une certaine expérience. Déjà nous évitons d'être trop nombreux pour l'écriture du scénario : deux personnes maximum. Si nous sommes trop nombreux, les idées fusent dans tous les sens et l'on n'avance pas. Il arrive que nous n'ayons pas d'idée d'histoire le vendredi soir, mais la nuit portant conseil, le scénario s'écrit et se finalise le samedi matin. Après, nous faisons appel aux acteurs seulement le samedi en fin de matinée car nous leur demandons généralement d'apporter leurs costumes et des accessoires en rapport avec leur rôle. Mais pour cela, il faut que le scénario soit achevé et les rôles définis. Le samedi midi, nous déjeunons ensemble et nous en profitons pour définir les rôles et caler le tournage. Le tournage s'effectue le samedi après-midi et le soir, voire le dimanche matin. Nous évitons les déplacements trop lointains qui sont chronophages.

Nous commençons le montage au fur et à mesure du tournage pour ne pas perdre de temps. Nous avons un spécialiste du montage qui sait très bien faire ce genre de travail. Nous supervisons bien sûr l'avancement du montage pour vérifier que le résultat corresponde bien à l'idée que nous nous faisons du film. Par exemple pour *Mute* nous avons choisi de réenregistrer les voix en studio afin d'obtenir la qualité et la pertinence de sonorité que nous cherchions tout en gardant l'ambiance de rue nécessaire au rendu de



Les comédiens Aymeric Pol et Olivia N'Ganga.

l'action. Il nous a fallu faire des choix pour rendre cette ambiance tout en conservant la qualité sonore.

[L'Ecran de la FFCV ►► Comment travaillez-vous à Arrêt-sur-Image pour produire des films ?](#)

José Joubert ►► Nous travaillons principalement par projet. Lorsque l'un d'entre nous a un projet, nous organisons une analyse collective et chacun peut faire sa critique, parfois même sans concession. Accepter la critique est le meilleur moyen de progresser.

Charles Jappé ►► Par contre, une fois que la décision a été prise de faire le film, celui qui en a eu l'idée gère son projet et toute l'équipe l'aide, quelle que soit l'opinion de chacun sur le film. C'est toujours le réalisateur qui a le dernier mot et le choix final.

[L'Ecran de la FFCV ►► En tant que réalisateurs de film de fiction « amateurs », quelles sont vos principales difficultés dans la production de vos projets ?](#)

José Joubert ►► Personnellement, l'expérience m'a montré qu'il était préférable de réaliser des films courts. Il est

en effet difficile de réunir des participants sur une longue période ou à de multiples reprises. Cela pose des problèmes de planning parfois difficiles à résoudre. J'essaie de concentrer mes tournages sur un week-end voire trois ou quatre jours maximum. Cela permet de garder la motivation des participants notamment les acteurs.

Charles Jappé ►► Un autre point important est de faire appel à des acteurs ayant l'habitude de jouer face à une caméra. Cela fait gagner beaucoup de temps dans le tournage. Par ailleurs, nous avons amélioré nos moyens techniques au fil du temps. Nous pratiquons par exemple de plus en plus la colorimétrie pour ajuster la tonalité de nos plans. Nous avons également progressé sur la partie son avec un matériel mieux adapté. L'un d'entre nous s'est spécialisé dans la prise de son. Il nous reste encore des progrès à faire, notamment dans les mouvements de caméra que je trouve personnellement insuffisants dans nos réalisations actuelles.

[L'Ecran de la FFCV ►► Quel est votre regard sur les films produits par des cinéastes non-professionnels tels que ceux que vous avez pu voir dans les concours régionaux ou au concours national de la FFCV ?](#)



Mute, un Blow Out romanesque ?

Charles Jappé ►► En ce qui concerne les films de fiction c'est souvent le jeu d'acteur qui est insuffisant. Cela fait une vraie différence entre les courts métrages faisant appel à des acteurs « amateurs » et ceux utilisant des acteurs plus chevronnés. Pour le côté technique, quelle que soit la catégorie de film, c'est souvent la partie son qui pêche. Un mauvais son ou un son insuffisant diminue considérablement la qualité générale d'un film car l'oreille est beaucoup plus sensible aux défauts que l'œil. Cela dit, certains films présentés au Festival National de la FFCV étaient très bons, notamment le film *Les derniers kilomètres* avec un très bon jeu d'acteur pour le vieil homme, ainsi que le film *Fred* avec également un bon jeu d'acteurs. Il y avait également de bons documentaires bien que pour beaucoup d'entre eux, il s'agisse de réalisations faites en « solo ».

Renaud Lagorce ►► On pourrait croire que certains films « non professionnels » sont moins performants en raison d'un manque de moyens techniques. En fait ce n'est pas le cas car certains amateurs sont mieux équipés que des professionnels. Ce qui fait la différence d'un film par rapport à un autre c'est l'exigence que le réalisateur doit avoir par rapport à son projet. En ce qui nous concerne, notamment pour le film *Mute*, notre exigence a été d'éviter de faire des choses attendues, notamment les clichés liés à l'image du DJ de telle manière que le film soit « remarquable » par son positionnement différent.

Propos recueillis par Daniel Payard.



Le 48 Hour Film Project (connu sous l'abréviation 48HFP) est un concours au cours duquel les équipes de cinéastes participantes tirent un genre cinématographique au sort, se voient assigner un personnage, un objet et une ligne de dialogue, et ont 48 heures pour créer un court-métrage avec ces contraintes. Peu après leur fabrication, les films sont projetés dans un cinéma de la ville organisatrice. Ce concours existe depuis 2001. Il a été créé par Mark Ruppert et est produit par Mark Ruppert et Liz Langston. La première année organisé à Washington, le concours s'est petit à petit étendu à d'autres villes des États-Unis, puis au reste du monde. Le concours est présent en France depuis 2005 où il est organisé à Paris. Depuis, de nombreuses autres villes françaises se sont ajoutées au fil des années. À partir de 2018, l'organisation de la version française du 48 Hour Film Project a été revue. Jusqu'en 2017, les différentes villes organisaient leur concours à différentes périodes de l'année (en septembre pour Paris, en octobre pour Lyon, etc.). Mais en 2018 pour la première fois toutes les villes participent au même moment au concours lors d'un seul et unique week-end en octobre.

(Source Wikipédia)

Aujourd'hui, 130 villes dans le monde réparties sur les six continents organisent ce type de concours. En France, plusieurs villes organisent ce concours : Paris, Lyon, Marseille, Montpellier, Nantes, Toulouse, Tours et plusieurs communes des Hauts de France.

En 2019, à Tours, 30 équipes ont participé, chacune composée de 7 personnes.

https://www.youtube.com/watch?v=25XBsS_OaV0

ESAD : le design dans tous ses états

L'École Supérieure d'Art et de Design (ESAD) d'Orléans est membre de l'UNCCV depuis les années 1980. Chaque année, ses étudiants présentent des films au festival régional. Bien souvent, ces films sont récompensés et sélectionnés pour le concours national FFCV où ils sont également régulièrement récompensés. Daniel Payard a rencontré pour L'Écran Maurice Huvelin, professeur de cinéma, vidéo et film d'animation et Stéphane Bérard, responsable de l'atelier vidéo-animation.



L'ESAD est l'héritière de l'ancienne « École gratuite de dessin de la ville d'Orléans », qui existe depuis 1787. Devenue « École des Beaux-Arts », puis « Institut d'arts visuels » (IAV) en 1976, l'école a depuis longtemps introduit le design dans son cursus. L'ESAD d'Orléans est une école d'art publique avec une particularité : on y enseigne le design et rien que le design. Son approche est résolument artistique et tournée vers les questions les plus contemporaines. Cela lui donne une place assez unique dans le paysage des formations en France et en Europe. L'ESAD Orléans fait partie d'un réseau national d'écoles d'art et de design qui portent toutes l'appellation ESAD. L'école d'Orléans comprend deux grands départements d'enseignement :

- Le département Design Visuel et Graphique (DVG) qui prépare en trois ans à un Diplôme National d'Art

(DNA) – équivalent Licence. L'enseignement est surtout orienté vers le graphisme (dessin, gravure), l'illustration mais également la photo et la vidéo.

- Le département Design Objet Espace (DOE), également un enseignement en trois ans plutôt orienté vers tous les aspects de la conception en volume : de l'objet à l'espace, du design quotidien au design prospectif, du design sensoriel au design d'interaction. Les deux options conduisent vers une quatrième et cinquième année pour l'obtention d'un DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique) – équivalent Master. Certaines écoles comportent un troisième département intitulé Département d'Art qui enseigne notamment le cinéma comme l'ENSA de Bourges. Orléans a eu par le passé un département Art avec une option cinéma qu'elle n'a plus aujourd'hui mais dont est issu l'atelier vidéo actuel.



Une grande variété de débouchés

L'enseignement en premier cycle de l'atelier vidéo porte sur des modules, comme par exemple pour le Design Visuel et Graphique un module « scénario » et un module « film d'animation et œuvre mixte » et pour le Design Objet Espace un module « motion design ». Dans le second cycle, les étudiants sont amenés à préparer leurs propres projets dans les différentes matières qui sont enseignées. Depuis cette année est mis en place un enseignement « post-master » en 6ème année sur une formation plus professionnalisante telle que la réalisation d'un court métrage. Cette formation se fait en partenariat avec CICLIC, l'agence régionale du Centre pour le livre, l'image et la culture numérique. La formation est complète de l'écriture jusqu'à la réalisation et même la constitution d'un dossier de présentation pour obtenir le financement d'un producteur ou d'une collectivité comme CICLIC ou le CNC.

Les enseignants de l'atelier vidéo sont Maurice Huvelin qui a suivi une formation à l'IAV dans les années 1980 et qui est le professeur titulaire dans cette activité



cinéma et vidéo et Stéphane Bérard, également diplômé de l'IAV, responsable de l'atelier vidéo et qui aide les étudiants dans la partie technique de leur travail. L'ESAD prépare à une grande variété de professions du fait de la diversité des options de formation. Le DNSEP permet de travailler dans diverses branches (direction artistique, communication, animation, voire comédiens). Au départ, après l'obtention du diplôme beaucoup d'étudiants sont embauchés dans des activités liées au graphisme (réalisation de logos, sites Internet...).

L'ESAD et la FFCV

Maurice Huvelin est à l'origine des contacts entre la FFCV et l'IAV. Il était étudiant à l'IAV à l'époque où il y avait encore un département cinéma. Il avait réalisé à compte d'auteur un film en argentique (16 mm en cinémascope) intitulé 6 heures 22 (Prix Jeunesse et Sport aux Rencontres nationales FFCV 1983) et cherchait des festivals pour diffuser son film. C'est de cette manière qu'il a rencontré la FFCV. Lorsqu'il est devenu enseignant à l'IAV, il a souhaité faire bénéficier ses étudiants de cette possibilité de diffuser des films dans les festivals de la FFCV, régionaux puis national s'ils étaient sélectionnés. D'abord orienté vers la réalisation de films de fictions et expérimentaux, l'IAV puis l'ESAD s'est particulièrement intéressée aux films d'animation, d'abord parce que cela rejoint le type de formation (dessin, graphique, objet) dispensé à l'école et que d'autre part les possibilités en matière d'animation sont très diverses : simple dessin ou animé, photo, objet, conception par ordinateur, etc...

L'ESAD fait partie des rares établissements scolaires membres de la FFCV, et sans doute le seul établissement d'études supérieures (post Bac). L'UNCCV est très fière de la compter parmi ses membres ainsi que le lycée Saint-Paul Bourdon Blanc, autre établissement adhérent FFCV depuis de nombreuses années. L'originalité des productions que ces deux établissements apportent à notre Région est une richesse et un atout. Souhaitons que cet exemple dans le futur puisse s'étendre à d'autres établissements et dans d'autres régions.

Daniel Payard.



Les beaux desseins de Sandro Ostoldi

Sandro Ostoldi, étudiant en 3ème année à l'ESAD Orléans, est l'auteur du film *Ain't no Sunshine*, prix de la Jeune création à Ciné-en-Courts à Soulac-sur-Mer.



L'Écran de la FFCV ►► Comment vous est venue l'idée de réaliser un film d'animation sur la chanson *Ain't no Sunshine* de Bill Withers ?

Sandro Ostoldi ►► Ce film a été réalisé dans le cadre de mes études de 2ème année à l'ESAD en design graphique. Le sujet était libre. Au départ, j'avais l'intention de réaliser une vidéo standard. Mais je n'avais pas trop d'idées de scénario. Et puis en écoutant la chanson de Bill Withers, les images me sont venues « en flash », sous forme dessinée, un peu comme un storyboard. Après, il ne me restait plus qu'à transcrire ce storyboard imaginé en dessins.

L'Écran de la FFCV ►► Quelle a été votre démarche pour scénariser cette chanson sous forme d'une bande dessinée « animée » : le choix de l'ambiance western, quelques images « cultes » comme le train ou le cavalier s'éloignant seul dans la plaine ? Toutes ces images déclenchent des souvenirs de référence à des films ou des bandes dessinées chez chacun de nous. La chanson de Bill Withers est-elle intimiste comme une complainte ?

Sandro Ostoldi ►► Il y a quelques années, j'avais découvert les films de Sergio Leone, notamment ses westerns et également les albums de Lucky Luke du dessinateur Morris. Lorsque j'ai écouté la chanson de Bill Withers, ce sont ces images qui me sont revenues. Même si au début du film, les images peuvent paraître un peu déconnectées des paroles de la chanson, bien qu'il s'agisse de paroles transcrivant une réflexion, un souvenir, les derniers plans se raccrochent au texte avec la découverte du corps de la femme assassinée.

L'Écran de la FFCV ►► Quelle technique d'animation avez-vous employée ? Comment se déroule le travail de création de ce type d'animation ?

Sandro Ostoldi ►► Dans un premier temps, j'ai pris des repères en fonction du tempo de la musique et afin de déterminer la longueur des plans à élaborer pour coller à la chanson. Au départ, j'avais dans l'idée de faire une BD simple, sans animation. Les dessins ont donc été réalisés sur papier, au crayon et au feutre noir. C'est après que je me suis rendu compte que le résultat manquait de relief par rapport à la musique. J'ai donc repris tous les plans à la palette graphique sur After Effect pour réaliser les animations.

L'Écran de la FFCV ►► On constate effectivement ce phénomène. Au départ, certaines images sont « figées » un peu comme une bande dessinée et puis certains éléments de l'image se mettent en mouvement.

Sandro Ostoldi ►► Au départ, j'envisageais de faire une animation de tous les éléments de l'image mais c'était compliqué et en plus ce n'est pas ma culture de base qui est plutôt orientée vers le dessin. C'est pourquoi, au final,



J'ai essayé de constituer une harmonie entre les parties fixes et les parties animées de chaque image.

L'Écran de la FFCV ►► Qu'est-ce qui vous a amené à suivre des études à l'ESAD et particulièrement à l'atelier audiovisuel ?

Sandro Ostoldi ►► Mon cursus de départ est totalement différent puisque que j'ai fait un Bac professionnel « Services aux personnes et aux territoires ». Mais après ce Bac j'ai voulu revenir à ma passion de départ, le dessin. J'ai donc suivi une Prépa Arts et Beaux-Arts à Cherbourg. J'ai ensuite rejoint l'ESAD Orléans où en première année j'ai choisi l'option « Design Objet et Espace » plutôt que « Design Graphique et Visuel » que je trouvais trop orienté sur le travail à l'ordinateur alors que mes aspirations étaient plutôt orientées vers le dessin pur « papier – crayon ». C'est après que je suis revenu à l'option DGV mais en graphisme pur. Ma formation cinématographique est venue en regardant des films sur Internet, notamment quelques grands classiques, en lisant aussi des critiques de films, et en commençant à apprendre comment on réalise un film, de l'écriture jusqu'à son aboutissement. Toute cette démarche m'a conduit à me lancer dans l'animation, qui combine à la fois le dessin, qui est ma culture première, et le langage cinématographique.

L'Écran de la FFCV ►► Au terme de vos études, vers quelle filière professionnelle souhaitez-vous vous orienter ?

Sandro Ostoldi ►► À terme je souhaiterais poursuivre dans l'animation. Je vais passer des concours d'entrée dans des écoles d'animation comme l'École de la Poudrière à

Valence qui est une école spécialisée dans l'animation pour la réalisation des films d'animation. Actuellement, je suis en cours d'élaboration de deux nouveaux films d'animation mais il me manque des fondamentaux sur les techniques d'animation. En plus, la construction de scénario me passionne et c'est notamment ce type de formation que La Poudrière enseigne.

L'Écran de la FFCV ►► Et le but final ?

Sandro Ostoldi ►► C'est de devenir auteur réalisateur de films d'animation. Le film d'animation rassemble toutes les techniques de graphisme, de rythme, de son qui sont notamment enseignées ici à l'ESAD. *Ain't no Sunshine* était ma première réalisation. Actuellement, j'ai deux autres animations en cours de réalisation. J'ai également un projet sur la parentalité dont j'ai commencé l'écriture mais que j'ai dû interrompre pour me consacrer aux exercices dans le cadre des études.

L'Écran de la FFCV ►► Donc nous aurons le plaisir de voir d'autres réalisations à notre festival régional FFCV ?

Sandro Ostoldi ►► Oui, je l'espère.

Propos recueillis par Daniel Payard.



Sandro Ostoldi et Daniel Payard.

Voyages et regards

Marie-Hélène Gosselin : le Madagascar, 50 ans après

A l'UNCCV, les cinéastes voyageurs expérimentés sont rares. Pourtant, Marie-Hélène Gosselin du club de Loches s'est distinguée l'an passé avec *Madagascar, l'île rouge*, meilleur reportage du concours régional. Près de 50 ans après y avoir enseigné avec son mari, elle y est retournée avec l'ONG Nirina. C'est l'occasion aussi pour L'Ecran d'avoir des nouvelles du Caméra Photo Club Lochois, un des clubs historiques de la FFCV dont Didier, son mari, est le président.



Didier et Marie-Hélène Gosselin avec des élèves de l'école.

L'Ecran de la FFCV ►► Votre film *Madagascar, l'île rouge*, a obtenu le Prix du reportage au concours régional UNCCV et a été sélectionné au concours national FFCV à Soulac-sur-Mer l'année dernière. Le commentaire entendu dans le film nous apprend dès le début que vous êtes vous-mêmes impliqués dans la mission humanitaire que vous filmez. Pouvez-vous nous donner des précisions sur le contexte de ce voyage ?

Marie-Hélène Gosselin ►► Mon mari Didier et moi-même avons enseigné à Fianarantsoa en 1972-73 et nous n'y étions jamais retournés. En 2016, une ONG de Selles-sur-Cher, Nirina, nous a



sollicités pour intervenir dans un petit village des Hautes Terres. Nirina aide ce village, Miarinarivo, depuis 2002. Nous sommes allés quatre fois avec Nirina, de 2016 à 2019, pour aider les écoles et aussi continuer l'adduction d'eau vers les différents hameaux de Miarinarivo. Sur place, nous avons photographié et filmé ce magnifique pays, les Malgaches, toujours accueillants, et nos interventions. Dans un premier temps nous voulions avec ces photos et ces films rendre compte de ce que Nirina faisait à Miarinarivo.

Tous les ans, deux équipes de quatre à six personnes partent pour le village de Miarinarivo pour quatre à six semaines. Certains continuent ce qui a déjà été fait en potabilisation de l'eau, d'autres soutiennent l'école et le dispensaire des sœurs (parrainage des enfants, aide financière).

La première fois en 2016, nous sommes partis, Didier et moi, pour voir les écoles et répondre aux besoins des enseignants qui demandaient une aide pédagogique. Sur notre route vers le village de Miarinarivo, nous sommes passés par Ambalavao pour rencontrer les conseillers pédagogiques du secteur et voir avec eux ce que nous pouvions faire. Dans le village et avec les conseillers pédagogiques nous avons visité des écoles, collèges et lycées qui étaient accessibles, car pour certains il faut plus de deux heures de marche à pied à travers les rizières.

En novembre 2017 nous sommes repartis : toujours une équipe de bénévoles pour l'eau et nous pour les écoles. Nous avons accompagné et conseillé les professeurs des collèges-lycées et apporté des livrets de comptines ainsi que des supports audio aux enseignants du primaire. En mai, une autre équipe avait fait une formation sur la sensibilisation à l'hygiène et à l'assainissement, indispensable pour obtenir des subventions. En 2018, suite à leur demande, nous

avons fait des formations en physique-chimie et maths aux professeurs des collèges-lycées (nous étions, Didier et moi, professeurs de maths dans une autre vie...) et en français aux enseignants du primaire. En 2019, avec les conseillers pédagogiques, il y a eu deux temps de formation des enseignants du primaire (une équipe en mai et nous en novembre). Hélas, aucun bénévole de l'association Nirina n'a pu se rendre à Madagascar en 2020.

L'Écran de la FFCV ►► Pourquoi le Madagascar ? Était-ce au départ une opportunité et/ou un coup de cœur ?

Marie-Hélène Gosselin ►► Au départ, en 1972, Didier devait faire son service militaire. Préférant être volontaire du service national de l'Armée, il a eu l'opportunité de partir à Madagascar et j'ai pu le suivre pour enseigner dans le même lycée. Lorsqu'en 2016, Nirina nous a proposé de répondre à la demande des enseignants de Miarinarivo, nous avons tout de suite accepté.

L'Écran de la FFCV ►► Par l'intitulé du titre de votre film, vous évoquez la fabrication des briques artisanales qui cependant contribuent à une importante déforestation de l'île. Dans les montagnes et les campagnes reculées, le dénuement des populations semble toujours préoccupant. Vous nous faites voir des images assez spectaculaires des routes délabrées qui y mènent. Comment avez-vous vu évoluer Madagascar depuis cinquante ans ?

Marie-Hélène Gosselin ►► Le film s'intitule *Madagascar l'île rouge* non pas à cause des briques mais pour la couleur de la terre, la latérite. La déforestation





L'Écran de la FFCV ►► Quel équipement technique disposiez-vous pour réaliser, et monter, ce documentaire ?

Marie-Hélène Gosselin ►► Nous emportons avec nous à Madagascar nos appareils photo (qui font aussi de la vidéo) et une caméra. Le film est monté avec le logiciel Adobe Première Element que nous avons appris à utiliser au CPCL et que nous avons aussi chez nous. Dans ce film il y a des photos et des films faits avec nos trois appareils.

est depuis longtemps un réel problème... et cela ne s'arrange pas, car toute leur cuisine se fait au feu de bois. La situation s'est détériorée à Madagascar. La population est passée de 7 millions en 1972 à 27 millions en 2020. La capitale, Antananarivo, est surpeuplée et polluée.

En 1972, nous vivions à Fianarantsoa qui est une grande ville. Nous avons peine à reconnaître cette ville où la population s'entasse. C'est difficile de comparer cette grande ville avec le village de Miariarivo avec ses hameaux épars au milieu des rizières, les habitants y sont très pauvres, ils vivent de leur culture du riz. Les routes sont mal entretenues, souvent avec des moyens dérisoires, et se détériorent très vite en saison des pluies.

L'Écran de la FFCV ►► Réalisez-vous régulièrement des films de voyage ou des documentaires ?

Marie-Hélène Gosselin ►► Didier est président du Caméra Photo Club du Lochois et passionné de photos. Avec d'autres membres du CPCL, nous avons réalisé plusieurs documentaires dont un sur l'hôpital de Loches — prix du montage en 2017 aux rencontres régionales de Beaugency. Nous sommes vidéastes amateurs l'un et l'autre, Didier surtout pour les prises de vues et moi pour le montage. De nos autres voyages nous rapportons surtout des photos. Nous avons réalisé d'autres documentaires avec le club que l'on peut trouver sur le site de l'association.



L'Écran de la FFCV ►► Le Caméra Photo Club de Loches (CPCL) est un des grands clubs historiques de la FFCV, qui a notamment organisé le concours national FFCV en 1991. Quelles sont ses activités aujourd'hui ?

Marie-Hélène Gosselin ►► Le CPCL a 55 ans cette année, il propose des formations (échanges d'expériences entre les membres du Club) sur l'utilisation de l'appareil photo, la photo en studio, l'utilisation de logiciels de retouche et de montage. Nous faisons des sorties photo (la prise de vues de nuit par exemple), participons à l'édition de livres (*Recettes sous cloche ; La Forêt de Loches ; Les Rues de Loches et Beaulieu-lès-Loches ; Le Grand Clocher, un défi dans l'histoire*). Nous sommes partenaires de certaines manifestations du Lochois et nous leur proposons photos et/ou vidéos : épreuves sportives, rallye des écoles...

Nous suivons les différents travaux actuellement en cours sur les monuments de la région afin d'en garder la mémoire : la collégiale Saint-Ours de Loches, l'église Sainte-Marie de La Celle-Guenand, le clocher de Beaulieu-lès-Loches (le film *Le Clocher dans le ciel* a reçu le prix de l'image à Beaugency). Un autre film Club, *Un hôpital près de chez vous*, a obtenu le prix du montage. Nous organisons aussi des expos photos à la mairie et à l'hôpital de Loches, ou divers EHPAD



de la région. Nous avons des réunions photo et vidéo tous les quinze jours et des réunions club avec un invité chaque trimestre. Et bien sûr, nous participons chaque année au concours régional UNCCV à Beaugency avec plusieurs vidéos.

Propos recueillis par Charles Ritter.

Le site de Nirina :

<https://associationnirina.wixsite.com/association-nirina>

Le site du CPCL :

<https://cpcl.fr/>



SoulaCritiques

par Gérard Bailly

Fred de Gérard Corporon

Fred, de l'atelier ciné UAICF de Sète, écrit et réalisé par Gérard Corporon, expose l'errance nocturne d'un vagabond dans une gare qui va fermer le trafic et n'est plus occupée que par le personnel de nuit. Alors vient cet homme défait flanqué d'une valise, sans ressource, dans cette gare TGV, chaque Noël depuis quatre ans, commémorer un départ qui brûle encore sa mémoire, ruine son âme et consume ses dernières forces alcoolisées. La mise en scène développe avec les acteurs (*) la juste empathie, tutoie le malheur sans jamais s'affaiblir dans le pathos. L'ampleur d'une défaite amoureuse ne se résume pas à ses précipices, une gare peut faire l'affaire, un banc suffit, la gare est un lieu d'attente où la détresse est anonyme, il suffit de s'asseoir. Le personnage principal interprète avec justesse le mutisme d'un désespoir à ses confins, hanté par un souvenir bouleversant (Thierry Soria). J'ai connu quelques années folles à courir les cours d'art dramatique et tout en m'immergeant dans les travaux d'acteur, j'ai potassé, par ailleurs, la grammaire du langage filmé que je considère comme une des ressources vitales de la mise en scène et si je prétends être comme vous, avisé de la chose cinématographique, cinéphile et attentif aux prestations d'acteurs, alors dans ce cas nous serons tous émerveillés d'avoir partagé l'émotion que procure une œuvre maîtresse et pour le moins une leçon d'écriture certifiée qui ne saurait nuire à personne. Lire la qualité affective d'un film est chose passionnante et difficile mais souvent, un coup d'œil suffit pour remarquer l'articulation du découpage, la syntaxe des enchaînements dynamisés par le montage qui donnent son intelligence et son rythme au récit. Cette fiction m'a convaincu, embarqué. Le film possède une souplesse narrative expérimentée et sait aussi donner du temps au temps pour placer l'acmé de son propos à la porte d'un TGV, cette porte qui va se clore et emporter les vestiges amoureux d'un homme que l'on retrouvera mort sur un quai. Emouvant, élégant et grave.

() Jeu excellent des seconds rôles : Rosine Moularet-Bély déjà remarquable dans « D'une rive à l'autre » du même auteur, et Rémy Arché – très convaincant lui aussi.*



I got a dream de Yu Ye et Denis Nold

Les censeurs chinois, grands pourvoyeurs d'enfumage propagandiste contrôlent encore les thématiques des films importés comme ceux du marché intérieur tandis qu'à grand renfort de kung-fu et de poignards volants, l'industrie prospère à l'international. Le spectre créatif est large. La poussée artistique va de Ang Lee à Wong Kar-wai en passant par Bruce Lee, du blockbuster au cinéma intimiste via les séries populaires réalisées pour satisfaire la diaspora chinoise. Le reportage ouvre son sujet sur Pékin et Hengdian qui sont devenues les places fortes et concurrentes en Chine continentale. Dotées de moyens colossaux de productions, le marché incorpore des centaines de métiers auxiliaires et pour tous ceux qui ne savent rien faire, pour les précarisés, il reste la figuration. Les tournages recrutent leurs figurants dans l'exode des vagabonds échoués sur les trottoirs de Pékin ou ceux de Hengdian. Une figuration aux abois végète autour des studios, quête les petits boulots et pour une aumône gagnée à l'arrache on peut être figurant, devenir une silhouette contributive aux mises en scène les plus monumentales où l'honneur et la gloire du héros ne s'obtiennent qu'en combats massifs et chorégraphiés. Le cinéma de la République populaire de Chine ne manque pas de talent artistique pour afficher sa combativité guerrière ni de recrues journalières à sa dévotion pour satisfaire la dramaturgie de ses légendes — car en bas, au pied de l'édifice productiviste, il y a l'invariant féroce de la compétition des miséreux et leurs familles, en quête d'un hypothétique tournage, chacune cherchant à placer ses enfants pour les nécessités d'un plan car décrocher une figuration garantit l'estime de son village ou l'opprobre en cas d'échec. Mirage d'une vie, ces figurants innombrables attendront des jours et des nuits comme des dockers faméliques et résolus l'arrivée du cargo à rêves qui sauvera leurs jours. Etre une star ou n'être rien. Certains compétiteurs aguerris réussissent à s'affranchir de leur condition, s'en explique et le sujet devient déroutant, captivant. Le traitement pro du sujet est aussi qualifié par la voix off finement attractive de Soëm et par la caméra dynamique et pertinente de Qui Shai Ming et Denis Nold. Je gage que ce documentaire a dû surmonter les dragons d'une administration tatillonne pour réaliser son sujet chinois et il me semble qu'un tel film mériterait une tribune dans nos grands médias.



Tout recommencer du collectif Terminales Lycée Saint-Paul Orléans

Dans une chambre d'hôtel, une prostituée soustrait quelques billets de son gain quotidien lorsque son proxénète survient. Elle dissimule à la hâte dans un magazine l'argent prélevé tandis que son souteneur excédé retourne la chambre sans retrouver son dû. Sitôt corrigée elle tombe, lui s'enfuit. Cut ; titre. Une femme de ménage nettoie la chambre tandis que la cliente se rétablit sous la douche. Le magazine rejoint la corbeille de service et disparaît, ajoutant au malheur de la prostituée qui constate amère, son dénuement et sa fatale solitude. Errante et dépitée, elle finit par monter dans la voiture d'un nouveau client qui s'avère être son proxénète. Boucle sans issue, fatale. J'ai aimé ce noir et blanc (choix d'un fort adjuvant poétique) son austère photogénie, la simplicité du mouvement général. L'absence de soutien musical conjuguée au jeu économe de l'actrice (Camille Delegue) convoquent une esthétique sobre et graphique de la solitude et du désarroi et c'est signé par le collectif d'Orléans qui dispose de l'encadrement pédagogique et artistique d'Arnaud Boura et Florent Darmond.



Rouge de Didier Vincent

Le vivre ensemble, le repos des familles, c'est aussi une poudrière traversée par des mèches qui grésillent. A partir d'extraits d'auteurs (Dolto, Dolto-Tolitch, Parcheminier) interprétés par des voix off, un pano lent fragmente la découverte d'une filiation féminine tendue par le ressentiment. Les personnages féminins restent cependant immobiles et silencieux. Afin d'exposer le mal-être entre mère et fille, les aveux et les reproches respectifs sont pris en charge par des voix off, il est question de placement en famille d'accueil, d'enfance partagée entre tous et personne, deuil, déni, inattention. La parole libère la plainte et l'invective, les rancœurs émergent, l'incommunicabilité demeure et chacune reste dans la confusion des discordes. La mise en scène évanescence et minimaliste prend le parti de l'intemporalité, conférant ainsi au sujet un angle universel. J'ai retenu la photo, la bande-son, la prestation vocale, surtout la justesse de la voix off incarnant le rôle de la fille mais c'est à regret que je suis resté à distance de l'ensemble pour n'avoir perçu dans ce procédé textuel qu'une figure de style en recherche d'effet.



New born man de Stéphanie et Jérôme Lebeau

Cherchez la fée, vous trouverez le conte. Un homme en panique craint pour la vie de sa femme hospitalisée dans l'attente d'un greffon O négatif nécessaire à une transplantation. Perclus d'angoisse, il erre dans les bars lorsqu'il rencontre une fille attendrissante et drôle initiée aux vertus de la mandragore et au savoir chamanique, une sorte d'avatar ensorcelant de gaîté flanqué d'un accent québécois. Dans sa candeur désarmante elle prétend que, pour elle, tout fait signe instantanément. Pourtant son don de clairvoyance n'est pas sans défaut puisqu'elle avoue imprudemment son groupe sanguin O négatif à cet homme à l'affût d'un greffon compatible. Entre cet époux dépressif en recherche de solution qui découvre une opportunité providentielle, unique — sous condition d'assassinat — et cette fée perchée qui devine soudain les intentions meurtrières de son interlocuteur se joue une comédie savoureuse, bondissante, dont la mise en scène métaphorise le questionnement : quelle sorte d'attention portons-nous à ceux qui nous sont chers ? Quel regard sur la souffrance et l'isolement ? Pouvons-nous renaître à nous-mêmes ? Sous son air de conte, tragi-comique et ambivalent, le film fait surgir ces questions sous le voile d'un scénario fantasque, nourri d'intentions surréelles mais aussi grâce à deux comédiens inspirés et solidaires qui réussissent ce rapport de force extravagant et sensible (Brenda Planchard et Pascal Boursier). C'était tellement bon que je l'ai vu et revu, pour ses acteurs, sa mise en scène, sa charge empathique, pour l'intelligence et la finesse tonique de son propos, enfin pour avoir osé et réussi un conte contemporain traversé par le génie bienfaisant d'une pétulante fée du Québec.



Réflexions et découvertes

Claude Balny, Roger Odin, Christine Rey, Philippe Lignières

Un entretien avec Jean-François Goujon

Chemin Production sur la piste des longs

Jean-François Goujon, adhérent du club 3e Œil Angers depuis quinze ans, a réalisé deux films remarquables, *La déclaration* en 2015 et *Le Pénitent* en 2018. Réalisateur en 2009 d'un long-métrage auto-produit, *Une Ombre à la fenêtre*, il tente de rééditer l'exploit de produire un second long-métrage, *Genre sinusoïde*, malgré un contexte sanitaire compliqué. Rencontre avec un cinéaste atypique et audacieux.



Jean-François Goujon (à gauche) avec l'équipe de Chemin Production.

L'Écran de la FFCV ►► Votre court-métrage *La Déclaration* a été remarqué lors du concours national FFCV à Vichy en 2015. Ce huis clos dans un commissariat, Grand Prix du CNC au concours national FFCV et double prix d'interprétation masculine, se révèle passionnant par son dispositif de mise en scène qui est celui d'une improvisation dirigée.

Pouvez-vous nous préciser le mode et les enjeux du dispositif de ce film ?

Jean-François Goujon ►► Au départ, ce film avait été construit comme un autre : il y avait différentes scènes dont certaines d'action. Néanmoins, comme le film précédent qui, lui aussi, avait des scènes un peu spectaculaires (à notre niveau, bien sûr), n'avait pas marché, j'ai pris le contre-pied en donnant dans le minimalisme : deux acteurs à l'écran qui relatent les événements. Toutefois, même dans cette optique, j'avais écrit un scénario complet avec dialogues et didascalies. Peu après m'est venue l'idée de mettre les acteurs dans la peau de leur personnage, c'est-à-dire ignorants, l'un des questions posées par l'autre et ce dernier les réponses déstabilisantes du premier. Entre chacune des six scènes, partagées en fonction du départ de l'un ou de l'autre, ou par un coup de fil... un rappel des infos était donné aux deux comédiens individuellement. En fait, j'ai bénéficié d'acteurs, Pascal Boursier et Philippe Rolland, sans oublier Bernard Valais pour la voix au téléphone, qui, non seulement ont beaucoup de talent, mais aussi se connaissent très bien et qui ont l'habitude de



La Déclaration : une garde à vue sous tension sur un mode bluff et improvisation. Avec Pascal Boursier et Philippe Rolland.

collaborer avec l'équipe. La seule création artistique fut de serrer le cadre au fur et à mesure de l'avancée du film tourné, par définition, dans l'ordre chronologique du scénario et en une seule prise par scène. Si tous les films à petits budgets nécessitent une préparation sérieuse, en ce qui me concerne avec des plans et des dessins Sketchup, pour celui-ci, bien que le tournage n'ait duré qu'une demi-journée, sa mise en place nous a imposé une longue et solide organisation : avant le jour J, nous avons fait une répétition avec des doublures, membres de l'asso, afin d'éviter au maximum les faux-pas ou les impasses.

L'Écran de la FFCV ►► Dès 2007, vous créez Chemin Production. Pouvez-vous nous expliquer le fonctionnement de cette association, et si elle a permis de produire de façon plus efficace votre long-métrage *Une Ombre à la fenêtre* en 2009 ?

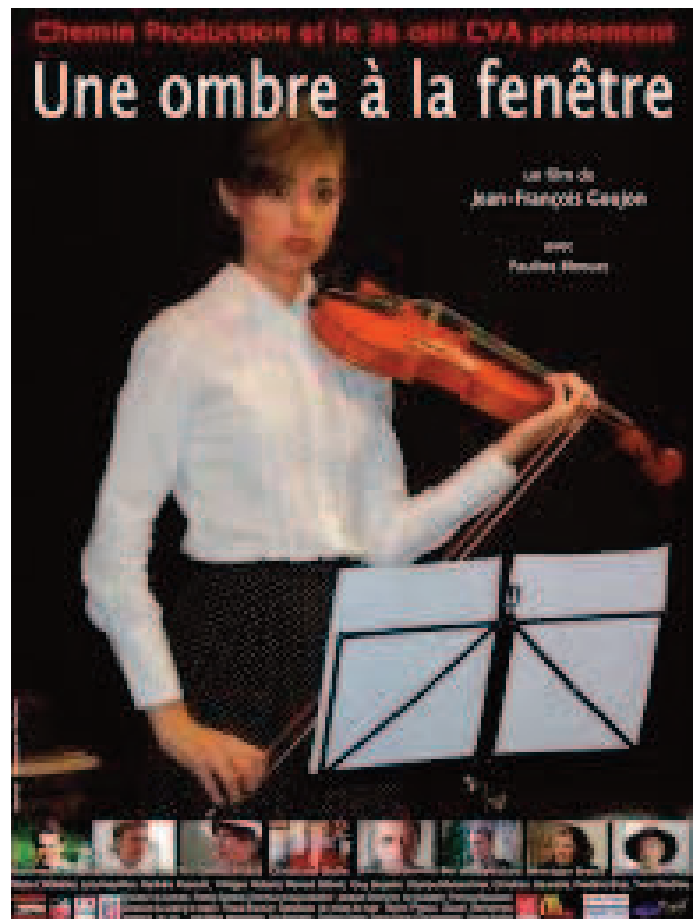
Jean-François Goujon ►► Il me semble que réaliser un long-métrage est le rêve de tout cinéaste, même amateur, surtout lorsqu'on conçoit, à partir d'un certain âge, que l'on ne peut plus espérer une longue carrière... Or, la production d'un long-métrage, même dans des conditions rudimentaires, a un certain coût. Il a semblé à tous que la création d'une association permettrait d'obtenir plus de finances de la part de sponsors, mécènes ou autres bienfaiteurs... que des demandes venant d'un particulier. C'est dans ce but qu'est née l'association Chemin Production qui effectivement a permis de mener à terme ce projet un peu fou : de jeunes acteurs amateurs, trois semaines de tournage, reconstitution des années 60, musique diégétique... Cette association complète celle du 3e Œil qui ne produit pas les films de ses adhérents, mais les aide à mieux les réaliser et à les perfectionner.

L'Écran de la FFCV ►► Que peut-on espérer en matière de distribution d'un long-métrage auto-produit comme *Une Ombre à la fenêtre* ? Quelle a été sa carrière ?

Jean-François Goujon ►► La carrière d'*Une ombre à la fenêtre* a été modeste. Une « grand première » dans le cinéma d'Art et d'Essai d'Angers, Les 400 Coups, puis quelques projections dans la région. C'est tout. Il est vrai qu'à l'époque, Chemin Production n'avait pas encore son statut de distributeur. Le film passait donc en surplus des autres programmations, les entrées étaient régies par l'association, sans lien avec les gérants des salles. Ce n'était pas fonctionnel.

L'Écran de la FFCV ►► Quels sont les sujets qui vous motivent à réaliser un film ?

Jean-François Goujon ►► Question complexe... Pour faire simple, sans faire pédant, je trouve l'inspiration dans deux grands genres cinématographiques : les policiers avec un twist final, domaine pas facile à renouveler, et les actus à caractère sociétal, comme l'on dit aujourd'hui. Pour le premier, par goût de ce style de film dont je suis



resté proche, bien qu'aujourd'hui, il ne s'en produise plus guère sinon pour une cinémathèque, un festival... Je mets de côté les blockbusters américains.

Quant au second... tout simplement quand, à la lecture d'un article dans la presse, un sujet me touche, sans pour autant que je sois directement concerné. Sinon, j'aurais en quelque sorte l'impression de faire du militantisme, ce qui ne me ressemble pas. Je préfère garder une certaine distanciation d'avec mon sujet pour préserver une forme d'objectivité et une adhésion plus large des spectateurs.

L'Écran de la FFCV ►► *Après La Déclaration et L'Alibi, tous deux d'une durée de 30 minutes environ, vous réalisez toujours sous Chemin Production et avec le club 3e Œil Angers, un ambitieux court-métrage de 52 minutes, Le Pénitent. Vous aviez trouvé une salle pour une diffusion régulière – une quinzaine de jours en novembre 2020 à la séance de 13 heures – au Saint-André-des-Arts à Paris. La pandémie a malheureusement causé l'annulation – le report ? – de cette très belle opportunité. Où en êtes-vous aujourd'hui ? Avez-vous eu des opportunités de diffusion sur le plan régional ?*

Jean-François Goujon ►► A l'occasion de la sortie du *Pénitent*, Chemin Production est devenu distributeur. Si la démarche est assez complexe, elle simplifie néanmoins l'exploitation, puisque le film, dans la mesure où il a obtenu un visa, est intégré dans la programmation et la comptabilité des salles. Le film est donc sorti en septembre

2018 toujours au cinéma Les 400 Coups d'Angers avec un réel succès. Il a tourné ensuite dans la région. Chaque projection comportait un court métrage de présentation, le film suivi d'un échange avec le public et enfin un making of plus divertissant afin que l'ensemble corresponde à une séance traditionnelle. En fait, avant la pandémie, le film a dû faire face à un autre obstacle : la concurrence fortuite de *Grâce à Dieu* de François Ozon. Pour certains exploitants, ce film sorti quelque mois après le nôtre, mais qui avait beaucoup fait parler de lui auparavant, était attendu et notre modeste réalisation aurait risqué, en raison des sujets abordés assez proches, de dérouter les spectateurs. Bien évidemment, la médiatisation et les qualités indiscutables du film de François Ozon ont eu raison des gérants hésitants. Toutefois, il va sans dire que si le thème commun pouvait tenir en quelques mots : pédophilie dans l'Eglise, le traitement du sujet et surtout les moyens financiers de production n'avaient rien de comparable ; quand on parle d'un côté en milliers d'euros, de l'autre c'est en millions... Ensuite, à la fin de l'année 2020, comme *Grâce à Dieu* n'était plus à l'affiche, le Cinéma Saint André des Arts avait retenu *Le Pénitent* pour 14 séances - je remercie la FFCV qui s'en est fait l'écho dans les pages actualités de la Région 1 et de la Région 4. Hélas... séances reportées une première fois à fin février 2021. Et je viens d'apprendre qu'il est à nouveau programmé à partir du 1er septembre. A suivre...

Petite aparté : vous évoquez *L'alibi*, court métrage qui a eu un succès modeste (2ème prix régional), mais qui est

L'alibi est au fond mon court métrage préféré :

ambiance années 60, style Jean-Pierre Melville. Point faible :

comme pour *La déclaration*, c'était de l'impro dirigée, mais il y avait plus de deux comédiens en scène. On apprend tous les jours...



Jean-François Goujon au club 3e Œil Angers..

mon préféré : ambiance années 60, style Jean-Pierre Melville... Pour conserver de l'authenticité, le film avait été pensé et tourné en noir et blanc... Point faible : comme pour *La déclaration*, c'était de l'impro dirigée, mais l'exercice s'est avéré beaucoup plus délicat dans la mesure où il y avait plus de deux comédiens en scène. On apprend tous les jours...

L'Écran de la FFCV ►► Vous avez une bonne pratique du grec. Était-ce une motivation pour réaliser *Διλήμμα (Dilemme)* et *Η σιέστα (La Sieste)* ?

Jean-François Goujon ►► ...ou inversement ! Peut-être est-ce la motivation de réaliser des films en grec qui m'a permis d'avoir une (assez) bonne pratique de la langue. En réalité, je connais bien une île grecque où je vais régulièrement qui, comme toutes les régions de ce pays, a connu une sévère crise économique à partir de 2008. De ce fait, et à cause de cette crise, beaucoup de Grecs se sont retrouvés, malgré eux et hélas pour eux, à avoir du temps libre. Dans l'île s'est créée ainsi une petite troupe de théâtre pour occuper les loisirs. Grâce aux relations que j'ai nouées là-bas, je leur ai proposé de tourner un film en dehors de la haute saison qui pendant ces années-là se terminait assez tôt. C'est ainsi qu'avec des amis français, nous avons réalisé deux films avec des moyens dérisoires et un budget limité à des assiettes de moussaka et quelques (euphémisme !) verres d'ouzo... Depuis, la troupe s'est dispersée : départs pour le continent, naissances d'enfant... Puis — et c'est tant mieux — l'activité économique a repris, rallongeant la haute saison. Tout cela fait qu'un 3ème film en préparation n'a pas eu de suite. C'était quand même une belle expérience ; et il m'arrive encore de croiser l'ami

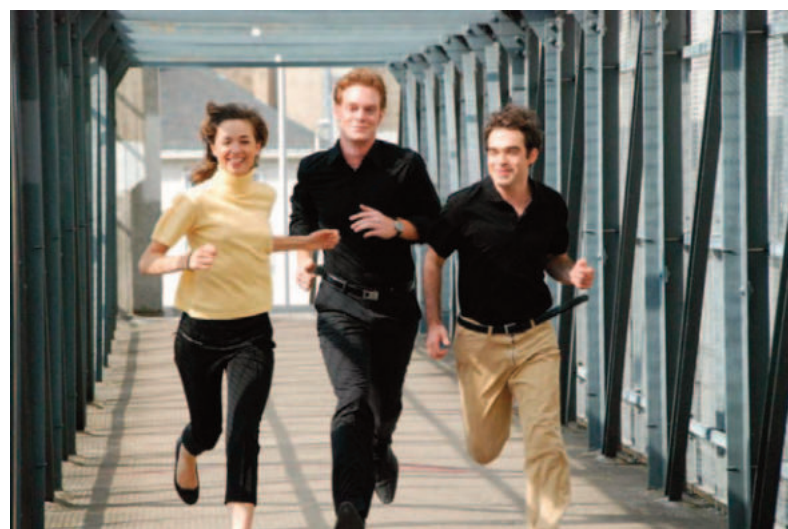
d'un acteur, le frère d'une actrice... qui me hèle et me parle du film qu'il ou elle a vu sur Internet ou sur un DVD.

L'Écran de la FFCV ►► Quel est l'apport du 3e Œil Angers à vos productions, et contribuez-vous à ses activités ?

Jean-François Goujon ►► Réaliser un film a toujours été en moi. Jeune, je rêvais de faire l'IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques) devenu depuis la FEMIS pour devenir monteur. J'estimais, et je le pense encore, que le montage est un art à lui tout seul. Toutefois, ce milieu du cinéma, ce monde d'artistes, tout cela n'était pas dans la culture de mes parents. Je n'ai pas insisté.

Je me suis donc longtemps contenté de faire des films en super 8, des petites fictions en famille, des films de voyage... jusqu'à l'arrivée du VHS. Là, j'ai été complètement décontenancé. Pas moyen de faire des montages propres. J'ai donc tout abandonné. Plus tard, un ami m'a parlé du 3e Œil dont il était adhérent et m'a convaincu des qualités des normes numériques. J'ai été conquis, pas seulement par les Mpeg ou DV, mais surtout par les échanges entre les adhérents, parfois vifs, mais toujours très enrichissants. J'y suis donc depuis quinze ans maintenant.

Quant à la contribution que j'apporte, elle est certainement discrète, mais je participe au mieux en donnant mon point de vue sur les œuvres présentées. Pendant une dizaine d'années, j'ai été le rédacteur de notre revue et, pour des rencontres régionales, j'ai réalisé, avec les membres du club, un film assez sympa : *Le Troisième œil était déjà là*. C'est une présentation du club en relation avec des films muets du début du cinéma. On y découvre ainsi Charlot, Laurel et Hardy (Jean-Claude Michineau en personne !), Nosferatu, la créature de *Metropolis*, etc., avec tout ce petit monde en vadrouille dans les rues d'Angers.



Une Ombre à la fenêtre : un petit air de *Jules et Jim*.



L'Ecran de la FFCV ►► Compositeur et interprète du groupe musical de chansons françaises Arquelier et membre du groupe de jazz Saga Jazz, vous êtes le compositeur de toutes les musiques de vos films. Quel est votre regard sur la relation film/musique, et quelles sont vos références en matière de compositeurs de musiques de films ?

Jean-François Goujon ►► Globalement, il me semble qu'il y a trois grandes écoles ou trois grands groupes d'influence concernant la musique de film.

1) ceux qui partent du principe que la meilleure musique est celle qui accompagne discrètement le film et ce, tellement qu'on ne la remarque pas. C'est très en vogue aujourd'hui. Et, par définition, aucun compositeur ne me vient à l'esprit.

2) ceux, de moins en moins nombreux, sauf peut-être pour les séries télé, pour qui la musique accentue un peu plus l'ambiance. Dans cette catégorie, la plus réussie, à mon sens, est l'œuvre de Bernard Hermann pour les films d'Hitchcock.

3) enfin ceux qui, au contraire, valorisent un thème musical, une mélodie jusqu'à en faire un « hit »... Et là, il y a une pléiade de compositeurs de Maurice Jarre (*Laurence d'Arabie*) à Yann Tiersen (*Amélie Poulain*), en passant évidemment par Ennio Morricone (tous les films de Sergio Leone) ou François de Roubaix (*Le Vieux fusil*, entre autres). Personnellement, marqué par des films anciens où la musique avait un rôle prépondérant sans occulter les qualités de la réalisation, mais en nous les rappelant, je penche pour cette dernière catégorie.

Ceci étant, je n'ai aucune prétention en la matière. J'ai appris la musique étant jeune et il m'en reste quelque chose. Ainsi quand je commence à écrire un synopsis, une mélodie me vient-elle invariablement à l'esprit. Ensuite, je la travaille. Aujourd'hui, c'est assez facile avec un clavier connecté à un ordinateur.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous travaillez actuellement sur la production de votre deuxième long-métrage, *Genre sinusoïde*. Quel en est le sujet et où en êtes-vous dans sa production ?

Jean-François Goujon ►► Pour plus de clarté, voici le pitch de *Genre sinusoïde*, titre qui reprend des mots d'ados en cours de math : Christophe et Sandrine forment un couple bien occupé par ses activités professionnelles, mais aussi sociales. Néanmoins, ce sont des parents sérieux, attentifs à l'éducation de leurs deux enfants, Laura, 16 ans et Quentin, 14 ans. Tout va bien jusqu'au jour où les parents apprennent que Laura se drogue. Leur confiance en l'avenir se lézarde... La vie pour cette famille évoluera ensuite entre des hauts et des bas, en fonction de l'addiction de leur fille aux drogues de plus en plus dures. C'est un sujet très actuel. Les parents ne voient rien venir, font tout ce qu'il faut, mais...

Le film est écrit. Nous avons réalisé un teaser et avons



Image de fin de *H σιέστα* (*La Sieste*)

commencé des approches auprès de productions en février-mars 2020... Nous pensions même que la projection du *Pénitent* à Paris aurait pu attirer l'attention de professionnels sur notre dessin... Inutile d'ajouter que depuis, non seulement, il ne s'est rien passé, mais qu'au contraire, l'espoir de voir concrétisé ce projet s'amenuise.

Pour terminer, j'ai lu quelque part ce proverbe marocain : « *Une vie réussie est un rêve d'enfance réalisé à l'âge mûr* ». En dehors de l'adjectif « réussie », trop prétentieux, cette phrase me convient. Je dois remercier L'Écran pour l'intérêt porté à nos travaux. Je dis bien « nos », car la réalisation d'un film n'est pas l'œuvre d'une personne même si elle est signée ainsi, mais bien le produit de toute une équipe. Je ne remercierai donc jamais assez tous ceux qui depuis bientôt quinze ans me suivent, me soutiennent et aussi... me boostent.

Propos recueillis par Charles Ritter.



Un texte de Claude Balny

L'opéra filmé, genre à part entière ?

L'opéra filmé s'invite de plus en plus sur nos écrans TV, en VOD, en ligne comme dans les salles. On ne peut que se réjouir de la démocratisation de cet "art complet" qui se découvre dorénavant à domicile. Mais à travers un complexe dispositif filmique, voyons-nous la même oeuvre que le spectateur dans la salle? Claude Balny s'interroge.



Il ne s'agit pas ici de faire une « critique » de l'opéra, ce n'est évidemment pas le lieu, mais d'attirer l'attention sur la captation d'un spectacle. L'opéra est un bon exemple qui réunit, avec exigence, le visuel (mise en scène, costume, éclairage, jeux d'acteurs) et l'ouïe (musique, voix — paroles et chant — et bruitage).

Durant cette période de confinement, les grandes scènes internationales proposent la diffusion (ou rediffusion) de leurs archives audiovisuelles qui contiennent des richesses de ce bel canto. Le Metropolitan Opera de New-York (MET) proposait, depuis de longues années des retransmissions en direct à travers le monde, en salle de cinéma, de certains

de leurs spectacles. L'aventure a débuté en 1977 par *La Bohème* chanté par Pavarotti qui fut diffusé sur le canal « TV program » sous le titre de *Live from the MET*. Elle s'est poursuivie grâce à l'initiative de Peter Gelb, directeur de l'opéra newyorkais qui, en date du mois d'août 2006, décida la diffusion par satellite en haute définition pour ouvrir l'art lyrique au plus grand nombre (*The Met : Live in HD*). Des statistiques anciennes datant d'une dizaine d'années indiquaient déjà une diffusion sur près de 2000 écrans à travers plus de 50 pays dans le monde. Ayant choisi des metteurs en scène novateurs tel René Lepage qui produisit *Le Ring : L'Anneau du Nibelung* ou *La tétralogie* de Richard Wagner en 2010-2011 avec les grandes voix de Deborah Voigt ou Eric Owens, dirigé par un des piliers du MET, James Levine, directeur musical, le MET a proposé une sorte de « démocratisation », certes payante (prix légèrement supérieur à celui d'une place de cinéma) aux non initiés de cet art réputé difficile. C'est vrai qu'un opéra de Wagner, avec ses tragédies complexes, dure souvent plus de quatre heures et que la musique est loin des mélodies de l'opéra italien. Durant ces semaines de confinement, dans un geste d'altruisme, la direction de cette institution, reconnue pour la qualité de ses spectacles a proposé, à partir de la mi-mars 2020, et durant 23 heures une diffusion gratuite via Internet de ses archives enregistrées en HD, alors qu'en même temps, les salaires sont suspendus. C'est un service de Streaming au quotidien : « *Nous*

souhaitons offrir une source de réconfort aux amoureux de l'opéra durant ces moments incroyablement difficiles », ajoute Peter Gelb, directeur du Met, en précisant que la réouverture de l'opéra n'est prévue qu'en 2021. En France, nous avons/avons donc la possibilité de voir ces œuvres retransmises avec une qualité visuelle et auditive sans égal. La seule limite est le sous-titre en américain (pas tout à fait l'anglais). Techniquement parlant, en connectant un téléviseur de qualité équipé d'une barre son et d'un caisson de basse avec un ordinateur (via une liaison HDMI), les rendus sonore et visuel sont parfaits. Il n'y a pas de liens spécifiques pour télécharger les fichiers, la seule possibilité de les garder en mémoire est de faire une capture d'écran via, par exemple, un logiciel du type Action de Mirillis qui permet d'enregistrer au format MP4 jusqu'à 1080p. Le fichier sera évidemment gros. Par exemple, en 720p, pour un enregistrement de 2 heures, sa taille sera d'environ 40 Go.

Qu'en est-il de la captation proprement dite ?

Il est évident qu'une seule caméra n'est pas en œuvre, mais c'est une batterie de caméras qui fonctionne. Dans un document publié dans Télérama en décembre 2016 (et mis à jour le 1/2/2018), nous trouvons des éléments techniques. Prenant comme exemple la captation de *Don Giovanni*, le réalisateur (Matthew Diamond) filme tout d'abord une répétition de manière frontale avant d'en découper les plans, en suivant la partition. Ils sont de l'ordre de 2000 pour un spectacle de 2 heures. Après un réglage de la lumière, pour filmer la représentation proprement dite, une dizaine de caméras sont actives dont une sur un bras articulé et une autre sur un rail de bord de scène pour les travellings panoramiques. Matthew Diamond, dans un camion régie, dirige la dizaine de cadreurs, ajustant les focales, les changements de plans. Ces réalisateurs sont souvent venus de la télévision, habitués à régler, en direct, les plans et les lumières d'une manière fluide. C'est donc une machine à filmer du direct en HD. Pour avoir les meilleures qualités d'images, le MET loue les caméras et cameramen de manière à être à la pointe de la technologie, seul



le câblage appartenant à l'opéra est fixe.

Economiquement parlant, on pouvait penser que ces retransmissions sont lucratives. Il semblerait qu'il n'en est rien, le budget de MET étant de l'ordre d'un million de dollars par jour. Il est vrai que lorsqu'on aperçoit, par exemple, la machinerie du décor du *Ring* élaborée par Lepage, nous ne pouvons qu'être impressionnés par les moyens techniques mis en œuvre. Les fonds viennent beaucoup de dons.

Le MET met donc gratuitement à la disposition d'amateurs du monde entier ses archives, majoritairement captées en HD, mais également d'anciennes productions filmées avant les années 2000, avec les moyens techniques d'alors. Fin avril, début mai, une cinquantaine d'opéras pouvaient ainsi être vus, depuis les « classiques » comme *La Bohème* de Puccini aux spectacles moins connus comme *L'Amour de Loin* d'une compositrice contemporaine franco-finlandaise, Kaija Saariaho née en 1963.

Comparer les ressentis

Nous avons l'impression d'avoir vu autre chose que des opéras, un nouveau genre artistique, évidemment critiqué par les puristes, mais qui ouvrent l'art lyrique avec des moyens modernes qui flirtent avec la télévision : gros plans, plans courts, voire très courts, peu de plans larges. C'est indubitablement le régisseur qui nous fait voir les chanteurs, négligeant souvent les plans d'ensemble qui englobent toute la scène. Il en résulte deux impressions différentes

entre ce que l'on voit depuis la salle et ce que l'on voit devant son téléviseur, pour les retransmissions via Internet. J'ai pu en faire l'expérience avec l'opéra *Tosca* de Puccini qui était représenté au MET durant le mois de janvier 2018. Nous avons eu l'occasion de le voir depuis la salle (parterre) à New-York, puis de le revoir ces derniers jours capté le 27 janvier 2018, grâce aux diffusions gratuites par Internet. C'était le même spectacle, même décor, mêmes chanteurs, même mise en scène, même chef d'orchestre. Mais nous avons eu l'impression de voir deux représentations différentes, musicalement et visuellement parlant. Bien que parfaitement placé dans la salle, il nous était impossible de voir le jeu subtil des acteurs/chanteurs, alors que devant la télévision HD, il nous est même possible de faire un arrêt sur image pour parfaire notre analyse.

Il est évident que le responsable du mixage qui connaît parfaitement l'œuvre, aussi bien sa dramaturgie que sa musique, guide, voire impose sa vision du spectacle. Le découpage des plans renforce littéralement les expressions scéniques difficilement perceptibles depuis la salle.

Une autre question se pose : le spectacle présenté, l'est-il pour le spectateur en salle à New-York ou pour les 300.000 spectateurs qui seront dans les salles de cinéma à travers le monde ? Cette question fut posée à Peter Gelb, directeur général du Met lors d'une interview de novembre 2012 et publiée dans Tutti magazine (média francophone spécialisé dans le domaine de la musique classique, de l'opéra). Sa réponse était sans équivoque : « *Ce que j'attends des chanteurs est avant tout qu'ils se produisent en bons acteurs sur scène sans penser aux caméras. Je souhaite qu'ils jouent aussi bien que possible pour le public qui est dans la salle, et ne veux surtout pas qu'ils se sentent forcés de changer leur jeu pour les caméras* ». Sommes nous bien certains de la véracité de ces propos ?

Durant cette période de confinement, toutes les maisons d'opéra du monde proposent ce genre de retransmission, puisant dans leurs archives. Alors, pourquoi s'arrêter au MET de New York ? Pour avoir visionné d'autres sites, il s'avère que les qualités sonores du MET sont remarquables, voire inégalables. On se demande comment est-il possible de capter du son avec une telle acuité ? L'utilisation puissante de l'outil vidéo, fluide et sans heurt, permet



Dans la salle du MET.

d'assurer les transitions entre les divers tableaux. Une mention spéciale doit être soulignée pour les chœurs, si importants dans les opéras, parfaitement dirigés par leur Maître Donald Palumbo, dont le rendu sonore est fondamental.

Peter Gelb, directeur général du Met précise ses intentions : « *Nous avons eu la chance d'être les premiers à lancer cette expérience de transmissions en direct dans les cinémas, et cela nous a donné une longueur d'avance sur la concurrence. Nous devons aussi notre succès à la manière dont nous présentons les spectacles. Dès le départ nous avons mis l'accent sur le côté "en direct" de nos transmissions alors que certains de nos concurrents n'ont pas été aussi cohérents dans leur offre : certains spectacles étaient de l'opéra en direct et d'autres étaient des retransmissions en différé. Il a toujours été parfaitement clair pour moi dès le début que ce qui importe réellement pour le public d'une retransmission d'opéra est d'assister à un direct* » (propos recueillis par JC Lanot en 2012 et cités dans Tutti magazine). Il y a donc osmose entre le direct et l'aspect technique qui doit y être fidèle, même si certaines imperfections subsistent pour rendre « vivant » un spectacle numérisé.

Claude Balny.

Claude Balny est membre de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, où il est responsable des enregistrements vidéo. Il est adhérent au club CAMAP Montpellier.

Un texte de Roger Odin

Emotions et films de famille

Roger Odin, professeur émérite à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et chercheur à l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, est reconnu pour ses travaux sur le film de famille et l'approche sémiopragmatique du cinéma. Il nous autorise à publier un texte de référence passionnant lu lors d'une conférence donnée sur le sujet.

Par film de famille, j'entends un film fait par quelqu'un qui agit en tant que membre d'une famille, pour les autres membres de cette famille, et à propos de la vie de cette famille. Cette définition permet de différencier le film de famille du film d'amateur. J'appelle film d'amateur, un film fait par quelqu'un qui se pense comme cinéaste (et non comme un membre d'une famille), qui veut être reconnu comme tel, et qui vise un public et non simplement des membres de sa famille (même si ce public est composé pour l'essentiel d'autres cinéastes amateurs).

On le voit, les deux types de films ne fonctionnent pas sur le même axe communicationnel et il n'y a pas grand risque à prédire que l'axe communicationnel familial sera un élément essentiel pour comprendre le fonctionnement des émotions dans le cadre du film de famille.

Des émotions avant même le film

On passerait à côté de quelque chose d'essentiel dans le fonctionnement du film de famille si on prenait en compte uniquement ce qui se passe au moment de la projection du film. De fait, avec le film de famille, la question des émotions doit être étudiée bien avant que le film existe, dans le moment de la prise de vues, dans l'acte même de filmer et même dès le moment de l'achat de la caméra.

Pour le cinéaste familial, la caméra, avant d'être un instrument de communication ou d'expression, est un objet qui lui procure du plaisir en tant que tel : un jouet. En général, d'ailleurs, la première bobine est tirée non pas pour montrer ou raconter quoi que ce soit, mais pour essayer les différents boutons de la caméra.

Le cinéaste familial filme pour les émotions que lui procure

l'acte de filmer plus que pour le résultat qui sera impressionné sur la pellicule. Les constructeurs ne s'y sont pas trompés qui multiplient les gadgets qui fonctionnent, très souvent, au détriment de la réussite du filmage. Ainsi, par rapport aux focales fixes, le zoom a conduit à la multiplication des images floues, bougées et filées, parfois à la limite du supportable pour le spectateur, mais il donne à celui qui filme des sensations qui ne sont pas sans rapport avec les plaisirs de l'ubiquité (grâce au téléobjectif, je peux à la fois être là et ailleurs, tout près de celui que je filme) et les plaisirs du vertige dont parlent certains psychologues. C'est dans le viseur que le cinéaste familial éprouve d'abord des émotions.

Regardons maintenant une séquence d'un film trouvé au marché aux puces. Pendant près de trois minutes, en plan séquence, une fanfare familiale joue devant la vitrine d'un magasin. En tant que spectateur, je trouve la scène interminablement ennuyeuse, d'autant que le film est muet..., mais c'est que ce plan n'a pas été fait pour être vu par un spectateur ; c'est avant d'être projeté, qu'il a produit ses effets, pendant la durée de son tournage où il est évident (le film le montre) que tout le monde a pris le plus grand plaisir à se trouver ensemble devant la caméra : tour à tour, les différents membres de la famille font leur numéro ; le plus jeune fils tape sur la grosse caisse en riant comme un fou ; un autre fils, plus âgé et trompettiste, vient souffler au nez de celui qui filme, puis un joueur de cor (un oncle ? un ami de la famille ?) esquisse quelques pas de danse devant la caméra... Rien de tel ne se serait vraisemblablement passé si la caméra n'avait pas été là. Dans l'espace de la prise de vues familiale, la caméra fonctionne



comme un opérateur d'émotions partagées.

Ainsi, souvent, le film de famille trouve sa justification dans l'instant même de la prise de vues et n'a guère à voir avec l'idée de faire un film. Il arrive même, plus fréquemment qu'on ne pourrait le penser, que le cinéaste familial ne fasse pas développer la pellicule tournée — Henri-François Imbert a réalisé un joli film à partir d'une telle situation : *Sur la plage de Belfast*, 1996 — ou qu'une fois développée, la pellicule aille directement rejoindre les autres bobines dans un placard, sans avoir été visionnée. C'est que le film a déjà joué son rôle avant même d'exister : dans les interactions qu'il a permises au moment de la prise de vues.

S'attacher à donner une image du bonheur

Mais le cinéaste familial ne se contente pas de s'installer dans la sensation immédiate. Filmer est une tentative pour construire dans le présent, un état qui sera éprouvé, dans le futur, comme conforme à l'idée que l'on souhaite garder du moment présent, et ceci quelle que soient les émotions réellement éprouvées dans le présent : déçu par la ville qu'il visite, en colère parce qu'il vient de se disputer avec sa femme, le cinéaste familial s'attachera néanmoins à donner une image de bonheur et de beauté de leur voyage, jouissant dans le présent de cette projection dans le futur. Double temporalité, double émotion.

Se filmer, se laisser filmer, c'est aussi se donner l'émotion de maîtriser dans le présent son image future : l'abondance des plans présentatifs et auto-présentatifs en témoigne. En s'adressant à la caméra, on ne s'adresse pas qu'à la caméra (ou à celui qui est derrière), on s'adresse aux spectateurs du futur, à l'éternité. Filmer est une tentative pour vaincre la mort. Il est intéressant de noter que ce programme

est celui assigné au cinématographe dès ses origines : « *Lorsque ces appareils seront livrés au public, écrit le rédacteur du journal La Poste dans le numéro daté du 30 décembre 1885, lorsque tous pourront photographier les êtres qui leur sont chers, non plus dans leur forme immobile mais dans leurs mouvements, dans leurs actions, dans leurs gestes familiers, avec la parole au bout des lèvres, la mort cessera d'être absolue* ».

Il arrive que les traces des émotions de celui qui filme soient directement lisibles sur le film. Stan Brakhage constate ainsi qu'il existe dans les films de famille des "erreurs" qui sont de véritables lapsus visuels : il cite en exemple un cinéaste familial qui surexposait toujours les plans où apparaissait sa femme quand il la trouvait trop décolletée (surexposée) ou un autre qui avait fait apparaître (accidentellement bien sûr...) sa belle-mère en surimpression sur les images du chien de la famille. Plus simplement, une série répétitive de gros plans de visage, des plans qui durent un peu trop, marquent l'amour de celui qui filme pour la femme qu'il vient d'épouser ; un léger tremblé de la caméra, un mouvement d'approche maladroit, trahit l'émotion du jeune père filmant, à la clinique, son premier enfant.

On s'est peu interrogé sur la présence de ces traces dans le film de fiction, pourtant, il est fréquent qu'elles lui donnent sa qualité propre d'émotion. En se fondant sur une analyse des prises non retenues, Alain Bergala a ainsi montré, comment la force émotionnelle de *Partie de campagne* « *tient pour une large part au trouble que suscite chez le cinéaste* », lors du tournage, « *la présence électrique de Sylvia Bataille* », trouble qui se manifeste dans certains cadrages du film comme le regard caméra, dans la scène d'amour entre Henriette et Henri. De nombreux films



pourraient être revisités dans cette perspective. On le voit, travailler sur le film de famille peut être l'occasion d'éclairer certains aspects peu étudiés du fonctionnement des émotions dans d'autres types de films (c'est le côté laboratoire sémiotique du film de famille).

L'ordre familial

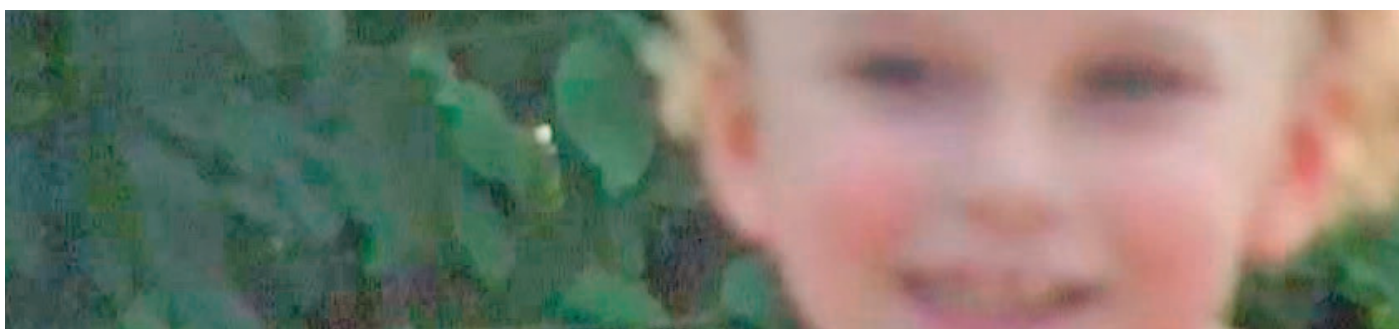
L'origine avouée de la plupart des cinéastes de famille (c'est la cause première de l'achat de la caméra) est le désir d'enregistrer le développement de leur enfant : naissance, premier sourire, premiers pas.... Dans *Le sourire d'Arshile*, Atom Egoyan a décrit la double contrainte dans laquelle le cinéaste familial se trouve pris lors de ces événements : « *Si on enregistre, on rate la participation immédiate à l'événement, parce qu'elle est filtrée par un objectif. Et si on n'enregistre pas, on est amené à penser que l'instant va passer sans laisser de trace, qu'on va le rater pour l'éternité* ». Egoyan remarque également que dans cette opération d'enregistrement ne se joue pas seulement le désir de garder la trace de l'émotion liée à la découverte des étapes de l'évolution de l'enfant, mais, à travers « *l'identification aux premiers pas de l'évolution de la personnalité* », un retour sur « *les événements cruciaux de notre propre*

expérience » : filmer son enfant répond à un « *besoin thérapeutique* » de l'adulte qui fait retour sur son enfance. Jacques Aumont a proposé d'appeler « *complexe d'Orphée* » cette « *compulsion à se retourner sur son passé pour essayer de le comprendre c'est-à-dire de le faire exister* » et finalement « *pour essayer dérisoirement de le changer* ».

En dehors de cette visée rétroactive, l'acte de filmer son enfant a aussi une visée prospective : il participe du fantasme de régir ce qu'il deviendra. Cela conduit parfois à des prises de vues moralisatrices qui misent sur l'émotion du « *se voir en film* » pour changer le comportement de l'enfant : ainsi, un père filmait-il son fils en train de se mettre les doigts dans le nez, son fils en train de faire un caprice, pour lui faire honte plus tard. Mais parfois les choses vont plus loin et le film de famille peut devenir un redoutable instrument de maîtrise.

Le film *A Song of Air* (Merilee Bennett, Australie, 1987) illustre de façon exemplaire cette pente dangereuse du film de famille. Construit à partir des films tournés par le père de Merilee, le film donne à voir la façon dont celui-ci s'est servi du pouvoir émotionnel du cinéma pour imposer un certain ordre à sa famille. « *Nous jouions notre vie à son intention. L'important était d'être ensemble, de voir le monde de la même façon* », dit Merilee dans le commentaire. Des images tournées en prise de vues automatiques nous montre le père, entouré de sa femme et de ses enfants, les enserrant dans ses grands bras, ne cessant de les inviter à regarder la caméra (regarder la caméra, c'est regarder ensemble dans la même direction, et donc affirmer l'unité du groupe familial). La forme, ici, répond strictement au fond. Images ordonnées, réglées, policées, presque policières. Dans ces images, le père respire la satisfaction d'être le centre autour duquel tout s'organise, jouissant de l'émotion suprême : le sentiment d'être Dieu.

Quant à Merilee, elle témoigne dans son commentaire de la violence émotionnelle subie et décrit sa révolte à la fois contre l'ordre familial et contre les films qui en furent l'agent : comment elle s'est jetée dans une vie exactement contraire à celle que son père avait planifiée pour elle,





comment elle s'est prostituée et droguée, comment elle a songé à tuer son père en l'empoisonnant à l'arsenic. Le film lui-même participe de ce règlement de compte : il opère un travail de destruction puis de réappropriation par Merilee des films de son père. Non seulement Merilee coupe et remonte les images des films paternels pour les couler dans son discours, mais elle effectue un travail cinématographique qui joue le jeu inverse du travail effectué par le père : il s'agit de déstructurer les images trop bien cadrées, trop nettes, trop propres du père en les retravaillant par des décompositions et des recompositions de mouvements ou en s'en prenant à leur matière même pour "salir" l'image. Émotion contre émotion. Finalement, au bout de ce long travail qui tient de la cure psychanalytique, Merilee pourra dire à son père défunt : « *je vous aime* ».

Nous sommes à Noël. Deux jeunes garçons viennent voir les cadeaux déposés pour eux au pied du traditionnel sapin. Le père a prévu une petite mise en scène : les enfants doivent feindre la surprise devant la découverte des cadeaux en levant les bras au ciel. Dès qu'il arrive devant le sapin, le premier enfant lève les bras, mais il se tourne aussitôt vers la caméra en riant et en faisant de grands signes ; le second enfant, lui, entre dans le champ en regardant la caméra en riant, puis il se dirige vers le sapin et oublie la consigne ; soudain, il se rappelle ce que son père lui a demandé, il lève alors les deux bras en l'air d'un geste mécanique, puis pouffe de rire dans sa main en regardant en coin la caméra. Les deux enfants éclatent de rire. Dans le film de famille, faire du cinéma, vouloir produire de l'émotion tue l'émotion. Quand elles n'échouent pas lamentablement comme dans le cas de la séquence décrite, les séquences de films de famille mises en scène apparaissent en général comme maladroitement, ridicules, au mieux dépourvues d'intérêt. De fait, ces artifices conduisent à priver les images de famille de ce qui fait leur force : leur naïveté et leur authenticité.

Mais il y a plus. *L'Amateur* (1979) de Kieslowski raconte l'histoire d'un cinéaste familial, Filip Mosz, saisi par le désir (le démon) de faire du cinéma. Dans une scène, on le voit faire en sorte que la chaise sur laquelle sa fille de trois ans est assise bascule lorsqu'il la filme. Comme sa femme se précipite pour la retenir, il lui fait signe de ne pas y toucher et explique calmement qu'il faut bien créer un peu de drame si l'on veut toucher le spectateur. « *Si elle tombait du balcon, tu la filmerais aussi ?* » s'exclame alors avec colère sa femme. Filmer sa famille avec une posture de cinéaste, c'est-à-dire avec l'intention de produire des émotions chez un spectateur, c'est s'exclure de la famille. La même chose est vraie au niveau du montage. Dans une autre scène, on voit Filip Mosz monter des images de son enfant : « *Pour le monter, explique-t-il, il faut le couper* » ; l'image est ainsi faite (on voit, en très gros plan, les ciseaux qui attaquent les images du bébé) qu'il est clair que le pronom le renvoie au bébé. Monter un film de famille, c'est couper dans le corps même de la famille. On peut imaginer les émotions violentes qu'une telle opération peut produire chez les membres de la famille qui en font les frais.

Le malaise d'être filmé pour soi-même

Ainsi, non seulement la recherche d'émotions cinématographiques (= d'émotions visant un spectateur) ne fonctionne pas, mais elle produit des émotions destructrices dans l'espace familial (dans *L'Amateur*, la femme décidera finalement de quitter son mari). C'est pour cela qu'il est aberrant de reprocher au film de famille d'être mal fait (de ne pas être monté ou structuré) ; un film de famille doit être "mal fait" s'il ne veut pas entraîner de problèmes familiaux.

« *Sur le plan émotionnel, note Serge Tisseron, nous ne sommes jamais bien certains que notre image ne contient rien de nous en réalité* ». Les films de famille regorgent de gestes de défense qui trahissent cette émotion d'être filmé : mettre une main devant l'objectif, se cacher derrière



quelqu'un, s'enfuir, faire le clown ou des grimaces devant la caméra... Toutefois, si être filmé est toujours plus ou moins un problème, le problème est bien plus grand encore dans le film de famille que dans les autres types de films. Ainsi, par rapport à ce qui se passe dans un film de fiction, je suis filmé pour moi-même, en tant que personne et non en tant qu'acteur jouant tel ou tel personnage ; ici point de protections, point de rempart. Même par rapport au documentaire, la situation est radicalement autre : c'est que dans le film de famille celui qui tient la caméra, celui qui filme est toujours un membre de la famille, souvent le père.

Sur l'écran, une série de plans montre des pigeons qui picorent dans la bouche d'un gamin. Le cadrage très serré qui enferme gamin et pigeons dans le même espace est le signe de la relation de pouvoir instaurée par la caméra. Le sadisme n'est pas loin. Les réactions de l'enfant sont d'ailleurs significatives : à plusieurs reprises, alors qu'un pigeon tente de prendre le morceau de pain qu'il a dans sa bouche, il émet un petit rire tendu, crispé, nerveux ; très vite, toutefois, ce rire se double d'un regard caméra visiblement adressé au père, et se transforme en rire de complicité. Tu vois, semble dire ce rire, je prends un risque, mais c'est pour te plaire. La séquence s'achève sur un plan bref, mais tout à fait clair sur ce qui se joue ici : cadré en très gros plan, l'enfant, enfin débarrassé des pigeons, s'avance résolument vers la caméra, regardant son père droit dans les yeux avec un grand rire : ai-je bien fait ce que tu voulais

que je fasse ? suis-je un bon fils ? m'aimes-tu comme je t'aime ?

On a du mal à se rendre compte de l'impact que peut avoir sur un enfant de telles séances de prises de vues. Une chose est pourtant assurée : certaines émotions liées au filmage marquent à vie. Dans *Des mots pour le dire*, Marie Cardinal a ainsi raconté comment elle a mis des années (et plusieurs cures psychiatriques) avant de retrouver la scène qui est à l'origine de ses troubles (elle est hantée par un bruit « Tap tap tap, tap tap tap... » et par l'image d'un tuyau ou d'un œil qui la regardent) : « *Je suis un bébé, une toute petite fille qui sait à peine marcher. Je me promène dans une grande forêt avec ma Nany et mon papa. Je suis en train de faire number one, please. Nany m'a cachée derrière un buisson. Elle avait cherché longtemps pour en trouver un qui convienne exactement. Il faut se cacher pour faire number one, please. Accroupie, je tiens le rabat de ma culotte Petit-Bateau contre moi et je regarde le jet de liquide qui sort de moi et s'enfonce dans la terre entre mes pieds, entre mes souliers vernis tout neufs. C'est intéressant... « Tap tap tap, tap tap tap... ». Un bruit dans mon dos. Je tourne la tête et je vois mon père debout. Il tient devant un de ses yeux une drôle de chose noire, une sorte d'animal en fer qui a un œil au bout d'un tuyau. C'est ça qui fait le bruit. Je ne veux pas qu'il me voit en train de faire pipi. Mon père ne doit pas voir mon derrière. Je me redresse. Ma culotte me gêne pour marcher. Je vais quand même vers mon père et je le frappe de toutes mes forces. Je le bats tant que je peux. Je veux lui faire mal. Je veux le*

Cette angoisse liée au “se voir” est encore augmentée par le fait que le visionnement d'un film de famille se fait le plus souvent en famille. Qui n'a pas éprouvé un certain malaise à cette exhibition de soi, souvent plus ou moins imposée, devant le cercle de famille réuni ? Un malaise d'autant plus fort qu'il ne faut rien en laisser paraître...



tuer ! ». Le tournage d'un film de famille est un festival de relations œdipiennes.

La production d'émotions lors de la projection des films de famille n'a pas grand-chose à voir avec la production d'émotions lors de la projection de films de fiction : ce ne sont pas les mêmes ressorts émotionnels qui sont convoqués. C'est que dans le contexte familial, les relations familiales pèsent d'un poids plus important que les relations au cinéma.

De fait, le fonctionnement émotionnel du film de famille se comprend mieux en se plaçant dans la filiation de la photographie de famille que dans celle du cinéma. Lorsque Lumière inventa le cinématographe, note l'historien du cinéma Vincent Pinel, « sa première intention était de rendre accessible aux amateurs ; comme un simple appareil de photo, le cinématographe enregistrerait des scènes familiales avec un supplément d'émotion ». L'intuition est remarquable : on peut dire, en effet, que le film de famille fonctionne comme un album de photographies de famille — il suscite le même type d'émotions —, mais qu'il les suscite avec plus de force car il s'agit de "photographies animées" (l'expression était courante dans les premiers temps du cinéma). Ces émotions se laissent classer

en deux catégories : d'une part des émotions heureuses, collectives, partagées, d'autre part des émotions individuelles qui elles sont beaucoup moins euphoriques et même souvent franchement négatives.

Comme les albums de photographies familiales, les films de famille respirent le bonheur, la joie de vivre et le plaisir d'être ensemble. Il n'y a sans doute pas de genre cinématographique où le rire ou le sourire soient aussi présents. Même les films de famille d'Hitler (tournés par Eva Braun) satisfont à cette exigence. Oubliés les problèmes de la vie quotidienne, les scènes de ménages, les conflits parents-enfants ... Le film de famille vise à produire un effet de consensus euphorique. Il contribue de la sorte à construire la Famille comme une entité indéfectible. Jean Epstein l'avait noté à sa manière : en voyant des films de famille, explique-t-il, « je fus surpris de voir et d'entendre se former peu à peu un fantôme imposant et une étrange voix ; la famille m'apparaissait comme un individu dont même les membres dissemblables ne rompaient pas l'unité ; [...] quelle illumination pour l'individu de connaître le monstre dont il est membre, l'âme mère dont il procède et dans laquelle il rentre. ». L'émotion est ici fondamentalement idéologique.

Une expérience forte et imprévisible

En même temps, des émotions plus souterraines viennent saisir chacun des membres de la famille qui assiste à la projection. Tout d'abord, il existe une véritable angoisse liée à l'attente de se voir. Dans *Cinéma muet avec battements de cœur*, Derzö Rosztolanyi décrit en détail son expérience personnelle de la chose. Filmé deux fois dans sa vie, il se souvient après la projection d'avoir « eu alors comme une nausée qui a duré plusieurs jours » : « Je n'osais même plus y penser. Celui que j'avais vu évoluer, là, sur l'écran, m'était complètement étranger. Je ne me reconnaissais rien de commun avec lui... ». L'effet fut tel que la seconde fois qu'il fut filmé, il fourra la bobine dans le tiroir de son bureau refusant de la voir : « Je n'osais pas la regarder en face ». Décidant huit ans après de finalement la visionner, il décrit le trac qui le saisit au moment de mettre en marche le projecteur : « quand, dans le carré de lumière, ont commencé à trembler les premières images, évidemment muettes », « la musique leur était fournie par les battements un rien plus rapide de mon cœur ».

Cette angoisse liée au "se voir" est encore augmentée par le fait que le visionnement d'un film de famille se fait le plus souvent en famille. Qui n'a pas éprouvé un certain malaise à cette exhibition de soi, souvent plus ou moins imposée, devant le cercle de famille réuni ? Un malaise d'autant plus fort qu'il ne faut rien en laisser paraître...

D'autre part, le film de famille est un stimulateur qui met en branle notre cinéma intérieur : il nous conduit, plus ou moins malgré nous, à plonger au plus profond de nous-même et des événements de notre vie. De fait, on ne sait jamais trop ce qu'il peut advenir lors d'une projection de film de famille. Le meilleur comme le pire surgit de ces images anodines qui fonctionnent comme de simples indices pouvant conduire aux associations les plus improbables : soudain me reviennent des actions que j'aurais préféré oublier, des conflits personnels, des histoires de famille, de vieilles rancœurs, parfois des moments de bonheur intense. Voir un film de famille est toujours une expérience forte et imprévisible : « *Je me suis vu avec sidération sucer le sein gonflé et veinulé de ma mère* », « *Je me suis dit en voyant mon père à l'âge de trente ans : s'il se présentait ainsi, aujourd'hui, devant moi, j'aimerais bien coucher avec lui* ».

Hervé Guibert à qui l'on doit ces remarques, note que revoir un film de famille longtemps après le moment où il a été tourné produit parfois des révélations fulgurantes : « *j'étais ébloui, [...] par certains plans, comme le plan des mains de la grand-mère qui déballent à Noël une paire de bottillons, une vieille traction-avant de couleur noire qui roule sous la neige, une main fine de femme issue d'un lourd manteau de fourrure qui jette un verre d'eau par la fenêtre de la voiture, ou encore ces dessins désuets de calendrier, ou un troupeau de mouton qui envahit la route* ». Par ailleurs, même si la distance temporelle autorise le regard amusé ou critique sur soi (devant l'affichage de la mode passée, l'ironie n'est pas loin), une "révision nostalgique" de notre vie s'impose à nous

(« *tiens, j'étais déjà poltron, pour me faire descendre du bateau, il fallait me prendre dans ses bras au-dessus de la passerelle* »). Les regrets affleurent : j'aurais du profiter davantage de ma jeunesse, j'aurais du dire à x que je l'aimais...

Enfin, comment ne pas reconnaître, avec Hervé Guibert, la présence insistante du "discours angoissé et porteur de mort" qui accompagne ces projections ! On pointe la dégradation des corps (« *Renée est devenue toute rondouillarde* »), les accidents (« *Il a eu les jambes coupées, Edouard* »), les disparitions (« *Il s'est suicidé, Robert* », « *Il est tombé dans l'eau et il est mort* »), on s'inquiète pour sa propre vie : « *C'est peut-être la dernière fois que l'on voit ces films* ». Et lorsque celui qui a filmé a lui-même disparu, la mort s'impose dans toute son évidence irrémédiable. Le programme initial de "vaincre la mort" est bien loin...

Des films qui nous obligent à questionner notre vie

Ainsi décrite, l'expérience émotionnelle du visionnement d'un film de famille se rapproche curieusement de l'expérience esthétique telle que Hans-Georg Gadamer la décrit. L'une des idées majeures de Gadamer est que l'art se rattache au besoin fondamental chez l'homme du jeu et de la fête. Or voir un film de famille, c'est participer à une sorte de fête et au jeu de la création collective du texte (du mythe) familial. Ce jeu a ses structures : on s'y rassemble en vertu d'habitudes réglées ; il y a tout un rituel du visionnement du film de famille (installer l'écran et le projecteur, faire le noir dans la salle). Une fois la projection lancée, le film impose son temps propre ; tel un organisme vivant,





il nous invite à entrer dans son mouvement. Le film de famille, en tant que forme à remplir, réclame une réponse que chaque spectateur doit produire activement lui-même. On peut parler à ce titre d'une véritable exigence herméneutique du film de famille qui appelle à une "initiative communicationnelle". "Une performance communautaire" s'effectue alors qui unit les membres de la famille.

En même temps, le film de famille nous "travaille" de l'intérieur : ce n'est pas seulement le "voilà comme vous avez été" que le film de famille "dévoile", "il nous dit aussi : "il faut que votre vie change". Le film de famille fonctionne comme un "symbole" : « *le film de famille est la possibilité de faire l'expérience du monde comme d'une totalité où est intégrée la position ontologique de l'homme et où également sa finitude se trouve rapportée à la transcendance* ». C'est pour cela que l'on peut voir sans s'ennuyer des films de famille même si on n'est pas membre de la famille ; tout film de famille renvoie à l'Homme tel qu'il est là en chacun de nous ; le film de famille "ne se borne pas à renvoyer à

quelque chose", mais cette chose à laquelle il renvoie "est là". Ainsi décrite, l'expérience du film de famille relève de cette grande esthétique qui implique tout l'être et met en jeu la totalité du sujet dans sa relation à l'autre et au monde.

L'étonnant dans cette relation esthétique est qu'elle ne naît pas de la relation à une œuvre (ce qui est le cas chez Gadamer). Le film de famille n'a rien d'une œuvre. Le film de famille n'est qu'un catalyseur qui permet à l'expérience esthétique de se déployer. L'œuvre, ce sont les spectateurs qui la produisent en faisant retour (collectivement et individuellement) sur leur vécu. À ce titre, on peut parler d'une "esthétique ordinaire" : une esthétique en prise directe avec la vie. Cette conception de l'esthétique qui valorise l'expérience, une expérience directement liée à la vie, plutôt qu'aux œuvres, rapproche le film de famille de certaines productions de l'art contemporain qui donnent à voir des objets en eux-mêmes sans aucun intérêt esthétique, mais qui conduisent à une expérience esthétique par relation avec la vie de l'artiste et/ou du spectateur. Le film de famille s'en distingue toutefois par le fait qu'il est vu en dehors du "monde de l'art". L'expérience esthétique du film de famille est donc doublement ordinaire. Elle n'en conserve pas moins toutes les caractéristiques de l'expérience esthétique telle qu'on peut la vivre face à une œuvre d'art.

Une qualité d'émotion que réclame notre époque

Mais le plus étrange dans le fonctionnement des films de famille est qu'ils n'ont pas besoin d'être projetés pour générer de l'émotion. Non pas seulement, comme nous l'avons déjà dit, parce qu'ils ont déjà produit des effets lors du tournage, mais parce qu'ils fonctionnent comme une sorte de talisman : comme certains masques ou fétiches africains qui resteront à jamais dans la grotte ou le grenier où ils ont été placés, leur présence suffit. On sait qu'ils sont là ; il n'y a pas besoin d'en faire davantage. En revanche, tout doit être mis en œuvre pour les protéger. C'est que les films de famille sont uniques : c'est l'original que l'on projette (il n'y a pas de négatif). Si l'aura se laisse définir comme "l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il", les films de famille ont une aura : ce sont les traces uniques du passé d'une famille. Cette fragilité fait leur prix. Les films de famille sont des "trésors" (le terme est souvent utilisé par les cinéastes familiaux) non pas parce qu'ils recèlent des choses précieuses ou secrètes (de fait les films de famille ne donnent pas grand-chose à voir et à coup sûr rien de secret ou d'intime), mais parce qu'ils recèlent en eux quelque chose qui ressemble à un pouvoir magique, celui de nous obliger à questionner notre vie. C'est cette potentialité qui leur donne une force émotionnelle à nulle autre pareille ; c'est elle aussi qui fait qu'on ne les

considère pas sans crainte. On ne sait jamais ce qu'il peut en sortir... Et si la vie n'était pas aussi belle que ce que ces films donnent à voir ? Comme on connaît la réponse à cette question, le film devient un objet inquiétant, une boîte de Pandore que l'on n'ose pas ouvrir de peur de déclencher des catastrophes familiales ou personnelles. Du coup, les films de famille sortent rarement du placard dans lesquels ils sont enfermés.

Aujourd'hui, le film de famille est une espèce en voie de disparition (les productions vidéo qui le remplacent dans les familles fonctionnent dans l'ensemble tout autrement). Ces notes n'échappent donc pas à la nostalgie. Pourtant, le paradoxe est que cette disparition est accompagnée d'une véritable vogue de l'utilisation du film de famille à la télévision (en particulier dans les émissions historiques mais aussi dans un peu tous les autres types d'émissions). Bien évidemment, il y a à cela des raisons économiques, mais les raisons communicationnelles sont sans doute encore plus importantes. C'est que le film de famille transporte avec lui une qualité d'émotion particulière qui correspond très précisément à ce que réclame l'époque. On peut lire la prolifération de ces images comme une tentative pour lutter contre le "complexe du déraciné" ou "l'angoisse

de l'abandon" qui caractérise notre temps, une angoisse issue du nouveau rapport à la famille (plus d'indépendance), du nouveau rapport à l'histoire (perte de la notion de génération), et du nouveau rapport au territoire (on bouge beaucoup, on n'a plus de lieux, de repères). Le recours au film de famille répond au désir de rétablir le cordon ombilical qui nous relie aux ancêtres, au passé, à l'espace géographique de notre enfance, en bref à nos racines. L'usage du film de famille à la télévision s'inscrit ainsi dans le mouvement identitaire tribal qui anime nos sociétés. Ce n'est pas un hasard si les cinémathèques spécialisées dans le film de famille se sont d'abord constituées dans des endroits où la question de l'identité se posait de façon aiguë (en Bretagne, au pays Basque, en Ecosse, en Andalousie...).

L'histoire de l'usage social du film de famille reste très largement à faire...

Roger Odin.

Communication au colloque : « Kinogefühle. Emotionalität und Film Inhalt » organisé par Margrit Tröhler et Vinzenz Hediger, Monte Verita, Locarno, Suisse, Juillet 2003.



Archives audiovisuelles en Seine-Saint-Denis

par Christine Rey

Dans ce volet consacré aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, nous continuons notre exploration des sources audiovisuelles présentes dans les services publics d'archives. Pour mieux en comprendre l'histoire, nous avons interrogé Joël Clesse, chef du service image, son et technologie de l'information¹, Aurélien Durr, responsable du secteur audiovisuel et Jean-Jacques Doya, archiviste et réalisateur.

Les histoires des fonds d'archives sont toujours passionnantes et révèlent des structures de l'histoire administrative, territoriale, politique et sociale. Il n'est pas inutile, pour comprendre la formation des fonds des Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, d'évoquer brièvement l'histoire du territoire. Le département de la Seine-Saint-Denis est en effet un jeune département. Il a été créé lors de la modification de l'administration territoriale de la région parisienne, fixée par une loi promulguée le 10 juillet 1964 et entrée en vigueur par le décret d'application du 1^{er} janvier 1968. Les départements de la Seine et de la Seine-et-Oise ont été scindés en sept nouveaux départements ; 24 communes de l'ex-Seine et 16 communes de l'ex-Seine-et-Oise sont ainsi venues former le territoire de la Seine-Saint-Denis.



Créées en 1968, les Archives départementales de la Seine-Saint-Denis ont d'abord été hébergées par les Archives de Paris, puis installées à Bobigny, dans un bâtiment de la cité administrative provisoire de la préfecture. Une décision du conseil général de la Seine-Saint-Denis en 1977 ayant prévu la construction d'un bâtiment neuf et adapté, les travaux débutent en 1981.

Et c'est le 15 décembre 1983 qu'aura lieu l'ouverture au public².

Archives publiques et archives privées

Les Archives départementales ont pour mission première d'accueillir les archives publiques liées aux administrations à l'échelon départemental, mais elles ont aussi la possibilité de constituer des fonds d'origine privée contribuant à enrichir des aspects particuliers de l'histoire. Étant un tout jeune service d'archives dans un tout jeune département, les Archives départementales de la Seine-Saint-Denis (AD 93) ont reçu en héritage les dévolutions des anciens départements de Seine et

de Seine-et-Oise, qui détenaient jusqu'alors des archives liées à leur territoire³.

Et tout en assumant les collectes réglementaires des administrations publiques, les AD 93 ont commencé très tôt à effectuer des collectes de fonds privés, parmi lesquelles se trouvent les archives papier liées à l'histoire des mouvements ouvriers, syndicaux⁴ et politiques ainsi que des archives d'une autre typologie telles que les archives figurées (dessins, gravures, plans, photographies, affiches...) et audiovisuelles (son, film, vidéos...).





Ci-dessus et page précédente : images présentées dans *Rosny vidéo magazine*, 2AV/3850, fonds de la ville de Rosny-sous-Bois.

Premières collectes

Les modifications territoriales administratives surviennent à une époque qui voit également de grands changements dans le tissu urbain lui-même, dont certains espaces sont en train de disparaître. À partir de 1960, avec la création de zones industrielles, l'urbanisation s'accélère, et l'augmentation de la population engendre une crise du logement partout autour de la capitale. Les lieux de vie sont profondément modifiés. Ces conditions créent une sensibilité particulière au territoire et une volonté d'en sauvegarder la mémoire.

Dans les années 70, des organismes comme la Maison de la culture 93 (MC 93) et des associations présentes en Seine-Saint-Denis ont mis en place des unités audiovisuelles ; c'est également le cas pour certaines municipalités, comme Bondy et Saint-Ouen, qui diffusent leurs propres journaux (films, puis vidéos). Par ailleurs, la présence des Laboratoires Éclair, créés en 1907 et implantés à Épinay-sur-Seine, ont familiarisé le département avec l'activité cinématographique.

En 1983, les réalisateurs Jean-Patrick Lebel et Claudine Bories créent l'association Périphérie, qui regroupe l'atelier audiovisuel de la MC 93 à Bobigny et celui du théâtre de la Commune à Aubervilliers. L'association, qui a pour mission première la création audiovisuelle, bénéficie d'abord du financement de la Région et de l'État, puis est entièrement subventionnée par le conseil général de la Seine-Saint-Denis. Celui-ci lui commande des films de communication sur l'action de la collectivité dans le département. En 1986, installée dans de nouveaux locaux à Bobigny, Périphérie développe son équipe et investit dans le matériel nécessaire à la réalisation de *L'Antenne est à nous*, magazine mensuel diffusé sur FR3 Ile-de-France Centre.

Dès 1987, les AD 93 commencent à conserver ces magazines, qui font donc partie des premières collectes ; *L'Antenne est à nous* représente un total de 87 épisodes de 15 à 20 minutes produits par l'association Périphérie de 1986 à 1994.

Lorsque le créneau horaire de FR3 est supprimé en 1994, Périphérie évolue et ajoute à ses activités celle d'une éducation à l'image, qui passe notamment par des rencontres de cinéma documentaire. Les créations abordent des thèmes tels que la santé, l'environnement, les collèves et l'association joue un grand rôle dans la dynamique audiovisuelle du département. Jean-Patrick Lebel est alors en contact avec les Archives départementales, qui ont commencé à s'équiper en matériel audiovisuel dès le début des années 90.



2AV/6138, *L'Antenne est à nous*, fonds Périphérie.

Équipement

Philippe Malpertu, agent chargé des archives audiovisuelles, reçoit une formation et commence à constituer un équipement pour chaque format audio, film et vidéo. Des bancs de montage, une régie vidéo voient ainsi le jour. L'objectif est double : il s'agit d'assurer la lisibilité des documents audiovisuels présents dans les fonds, et de réaliser directement des documents porteurs de mémoire.

Au début des années 90, une enquête orale auprès de résistants est ainsi menée par Joël Clesse et Sylvie Zaidman avec les moyens techniques des AD 93 dans les quarante communes de la Seine-Saint-Denis. Elle permet d'obtenir une centaine de témoignages pour environ 210 heures d'enregistrements. Ce matériau a donné lieu à l'écriture d'un ouvrage pour le cinquantième anniversaire de la Libération⁵. Et, récemment, Gilbert Samel, créateur du parc de la Courneuve avec Allain Provost, a été filmé in situ par Jean-Jacques Doya, grâce aux caméras des AD 93.

Si cet aspect de production a toujours été très ponctuel, le recours au matériel permettant la lisibilité des documents fut un souci constant. De nos jours, les AD 93 ont conservé une grande partie de ce matériel en état de marche, ce qui a impliqué une importante veille technique, jusqu'à constituer une sorte de musée audiovisuel. Ce matériel est présenté régulièrement par Aurélien Durr aux étudiants des masters archives lors de leur formation⁶. De plus, deux magasins spécialement climatisés pour recevoir des fonds argentiques et magnétiques sont consacrés aux fonds figurés et audiovisuels. Car la collecte ne peut avoir lieu que si les conditions de conservation des différents supports sont adaptées.



De bouche à oreille...

À la fin des années 80 sont collectés les enregistrements sonores des séances du conseil général, et, au début des années 90, les archives audiovisuelles de la commune de Bondy provenant du service information-communication. Ce fonds, qui couvre les années 1976 à 1989, riche de 590 éléments (dont 306 numérisés),

rassemble les montages de *Bondy Actualité* et du *Journal Vidéo de Bondy* ainsi que d'autres productions réalisées pour des événements particuliers ou des ateliers vidéo. Comme c'est le cas ici, un aspect particulier de la collecte, qu'il s'agisse de fonds publics ou privés, consiste à récolter aussi bien les films ou vidéos achevés que les rushes et chutes de montage qui leur sont attachés, ce qui multiplie les possibilités d'analyse. Dans le sillage de la commune de Bondy, une vingtaine d'autres communes viendront déposer leurs enregistrements, film et vidéos.

Peu à peu s'est développé un bouche à oreille, qui a conduit plusieurs organismes à prendre contact avec les AD 93 pour y déposer des documents audiovisuels. On peut citer La Cathode, association travaillant sur l'éducation à l'image, ou bien des sociétés de production qui estiment que leurs films ou rushes sont susceptibles d'entrer dans les thématiques de collecte (XX^e siècle, mouvement ouvrier et militantisme, territoire de la Seine-Saint-Denis).



En 1994, les AD 93 accueillent les premiers fonds sonores du Parti communiste français, datant des années quarante/cinquante et enregistrés sur des bobines à fil (pour la lecture desquelles il faut un matériel spécifique), qui sont ensuite transférés sur des bandes magnétiques, puis sur des CD-Rom. Ces opérations de transfert et de restauration seront suivies plus tard d'un dépôt de bandes magnétiques, cassettes, vidéos, films, CD-R et DVD⁷. Les archives du Parti communiste ayant été classées « archives historiques » par le ministère de la Culture en mai 2003, une convention est signée, qui débouche sur le dépôt de la totalité des archives du PCF aux AD 93 en 2004-2005. L'ensemble des archives papier, archives photographiques et audiovisuelles, ainsi que les imprimés, affiches, tracts et périodiques, constitue un fonds d'une valeur historique exceptionnelle.

Plusieurs fonds permettent ainsi d'établir des corrélations entre archives de typologies différentes, accompagnés le plus souvent de bibliographies sur les mêmes thèmes établies par la bibliothèque des AD 93. Tout lecteur peut consulter cette documentation en salle de lecture.

Traitement et numérisation

À partir de 2003, commence une campagne de numérisation des éléments audiovisuels, à la fois pour garantir leur pérennité et pour les communiquer au public. Il faut savoir que la conservation de ce type de documents demande une migration continue des supports, nombreux aux AD 93 (films : 8 mm, 9 mm, 16 mm, 35 mm ; vidéos : tous formats professionnels et amateurs depuis les années 1970 ; sons : bobines à fil, cassettes et bandes magnétiques...). La numérisation représente souvent la troisième migration de support.

Les bandes LTO de sauvegarde sont elles-mêmes faites en double exemplaire, conservés à deux endroits différents. Le Centre national du microfilm et de la numérisation d'Espeyran accueille un exemplaire de ces fichiers de sauvegarde. Les AD 93 sont équipées pour des opérations ponctuelles de numérisation, mais les masses importantes de documents et les numérisations systématiques requièrent de faire appel à des prestataires extérieurs.



Ces opérations de numérisation sont associées à un traitement des fonds selon les normes archivistiques en vigueur [ISAD(G)], appliquées à la description audiovisuelle. Le fonds

de Périphérie, qui représente près de 10 % des fonds audiovisuels des AD 93, a été ainsi repris pour identifier et reclasser les productions afin de constituer un instrument de recherche. Si les collectes des débuts s'étaient montrées exhaustives, depuis 2012, elles sont plus sélectives, et le travail relatif à la réalisation des instruments de recherche permet de proposer des éliminations, en accord avec les déposants.

Nouvelles collectes et valorisation

Une relance de la collecte auprès des services publics, comme la direction de la communication du conseil général, qui possède une structure audiovisuelle, s'est accompagnée d'une mise en place de conseils, notamment auprès des services d'archives



municipales pour les aider à la gestion de leurs fonds, qui peut aller jusqu'à leur prise en charge. Les associations proposant une éducation à l'image, comme Les Engraineurs, et les déposants sous convention, tels la CGT ou le PCF, continuent par ailleurs de confier leurs productions audiovisuelles aux AD 93. Des sociétés de production comme ISKRA⁸ ou des associations comme Ciné-Archives proposent des sites où l'on peut consulter des extraits de films.

Pour faire connaître au public les fonds des AD 93, des projections thématiques suivant de grands cycles ont été organisées selon un rythme bi ou tri-annuel. Ainsi, *Histoire d'un film, mémoire d'une lutte*, tables rondes accompagnées de projections regroupant des témoins et des historiens, ont fait redécouvrir des conflits sociaux en les associant à de nouvelles prises de parole⁹. Le cycle *Vies prolétaires*, qui avait pour but de suivre des itinéraires d'ouvrières et d'ouvriers, a permis de « renouer avec une histoire populaire peut-être plus aisément transmissible »¹⁰.

Depuis 2018, *La Séance de 12h32* (voir page suivante) présente des films sur les communes de la Seine-Saint-Denis. Il faut savoir aussi que les AD 93 organisent des journées d'études sur de nombreux thèmes, accompagnées parfois de projections, dont on peut consulter la liste sur le site¹¹.

En 2021-2022, la mise en ligne sur le site des Archives départementales d'instruments de recherche et d'extraits de productions audiovisuelles représentant environ 40 % des fonds permettra aux lecteurs de préparer leurs recherches.

Quand on sait le temps que représentent dans l'activité audiovisuelle les opérations de dérushage des plans, on peut imaginer les innombrables heures de visionnage et de description qui ont été nécessaires pour réaliser ces instruments de recherche. Si on ajoute qu'au fil des années l'effectif de l'équipe audiovisuelle n'a jamais dépassé trois personnes, on conçoit que cette mise en ligne sera l'aboutissement d'un travail de longue haleine. Pour la plus grande joie des chercheurs et des amateurs d'archives audiovisuelles...

¹ Le service image, son et technologie de l'information (ISTI) des Archives de la Seine-Saint-Denis est composé de trois secteurs : documents figurés, archives audiovisuelles, archives électroniques et système d'information.

² *Les Archives d'Ile-de-France, guide des recherches*, publié sous les auspices du Conseil de Paris et des conseils généraux des départements concernés, 1989.

³ On entend par dévolution le transfert d'archives liées à l'organisation territoriale. Néanmoins, on ne démembrer pas les fonds qui ne peuvent être scindés, tels les registres matricules.

⁴ « Le Département de la Seine-Saint-Denis et l'Institut CGT d'histoire sociale ont décidé en 1993 de coopérer pour organiser la sauvegarde et la valorisation scientifique du patrimoine archivistique produit par les organisations de la CGT, et pour la constitution aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis d'une source pour l'histoire sociale ouverte au public. » <https://archives.seinesaintdenis.fr/ark:/naan/a011500961921mcTHg2>

⁵ Joël Clesse, Sylvie Zaidman, *La Résistance en Seine-Saint-Denis*, Paris, Syros, 1994. Voir également le fonds 40J, ensemble documentaire relatif à ce projet lancé par l'association Idéaux de 89 en 93.

⁶ Masters archives de Paris 8 (Saint-Denis), Université de Bourgogne (Dijon), Université de Haute-Alsace (Mulhouse). Dans ce dernier intervient également Maxime Courban, responsable du secteur des archives figurées aux AD 93.

⁷ Les archives audiovisuelles du PCF sont toujours gérées par Ciné-Archives. La partie la plus ancienne du fonds est conservée aux Archives françaises du film du CNC à Bois-d'Arcy. La plus récente se trouve aux AD 93.

⁸ ISKRA a d'abord été une coopérative, fondée pour produire *Loi du Viêt-Nam* et *À bientôt j'espère*, deux œuvres collectives menées par Chris Marker. Le fonds ISKRA conservé aux AD 93 comprend des œuvres de Chris Marker, des films des groupes Medvedkine et des productions d'ISKRA.

⁹ Ces cycles de tables rondes sont portés par la mission Patrimoine de Périphérie, et animés par l'historien du cinéma Tanguy Peron.

¹⁰ Présentation du cycle « *Vies prolétaires 3* ».

¹¹ <https://archives.seinesaintdenis.fr/Ressources-culturelles-et-scientifiques/p15/Ressources-culturelles-et-scientifiques>



La Séance de 12h32

Constituée d'épisodes d'environ 30 minutes, et programmée toutes les 6 semaines environ, à raison de 8 séances par an, la série a pour thématique les villes de Seine-Saint-Denis. La séance, comme son nom l'indique avec un clin d'œil aux horaires précis, a lieu à l'heure du déjeuner, ce qui permet à un public élargi d'y participer, et est suivie d'un débat.*

La richesse des fonds déposés concernant les municipalités a donné l'idée à l'équipe audiovisuelle de réaliser des films sur ce thème. Jean-Jacques Doya en a effectué le montage. Les sources utilisées à cet effet proviennent essentiellement de trois types de fonds : les films réalisés en interne par les services communication de certaines communes, comme Bondy, Saint-Ouen, Rosny-sous-Bois ; les documents réalisés par l'association Périphérie, avec de nombreux reportages sur des villes ou des endroits particuliers de la Seine-Saint-Denis ; et les films réalisés pour les municipalités par des sociétés de production, comme Unicité et Dynadia, dont l'association Ciné-Archives assure actuellement la gestion. Ayant travaillé pour l'association pendant cinq ans, Jean-Jacques Doya en connaissait bien les fonds.



2AV/3850, *Rosny vidéo magazine*, fonds de la ville de Rosny-sous-Bois.



3AV/1242, Vues aériennes, fonds de la ville de Bondy.



- *Qu'est-ce que vous avez comme opinion sur Bobigny et la vie qu'on y mène ?*
- *On ne se reconnaît plus. Moi je vois, les personnes que j'ai connues, j'ai été à l'école avec, on ne se reconnaît plus du tout. On passe les uns à côté des autres, ça a tellement changé qu'on ne se reconnaît plus.*
- *À cause des immeubles modernes ?*
- *Peut-être. Peut-être parce que ça va très vite.*



Je voudrais rester sur le quartier de Noisy parce que j'ai toujours été à Noisy, mais y'a pas de chance, parce que ce qu'ils m'ont payé, c'est une bouchée de pain.



Le 26, rue de Merlan existait depuis 1440, c'est une des plus vieilles fermes de Noisy. [...] On n'a qu'à regarder, dans l'histoire de D'Artagnan, Les Quatre Mousquetaires, la ferme existait déjà. [...] Alors on veut garder l'historique de Noisy-le-Sec, mais on est en train de démolir l'historique de Noisy-le-Sec.

Colonne de gauche. En haut : 2AV/8112, *Vivre à Bobigny*, enquête réalisée par la municipalité, fonds de la ville de Bobigny. En bas : 37AV/1 SEMARBO, *vues de Bobigny*, fonds de la ville de Bobigny.
Colonne de droite. En haut : 2AV/3048, *Merlan fait peau neuve*, fonds de la ville de Noisy-le-Sec. En bas : 2AV/2913, *Quel devenir pour notre ville : échos du quartier de Merlan*, fonds de la ville de Noisy-le-Sec.

Beaucoup de ces films décrivent les villes de la « ceinture rouge », ainsi dénommée pour sa coloration politique. En effet, la majorité des communes situées dans la banlieue de Paris était située bien « à gauche ». Des villes comme Saint-Ouen et Bobigny ont eu des maires communistes de la fin de la Seconde Guerre mondiale jusqu'à 2014.

Parmi ces films se trouvent parfois, mais rarement, des sujets mis en fiction. L'essentiel est constitué de reportages, dont certains étaient conçus pour un public municipal et présentés lors des séances au cinéma ou dans la salle des fêtes puis, avec l'avènement de la vidéo, sur des téléviseurs dans les mairies, les bureaux d'aide sociale ou les salles d'attente des services municipaux. La commune de Saint-Ouen, par exemple, était dotée d'un magazine d'informations municipales, *Saint-Ouen, ma ville*, réalisé de 1993 à 1997 par une société de production indépendante, et repris en interne par le service de communication à partir de 1998. Certaines communes avaient également des fourgonnettes qui permettaient une projection publique extérieure.

Le choix du montage dépend de la richesse des fonds, variable pour chaque commune abordée. Pour le réalisateur-monteur, le plaisir de visionner des rushes et des films jamais vus s'associe à celui de mettre en lumière des séquences déjà connues. Le choix d'une trame chronologique propose des retours en arrière et, pour chaque épisode, une histoire est racontée, dont le fil se poursuit à travers les différents films utilisés. Il faut parfois opérer des raccourcis, nécessaires pour la cohérence globale du montage. Chacun des extraits est muni d'un « carton », comme dans les films muets, qui présente titre, réalisation, production, format, durée, date, cote et déposant. L'extrait est parfois accompagné de son générique original, ce qui propose une autre manière d'entrer dans l'histoire, audiovisuelle cette fois. On peut ainsi mesurer l'écart existant entre les codes de communication actuels et ceux des années 70-90.

Une autre spécificité de ces documents filmiques est la volonté de montrer : les élus montrent ce qu'ils font. Et ce qu'ils font le plus souvent, c'est faire face à un afflux de population considérable. Ainsi, nous apprend le film sur Rosny-sous-Bois, entre 1962 et 1968, la population de cette commune s'est accrue d'environ 10 000 habitants, presque autant qu'entre 1901 et 1954 où elle avait compté 12 612 habitants supplémentaires (2AV/3850).

Et, dans ces villes de la « ceinture rouge », cette adaptation se fait avec des moyens réduits, comme l'explique un aménageur en 1977 dans un film sur Bobigny (2AV/7961). Bobigny est un exemple parlant, dont la population a doublé entre 1954 et 1962 (passant en huit ans de 18 521 à 37 010 habitants), et dont la structure urbaine a été radicalement modifiée. La ville est aussi devenue, de manière presque emblématique, préfecture de la Seine-Saint-Denis en 1971, et compte sur son territoire un grand nombre de services administratifs, parmi lesquels figurent les Archives départementales. *La Séance de 12 h 32* a consacré deux épisodes à Bobigny, dont les projections ont été vues par beaucoup d'agents administratifs qui travaillent à proximité, et ont donné lieu à des discussions.



2AV/3836, *Rosny vidéo magazine*, fonds de la ville de Rosny-sous-Bois.

Ainsi, beaucoup de films insistent sur les entreprises de rénovation et de construction dans les communes. Et ce qui ressort le plus souvent, c'est la transformation des espaces urbains qui a métamorphosé les villes de la Seine-Saint-Denis. Au-delà de la nostalgie d'un passé révolu, les films gardent la trace de lieux et de témoignages et amènent à réfléchir sur les structures fondamentales qui modèlent et modifient les vies quotidiennes. En donnant lieu à des discussions, les projections publiques provoquent des effets de mémoire qui sont autant de jalons historiques collectifs ; l'histoire en images renoue ainsi avec la tradition de l'histoire locale, dont elle est une nouvelle forme.

* Les projections ont lieu le jeudi dans la salle de conférences des Archives départementales de la Seine-Saint-Denis (actuellement suspendues pour raison sanitaire). Après les derniers épisodes sur les villes, elles seront suivies de cycles sur d'autres thèmes.

Archives départementales de la Seine-Saint-Denis

54, rue Salvador-Allende, 93000 Bobigny

téléphone : 01 43 93 97 00

<https://archives.seinesaintdenis.fr>

Le site Internet propose plusieurs portails d'archives numérisées. L'onglet « État des fonds » donne accès à l'arborescence générale des fonds et aux instruments de recherche déjà en ligne. Dans la page d'accueil, à partir de la zone « recherche », on peut faire directement une requête. Il suffit, par exemple, de taper « 12H32 » pour obtenir la liste des épisodes.

autres liens utiles

<http://www.peripherie.asso.fr>

<http://www.iskra.fr>

<https://www.cinearchives.org>

Communication et réutilisation

Dès lors qu'elles sont numérisées, les archives audiovisuelles peuvent être consultables en salle de lecture, suivant, pour les archives privées, les modalités établies par les déposants. Les archives publiques, comme celles du conseil départemental de Seine-Saint-Denis ou des archives municipales de Bondy, sont librement communicables. Il faut simplement prendre rendez-vous avec un archiviste.

La réutilisation des archives se fait en fonction de l'accord des déposants ou des ayants droit, nombreux pour toute production audiovisuelle. Les Archives de la Seine-Saint-Denis ne gèrent pas les droits des œuvres déposées, mais mettent en contact les demandeurs et les producteurs. Il est donc également nécessaire de prendre contact avec un archiviste pour ce travail de médiation.

Dossier musique à l'image

2e partie

Pierre Lacroix, créer pour et sans l'image

Agé de 41 ans, Pierre Lacroix est avant tout un compositeur. Après une formation classique, ce percussionniste et vibraphoniste de talent écrit depuis plusieurs années des musiques de films.

L'Écran de la FFCV ►► Qu'est-ce qui vous a donné envie de composer pour l'image ?

Pierre Lacroix ►► J'ai eu très tôt envie de composer. J'ai appris à jouer du piano à partir de l'âge de cinq ans. Je jouais des morceaux de Debussy à huit ans. Et déjà à l'époque je me demandais pourquoi tel ou tel accord sonnait aussi bien. Pourquoi il me faisait tant d'effet. Au collège, je suis passé du piano aux percussions. Les bandes originales de films faisaient partie de ce que j'écoutais avec mon frère, notamment les BO des films de Luc Besson. Mais ça me paraissait totalement hors d'atteinte. En arrivant au lycée, on a monté des groupes. C'est là que j'ai commencé à travailler avec le groupe Brân qui composait tout de A à Z. Après le lycée, je suis entré au conservatoire toujours en percussions. Et j'ai parallèlement étudié l'écriture musicale parce que j'avais profondément un désir de composition en moi. Et je n'envisageais pas d'être percussionniste toute ma vie. Je me suis donc tourné vers l'enseignement, notamment en conservatoire, ce qui me laissait du temps pour approfondir l'écriture musicale. J'ai appris l'harmonie et l'orchestration avec des professeurs réputés, ce qui m'a pris énormément de temps. Ce que j'ai le moins travaillé c'est le contrepoint. A cette époque, avec ma femme Aline, nous sommes allés voir une exposition à la Cité de la Musique de Paris sur les tandems réalisateurs-compositeurs. Ça a fait tilt. Et en même temps, le milieu



avait la réputation d'être totalement impénétrable. Mais j'ai vu ce jour-là un extrait d'un documentaire montrant François de Roubaix, un compositeur de musiques de films très connu et césarisé, en train de diriger un orchestre et, visiblement, c'était pas son truc. Ce qui ne l'a pas empêché de faire une très belle carrière même s'il est décédé jeune. L'expo montrait ainsi qu'un certain nombre de compositeurs à l'image sont entrés dans ce métier par un concours de circonstance et ne maîtrisaient pas tous les paramètres. Tout ça m'a décomplexé.

L'Ecran de la FFCV ►► Qu'est-ce qui a alors constitué le déclic pour entrer vraiment dans le métier ?

Pierre Lacroix ►► J'ai rencontré un documentariste travaillant pour France 2 qui allait réaliser son premier long métrage de fiction, Didier Bourg, qui écrit dans votre revue. Il m'a commandé tout à la fois la BO de son film et des illustrations pour ses documentaires. On travaille ensemble depuis six ans maintenant. Et ce qui est bien c'est que j'ai pu composer mes musiques avant que le long métrage soit monté. Ensuite, j'ai composé la musique du court-métrage *Les Enfants du lavoir*, de Philippe Sanson, sorti en mai 2019, qui a accroché tout de suite sur mes musiques car il les trouvait très cinématographiques. Il est vrai que j'ai eu la chance de tomber dès mes débuts avec des réalisateurs très attachés à la musique et, en même temps, qui comprenaient mon besoin de travailler avec de vrais musiciens, pour faire de la musique vivante. En revanche, ils fonctionnent tous deux de façon très différente : Philippe Sanson, qui a été chef électro sur de très nombreux films et téléfilms, est plus rassurant parce qu'il est extrêmement précis. Didier Bourg, lui, a tout dans sa tête et laisse beaucoup de liberté, beaucoup de place aux autres. Ce qui est moins confortable mais ouvre d'autres horizons. Actuellement, je suis en train de travailler sur un second court-métrage de Philippe Sanson, d'un peu moins de trente minutes, qui est en fait une comédie musicale. Avec à la fois des acteurs qui chantent, une chorale et un big band de jazz. Il m'a fallu écrire des chansons pour des acteurs et des chœurs. C'est encore une autre approche de mon travail. Je fais parallèlement de la musique pour des films institutionnels. Et un certain nombre de mes compositions ont été utilisées pour des documentaires de France Télévisions et par des télévisions étrangères.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment concevez-vous vos œuvres pour l'image ?

Pierre Lacroix ►► Mon travail commence lorsque le réalisateur me parle de son film, de l'histoire, des personnages, lorsqu'il me décrit une scène. Tout ça déclenche aussitôt mon inspiration. Ensuite je me mets au piano en me disant que telle ou telle musique pourrait fonctionner pour tel personnage ou telle



scène. La musique me vient sans que j'aie besoin des images. Ça m'angoissait au début parce que je me disais que les musiques n'iraient peut-être pas du tout avec les images. Il n'y a jamais eu de problème mais je continue à ressentir cette inquiétude à chaque nouveau projet. Je me dis que j'ai peut-être écrit une super musique mais qu'elle ne colle pas forcément avec le film lui-même. Philippe Sanson, par exemple, travaille un peu comme Sergio Leone, c'est-à-dire qu'il diffuse la musique au moment-même du tournage. Et les comédiens se calent sur la musique pour leur jeu. Par ailleurs, une grande part de mon inspiration provient directement de la personnalité et de l'imaginaire des réalisateurs avec lesquels je travaille.

L'Ecran de la FFCV ►► Qu'est-ce qui vous motive à faire de la musique à l'image ?

Pierre Lacroix ►► Tout d'abord la rencontre avec des personnes avec lesquelles on va créer, ensemble, quelque chose. Ce travail d'équipe est ma motivation principale. Chacun y amène son talent. Moi je ne m'imagine pas faire ce travail de façon industrielle. La composition et l'enregistrement des musiques de toutes les fictions sur lesquelles j'ai travaillé m'ont pris de longs mois. En revanche, je suis à chaque fois très heureux du résultat final. J'espère pouvoir continuer à œuvrer auprès de ces deux réalisateurs et avec d'autres tout autant attachés qu'eux à la musique. Parce que la musique est trop souvent réduite à une dimension utilitariste. On écrit très peu de grands thèmes aujourd'hui mais plutôt des musiques qui se fondent dans l'image parce que c'est ça qui est en

vogue actuellement. Moi je compose beaucoup plus à partir de thèmes comme le faisaient par exemple Ennio Morricone ou Michel Magne qui sont vraiment les deux que j'apprécie le plus. Quand j'entends la BO d'*Il était une fois la révolution*, composée par Morricone, j'ai à la fois l'impression de comprendre toute l'histoire et je me dis qu'avec une telle musique un film ne peut pas être mauvais tellement elle apporte de choses.

Le site de l'artiste : www.pierrelacroix.fr

Un témoignage : Didier Bourg

« J'aime beaucoup travailler avec Pierre Lacroix parce qu'il cumule les talents. C'est d'abord un type adorable, plein de richesse humaine, de créativité et d'humilité. Je lui commande toujours les musiques à l'avance parce que j'aime bien monter des scènes sur son tempo, ses ambiances. Il est très à l'écoute de l'intention du film. Je lui décris les univers musicaux que je recherche. Il s'en inspire mais, au final, il me propose des choses qui peuvent s'éloigner de mon idée de départ. Et ça c'est un vrai trésor parce qu'il m'oblige à repenser mon film en fonction de ses musiques tout en étant toujours prêt à revoir les choses si j'en ressens le besoin. Sa musique a transformé mon projet de long métrage en lui donnant une dimension moins légère. J'ai beaucoup gagné en profondeur, pas seulement par ce que sa musique souligne ou amplifie mais par ce qu'elle impose au réalisateur et au spectateur par son humanité. Et au fond j'ai gagné en ambition pour mon propre film grâce à lui. D'une certaine façon, il fallait que je mette mon film au niveau de sa musique. »



Un texte de Philippe Lignières

Retour du cinéma (semi) muet

...ou pourquoi le cinéma est à la recherche de son souffle.

Philippe Lignières, le « prof » de l'UAICF de Sète (cf. L'Écran hors série 2020) se définit comme « cinéaste bricoleur ». Réalisateur, critique de cinéma au regard exigeant, spécialiste du son, il fuit les stéréotypes de la pensée mainstream, se revendiquant du « cinéma pauvre, infiniment riche » d'un Garrel ou d'un Tanner. A 14 ans, il découvre *Professione : reporter* de Michelangelo Antonioni : « Le film me bouleverse sans que je n'y comprenne rien. Miracle de la poésie. Et sentiment d'approcher du "vrai" cinéma. » La redécouverte de ce film en version restaurée le pousse à s'interroger sur le travail de remasterisation (ou de "remartyrisation", selon lui) des films anciens.

Professione : reporter (le titre original a plus de sens : *The passenger*), ce film d'Antonioni sorti en 1974, m'avait profondément marqué. Il avait surtout ouvert pour moi des horizons où l'histoire proprement dite cédait le pas à une narration des menus faits du réel, une attention soutenue par l'image et le son, attentive aux objets filmés et se nourrissant de cette attention pour dire le désarroi et l'attente du personnage incarné par Nicholson face à son existence. Bien sûr, à 14 ans, j'aurais été bien incapable d'en dégager ces quelques réflexions, mais le souvenir de ce film est demeuré pendant trente ans parfaitement vivace et formateur. Et je dirais même : fondateur.

Il ressortait en salle, j'y suis allé dès que j'ai pu. J'ai redécouvert ces quelques plans du début que j'avais oubliés et cette manière de filmer un peu imparfaite (panoramiques parfois hésitants, contraste non compensé entre hautes et basses lumières : un chef-op se ferait maintenant passer sur le corps plutôt que de faire ça...) qui



donne tant d'humanité et donc de prix au cinéma des années 1970. Et il faut reconnaître au moins cette qualité à la restauration qu'elle a su conserver le grain de l'image originelle, caractéristique de l'époque mais si contraire aux canons esthétiques contemporains. Puis quelques secondes ont suffi pour repérer quelque chose de problématique dans la bande sonore. J'ai vite compris : « ils » ont nettoyé aussi le son. Voilà un film qui selon toute vraisemblance est (était) en mono analogique. C'est à dire que le mixage a été conçu pour cette technique qui implique la présence d'un certain niveau de bruit de fond. Il est parfaitement normal qu'une restauration sonore essaye de supprimer autant que possible les événements sonores parasites (les plocs et les scratches) dus à l'usure et à l'encrassement d'une pellicule (si tant est qu'on n'ait pas accès à des matériaux d'origine en bon état). Il est également admissible (dans une certaine mesure) que l'on cherche à rééquilibrer le spectre des voix notamment de façon à en améliorer l'intelligibilité et la sensation subjective de présence avec la souplesse que permettent les outils numériques.

Mais ce n'est pas là que se concentre la rage de l'ingénieur du son (plutôt un liquidateur à mon sens) : non, le diable est dans les corps, il faut l'en chasser et le diable s'appelle le souffle. Il faut supprimer toute trace de ce maudit souffle qui est l'empreinte même de cet ordre ancien de l'enregistrement analogique pour le réinsérer dans l'ordre désormais universel de l'impalpable et de l'éthéré.

Imaginons un instant les dégâts que pourrait faire un restaurateur dans un siècle futur en voulant améliorer l'intelligibilité des voix sur un film de Losselliani... améliorer s'appellerait ici, bien sûr, un contresens. Toute proportion gardée, c'est ce qui arrive de plus en plus souvent. Dans *Profession : reporter*, les limites de la technique sont évidentes. Le début du film se déroule presque sans paroles et dans le désert. Autant dire que les moindres épaisseurs sonores se confondent souvent avec le souffle que l'on est censé traquer. Le résultat est proche de la science-fiction : pour une raison qu'on ignore, sans doute une catastrophe nucléaire, le visible est toujours là, mais le sonore a presque disparu du réel, d'où n'émergent que des événements isolés. Le cerveau étant structurellement



Vacances romaines (William Wyler).

beaucoup plus attentif aux changements d'intensité qu'aux sons continus, il en résulte une espèce de dérangement permanent sur fond de rien. Un rien que l'on remarque et qui gêne, à l'instar d'un souffle soudain dans un enregistrement qui en est dénué. Pour le reste, la bande-son est diaboliquement sourde puisque le travail a consisté à rabaisser les aigus porteurs de ce foutu bruit de fond. On aurait apprécié un travail de rééquilibrage plus fin, accentué par une bosse de présence dans les fréquences qui sont les porteuses de la compréhension de la voix humaine, ce qui suffit ordinairement à donner une impression de clarté dans les aigus sans encrasser plus que cela le fameux souffle.

Les progrès opérés dans la restauration des films ne sont pas ici en cause. Le travail numérique sur l'image permettant de reconstituer par interpolation des parties manquantes ou abîmées semble dans beaucoup de cas être une amélioration. Les potentialités du travail sur le son sont du même ordre. Ce qui est ici en cause est une idéologie.

Il suffit pour s'en rendre compte d'observer ce qui se pratique désormais couramment dans la restauration phonographique. De nombreux enregistrements (notamment de 78 tours) sont vendus avec un souffle perceptible, parfois très présent. Sachant que l'on ne peut faire disparaître totalement le fameux bruit de fond sans supprimer un niveau d'information inhérent à l'objet, les ingénieurs du son s'occupant de ce type de restauration (et leurs commanditaires) ont intégré ce fait depuis longtemps et proposent des restaurations de grande qualité qui ne peuvent en rien se confondre avec un enregistrement numérique. On sait faire. Une autre question est de vouloir faire. Il n'est pas rare d'entendre à la télévision un film ancien dont la bande sonore est entièrement polluée par les artefacts à consonance métallique ou cristalline que provoquent les logiciels de dénoisage. Il semble que la règle désormais soit : « *tout plutôt que de voir un certain niveau de bruit de fond s'afficher sur les*

VU-mètres pendant la diffusion ». Quitte à endommager gravement l'œuvre.

De même au cinéma. C'est ainsi que j'ai vu il y a quelque temps une version entièrement remasterisée de *Vacances romaines*. Pour ma part, j'aurais plutôt tendance à dire qu'il s'agissait d'une version remastyrisée. Outre le niveau de ce qu'il faut bien appeler une sorte de massacre sonore, je me demande quelle peut bien être la portée pédagogique de films qui deviennent ainsi des objets autres, difficilement compréhensibles parce que tout bonnement incomplets. La restauration aura dans ce cas créé des objets nouveaux, en quelque sorte une trace lointaine et défigurée des objets originels. Il faudra pour les regarder s'entraîner à ne pas porter attention à la bande sonore. Voilà une curieuse avancée quand on voulait au contraire prôner une éducation accrue à l'écoute.

Philippe Lignières.



Profession : reporter : silence absolu dans le désert ?

Le coin lecture

Didier Bourg



• *Un cinéma en quête de poésie*,
dir. Nadja Cohen, Les Impressions Nouvelles, 416 p, 28 euros.

• « Poétiques », « lyriques », riches en rimes « visuelles » : de telles expressions ne sont pas rares sous la plume des critiques, pour désigner des films aussi différents que ceux de Malick, de Jarmusch ou de Miyazaki. Si la poésie comme genre littéraire n'occupe qu'une place infime dans les lectures de nos contemporains, elle n'a visiblement pas disparu du langage commun, où son dérivé, l'adjectif « poétique », est souvent utilisé à propos du cinéma. Mais à quoi renvoie alors cette catégorie aux contours flous ? Associant chercheurs en cinéma et en littérature, ce volume entend mener l'enquête sur cette quête de poésie au cinéma. Adoptant une démarche non normative, il s'interroge sur les formes et les significations du poétique au cinéma mais aussi sur la manière dont il peut informer les représentations filmiques des poètes et de la poésie.



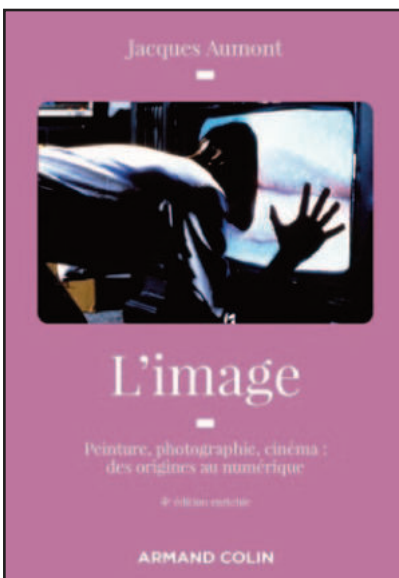
• *Théo Angelopoulos ou la poésie du cinéma politique*,
Michel Estève, L'Harmattan, 188 p, 19,50 euros.

• Théo Angelopoulos occupe une place à part dans le cinéma mondial. L'histoire de la Grèce contemporaine, insérée dans le contexte de l'histoire de la seconde moitié du XXe siècle en Europe, tisse la toile de fond de ses films centrés sur une critique passionnée de l'idéologie totalitaire. L'œuvre de Théo Angelopoulos – treize films de *La Reconstitution* (1970) à *La Poussière du temps* (2008) dont plusieurs réussites immenses comme *Le Voyage des comédiens* ou *L'Eternité et un jour* (Palme d'or au Festival du Cannes en 1998) – incarne, comme celle de Francesco Rosi, un cinéma éminemment politique. Pour autant, la beauté plastique de ses productions est indéniable. Il s'en dégage une grande puissance de suggestion dans laquelle les dimensions politiques de la fiction s'incarnent dans un registre poétique.



• ***L'Atelier du scénariste, vingt secrets de fabrication,***
Luc Delisse, Les Impressions Nouvelles, 192 p, 16 euros.

• L'Atelier du scénariste examine l'écriture pour le cinéma, du point de vue du métier comme de la création. Le métier, c'est la maîtrise d'un langage particulier, et l'utilisation de principes narratifs souvent méconnus. La création, c'est la dimension personnelle, à la fois originale, féconde et universelle, que certains scénaristes parviennent à apporter, malgré les contraintes du genre. On découvrira ici comment rédiger un synopsis et une continuité dialoguée, comment concevoir un protagoniste, comment distinguer l'épaisseur d'une histoire de la simple trame du récit. Cet ouvrage examine le cas d'une adaptation, il veille à distinguer le protagoniste du héros et l'antagoniste de l'ennemi, précise la fonction de la voix off et les ressources du flash-back, révèle qu'un prologue peut contenir le secret d'un film tout entier – et bien d'autres choses encore. Il fournit aussi des conseils aux jeunes scénaristes, un plan de travail pour les enseignants, et des aperçus sur le rapport entre le scénario et la vie. Des exemples nombreux – puisés dans les films classiques de Billy Wilder et Jean-Pierre Melville, dans *Le Mépris* et *Le Satyricon*, mais aussi chez Pedro Almodovar, Clint Eastwood, David Lynch et Jacques Audiard, ou dans les exploits d'Indiana Jones et de Spiderman – enrichissent cet essai qui remet l'écriture au centre du processus de création.



• ***L'Image : peinture, photographie, cinéma,***
4e édition enrichie, Jacques Aumont, Armand Colin, 320 p, 30 euros.

• Ce livre est une synthèse originale des savoirs contemporains sur l'image, moyen d'expression et de communication, mais aussi, manifestation de la pensée. Les grands problèmes que pose l'image sont exposés autour de six approches successives : l'image est un phénomène perceptif (physiologie de la perception), mais aussi l'objet d'un regard de la part d'un sujet spectateur (psychologie) ; elle établit un rapport avec ce spectateur par l'intermédiaire d'un médium et d'un dispositif spécifique (sociologie, médiologie) ; elle peut être utilisée à plusieurs fins et a des valeurs variables (anthropologie) ; son importance sociale a connu de grands moments de mutation (histoire) ; enfin, elle a des pouvoirs propres, qui la distinguent du langage et des autres manifestations symboliques humaines (esthétique). Toutes les images – faites à la main ou produites automatiquement, immobiles ou mouvantes – sont prises en considération dans cette enquête qui s'est efforcée de n'oublier aucune théorie, aucune approche, et qui prend en compte les développements les plus récents.

• **La sociologie filmique,**
Joyce Sebag et Jean-Pierre Durand, CNRS Editions, 256 p, 26 euros.

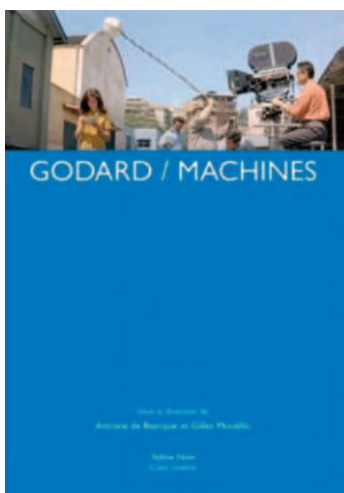


• La « sociologie filmique » est une sociologie avec et par les images et les sons. Il ne s'agit pas de faire de la sociologie à partir des productions d'autrui mais de conduire des sociologues à réaliser eux-mêmes des documentaires sociologiques. En allant jusqu'au bout de la logique, à savoir que le film se suffise à lui-même (sans commentaire d'accompagnement sous forme d'écriture-papier) pour affirmer, montrer, démontrer une thèse, en direction d'un public qui ne soit pas seulement celui des chercheurs. La sociologie filmique propose ainsi une exploration des ressources intellectuelles qui naissent de la conjugaison de la sociologie et du cinéma. A partir d'exemples concrets et d'une riche iconographie, les auteurs analysent ce que signifie « penser par l'image », exposent les différentes phases de réalisation d'un documentaire sociologique, et questionnent au moyen du film sociologique les représentations du réel, et plus particulièrement ce qui demeure invisible dans le monde social.



• **Les Jeux de rideau d'Alfred Hitchcock,**
Lydie Decobert, L'Harmattan, 208 p, 21,50 euros.

• Comment les jeux de rideau imaginés par Alfred Hitchcock régissent-ils les images ? Et comment rejoignent-ils le rituel théâtral en une dynamique créative ? Opaque ou translucide, de voile ou de fer, de pluie ou de feu, polyvalent, métaphorique, le rideau participe à la mise en scène et au cadrage dans le cinéma d'Alfred Hitchcock. Il sert l'intrigue et exalte le double-jeu des personnages de *Downhill* (1926) à *Family Plot* (1976). Le rideau se ferme, se lève et tombe sur la représentation de l'amour et du crime : Éros et la destruction, pour reprendre les mots d'André Téchiné, ne sont-ils pas « *les seuls moteurs du cinéma hitchcockien* » ?



• **Godard/Machines,**
dir. Antoine de Baecque et Gilles Mouëllic, Yellow Now, 264 p, 24 euros.

• Jean-Luc Godard est sans doute le cinéaste dont l'œuvre a parcouru et interrogé avec le plus de constance et de lucidité la place des machines dans le monde du cinéma. Si les relations entre machines et création font l'objet d'une attention particulière, la présence récurrente d'autres machines ne manque pas de susciter l'intérêt des auteurs. Parmi celles-ci, la voiture tient une place très ambiguë, à la fois symbole de la modernité et emblème d'une civilisation des loisirs dont Godard perçoit très vite les limites. Dans le même ordre d'idées, l'omniprésence d'appareils d'enregistrement et de diffusion de la musique (tourne-disques, poste de radio, juke-box) témoigne de l'avènement d'une société de consommation prête à tout pour soumettre la culture au capitalisme le plus débridé. Si la machine permet de penser ensemble techniques et esthétiques, elle nourrit aussi chez Godard, avec une remarquable diversité, une vision politique du monde.

FFCV intramuros

Cap formation 2021

Le 12 décembre 2020, conscient de l'importance de la formation dans l'animation et dans le développement de la FFCV et pour répondre au mieux aux attentes des licenciés, le conseil d'administration fédéral a décidé, à travers son plan « Cap formation 2021 » la création d'une commission "formation" animée par Allain Ripeau, la nomination d'un référent formation au sein de chacune des unions régionales, la création d'un important pôle de référence pour la formation à la disposition de l'ensemble des licenciés sur le site de la FFCV.

Ce plan de formation va impliquer les 3 niveaux structurels de la FFCV : national, régional et local. Le principal objectif de la commission Formation est de définir, à travers une politique nationale de formation claire et volontariste, les actions prioritaires, les rôles et les responsabilités des différents intervenants, les modalités de mise en œuvre et de financement. Cette commission est composée de Michèle Jarousseau, Alain Boyer, Jean-Pierre Droillard, Norbert Flaujac, sous la présidence d'Allain Ripeau.

Les régions ont spontanément répondu à l'appel de la commission en désignant leurs référents régionaux de formation : Didier Bourg et Patrick Lanza (R1, CinéVIF), Joël Chanial (R2, CVR2), Gérard Philippe (R3, UNCCV), Jean-Claude Simonney (R4, UCCVO), Jean-François Lapipe (R5, GUR Est), Jean-Paul Garré (R6, UR6), Christian Laisse (R7, UCV7), Alain Boyer (R8, UMCV).

La commission réserve un rôle prépondérant aux référents et souhaite enrichir ses propositions des remontées du terrain.

Lors de ses premières réflexions, la commission Formation, après consultation des référents régionaux, va soumettre à la décision du CA les thèmes de formation suivants :

- l'animation et la conduite des réunions de travail en club, de soirées de projections, de sélection de films pour les festivals régionaux et de jury des festivals régionaux ou nationaux,
- le développement de la créativité,
- la conduite de projet mené lors de la réalisation des films
- la prise de conscience de l'importance du son dans la réalisation d'un film (principes de bases et bonnes pratiques).

Dans l'avenir, d'autres thèmes seront envisagés, comme par exemple « favoriser l'ouverture de la FFCV aux jeunes avec des formations et des outils adaptés ».

La commission Formation de la FFCV

Soulac 2021

Le prochain festival national Ciné-en-Courts de Soulac-sur-Mer est programmé du 23 au 26 septembre 2021.

Nous espérons vraiment pouvoir organiser de façon traditionnelle en nous retrouvant tous sur place. Même si pour le moment, il est difficile de faire des projets trop précis, nous poursuivons la préparation du « National » avec optimisme, avec le soutien de la municipalité de Soulac-sur-Mer.

Anne-Marie Garat, écrivaine reconnue et enseignante en cinéma, a accepté de présider le jury 2021. Rappelons qu'elle n'a pas pu assurer cette mission en 2020 car elle était "cas contact".

La commission Festivals de la FFCV

Nouvelle adresse du siège social FFCV,
adresse postale uniquement :
FFCV, 117 rue de Charenton 75012 Paris
téléphone : 01 43 40 81 62.



La page d'accueil du site de la FFCV : <https://ffcinevideo.com>

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, Michèle Jarousseau, Alain Boyer
- 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, Jean-Marc Baudinat, Michèle Jarousseau, Daniel Payard
- Cinémathèque : Jean-Pierre Droillard, Pierre Marchal

Le conseil d'administration de la FFCV et les commissions.

Nouvelles de l'UNICA

L'année 2020 a été une année blanche pour l'UNICA : pas d'AG et pas de congrès avec le festival prévu à Birmingham (Angleterre) qui a dû être annulé. En juillet 2020, le président Dave Watterson a quitté ses fonctions et plusieurs postes du comité sont devenus vacants. La tenue d'une AG en 2021 sera déterminante, avec notamment les prochaines élections, afin de former à nouveau une équipe capable de bien gérer les défis dans la période à venir. Une décision concernant une nouvelle organisation du congrès cinéma doit être prise. La désaffection du public des congressistes — coûts élevés pour les organisateurs et d'autre part la durée et le coût de la participation à une conférence UNICA pour les visiteurs et les auteurs de films — ont amené à chercher un nouveau concept. Le temps de projection de film pur devrait être raccourci à 3-4 jours (7 jours jusqu'ici), les discussions auraient lieu le soir et les excursions pourraient être réalisées avant ou après le Congrès de l'UNICA. La durée des programmes nationaux devrait être réduite à 40 minutes et les pays membres enregistrer un maximum de 4 films. Une autre solution propose l'utilisation d'Internet pour une phase de nomination qui se déroule environ un mois avant le Congrès de l'UNICA. La Pologne qui devait organiser le congrès UNICA 2021 s'est désistée. Un autre pays est recherché. En 2022, l'UNICA est prévu en Ukraine, probablement à Kershon.

Source : *Le bulletin de l'UNICA, hiver 2021.*
<https://unica-web.one/>

Communiqué d'Yves Perdriau, 3e Œil Angers

InFiné est un label de musique parisien qui développe les projets de nombreux artistes, compositeurs et arrangeurs internationaux, d'horizons différents et aux esthétiques variées : du néo-classique à l'électro, en passant par le r'n'b et la musique plus traditionnelle (Rone, Bruce Brubaker...). Un label activiste, défenseur de la richesse de la création musicale et porteur de valeurs et d'aventures. En parallèle, InFiné développe son pôle éditorial et cherche à collaborer avec le milieu du cinéma, professionnel ou non, en proposant son catalogue musical et ses compositeurs aux réalisateurs intéressés par de la composition originale ou l'utilisation d'œuvres déjà existantes pour l'habillage sonore de leurs images (courts, moyens ou longs métrages).

InFiné Editions invite à découvrir un aperçu de ses collaborations à l'image sur son site : <https://infine-music.com/editions/>

Contacts :

Mail : sync@infine-editions.com

Téléphone : 09 81 65 00 19





L'Écran de la FFCV
N° 132 - Mars 2021

Sommaire :

Tour de France des régions FFCV : l'UNCCV	p. 2
Voyages et regards : Marie-Hélène Gosselin	p.14
SoulaCritiques	p.18
Jean-François Goujon	p.22
L'opéra filmé vu par Claude Balny	p.28
Roger Odin : émotions et films de famille	p.31
Christine Rey : archives audiovisuelles du 93	p.40
Image et musique : Didier Bourg rencontre Pierre Lacroix	p.47
Philippe Lignières : retour du cinéma (semi) muet	p.50
Le coin lecture	p.53
FFCV intra-muros	p.56

Image p.58 : archive familiale 8mm utilisée pour *Vingt fois peut-être* (Charles Ritter)