

REVUE DE LA FFCV



Jean-Pierre et Renée Brachet : peinture numérique et animation 3D

De Sète à Cannes, l'UMCV au beau fixe

Ye Yu et Denis Nold : le rêve des figurants chinois

Roger Odin : filmer le confinement
comme espace de communication mental

Claude Balny : filmer la création d'une œuvre

Rencontres avec : Martine Beugnet, Manon Grodner,
Laurent Jullier, Jean-Louis Comolli

Rendre le cinéma et le documentaire accessibles à toutes et tous

JUIN 2021

Trimestriel

133

FEDERATION FRANCAISE DE CINEMA ET VIDEO

Edito

Après 7 mois de fermeture des salles de cinéma, la chape de plomb qui a paralysé en France le monde de l'art et de la culture s'allège enfin un peu. Notre monde associatif et le lien social en a été très affecté, avec un nombre d'adhérents, d'activités et de production en forte baisse.

En tout cas, tous nos espoirs se portent, après cette quasi saison blanche 2020/21, vers un concours national joyeusement vécu en « présentiel » et une reprise des activités qui nous passionnent dès cet été.

Comme à chaque numéro, L'Ecran fait la part belle à une région, un club et au moins un auteur FFCV. Le couple Brachet, virtuose de l'animation 3D, nous ouvre à leur univers vertigineux. Denis Nold et Ye Yu nous précisent les conditions du tournage de leur exceptionnel documentaire *I Got a dream*. Didier Bourg, pour sa part, nous propose quatre rencontres passionnantes, parmi lesquelles un riche entretien avec Jean-Pierre Comolli.

Enfin, félicitons-nous que, dans une population qui semble encore passablement tétanisée, certains esprits conservent encore leur faculté de s'interroger ou de s'indigner en s'appuyant sur le cinéma, comme le font dans ce numéro Roger Odin et Christine Rey.

Bonne lecture.

Jean-Claude Michineau

Tour de France des régions FFCV

De Sète à Cannes, l'UMCV (malgré tout) au beau fixe

L'Union Méditerranée Cinéma Vidéo (UMCV) qui regroupe les clubs FFCV des régions PACA, Languedoc-Roussillon et Corse s'est dotée d'un nouveau président, Jean-Pierre Droillard. C'est l'occasion pour L'Ecran de la FFCV de faire le point sur cette « région 8 » très prolifique en auteurs et en films remarquables, depuis notre précédente étape méditerranéenne en juin 2019.



Le Covid n'arrête pas les activités photo et vidéo au club de Mougins.

►► 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 : UMCV, Apt-en-vidéo, JP Brachet, D. Nold, CVNA, DiViPassion, R Collot, JL Porte, droits réservés.

►► En couverture : *Nauffrage* (JP Brachet).

L'Ecran de la FFCV ►► Vous avez récemment pris la succession d'Alain Boyer à la présidence de l'UMCV. On vous connaît surtout comme directeur du Festival FICA organisé par Caméra club de Cannes et comme membre du bureau de la FFCV. Quelles ont été vos motivations pour postuler à cette présidence de région ?

Jean-Pierre Droillard ►► Pour ne rien vous cacher, ma motivation pour postuler à la présidence de cette région était plutôt faible et ceci pour deux raisons : la première étant de succéder à Alain Boyer et la deuxième consistant à trouver

le temps nécessaire à consacrer à cette activité. L'UMCV est aujourd'hui en très bonne santé grâce à un investissement personnel de tous les instants. Mon prédécesseur a, pendant douze années, semé les graines de la réussite : un effectif dépassant les 200 licenciés, 15 clubs actifs, un programme de formation innovant adapté au profil et à la demande de chaque atelier et en 2020 à Soulac, une dizaine de prix nationaux, révélateurs du gros travail de fond effectué par Alain Boyer.

Lui succéder n'est donc pas simple. Se fixer des objectifs quantitatifs et qualitatifs dans une région moribonde est souvent un challenge passionnant à relever avec de multiples pistes à exploiter. Maintenir l'UMCV à son niveau d'aujourd'hui est une ambition beaucoup plus complexe, surtout dans le contexte sanitaire actuel.

La deuxième raison concerne mon principal ennemi : le temps. Même si j'ai de la chance de n'avoir besoin que de 4 ou 5 heures de sommeil, les journées passent très vite. Je suis impliqué dans quelques dossiers importants pour la FFCV, comme la communication, le festival national de Soulac, la cinémathèque, les cotisations et la maintenance du site comme webmaster. Ajoutez à cela, le Ciné Caméra Club de Cannes et son FICA, la Fédération Photographique de France, une implication dans le tissu social local (mairie, maisons de retraite), des enfants et petits-enfants, une vie de famille riche, une passion pour les voyages et vous comprendrez aisément que prendre la présidence de la région n'était ni un souhait ni un objectif. Néanmoins, j'ai franchi le pas après avoir fait le constat qu'il n'y avait aucune autre candidature. Je me suis assuré aussi que deux des piliers de l'UMCV (l'ancien président Alain Boyer et le trésorier Claude Kies) feraient partie de la nouvelle équipe. Si aujourd'hui après six mois de présidence je fais un premier bilan, je n'éprouve aucun regret d'avoir accepté cette mission, bien au contraire : cette période a surtout été consacré à « apprendre le métier », à connaître mes interlocuteurs, à les écouter et à les comprendre, en intégrant entre autres les profils parfois très différents des présidents



de clubs. Il suffit maintenant d'un peu de patience pour que la situation s'améliore et que l'on puisse à nouveau ouvrir de nouvelles perspectives pour encore mieux développer notre passion commune. Seul bémol à ce tableau : la gestion du temps et les priorités, un casse-tête quasi quotidien.

L'Ecran de la FFCV ►► Alain Boyer avait placé l'éducation populaire au centre de la philosophie de l'UMCV, dans ses activités, ses formations, sa communication. Pensez-vous poursuivre dans cette voie ?

Jean-Pierre Droillard ►► Cela reste bien évidemment d'actualité. Tout cela fonctionne malheureusement depuis plus d'un an au ralenti. Alain et moi-même faisons tous deux partie de la commission nationale Formation, et nul doute que notre région continuera avec l'ambition supplémentaire de faire profiter de notre expérience d'autres régions qui le souhaiteraient. En tant que responsable de la communication au sein de la FFCV, les idées que je défends au niveau national sont et seront mises en œuvre sur le plan régional.

L'Ecran de la FFCV ►► La typologie des clubs affiliés à l'UMCV est extrêmement riche et variée : du club d'entreprises (SNCF, EDF...) au cercle amical du Festival Courts dans le Vent, en passant par des ateliers de clubs de loisirs ou des associations classiques de cinéastes. Cette chance peut cependant entraîner des difficultés à gérer diffusions et formations, de par la grande diversité de qualité technique des productions. Comment valoriser un club comme celui de l'UAICF de Sète sans décourager d'autres associations aux ambitions et moyens plus modestes ?



Formation vidéo organisée par l'UAICF de Sète.

Jean-Pierre Droillard ►► C'est effectivement une grande richesse de posséder autant de clubs avec des caractéristiques aussi différentes, voire extrêmes. Vous avez cité le club de Sète qui est le fleuron de notre région quant au niveau de la qualité très élevée de ses créations. Je considère que c'est une chance dont il faut savoir profiter, car son exemple permet de tirer tout le monde vers le haut, même si la marche semble très haute pour certains. Ils ont aussi la gentillesse de faire connaître leur savoir à quiconque leur demande. Ces différences doivent être aussi « managées » pour qu'elles ne se transforment pas en découragement, voire en abandon au niveau des clubs. Cela demande de bien connaître chaque atelier, d'être à son écoute, d'être aussi réactif que possible à leurs demandes et toujours posséder des offres concrètes pour solutionner leurs problèmes.

Il est évident que la formation qu'elle soit technique ou plus philosophique reste l'outil le plus performant pour combler les écarts et faire comprendre aux clubs les plus démunis, que pour les niveaux régionaux et nationaux, ils ont autant d'importance que les clubs les plus huppés.

Un autre levier est celui des rencontres régionales. C'est une belle opportunité de pouvoir récompenser le mérite, la ténacité et l'engagement de certains réalisateurs qui ne demandent qu'à progresser. Cela peut paraître dérisoire, mais un simple diplôme d'encouragement décerné dans cet esprit est toujours très apprécié par son bénéficiaire.

Pour rester dans le domaine de la gestion des différences, le volet des relations humaines est sans doute le plus compliqué, mais aussi le plus passionnant. 15 clubs, 15 présidents, 15 profils, 15 problématiques différentes demandent en permanence une écoute adaptée et la recherche de solutions adaptées. Une expérience très enrichissante, mais pas de tout repos.

L'Écran de la FFCV ►► **Comment se portent le Caméra club de Cannes et le FICA où vous êtes toujours très impliqué, en plus de vos missions à l'UMCV et au comité fédéral ? Trouvez-vous encore le temps et la motivation de réaliser des films ?**

Jean-Pierre Droillard ►► Le CCCC se porte aussi bien que possible dans le contexte de ce virus ravageur. Depuis le mois de mars 2020 l'activité tourne bien sûr au ralenti. Les deux séances de projections mensuelles ont disparu des écrans, et pour beaucoup c'est un lien social important qui s'est coupé avec un impact plus important pour les



personnes seules et âgées. Le CCCC est une grande famille, ou de nombreux et très forts liens d'amitié se sont créés. Une famille qui n'a cessé de grandir pour passer en moins de dix ans de 30 à 150 adhérents. J'ai présidé ce club pendant neuf ans et au mois d'octobre 2020, mon ami Paul Lecuir en a pris la présidence. Tous deux, pendant cette longue période de pandémie, nous avons tout fait pour maintenir bien présent un lien concret avec nos adhérents. Dans les périodes les plus difficiles ou un confinement strict nous a été imposé, chaque matin au réveil, un message arrivait dans toutes les boîtes mail. Le contenu fut très varié, allant de l'humour (souvent) à l'information et en passant par des spectacles divertissants. Combien m'ont dit : « *La première chose que je fais le matin, c'est d'aller voir ma messagerie* ». Nous avons aussi mis en place des projections virtuelles à l'aide de notre plateforme Vimeo et notre site <https://cannes4c.com>. Nous avons strictement conservé le programme bi-mensuel de nos projections en passant simplement du présentiel au distanciel. Chaque projection est guidée par une thématique qui propose de revisiter quelques-unes des 2 500 réalisations que comporte la cinémathèque des auteurs du CCCC.

Je reste bien sûr très impliqué dans le fonctionnement du CCCC, même si le nouveau président s'approprie rapidement les nombreux dossiers inhérents à cette fonction. Le pilotage de notre Festival International de Créativité Audiovisuelle reste pour l'instant sous ma responsabilité (*voir encadré*). Malgré l'annulation des éditions 2020 et 2021 du FICA, l'activité du club, de la région, et du national ne baisse pas et me laisse malheureusement peu de place à la réalisation. Mon activité d'auteur est partagée entre la vidéo (ou je débute et progresse) et le diaporama (que je



Forum des réalisateurs durant un concours régional, à Ventabren.

maîtrise mieux). Je viens de terminer un montage intitulé *Qatar : Objectif 2070* qui me permettra de défendre les couleurs du CCCC au concours National 1 de la FPF pour lequel je suis qualifié. Mais c'est tout... et ce n'est pas une nomination à la présidence de l'UMCV qui va arranger les choses.

L'Ecran de la FFCV ►► Quelles sont les évolutions de la région en termes d'adhérents, productions, manifestations depuis la dernière présentation de l'UMCV dans L'Ecran, en juin 2019 ? Quel impact la crise du Covid a-t-elle eu depuis un an dans les activités des associations et dans le fonctionnement de l'UMCV ?

Jean-Pierre Droillard ►► Le travail de fond sur la formation à l'initiative d'Alain Boyer commence concrètement à porter ses fruits. Soulac 2020 fut pour la région un véritable succès avec 10 prix nationaux remportés. Même dynamique positive dans le domaine des effectifs, puisque le cap des 200 licenciés fut franchi avec une augmentation de plus de 15% en 2020 par rapport à l'année précédente. Les répercussions de l'activité de nos clubs doivent être les mêmes que celles ressenties par ceux de l'hexagone. Certains sont restés fermés pendant un an, alors que d'autres ont trouvé des solutions distancielles pour maintenir une activité. Nos rencontres régionales pourtant prévues en présentiel à Ventabren se sont vues condamnées par un arrêté préfectoral des Bouches du Rhône. Pour la deuxième année consécutive, la vidéoconférence sera l'unique solution possible. Beaucoup de fictions n'ont pu être tournées et il manquera les documentaires de nos voyageurs privés de tout déplacement. Si la quantité habituelle de films

sera maintenue (quelques fonds de tiroirs ont été vidés) il faut sans doute s'attendre à une baisse de la qualité moyenne.

L'Ecran de la FFCV ►► Le Languedoc-Roussillon et la Corse constituent les points faibles du maillage territorial de l'UMCV en terme de clubs affiliés ? Est-ce plus difficile qu'avant de trouver ou motiver de potentielles nouvelles associations ?

Jean-Pierre Droillard ►► Incontestablement la période n'est pas à l'extension. Nous sommes plutôt dans une stratégie de maintien des effectifs en motivant des clubs durement frappés par la crise sanitaire, pour qu'ils restent affiliés à la fédération. Il semble que nous ayons plutôt bien réussi car nous ne perdons que 10% de nos effectifs à comparer avec le 17% du niveau national. Avec 181 licenciés, notre région occupe la première place avec la région 7 en termes d'effectifs. C'est un élan qui est coupé car, depuis plusieurs années, la progression était constante. Quant au Languedoc-Roussillon et la Corse, une éventuelle reconquête n'est pas d'actualité, tant que notre activité n'aura pas retrouvé un régime de croisière dénué de toutes les incertitudes qui nous entourent aujourd'hui. J'avoue ne pas avoir réfléchi à ce sujet, et quand le moment sera venu, je ferai appel à la mémoire de mon prédécesseur pour connaître les raisons de ce déséquilibre et éventuellement bâtir une stratégie pour attirer de nouveaux clubs.

L'Ecran de la FFCV ►► L'UMCV a été très active ces dernières années à l'international : jumelage et production



La Soirée des réalisatrices, au club de Cannes en 2018.



Concours régional 2016 à Ventabren : Alain Boyer annonce le prix FFCV attribué à Jean-Jacques Quenouille « pour l'ensemble de son œuvre » (président du jury, Charles Ritter). Au centre : Jean-Pierre Droillard.

Il est dommage que les éditions 2019 et 2020 ont été supprimées sans que les solutions techniques distancielles existantes n'aient été envisagées et mises en place, pour maintenir le lien et permettre aux réalisateurs qualifiés de présenter leurs films. Pour ce qui est du jumelage, il nous faut là aussi attendre que la situation sanitaire se décante. Il n'est pas impossible de penser à une suite au jumelage avec la Macédoine, mais très sincèrement, il y a pour l'instant d'autres priorités à gérer.

Propos recueillis par Charles Ritter.

Le site de l'UMCV :
<https://umcv-ffcv.jimdo.com/>

commune avec un club de la Macédoine, participation de plusieurs jeunes au Young Unica Workshop aux Pays-Bas et en Roumanie. Y aura-t-il une suite ?



Jean-Pierre Droillard ►► L'UMCV n'a pas échappé à la règle qui a vu nos activités sinistrées par le Covid 19. Pourtant, depuis *L'Ecran* de juin 2019, des éléments très positifs étaient intervenus. Beaucoup de paramètres objectifs nous échappent pour pouvoir répondre à cette question. L'Unica est aujourd'hui dans une situation délicate : démissions, décès et pandémie ont fragilisé cette organisation, dont nous attendons des informations sur l'avenir immédiat.



Jean-Jacques Quenouille honoré par Marie Cipriani, ancienne présidente de la FFCV.

A Cannes, l'autre festival



Quinto Albicocco, le fondateur.



En 1946, c'est la création du devenu célèbre Festival International du film à Cannes. Quinto Albicocco, un cinéaste et photographe italien de renommée mondiale installé à Cannes, décide de créer le Festival International du Film Amateur. Il fonde le Ciné Caméra Club de Cannes qui sera le support de cet événement et se donne pour objectif de faire connaître le cinéma amateur. Dès 1949, de jeunes cinéastes participent à ce festival, certains deviendront confirmés comme Jean-Pierre Rappeneau, Edouard Molinaro ou Yves Ciampi. Dans son initiative avant-gardiste, le club est encouragé par le monde littéraire. Jean Cocteau, Boris Vian, Pierre Dac fréquentent le club. En 1950, le festival amateur grandit et accède au Palais des Festivals : 32 nations y participent, plus de 250 films y sont présentés.

Le 13 juillet 1983, le club devient le Ciné Caméra Club de Cannes et étend ses activités à la vidéo, au diaporama et à toute autre mode d'expression pour le son et l'image. Le Festival International du film amateur s'est arrêté quelques années auparavant et est remplacé en 1986 par

le Festival de Créativité qui pendant 29 ans restera un événement de faible envergure regroupant de 20 à 30 des réalisations du club et de la région. Dans ces dernières années, grâce à une politique de communication renforcée, il s'étend sur l'hexagone mais aussi à l'étranger. Il est donc décidé en 2017 de le rebaptiser FICA (Festival International de Créativité Audiovisuelle). Un tel festival demande environ six mois de préparation. Alors que les préparatifs de l'édition 2020 étaient stoppés brutalement par l'apparition de la pandémie, le comité d'organisation choisit de mettre en place une solution basée sur le distanciel, mais la fête fut absente. Le festival perdait ainsi une partie de son importance et de son intérêt : il devait permettre les rencontres entre public et réalisateurs venus de nombreux pays étrangers. La situation sanitaire ne s'étant pas améliorée fin 2020, il fut décidé purement et simplement de supprimer l'édition 2021. Mais la flamme ne s'est pas éteinte pour autant, et déjà l'édition 2022 est bien présente dans nos esprits.

Jean-Pierre Droillard.



Des représentants de l'Italie, d'Allemagne, du Luxembourg et de l'Autriche présents au FICA.



Passionné et Apt en vidéo

Dans le Luberon où « *certains maîtrisent encore le provençal mieux que le français* », on est très attaché au patrimoine régional et au lien social. C'est sans doute la raison du succès des initiatives du club Apt en vidéo dans le domaine des rencontres culturelles festives comme dans la réalisation de films à ancrage local. Rencontre avec un président heureux, Michael Snurawa.

L'Ecran de la FFCV ►► L'objectif affiché de l'association Apt en vidéo est de « *réaliser des documents audiovisuels, afin de montrer les différentes facettes du patrimoine humain du pays d'Apt* ». La valorisation patrimoniale et culturelle régionale était-elle à l'origine de la création du club, avant même celle de pratiquer un cinéma de loisir ?

Michael Snurawa ►► Apt est une petite ville de 12 000 habitants à l'est du Vaucluse, à 55 km d'Avignon. Aujourd'hui, notre coin est très convoité par le tourisme. Nous sommes une petite association qui compte actuellement douze membres actifs sur 48 adhérents.

Le début de l'association nous ramène en 2002. A cette période, on y rencontre encore une génération d'hommes et de femmes d'un autre temps plein d'histoires, dont certains maîtrisent encore le provençal mieux que le français. Pour moi, nouveau dans la région, c'était une découverte extraordinaire. Un peu en référence au proverbe africain qui dit « *Quand un africain meurt, c'est toute une bibliothèque qui brûle* », je me suis dit qu'il faudrait absolument capter, sauvegarder la mémoire de ces personnages hauts en couleurs. J'avais déjà certaines notions en vidéo mais je ne me considérais pas comme cinéaste ou vidéaste. Je préférerais le terme de passeur d'images. Un terme qui me plaît d'ailleurs toujours !

J'ai ensuite rencontré des personnes qui s'intéressaient à ce projet dont certains avaient déjà des compétences cinématographiques. En 2004, nous avons créé l'association et commencé des réalisations sur une base bien identifiée. Dans nos statuts, nous parlons d'un travail de valorisation, de transmission du patrimoine social, historique et culturel.



Le club en tournage.

L'Ecran de la FFCV ►► Le club s'inspire beaucoup de la philosophie de l'éducation populaire chère à Alain Boyer qui a longtemps présidé l'UMCV. Vous créez ainsi régulièrement, semble-t-il, des actions et événements pour cultiver le lien social. Pouvez-vous nous donner quelques exemples d'initiatives, et quels sont vos partenaires pour les mettre en œuvre ?

Michael Snurawa ►► Oui, dès l'origine de l'association, l'idée d'éducation populaire faisait partie de nos objectifs. Après quelques mois déjà, nous avons présenté nos premières réalisations. Des réalisations certes avec beaucoup de défauts techniques. Souvent je dis qu'on avait un sacré culot de montrer ces reportages ou portraits. La formule des premières années était un mélange de vidéo, poésie, chansons. Le public est venu en nombre à ces soirées.

Une année nous avons eu jusqu'à 900 personnes ! Nos réalisations étaient et voulaient être l'occasion d'échanges entre les gens. Autre détail non négligeable : nous avons attiré et réuni un public d'une grande mixité sociale. On crée du lien social dans notre monde de plus en plus cloisonné. En quelque sorte, nous avons peut-être contribué, avec notre travail, avec nos réalisations, à la prise de conscience de l'histoire et peut-être de notre petit monde. Quand des gens qui ne mettent jamais les pieds dans un cinéma viennent à une de nos soirées, c'est déjà une très bonne chose.

Les partenariats qui nous sont chers ? Au fil des années, nous avons noué des contacts, des liens, des partenariats avec la MJC, les foyers ruraux et le Festival des cinémas d'Afrique du pays d'Apt, le deuxième festival de ce genre en France.

Depuis trois ans, nous organisons en été les trois jours de Ciné Plein Air, véritable événement populaire. L'édition de 2020 a été un très beau succès. Mais ce succès est aussi le fait des nombreux professionnels qui nous ont soutenu. Cette année là, c'était notre ami Jacques Mitsch et Jean-Pierre Jeunet qui étaient à nos côtés. Je pense que l'ouverture vers des cinéastes locaux a été également très appréciée.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment définir la production de votre club ? Y a-t-il une méthode commune de travail (proposition de sujets, réalisation collective, analyse critique des films en montage, diffusion des films) ?



Elske Koelstra et Michael Snurawa.

Michael Snurawa ►► La production du club est toujours collective, ce qui ne veut pas dire que tout le monde travaille sur tous les films ! Le cadre jusqu'ici a été le patrimoine humain du pays, la vie locale, sociale et culturelle. Mais tout évolue, les motivations et les envies des membres actifs. Il y a dix ans, personne chez nous n'avait envisagé la réalisation de fictions. Peut-être faudrait-il prochainement adapter et modifier nos statuts. Pour le moment, nous fonctionnons ainsi : à partir de la proposition de l'un d'entre nous, deux ou trois personnes montent une petite équipe. Dans un deuxième temps, la réalisation s'enrichit des retours faits par tous les membres actifs.



Formation de jurés animée par Alain Boyer.



Débat avec Daniel Grandclément, journaliste reporter.

C'est un vrai soutien, en particulier dans le travail de montage. Depuis le début nous avons insisté sur les axes réalisation et diffusion. La diffusion de nos films, comme nos coups de cœur de nos collègues des autres clubs, se fait dans le village, à l'office de tourisme d'Apt, à l'occasion du Ciné Plein Air ainsi que sur Internet. Les membres de l'association participent à la mise en œuvre de ces soirées et de notre mini festival.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous-même avez réalisé un film remarqué *Stop making Jam*, qui a obtenu le prix du meilleur reportage au concours national FFCV en 2015. C'est un émouvant portrait d'une femme cadre supérieure d'une multinationale harcelée jusqu'au burn out qui trouve une issue salvatrice dans la photographie où elle s'est aujourd'hui fait un nom. Pouvez-vous nous expliquer comment vous l'avez rencontrée et quelles ont été vos motivations pour en faire un film ?

Michael Snurawa ►► Elske Koelstra, la protagoniste du film, habite le même village. Lors de portes ouvertes des ateliers d'artistes, elle avait organisé une exposition. Les photos correspondaient aux différentes phases de son histoire, de son harcèlement puis de son burn out. Je la connaissais à peine, des amis avaient vu l'expo et m'en avaient parlé. Quand j'ai vu l'expo, j'ai été bouleversé et je lui ai spontanément proposé de faire un film. Après quelques semaines, elle m'a recontacté et nous avons commencé un long travail. En tout, si je me rappelle bien,

j'avais 14 heures de rushes de tournage. Ça a été un travail autour des questions sociales qui nous a permis de dépasser le cadre du patrimoine local tel que nous l'avions défini au début de l'association. Les échanges lors des soirées que nous avons organisées autour de ce film ont été riches, diversifiés et souvent très émouvants. Ils ont attiré un public nouveau, parfois militant.

L'Ecran de la FFCV ►► La fiction n'est pas absente de la production du club. Qu'en est-il de votre projet de mini-série ?

Michael Snurawa ►► Depuis trois ans, il y a une ouverture vers la fiction. Au début, plusieurs membres de l'équipe ont participé à différents modules de formations. Les projets avancent doucement, la faute aux contraintes sanitaires. Sept personnes du club se sont investies dans ce travail qui a consisté dans un premier temps à écrire chacun un scénario sur le thème « Trois papys mythos ». Seule règle : ce seront des films d'une minute chacun. Les scénarii ont été lus et commentés par le groupe, les acteurs ont été choisis. Prochaine étape, les tournages qui sont prévus en juin, septembre et octobre. Comme évoqué plus haut, c'est un axe qui se développe.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous organisez notamment des rencontres avec des professionnels qui peuvent faire office de master class pour progresser dans la maîtrise du cinéma. Y a-t-il un dispositif de formation dans votre club ?

Michael Snurawa ►► Il ne s'agit pas vraiment d'un dispositif. Plusieurs principes nous guident. Tout d'abord les besoins que nous repérons nous-mêmes au cours de nos productions. Nous avons ainsi travaillé sur l'écriture de scénario, la lumière, la réalisation d'un premier court métrage. Pour ce faire, nous avons utilisé nos compétences et connaissances internes et participé à plusieurs formations à l'initiative de l'UMCV. Ensuite il y a de belles rencontres et des amis qui travaillent dans le cinéma tels que Jacques Mitsch, Patrice Rollet et Diane Bertrand qui ont bien voulu partager avec nous quelques connaissances. Enfin, il y a des opportunités telles que les discussions avec les cinéastes invités par le Festival des Cinémas d'Afrique. Dès que ce sera possible, nous reprendrons la formule des leçons de cinéma qui sont l'occasion de discuter autour

d'un film et de développer le lien entre l'équipe active et les adhérents.

L'Ecran de la FFCV ►► Que vous apporte l'affiliation d'Apt en vidéo à l'UMCV/FFCV ? Avez-vous des suggestions qui seraient susceptibles de développer davantage cette relation ?

Michael Snurawa ►► Quand je compare des réalisations que nous avons faites il y a quinze ans avec les films d'aujourd'hui, je constate que nous avons fait de grands progrès. Nos exigences techniques ont augmenté et le mérite en revient à l'UMCV et à la FFCV sur plusieurs plans. Par exemple, nous participons régulièrement au concours régional. Voir les très belles réalisations de nos collègues,

de Sète bien sûr mais aussi d'autres, est très stimulant. L'année dernière, nous avons travaillé sur les films présentés à Soulac. C'était un très bel exercice de formation.

Avec le concours de l'UMCV/FFCV, nous avons pu organiser une formation très intéressante sur l'écriture de scénario. Plusieurs membres ont participé à une formation de fiction animée par Daniel Ortega à Sète. A l'initiative de Jeanne Glass, vous-même Charles Ritter aviez animé une formation sur la mise en scène à Salon-de-Provence où quatre membres de notre association étaient présents. De son côté, Alain Boyer est intervenu dans notre association à Apt pendant une journée pour une formation sur le travail des jurés. Toutes ces opportunités ont été enrichissantes.

Propos recueillis par Charles Ritter.



Tout le village se retrouve pour Ciné Plein Air.

Jean-Pierre Brachet : une virtuosité bien réelle dans le virtuel

Les films d'animation 3D de Jean-Pierre Brachet comme *Sects* et *Naufrage* ont été très remarquables, notamment dans les derniers festivals de Soulac-sur-Mer. C'est le secteur scientifique (physique théorique) dont le cinéaste cannois est issu qui a, dit-il, contribué à son attachement à l'imagerie de synthèse et à l'animation 3D.

Fort d'une impressionnante maîtrise du logiciel Blender, Jean-Pierre Brachet nous interpelle aussi par son discours singulier sur l'art et la science. Avec son épouse Renée, passionnée de *digital painting*, ils nous font découvrir leur univers artistique parfois vertigineux.



L'Écran de la FFCV ►► Vous avez eu l'occasion d'affirmer que vous êtes « *irrité de la dichotomie conventionnelle entre l'univers de la création "artistique" et celui de la science. Dans les deux cas, il s'agit bien de création, seule la nature des objets diffère* ». La science est pourtant définie comme l'ensemble des connaissances à caractère universel ayant pour objet l'étude de faits et de relations vérifiables. Alors que l'art, pour ne citer que Kant, qui se distingue de la nature comme de la science, est une production de la liberté, en s'adressant délibérément aux sens, aux émotions, aux intuitions et à l'intellect. Comment peuvent s'articuler art et science à vos yeux ?

Jean-Pierre Brachet ►► Ce qui me semble être une erreur, c'est l'opposition science/art. Je crois que Kant n'oppose pas, il distingue. Les "sciences dures" ne sont pas constituées d'équations, mais des idées qu'elles contiennent. Dirac a ouvert les portes de la théorie quantique des champs. Comment ? Parce que son sens de l'esthétique ne peut souffrir que l'équation de Schrödinger (qui marche si bien) soit incompatible avec la structure "géométrique" de la relativité. L'univers doit être "beau" pour être vrai. La beauté précède le vrai. Son équation concilie enfin les deux aspects relativiste et quantique au nom de cette "beauté". Ce mot apparaît explicitement dans ses conférences et ses écrits. Gell-Mann ne découvre

pas les quarks, il les invente, alors que jamais personne ne les a observés. Pourquoi ? Parce que le monde des particules élémentaires souffre alors d'un tel désordre inextricable que seule l'esthétique des symétries (internes à la théorie, et non pas "visibles") peut y remédier. Or cette symétrie ne tient debout qu'à la condition que des particules inconnues existent : les quarks. Les physiciens les distinguent par leur "beauté", leur "étrangeté", leur "charme". La poésie de cette nomenclature révèle bien la trace de leur cheminement intellectuel. Ne pourrait-on parler de "sensibilité a priori" ? Au travers ces deux exemples, on perçoit clairement qu'une recherche "esthétique" peut être porteuse d'un pouvoir heuristique. Dans le film sur lequel je travaille actuellement et qui s'appuie sur la personnalité d'un de mes anciens profs aujourd'hui décédé, je fais dire, de manière un peu provocatrice, à un mathématicien : « *Je fais des maths parce que ça ne sert à rien. C'est la première garantie de leur autonomie et de ma liberté* ». Plus simplement, je suis très sensible à la transformation en émotions sous les outils du sculpteur d'un bloc de marbre informe. De la même façon, je suis sensible à ce qui fait qu'un data-block, un ensemble de points (16 850 pour le personnage d'Ythaé) assorti de quelques matrices de transformations, le tout enfoui dans la mémoire d'un ordinateur, puisse porter à l'écran l'expression d'une idée, d'un mouvement, d'une émotion.

L'Écran de la FFCV ►► Vous soutenez également que « *l'animation 3D permet d'exploiter des concepts abstraits pour en faire émerger une réalité parfois surprenante* ». Spontanément, on pourrait penser que vous évoquez les figures fractales, pas vraiment une réalité du monde des hommes. Pouvez-vous préciser votre pensée ?



Jean-Pierre Brachet ►► Non, il est extrêmement difficile, voire impossible, d'anticiper le comportement d'une suite fractale telle qu'utilisée par les personnes qui manipulent ces objets à des fins "artistiques". Leur travail se situe donc dans le domaine du hasard, et non de l'intention. La surprise n'est pas plus dans l'utilisation plus ou moins pertinente d'effets visuels prédéfinis, dont la profusion d'images commerciales nous sature. Bien qu'il soit toujours possible de créer des objets 3D au hasard, je reste très attaché aux intentions créatrices. Ce qui m'intéresse c'est que mes objets expriment des idées écrites, préméditées et dont l'interprétation ne prête pas à ambiguïté. L'étonnement dont je parle naît de la conjonction de la géométrie, des textures, des lumières et surtout du mouvement pour que l'expression devienne étrangement humaine. C'est la mystérieuse dualité de Phym. C'est intentionnellement qu'elle clame ses origines logicielles tout en faisant référence à Albert Camus. C'est aussi l'étonnement avec lequel Ythaé découvre le mouvement et avec lui, la liberté. Si j'ai écrit « *réalité parfois surprenante* », c'est simplement parce que ma maîtrise n'est pas suffisante pour que ça marche à tous les coups.



Extérieur nuit dans *Au nom de...*

L'Écran de la FFCV ►► L'hyperréalisme qui vous passionne et que permettent des logiciels d'animation 3D comme Blender donne aux personnages une apparence lisse et "cyber" qui semble paradoxalement éloigner du naturalisme de la texture humaine. Cet hyperréalisme peut apparaître, pour les détracteurs de cette technique, comme la virtuosité glacée et trop fluide d'une tentative mimétique vaine de la machine. En quoi l'hyperréalisme raconte-t-il malgré tout quelque chose de l'homme ?

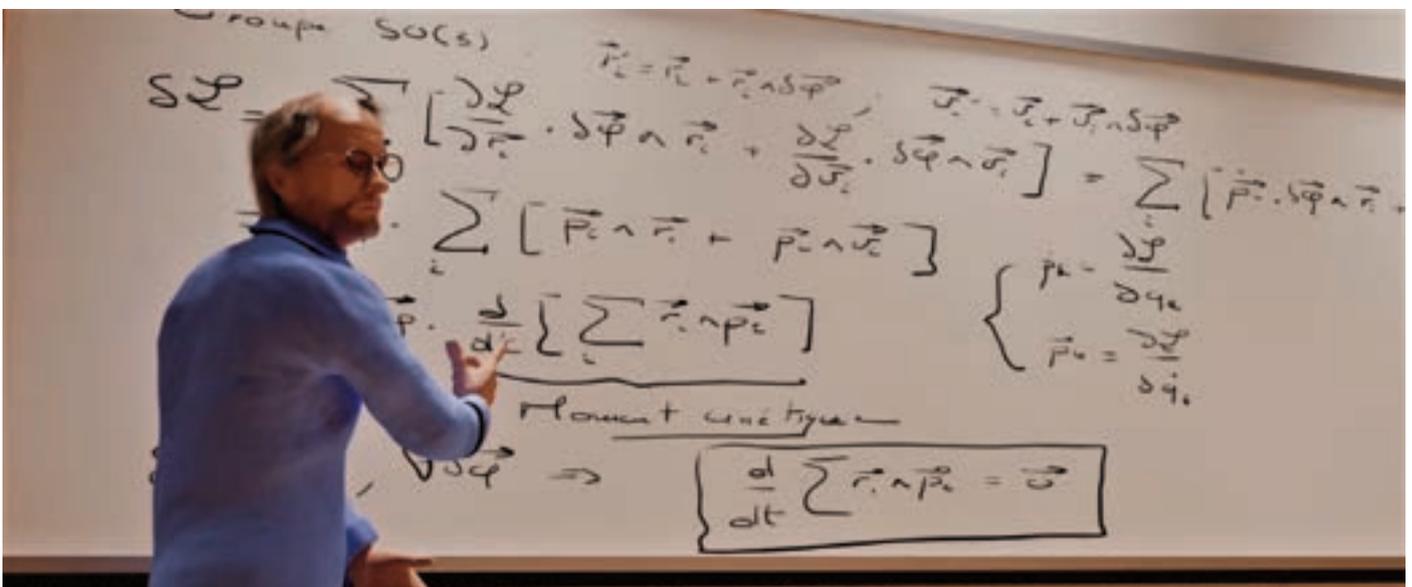
Jean-Pierre Brachet ►► Il y a deux aspects à cette question : l'image en elle-même et son contenu. En plus de cent-vingt années, la photo et le cinéma se sont forgés des codes de lecture de l'image hérités des imperfections techniques inhérentes au procédé. L'œil, inconsciemment, s'y est soumis. L'image cinématographique est altérée par du bruit, du vignetage, des aberrations optiques, des durées d'exposition trop longues, etc. Certaines de ces imperfections ont même acquis le statut de moyen d'expression artistique : la profondeur de champ limitée, les flous de mouvement par exemple. Par définition, l'image de synthèse échappe à toutes ces déficiences : elle est "aussi parfaite que l'on veut". Tellement parfaite qu'elle est discordante avec notre conception du cinéma. Les animateurs passent un temps fou à "saloper" leurs images. A la production, il faut limiter la profondeur de champ, ajouter des salissures sur les murs, de la poussière au sol, dans l'air, des toiles d'araignées dans les coins, des volumétries... Cela ne suffit pas, il faut agir sur l'image en postproduction, ajouter du bruit, du vignetage, etc. Ce n'est qu'avec ces artifices que l'image devient peu à peu crédible. C'est un



La créature virtuelle Phym vient défier le créateur des hommes, dans *Sects*.

travail énorme qui requiert beaucoup de ressources matérielles et de temps. Avec le numérique et les progrès techniques dans les optiques, dans la rapidité de l'électronique, dans l'élargissement des bandes passantes, la 4K, la 8K, l'image commence à peine à s'affranchir de ses défauts. Pour ce qui concerne le contenu, le cercle, la droite sont des idéalisations, alors pourquoi les considérer ? Parce qu'en tant que telles, elles dépolluent le réel de l'inutile pour laisser place à l'essentiel. Si j'étais "intégriste", je dirais sans plaisanter que ce n'est pas le virtuel qui se trompe, mais la réalité. Ce n'est pas le cas.

L'Écran de la FFCV ►► Deux personnages féminins — véritables créatures archétypales aux formes parfaites —, que vous appelez Phym et Ythaé, traversent vos œuvres et vos études, avec d'intéressantes mises en abyme. L'une d'elle est interviewée par vous-même à propos de vos films (en



off dans *Phym, l'interview*), l'autre semble défendre vos positions sur l'art dans une discussion virtuelle avec Renée (dans *Dualité*). Vos deux créations — quasiment des clones — sont-elles vos ambassadrices qui deviendraient vos propres Muses ?

Jean-Pierre Brachet ►► Phym est mon premier personnage vraiment doté "d'expression et de pensée". En cela, malgré ses imperfections, j'entretiens avec elle un lien affectif, un syndrome Gepetto, si vous voulez. Ythaé est plus achevée, elle est encore en cours d'amélioration. Mes rapports avec elle sont beaucoup plus techniques. Toutes deux seraient plus mes ambassadrices ou plutôt mes porte-paroles que mes Muses. Je crois que mes inspirations émanent de mon vécu, plus que des personnages que j'ai créés et qui servent à les exprimer.

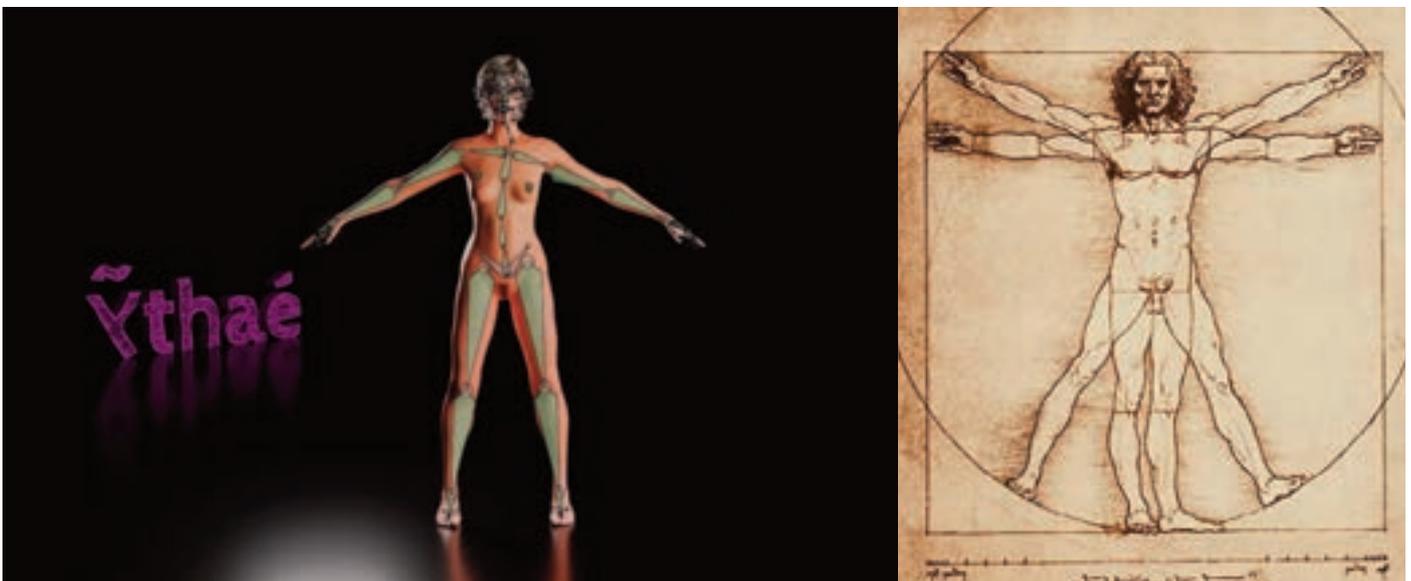
L'Écran de la FFCV ►► Léonard de Vinci a dessiné et théorisé sur l'humain aux proportions parfaites en dessinant son *Homme de Vitruve*. Phym et Ythaé sont-elles vos "femmes de Vitruve" ? L'allusion graphique est flagrante dans votre vidéo *Ythaé and the move*. Il y a là peut-être une démarche autant d'esthète que de scientifique. « *Le Beau est ce qui plaît universellement sans concept* », disait Kant. Seriez-vous au fond davantage esthète kantien que scientifique ?

Jean-Pierre Brachet ►► Mon histoire avec les sciences et les gens qui y réfléchissent fait que je reste très attaché à une beauté formelle liée à la connaissance. Il ne faut cependant pas imaginer pour autant que la beauté scientifique soit strictement objective. J'ai connu des algébristes qui boudaient l'analyse. Il arrive cependant que mes discussions sur l'esthétique avec mon épouse Renée (souvent

contradictoires, parfois houleuses) font que quelquefois je me soumette à la subjectivité. Phym et Ythaé focalisent certainement ces deux tendances sous une forme allégorique.

L'Écran de la FFCV ►► A travers vos films *Sects* et *Au Nom de...*, vous combattez les dogmatismes et la parole religieuse et ses dérives criminelles. Ces deux films mettent en scène deux personnages qui affrontent leurs arguments de haut vol de façon très didactique et démonstrative. Dans les 13 minutes de *Au nom de...*, peut-être votre film le plus ambitieux, c'est un athée tourmenté élevé dans la culture catholique qui convertit un curé pragmatique voire cynique, au nom de la cohérence. Sur la forme, le film est également une réussite en termes de langage cinématographique, montage, lumière, bande son... Comment procédez-vous à la réalisation technique d'une telle production ?

Jean-Pierre Brachet ►► La réalisation d'une production comme *Au Nom de ...* présente de nombreuses spécificités qui font que mon flux de travail n'est absolument pas linéaire et ne suit pas les règles académiques. Tout commence bien sûr par l'écriture du synopsis et du séquencier. Après avoir soigneusement défini les caractéristiques psychologiques des personnages et de leurs interactions, vient l'écriture du dialogue qui constitue la colonne vertébrale du film. Quasiment en même temps, j'établis un storyboard sommaire et je dessine (mal) les décors. Je définis un cahier des charges précis pour le *lightning* (très important à mon sens). A ce stade, le texte est de très mauvaise qualité, trop long, plus littéraire que cinématographique et je n'ai aucune idée qui m'indique si le projet peut tenir la route. Il est alors impératif que je me rassure ou que je renonce. Pour obtenir des éléments de réponse,



Ythaé et son "ossature informatique" (*Ythaé and the move*) et *L'Homme de Vitruve* de Léonard de Vinci.

je commence à réaliser des scènes 3D sans personnage ni animation, je règle la lumière et les angles. Il est fréquent que j'utilise cinq ou six "caméras" avec diverses focales. Si le résultat n'est pas encourageant, j'abandonne en conservant les divers objets 3D créés dans des bibliothèques à d'autres fins. Sinon je décide de continuer. Je relis maintes fois le texte et le modifie (toujours dans le sens de la simplification et du raccourcissement), je mets au point les personnages (topologie, textures, *rigging*, vêtements, bibliothèques de LipSync...).

La partie la plus fastidieuse pour moi est le casting des voix. Dès que les voix sont enregistrées et que l'audio est nettoyé (Fairlight, DaVinci) le projet est sur des rails. L'animation s'effectue en quatre passes dans cet ordre : LipSync, gestuelle, expressions faciales, mouvements de caméra et d'optiques. Le travail doit être pensé "prémonté". Il n'est pas envisageable de se livrer à une profusion de plans en raison d'une arithmétique simple : une image correspond en moyenne à une minute de rendu, et j'utilise souvent plusieurs passes en dissociant par exemple arrière-plans imprécis et personnages. Les rendus s'effectuent la nuit car ils ralentissent notablement les machines. Ainsi, le travail de montage est simplifié en se réduisant souvent aux transitions, au montage des bandes audios, *color grading* et calibrage final.

L'Écran de la FFCV ►► « *Peut-être qu'un jour toi et moi deviendrons indiscernables* », conclut la réelle Renée à la virtuelle Phym dans *Dualité*. Il est vrai que les robots qui deviennent de plus en plus "intelligents" se rapprochent toujours davantage de l'homme toujours plus "connecté" et "assisté" mécaniquement, chimiquement et électroniquement. Est-ce un horizon envisageable, souhaitable, irrémédiable pour l'Humanité ?



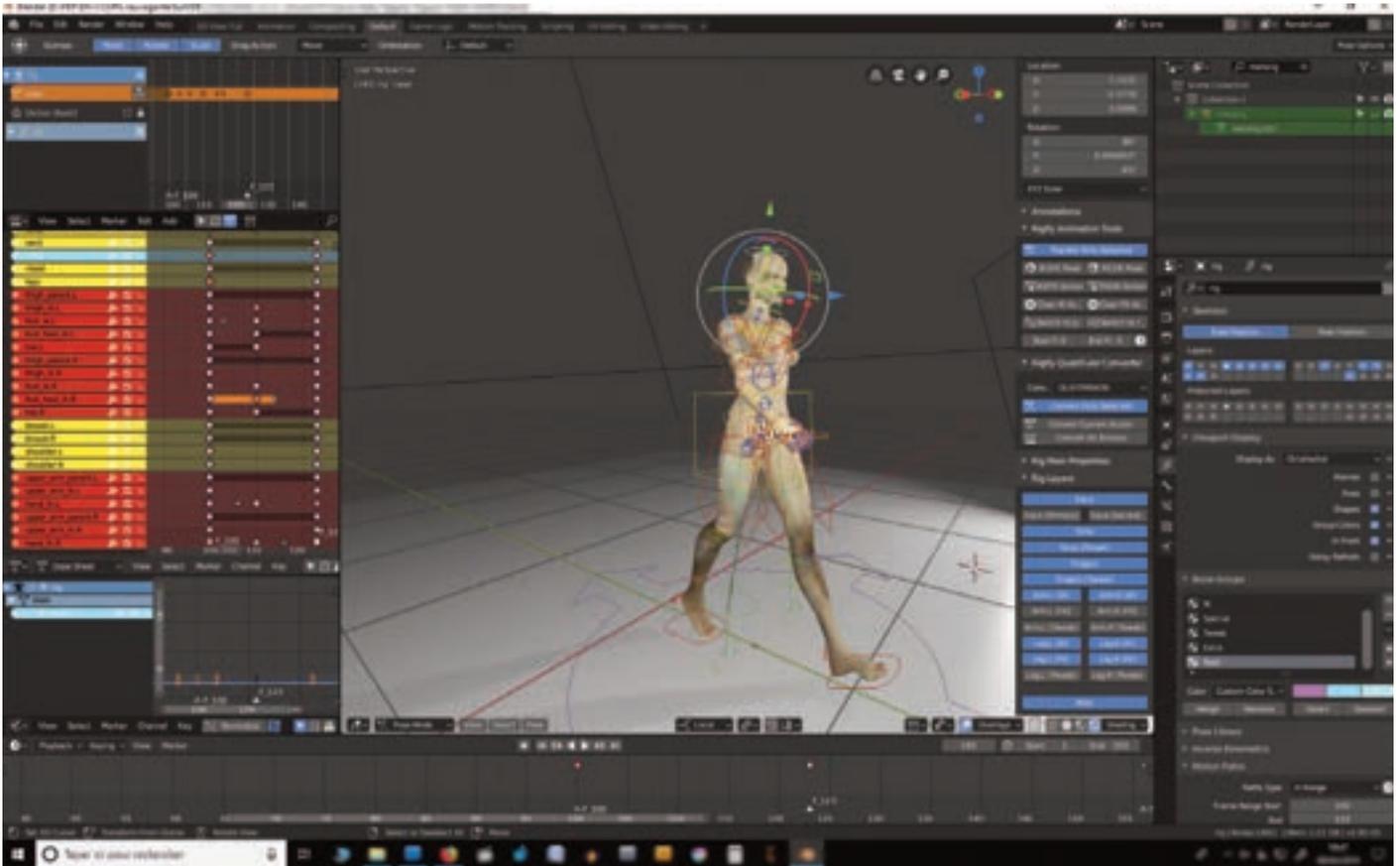
Au nom de... (Dieu ? la Raison ? la dignité ? la cohérence ?)

Jean-Pierre Brachet ►► Le train est lancé et surpuissant, il est vain de tenter de l'arrêter et donc vain également de se poser la question. A court terme, une simple extrapolation de nos moyens technologiques laisse prévoir l'envahissement de nos vies par des robots. Les spécialistes de l'I.A. pensent que la conscience n'est pas réductible à une algorithmique. La seule question qui se pose alors est d'ordre éthique : à quelles fins produisons-nous des robots ? Il faut s'attendre à une profonde modification de nos savoir-faire, de nos pratiques et même, de nos législations. C'est déjà un constat quotidien. Dans un ordre supérieur d'extrapolation des pouvoirs de la technologie, on peut imaginer que l'impossibilité citée plus haut est levée. Les hommes ne produisent plus des choses mais des êtres, dans un processus de réciprocité.

Dualité se situe dans cette hypothèse. Renée évoque même la question de la discernabilité. Dans les dernières images du film, après comme une hésitation, Phym rejoint son univers, mais elle emporte avec elle l'écharpe de

L'image de synthèse échappe aux déficiences de l'image cinéma : elle est "aussi parfaite que l'on veut". Tellement parfaite qu'elle est discordante avec notre conception du cinéma.

Les animateurs passent un temps fou à "saloper" leurs images.



Cycle de marche dans Blender.

Renée, un élément humain, un élément affectif. Peut-être le lien qui unifiera les deux mondes. Dans une telle hypothèse, l'interrogation n'est plus éthique mais ontologique. Pour moi, il n'existe aucune raison universelle d'ordre supérieur qui impose aux hommes de se censurer.

L'Écran de la FFCV ►► Est-ce Blender qui vous a amené vers le cinéma, ou bien est-ce une motivation de vous exprimer par le cinéma qui vous a amené vers Blender ? Comment vous êtes-vous formé et approprié ce logiciel, et avez-vous des relations avec ses développeurs ou d'autres utilisateurs ? Quel équipement technique requiert la réalisation de vos films ?

Jean-Pierre Brachet ►► Je crois que depuis tout jeune, j'aimais le cinéma mais que je ne le savais pas, ou que je n'imaginai même pas la réalisation. J'ai découvert Blender au hasard d'une revue pour infographistes ouverte à la bonne page il y a douze ans. J'ai immédiatement joué avec. Ma formation scientifique m'a probablement aidé, mais la prise en main du logiciel est d'abord une question de motivation. À l'époque, Blender était encore dans ses couches mais il était évident qu'il recelait de fortes potentialités. Aujourd'hui, sous la détermination inflexible de Tom Roosendaal, Blender côtoie sans aucun complexe les

plus grands (par le prestige et par le coût). Il est resté Open Source et gratuit. Il bénéficie d'une communauté internationale d'une richesse étonnante au travers de laquelle se croisent les cultures, les conceptions et cimentée par une philosophie du partage gratuit sur Internet. Elle est composée de vieux routards, comme de jeunes "furieux" tellement brillants et passionnés qu'ils ne se rendent même pas compte qu'ils sont de véritables artistes. C'est avec cet appui que je me suis formé. J'essaie de participer à l'évolution du logiciel en testant les versions instables mais il est difficile de trouver du temps pour faire du code et de la production en même temps. Ce dernier volet est tout aussi passionnant. Il me semble important de préciser ici que Blender n'est pas seulement un soft de modélisation et d'animation 3D mais une suite complète de production. Ma configuration matérielle principale est relativement musclée, sans plus : un i9 à 3,7 Ghz, 64 Go installés et une carte graphique accélérée de dernière génération, un double affichage. L'évolution matérielle impose le renouvellement de la configuration tous les deux ans environ. Avec un peu d'habitude, il est possible de lire les anims en temps réel à 25 fps (lorsque j'ai débuté, mon débit n'excédait pas 4 ou 5 fps). Ce paramètre est essentiel car l'animation c'est autant les positions que les vitesses et les accélérations.

Phym est mon premier personnage vraiment doté "d'expression et de pensée".

En cela, malgré ses imperfections, j'entretiens avec elle un lien affectif, un syndrome Gepetto, si vous voulez. Ythaé est plus achevée, elle est encore en cours d'amélioration. Mes rapports avec elle sont beaucoup plus techniques.

L'Ecran de la FFCV ►► Le choix des musiques qui accompagnent vos films se portent souvent vers des ambiances douces, éthérées, subtilement "new age". Comment travaillez-vous à l'environnement sonore de vos films ?

Jean-Pierre Brachet ►► J'attache beaucoup d'importance à la musique même si j'essaye de la rendre discrète. J'essaye de faire en sorte qu'elle accompagne le rythme cinématique mais aussi chromatique du film. Ma plus grande angoisse est de tomber dans le sirtaki pour Mykonos ou sur *Les quatre saisons* pour les bords de la Loire. Je tente de rendre la musique présente non pas par le niveau mais par des choix inattendus et légèrement décalés. Je ne suis malheureusement pas compositeur. C'est une lourde lacune et je passe de longues heures fastidieuses à rechercher des musiques dans une production pléthorique et de qualité variable. Une fois le choix fait, je tente de m'acquitter des droits et là aussi, malgré ma bonne volonté, les procédures manquent de simplicité. Les bandes audio sont montées avec les images sur la console de montage de Blender et préalablement travaillées, si nécessaire, avec FairLight dans DaVinci.

L'Ecran de la FFCV ►► L'univers graphique de vos films peut évoquer certains grands auteurs de bande dessinée comme Enki Bilal. Quelles sont vos influences, vos références en matière artistique, qu'elles viennent du cinéma, de la BD ou d'ailleurs ?

Jean-Pierre Brachet ►► Lorsque je dis que j'aime le cinéma, j'entends par là que je suis capable de trouver

autant d'intérêt dans *L'année dernière à Marienbad* que dans *Terminator "n + 1"*. Je ne puise pas mes inspirations sur les grandes autoroutes du cinéma. Non parce que j'estime qu'elles sont dénuées d'intérêt mais parce que je comprends mieux les réalisateurs qui ont des préoccupations plus proches des miennes. Je citerais dans le désordre et sans être exhaustif :

- ✓ Photos : les troublants montages de Gregory Colbert (photographe).
- ✓ BD : Matthias Schultheiss (*Le théorème de Bell*, une fiction sur fond d'un débat les plus controversés sur l'interprétation de la mécanique quantique. On y retrouve effectivement des ambiances à la Bilal).
- ✓ 3D et VFX :
 - Le travail époustouflant de Unit Image à Paris
 - Le travail de Colin Levy (*The secret number*, layout de *Vice-versa* chez Pixar...) de par son univers et ses origines (Fondation Blender avec *Sintel*).
 - Till Nowak (Los Angeles - Animation VFX) avec entre autres ce naufrage tragique et poétique à la fois dans la schizophrénie qu'est *Dissonance*.
- ✓ Caméra et montage :
 - Boris Seewald (Berlin) pour ses montages et le synchronisme remarquable entre le graphisme et la musique de *Scandale* et de *Momentum*.
- ✓ Graphisme et anim 2D :

Bien que réalisé en animation plane, je suis jaloux du graphisme de Eléa Gobbé-Mévellec pour *Les Hirondelles de Kaboul* (Zabou Breitman), ainsi que de la poésie de l'écriture de *J'ai perdu mon corps* de Jérémy Clapin.

L'Ecran de la FFCV ►► Comment s'est faite votre rencontre — artistique, au moins — avec Renée et ses peintures digitales ?

Jean-Pierre Brachet ►► Renée et moi nous intéressions au graphisme en général mais de façons différentes, elle au travers de la peinture, quel que soit le support, moi par la photo argentique. Nos trajectoires se rapprochaient quelquefois mais restaient disjointes. Mon domaine professionnel relevait de solutions analytiques exactes, ce qui me tenait plutôt distant de l'informatique. On peut dire que Renée a découvert le numérique avant moi. Elle en a très vite compris la puissance dans le domaine de l'image. Pendant que je me convertissais à la photo numérique, elle se battait déjà à bras le corps avec Photoshop pour l'apprivoiser, non pas comme traitement d'images mais comme outil de peinture. Ce fut la première raison du rapprochement de nos préoccupations. Un jour, Renée a atterri en plein milieu des peintres traditionnels de la Côte d'Azur avec sa petite soucoupe volante, sa cape et son sabre laser. La situation de comique est rapidement devenue

stérile. Renée est prolifique, les pixels s'entassaient dans ses disques durs. J'avais bien conscience que toutes ces données étaient en attente de quelque chose mais je ne savais pas très bien de quoi. Je commençais à rentrer dans le monde de l'animation, la solution fut alors évidente : il ne manquait que le mouvement. Cette idée n'emportait pas chez elle une motivation flagrante. Nous avons rencontré Jean-Baptiste Miquel et Jean-Pierre Droillard et leur enthousiasme a eu raison de ses hésitations. L'association du pixel et du mouvement scella définitivement nos préoccupations. Pour faire écho à vos questions antérieures, Renée est à mon sens résolument "esthète" au sens kantien. Nous sommes presque toujours d'accord sur les finalités, mais elle se moque des moyens pour y parvenir, elle ne ménage pas ses machines ni ses softs, ils sont là pour se soumettre, c'est tout.

Propos recueillis par Charles Ritter.

Le site de l'auteur :
<https://vimeo.com/jpbrachet>



La rencontre de Phym avec Renée Brachet dans *Duality*.

Renée Brachet : de la peinture à l'animation 3D

La voie qui a conduit Renée à l'animation diffère notablement de celle de Jean-Pierre. Elle dit avoir toujours été très proche des arts plastiques et du dessin. C'est par la peinture qu'elle s'est exprimée au départ. Les thèmes abordés ont toujours été plus proches de l'imaginaire et du surréalisme que du figuratif souvent associé à ce média, d'où le virage vers le *digital painting*. Viendront ensuite les "mises en exposition" de ses peintures dans les animations 3D réalisées par Jean-Pierre.



C'est un peu par hasard, en 1998, en charge du design d'un mémoire de mathématiques d'un ami, que j'ai découvert le numérique. La diversité des possibilités offerte par l'informatique m'a immédiatement séduite mais plusieurs années ont été nécessaires pour apprivoiser les softs utilisés

(Photoshop entre autres), plutôt que l'inverse. Outre le regard suspect, voire malveillant des prétendus "artistes" peintres traditionnels devant ces techniques non conventionnelles et "extra-terrestres", une des plus importantes difficultés rencontrées fut technique : celle du calibrage et de la fidélité de la

chaîne de production du moniteur à l'impression sur papier ou autre support.

Une potentialité d'animation

Après plusieurs expositions et concours, j'avais accumulé un nombre impressionnant de fichiers, mais ces fichiers étaient inertes. Jean-Pierre m'avait à maintes reprises fait remarquer que bien que figées, ces peintures numériques contenaient de toute évidence une potentialité d'animation.

Plus curieuse que convaincue, j'ai commencé par organiser mes travaux en diaporamas en m'attachant tout particulièrement à la transition des graphismes et à la synchronisation avec la musique. Puis, naturellement est intervenue l'animation des images elles-mêmes, d'abord à la méthode historique "Disney", puis en utilisant les techniques modernes d'animations. Le fil narratif est toujours la musique pour servir une expression onirique. Je me penche également d'assez près sur le *sculpt* numérique, tout en ayant soin de garder une distance prudente de ce que fait



Jean-Pierre. Car son "truc" requiert trop de préméditations, de technicité abstraite, de connaissances mathématiques pour être compatible avec ma spontanéité et ma quiétude intellectuelle. Il m'arrive de faire appel à ses services, mais il travaille alors sous mon cahier des charges. Nos approches créatives demeurent assez différentes.

Je pense échapper aux classifications car je ne me situe ni parmi les photographes, ni parmi les diaporamistes ni parmi les réalisateurs de films d'animation



Le tableau numérique *Le principe de Lavoisier* (Renée Brachet) dans l'animation 3D de Jean-Pierre Brachet.



Sculpture de *Enigma*.

classique. C'est sous l'impulsion de Jean-Pierre Droillard, président du club de Cannes et de l'UMCV, que je me suis inscrite à la FFCV.

Le lien <https://vimeo.com/331991584> représente probablement le mieux l'état actuel de cette évolution du statique à la 2D, puis à la 3D. Il s'agit de la version 16/9 d'une version 5/1 qui fut projetée sur écran géant en multivision à la manifestation *Dia Sotto le Stelle* à Busto Arzasio (Milan) en octobre 2019. Mes autres travaux sont accessibles à partir de mon site Vimeo :

<https://vimeo.com/reneebrachet>

Renée Brachet.

Le tableau numérique *La Reine Maasai* (Renée Brachet) dans l'animation 3D de Jean-Pierre Brachet.



Le matériel utilisé par Renée

Important : des écrans calibrés ! (et invariant à la lumière environnante).

J'ai deux configurations :

Configuration dessins, peintures, bureautique

- *Écran : 24 pouces/1920x1200-94 ppp
(mon préféré, dont je ne citerai pas la marque...dommage !)
- *Processeur i7-4790 CPU @ 3.60GHz, 3601 MHz (utilisé surtout pour la peinture)
- *Carte graphique accélérée avant dernière génération.
- *Une tablette A3 (ma meilleure pote !)
304,8 x 228,6 mm surface active (lxP) 439,5 x 340,0 x 14,0 mm dimensions (lxPxH)
avec son stylet indépendant (sans besoin de charge).
Dont je change les pointes, au pire une fois tous les 2 ans malgré mon utilisation intensive.

Configuration sculpture 3D, animations 2 et 3D et table de montage et dessins/peintures

- * Processeur i7-7700 CPU @ 3.60GHz, 3601 MHz
- *Carte graphique accélérée avant dernière génération.
- *Un écran tablette graphique à stylet rechargeable 517x321x30 mm dimensions (lxPxH), affichage 1920x1080
(qui ne me convient pas, ni chromatiquement ni ergonomiquement)
Je m'en sers surtout comme second écran avec la table de montage Blender et pour la sculpture en 3D.
- * Écrans : 21 pouces x 2

Ces deux UC sont les dernières récupérations du matériel de JP (après lui avoir offert un nouveau matériel pour un anniversaire ou autre !)

Renée Brachet.



Promenade nocturne 3D dans une exposition : *Schwuit* (Jean-Pierre Brachet).
Au fond, le tableau *Schwuit III Facture68* (Renée Brachet).

Voyages et regards

Denis Nold et Ye Yu à la rencontre des *Hengpiao*

Le film *I Got a dream* de Denis Nold et Ye Yu a beaucoup fait parler au dernier festival Ciné-en-Courts à Soulac-sur-Mer l'année dernière. Les coulisses des « ressources humaines » du monde de la figuration dans les grands studios chinois sont édifiantes. Ye Yu, installée en France depuis vingt ans et son mari Denis Nold, tous deux adhérents au club CVMARC de Compiègne, nous expliquent les circonstances de ce tournage hors du commun.

L'Ecran de la FFCV ►► Quelles étaient vos motivations pour tourner un documentaire sur les figurants qui rêvent de gloire dans le cinéma chinois ?

Denis Nold ►► Nous avons été frappés Ye et moi, par la coexistence en Chine de l'opulence et de la misère. Ce n'est pas ce que Ye a connu pendant son enfance, dans la Chine communiste d'avant l'ouverture et la course aux profits. Les gens étaient pauvres mais solidaires. L'industrie du cinéma a très tôt attiré les investisseurs et les rêveurs. Le cinéma, a-t-on déjà dit, c'est l'industrie du mensonge, car elle met en images ce qui n'existe pas, un terrain de rêve pour tous les rêveurs.

Ye Yu ►► La figuration a tout de suite été un besoin indispensable et le domaine des petites gens de la campagne. Nous avons été frappés par l'opulence et le faste de cette industrie, et les conditions de vie des figurants attirés par l'espoir de partager cette prospérité et cette renommée. Les journaux chinois parlaient déjà des difficultés des figurants de Pékin. Rien que leur nom était révélateur de leur statut social : *Beipiao*,



Zuo Zhijong et quelques *Benpiao* devant les studios de Pékin.

« vagabonds de Pékin ». En parlant de cela avec un ami dans ma ville d'origine, nous avons découvert l'existence des *Hengpiao*, les « vagabonds de Hengdian », mais aussi des studios et des expériences sociales de ce petit village devenu en une dizaine d'années, le Hollywood de la Chine.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous semblez avoir bénéficié d'autorisations exceptionnelles pour accéder au cœur des tournages dans les studios de Pékin comme à Hengdian, le nouveau Chinawood aux studios gigantesques. Comment avez-vous procédé ?

Ye Yu ►► Cet ami, journaliste renommé, nous a ouvert les portes de Hengdian où nous avons été accueillis et aidés dans nos contacts. Nous y avons été accompagnés par un guide, mais des contacts nous ont aussi aiguillé vers des rêveurs plus en marge. A Pékin, nous sommes entrés en contact direct avec les *Beipiao* qui faisaient le pied de grue devant les entreprises de production.

Denis Nold ►► Le tournage à Pékin a été difficile. Les figurants qui désiraient témoigner ont participé chaque fois pendant une journée, et refusé de poursuivre le lendemain car ils ont fait l'objet de pressions. Nous avons tourné pendant une semaine et les pressions sur nous ont été insidieuses mais contenues du fait de mon statut d'étranger. Ce sont cependant ces *Beipiao* qui nous ont donné les témoignages les plus édifiants sur leurs conditions de vie et de travail, mais aussi sur la force de ces rêves qu'ils savent ne devoir rester pour beaucoup que des rêves.

L'Ecran de la FFCV ►► Vous nous faites partager le rêve mais aussi le dur quotidien de quelques-uns de ces aspirants comédiens parfois venus en famille de lointaines contrées. Comment avez-vous rencontré, et pu suivre en toute confiance, ces personnes si différentes ?

Denis Nold ►► A Hengdian, l'association gérant le site nous a mis en contact avec des figurants désirant témoigner. Étant de nationalité chinoise, Ye a seule pu accéder aux studios de tournage. Un "guide" et un "cameraman" l'ont accompagnée sur les plateaux, mais les contacts établis nous ont permis d'entrer en contact en soirées avec des acteurs différents.

L'Ecran de la FFCV ►► Il semblerait que les *Hengpiao* soient le sujet d'un film toujours inédit en France, *I am somebody (Wǒ shì lùrén jiǎ)*, réalisé par Derek Yee. Ce film avait fait l'ouverture du Festival de Shanghai en 2015. Avez-vous eu l'occasion de le voir ?



Wang Bao Qiang, le *Beipiao* devenu star.

Ye Yu ►► J'en ai entendu parler, mais je ne l'ai pas vu. Notre film a été diffusé dans une version adaptée sur la chaîne officielle de la province du Zhejiang, où se trouve Hengdian. A notre connaissance, nous avons été les premiers à nous intéresser aux conditions de vie des figurants dans le cinéma chinois.

L'Ecran de la FFCV ►► Les conditions de vie des *Hengpiao* se sont-elles améliorées face aux nombreuses difficultés que vous décrivez ? La qualité et la quantité des productions asiatiques, et chinoises en particulier, nourrissent-elles toujours autant le rêve de se faire une place dans ce milieu ?

Ye Yu ►► Les rêves sont toujours bien présents. La qualité de la production s'est diversifiée avec la multiplication des tournages de séries télévisées d'une part, et de très grandes productions cinématographiques internationales d'autre part. Les séries, autrefois concentrées sur les grandes pages officielles de la révolution communiste, traitent maintenant de tous les sujets. La télévision, comme le cinéma officiel sont entièrement entre les mains de l'État. Dans ce contexte, les rêves de réussite et de gloire personnelles se teignent aussi de la fierté de participer à une activité d'identité nationale et de prestige.



Dans la famille Yue Dong Fang, tout le monde arrive à tourner, séparément et parfois ensemble.

L'Ecran de la FFCV ►► Qu'est-ce qui fait rêver ces apprentis comédiens chinois ? Est-ce les réalisateurs de renommée internationale (Chen Kaige, John Woo, Zhang Yimou – sans compter d'autres très célèbres de Taïwan...), les stars internationales (comme Gong Li, Tony Cheung, ou dans un autre registre Wang Bao Qiang cité dans votre film), ou bien les téléfilms, les séries populaires ? Ou bien le rêve est-il simplement de pouvoir en vivre en cumulant des cachets modestes ?

Denis Nold ►► Le niveau de vie s'est élevé en Chine, mais les conditions de vie sont toujours difficiles, et le rêve reste un moyen privilégié de le supporter. Hengdian a toujours été un précurseur dans le domaine de la protection sociale et des valeurs. C'est dans ses gênes. Les studios ont été créés par le maire d'un petit village et par la population de ce village pour apporter aux habitants de ce village un moyen de vivre et de sortir de la misère. Ce n'est pas une construction étatique ou un investissement financier sans âme. Les volumes de production ont augmenté les besoins en figurants et donc leur nombre et leur influence. Les tarifs horaires sont passés de 5 à 12 yuans. Un "statut d'intermittent" assure maintenant un revenu plus régulier aux figurants avec une légère indemnité pour les périodes où ils ne travaillent pas.

Ye Yu ►► Les ouvriers venus des campagnes, les *Nong Min Gong* dont nous avons parlé dans *L'école des oubliés*, après avoir travaillé pendant des années dans les villes, préfèrent maintenant retourner vers leurs villages et leurs champs avec le petit pactole qu'ils ont accumulé et y travailler la terre (le visage vers le sol, le dos vers le ciel). Il y a donc maintenant dans les villes davantage de demande d'ouvriers que de gens disponibles. Les conditions de vie des *Nong Min Gong* se sont en conséquence améliorées. Ces dernières années, le métier de figurant est devenu aussi un job de vacances pour les étudiants. Pour eux, c'est plutôt pour une expérience dans la vie.

L'Ecran de la FFCV ►► Avez-vous connaissance d'un cinéma autoproduit, de productions de



[courts-métrages, d'associations d'amateurs en Chine ? Les jeunes générations chinoises sont-elles de grandes consommatrices, productrices et "partageuses" de vidéo YouTube et TikTok ?](#)

Denis Nold ►► Nous nous sommes intéressés surtout aux figurants, mais les *Hengpiao* ce sont aussi tous les autres métiers du cinéma. Des écoles spécialisées forment les professionnels, même si à la sortie, les places sont chères. Mais ce n'était pas notre sujet. Les figurants, cela reste essentiellement des paysans qui rêvent de percer dans un métier fabuleux. Tous connaissent l'histoire de Wang Bao Qiang, ce paysan qui n'avait même pas réussi à aller au bout de son école primaire, et qui est soudain devenu une très grande vedette. Ils se disent donc : pourquoi pas moi ? Les auto-producteurs ont du mal à percer sous le poids de la censure et du lobby professionnel. Certains, comme Zhang Yuan ou Wang Bing (respectivement auteurs de *East Palace West Palace*, *Les Petites fleurs rouges* pour le premier ; de *A l'Ouest des rails*, *Le Fossé*, *Les Trois sœurs du Yunnan* pour le second, Ndlr), commencent à être connus à l'étranger mais sont interdits en Chine. En Chine, les clubs

et les associations libres telles qu'on les connaît chez nous n'existent pas. Une association, c'est une émanation de l'État, dirigée par un représentant de l'État. Il existe bien sûr un cinéma d'amateurs, mais il est éparpillé et isolé, et sans structure. La qualité reste faible, c'est un cinéma de famille ou de loisir et il se limite souvent à faire joujou avec une caméra ou un drone. Il y a cependant une volonté de se perfectionner mais, sans structure, cela reste difficile.

L'Écran de la FFCV ►► Vous aviez réalisé *L'école des oubliés* il y a quelques années. Ce documentaire évoque le sort des enfants de paysans venus en masse travailler à la ville sans contrat, et qui sont rejetés de l'école publique. Quelles ont été les circonstances qui vous ont motivés à parler de ce problème méconnu ?

Denis Nold ►► Ce qui nous a motivés, ce sont les conditions de vie des *Nong Min Gong* et le déni de leurs droits. Les journaux chinois parlaient de groupes d'élèves instituteurs qui envoyaient leurs membres travailler gracieusement dans des écoles primaires et des collèges en difficulté. Nous avons voulu faire un documentaire sur ces étudiants. Nous avons pris



L'école des oubliés, le film précédent de Yu Ye et Denis Nold.

contact avec eux et nous avons découvert ces écoles oubliées par les gouvernements national et locaux. Ce sujet a fait l'objet, un an plus tard, d'un dossier de fond dans le *New York Times*. L'État a fini par "résoudre" le problème en fermant ces écoles parallèles pour des raisons de "sécurité des banlieues". La situation scolaire de ces enfants s'est un peu normalisée avec la diminution du nombre d'élèves scolarisés suite à la politique de l'enfant unique.

L'Écran de la FFCV ►► Ye Yu, vous avez récemment montré aux adhérents du club CVMARC un document qui montre votre mère raconter sa vie, et notamment sa conversion à la religion chrétienne, à sa petite fille. Pouvez-vous nous en dire davantage et peut-on espérer une diffusion moins confidentielle de ce document dit-on exceptionnel ?

Ye Yu ►► C'est un document très personnel et sensible qui pour le moment reste confidentiel et familial. Mais je pense y travailler prochainement, en images ou par écrit. Une sorte de mémoire de quatre générations de femmes, depuis ma grand-mère qui a connu la guerre sino-japonaise.

L'Écran de la FFCV ►► Quels sont vos projets, de cinéma notamment, avec votre mari Denis et le club de Compiègne ? A quoi ressemblerait un *I got a dream* avec vous-mêmes dans le rôle principal ?

Ye Yu ►► Nous nous intéressons à des documents concernant certaines populations (minorités en Chine, communautés chinoises en France...), et nous avons déjà abordé fugacement ce dernier sujet dans *Hong Bao*, disponible, je crois, dans la médiathèque de la fédération. J'ai intégré l'enseignement de la langue chinoise et ça ne me laisse pas beaucoup de temps. Cependant, comme je ne maîtrise pas



Le réalisateur Wang Bing dans un documentaire d'Arte.

totallement la langue française, l'image reste pour moi un langage privilégié. Mais les tournages restent une entreprise lourde et de plus en plus difficile, et nous avons d'autres priorités. Pour ce qui est de moi-même dans "le rôle principal", Denis me pousse depuis des années à me raconter. Je le ferai (au moins d'abord) par l'écriture, mais il me faut encore rassembler des documents et des archives. Nous avons des projets, ils se réaliseront en temps voulu.

Propos recueillis par Charles Ritter.



Les studios gigantesques de Hengdian.



Ye Yu et Denis Nold.

SoulaCritiques

par Gérard Bailly

De Bordeaux à Cuba, une aventure oubliée de Bernard Bonnin et Jules Lambert

Cienfuegos, la plus française des villes de Cuba fut fondée le 22 avril 1819 par Don Luis de Clouet. Une quarantaine d'Aquitains, ouvriers et paysans chevronnés, créèrent ce qui deviendra malgré des conflits territoriaux, la colonie Fernandina de Jagua, un fleuron colonial prospère. Ce général espagnol d'origine française construisit une ville qui fait aujourd'hui l'orgueil des Cubains et la providence du tourisme de masse. Survol d'une histoire coloniale et commerciale aux bouleversements multiples, révolution castriste comprise. De nombreux chapitres déroulent deux siècles d'histoire, exposent l'ambition pionnière de l'industrie sucrière dont la prospérité enrichira l'Aquitaine grâce à l'esclavagisme. Clarifié par les entretiens de cinq contributeurs culturels et des images d'archives, le récit documenté, narrativement formel et soigné ne rate pas son but biographique.



Pourtant je l'aimais de Aurélie Tripault

Marie (Julie Couralet) s'est éprise d'un pervers narcissique (Maxens Thireau) qui la tyrannise et la menace de mort. Elle s'échappe, revient et l'humiliation s'aggrave. Le bourreau jouit de sa victime jusqu'à l'urgence hospitalière. Cette terreur prégnante qui nécrose toute relation, abolit toute vie conjugale, est exposée dès la scène d'ouverture : Aurélie Tripault prend le parti de préciser sans prémisse l'abjection et l'offense faites à une amoureuse qui se réfugie dans le déni de réalité. La mise en scène concentre, essentialise la thématique de la violence domestique sans se parer de considération psychologisante ou autre auxiliaire humanisant. C'est ce parti-pris abrupt qui m'a touché mais ce trop court métrage concisément découpé avait pourtant de quoi alimenter une progression dramatique plus élaborée autour de l'emprise sadique masculine. Néanmoins le film est porté par des acteurs investis même si Julie Couralet semble la plus évidente des contributions. Ce qui est certain, c'est que l'écriture d'Aurélie Tripault annonce un caractère qui pourrait créer la surprise.



Naufnage de Jean-Pierre Brachet

Nom d'un chien ! Mais quel parcours depuis la première lanterne magique ! (« Magique » en raison de la fascination que ses images exerçaient sur le public). Quatre siècles plus tard, c'est la modélisation 3D open-source du logiciel Blender, véritable avatar du numérique qui devient le boost révolutionnaire des arts graphiques. Oui mais. Un geek est un technophile qui ne possède pas pour autant un talent de créateur, dirait-on que la glaise suffit au métier de potier ? Or, Jean-Pierre Brachet est un artiste dans son acception la plus noble et la plus aboutie. Il n'est que de voir *Naufnage* qui met en scène un couple de danseurs sous des lumières vaporeuses et diaphanes elles-mêmes traversées par les effets luxuriants du mouvement des corps ! Jouer lumière et mouvement dans d'évanescences et fulgurantes figures fut toujours le graal des peintres et des chorégraphes. Dans le champ infini des nouvelles esthétiques, la contribution d'Harriet Waghorn (chorégraphe et performeuse londonienne) conjuguée à la musique d'Alaskan Tapes — émotionnellement évocatrice et intime — ont façonné grâce au talent de Jean-Pierre Brachet, geek créatif, une magie contemporaine de cinéma.



Femmes d'en haut de Bruno Axelrad

Être gardiennes de refuge dans les Alpes n'est pas une sinécure aussitôt que la saison s'ouvre aux marcheurs. Leurs chalets perchés dans les pentes au-dessus des nuages contingentent le ravitaillement à pieds ou à dos de mulet, quelle que soit la météo. Un métier exigeant et singulier inspiré par une vie authentique loin des usages citadins. Ces « femmes d'en haut » sont la providence du grimpeur et des ascensions familiales, elles accueillent, hébergent, nourrissent et conseillent le client en honorant un cahier des charges peu commun. L'aventure endurente d'une gardienne se partage en couple, chacun assurant les rigueurs de l'autonomie qui requièrent de multiples connaissances pour veiller à la maintenance des lieux. A cœur vaillant (et robuste) rien d'impossible pour ces hommes et femmes qui s'accrochent durablement dans les pentes, celles d'une nature en majesté que le film restitue généreusement.



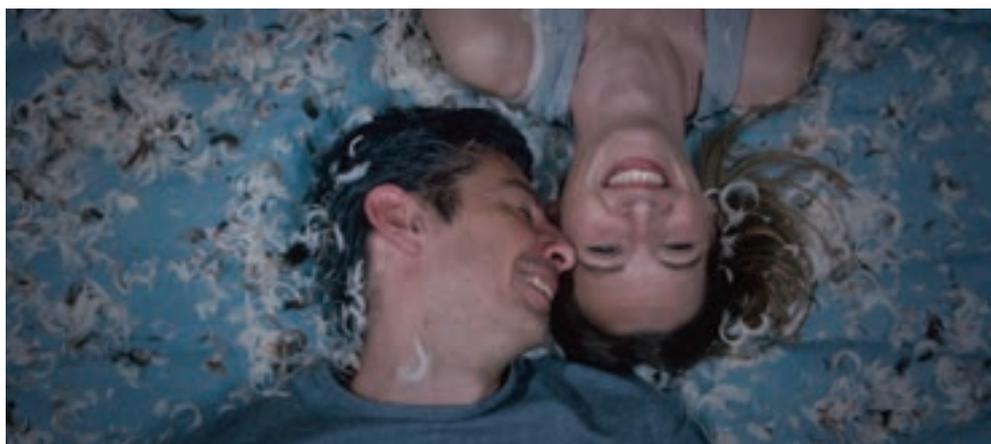
L'or blanc des Andes de Philip Malca

B rûlées par le soleil, les trois mille cinq cents salineras de Maras situées à flanc de montagnes dans la vallée sacrée des Incas sculptent un paysage incomparable. Fruit du prodige tellurique, une eau saline surgie des nappes souterraines est captée dans d'étroits canaux distribuant d'innombrables bassins entretenus par des familles organisées en coopérative. À la faible rentabilité de ce travail éreintant (drainage, séchage, portage et maintenance) s'ajoute la menace sismique qui dissuade la nouvelle génération de prendre la relève. Une jeune villageoise qui a préféré les études décline à l'image les vicissitudes d'une exploitation ancestrale perchée à 3 300 mètres d'altitude, spectaculaire archéologie vivante à ciel ouvert, véritable fierté patrimoniale, ce site multimillénaire témoigne de la pertinence communautaire et de la capacité industrielle des Incas. Sans digression inopportune, sans effet superlatif, les reportages de Philip Malca attestent film après film — et depuis plus de trente ans — d'une préparation expérimentée de ses sujets qui reste une condition de la maîtrise du tournage et du discours, en fait une signature.



Isa de Jean-Michel Améil

D oté d'un montage audacieux et pertinent, le film traite de l'échec amoureux et sa suite de souvenirs sur un ton de comédie légère. Même si *Isa* est une bluette desservie par le ton émollient du personnage narrateur, sa mise en scène met astucieusement en boucle le bonheur de vivre à deux, facéties et tendresse composant les joies éphémères auxquelles succèdent, après rupture, les affres de la solitude et le ressassement du souvenir. *Isa* m'a laissé sur le seuil d'un film dont l'écriture s'impose pourtant dès les premières minutes. Ai-je trouvé que l'intimisme restait trop convenu, pudique et prévisible ? Je n'ai pas vu la pépite ardente de la complicité amoureuse ni les ailes du désir car les acteurs jouaient à jouer, je suis donc resté au seuil d'une histoire incomplètement incarnée qui promettait pourtant mille nuances. J'ai beaucoup apprécié l'excellent découpage d'une mise en scène stimulante, voilà pourquoi je reste sincèrement curieux des potentiels de l'auteur.



Dantopka de Ignacio Selva

Bénin. Après un déluge qui a noyé les carrefours survient un marché immense, cœur névralgique de la ville et d'un jet de couleurs, la caméra remonte la foule, louvoie au milieu du tapage des appels et c'est toute l'Afrique qui déferle à travers le charroi marchand. Parcourir Dantopka c'est aussi croiser d'innombrables enfants chargés de paniers qui de l'aube à la nuit tombée approvisionnent les étals. Tous sont destinés coutumièrement à l'esclavage et autres conduites abusives instituées par leurs familles ou ce qu'il en reste. Peu de revenus, beaucoup de bouches à nourrir, les parents vendent leur rejeton, l'omerta fait le reste. Plus de cinq mille gosses déscolarisés soutiennent ainsi une économie souterraine qui enrichit la communauté. Bonne voix off. Il s'agit d'un reportage tourné à l'arrache et dont le mouvement général ample et fluide vient d'un discret portable facilement dissimulable et d'un bon cinéaste assurément. La parole est donnée aux enfants qui racontent leur condition qu'ils nomment officiellement « éducation ». Le film collecte aussi leurs espoirs et leurs ambitions évoquant une charge de petit commerçant sur le marché de Dantopka. Un « graal » entretenu par leurs « tuteurs ». Le reportage cadence, déroule, rythme sa progression en révélant une tradition tragique et répandue. Le film est dédié à ces milliers de petits anonymes.



Tel un mandala de Francine et Bertin Sterckman

« Les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main », écrivait Balzac en 1832 dans *Le chef-d'œuvre inconnu*. François Jarlov, peintre français installé au Japon, fait profession des choses muettes qui parlent à l'âme directement. Ce peintre orientaliste conquis par l'esthétique du Mandala s'inspire de son équilibre asymétrique pour styliser paysages et portraits, sa quête artistique investit l'univers du trait et de la couleur selon les préceptes du zen. Si le dessin n'est pas la forme, mais la manière de voir la forme, disait Edgar Degas, les peintures de François Jarlov caractérisent l'indicible mouvement de ses figures inspirées de sérénité orientale, source d'attention infinie. Un tel sujet — ne pouvant être entrepris que par des esthètes férus de création artistique et documentaire — n'attendait plus que la caméra de Francine et Bertin Sterckman, deux cinéastes capables de saisir un processus de création ou une réalité brute. On est aux antipodes des émotions de comptoir et des récits convenus. Ce film dispose d'un pouvoir pénétrant du premier au dernier plan. *Tel un Mandala*.



Réflexions et découvertes

Roger Odin, Claude Balny, Didier Bourg, Christine Rey

Roger Odin à propos de son film *Méfiez-vous de la crypte*

Filmer le confinement comme espace de communication mental

Comment savoir dans quelle mesure je ne me trouve pas, actuellement, « sous influence » ? Daniel Bournoux

En mars 2020, nous sommes descendus dans notre ferme de la Haute-Loire pour trois jours avec l'intention d'aller voir, avec notre fille Florence qui élève des chevaux dans le parc du Pilat, le dernier spectacle équestre de Mario Luraschi ; bien évidemment le spectacle a été annulé et nous avons été pris par la décision de confinement (« restez chez vous »).

« Comme à peu près tout le monde, je ne pensais pas vivre un jour pareille situation ». C'est Etienne Klein (Directeur de recherches Commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives) qui le dit, mais cela exprime exactement ce que j'ai pensé, et il précise : d'habitude nous sommes confinés dans le temps (« Le temps est comme une étreinte vis-à-vis de laquelle nous ne pouvons être que passifs : nous habitons physiquement l'instant présent et ne pouvons pas en sortir, sauf peut-être par la mémoire ou l'imagination »), mais désormais, « nous sommes en plus confinés dans l'espace, qui est d'habitude le lieu de notre liberté ». Et il ajoute ironiquement, faisant référence à un « certain Albert Einstein », que certes « même lorsque nous sommes immobiles dans l'espace, c'est-à-dire confinés en un lieu fixe, nous



nous déplaçons tous, tout le temps, à la vitesse de la lumière dans l'espace-temps », avant de conclure : « J'avoue toutefois ne pas pouvoir garantir que ceux qui sont actuellement enfermés entre quelques murs trop proches éprouveront tous un sentiment de folle griserie en découvrant cette information ». Reste qu'être confinés à la ferme, en pleine nature, assurément, cela pourrait être pire...

De fait, je croyais avoir passé le confinement sans problème, un peu comme des vacances, rien de bien différent de ce que nous vivons là chaque été... et pourtant

lorsque j'ai entrepris de visionner les vidéos que j'ai tournées pendant cette période avec mon téléphone portable, j'ai découvert avec, il faut bien le dire, un certain étonnement, et même une certaine inquiétude, que les choses n'étaient pas aussi simples.

Deux espaces de communication

Evidemment, comme tout le monde en période de confinement, lorsque je sors de la ferme pour aller au village d'à côté, je dois remplir une autorisation de sortie et respecter les consignes de sécurité. Il s'agit de contraintes légales ; je suis dans l'espace de communication de la loi. Dans cet espace, la communication se fait sur le mode discursif et plus précisément dans cette variante qu'est le mode injonctif. On est dans la fonction conative : l'objectif est de régir mon comportement (nul n'est censé ignorer la loi). Je peux m'y opposer, biaiser, tricher..., mais une chose est certaine, ce discours s'impose à moi de l'extérieur : il est là et j'en ai conscience. En revanche, quand je suis dans notre ferme, c'est très différent : les contraintes légales se font peu sentir ; je peux sortir où je veux quand je veux (je n'ai jamais vu un policier) ; et je ne risque pas grand-chose en termes de santé (il n'y a personne alentour)..., du coup, je peux me laisser aller à croire qu'il ne se passe rien d'anormal, relâcher mes défenses et refuser de penser au confinement ; c'est alors que les contraintes inconscientes se font très fortes. D'où mon axe de pertinence pour cette analyse ; construire l'espace du confinement comme l'espace de la communication inconsciente.

Il n'est pas facile d'approcher cet espace que l'on ne peut appréhender qu'à partir des effets qu'il produit, puisqu'il agit masqué, caché, à mon insu. Il me semble toutefois que les vidéos que j'ai tournées pendant cette période offre une porte d'entrée pour tenter d'approcher ce qui s'est passé.



Le Secret

Filmer fait partie de ce que les psychanalystes dénomment les dispositifs symbolisant. Symboliser, c'est prendre conscience d'éléments inconscients et tenter de les ramener au conscient par un travail de « prises de conscience », notamment en créant ses représentations personnelles des expériences traversées. Une situation symbolisée est transmise par des mots, des récits, des images partagées, des gestes, des rituels. Mes vidéos s'inscrivent tout à fait dans cette perspective, mais il faut bien voir que la symbolisation est un processus qui se fait par étapes et les vidéos que j'ai tournées pendant le confinement, ne font qu'amorcer le mouvement. Comme le note René Roussillon : « *La matière première de la psyché est énigmatique, elle n'est pas immédiatement saisissable comme telle, elle implique une médiation. [...] Elle ne peut être intégralement saisie d'emblée dans le temps de son enregistrement ; il y a le temps où ça se passe, le temps de l'expérience, et le temps où ça se saisit, le temps où ça se re-présente. On symbolise souvent après-coup, dans une reprise, une ressaisie, une re-présentation, et au sein d'une situation qui s'y prête...* ». Ceci est vrai en particulier lorsqu'il s'agit de symboliser une situation fortement traumatique, ce qui est précisément le cas du confinement. Au moment où je les tourne, mes vidéos s'en tiennent à un travail de représentation : elles donnent certes à voir le confinement, mais sur le mode insu. Ce n'est que lorsque je les reprendrai pour en faire un petit film (*Méfiez-vous de la crypte*) à l'occasion d'une communication dans le cadre du colloque Pandemix (8-9 décembre 2020) que ces vidéos seront structurées en un discours transmis à un public et que la symbolisation sera complète : la communication à un tiers est indispensable pour mener à son terme le processus de symbolisation.



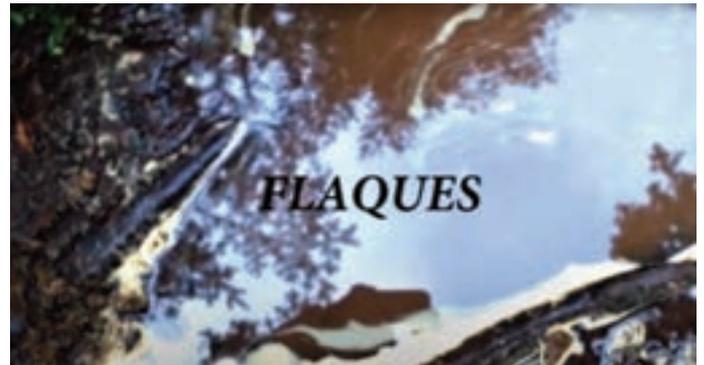
Pendant le confinement, il y a donc un clivage conscient inconscient et la référence au confinement se fait dans l'espace inconscient. Or l'une des conséquences du clivage conscient inconscient, nous explique Serge Tisseron, est de créer une situation de Secret, mais un Secret bien différent du secret courant (quand on « fait des secrets » pour cacher quelque chose aux autres), puisqu'il s'agit d'un secret que son porteur se cache d'abord à lui-même. Tisseron propose d'écrire Secret avec une majuscule pour bien différencier ce type de secret du secret relationnel. Le Secret que je me cache à moi-même est que je filme le confinement.

Tisseron note que le Secret psychique a une spécificité : « *c'est que ce dernier « suinte » toujours* ». Et il ajoute : « *C'est bien compréhensible puisqu'il partage son porteur en deux, entre une partie de lui qui veut oublier l'expérience traumatique et une autre qui désire se souvenir afin d'en symboliser toutes les composantes. [...] Un Secret psychique « secrète » donc des mimiques et des intonations décalées, des manifestations émotionnelles étranges, des attitudes énigmatiques* ». Mes vidéos sont, en effet, très différentes de ce que je tourne d'habitude.... C'est ça le suintement du Secret. C'est cet effet d'étrangement (pour reprendre une formulation des formalistes russes) qui m'a alerté, c'est lui qui marque l'existence et la puissance des déterminations inconscientes à l'œuvre et qui témoigne que le confinement a régi mon comportement à mon insu pendant toute cette période.

Figures de l'étrangement

Lorsque je suis à la ferme, en été, je fais du film de famille et parfois du film documentaire sur le local, mais pendant le confinement, je filme tout le temps, je filme pour exister : en témoigne une suite incroyable de vidéos souvent tirées en marchant autour de la ferme et qui ne montrent rien d'autre que mes pieds sur le chemin, mon ombre (on voit nettement que je filme avec mon téléphone portable) et les arbres qui défilent au rythme de mes pas en travellings chaotiques et hésitants. Bref ces vidéos donnent à voir le déplacement, et le déplacement en extérieur. Assurément une façon de m'opposer au confinement.

Mais il y a plus : alors que je m'intéresse peu à la nature bien que fils de naturaliste, je me mets à lire avec passion Gérald Durrel et ses aventures sur l'île de Corfou, *The Corfu trilogy*, un livre acheté au marché aux puces d'Annecy il y a deux ans et que je n'avais jamais ouvert.



Je mets en scène cette lecture dans une vidéo qui me montre m'installant dehors, dans un fauteuil, en prenant bien soin que le forsythia en fleurs soit dans le cadre et ouvrant le livre à la page où Durrel parle de son chien Roger (mais oui Roger....). Durrel raconte sa quête effrénée de bestioles en tout genre qu'il observe et collectionne ; il en rapporte des centaines à la maison sous le regard bienveillant de sa mère (mais cela agace pas

mal son frère Lawrence). Du coup, je suis pris d'une sorte de frénésie de filmer tout ce qui bouge... Je filme l'élan vital de la nature : la copulation frénétique des crapauds qui donne naissance quelques jours plus tard à des milliers de têtards, la parade amoureuse des libellules bleues comme des équilibristes dansant sur un fil, la famille lézard qui s'est agrandie, presque apprivoisée... Je filme l'arrivée du printemps (il y a de beaux textes sur l'arrivée du printemps chez Durrel) : l'explosion blanche des aubépines et des merisiers, les abeilles qui viennent boire dans la mare, les bourdons butinant les fleurs... C'est un filmage décomplexé, qui n'a pas peur de mobiliser la force des clichés pour lutter contre la pression du confinement et le discours mortifère de la télévision, des clichés, il faut bien le dire, que je n'aurais jamais filmé dans d'autres circonstances et qui, même s'ils sont psychologiquement efficaces, n'en restent pas moins le signe d'un mental confiné....

Je note aussi que je filme beaucoup par série. Comme je vois toujours les mêmes choses, ce qui me frappe, c'est ce qu'elles deviennent au fil des jours, les changements de lumière sur la forêt voisine, les feuilles qui apparaissent sur l'érable sycomore qui se trouve devant la ferme, l'arrivée des vaches de Monsieur Massardier dans le pré d'à côté, puis celle de la citerne qui les alimentera en eau, puis le quad de Dominique qui va vérifier l'état de la clôture. Je filme aussi des séries thématiques ; par exemple, lors de nos promenades

autour de la ferme, je filme d'énormes souches qui font comme des sculptures. Filmer par série, c'est se fixer un axe, un cadre qui en assurera la cohérence, et donc limiter son champ d'investigation ; là encore il y a une forme de confinement mental dans cette façon de faire. Parfois la thématique de ces séries renvoie elle-même au confinement. Ainsi, une pluie de pollen a produit une véritable installation de land art naturelle ; « *chaque flaque est alors comme une aile de papillon placée sous verre* » dit joliment Francis Ponge à propos de ce phénomène, et il est vrai que le spectacle de toutes ces flaques décorées d'argent est assez fascinant, mais les flaques elle mêmes ont une forme qui évoque le confinement, une structure fermée, souvent circulaire. Pire ! Je filme une série que je dénomme « *Circularité* » et qui mêle des plans de la coupe circulaire des troncs d'arbre (on en voit d'innombrables lors de nos promenades en forêt), à d'autres objets eux-mêmes circulaires (roue de charrette, antenne parabolique, pneus abandonnés...) ; comme je termine la série par le symbole des Templiers gravé dans une pierre d'angle de notre ferme (une croix cerclée et pattée ; au XIIIème siècle, il y avait une commanderie de Templiers dans la vallée de la Dunière), je me suis amusé à la sonoriser comme un film d'horreur, sans jamais penser que cette série symbolisait directement le confinement...

Chaque soir, je filme le journal à la télévision ; l'idée était de constituer une archive, mais lorsque je regarde



ces images, je me rends compte que je ne filme pas tant pour documenter la pandémie (de fait ces séquences sont très pauvres au niveau informationnel : ce ne sont que des bribes incohérentes) que pour documenter mon expérience du confinement : je filme l'espace dans lequel nous regardons la télévision, une pièce exiguë pleine de livres et de disques, encombrée de choses diverses (des poteries, des brocs, un sac de soldat suisse, un samovar, un piano électrique...) avec, en dessous de la petite fenêtre grillagée, une pierre de lavoir et sur le côté, l'ouverture d'un grand four à pain, un four banal où l'on cuisait le pain pour tout le hameau ; dans plusieurs plans, je panoramique de l'écran à Andrée ; je mets même le téléphone sur pieds pour nous filmer tous les deux mangeant un plateau repas face à la télévision ou en train de nous associer au salut aux soignants. Je filme Andrée qui fait le lit, la cuisine, passe l'aspirateur (des prises de vues d'un sexisme assumé)... J'avais le sentiment de faire du film de famille, mais de fait, c'est de bien autre chose qu'il s'agit : je note que je ne filme quasiment jamais le visage d'Andrée ; je filme en cadrage serré, voire très serré, les mains qui pèlent, touillent, battent, découpent ainsi que les casseroles et les cocottes qui mijotent sur le feu ; de fait, ce que je filme c'est la restriction d'espace, un espace limité, borné ; ce que je filme, c'est le confinement.

Chose que je ne fais jamais en temps normal, je me filme, en train de me raser, de ranger du bois, de passer la tondeuse ; moi qui en ait horreur, je fais même une série de selfies : ils montrent ma barbe en train de s'allonger et de s'épaissir me transformant en vieux sage, en vieux singe, au fur et à mesure de l'avancement du confinement. Mais l'essentiel n'est pas dans ce que représentent ces images ; nul désir de donner une image de moi aux autres ; il est dans le fait de les prendre : me prendre en photo ou en film est une tentative pour me



dépendre de l'emprise du confinement ; c'est un acte de maîtrise, de contrôle de soi. Ces images sont faites pour moi à des fins identitaires. « *Le confinement mal-mène notre identité coutumière, commente Etienne Klein. Chacun est chez soi, mais presque plus personne ne sait où il habite. Notre barycentre existentiel a soudain changé de place. D'ordinaire, notre vie se répartit sur différents pôles – professionnel, familial, amical, social – que chacun d'entre nous pondère comme il peut ou comme il veut. Mais en période de confinement, cette pondération se trouve reconfigurée, pour le meilleur ou pour le pire. Nous nous retrouvons mariés de force, en quelque sorte, avec nous-mêmes, obligés d'inventer une nouvelle façon de nous sentir exister, d'être au monde* ».

Je filme de dos, en images volées, les rares promeneurs qui passent sur le chemin derrière la ferme ; j'enregistre le son, lors d'une brève discussion avec nos jeunes voisins, mais l'image montre n'importe quoi, l'herbe, une murette, le haut des arbres ; une vidéo tournée lors de la visite du fermier qui travaille les champs autour de la ferme (il a l'habitude de me voir filmer) montre que l'obligation fortement ressentie d'avoir à se tenir à distance rend l'échange difficile ; même si le chien vient lécher les pieds d'Andrée servant de go between entre les deux espaces, chacun reste dans son espace ; du coup, la communication quelque chose de raide, de forcée. Bref, je filme, sans le vouloir, la perte de relation aux autres. Enfin, nombre de mes vidéos montrent des images mal cadrées, bougées, tremblées, filées..., de quoi faire honte au cinéaste amateur que je prétends être, témoignant d'une forte perte de contrôle.

De fait, mes vidéos parlent de mon expérience du confinement avec un mode de production de sens proche de celui que l'on trouve à l'œuvre dans le rêve, indirectement, sur le régime de l'interprétation : « *Le rêve est une interprétation de l'inconscient, à entendre au génitif*



subjectif : c'est l'inconscient qui interprète, et son interprétation est le rêve » (Nicolas Guérin). Mes vidéos sont des sortes de rêves éveillés. On peut appeler métonymique ce mode de production de sens qui consiste à transformer des représentations en d'autres représentations par déplacement.

Du blocage de la symbolisation au risque de crypte

Pour s'opérer la symbolisation a besoin que fonctionne le lien social ; on comprend que le confinement puisse la rendre difficile. Mais il y a plus : les extraits que j'ai filmés chaque jour à la télévision ont une valeur informative très faible mais montrent clairement le rôle joué par la télévision pour favoriser un blocage de la symbolisation.

Ainsi le fait que la télévision diffuse en continu des images négatives crée une surcharge cognitive et émotionnelle qui mobilise la plus grande part de notre attention et diminue notre capacité à réagir. En faisant en permanence appel à la peur, ce qui, si la communication ne propose pas de solution pour résoudre le problème (ce qui est le cas ici), produit de l'anxiété et un traumatisme aggravé, la télévision engendre une incapacité à imaginer un quelconque contrôle sur la situation, conduisant à une forme de passivité et à un affaiblissement de toute motivation. Ce que Jean-Marc Monteil appelle « l'impuissance apprise ».

Je constate également que le discours des politiques et des experts fonctionne à la contradiction permanente.

Je ne pense pas, en disant cela, à la contradiction existant entre le gouvernement et les oppositions, ce qui est un phénomène démocratique normal et plutôt sain, mais aux contradictions qui se manifestent entre les experts qui interviennent dans les débats et à l'intérieur même du gouvernement : les ministres se contredisent entre eux, voire contredisent le président, mais aussi changent eux-mêmes de position du jour au lendemain, toujours avec la même assurance affichée... sur les effets du virus, sur le port des masques, sur les mesures de confinement... Tout est fait pour nous amener à désapprendre à comprendre : un puissant opérateur de blocage de la symbolisation.

Tisseron distingue deux causes qui peuvent conduire à ce blocage. La première, intrapsychique, est la réactivation des conflits entre des désirs d'un côté et les interdits intériorisés correspondants de l'autre (c'est la position de Freud). La seconde, relationnelle, est l'affrontement entre le désir de savoir et de comprendre d'un côté et les diverses formes d'opposition à ce désir de l'autre (Tisseron, 1992). C'est exactement ce qui se passe ici. Le résultat est la création d'une inclusion psychique : « *Lorsqu'une introjection complète n'est pas possible, l'individu réagit en enfermant à l'intérieur d'une partie de sa personnalité l'ensemble des émotions, des pensées et des représentations qui ont été mobilisées en lui lors de la situation éprouvante qu'il a vécue* ». Tisseron précise qu'un sujet peut s'identifier plus ou moins durablement à l'un ou l'autre des personnages enfermés dans cette inclusion et notamment avec

Un filmage décomplexé, qui n'a pas peur de mobiliser la force des clichés pour lutter contre la pression du confinement et le discours mortifère de la télévision, des clichés, il faut bien le dire, que je n'aurais jamais filmé dans d'autres circonstances.

lui-même tel qu'il s'est perçu au moment du traumatisme. Les manifestations qui en résultent peuvent paraître à celui qui les vit, étranges, décalées ; il ne s'y reconnaît pas. Cela prend souvent la forme d'actes répétitifs.

La baignoire sans O

Je ne peux m'empêcher de penser à cette analyse en visionnant une série de vidéos et de photos (plus de quatre cents !) que j'ai consacrée à une baignoire qui se trouve au milieu d'un pré à quelques pas de notre ferme ! Une baignoire en fonte, émaillée de blanc à l'intérieur... Qu'est-ce que qui a bien pu me pousser à filmer tous les jours cette baignoire ? Voilà bien un acte décalé et répétitif ! Bien évidemment, j'ai une réponse toute prête à cette question. L'idée était de faire un petit film expérimental montrant les changements de la nature, de l'état du ciel, des prés, des forêts mais aussi des activités animales (les vaches) et humaines (ensilage, chasse, installation de ruches) autour de la baignoire prise comme point fixe et permanent. Quelque chose du type « *Les quatre saisons de la baignoire* ». Mais une fois le confinement terminé, il m'est apparu, que cela n'était qu'un prétexte et que je ne me serais jamais intéressé à cette baignoire qui est là, installée dans le pré depuis plus de 50 ans (le fermier m'a expliqué les circonstances de son installation par son père, installation qui coïncide pratiquement avec notre installation à la ferme), si celle-ci n'avait pas eu la particularité de ne pas avoir d'eau : la canalisation a été coupée,

peut être la source s'est-elle tarie (suite au réchauffement climatique ?). Le fait que cette baignoire soit sans eau me fascine : je l'ai appelé la baignoire. Une chose est certaine : je n'ai jamais vu une vache y boire. Même après la pluie, alors qu'elle s'est un peu remplie d'eau, le fermier n'ose pas y faire boire ses vaches de peur qu'elles ne s'intoxiquent, l'eau devenant rapidement polluée ; au bout d'un certain temps, elle prend d'ailleurs une belle teinte rouge sang. Ainsi, même avec de l'eau, cette baignoire reste un objet inutile, un objet qui ne remplit pas sa fonction. L'explication s'est alors imposée à moi : aucun doute, si j'ai autant filmé cette baignoire, c'est que cette baignoire, c'est moi, moi pendant le confinement, moi défonctionnalisé, incapable d'écrire. Alors qu'à l'annonce du confinement, je m'étais dit que puisque je n'avais rien d'autre à faire, j'allais avoir du temps pour avancer les deux ouvrages dont j'ai le projet trotte dans ma tête depuis déjà trop longtemps, il m'a fallu rapidement me rendre à l'évidence : impossible de travailler ; j'ai la tête ailleurs ; je n'arrive pas à me concentrer. Le vide de la baignoire renvoie à mon vide mental. J'ai bien désappris à comprendre. En même temps, le recours à formulation « la baignoire sans O » (« *la baignoire* ») peut être lu comme le signe que je refuse toujours le confinement : s'il est une figure de l'enfermement qui aurait pu faire partie de la série Circularité, c'est bien le O ! Cette ambivalence montre la tension qui est à l'œuvre dans l'espace de la communication inconsciente et que dans ce conflit intérieur, tout espoir n'est pas perdu.

En faisant en permanence appel à la peur, ce qui, si la communication ne propose pas de solution pour résoudre le problème, produit de l'anxiété et un traumatisme aggravé, la télévision engendre une incapacité à imaginer un quelconque contrôle sur la situation, conduisant à une forme de passivité et à un affaiblissement de toute motivation.

Risque de crypte, manufacture du consentement

La menace du risque de crypte est apparue plus tard. La crypte est une forme sévère d'inclusion, une inclusion dont il est difficile de se débarrasser. La notion de crypte a été proposée par Nicolas Abraham et Marie Torok, dans *L'écorce et le noyau* (1968). Abraham et Torok expliquent que certaines expériences traumatiques bloquent l'intégration par le sujet de ses expériences : elles sont incorporées et actives, mais elles agissent le sujet à son insu, à partir d'une vacuole psychique comparable à un caisson séparé ou à une crypte. J'ai commencé à m'inquiéter lorsque l'on m'a fait remarquer que dans le commentaire du petit film que j'ai consacré au confinement plusieurs mois après que celui-ci ait pris fin, je parle de David Bougnoux au lieu de Daniel (Daniel est un collègue que je connais depuis plus de 40 ans) : dans David, il y a vide... A noter que ce lapsus intervient dans une séquence consacrée précisément à la « baignoire », une séquence filmée de nuit qui explore l'intérieur de la baignoire à la lampe de poche (comme si la baignoire était une crypte). Ainsi, alors que je pensais que tout cela était loin derrière moi, le confinement et son corollaire la peur du vide continuait à produire ses effets et à travailler mon inconscient. S'il n'y avait pas eu le colloque Pandemix pour me pousser à symboliser, la crypte se serait peut être installée. Une chose est certaine, le confinement a modelé mon espace mental et il est probable que je ne suis pas le

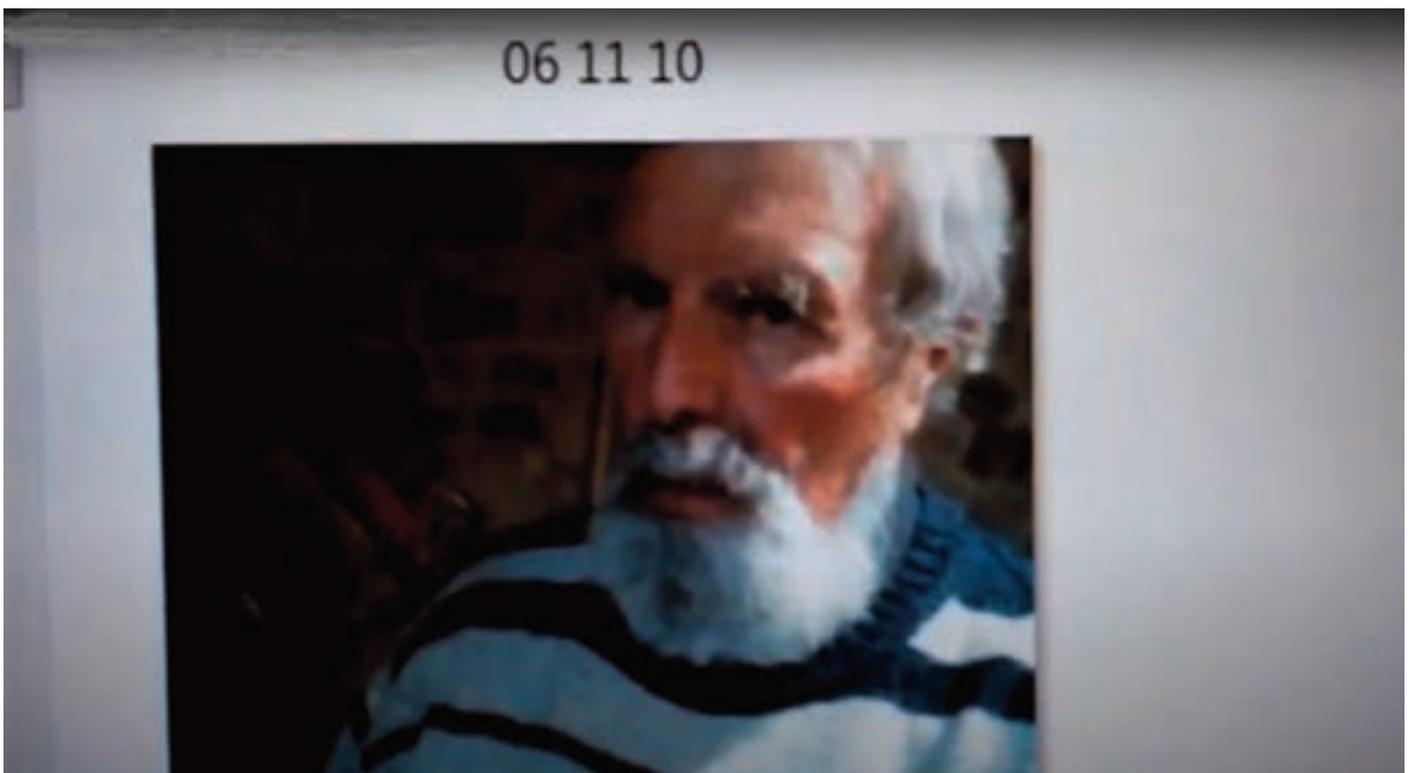
seul à avoir subi ses effets (le confinement a affecté la moitié de la population humaine ; Etienne Klein, faisant référence à la notion de « *fait social total* » proposée par Marcel Mauss dans *Essai sur le don*, dit qu'il s'agit d'un « *fait mondial semi-total* » et il ajoute ; « *ce qui est déjà extraordinaire* ») : on a peur, on ne comprend rien, on ne peut pas réagir ni symboliser ; le processus d'infantilisation est à l'œuvre qui permet la « *manufacture du consentement* » ; ce qui n'est pas sans conséquences politiques. Tant pis pour la démocratie, on est prêt à s'en remettre à *Big Mother*. Daniel Bougnoux note que l'interdiction de comprendre, peut s'avérer comme le plus solide ciment du lien social et qu'on se soude d'abord sur cette impossibilité symbolique, c'est-à-dire sur la mise en commun de la crypte (il donne l'exemple des sectes), et il ajoute : « *L'histoire des totalitarismes qui ont ravagé ce siècle, montre en tout cas, au fondement de leur projet d'emprise totale, un pilotage de la relation du groupe par la crypte* ».

J'ai senti sur moi le vent de la crypte... et cela m'a fait froid dans le dos.

Roger Odin.

Roger Odin est professeur émérite en Sciences de la communication à l'Université Paris III, ancien directeur de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel.

Toutes les images sont extraites du film *Méfiez-vous de la crypte* <https://www.youtube.com/watch?v=ZpsUJoeAnrs>



Un texte de Claude Balny

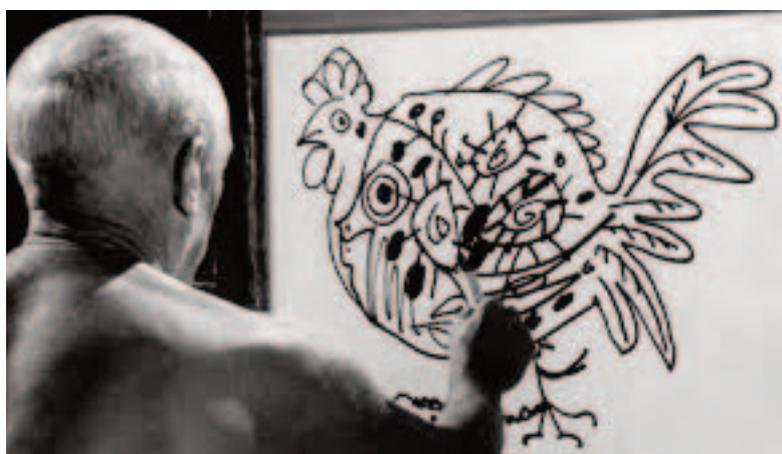
Filmer la création d'une œuvre

On se souvient du *Mystère Picasso*, une réalisation d'Henri-Georges Clouzot (1956) filmé en noir et blanc par Claude Renoir (le neveu de Pierre Renoir et petit-fils d'Auguste Renoir) qui montre réellement, en direct, l'acte de création. Mais tout le monde n'est pas Clouzot ni Renoir, et l'artiste filmé n'est plus Picasso. Et pourtant, ce type de travail est passionnant, mais combien difficile.

En effet, en général, les artistes ne sont pas « causeux », car ce qu'ils ont à dire, c'est à travers leurs œuvres qu'ils l'expriment. Les reportages sur l'art foisonnent, que ce soit à la télévision (ARTE) ou sur YouTube, mais, généralement, nous avons affaire à des documents biographiques et peu abordent le processus créatif. La pédagogie s'en est même mêlée à travers la cinquantaine d'émissions télévisées de 26 minutes, *Palettes*, élaborées par Alain Jaubert et diffusées de 1988 à 2003 qui proposaient une analyse détaillée, pointilliste même, de tableaux de peintres disparus.

Quelques réalisations antérieures

Avant Clouzot, plusieurs cinéastes filmèrent l'acte de création, surtout pour mettre en scène la gestique de certains peintres. En 1951/1952, Jackson Pollock fut filmé en deux séquences par Hans Namuth peignant sur une vitre transparente. Ces productions courtes sur le format 16 mm (malheureusement en noir et blanc) mettaient en valeur les amples mouvements de cet artiste, figure de proue de l'expressionnisme abstrait américain en plein essor. Il en a été de même pour l'artiste français de l'abstraction lyrique Georges Mathieu (cinématographié par Robert Descharmes) peignant, en 1954, sur une immense toile de 6 mètres sur 2m50 *La Bataille de*



Le Mystère Picasso, de Henri-Georges Clouzot.

Bouvines, performance saluée en son temps par André Malraux. Les cinéastes s'intéressaient à ces mouvements artistiques parce que les artistes concernés réalisaient rapidement leurs tableaux, dans un temps compatible avec une projection cinématographique. C'était des sortes de longs plans-séquences spectaculaires, avec des peintres qui, souvent, en « rajoutaient » quant à leurs gestiques. Ces actions-spectacles pouvaient être choquantes et, dans ce registre, on pourrait mentionner les « *Anthropométries* » d'Yves Klein (1926-1962) qui, accompagné d'un orchestre (jouant *Symphonie Monoton-Silence*), sous l'œil de caméras, utilisant la technique des pinceaux vivants (des modèles féminins nus) enrobés de peinture bleue qui laissaient les empreintes de leur corps sur des supports picturaux blancs. Ces démonstrations, sorte de happenings, pouvaient être critiquables mais, grâce au cinéma, nous avons des documents d'archives précieux pour étudier l'évolution de l'art de l'après-guerre. L'essentiel de ces œuvres produites dans les années 60 était de montrer l'action par

laquelle elles étaient fabriquées et il fallait se souvenir de ces instants fugaces, le rôle de la prise de vue devenant alors fondamental.

Plus récemment, les performeurs, sur un concept semblable qui date de 1916, réalisent en direct, devant un public, leur acte créatif, l'artiste étant lui-même le sujet, l'objet artistique. Sans s'étendre sur ces performances qui prolifèrent parfois dans les expositions d'art contemporain, on peut citer celles de Marina Abramovic (née à Belgrade en 1946, voir son livre bibliographique *Traverser les murs*, Fayard, 2017) qui repousse, en tant que membre du courant de l'art corporel, les limites de l'acceptation physique en se flagellant, se scarifiant, se congelant, tous ces sévices volontaires autosadiques étant scrupuleusement filmés. Il en est de même du performeur actionniste autrichien Hermann Nitsch (né à Vienne en 1938) qui développe sa vision du monde provocatrice avec des moyens qui flirtent avec l'érotisme faisant fi de la morale. Ces artistes connus sinon célèbres (dans certains milieux intellectuels) ont des démarches qui relèvent plus du narcissisme que de l'art, mais doivent obligatoirement être filmés pour que l'on puisse « mémoriser » et diffuser via les médias leur art en gestation.

Des contraintes de l'art plastique à l'évidence des spectacles d'art vivant

Il est relativement facile de faire parler un spécialiste de l'histoire de l'art qui s'étend sur les influences, les écoles, etc., mais pas sur la manière. On décortique le produit final, mais on ne montre pas comment il a été obtenu, car cela touche l'intime. Dans un atelier d'artiste règne, en général, le silence qu'il est difficile de transgresser à travers une interview. Pour filmer, la première difficulté est de rencontrer un artiste qui accepte de parler, et qui accepte de montrer la manière dont il



La Belle Noiseuse, de Jacques Rivette.

travaille. C'est pratiquement « un secret de fabrication » qu'il ne veut (ou ne sait) pas toujours dévoiler.

Des travaux universitaires analysent l'acte de création et la manière dont il a été filmé. On peut citer un ouvrage remarquable, toujours d'actualité, publié en 2009 par les Presses Universitaires de Rennes concernant les actes d'un colloque qui s'est tenu sur « *Filmer l'acte de création* » où d'éminents spécialistes analysent ce qui a été élaboré dans le domaine. Le sommaire de cet ouvrage est attrayant : « *Les gestes de la création* », « *Les processus de création* », « *Filmer la pensée* », « *La vie au cinéma* », chapitres truffés d'exemple pris dans des archives cinématographiques qui rassemblent les « grands noms » des réalisateurs du cinéma et du théâtre (Rivette, Ferran, de Heusch, Desplechin, Almaric, Rossellini ou Spielberg ou Mnouchkine). Ces œuvres filmiques mises en scène par les moyens importants du cinéma sont intéressantes pour leur analyse en tant qu'exemples, mais manquent souvent d'éléments concrets.

La seconde difficulté est de matérialiser l'abstrait, traduire la pensée en images. Il faudrait transcrire en images animées ce qu'Alberti écrivait au XVe siècle : vouloir exprimer « *les mouvements de l'âme par les mouvements du corps* ». Les questions que nous nous posons sont simples : comment aborder un artiste pour qu'il nous révèle, en terme que nous pourrions interpréter en éléments filmiques, comment son œuvre a germé dans sa tête, sa genèse donc, et comment il l'a traduite et matérialisée. C'est tout le mystère du passage de l'idée artistique gouvernée par le goût, la sensibilité, la



L'acte créatif avec l'artiste pour objet. La performance publique de Marina Abramovic *The Artist is present*.

connaissance dont le siège est le cerveau, vers sa traduction en acte plastique ou gestique dont un des sièges est la main. Sous la terminologie d'art, on recouvre en fait énormément de disciplines qui vont du théâtre à la littérature en passant par les arts plastiques ou graphiques.

Moyens possibles à mettre en œuvre

Les moyens directs

S'il peut être relativement facile par captation d'un spectacle vivant de rendre compte d'une pièce de théâtre, d'un sketch ou d'une chorégraphie, l'exercice devient beaucoup plus ardu lorsqu'on a affaire à un roman, une peinture ou une sculpture. Par ailleurs, le nombre de participants à l'élaboration d'une œuvre artistique n'est pas du même ordre : c'est toute une équipe qui « monte » un spectacle alors c'est souvent dans la solitude qu'un peintre travaille.

D'emblée, entre en considération la temporalité. Pour un concert ou une représentation théâtrale, elle est imposée par le spectacle lui-même qui est quantifié en heures, voire en minutes, alors que pour une œuvre plastique (peinture, sculpture, installation) sa réalisation couvre une surface, un volume, un espace, un temps (pour les performances) chiffrés en mètres carrés et en jours ou en années. Des artifices sont donc indispensables pour pallier à cette temporalité chronophage qui doit être réduite à un temps de visionnage raisonnable.

Le plus simple est de réaliser un documentaire à partir d'une bibliographie écourtée qui ne retient que les points forts de celle-ci. C'est la solution télévisuelle avec les formats standardisés de 13, 26 ou 52 minutes (se réservant les 8 minutes d'écrans publicitaires pour générer, *in fine*, 60 minutes de programme), allant donc du court, moyen au long métrage.

Si l'artiste est vivant (et complaisant) on peut l'interviewer en ciblant les questions qui susciteront des réponses constructives allant de ses sources d'inspiration, du contexte artistique, des moyens techniques mis en œuvre jusqu'à la réalisation finale. Cette démarche implique une intense préparation et une solide culture de la part de la personne qui pose les questions, pour que les réponses soient constructives, ouvertes, laissant place à la réplique. Cela nécessite une importante documentation sur l'artiste lui-même et sur sa production.

Les moyens indirects

Un autre moyen détourné existe pour « faire parler » l'artiste qui ne dit rien. C'est de solliciter, non pas des historiens de l'art, mais des personnes issues de l'entourage de l'artiste qui ont plus ou moins collaboré avec lui pour la réalisation de son travail. C'est une possibilité, par exemple, pour un peintre de nus où la pudeur limite souvent ses propos alors que son processus de création est intéressant, car c'est une thématique fortement représentée au cours des siècles. Si les « grands moyens » sont disponibles, on aboutit à *La Belle Noiseuse* de Rivette

Un homme peut se mêler à la foule, une caméra est toujours perçue.

Alors se pose le problème : si la caméra est ostensible,

ne transforme-t-elle pas le réel ?

Le réel ne va-t-il pas jouer la comédie ?

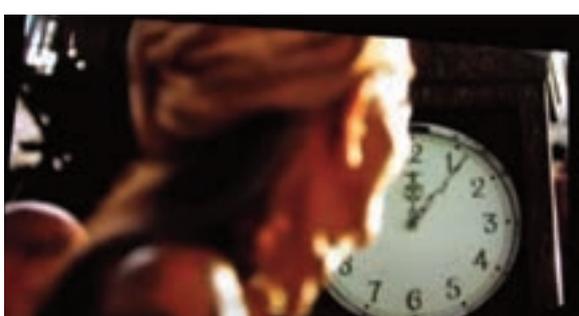
inspiré du roman de Balzac où la dualité peintre-modèle est cinématographiquement bien rendue dans un décor théâtralisé suggestif. Dans ce long film de 4 heures en version originale, Emmanuelle Béart est souvent nue et sa pudeur est mise à l'épreuve sous l'œil scrutateur et incisif de la caméra. Qu'en est-il donc de la pudeur ?

Écoutons ce qu'en dit un médecin gynécologue qui a réfléchi au problème : « *Valérie est modèle, elle pose nue depuis des années pour un peintre.* » « Je suis pudique, me dit-elle, le regard des hommes dans la rue me met mal à l'aise, je cache mes formes dans de grands vêtements. » « Mais, demandai-je, vous posez nue, où est la limite de l'intime ? » « Dans la façon dont j'assume mon corps. Dans la gestuelle aussi : bouger nue devant un photographe est plus difficile qu'être immobile devant un peintre. » « Quel est le moment le plus difficile, Valérie ? » « Certainement le moment où je me déshabille. Néanmoins pour m'aider, je parle, ma parole dévie le regard de l'homme. » *Plus que la nudité, le déshabillage est intime, au moment de la perte du vêtement, Valérie utilise les mots pour distancer le regard. C'est par eux qu'elle reste pudique, le langage devient son voile. Sous les mots, elle n'a plus honte.* » (G. Durand, Bull. Acad. Sc. Lett. Montpellier, 2017, 48, p.73). Comment aborder via le cinéma l'exhibition de cette apparence qui peut se traduire par une douleur, car le peintre cherche la vérité de l'être ?

On peut faire parler le modèle lui-même, lui demander sa motivation, comment se déroule une séance de pose, comment l'artiste et le modèle s'affranchissent de cette pudeur évoquée ci-dessus ? Une telle séance de prise de vue nécessite une intimité et une grande discrétion entre, cette fois, le caméraman et le modèle (intimité donc détournée) et il faut s'affranchir au maximum des moyens techniques lourds (éclairages, micros, assistants, etc.) pour que la vraie vérité sensible émerge.

Si le sujet du film est un sculpteur, sachant que le temps de réalisation d'une sculpture est long, surtout pour la taille directe sur pierre ou sur bois, il faut faire parler et écouter l'artiste disserter sur son art, tout en se concentrant sur ses mains qui sont les outils intermédiaires entre sa conception artistique intellectuelle et la réalisation (matérialisation) de sa pensée. C'est une démarche également longue.

Avec les moyens limités d'un amateur, il est possible également de parler du travail d'un artiste en scénarisant sa démarche à partir d'éléments photographiques disponibles. Une trame narrative historique non chronologique supporte alors les images de ce reportage virtuel (voir l'article « *Du Musée Fabre à Venise, l'énigme de « La Belle Nani* » de F.-B. Michel, C. Balny, J. Habert, Bull. Acad. Sc. Lett. Montpellier, 2018, 49, p.193). Ce que font parfois les amateurs que nous sommes est de filmer les œuvres



Dans les 24 heures de *The Clock*, entre 12h05 et 12h07 :
cinq scènes de différents films.



Un sculpteur à l'œuvre : *Jean-Louis*, de Christophe Le Squer (club CV Nantes Atlantique)

lors d'une exposition ou dans un musée et de « monter » les rushes pour mettre en évidence le résultat final, le geste accompli et non pas le geste qui s'accomplit. Mais, dans ces derniers cas, on ne rend absolument pas compte du processus de création, on ne fait que maladroitement de l'histoire de l'art !

En plus du film de Clouzot, il y a également un long métrage intéressant que tente d'exprimer les sentiments qui habitent un artiste : *Van Gogh* de Maurice Pialat (1991) où un acteur « joue » au peintre décédé, mais qui a réellement existé. En 1951, avant Clouzot, un artiste du mouvement nordique COBRA (Copenhague-BRuxelles-Amsterdam) Luc de Heusch a filmé un poème onirique inspiré des réflexions du peintre Pierre Alechinsky dans *Perséphone*. Un atelier d'artiste n'est pas forcément le lieu idéal pour y placer une caméra et ses accessoires : exigüité du lieu, poussière dans un studio de sculpture, éclairage « neutre » venant du nord (nécessaire à l'artiste pour ne pas être troublé par les ombres et les surexpositions), manque de champ, bruits parfois inappropriés, etc.

Filmer une démarche conceptuelle, abstraite

C'est le problème pour bon nombre d'artistes contemporains qui désirent garder une trace cinématographique de leur processus de création alors que celle-ci n'est pas forcément imagée. Ce n'est pas le propos ici d'énumérer ces démarches innovantes (citons toutefois le plasticien germano-britannique Tino Sehgal qui met en scène des « situations construites » sans objets matériels où une interaction directe est établie entre l'œuvre et le spectateur), mais attachons-nous à un exemple, celui de Christian Marclay (musicien d'origine, né en

Californie en 1955) qui a étroitement associé sa pensée créative à la vidéo.

Son œuvre saisissante, *The Clock*, fut présentée à la 54e Biennale d'Art Contemporain de Venise, en 2011, y recevant le Lion d'Or, récompense suprême dans le domaine de l'art actuel. Christian Marclay aborde une réflexion sur le temps qui passe par une sorte d'abstraction cinématographique avec des moyens techniques plus sophistiqués que les premiers essais du couple Luis Bunuel/Dali ou de Marcel Duchamp qui, en 1925 réalisa *Anémic Cinéma*, un film de 7 minutes élaboré à l'aide d'une succession de plans illustrés par des jeux de mots. *The Clock* est un film envoûtant : « *You realize that The Clock is neither bad nor good, but sublime, maybe the greatest film you have ever seen* » mentionnait Zadie Smith dans *The New York Review of Books*. La vidéo qui dure 24 heures est constituée de 3 000 extraits de film qui « montrent » des séquences dans lesquelles un indicateur de temps est incorporé (montres, horloges, pendules, consoles, régulateurs, épisodes télévisuels, discussions avec un marqueur de temps en arrière-plan, etc.). Une courte séquence est retenue qui indique un espace-temps donné (exemple : une montre indiquant en début de séquence 12 h 10 est filmée jusqu'à 12 h 15. Vient ensuite une horloge qui indique 12 h 15 et qui est elle-même filmée jusqu'à 12 h 25, et ainsi de suite durant 24 heures). La vidéo finale dure donc 24 heures et est « calée » sur le temps réel, c'est-à-dire que la montre du spectateur affiche la même heure que celle signalée sur l'écran : il y a une synchronisation parfaite des deux temps, celui de la fiction avec celui réel (des sièges confortables sont aménagés dans la salle de projection, mais l'histoire ne dit pas si des amateurs sont restés 24 heures !). Le spectateur regarde donc le temps qui s'écoule comme on regarderait sa montre durant 24 heures, mais à la différence près que les séquences retenues s'enchaînent et sont scénarisées avec une trame narrative logique. Cette vidéo fait vivre au public l'expérience non seulement d'une multitude de périodes et de genres cinématographiques, mais aussi de l'espace par sa présentation particulière dans un cadre (salle de projection) conçu par l'artiste. C'est donc bien un film conceptuel sur la notion d'espace-temps, visuel et sonore. L'ensemble se développe dans une atmosphère fantasmagorique addictive accentuée par le clair-obscur du lieu (comme au cinéma). On y reste des heures attendant un climax de qui ne vient pas, car le temps passe, s'écoule inexorablement. Marclay a joué le rôle de précurseur par la maîtrise des techniques de fragmentation,

transitions, d'échantillonnage, de collage, de mixage, et de synchronisation images/sons. Avec ses collaborateurs, cette performance a nécessité trois ans de travail de recherche dans les archives cinématographiques pour visionner et sélectionner des milliers de séquences. Des extraits de cette vidéo sont visibles sur YouTube (mais pas la version originale de 24 heures !).

Henri Bergson soulignait dans *L'évolution créatrice* que « pour l'artiste (...), le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu (...). Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même » (cité par Pierre-Henry Frangne dans *Filmer l'acte de création*, Presses Universitaires de Rennes, 2009).

En conclusion, on pourrait retenir certaines observations d'Edgar Morin qui souligne, en tant que sociologue ethnographe, le rôle perturbateur de la caméra dont la présence est toujours prégnante. « Or, il est plus facile

de camoufler un homme qu'une caméra. Un homme peut se mêler à la foule, au rite, au culte et passer inaperçu s'il imite les autres. Une caméra est toujours perçue. Alors se pose le problème : si la caméra est ostensible, ne transforme-t-elle pas le réel ? Le réel ne va-t-il pas jouer la comédie ?... Le réel ne va-t-il pas se figer, s'endimancher, et perdre ce qui était son essence, la vie spontanée ? » (Le cinéma, un art de la complexité, Edgar Morin, Nouveau Monde éd., 2018) En d'autres termes, peut-on filmer l'acte de création sans le perturber ?

Claude Balny, CAMAP Montpellier

Claude Balny est membre de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier, où il est responsable des enregistrements vidéo. Il est également membre de l'Académie des Hauts Cantons.



Le cinéaste chinois Wang Bing (cf. L'Écran n°129 de juin 2020 — voir aussi ce numéro page 28) monte son dernier film en public. Deux grands écrans (ici, hors champ) permettent de suivre le travail de montage du réalisateur.

Rencontre avec Manon Grodner

Le cinéma de banlieue, entre réalité et fantasme

Manon Grodner nous invite à comprendre la complexité d'un cinéma sur lequel personne ne s'accorde : ni genre, ni mouvement, ni fiction, ni documentaire. Mais aussi de nous en révéler les enjeux politiques de représentation et de pouvoir.

L'Ecran ►► Comment définissez-vous le « cinéma de banlieue » ?

Manon Grodner ►► Je ne pense pas qu'il soit possible ni même enviable de faire une définition arrêtée de l'appellation « cinéma de banlieue »... Circonscrire dans une seule définition toute la richesse, les paradoxes, les évolutions et les questions politiques et sociales que soulèvent ces films pourrait à mon sens s'avérer dangereux, voire même contreproductif ! On accole le qualificatif « banlieue » alors que certains films ont été tournés à Paris intra-muros ou à Marseille, Strasbourg, etc., qui sont des villes qui n'ont pas la même histoire sociale ou de peuplement. Cette appellation peut donc s'avérer contradictoire. Disons que c'est plutôt un cinéma et des films desquels émanent des caractéristiques communes, que l'on va pouvoir ainsi comparer pour trouver des points communs et des différences.

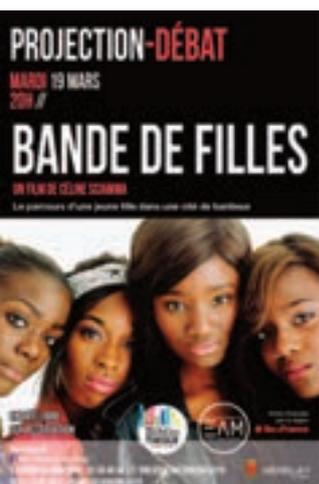
L'Ecran ►► Quelles sont les caractéristiques communes à ces films ?

Manon Grodner ►► Plusieurs caractéristiques sont des bons indicateurs pour savoir si un film peut être analysé dans cette optique. Par exemple, on retrouve une esthétique réaliste à tous ces films, ce qui rend perméable la frontière entre la fiction et le documentaire. Ensuite, tous les films que j'ai étudiés ont

été tournés dans des Quartiers Prioritaires de la Politique de la Ville (QPV), c'est-à-dire avec des caractéristiques économiques, sociales et culturelles particulières. On retrouve ensuite le recours à des acteurs non-professionnels, issus la plupart du temps du QPV du tournage, ce qui est très intéressant et important en termes de gestuelle, d'adéquation à l'histoire du lieu, etc. Et aussi des thèmes de prédilection comme le rapport à l'école, aux institutions, à la police, le rapport entre pairs et à la famille, le chômage, la précarité... Mais aussi l'amour et l'amitié qui sont bien souvent au premier plan.

L'Ecran ►► Cela concerne-t-il uniquement la fiction ?

Manon Grodner ►► Ces caractéristiques sont plus pertinentes concernant la fiction car par fiction on entend de la mise en scène, un jeu d'acteur, un scénario à suivre plus ou moins à la lettre. On se rend compte que ces caractéristiques tendent à se rapprocher des mécanismes du documentaire alors même qu'elles sont construites. Si on prend le documentaire *Swagger* d'Olivier Babinet par exemple, oui ce sont les mêmes thèmes abordés, les personnages vivent dans la cité où ils sont interrogés, mais ce n'est pas la même démarche et cela n'est pas censé être la même démarche. La question qui se pose c'est plutôt pourquoi la fiction veut-elle ici donner l'illusion de la vérité ? Donc ces caractéristiques sont plus intéressantes à analyser pour la fiction.



L'Ecran ►► Peut-on qualifier ce cinéma de genre ?

Manon Grodner ►► Essayer de savoir si on peut qualifier le « cinéma de banlieue » comme un cinéma de genre revient à essayer de savoir si les caractéristiques citées ci-dessus peuvent correspondre à des codes, des conventions, à une norme cinématographique. C'est le débat qui anime le plus la profession, les réalisateurs, producteurs, partenaires financiers, etc. Et Claire Diao dans son ouvrage *Double Vague* atteste par exemple que les réalisateurs auraient accueilli cette étiquette si elle était valide. Donc on pourrait être tenté de dire oui car les films dont on parle sont comparables en de nombreux points. Mais la richesse de ce cinéma tient aussi à son évolution constante, à sa capacité d'aller traiter des sujets toujours différents en s'immergeant dans l'intime de personnages pluriels.

L'Ecran ►► Comment ce cinéma a-t-il évolué dans le temps ?

Manon Grodner ►► Le « cinéma de banlieue » a hérité de nombreuses préoccupations, esthétiques et caractéristiques de ce que l'on a appelé dans les années 1980-90 le « cinéma beur ». Comme son nom l'indique, ce cinéma s'attachait à la représentation des individus d'origine nord-africaine, par des réalisateurs. ices nord-africain.e.s. Avec un peu d'histoire et de sociologie de la migration et du peuplement, on peut comprendre pourquoi les lieux de tournage et de l'action ont été majoritairement les quartiers populaires, mais pas que. Je pense notamment à *La Faute à Voltaire* de Kechiche. Peu à peu, il est devenu un cinéma de la représentation des minorités ethniques, culturelles et sociales. C'est toujours un cinéma des marginalisés quelque part. Les personnages ont ainsi évolué avec le temps, avec la société. Ils se sont féminisés (*Bande de Filles* de Céline Sciamma, *Divines* d'Houda Benyamina) et les sujets aussi comme par exemple la prostitution des adolescentes et la représentation des diverses identités de genre dans *Shéhérazade* de Jean-Bernard Marlin ou la polygamie dans *Mignonnes* de Maïmouna Doucouré. Ce cinéma évolue en même temps que les préoccupations sociales et sociétales actuelles.

L'Ecran ►► Dans quelle mesure ce cinéma s'inscrit-il dans l'histoire du « cinéma social » ?

Manon Grodner ►► Il s'y inscrit tout à fait ! Dans mon ouvrage j'ai énormément utilisé la thèse d'Audrey Mariette sur Le « cinéma social » aux frontières de l'engagement : sociologie d'une catégorie entre art et politique, soutenue à l'EHESS en 2008. Elle fait une définition de la catégorie du « cinéma social » comme un cinéma qui met en scène



les individus des fractions les plus dominées socialement. En ce sens, le « cinéma de banlieue » fait nécessairement partie du « cinéma social » car les habitants des quartiers populaires souffrent de stigmates sociaux très violents et persistants.

L'Ecran ►► Que dit de ce cinéma sa relative reconnaissance par la profession et la critique ?

Manon Grodner ►► Ce cinéma a effectivement été consacré depuis ses débuts, et avant lui le « cinéma beur ». Néanmoins, la critique et la profession n'étaient pas unanimes à son égard, car jugé trop engagé, trop politique. S'opposent ici les deux pôles artistiques historiques de l'engagement et de « l'Art pour l'Art ». En quelque sorte, certains jugeaient que les films étaient plus riches en termes de contenu que formellement, ce qui est discutable. Sans connaître toutes les critiques précises des films, je peux imaginer que l'esthétique réaliste pouvait paraître « minimaliste ». Mais ce cinéma a toujours été remarqué, et aujourd'hui d'autant plus que la politisation de la société actuelle se renforce et, j'ai l'impression, se polarise aussi. L'engagement en tant que tel est désormais valorisé, ce que j'ai mis en exergue par l'étude croisée des critiques de presse des films étudiés dans mon ouvrage. Le Festival de Cannes de 2019 a bien été décrit par le délégué général

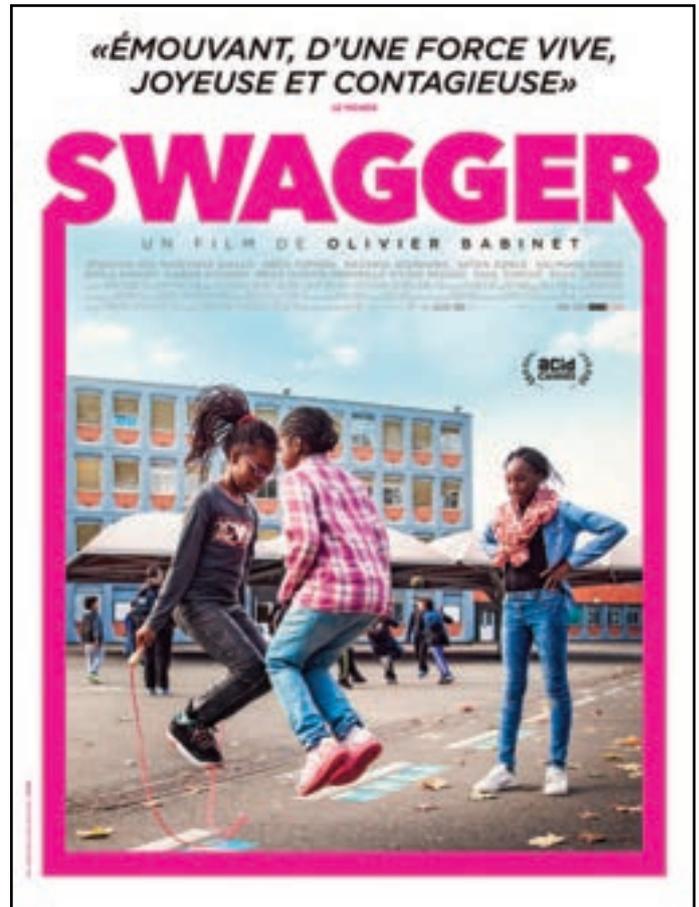
comme « romantique et politique » ! Ce qui est très intéressant avec ce cinéma est donc qu'il reflète les débats et les luttes de la société actuelle. En s'appuyant sur Cristiane Freitas Gutfreind, on peut par-là considérer que le cinéma est l'image que la société se donne à elle-même, avec son lot de tabous et d'angoisses.

L'Ecran ►► Est-il possible pour un cinéaste réalisant de façon récurrente ce type de film de sortir d'une l'assignation comme « réalisateur de banlieue » ou encore « issu de l'immigration » ?

Manon Grodner ►► Un élément intéressant est que les cinéastes ne font pas « que » ce type de films. C'est souvent un premier film, un deuxième film. Je ne pense pas qu'il y ait d'assignation de « réalisateur de banlieue ». Aussi, car comme on l'a dit, ce n'est pas une catégorie considérée comme un genre par les réalisateurs, la profession ou la critique. Ce sont plutôt des films en florilège qui donnent une représentation à chaque fois unique et intime de personnages qui connaissent des réalités socio-culturelles similaires. Dans tous les cas, il faut combattre le fait de réduire un réalisateur à ses origines sociales, culturelles ou ethniques. Je pense et j'espère qu'aujourd'hui on assiste à une prise de conscience collective à ce sujet, qui permet de condamner ces vieux réflexes.

L'Ecran ►► La banlieue souffre toujours de sa stigmatisation et des stéréotypes projetés sur elle de l'extérieur. J'ai cependant le sentiment que le cinéma réalisé par des cinéastes issus des « quartiers », même s'il gagne indéniablement en nuance (je pense notamment à *Rengaine* de Rachid Djaidani ou aux premiers films de Malik Chibane), a du mal à échapper à ses propres stéréotypes. Dans quelle mesure est-il à même de proposer de nouvelles représentations, formes de réalisation ou de production ?

Manon Grodner ►► Les stéréotypes qui se sont créés autour des quartiers populaires et de la banlieue proviennent pour moi largement du traitement médiatique des années 1990 et 2000. Le « cinéma de banlieue » de ces années peut en fait être lu comme une réponse à ce traitement médiatique, avec aussi une sorte d'internalisation du stéréotype. Les films en héritage de ce cinéma, des décennies 2010 et 2020 vont effectivement traiter des mêmes thèmes avec la même esthétique, etc. Il y a donc aussi des questionnements par rapport au cinéma qui représente les habitants issus des quartiers populaires, et des risques. J'ai mis en valeur le potentiel commercial du stéréotype, notamment dans la comédie avec l'exemple de



Paulette de Jérôme Enrico. On remarque aussi que de nombreux acteurs qui jouent dans ces films vont parfois être uniquement appelés pour le même genre de rôles. Mais je pense que tous ces mécanismes-là sont en train de tomber, en tout cas ils sont ardemment combattus. On le voit par exemple avec l'ouvrage *Noire n'est pas mon métier* dirigé par Aïssa Maïga, et on ne peut ni ne doit oublier le discours acerbe qu'elle a adressé à la profession lors des César 2020. D'un point de vue de la production, on ne peut que louer l'action du collectif 1000 Visages par exemple, qui démocratise la pratique des métiers du cinéma au sein des quartiers populaires. On peut également citer l'école Kourtrajmé qui découvre et forme des talents issus de ces quartiers. D'un point de vue plus technique de l'industrie, on pense au Fonds Images de la Diversité du CNC qui soutient les films qui représentent la société française dans son ensemble, avec un focus sur les quartiers populaires. Mais il y a bien d'autres soutiens ! Des associations, des résidences, des aides régionales et départementales, des festivals... Cela ouvre de formidables opportunités à des réalisateurs qui ont des histoires personnelles et familiales que l'on voit moins souvent au cinéma, bien qu'elles doivent y avoir une place. Je pense notamment à Lawrence Valin dont les films sont riches d'un héritage culturel

pluriel. Son univers créatif et artistique est aujourd'hui unique, tout en contribuant à ouvrir des perspectives et des débats auprès de son audience. C'est un autre regard sur le monde, un peu comme on oppose *male gaze* et *female gaze*. De nombreuses réalisatrices participent d'ailleurs à ces nouvelles formes de réalisation !

L'Ecran ►► Comment stéréotypes, subjectivité et fiction dans ces films nous relient-ils aux réalités vécues par les populations des quartiers populaires de banlieue ?

Manon Grodner ►► Le cinéma joue très bien l'illusion de la vérité et utilise sciemment des procédés pour y parvenir, j'en parle dans le chapitre 7 de mon ouvrage. Et ce cinéma d'autant plus car, comme je l'ai dit plus haut, il est souvent fait par des réalisateurs s'inspirant de leurs histoires personnelles, qui mettent en avant un casting non professionnel, issus des lieux mêmes de tournage qui est aussi le lieu de l'action, le tout dans une esthétique réaliste. Ce cinéma s'inspire de plus largement de faits divers ! La confusion peut s'avérer très grande entre fiction et réalité. Bien sûr que ce cinéma nous relie quelque part aux réalités vécues par les habitants des quartiers populaires. Je pense au film *Les Misérables* de Ladj Ly et à bien d'autres auparavant qui sont nécessaires pour pointer du doigt les violences policières dans les quartiers populaires. Néanmoins ce cinéma occulte aussi énormément d'autres réalités. Ce qui est important c'est de savoir garder son esprit critique et de le développer. Il est somme toute assez normal que la fiction s'abreuve des histoires les plus saisissantes et troublantes, mais il faut savoir se rappeler qu'on est face à un scénario construit avec des éléments dramatiques pour surprendre, divertir, émouvoir le spectateur, même si le film s'inspire d'histoires vraies. Un film comme le documentaire *Swagger* d'Olivier Babinet est par exemple une bonne manière de connaître les quartiers populaires sous un autre prisme, plus en nuances.

L'Ecran ►► Au-delà du seul cinéma, quels sont les effets dans la société de la diffusion de ces films ?

Manon Grodner ►► Ce cinéma est pour moi fondamentalement politique, car ces films donnent une représentation de certaines catégories sociales qui sont largement invisibles, voire invisibilisées dans l'espace public. Cela permet donc aux individus issus des quartiers populaires de se retrouver au cinéma, alors qu'auparavant ils allaient presque uniquement regarder des films américains, inclusifs depuis plus longtemps. On assiste à la création de nouveaux modèles français pour l'ensemble des Français. Lawrence Valin me disait qu'il devenait à son insu porte-parole de sa

communauté et de son engagement pour une représentation plus juste. Concrètement, il a ainsi participé au Collectif 50/50 du CNC qui œuvre pour la parité homme-femme dans les équipes et sur les écrans de l'audiovisuel français, mais aussi pour une meilleure représentativité de la diversité. Ce Collectif 50/50, en héritage du Collectif Egalité des années 1990, discute de sujets très concrets comme un contrôle de la diversité dans l'audiovisuel par le CSA. Ces films contribuent par ricochet à ces actions concrètes. D'un autre côté, la diffusion de ces films peut opérer une forme de prise de conscience et développer l'empathie des populations qui ne vivent pas ces réalités-là.

Propos recueillis par Didier Bourg.

- *Le « Cinéma de banlieue » : représentation des quartiers populaires ?*, *Enjeux d'un cinéma entre réalité et fantasme*, Manon Grodner, L'Harmattan, 256 pages, 25 euros.



La vidéo au cœur du quartier du Noyer Renard à Athis-Mons (91)

Cinéma de banlieue, l'exemple de DiViPassion

DiViPassion est l'un des rares clubs de la Fédération Française de Cinéma et de Vidéo (FFCV), sinon le seul, à être implanté dans un Quartier Prioritaire de la Politique de la Ville (QPV), le Noyer Renard à Athis-Mons (Essonne). A ce titre, il bénéficie de la mise à disposition d'une salle d'activités par le bailleur social au sein-même de la cité et de subventions de la ville, de l'Etablissement Public Territorial (EPT), du département de l'Essonne et de l'Etat pour certains de ses projets tournés vers la population locale. Les actions de DiViPassion sont aussi soutenues par ses vingt-six membres et son permanent, Willy Brute, jeune du quartier titulaire d'un Bachelor en production, dont le poste a pu être consolidé depuis trois ans grâce à des contrats aidés. Comme le souligne Christian Allain, le président de DiViPassion, « *nos productions ont pour vocation d'être réellement utiles aux habitants du quartier et nous participons à toutes les instances qui peuvent favoriser son développement* ». Sous l'impulsion de Christian Allain, l'association a développé depuis deux ans une chaîne YouTube locale, TV Noyer Renard, qui diffuse des reportages et des tables rondes sur des thématiques concernant la population.

Un prestataire reconnu sur les thématiques de la banlieue

DiViPassion est aussi un prestataire reconnu dans les communes environnantes pour la qualité de ses productions audiovisuelles traitant des thématiques de la banlieue. Elle achève en ce moment-même le montage d'un documentaire sur les jeunes et la violence au profit de la ville de Viry-Châtillon, destiné, en format court, à une projection

dans le cinéma de la ville et, en format de 26 minutes, à une diffusion sur Internet et à l'occasion de débats ou de formations.

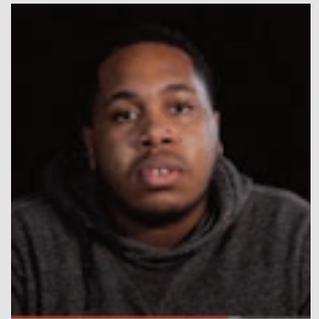
DiViPassion a réalisé en 2019 une série de reportages et un documentaire sur les conseils citoyens d'Athis-Mons et des villes environnantes pour le compte de l'EPT Grand-Orly Seine Bièvre. L'association organise également des manifesta-

tions pour les jeunes sur le thème de l'emploi et réalise gratuitement des CV vidéos au profit des habitants et des présentations de métiers accessibles sur la ville ou dans un rayon d'une trentaine de kilomètres autour de celle-ci. L'association a produit en 2019 et 2020 trois documentaires, deux de 52 minutes et un de 26 minutes, sur la recherche d'emploi et la création d'entreprise dans le bassin local. « *L'ambition est chaque fois de permettre aux habitants de découvrir des dispositifs dont ils ignorent souvent l'existence* » précise Christian Allain. DiViPassion vulgarise aussi, via ses réalisations, la connaissance des services publics de proximité pour contribuer à en développer l'usage par la population du quartier. L'association a également réalisé un documentaire au long cours retraçant les dix ans de rénovation de la cité.

De la chaîne YouTube locale au festival international

L'une de ses dernières réalisations, en 2020, *A quoi rêvent les jeunes du Noyer Renard ?*, un documentaire de 28 minutes, a valorisé le regard sur le monde d'adolescents et de jeunes adultes du quartier. DiViPassion permet par ailleurs aux nouvelles générations de s'approprier la culture locale en participant à des projets audiovisuels concernant par exemple la riche histoire de l'aviation sur ce territoire, une action reconnue et financée par la DRAC Ile-de-France.

Elle organise enfin chaque année un festival international du court métrage documentaire et de fiction et propose des formations à l'audiovisuel dont bénéficie également la population locale. Plusieurs des réalisations de DiViPassion ont obtenu ces dernières années des prix aux Méliès du Court Métrage, au Festival du Court Métrage d'Ile-de-France et au Festival National du Court Métrage de la Fédération Française de Cinéma et de Vidéo.



Willy Brute, permanent de l'association.



Enregistrement d'une émission pour TV Noyer Renard.

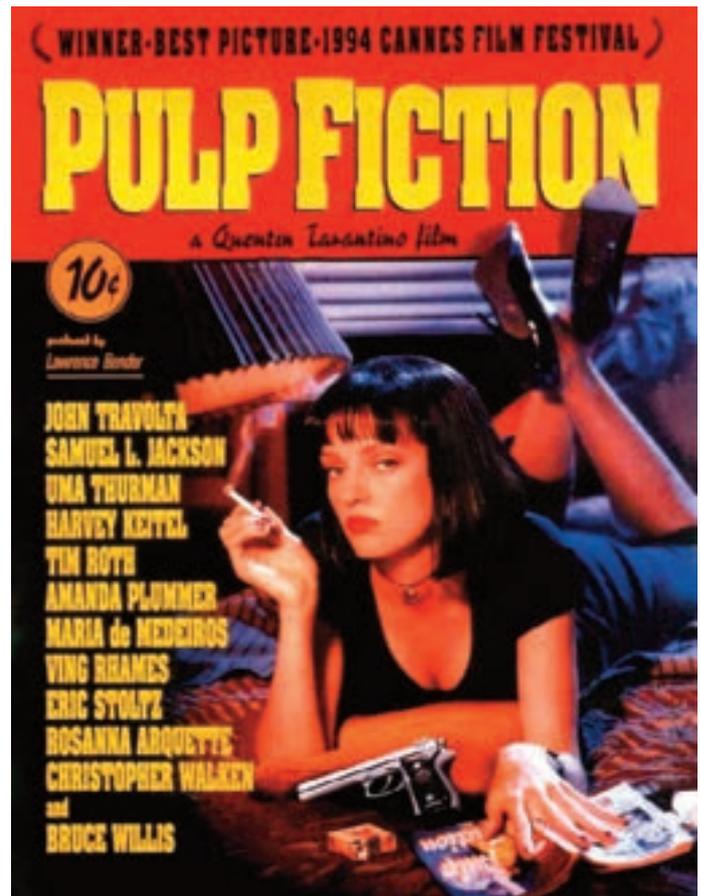
Rencontre avec Laurent Jullier

Qu'est-ce qu'un bon film ?

Qu'est-ce qu'un bon film ? Avec beaucoup de sincérité, d'humour et d'érudition, Laurent Jullier répond à cette question, entraînant le lecteur sur le terrain d'une subjectivité éclairée et éclairante, nourrie de nombreuses approches des sciences humaines. Un livre indispensable pour sortir de nos ornières et gagner en bienveillance et en intelligence.

L'Ecran ►► Il semble impossible d'extraire la lecture d'un film du cadre dans lequel on le reçoit. Quels sont les divers facteurs rendant inopérante notre réception objective d'un film ?

Laurent Jullier ►► L'essentiel, quand on discute de cinéma, c'est que la discussion ne se transforme pas en dispute, et la meilleure solution pour l'éviter est de séparer l'objectif du subjectif. Prenons deux spectateurs qui ne sont pas d'accord à propos de *Pulp Fiction*. Si le premier dit qu'il vient de voir un récit qui utilise des anachronies, avec des scènes en continuité intensifiée, des gros plans sur des aiguilles de seringue, du montage synchro sur la guitare *twang* de Dick Dale, et une histoire qui met en scène un boxeur malin et des tueurs cool dont l'un est cinéphile au point de savoir reconnaître un *cosplay* de Mamie Van Doren... ma foi l'autre ne peut pas le contredire : c'est plutôt objectif, même si cette accumulation possède un petit côté ironique. Si le second, lui, dit que les gros plans sur les aiguilles, les tueurs cinéphiles et la synchro sur Dick Dale lui ont donné de l'urticaire tant cela lui semble du racolage, c'est objectif seulement dans la mesure où on lui fait confiance pour être sincère quant à la description de son propre sentiment, car on voit bien qu'il s'agit d'un avis subjectif, basé sur ses goûts... Ensuite il y a tout un tas de position mixtes, entre les deux : si je dis que *Pulp Fiction* ne peut pas être un bon film pour des raisons morales car il met en scène des tueurs sympathiques, il va falloir se retrousser sérieusement les manches pour savoir si mon assertion est subjective ou objective. Aller chercher deux mille ans de textes de philosophie et un bon siècle de textes de sociologie et



d'anthropologie sur les usages de la fiction, pour avoir au bout du compte de bons arguments mais sans pouvoir trancher. Ce n'est pas grave, d'ailleurs, au moins on aura réfléchi à un problème intéressant ! Dans la même catégorie, il y a les propositions intersubjectives : un film n'est pas émouvant en soi, il est émouvant quand

quelqu'un témoigne que ce film l'a ému. Si vingt mille personnes, sur Internet, témoignent dans le même sens, il y a là une sorte de puissance intersubjective qui se manifeste – mais qui n'a pas l'objectivité d'une proposition comme « ce film dure une heure trente » ou « ce film raconte l'histoire de deux tueurs et d'un boxeur », parce que sans doute il y a aussi vingt mille autres personnes que le film a laissées de marbre. L'intersubjectivité se mesure aussi dans le temps : quand un film continue à intéresser beaucoup de monde des dizaines d'années après sa sortie, et pas seulement des cinéphiles passionnés d'histoire du cinéma, on est davantage porté à penser qu'il possède « objectivement » les qualités qui lui sont prêtées.

L'Écran ►► En quoi consiste exactement la « situation cinématographique » ?

Laurent Jullier ►► C'est le moment de vie qu'on accorde au film. Seul, en couple, en famille... Quand on a quinze ans, quand on en a soixante-quinze... Chez soi, dans le train, dans un multiplexe en mangeant du pop-corn, dans une cinémathèque les genoux serrés... A côté de quelqu'un qui nous gêne, ou de quelqu'un qu'on aime... « *Il y a des endroits pour ça !* », disaient les vieux râleurs aux amoureux qui s'embrassent sur les bancs publics, eh bien c'est

la même chose pour les films, il y a certains endroits qui conviennent mieux ou moins bien à certains d'entre eux. La comparaison avec la musique est facile : imaginez le DJ d'une boîte de nuit qui, quand la température commence à monter, met une *Gymnopédie* de Satie, ou un petit Morton Feldman de derrière les fagots... Ce n'est pas seulement une question d'espace social, d'ailleurs, c'est aussi une question temporelle. La première fois que j'ai vu *Les Parapluies de Cherbourg*, je devais avoir moins de vingt ans, je ne suis pas resté jusqu'au bout tant je trouvais ça nul... Vingt ans plus tard je l'ai revu et je me suis dit que c'était le film ultime, le chef-d'œuvre total, celui qui explique le monde !

L'Écran ►► Vous énoncez différents critères en les relativisant : le succès d'un film, sa réussite technique, sa dimension édifiante, émouvante, son originalité, sa cohérence... Comment interagissent-ils ?

Laurent Jullier ►► Les critères (et je n'ai fait qu'extraire ceux qui reviennent le plus souvent, mais il y en a beaucoup) interagissent souvent. Par exemple si je vais voir un film parce qu'il a eu du succès, je peux en parler avec beaucoup de gens, et cette discussion peut me faire découvrir des choses que je n'y avais pas vues. Ou bien si je sors en



L'Aurore, de F. W. Murnau (1927).

larmes, je suis édifié quant à ma propre sensibilité à certaines représentations.

L'Ecran ►► La valeur d'une œuvre ne peut-elle se déterminer qu'intimement, pour soi-même, ou sous l'influence d'un groupe, ou peut-elle s'appuyer sur des éléments objectifs ? Et si oui, lesquels ?

Laurent Jullier ►► Un film n'a pas de valeur absolue, il a de la valeur *pour* quelque chose (se distraire, réfléchir au sens de la vie, faire un cours de cinéma, voir représenté un milieu social...) et *pour* quelqu'un (ou pour une certaine catégorie de personnes, par exemple celles qui s'y reconnaissent et en tirent de la fierté parce qu'elle s'y sentent valorisées). *L'Aurore* de Murnau, pour parler d'une « scie » immanquable, a beaucoup de valeur au sein de l'histoire du cinéma européen car c'est un film qui manifeste haut et fort les pouvoirs de la caméra et de la table de montage en matière d'invention de formes ; mais en ce qui me concerne, dans mon petit panthéon intime, il n'en a aucune, c'est un film dont j'ai toujours trouvé le scénario d'une totale idiotie et le jeu des acteurs catastrophique. Mais je comprends tout à fait qu'on en soit fou, puisqu'*objectivement*, personne ne peut nier qu'on y voit, relativement à son époque, des trouvailles formelles et que si l'on considère ce qu'il raconte sous l'angle de la fable (misogyne) à ne pas prendre au pied de la lettre, le jeu des acteurs s'y accorde. Autre exemple : le manque d'originalité se démontre objectivement. Il y a un excellent site pour ça, au moins en ce qui concerne les clichés scénaristiques, c'est vtropes.org. Mais que le film possède telle qualité ou tel défaut (ici, le manque d'originalité) n'est pas connecté causalement à l'amour qu'on lui porte, et qui, lui, peut être totalement subjectif (le coup de foudre n'a pas besoin d'explications).

L'Ecran ►► Quelles sont les éventuelles bonnes raisons d'apprécier un film ou, au contraire, de le mésestimer ?

Laurent Jullier ►► Chacun a ses bonnes raisons, serait-on tenté de dire avec un gros brin d'exagération. Quand on épluche des milliers de commentaires sur un film on s'aperçoit qu'au bout d'un moment, il y a des raisons (d'aimer ou de détester) qui reviennent, et au final on se retrouve avec un petit tas de « paradigmes cinéphiles », comme on appelle les demandes que les spectateurs font au cinéma. Il y a des gens qui veulent être divertis ou oublier leurs soucis, d'autres qui veulent être surpris, émus, remués, excités, informés, dérangés, confortés dans leurs opinions politiques... Il y a ceux qui sont sensibles aux gestes de mise en scène, ceux qui ne jurent que par les acteurs ou bien par les péripéties... Ceux qui refusent de



donner leurs raisons parce que ça gâcherait tout ou bien parce que selon eux ça relève de la pure intuition non verbalisable... Ceux qui utilisent le film pour se distinguer, comme un foulard griffé qu'on porte pour ne pas être tout à fait comme tout le monde dans le milieu qu'on fréquente... Mais la liste est moins longue que le nombre de spectateurs.

L'Ecran ►► Comment sortir de l'écueil de la « police du goût » sans pour autant tomber dans un relativisme absolu ?

Laurent Jullier ►► Le relativisme absolu consisterait à dire « tout se vaut ». Or c'est faux. Il y a des films que personne n'aime, personne ne défend, et parfois personne même parmi les gens qui les ont faits ! Soyons donc plus prudents et disons que « tout est susceptible de valoir ». C'est-à-dire que, même des dizaines d'années après qu'un film soit sorti dans l'indifférence générale, il peut être réévalué par des personnes qui tout à coup savent en tirer la substantifique moelle. La police du goût, c'est consternant ; mais les « j'aime/j'aime pas », c'est presque aussi consternant, parce que ça clôt toute discussion — les opinions s'affichent, se rangent les unes à côté des autres, s'agglutinent parfois ensemble pour former des communautés, mais on ne peut pas dire que sur Internet on débattenne



beaucoup de la qualité des films. On affiche beaucoup ses goûts, aucun doute, mais les débats un tant soit peu pointus (qui ne sauraient se mener à coups de *tweets*) restent rares. Les pouces levés et les pouces baissés s'alignent et s'entassent (les « agrégateurs d'opinions » les comptent), mais vivre les uns à côté des autres ce n'est pas exactement vivre ensemble. Ce qui m'intéresse, face à une personne qui me dit adorer ou détester tel film, c'est de demander « pourquoi ? ». Quand elle commence à donner ses raisons, là ça devient intéressant... Ce n'est pas toujours facile de comprendre et d'exprimer ce qu'on ressent, mais on peut toujours essayer — avec ses mots à soi, je le précise (pas besoin d'avoir Bac+5). Même chose avec le prestige et la légitimité culturelle du film qu'un spectateur défend ou qu'il attaque : tout est bon à prendre. Je ne tirerai aucune conclusion sur la personnalité de mon interlocuteur ou sur ce qu'il vote s'il me parle du dernier Danny Boon ou du dernier Tsai Ming-liang : tout ce qui m'intéresse c'est qu'il m'explique pourquoi il trouve ça très bien ou très nul. Bien sûr il y a des coups de foudre, je l'ai déjà dit, qui rendent muets et font tomber la conversation à l'eau, mais enfin ils constituent l'exception, pas la règle !

L'Ecran ►► Vous écrivez qu'il est « légitime pour un enseignant d'être rationnel dans le cadre de ses cours »

mais s'il n'existe aucun élément objectif pour qualifier un film de bon ou mauvais, quel contenu délivrer à des étudiants en cinéma pour les éclairer sur la question centrale de votre ouvrage ?

Laurent Jullier ►► Tout d'abord, un enseignant, à mes yeux, n'a pas à être une sorte d'animateur culturel qui montre aux élèves « ce qu'ils n'ont pas l'occasion de voir chez eux » ou « ce vers quoi ils ne vont pas spontanément », bla-bla qui dissimule la conviction que ses propres goûts valent mieux que les leurs. Ensuite, pour vous répondre, je reviens à ce que j'ai dit plus haut : il existe bel et bien une possibilité de tenir des propos objectifs en matière d'analyse et même d'interprétation d'un film, et des propos objectifs en matière d'auto-description de ce qu'on a ressenti en le voyant. Ce qui donne deux compétences à transmettre :

1) Savoir analyser. Quand les élèves savent faire la différence entre un zoom et un travelling, caractériser la distribution du savoir narratif, etc., ça va déjà mieux pour commencer à discuter du film sans s'écharper ni mépriser le voisin d'en face sous prétexte qu'il est fan d'untel. Dans cette perspective, on peut choisir les films qu'il aime ou n'importe quelle vidéo qui traîne en ligne, au lieu de les barber avec des machins contemplatifs subventionnés qui ont fait mille entrées à Paris. Les machins contemplatifs, ils y viendront quand ils en auront marre de Marvel, quitte ensuite à faire du yo-yo entre les deux.

2) Montrer de la clairvoyance épistémologique. La description, l'analyse, l'interprétation et l'appréciation, sont quatre opérations de production de sens différentes les unes des autres ; on peut délirer subjectivement dans le cadre de la quatrième (l'appréciation), mais pas dans celui des trois autres, car sans être aussi rigoureuses que l'extraction des racines carrées, elles disposent de garde-fous appréciables. Dans le but de se livrer à ce petit ménage où l'on cherche à savoir qui fait quoi, il suffit de piocher dans les critiques amateur sur le net — il y en a



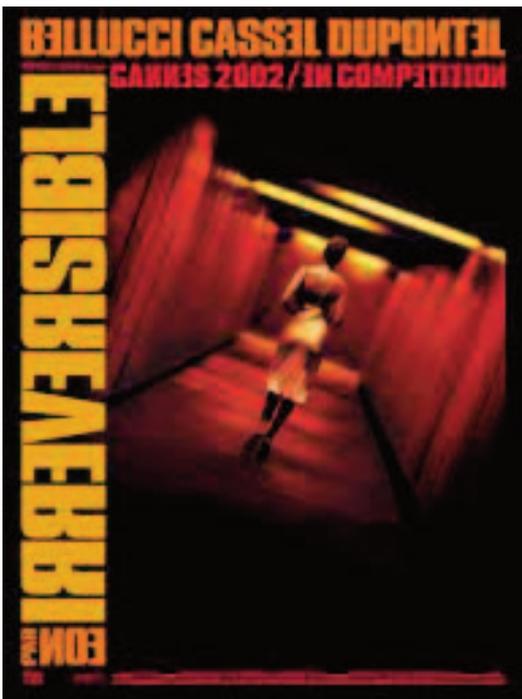
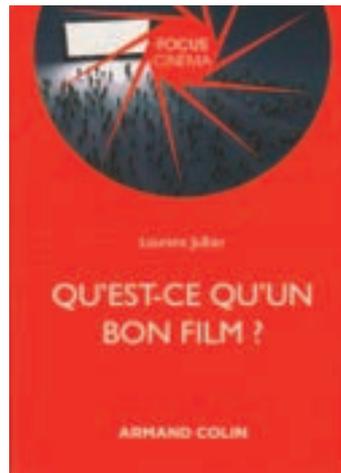
Un Chien andalou, de Bunuel (1929).

des milliards, prêtes à l'emploi pour le travail en classe : c'est amusant de classer les types de discours qui s'y déploient.

3) Maintenant il n'y a plus qu'à combiner (1) et (2)... Quand ça marche, l'élève idéal, c'est le fan de Danny Boon dont le meilleur ami est fan de Tsai Ming-liang... Ils sont capables de cohabiter, de faire société ensemble parce qu'ils ont compris les itinéraires de pensée et les préférences qui, chez eux et chez l'autre, forment leurs goûts à un moment donné de leur vie. Et dans un monde parfait, ils transposent ça à la politique, à la religion, à l'identité genrée, et tout le monde vit heureux et différent, sans plus se faire la guerre ! La tâche principale des enseignants, disait T. W. Adorno au sortir de l'horreur de la Seconde Guerre mondiale, c'est d'empêcher que ça recommence... Sa remarque est encore plus vraie de nos jours : beaucoup d'informations sur le cinéma sont accessibles sur Internet, pas besoin de profs, mais ce sont des données factuelles ; pour la faculté de comprendre, entre autres choses, les raisons d'aimer et, par extension, les raisons d'agir, Internet ne suffit pas. J'ajoute (continuons à rêver, ça ne coûte rien) qu'on n'enseignera correctement le cinéma que quand il y aura des « cours d'image » dès l'école maternelle, et de vrais professeurs certifiés et agrégés d'images animées au collège et au lycée.

Propos recueillis par Didier Bourg.

- *Qu'est-ce qu'un bon film ?*, 3e édition enrichie, Laurent Jullier, Armand Colin, 237 pages, 13,90 euros.



Un film très controversé : *Irréversible*, de Gaspar Noé, auteur aux parti pris de mise en scène radicaux.

Rencontre avec Martine Beugnet

Found footage : le cinéma et ses doubles

La circulation intense des images numérisées sur de nombreux supports implique des changements de leur forme, de leur réception, de leur sens et de leur valeur. Professeure à l'Université de Paris, Martine Beugnet décrit ces bouleversements dans lequel le *found footage* occupe une place particulière.

L'Ecran ►► Quels sont les changements les plus significatifs provoqués par la numérisation des images ?

Martine Beugnet ►► Les images, c'est un très très vaste domaine, je ne peux pas vous répondre pour l'ensemble. Je me risquerais juste à pointer, comme je l'ai fait de manière plus détaillée dans *Le cinéma et ses doubles*, certaines évolutions dans le domaine des images de films. Et pour rester dans les limites de votre question, je me concentre sur la « numérisation » des images (existantes, quelle que soit le support initial). Je rappelle quand même que la numérisation d'images nativement argentiques n'est jamais anodine, et que dans le cas de certaines pratiques expérimentales en particulier (celles qui se fondent sur une intervention directe sur la pellicule notamment), le passage au support digital modifie de manière essentielle la nature, l'apparence et l'expérience de l'image.

Les changements les plus significatifs, il me semble, sont liés à la circulation des images de film. Plus que jamais, Les images de film circulent, et cette circulation les transforme. Les images numérisées sont mises en ligne, téléchargées, collectées, extraites,

stockées, retouchées, remontées, puis rediffusées et visionnées sur des supports variés. Cette circulation accrue a des conséquences indéniablement positives : on redécouvre des films invisibles voire oubliés ; les artistes ont la possibilité d'explorer, avec de nouveaux outils, la plasticité inégalée de l'image de cinéma. D'autres effets sont plus controversés : en particulier la place grandissante du « visionnage », individuel, fragmenté, distrait, qui non seulement interroge (c'est la fameuse logique de l'économie de l'attention qui est en jeu), mais menace de remplacer le regard attentif, partagé, propre au cinéma comme espace et expérience collective. Il y a là des enjeux politiques : un accès facilité aux images est une excellente chose, mais je pense qu'arguer, comme le font certains théoriciens des médias, que la démocratisation



Un collage de très nombreux films pour arriver aux 24 heures de *The Clock* (voir aussi page 45).

de l'image passe par les supports de visionnage individuels, la circulation intensive de l'image dite « pauvre » et l'abandon du cinéma (du film vu sur grand écran) est une fausse piste. La démocratisation ne peut se faire au détriment du regarder ensemble : il faut donc encourager la coexistence des lieux, des supports et des modes de visionnage des films.

L'Écran ►► Quelles problématiques et esthétiques nouvelles sont suscitées par ces changements pour les praticiens du remploi d'images et de sons ?

Martine Beugnet ►► La vidéo de remploi est un véritable laboratoire des formes, et un formidable support d'inventaire et d'exploration de l'iconologie, de la gestuelle et des techniques cinématographiques. Il faudrait des pages et des pages pour faire un panorama de l'esthétique du remploi et de ses problématiques, même si on peut, pour simplifier, identifier deux grandes tendances qui souvent se combinent : le montage (film-essai, compilation, boucles, remix, *supercut*, *mashup*...), et l'altération du contenu des images (les possibilités sont infinies, de la colorisation, à l'altération de la vitesse de défilement en passant par l'effacement, l'*inpainting*, le *datamoshing*, le doublage, la distorsion ou la dé-synchronisation sonore...).

La question du respect des contenus sensibles se pose, bien entendu. En même temps, les pratiques qu'encourage l'accès aux images numérisées permettent aussi aux artistes comme aux amateurs de ne pas être de simples « fonctionnaires » pour reprendre le mot de Vilém Flusser : il s'agit souvent de s'approprier les outils du numérique en développant de nouveaux usages, ou en les détournant de leur usage initial. Mais quel que soit le degré de transformation auquel les images sont soumises, leur apparition première, originelle, échappe au geste de remploi : le *found footage* cinématographique reste, d'abord, une pratique de collecteur, de pirate et de copiste. Or, à notre époque, le remploi massif des images paraît surpasser leur production. Les pratiques d'échantillonnage, de collectionnisme, la curation semblent se substituer à l'acte de création artistique *ex nihilo*. C'est une réalité à laquelle l'artiste et l'amateur de film et de vidéo de *found footage* est forcé de se confronter (et de revendiquer) : l'accroissement d'une production basée sur la collection et l'assemblage d'œuvres ou de fragments d'œuvres préexistantes soulève la question de l'épuisement du geste créateur.

L'Écran ►► Au-delà des systèmes de diffusion hybride – en galerie et en salle – auxquels recourent généralement les créateurs, quels sont les nouveaux supports



Conférence de René Habib sur le *found footage* en 2018 à la Cinémathèque Française.

dont ils peuvent se saisir pour faire connaître leurs œuvres audiovisuelles à un public ?

Martine Beugnet ►► Il me semble que ce type de création pourrait trouver une place sur certains des très petits supports. On imagine bien regarder ces formats courts sur un écran posé sur la paume de la main, comme on lirait un poème. Il faudrait des sites dédiés ou des applications spécifiques aux portables donnant accès à des collections (comme *Spotify* pour la musique), et que l'utilisateur du téléphone portable qui est dans les transports, ou dans une file d'attente, prenne cette habitude, de regarder un court, un montage, une vidéo de *found footage*... Certaines vidéos de *found footage*, celles qu'on peut associer à la tradition de la « curiosité », de l'objet-microcosme, par exemple, y trouveraient un mode d'apparition approprié : le portable, c'est un objet personnel et précieux, et c'est aussi un écran de poche, un écran miniature. Il y a évidemment les formes qui utilisent la boucle, qui peuplent déjà les sites Internet, apparaissant sur les écrans de nos ordinateurs, souvent à la marge, intégrées à un texte, ou en exergue : Je pense aux GIFs bien entendu qui me font parfois penser aux ornements des textes médiévaux, lettrines ou miniatures. Mais évidemment, dans l'idéal, on redonnerait aussi sa place au court métrage dans les cinémas, au lieu d'assommer le spectateur de publicités avant le long métrage.

L'Écran ►► Malgré les ouvertures engendrées par la numérisation, le monde de l'art n'empêche-t-il pas la large diffusion de toute expression échappant à sa logique marchande ? Comment le *found footage* pourrait-il s'y soustraire ?



Les Pingouins du mercredi, de Marc Astolfi.

Martine Beugnet ►► Dans son étude comparative du cinéma expérimental et des films d'artistes, Jonathan Walley pointe une différence fondamentale des pratiques et des objectifs : comme le reste de la production cinématographique, un film expérimental, film de *found footage* compris, est destiné à la circulation la plus large possible. Plus il en existe de copies, plus il circule sur les écrans des cinémas puis sous forme de DVD, et plus il a de chance de rencontrer un public nombreux. L'économie du film d'artiste, qui inclut la vidéo de emploi, se fonde au contraire sur la rareté : suivant le modèle établi par la lithographie et la photographie d'art, le principe de l'édition limitée permet de court-circuiter le principe de reproductibilité intensifiée propre au médium vidéo sous sa forme numérisée. Certains artistes limitent donc l'existence d'une œuvre à quelques exemplaires : ayant acquis une valeur marchande « par défaut », les quelques disques durs peuvent être vendus aux collections publiques et privées. Partant, l'édition limitée qui s'applique aux vidéos d'artistes peut être interprétée comme une forme de confiscation de la culture populaire au profit d'une culture d'élite. Elle implique aussi l'appropriation par un artiste individuel, d'images souvent créés collectivement

(le cinéma est un art d'équipe). Mais il faut relativiser, il me semble, la portée purement marchande de ces pratiques. Elle permet aux artistes vidéo de survivre, et parfois de continuer à créer en ayant accès à des processus de production et de présentation des œuvres qui nécessitent des moyens substantiels (de fait, bien rares sont les artistes vidéastes qui font fortune). On trouve par ailleurs un certain nombre d'œuvres en accès libre. Enfin, le monde de l'art ne représente qu'une petite part de la pratique du *found footage*, qui mobilise aussi bien l'amateur, l'artiste, le curateur.trice que la chercheuse (l'essai vidéo, outil critique et pédagogique, est un type de emploi en plein essor).

L'Ecran ►► [La numérisation a-t-elle permis au *found footage* de réinterroger son rôle traditionnel de critique du cinéma de masse ?](#)

Martine Beugnet ►► Le cinéma, notamment dans ses formes expérimentales (qui incluent le *found footage*) et d'art et d'essai a en effet toujours assumé ce rôle. Il est intéressant de noter que le *found footage* sous sa forme numérique continue à faire du cinéma commercial son

matériau privilégié. En dépit de l'extension massive générée par la numérisation, l'archive reste sélective, avec un cinéma classique ou commercial et occidental surreprésenté. Comme par le passé, on peut donc envisager la vidéo de remploi comme la continuation d'une longue tradition de *found footage* expérimental critique du cinéma de masse, ou au contraire comme un cheval de Troie hollywoodien, qui permet à une culture normative et consumériste de l'image d'infiltrer le monde de l'art et de la création amateur. L'ouverture de certains fonds d'archives (et notamment des films amateurs ou des premiers temps du cinéma), qui mettent leurs collections en ligne et s'ouvrent aux pratiques du remploi est donc un phénomène très appréciable, car il permet d'explorer d'autres mondes d'images, et d'autres modes d'expression filmiques.

Propos recueillis par Didier Bourg.

• *Le Cinéma et ses doubles, l'image de film à l'ère du foundfootage numérique et des écrans de poche*, de Martine Beugnet, Editions Le Bord de l'Eau, 164 pages, 10 euros.



Un dossier *found footage* de 28 pages est inséré dans L'Ecran de la FFCV n°126 de septembre 2019.



Trois adeptes du *found footage* à la FFCV :
Charles Ritter, *Autrefois, les hommes*
Didier Bourg, *Nous étions si(x) grands ensemble(s)*
Pierre Orcel, *Attention !!!*

Rencontre avec Jean-Louis Comolli

« Le réel, c'est ce qui est insaisissable »

Le dernier ouvrage de Jean-Louis Comolli traite du documentaire. Un domaine qu'il a fait sien depuis plus de cinquante ans. Il partage avec authenticité son expérience. Une rencontre passionnante et éclairante.



L'Ecran ►► Dans votre ouvrage, vous rappeler l'époque où le documentaire se voulait « *artisanat furieux* », libre de ses formes et à l'égard du marché...

Jean-Louis Comolli ►► La chance du cinéma documentaire, c'est d'avoir pu longtemps échapper à la loi du marché parce qu'il res-

tait dans des circuits avec un nombre modeste de spectateurs. Avant l'apparition de la télévision, on ne pouvait pas gagner d'argent avec un documentaire. Avant les années 50, les documentaires étaient auto-entrepris. On était tout à fait en dehors de l'industrie. Et ça change beaucoup de choses dans la manière de penser le cinéma et de s'adresser au spectateur. Il y a quelque chose dans le principe commercial qui relève du mépris. Les spectateurs n'y sont que des consommateurs et ce ne sont donc pas eux qui décident véritablement ce que doit être la chose qu'ils consomment. Le marché décide de tout et il peut difficilement prendre le risque de soutenir le documentaire. Lorsqu'à l'époque Jean Rouch part faire un film au Mali, est-ce qu'il y aura un film au retour ? Tout ça est ouvert. Il y a une dimension aléatoire de la relation à l'autre dans le cinéma documentaire qui fait que c'est peu assurable. On ne peut pas le formaliser et le mettre dans un contrat. Et ça angoisse les financeurs bien sûr. C'est pourquoi les télévisions ont institué peu à

peu des garde-fous, des normes auxquelles il faut se soumettre. Le documentaire formaté n'est plus du documentaire. Ca devient davantage un produit idéologico-commercial. La part de risque, d'aventure, de défi propre au travail du documentariste disparaît lorsque les normes commandent.

L'Ecran ►► L'écueil c'est le conformisme ?

Jean-Louis Comolli ►► Disons que ça pousse à la conformité. Il faut rester dans une sorte de moyenne pour que le spectateur comprenne, ne soit pas perdu, alors que le propos n'est pas de rassurer les spectateurs mais de les inquiéter, au sens noble du terme, c'est-à-dire de les amener à se poser des questions sur leurs vies, leurs certitudes, leurs manières de pensée, etc. Un film ça sert à ouvrir l'esprit et à repenser quelque chose du monde. Pour faire ça, il faut toucher le spectateur. Et on n'y arrive pas par l'étalage d'un catalogue de bouts de connaissance, de savoir comme le fait depuis toujours la télévision. Les sujets y sont intéressants, parfois même passionnants, mais la manière de les traiter les rend finalement indifférents. Je peux voir ceci ou cela mais ça ne change pas grand-chose pour moi. C'est le contraire de la relation d'un spectateur à un film qui est là pour changer quelque chose chez ce spectateur. Et si les films ne changent rien dans la manière de vivre, de penser, de sentir du spectateur, l'intérêt faiblit. Le documentaire ne peut pas accepter les freins, les normes, les

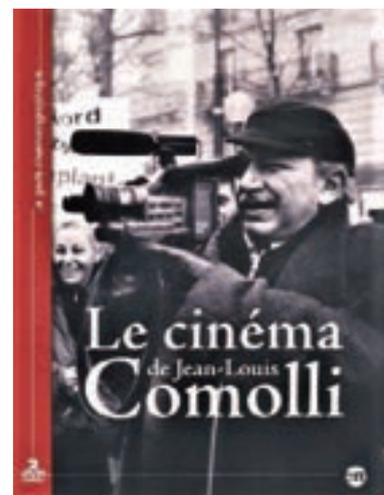
limites que les télévisions imposent et qui dédouanent le spectateur de son travail de spectateur, pour entrer dans le film et reprendre les choses à son compte. Les documentaires de télévision se déroulent de la même manière que je sois là ou pas là. Alors que ça devrait générer une relation tendue avec le spectateur parce que cette tension c'est la clé de la chose. C'est pour ça qu'on aime le cinéma. C'est parce qu'il est capable de nous montrer le monde en rétablissant la tension de la découverte, de la surprise, de l'étonnement, voire de l'effroi.

L'Ecran ►► Dans votre ouvrage, en citant Barthes, vous écrivez « *le faux plaît et le vrai fait peur* », « *le représenté remplace le vivant* ». Quelle est la place du réel dans le documentaire ? N'est-il pas plus pertinent d'évoquer la reconstruction subjective du réel par le réalisateur, les « acteurs » et les spectateurs et appeler à une honnêteté consciente et débarrassée de toute illusion d'objectivité ?

Jean-Louis Comolli ►► Tout à fait. Le réel c'est justement ce qui est insaisissable. C'est ce que l'on fait semblant de saisir mais qu'on ne saisit pas parce qu'il se dérobe en permanence. Si vous voulez filmer une bagarre en bas de chez vous, vous risquez des soucis. En fiction c'est facile. Le réel de la situation est plus fort que le projet du film. Ce dernier ne suffit pas à désamorcer la violence ou la résistance du réel. Et le réel c'est précisément le mur auquel on se heurte. C'est là que se vérifie le fait

que notre geste opère réellement. S'il rencontre une résistance c'est que c'est un geste juste. Si je veux filmer des manœuvres de l'armée par exemple et qu'on me dit « non », ce « non » dit le réel. Il y a beaucoup de moments où en documentaire on ne peut pas filmer. Ces situations n'existent pas dans le cinéma de fiction mais

existent dans le cinéma documentaire car le poids du réel s'y fait sentir à tout moment. J'ai tourné beaucoup de campagnes électorales à Marseille. Il est sûr qu'on a affaire à des événements réels mais on n'arrive à les filmer qu'avec la complicité des gens qui en sont les acteurs. Dans cette situation, le réel c'est ce qui m'échappera. Et ça m'échappera toujours. C'est pour ça qu'en parlant du documentaire, lorsqu'on utilise l'expression « cinéma du réel » c'est une fantaisie utopiste. Le cinéma du réel c'est que le réel n'est pas filmable. On filme les approches, le mouvement vers le réel mais c'est tout. Filmer le réel ce serait le mettre en cage dans le cadre. Et le réel c'est quelque chose qui échappe précisément à la mise en cadre, à cette mise en cage. N'oublions pas que le cinéma documentaire est d'abord un processus d'apprivoisement des personnages qu'on voudrait avoir dans notre film. Par la seule présence d'une caméra on détruit un équilibre



Le respect d'une éthique est essentielle. Si je manipule c'est pour le bien du personnage, pour qu'il soit meilleur, pas pour me moquer de lui. Le cinéma sert à donner la mesure des choses, celle qui soit la moins dépréciative, pour exalter ce qu'il y a de vérité chez n'importe qui.



Nicolas Philibert, *hasard et nécessité*, réalisé par Jean-Louis Comolli en 2019.

et il faut en reconstituer un nouveau avec la machine cinématographique et ceux qui la font fonctionner. C'est un travail en soi. Le réel que l'on filme est alors un réel qui a bien voulu se laisser filmer et qui n'est donc déjà plus le même réel, c'est déjà un réel représenté. La dimension soudaine et inattendue du réel se laisse rarement filmer.

L'Écran ►► Vous évoquez aussi une dignité partagée entre le filmant et le filmé. Quelle doit être, selon vous, la posture du documentariste ?

Jean-Louis Comolli ►► C'est une question de respect pour celui qu'on va filmer. Contrairement aux acteurs, on ne peut pas demander aux vrais gens de dire ou de faire des choses qui ne sont pas les leurs. En filmant l'autre, on filme aussi les conditions de possibilité d'accéder à l'autre et pour lui d'accéder à nous. C'est ça qu'on filme. On filme toujours des relations. Entre nous et l'autre. Entre la caméra et l'autre. On est des prestidigitateurs, des manipulateurs. Pour autant, il faut rester honnête. Lorsque j'ai suivi des militants du Front national à Marseille, lors de campagnes municipales, et bien que je sois très éloigné de leur idéologie, je me suis toujours attaché à respecter la parole qu'ils me confiaient. J'ai pris le temps de ne pas les caricaturer mais de laisser percer aussi leurs failles, leurs contradictions, leur humanité. Filmer quelqu'un c'est le faire passer d'un espace à trois dimensions à un espace à deux dimensions. Le respect d'une éthique est essentielle. Si je manipule c'est pour le bien du personnage, pour qu'il soit meilleur, pas pour me moquer de lui. Le cinéma sert à donner la mesure des choses, celle qui soit la moins dépréciative, pour exalter

ce qu'il y a de vérité chez n'importe qui. Tous les êtres humains ont leur part de vérité comme de fiction et de mensonge. Des fois, c'est au bout de trois ou quatre heures d'entretien que quelque chose se fissure dans l'armure des gens.

L'Écran ►► C'est ce que vous entendez par « ouvrir une brèche de contradiction chez les gens ordinaires », en parlant des personnes interviewées, soulignant ainsi l'écart qu'il y a entre « le sujet social et le sujet filmé » ?

Jean-Louis Comolli ►► Je crois que c'est une expérience qu'on a tous eue. Celui qu'on filme ou qu'on interviewe se transforme instantanément en personnage de cinéma ou en être de cinéma. Entre l'être social et cet être de cinéma, cet être spectaculaire, il y a forcément un écart. C'est passer d'un personnage façonné par toute sa vie à une image qui est forcément autre chose que ce qu'il est réellement, un personnage de film, différent de ce qu'il pense être et de ce que les autres pensent de lui. L'image filmée d'une personne ne lui ressemble qu'en partie et donc ce n'est pas elle. Ce décalage amène autre chose. Il y a là, pour le sujet, la possibilité de donner à voir autre chose de lui, que les codes sociaux généralement l'empêchent de montrer. Mais ça peut produire aussi l'effet inverse. Idéalement, filmer quelqu'un c'est le libérer des codes sociaux, l'affranchir de contraintes dont il n'a pas forcément conscience et lui donner la liberté de jouer et de s'en amuser, de jouir de cette liberté. Et le spectateur verra des êtres filmés qui sont davantage libres à l'écran qu'ils ne le sont dans la vie réelle. Dès qu'on place une caméra quelque part, on transforme de fait instantanément ce lieu en studio de cinéma. Si je place une caméra dans une salle de classe, ça la transforme aussitôt en classe de cinéma, dans une usine, en usine de cinéma, etc. Il vaut mieux le savoir et faire avec. Il ne s'agit pas de s'en empêcher mais d'en être conscient.

L'Écran ►► Vous écrivez dans votre ouvrage que « la mise en spectacle d'un moment du visible est toujours une réduction ». N'est-ce pas aussi une extension, une ouverture vers un ailleurs ?

Jean-Louis Comolli ►► En effet, cette réduction peut constituer le point de départ d'une réflexion, d'une sensibilité ou d'une sympathie beaucoup plus étendue. Mais ça procède toujours d'une réduction parce que si je filme une personne effectuant une activité ou répondant à mes questions pendant une heure, je vais presque toujours réduire ce temps au montage. Le quotidien s'inscrit dans

une durée et le cinéma abrège cette durée. Si je filme quelqu'un traversant une rue, je vais réduire ce temps par des ellipses. Le cinéma de fiction a de plus en plus abrégé les temps de la vie quotidienne. Sauf si on fait le choix, sciemment, de respecter le temps du réel, on est toujours dans un temps cinématographique qui est un temps de l'abréviation. Toute narration est non conforme temporellement à l'événement raconté. Elle l'élargit parfois mais elle le raccourcit la plupart du temps.

L'Ecran ►► Vous évoquez aussi l'aversion de la télévision pour la parole filmée...

Jean-Louis Comolli ►► Filmer la parole c'est accepter qu'il y ait des durées qui soient cohérentes avec la parole exprimée. On ne peut pas la couper exagérément, au risque de perdre son sens. Donc la parole est une contrainte créatrice. Elle nous oblige à trouver des moyens de la filmer tout entière sans pour autant la monter tout entière. Et donc il faut faire en sorte qu'on ait à la fois la densité d'une parole vraie, qui prend son temps, qui s'inscrit dans sa temporalité à elle, et la rendre montable et montrable, sans la trahir, dans le cadre d'un documentaire, en prenant en compte la capacité d'écoute du spectateur. Le réalisateur doit donc trouver une espèce de douceur dans la mise en forme, avec par exemple des raccords pertinents, qui respecte et valorise cette parole qui est un bien extrêmement précieux puisque c'est elle notamment qui va toucher le spectateur. Parmi tous les moyens de représentation et de transmission existant au monde, le documentaire est le

seul dans lequel la parole de l'autre puisse être respectée. En ce sens c'est un geste fortement politique parce que la parole est politique, par sa gravité et sa responsabilité. C'est ce que, contrairement à la fiction, le documentaire permet de saisir et de faire circuler. Dans la fiction, la parole est celle du scénariste ou de l'acteur quand il improvise mais ce n'est pas la parole d'un être inscrit dans le même monde que moi. A la télévision, on laisse parler les gens dans des débats bidons, dans des entretiens anecdotiques mais dès que cette parole met en jeu une forme de réel, elle fait apparaître la vacuité de toutes les autres et on se rend compte qu'on a écouté pendant des heures du bavardage et pas de la parole. Malheureusement le marché n'a pas besoin de cette parole-là et donc il n'en veut pas.

L'Ecran ►► Comment renouer avec le caractère artisanal du documentaire sans l'enfermer dans le marginal ?

Jean-Louis Comolli ►► Il arrive encore aujourd'hui que des films documentaires conçus en dehors des systèmes de production classiques, réalisés par des individus singuliers pris dans le monde, arrivent sur des écrans de télévision, de cinéma ou soient projetés au Festival de Cannes. C'est plus difficile pour des fictions. Donc l'amateur n'est pas coupé complètement du système. Wang Bing a longtemps filmé tout seul, avec ses propres moyens. Des ponts existent entre l'amateur et le « professionnel », dont je parle entre guillemets car je ne crois pas au « professionnel ». Mais il faut aussi construire ses propres ponts.

C'est la pensée qui fait les films. Ce n'est pas les caméras et les micros.

L'amateurisme est une chance et une qualité plutôt qu'une faiblesse.

La définition d'un amateur c'est d'abord quelqu'un qui aime ce qu'il fait.

L'Écran ►► Quel peut être selon vous la place du cinéma amateur ?

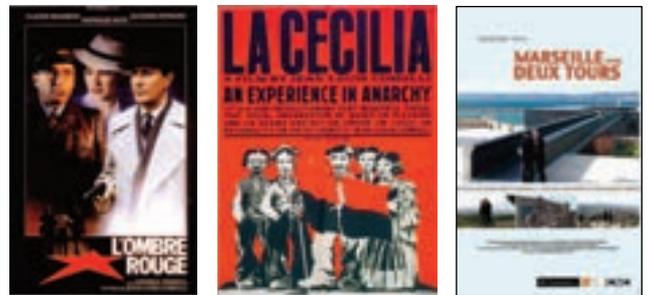
Jean-Louis Comolli ►► C'est la pensée qui fait les films. Ce n'est pas les caméras et les micros. L'amateurisme est une chance et une qualité plutôt qu'une faiblesse. La définition d'un amateur c'est d'abord quelqu'un qui aime ce qu'il fait. C'est une personne pour laquelle j'ai beaucoup de respect et d'admiration parce que je me considère d'une certaine façon moi aussi comme un amateur et, comme dirait Godard, les professionnels je trouve ça un peu fatigant. Je préfère les gens qui se livrent à des tentatives, des essais, des expériences, qui acceptent les risques et ne sont pas d'emblée cuirassés contre tout ce qui peut arriver dans un tournage, dans un projet de film. C'est ça qui m'intéresse finalement. Je me souviens qu'en décembre 1995, lors des grandes grèves à la SNCF, les cheminots avaient des petites caméras et ils ont filmé leur grève. Certains de ces films ont été projetés aux Etats généraux du documentaire de Lussas et c'était plein d'enseignements. Les amateurs ont des choses à apprendre aux professionnels parce qu'ils ne filment pas de la manière attendue. Et ça c'est très important aujourd'hui parce qu'avec le rouleau compresseur de la standardisation qui touche absolument à tout, y compris à l'information, la singularité des regards est très précieuse. Il faut aujourd'hui sauver le singulier pour éviter le nivellement par les standards, les normes, les conventions. Je prépare actuellement un film sur les groupes Medvedkine de Besançon et Sochaux. Il y a des choses formidables. Et donc je suis absolument partisan du fait que les gens qui ont envie de filmer, qui ressentent le besoin de filmer, prennent la caméra et le micro et y aillent. Le cinéma est la chose de tous, pas seulement comme spectateur mais aussi en tant qu'acteur, en tant que réalisateur. On comprend mieux le monde quand on le filme. Ça suscite des questions qu'on ne s'était pas posées. Ça fait voir le monde autrement. Du coup on progresse beaucoup. Le spectateur peut aussi faire ce chemin sans filmer, en voyant les films des autres mais, s'il se met à filmer, c'est encore plus efficace, plus rapide, plus net.

Propos recueillis par Didier Bourg.

- *Une certaine tendance du cinéma documentaire*, Jean-Louis Comolli, Editions Verdier, 2021, 85 pages, 7 euros.

Jean-Louis Comolli entre aux *Cahiers du cinéma* en 1962, en devient rédacteur en chef en 1965 et le reste, avec Jean Narboni, jusqu'en 1973.

Entretemps, il effectue ses premières réalisations dans l'équipe de *Cinéastes de notre temps*, avec Janine Bazin et André Labarthe. Il tourne son premier film documentaire en juin 68, avec André Labarthe : *Les Deux Marseillaises*. Son premier film de fiction, *La Cecilia*, est réalisé en 1974. Suivront *L'Ombre rouge* et *Balles perdues*. Dans les années 80, il renonce en grande partie au cinéma de fiction, lui préférant le documentaire pour sa liberté. On lui doit ainsi plus de quarante œuvres documentaires, notamment depuis 1989 jusqu'à aujourd'hui treize films de la série *Marseille contre Marseille*, avec Michel Samson.



Quelques films réalisés par Jean-Louis Comolli.



Un texte de Christine Rey

Humeur critique

Critiquer la critique. C'est ce que j'avais eu l'envie de faire lorsque j'avais découvert les critiques du film d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Place publique*. À l'époque, en 2018, je m'étais aussi réjouie de la possibilité de voir leur prochain film. Mais depuis, Jean-Pierre Bacri a disparu. Et *Place publique* est donc le dernier film des « Jabac » (surnom que leur donnait Resnais). C'est triste. La perte d'un personnage public dont on aime les œuvres peut être ressentie comme une perte personnelle. Mais là n'est pas le sujet de cet article, pas plus que de faire à mon tour (hors de toute actualité) une critique du film *Place publique*, ou un panégyrique des films de Jaoui et Bacri. Mon dessein, plus obscur, est d'aller traquer des idées toutes faites, qui s'appuient souvent sur des ressemblances superficielles ou qui prennent la forme d'un mot ou d'un groupe de mots que l'on voit resurgir ici et là à propos d'un même événement. Cela demanderait une analyse sociologique d'envergure, à mener à plusieurs, pour établir une sorte d'observatoire permanent de la langue. Vaste programme dont j'aimerais qu'il soit un jour réalisé, tant sont nombreuses les situations où cela se produit.

Ressemblances

Pour ce qui est de *Place publique*, commençons par les ressemblances. Le film est sorti en avril 2018. Or, en juillet 2017 était sorti *Le Sens de la fête*, d'Éric Todelano et Olivier Nakache, avec Jean-Pierre Bacri dans le rôle principal. Les deux films ont en commun le thème d'une fête qui sert de cadre à l'action. La tentation était grande de comparer les deux films, au détriment du deuxième le plus souvent, ce qu'ont fait *Le Figaro*, *La Croix*, *Le Monde* ou *Télérama*. On peut laisser à chacun le choix de ses opinions, mais être



agacé de constater que la critique en ce cas n'est pas allée plus loin que le cadre général. Car, même si les dialogues dans les deux films doivent à Bacri une partie de leur verve, rien dans le traitement général n'y est équivalent. *Le Sens de la fête* prend celle-ci comme prétexte à de nombreux gags, dont certains sont réussis. *Place publique* utilise la fête comme unité de lieu, de temps et d'action, à l'instar du théâtre classique, pour donner à voir un ballet de relations et d'interactions qui sont le véritable sujet du film. Et ce ballet est véritablement orchestré

par une bande-son remarquable. On a comparé *Place publique* à *La Règle du jeu* de Renoir, mais il est sans doute encore plus proche d'*On connaît la chanson* de Resnais, car la musique y est fondamentale.

Jeux de rôles

L'argument du film est la pendaison de crémaillère d'une maison de campagne à laquelle Nathalie, productrice de télévision, convie son animateur vedette, Castro, et de nombreux invités de la société parisienne. La sœur de Nathalie, Hélène, qui s'avère être l'ancienne compagne de Castro, milite pour les réfugiées afghanes. Leur fille, Nina, vient d'écrire une autofiction dans laquelle on reconnaît ses parents. Il y a là aussi (ou pas) les compagnes et compagnons de chacun et chacune ou bien leurs anciennes amours, des élus locaux, le chauffeur de Castro, un agriculteur bio, une serveuse heureuse de pratiquer des selfies avec ceux qu'elle admire, un youtubeur et ses fans, des paysans mécontents du bruit occasionné par cette fête...

Les interactions entre les personnages ressemblent à un jeu de billard d'une grande justesse : une parole entraîne une réaction, qui amène une autre parole ou une réaction qui modifie à son tour la réalité. La vraie vie, quoi. Tout ça avec une fluidité rythmique époustouflante.

Jaoui et Bacri mettent en scène leurs rôles « attirés » : celui de la gauchiste militante et celui du perpétuel mécontent, au même titre qu'ils invitent Mister V, youtubeur, à jouer son propre rôle. Ce léger

décalage instaure une dimension d'autodérision, et donc d'humour. Tout au long du film, il ne s'agit pas de drôlerie explicite, mais de petites touches à la Tati, dont on sait qu'il était aussi fan de son que Jaoui l'est de musique et de chansons.

Le film se situe aux franges actuelles d'effacement entre le public et le privé. Il souligne aussi l'instantanéité de notre monde où un seul mini-événement peut engendrer le buzz sur les réseaux sociaux et amener à modifier des décisions. En l'occurrence, ici, la décision du directeur de chaîne de finalement garder Castro, dont l'audience diminuait, et qui allait être viré, parce que le nombre de vues qu'a provoqué son altercation avec le youtubeur a ranimé sa popularité.

Critiques de films...

À lire les critiques à ce propos, on pourrait croire que le film se réduit à une critique du « jeunisme » (*Télé-Loisirs, Marianne, Critikat*). Or, il n'est pas plus question ici de « jeunisme » que de « vieillisme », mais d'une confrontation entre des antagonistes (cité/campagne, jeunesse/vieillesse, gauche/droite), sans oublier les tensions entre les médias (télé/radio/réseaux sociaux), incluant donc l'autofiction contemporaine, et les frictions omniprésentes entre les classes sociales (showbiz/employé/agriculteur/profession libérale/élus). En écho au « jeunisme » apparaissent aussi dans les quelque 29 critiques sélectionnées par *Allociné* des termes tels que « *vieillissement, vieillesse, âge, visages multi-générationnels (sic)* » (*Journal du dimanche, Sud-Ouest, Première, Critikat, Les Inrockuptibles*).



Les critiques parlent du vieillissement des auteurs. Leur drôlerie en demi-teintes leur est lourdement reprochée. On les blâme aussi de n'effleurer que la surface des choses. D'être mous. D'être sarcastiques. D'enfoncer les portes ouvertes sur le milieu médiatique. D'approcher la lutte des classes de manière peu approfondie. Il y a comme un air de vengeance dans les critiques acerbes faites par plusieurs journaux, parmi lesquels *La Croix* ou *Le Monde*, et surtout par ceux dits « de gauche », comme *Libération*, *L'Humanité*, *Le Nouvel Observateur*. Ce dernier atteint des paroxysmes et va même jusqu'à traiter les « *ex-fleurons de la comédie française* » de « *donneurs de leçons* ».

...et étiquettes

Pas de doute, les Jaoui-Bacri ont touché à quelque chose que l'air du temps déteste : ils rendent visibles, par leurs petites touches savantes, les aléas de la bonne conscience à une époque où le politiquement incorrect est devenu une catégorie qui ne dérange plus personne. De plus, ils accomplissent cela dans le cadre des médias, dont personne, dans le film, ne ressort indemne. Alors, la sanction tombe.

Quiconque dorénavant critique les médias sans prévenir manque de talent (cf. ci-dessus). Si, de plus, la critique des médias s'accompagne de celle des

structures de la société, on se retrouve « populiste » (cf. la belle époque des Gilets jaunes). Si l'on en vient à constater que le pouvoir est aux mains d'oligarchies, on est simplement « complotiste » (cf. l'actualité). Cette confusion permanente use la pensée.

Il serait temps de se rendre compte que la novlangue est partout, et surtout là où elle nous fait croire qu'elle n'est pas. Nos ancêtres féministes se débattaient dans les pièges du langage pour faire comprendre qu'elles avaient besoin d'étudier et de sortir de leur rôle de femme au foyer. Il n'est pas sûr que le démantèlement actuel de la langue française par l'écriture inclusive ne soit pas un nouveau piège duquel il faudra un jour se défaire pour retrouver le vrai goût de la langue. Bien sûr, cela n'a rien à voir directement avec le film, qui n'aborde pas ces sujets. Mais cela a à voir avec la liberté de penser. Lorsque des œuvres nous permettent de sortir des sentiers battus et de sentir et penser hors des cadres tout faits, nous devrions faire retentir des hourras d'allégresse. *Place publique* est un chef-d'œuvre au même titre que *Le Goût des autres*, film qui avait lancé le couple Jaoui-Bacri sur la voie de la notoriété et du succès. Et il a cette grande et rare qualité de nous redonner le goût de la liberté. Ceci est plus que jamais d'actualité.

Christine Rey.

Un artiste qui critique les médias sans prévenir manque de talent.

Si, de plus, la critique des médias s'accompagne

de celle des structures de la société, on se retrouve « populiste » .

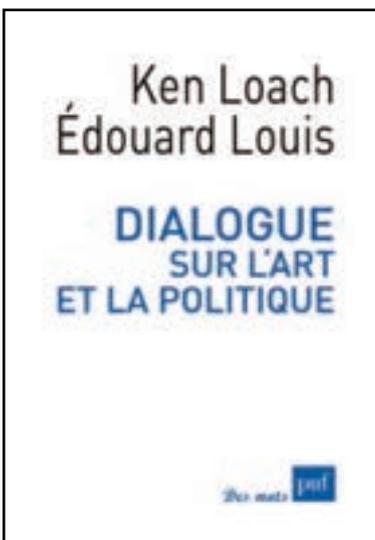
Si l'on en vient à constater que le pouvoir est aux mains d'oligarchies,

on est simplement « complotiste ».

Cette confusion permanente use la pensée.

Le coin lecture

Didier Bourg



• *Dialogue sur l'art et la politique,*
Ken Loach et Édouard Louis, PUF, 76 pages, 8 euros.

• Deux artistes de deux pays et deux générations très différentes, le cinéaste britannique Ken Loach et l'écrivain français Édouard Louis (dont le réalisateur oscarisé James Ivory est en train d'adapter les romans en série télé), échangent sur l'art, le cinéma, la littérature et leur rôle aujourd'hui. Comment l'art peut-il, notamment, poser et repenser la question de la violence de classe ? Comment représenter les classes populaires comme ont tenté de le faire les deux auteurs du présent livre dans leur travail ? Et quel est le rôle de l'art dans un contexte politique mondial où les plus précaires se tournent vers l'extrême-droite ? Comment repenser la gauche pour défaire cette tendance ? En confrontant leurs réflexions, et à partir de leurs œuvres, Ken Loach et Édouard Louis tentent de répondre à ces questions, esquissant un manifeste pour une transformation radicale de l'art.



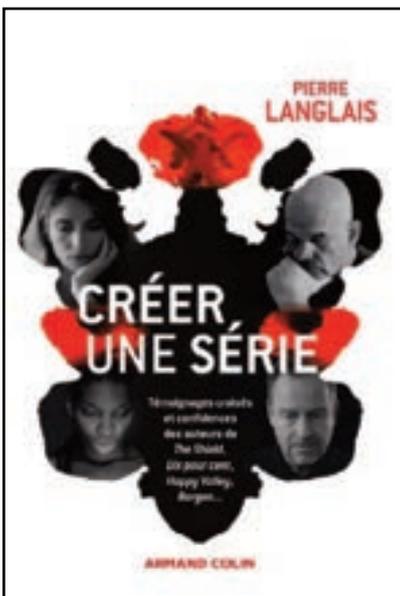
• *Esthétique du film, 125 ans de théorie et de cinéma,*
de Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, 5e édition enrichie,
Armand Colin, 336 pages, 29 euros.

• Traduit dans plus de dix langues, *Esthétique du film* est l'ouvrage de référence depuis près de quarante ans pour tous les étudiants en cinéma et tous les cinéphiles. Résolument interdisciplinaire, considérant le cinéma à la fois comme un art, un langage, un spectacle et une forme de récit, ce livre s'appuie sur l'histoire de l'art, la narratologie, la sémiologie et la psychanalyse, ainsi que sur de multiples exemples de films, pour présenter l'essentiel des aspects théoriques et esthétiques du cinéma. L'ouvrage s'articule autour de cinq questions, développées en détail à travers cinq chapitres : la perception et la forme, le récit, la signification, le dispositif et le spectateur, l'art. Dans un dernier chapitre, une réflexion plus prospective sur le numérique rappelle que nous vivons une ère hautement évolutive. Les quatre auteurs, théoriciens attentifs à la réalité sociale et vivante du cinéma, ont enrichi cette cinquième édition afin de prendre en compte les changements survenus, tant dans le cinéma lui-même que dans son étude. Un ouvrage fondamental, toujours indispensable aujourd'hui.



• **Pratiques d'une utopie, utopie de la pratique,**
sous la direction de Catherine Blzern, Editions de l'Œil / Ateliers Varan, 352 p., 35 euros.

• Créés sous l'impulsion de Jean Rouch, les Ateliers Varan proposent depuis leur création en 1980 une pédagogie de formation au cinéma documentaire basée sur l'enseignement par la pratique et l'échange entre élèves. Depuis quarante ans, les Ateliers se sont forgés une réputation internationale. Ils forment de jeunes cinéastes du monde entier au documentaire. L'enseignement aux Ateliers Varan entend se situer dans la lignée du cinéma direct de Jean Rouch, Richard Leacock, Pierre Perreault ou Frederick Wiseman. Les quelques principes radicaux autour desquels la pédagogie de Varan a pu évoluer permettent d'interroger la pratique d'un cinéma documentaire qui prend le risque du terrain, se fabrique avec des outils modestes et accessibles, se construit dans la relation entre filmeur et filmé et cherche à révéler le présent d'une réalité pour la comprendre et la légèrer. Si ces principes peuvent être appréhendés comme les lignes de force d'une posture de cinéaste, ils sont aussi un prisme de lecture du cinéma, de son évolution et de son devenir, tant en terme esthétique qu'en terme politique. Il ne s'agit pas ici de définir un quelconque plus petit dénominateur commun entre des manières de faire diverses et parfois en désaccord. En tant qu'artistes, les cinéastes sont avant tout des créateurs de formes qui, chacune unique et aucune uniforme, rendent compte de la polysémie du monde réel. Ce livre est à cette image : porteur de désaccords, de pensées contradictoires comme autant de passages vers une possible compréhension de l'acte de filmer.



• **Créer une série,**
de Pierre Langlais, Armand Colin, 312 pages, 22 euros.

• Avant d'arriver sur nos écrans, une série est le fruit d'un long chemin de création collective. Née d'une idée souvent personnelle, elle s'épanouit dans l'esprit de ses créateurs, se nourrit de leurs accords et désaccords, franchit nombre d'étapes et d'obstacles, jusqu'à sa conclusion. Dans ce livre fouillé et rare, Pierre Langlais, spécialiste des séries à Télérama, s'appuie sur des entretiens au long cours avec une quinzaine de scénaristes et de showrunners de tous horizons et toutes nationalités, auteurs entre autres de *The Shield*, *Dix pour cent*, *Happy Valley*, *Borgen*... A travers des propos croisés en fonction des thématiques, il relate chaque épisode de la vie des séries, de la première étincelle à la diffusion de l'ultime saison, à travers le regard et les témoignages de leurs auteurs. Des confidences intimes et des secrets de fabrication qui éclairent sur leur inspiration, leurs recherches, leur plaisir d'écrire, leur routine, leurs joies et déceptions. Bref, sur tout ce qu'ils affrontent durant le processus de création. Un récit vivant et riche d'enseignements, pour tous les passionnés de séries et celles et ceux qui les imaginent. Pierre Langlais consacre la fin de son ouvrage à la question de la fin des séries, moment que les téléspectateurs vivent souvent comme un drame alors que pour les créateurs elle est synonyme de délivrance, car souvent ils commençaient à avoir beaucoup de mal à se renouveler ou à enrichir encore les personnages et les intrigues.



• **Kiarostami,**
de Youssef Ishaghpour, Editions Verdier, 316 pages, 10 euros.

• Dans sa première rencontre avec le cinéma de Kiarostami, le public européen découvrait un Iran profond : une vision contemplative, donc à distance, célébrant l'enfance et les villages, la vie dans un présent intemporel, comme intouchée par l'existence moderne. Complexe dans cette apparente simplicité, l'œuvre d'Abbas Kiarostami connaîtra une transformation radicale. Il n'est plus alors un réalisateur « iranien », mais un cinéaste et photographe international. Animé par l'intranquillité qui l'engage à prendre la route, il semble être partout chez lui, avec le même détachement esthétique, sa sérénité, sa disponibilité, son ouverture. Ce livre reprend et rassemble les deux ouvrages de l'auteur sur l'œuvre de Kiarostami publiés en 2001 et 2012. Il comprend un dialogue avec le réalisateur et photographe. A noter, le Centre Pompidou consacre une rétrospective intégrale des 46 films réalisés par Abbas Kiarostami, du 19 mai au 26 juillet 2021. Un événement pour les cinéphiles comme pour les néophytes, puisqu'à travers cette intégrale de l'œuvre, des trésors de jeunesse du réalisateur sont à découvrir. Parmi ces films, certains rares ou inédits en France, venus d'Iran sous la forme de pellicules parfois très endommagées, ont été exhumés et restaurés par mk2 au cours d'un colossal travail de dix ans qui s'est achevé fin 2019.



• **L'Attrait du silence,**
d'Antony Fiant, Editions Yellow Now, 96 pages, 12 euros.

• Quand bien même on le réclame sur la plupart des plateaux avant chaque prise de vue, le silence au cinéma est difficilement tenable. Instinctivement associé au vide, au néant, à la contemplation, à la passivité, au temps suspendu, à la mort, ou encore à l'impossibilité de l'événement, le silence est craint. L'attrait du silence manifesté ou subi par les cinéastes et les personnages dans la quinzaine de films ici réunis (du *Prince étudiant* d'Ernst Lubitsch à *Paterson* de Jim Jarmusch en passant par *Silence et Cri* de Miklós Jancsó) doit donc être entendu comme aspiration jamais véritablement concrétisée ni satisfaite. Le silence au cinéma est toujours relatif, perturbé, rompu, brisé, irrégulier, provisoire, dénaturé. Mais il ne provoque en rien une sclérose du sens, du récit ou encore de l'émotion, pour redonner temporairement la main au visible, à défaut de son autonomie complète. Le motif du silence – décliné selon quatre approches entrecoupées de focalisations sur des moments silencieux – est ici mis en exergue dans sa capacité à stimuler des récits fictionnels mais aussi documentaires. Dès lors il convient de se poser la question : par quoi est-il compensé ? C'est que le silence est très vite devenu un recours dramatique très efficace, non pas à le considérer isolément, mais grâce à sa confrontation ou sa juxtaposition avec les composantes de la bande-son que sont la parole, la musique et les bruits. Autrement dit, le silence a besoin d'elles pour résonner, à défaut de s'imposer comme quatrième composante. Un ouvrage très éclairant.

FFCV intramuros

Objectif Soulac-sur-Mer !

Certes, rien ne peut encore être gravé dans le marbre. Hormis l'espoir que nous avons tous de voir se dérouler notre traditionnel festival national de Soulac-sur-Mer dans des conditions normales. Certes, aujourd'hui, il est difficile d'affirmer quoi que ce soit et de mettre en avant de fragiles certitudes. Mais il nous faut rester optimistes. La situation sanitaire s'améliore et les portes vers une plus grande liberté s'entrouvrent une à une. L'espoir qu'elles soient béantes à la fin du prochain mois de septembre est donc légitime.

C'est d'ailleurs dans ce cadre d'un déroulement idéal que travaille, comme chaque année, la commission idoine. La ville de Soulac-sur-Mer nous maintient tout son soutien et nous assure de son accueil habituel et chaleureux. La subvention qui nous permet de mettre sur pied les diverses animations du festival a été votée par le conseil municipal. L'affiche est sous presse et il nous faut attendre le résultat des dernières rencontres régionales (fin juin pour les ultimes concours) pour connaître en détail les éléments du programme.

2021 sera toutefois l'année d'un programme allégé. Les diverses mesures de confinement ont, bien entendu largement restreint les possibilités de tournage et induit une production moins fournie. C'est en tenant compte de ces paramètres que la commission « festivals », puis le conseil d'administration de la FFCV ont décidé de réduire de quelques minutes le temps de sélection imparti à chaque région. Ce qui permettra par ailleurs de projeter le vendredi soir sur l'écran du cinéma Océanic une grande partie des films primés nationalement en 2020. Films que le public n'a pu visionner que sur un récepteur de télévision ou sur un ordinateur.

Traiteur, musiciens, techniciens sont aussi sur la ligne de départ pour assurer tout le succès escompté de notre grande fête du court métrage et chacun de nos adhérents sera tenu informé régulièrement des avancées de l'organisation.

À bientôt donc à Soulac-sur-Mer.

Jean-Claude Michineau
Président de la FFCV

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.

Nouvelle adresse du siège FFCV

Adresse postale uniquement :

FFCV, 117 rue de Charenton 75012 Paris

01 43 40 81 62



L'Ecran de la FFCV
N° 133 - Juin 2021

Sommaire :

Tour de France des régions FFCV : l'UMCV	p. 2
Le club Apt-en-vidéo ; Jean-Pierre et Renée Brachet (Cannes)	
Voyages et regards : Denis Nold et Yu Ye	p.24
Gérard Bailly : SoulaCritiques	p.30
Roger Odin : filmer le confinement	p.34
Claude Balny : filmer la création d'une œuvre	p.42
Manon Grodner : le cinéma de banlieue	p.48
Laurent Jullier : qu'est-ce qu'un bon film ?	p.50
Martine Beugnet : foundfootage, le cinéma et ses doubles	p.58
Jean-Louis Comolli : le réel est insaisissable	p.62
Christine Rey : humeur critique	p.67
Le coin lecture	p.70
FFCV intra-muros	p.73

Image p.74 : *Ythaé, Réel 2020* (Jean-Pierre Brachet)