

REVUE DE LA FFCV



L'UCV7, une région de festivals

Des auteurs FFCV au festival de Cannes

DOSSIER FOUND FOOTAGE

Simone Dompeyre et Traverse Vidéo Toulouse

Collectif Jeune Cinéma + Light Cone

Florent Astolfi : création et usages d'image

Rendre le cinéma et le documentaire accessibles à toutes et tous

SEPTEMBRE 2019

Mensuel # 126

FEDERATION FRANCAISE DE CINEMA ET VIDEO



Projection de *found footage* au Festival des cinémas différents et expérimentaux à Paris.

Dossier *found footage*

C'est un dossier bien ambitieux pour une revue bien modeste. Qu'à cela ne tienne ! Il est précisément question ici de créativité ambitieuse pour des budgets de film tout aussi modestes. Le *found footage*, archétype de ce cinéma artisanal que nous défendons, est pourtant très rare dans les productions des adhérents FFCV. Investie de sa mission d'utilité publique, la fédération se doit d'encourager, valoriser, faire connaître toutes ces expériences singulières et audacieuses, qui s'expriment dans un champ libre immense, sans contrainte commerciale. Or, force est de constater que nos aspirations restent souvent celles d'atteindre un savoir-faire « pro », en tout cas celui du formatage consensuel sur le fond comme sur la forme.

Puisse le mot de Florent Astolfi, chef-opérateur de publicités, nous servir de guide : « (Mon film) *est né d'une sorte de ras-le-bol envers la publicité et ses images parfaites, esthétisantes. J'avais un besoin de salir, une envie de matière. Lorsque l'on fait apparaître le grain ou le bruit numérique, l'image respire et se texture. L'émotion vient donc d'ailleurs. (...) De cette contrainte est née une méthode : tourner seul, sans son, ni acteurs, ni argent.* ».

La Rédaction.

expérimental found footage collage fiction en mode found footage emploi

« Vaches, moutons, chèvres, chameaux... Nombre d'animaux ont l'habitude d'avalier de la nourriture et, plus tard, de la régurgiter : c'est une technique propre aux ruminants, rendue possible par leur estomac compliqué, fait de quatre compartiments.

L'homme omnivore a pris de son côté le penchant de recycler des images, peut-être tout simplement pour mieux les regarder. »

Julia d'Artemare, *Recyclage cinématographique : mode de emploi*,
Mémoire de fin d'études et de recherche à l'ENS Louis Lumière.



« J'ai toujours été très sensible à la dramaturgie du sport, car l'on y trouve de manière resserrée toute la palette des émotions fortes. »

(Florent Astolfi, *Les pingouins du mercredi*)

Chemins de **Traverse (Vidéo)** à Toulouse

Un entretien avec Simone Dompeyre



Projections débat autour du cinéma expérimental avec des scolaires, animés par Simone Dompeyre.

Traverse Vidéo organise chaque année son festival en entrée libre, rencontre de diverses formes d'art expérimental. Le cinéma UGC, le cinéma Le Cratère, la médiathèque municipale, le Goethe Institut, la Chapelle des Carmélites, le musée des Abattoirs, le lycée Ozenne : durant une semaine en mars, Traverse Vidéo s'affiche partout à Toulouse.

Des projections de films expérimentaux et des boucles de vidéos ici, des installations et des performances d'artistes là, des conférences avec les scolaires ailleurs, l'équipe de Traverse Vidéo ne ménage pas ses efforts pour

faire chaque fois de cette manifestation internationale hors norme un événement majeur à Toulouse.

Rencontre avec Simone Dompeyre, directrice artistique du festival.

L'Ecran de la FFCV >> "Un film expérimental, c'est un film qu'on ne peut pas raconter. C'est un film à propos duquel on ne peut pas commencer par dire "c'est l'histoire de...", mais à propos duquel s'impose la nécessité d'expliquer de prime abord un enjeu esthétique ou un dispositif narratif particulier, par exemple". Cette identification d'un film expérimental vous semble-t-elle pertinente pour un spectateur néophyte ?

Simone Dompeyre >> Cette définition est aride, sans la chair vive de ce qui fait l'expérimental, elle enlève d'emblée le désir d'en savoir plus alors même que cette restriction au "racontons" est déjà dévastatrice pour le cinéma narratif... qu'elle aliène à ce récit alors qu'il n'y a cinéma que par écriture spécifiquement cinématographique — il faudrait dérouler là le vademecum sur ce qu'est l'approche du film ; cependant, l'expérimental se démarque du narratif même s'il peut, tordant le coup aux codes, tisser des bribes de récit mais sans viser le complet, le fini, le sans question.

Le cinéma expérimental est la reconnaissance du film en tant que tel et non comme un outil pour on ne sait quelle tâche, pour on ne sait quelle star. Il ne fait pas du cinéma, il fait film au sens fort de « faire ».

Il ne confond pas la médium et le support, puisqu'il refuse le mimétisme d'une réalité supposée... il se sait composition, s'inquiète du matériau et se faisant, va du côté de l'art plastique : grattage, suppression de lignes, surimpression de traces manuelles, de peinture ainsi qu'abstraction en sont des signes.

Il va du côté de la composition musicale, parce qu'il s'écrit en partition, avec reprise, boucle, phrasé. Sa rencontre provoque de l'émoi mais il ne se réduit pas à des exercices de virtuosités ni à des applications de recettes selon des schémas éculés et désormais des tutoriels sans projet. Puisque l'expérimental comme tout discours provoque un propos sous-jacent, produit un sous-texte ; il ne s'y fonde pas pas, sa pâte demeure : l'expérimental est sensitif.



The movie vanishes / Un film disparaît.

L'Écran de la FFCV >> On définit les films fondés sur la réappropriations d'images ou de sons existant comme du "found footage" ou des "collages". Ces deux termes sont-ils équivalents ? Les found footage sont-ils tous des films expérimentaux ?

Simone Dompeyre >> Footage et collage sont deux étapes de l'écriture : le matériau a été récupéré, le métrage a été récupéré. Il est inutile de rappeler que la langue anglaise mesurant ses distances en "foot", quand nous, nous les calculons en mètres, le film d'abord distingué par sa longueur avant sa durée l'était en "footage" en anglais et en métrage en français... aussi le (found/trouvé) footage est-il ce métrage de pellicule tourné par d'autres, retrouvé comme matériau avec lequel, voire sur lequel travailler. Certains disent y adhérer par écologie car les images envahiraient suffisamment notre champ, cela atteste que le film ne se réduit pas à la prise de vue...

Cependant cette appropriation se décline selon divers projets et écritures et vous avez raison de mentionner que le "footage" conserve aussi le son récupéré, la bande-son reprise dans ce cas, le fondement est le contrepoint puisque les deux bandes son/image sont originelles, indépendantes et que leur rencontre était "inespérée". Le footage est expérimental quand l'emprunt n'a pas fonction de document, de preuve avérée mais reste de l'ordre du matériau avec lequel on travaille. L'emprunt de plans à projet documentaire répond à des règles éthiques de non transformation puisqu'il se confronte au réel ; il suit la règle de la citation d'archives. L'expérimental ne cite pas ; il compose avec des plans dans un projet de composition, il est essentiellement « montagiste ».

Dans la veine du *ready made* de l'ordre du "found", du trouvé, il détourne de l'usage domestique l'objet ; la pièce devenue muséale n'est plus « utilisée » sauf par provocation facile (?) de certains ; le film footage suit ce détournement. Et il décline ses possibilités de variation à l'infini jusqu'à emprunter le film en son entier en en modifiant totalement le protocole de réception, en détournant l'attente.

Méta-film, il parle en film du film. Très diversement : il peut opter pour la virulence jusqu'à la destruction, en exhibant ce que le MRI* cache ou embellit les contractions de nos sociétés ; il peut exalter à l'inverse certains motifs voire certaines figures

emblématiques ou genres fictionnels du cinéma dans la revendication du plaisir et l'acceptation de la fascination : le ravissement ; il peut pousser à l'extrême ainsi que la musique répétitive certains traits, et inventer d'autres figures encore... Il atteste de la non-naturalité de l'image et de la fiction.

L'Écran de la FFCV >> Le type de support ou de fabrication (pellicule argentique, vidéo analogique ou numérique, images de synthèse...) intervient-il dans cette définition ?

Simone Dompeyre >> Si l'on s'accrochait au mot, seul serait footage ce qui a lieu en pellicule et peut-être en bande magnétique : du support retrouvé mesurable, mais puisque c'est la réappropriation qui prévaut, ne faut-il pas accepter l'appellation même s'il nous faudrait nous interroger sur la migration des mots sans plus de réflexion... pour preuve votre question.

Cependant le désir de cette réécriture a suivi l'évolution technique et les changements de supports et de médiums ; la vidéo ne fut pas en compte interrogeant nos habitudes d'acceptation de toute image comme reflet, elle réécrit des images, reprint



L.H.O.O.Q. est une œuvre d'art de 1919 de Marcel Duchamp, parodiant *La Joconde* de Léonard de Vinci. Son titre est à la fois un homophone du mot anglais *look* et un allographe que l'on peut ainsi prononcer : « elle a chaud au cul ».



Le Second principe de la thermodynamique appliqué au mythe de l'éternel retour.

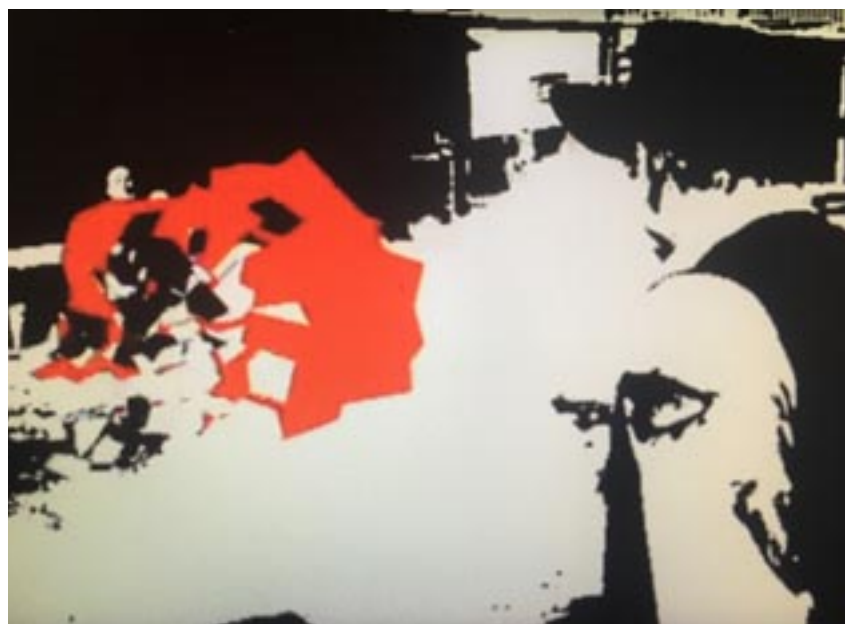
des histoires, réinvestit cette spécificité de l'image vidéo en critique du prêt à penser et prêt à voir... On l'appela « art vidéo » et il prit à bras l'audiovisuel dans cette pratique de la réécriture. Quant au multimédia, le mal nommé puisque en un seul médium par la transformation de toutes autres sources, il produit de l'image calculée, en mouvement et sonore sur le terreau d'images déjà produites. Ainsi a-t-il ouvert un champ immense à cette désormais vitalité de la reprise, de l'appropriation, signe d'une époque débordant les catégories. Très tôt, une édition de Traverse Vidéo s'y était totalement consacrée : *Palimpseste* était son titre, et chacune de ses programmations retenait les diverses approches de ce cinéma footage : l'exploration de la ciselure lettriste de Frédérique Devaux y côtoyait *Passage à l'Acte* de Martin Arnold mais aussi *Overeating* de Cécile Fontaine ou des films de Ichiro Sueka ou de Tscherkassky.

Plus tard en 2007, Traverse opta pour *La Revisite*, elle a programmé de nombreuses et diverses cartes blanches avec en indice *Footage mon beau souci*, *Footage mon bel amour...* avec certains films indispensables si différents que l'on saisit l'exponentielle capacité de cette écriture, dont l'indispensable *Le Deuxième Principe de la Thermodynamique appliqué au mythe de l'éternel retour* de Charles Ritter dont le long titre atteste le footage et son équation énergétique — vidéo expérimentale — qui fait se toucher des corps étrangers qui n'attendaient pas ce désordre — un couple danse dans la cuisine du film *Sur la Route de Madison* — avec une musique d'inspiration espagnole — *Le Boléro* de Ravel jusqu'à l'acmé, et qui se déclare liée au concept philosophique nietzschéen.

De la physique annoncée à la déconstruction de l'image référentielle — un couple danse puis fait l'amour — par l'envolée du flicker, sur le *Bolero*. L'intermédialité rayonne, non vainement en exercice mais parce qu'elle excite tous les sens et la polysémie d' "histoire". Cela implique des cheminements dans les savoirs pour saisir cette perspicacité-vidéo. Des corps dansent, s'échauffent, réveillant l'image de la première machine, l'éolipyle d'Héron d'Alexandrie ;

- dont, de France Dubois, *The Movie Vanishes/Le film disparaît* au titre mode d'emploi, avertissement, indice tout à la fois de la teneur de cet exercice de réminiscence et temporel. Les 4 minutes de condensation s'emparent d'*Une Femme disparaît* de 1938 d'Alfred Hitchcock. Elles suffisent pour renverser le processus souvent enclenché dans l'usage du footage, ainsi *24 hours Psycho*, l'installation de Douglas Gordon, de 1993, dilatait en 24 heures, *Psychose* du même réalisateur, en réduisant à 2 images/seconde les 24 du mouvement du cinéma. France Dubois loin de dévoiler comme ce ralenti extrême

l'entre-image, dans la surimpression provoquée par l'accélération du passage, produit le flou, garde la trace plus que l'icone ; - dont les opus de Johanna Vaude, elle tout entière liée au footage y compris théoriquement, alors qu'elle compose dans l'espace télévisuel d'Arte, de nombreux opus, chacun dédié à un genre, un réalisateur, moins souvent à un acteur, et tous écrits avec les topoï qui fondent l'œuvre-source ; et chacun est partitionnel et orchestral, virtuose variation d'une même idée-mère. Pour exemple *Color shoot* dont le titre l'augure doublement programmatique : le « shoot » le tir quand les couleurs annoncées



Color shoot.

débutent avec précisément les tirs ; un tir : une couleur puis toutes ensemble au bruit quasi de mitraille pour la polychromie éclaboussant le champ. Le shoot : la prise de vue, le tournage qui, ici, s'avère prise au sens de capture de la prise de vue déjà prise, tir multiple de cette appropriation filmique : du genre narratif — une espèce de l'expérimental-plasticien — autre « espèce ». Le regard n'adopte pas de ligne introspective, ni ne dessine un portrait de réalisateur, il est cinéphile et quand Johann Vaude, privilégie Scarlett Johansson ou Leonardo DiCaprio elle secrète un visage sous-jacent aux jeux de rôles et aux directions de films de ceux-là, qui traçaient le lien entre toutes les figures qu'ils « faisaient » sur l'écran ou les traces du hors-cadre persistant dans le champ. Le footage bien loin de la simple longueur du mètre de sa première désignation est déclaration amoureuse des potentialités filmiques, toujours recommencée.



Installation et performance d'artistes à la Chapelle des Carmélites.

L'Écran de la FFCV >> Une confusion peut naître entre le found footage s'affirmant comme une œuvre originale basée sur des réappropriations d'images existantes et le found footage de fiction tels *Le Projet Blair Witch*, où les images du film sont réellement tournées pour un dispositif narratif spécifique. Deux genres qui n'ont apparemment rien en commun se déclinent sous la même appellation. Qu'en pensez-vous ?

Simone Dompeyre >> *Le Projet Blair Witch* n'est pas un film footage, sauf par abus de langage puisque c'est le fonds même de cette fiction de prétendre avoir été retrouvée alors que ceux qui ont tourné ont disparu (cela est la fiction) ; cette affirmation de trouvailles d'objets déjà confectionnés n'est pas nouvelle, la littérature faisait ainsi mine de découvrir dans un trou de mur ou derrière une armoire le texte édité et pas toujours pour contrecarrer la censure. *Le Projet Blair Witch* se construit sur ce fake — avoir été trouvé/found ; à ses spectateurs de vouloir accepter ce

pacte de lecture pour s'effrayer davantage. Que la caméra subjective nourrisse le protocole ne répond pas davantage à la proposition du footage, ainsi la désignation est-elle malvenue.

L'Écran de la FFCV >> Peut-on comparer les cinéastes / vidéastes adeptes du found footage aux DJ qui composent et jouent des musiques sans instrument, mais uniquement avec du matériel musical déjà existant, qu'ils échantillonnent, déforment, mélangent, et en font des créations à part entière ? Peut-on trouver un équivalent dans la peinture, la littérature... ?

Simone Dompeyre >> Je ne pratique pas souvent le "comme", le "ça ressemble à" car il conduit à un écrasement de ce que risque d'apporter une nouvelle pratique, je lui préfère le différent, la différence entraîne à penser... Par ailleurs, le DJ n'est pas le premier à composer sans instrument, cela était la définition, le projet de la musique concrète ; en revanche, la spécificité de sa pratique : composer avec des musiques préexistantes certes rapproche le protocole mais sans doute pas totalement le projet. Créatif et artiste ne sont pas synonymes... ainsi faudrait-il comparer (!!) les productions des DJ pour répondre : ambiance/ingrédient de fête ou œuvre musicale.

Quant aux pratiques d'emprunt — dont on exclura le plagiat — elles participent de tous les arts... dans leurs quêtes, leurs recherches, mais l'exercice du jour implique l'économie des noms et des preuves, cependant y répond sans exhaustivité. Les œuvres patrimoniales sont elles aussi palimpsestes ; pour seul rappel, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet implique en écho, une œuvre gravée du XVI^e siècle de Marcantonio Raimondi, *Le Jugement de Pâris*, cette gravure sur cuivre, 29,8 x 44,2 cm. qui citait elle-même une œuvre de Raphaël.

Cet emprunt du motif de la Renaissance retravaillé par Manet fait surgir une contradiction dans cette œuvre ambiguë ; bien que la gestuelle des personnages mythologiques de la gravure de Raimondi demeure dans la même position dans le tableau de Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe* compose une scène contemporaine avec des hommes vêtus de manière « moderne » alors qu'un autre élément de la toile engendre une déconstruction du système de la figuration réaliste : la femme nue cernée de noir presque sans modelé, aplatie, « colle » plus à la toile qu'à la scène, en se démarquant iconographiquement et chromatiquement des hommes vêtus et en modelé de la composition. Emprunt nouveau texte, nouveau regard...

La verve expérimentale des années 1920 parcellise l'image, la surimpressionne, déborde les genres dans l'interpénétration des formes d'art contre l'évidence ontologique de l'image mimétique. Le titre même de l'article *Peinture Photographie Film* de Moholy Nagy manifeste contre le cloisonnement et la hiérarchie des genres artistiques. Dès 1917, Picabia dans les *52 Miroirs* et les *Poèmes et dessins de la fille née sans mère* détourne les *Calligrammes* d'Apollinaire puis s'inspire du dictionnaire et des épures d'ingénieur et désamorce le lien qui réunit objet et mot. Il désacralise la narration, superposant images pieuses à pornographie.

Et s'il fallait citer le plus connu : *L.H.O.O.Q.*, 1919, dessin sur reproduction photographique quand Duchamp emprunte des composantes iconographiques la figure et le paysage à *La Joconde* il affuble l'icône de moustache et il y porte la marque



Installations vidéo à la médiathèque municipale.

graphique de la citation : le cadre dans le cadre, la bordure faisant guillemets.

Le footage prend le film-source comme matériau, matériau pour ce nouveau film, comme le photomontage pour la photographie : l'œuvre est un discours qui reprend des termes pour provoquer d'autres paroles, d'autres inouïs.

Le « collage » tient cette désignation de la peinture – dont l'Histoire cite *La Nature Morte avec la Chaise cannée* de Picasso comme le premier de la foisonnante série – le remploi a été une pratique bien plus précoce, dès l'Antiquité quand les monuments intégraient des fragments d'anciens édifices et pas seulement pour des questions financières puisqu'ils entraient ainsi dans la lignée des gloires passées, sauvegardaient aussi des œuvres appréciées... que dire de Sainte-Sophie d'Istanbul...

L'Écran de la FFCV >> Peut-on parler des expériences de montage de Koulechov, comme étant des créations footage ?

Simone Dompeyre >> Le footage s'avère au fondement du cinéma : Koulechov est en 1918 directeur de la Section du remontage du Comité du film de Moscou, où il révise le montage de vieux films, se lance dans la recherche des possibilités du médium en tant que médium et dans celle de ses limites à dépasser pour atteindre la puissance artistique. Il s'avère expérimentateur pour repousser les limites de ce qui est pensé comme filmiquement possible. En 1920, cofondateur et professeur à la première Ecole nationale du film, il y expérimente, le « paysage artificiel » : un passant moscovite — Mosjoukine — passe — pourtant — de l'esplanade de la place Rouge aux marches de la Maison-Blanche à Washington avec un plan emprunté à un film américain ; la « femme idéale » : divers plans d'actrices différentes constituent une unique femme : lèvres d'une mettant du rouge/ laçage de chaussures/maquillage des yeux : les yeux, parallèlement, Komarov lui emprunte à Hollywood des plans pour composer le *Baiser* de Mary Pickford.

De l'autre côté de l'océan, Hollywood érigeait ses normes, les rendant naturelles, érigeait ses obligations et s'entourait de protection... et si le projet de ces pionniers n'était pas le nôtre, en empruntant des plans d'ailleurs pour écrire leur texte filmique,

il prouvait la plasticité du film et son impact sur le récepteur, puisque de telles expérimentations tendent à prouver que l'agencement par changement différentiel des plans provoque un effet que ne contient aucun des plans par lui-même mais que produit le montage, même dans cette étape du bout à bout. Koulechov revendique comme ligne directrice de son projet « *l'étude des possibilités créatrices des lois du montage. J'assemblais « l'inassemblable », je mettais les plans dans le désordre le plus inhabituel et puis je regardais ce que cela donnait à l'écran.* » Ainsi une discontinuité absolue, une série de fragments disjoints font film « *par l'effet organique de la construction d'un tout réunissant les fragments hétéroclites.* »

Et parachever l'éventail avec le tombeau, mode littéraire puis musical qui, se reconnaissant une source, lui voue un fervent hommage et écrit sur sa trace, reprenant le mode de composition du grand ancêtre. D'abord éloge funèbre adressé au pair ou au puissant — roi, reine — venant de mourir, il était, puisque adressé aux Grands, ainsi que la tragédie au théâtre, le genre parmi les genre, alors qu'il déclinait la fonction de l'épithète, littéralement « sur » le « tombeau », l'inscription funéraire, gravée sur la pierre tombale dans ses débuts antiques. En recueil collectif, cependant, les tombeaux s'avèrent le lieu d'émulation créative, la preuve du savoir. Cent ans après le réveil du genre en musique, quand Ravel, en 1917, crée son *Tombeau de Couperin en six pièces pour piano* : Prélude, Fugue, Forlane, Rigaudon, Menuet, Toccata, et que ce retour s'adresse moins à un seul musicien qu'à une forme : la Suite ; Ohana écrit à son tour, en 1962, le *Tombeau de Debussy*. Désormais l'expérimental décline de tels moments de transformation des éléments, compose des « en l'honneur de... » ; il prend le relais de telle reconnaissance — admiration en l'une des modulations élégiaques du footage à ceux qu'il reconnaît comme les Ancêtres ; comme le musicien Ohana, reniant toute plainte funèbre, il inscrit des fragments comme matériau à sa propre écriture et s'échappe de la simple reconnaissance, puisqu'il crée lui-même sa propre partition...

L'Écran de la FFCV >> Les crispations et intolérances observées dans notre société de plus en plus judiciaire à l'américaine (qui font les choux gras des légalistes professionnels), semble en décalage avec la toujours plus grande facilité et libre circulation (et réappropriation) des œuvres artistiques qui s'exposent notamment en ligne. L'art — du moins pas celui assujéti à l'industrie et au commerce — et la loi sont-ils parfois antinomiques ?

Simone Dompeyre >> Répondre diversement par le regret partagé de cette judiciarisation — je vous cite — qui provoque dénonciation et procès au quotidien... pour tout, pour rien... par une anecdote : avoir été convoquée par la Sacem, en ce qui concerne cet emprunt non déclaré des musiques dans les films programmés à Traverse et où j'argumentai cette spécificité de l'expérimental... alors que la brièveté des œuvres ne permet pas le droit de citation ouvert aux longs métrages ou du moins proportionnel à la longueur du film enchâssant. Et le film n'a pas de guillemets, code de reconnaissance de la citation et n'a pas à en avoir car, comme le jardinier entre des boutures diverses pour un nouveau fruit, le footage est action pour film nouveau. Il faudrait distinguer les divers statuts et fonctions de la citation.

Cependant, en sa première approche, la citation est prélevée, et si cette opération de transfert sur un lieu second réveille le sens du passage ou du motif, celui-ci doit rester lui-même, alors que le footage est greffé. Le prélevé reste lui-même, le greffé est autre, pris dans une autre texture qu'il crée. Ainsi la question revient-elle à la distinction à opérer entre plagiat-pillage et réécriture sachant que le palimpseste est fondateur, et là, insérer le début de la définition de l'expérimental de Dominique Noguez : « un cinéma largement personnel relevant prioritairement dans sa conception, sa réalisation et sa diffusion de l'art et de l'artisanat et non du commerce et de l'industrie. C'est un cinéma insoucieux des normes ou des fonctions dominantes de la communication (...) » et pour ouvrir encore le champ de la question, convoquer *La Fornarina* de Raphaël, qu'il portait vers 1518-19 et *Untitled #205*, 1989, de Cindy Sherman dont les *History Portraits* outrepassent la reconnaissance des œuvres-

sources puisque cette série d'autoportraits photographiques inquiète en ironie sous-jacente alors que l'original visait la perfection du Beau. Faut-il attaquer les *History Portraits* qui sont une perversion assumée du modèle alors que la *La Fornarina* reste visible — revue mieux — et appréciable. Le footage est un nouvel objet, une nouvelle partition l'incluant et l'original reste visible — ailleurs — voire appréciable, y compris pour de nouveaux footages.

Propos recueillis par Charles Ritter.

* MRI : Mode de représentation institutionnel, selon Noël Burch — dans *La lucarne de l'infini*, 1991 — à savoir un mode de représentation industrielle, fondé sur un espace-temps diégétique déterminant et sur la linéarisation des signifiants visuels ; type cinéma classique hollywoodien.



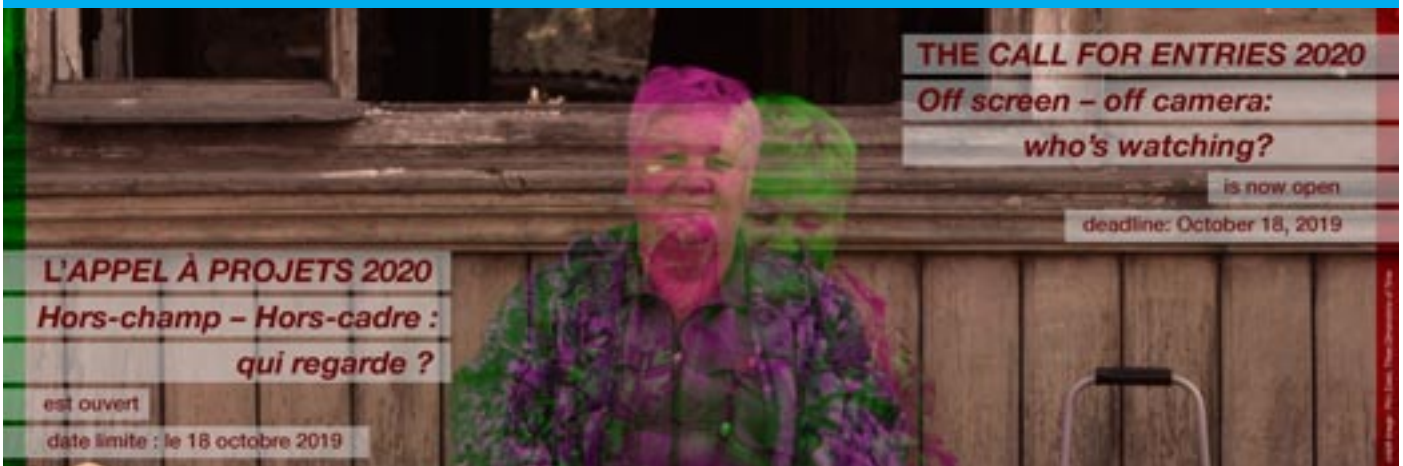
« Plus proche du cinéma sensitif »

« Traverse Vidéo, depuis vingt-deux ans, n'existe que dans le dessein de partager avec tous des formes artistiques différentes, expérimentales, elle poursuit ce projet contre marées et vents. Pour les avertis qui n'y « ont pas droit » assez souvent, avec des programmes exigeants, pour les profanes qui « croient qu'ils n'y ont pas droit » et pour lesquels Traverse accompagne les séances, prépare des ateliers et des rencontres afin de transmettre des manières d'approche et d'appropriation de ces formes. Traverse croit en un échange continu avec les publics.

Traverse et ces œuvres sont dites expérimentales parce qu'elles diffèrent par leur remise en cause des codes artistiques, par la reconnaissance du médium et de ses potentialités ; plus proches du cinéma sensitif que du narratif exclusif, elles ne se privent ni du propos, ni du dire, du penser. Ainsi, *Vidéo* est-il à comprendre comme « je vois / j'ai des visions » et non comme un privilège donné à un seul médium, celui de la vidéo, au détriment des autres. Traverser c'est aussi accéder, au-delà des œuvres nues, à d'autres éléments de sens et de signification que produit le passage même, la mise en relation et la circulation entre différentes formes de l'art expérimental.

Puisque par des projections de ce cinéma différent, des performances lors de chaque action — et certaines dans la rue —, des installations, ou encore des photographies, Traverse explore l'intermédialité fondamentale de l'art aujourd'hui. Traverse provoque la rencontre entre artistes émergents et connus sans exclure les travaux d'étudiants, elle le fait dans la rencontre de ceux-là avec les publics, qu'elle entraîne durant cinq jours à travers Toulouse voire hors les murs. Rencontre avec atelier où les artistes commentent leur approche devant leur film, table ronde le samedi... et présence d'artistes tout au long. Artistes que Traverse dénêche au-delà des frontières avec une programmation toujours d'ici — Toulouse, la région, la France, l'Europe —, toujours d'ailleurs — l'Asie de la Thaïlande, Hong Kong, Singapour, Chine, Japon, l'Amérique du Nord, États-Unis, Canada, l'Amérique du Sud... — grâce à ses fidèles et à de nouveaux artistes. »

Simone Dompeyre



Création et usages d'images

Un entretien avec Florent Astolfi



On peut être directeur de la photographie de métier et parallèlement s'affirmer comme auteur dans une production d'images réemployées. La preuve par les étonnants *Pingouins du mercredi* ou *La Première fois qu'elle est morte*, sélectionnés dans plusieurs festivals.

Rencontre avec Florent Astolfi.

L'Écran de la FFCV >> Vous êtes chef opérateur dans le cinéma et avez notamment travaillé sur plusieurs longs métrages ainsi que de nombreuses publicités. Parallèlement, vous réalisez des courts-métrages autoproduits remarquables en festivals, qui ont la particularité d'être des found footage, à savoir des collages d'images préexistantes. Ce n'est pas commun de découvrir qu'un professionnel de la création d'image fasse d'images recyclées et déformées son univers de réalisation personnel. Quelles sont les motivations qui vous font aller vers le found footage ?

Florent Astolfi >> J'ai toujours beaucoup apprécié les films hybrides, qui mélangent les temporalités ainsi que les différents supports de prise de vue. Le premier film *La Première fois qu'elle est morte* est né d'une sorte de ras-le-bol envers la publicité et ses images parfaites, esthétisantes. J'avais un besoin de salir, une envie de matière. Lorsque l'on fait apparaître le grain ou le bruit numérique, l'image respire et se texture. L'émotion vient donc d'ailleurs. C'est un procédé d'écriture totalement différent car le point de départ vient souvent d'une seule image, et c'est à partir d'elle que commence l'assemblage. Le scénario n'est pas immédiatement nécessaire et la liberté s'en trouve décuplée. De plus, je souhaitais tourner tout seul et me délester de la lourdeur que revêt souvent le plateau cinématographique. De cette contrainte est née une méthode : tourner seul, sans son, ni acteurs, ni argent.

L'Écran de la FFCV >> *Les Pingouins du mercredi* et *Les Dents de Battiston* s'appuient sur deux événements marquants dans l'histoire de l'équipe de France de football : le coup de tête de Zidane à Materrazzi en finale de la Coupe

du monde en 2006, et "l'agression" de Schumacher sur Battiston en demi-finale de la Coupe du monde en 1982. Vous puisez largement dans ces images pour évoquer des souvenirs personnels qui font la trame de vos récits. Est-ce un choix de passionné de football, ou est-ce un parti pris comme un autre pour situer des souvenirs dans une narration ?

Florent Astolfi >> Le football rythme ma vie depuis aussi longtemps que je m'en souviens. J'ai toujours été très sensible à la dramaturgie du sport, car l'on y trouve de manière resserrée toute la palette des émotions fortes. C'était donc assez logique de l'utiliser comme cadre pour parler du drame et de la nostalgie. Dans le cas des *Pingouins du mercredi* par exemple, j'ai souvent ironisé sur le fait que le coup de tête de Zidane symbolisait l'exacte fin de mon



Les dents de Battiston.



« Il ne sait plus exactement quand on a marché sur la Lune, il sait simplement que c'est juste après l'invention du magnétoscope car il est né quelque part entre les deux (...). Il ne reste désormais de son père qu'une vague odeur de vacances ».
(Florent Astolfi, *La Première fois qu'elle est morte*).

enfance. J'avais 21 ans, et pour diverses raisons les deux années suivantes ont été très dures, abruptes. C'est inscrit en moi, comme une cicatrice. Parfois j'y pense encore avec regrets. C'est pour ça que j'aime ce sport, il nous marque à jamais.

L'Écran de la FFCV >> *Les Dents de Battiston* est composé de photos qui se succèdent au bruit d'un ancien projecteur de diapositives. Le texte qui accompagne le film est écrit en vers rimés. Le texte des *Pingouins du mercredi*, film qui est également composé d'images fixes, est en prose, récité sur un même ton détaché et monocorde. Les deux films évoquent la mort du père du narrateur. Est-ce un sujet qui vous touche particulièrement, ou qui simplement vous semble intéressant à aborder et à expérimenter par le dispositif du found footage ?

Florent Astolfi >> C'est évidemment un sujet très personnel. Je pense qu'il est extrêmement difficile de partir d'une page blanche, tout ramène à l'écriture de soi. Cependant, il s'agit souvent d'un point de départ et la fiction prend

rapidement le dessus. Peu m'importe que le spectateur ressente le côté réel de l'histoire, tant que l'émotion fonctionne. J'aime que cette frontière soit la plus mince possible, brouiller les pistes. Les meilleurs films, selon moi, travaillent encore en nous longtemps après la projection.

L'Écran de la FFCV >> Le found footage *La Première fois qu'elle est morte*, d'une durée de 14 minutes, se présente comme beaucoup plus ambitieux. On y entend le récit d'un certain Jean-François qui découvre une vieille lettre qui ravive en lui les souvenirs

d'une période douloureuse, liée à l'histoire d'une femme qui lutte contre la maladie et la mort. Un important travail de recherche d'images et sur la bande son accompagne un texte construit, complexe, dont la dramaturgie est particulièrement

étudiée. Les références que vous citez, Wajdi Mouawad ⁽¹⁾ et Delphine de Vigan ⁽²⁾, chez qui vous empruntez des extraits de *Forêt* et *Jours sans faim*, donnent à votre film une dimension supplémentaire. Y a-t-il une part autobiographique dans ce récit décliné à la première personne, à l'instar du remarquable documentaire *Carré 35* d'Eric Caravaca ⁽³⁾ ?

J'avais un besoin de salir, une envie de matière.

Lorsque l'on fait apparaître le grain ou le bruit numérique, l'image respire et se texture.

L'émotion vient donc d'ailleurs.

A moins que ce soit les thématiques chères à Delphine de Vigan ou de Wajdi Mouawad qui vous aient inspirés ?

Florent Astolfi >> Le film est né de plusieurs lettres que j'ai redécouvertes après plusieurs années. A la relecture, j'ai réalisé que j'avais oublié de nombreux détails de cette histoire, pourtant marquante. Comment est-il possible d'effacer quelque chose comme ça ? De là est née l'histoire d'un homme âgé qui, en tombant sur une ancienne lettre, tente de se remémorer cette femme qui l'a aimé. Certaines phrases des lettres ont servi de colonne vertébrale à la voix-off, le reste est très écrit, scénarisé. Encore une fois, les passerelles entre fiction et souvenirs sont nombreuses. J'ai également utilisé quelques tournures de phrases du livre *Jours sans faim* de Delphine de Vigan, en les retravaillant bien entendu, ainsi que reformulé l'introduction de *Forêt* de Wajdi Mouawad. Dans le premier cas il s'agit d'un livre que j'avais lu peu de temps avant et dont le sujet colle parfaitement au film car il raconte le combat d'une jeune femme pour sortir de l'anorexie. C'est un livre à la troisième personne très bref, sans gras, tel que j'imaginai la voix du narrateur. En ce qui concerne Wajdi Mouawad, il s'agit d'un auteur que j'admire vraiment et dont le style d'écriture représente l'idéal à atteindre, tout simplement.

L'Écran de la FFCV >> Les images de *La première fois qu'elle est morte* font d'emblée penser à des archives personnelles dans lesquelles vous auriez puisé : vacances et événements familiaux. Pourtant, le générique de fin nous révèle des sources variées et extérieures. Comment avez-vous procédé à ce travail de recherche ? S'est-il fait après avoir écrit votre texte ?

Florent Astolfi >> Je suis parti de mes archives personnelles. En assemblant quelques images très disparates de ma jeunesse je suis arrivé à une ébauche de récit que la lecture des lettres a fini par débloquer. A partir de là, j'ai commencé à écrire un commentaire, comme un témoin

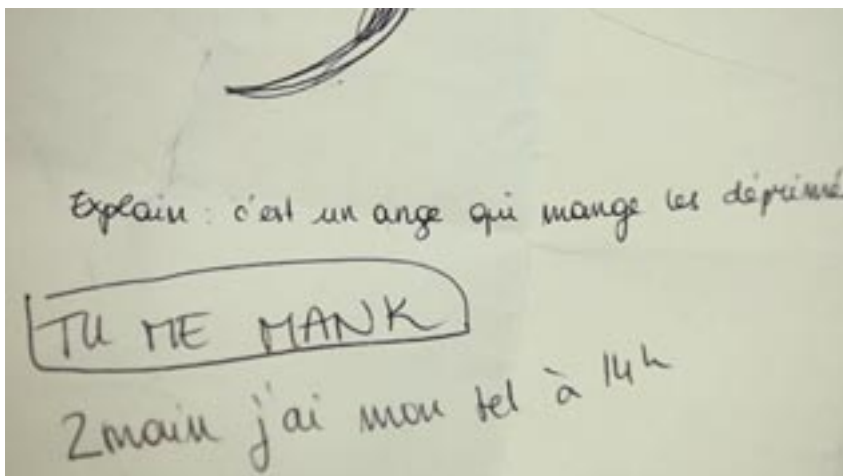


La Première fois qu'elle est morte.

gnage et effectuer des allers-retours entre montage et écriture. La voix-off m'indiquait les images manquantes et inversement. J'ai donc tourné de nouvelles images tout seul, en super-8 ou HD, mais je manquais quand même de matière, notamment pour avoir des plans incarnés par des humains. Après une longue recherche sur internet, j'ai trouvé plusieurs vidéos contenant un ou deux plans pouvant parfaitement convenir. Après avoir contacté les auteurs, je les ai re-filmées à l'aide d'un objectif de distorsion appelé Baby-lens et intégrées au film.

L'Écran de la FFCV >> Pouvez-vous nous parler du travail sur la bande son et sur les choix des musiques, qui relève d'un vrai choix artistique ? Certains effets sonores ponctuent la narration en les accompagnant par des artefacts du cinéma argentique (amorces, perforations, voiles de couleur, scintillement...).

Florent Astolfi >> Il s'agit là encore d'un collage. J'effectue en général seul la première phase de montage son avec des ambiances ou bruitages que je vais chercher sur internet. Il s'agit d'une idée générale. Sur *La Première fois qu'elle est morte*, je souhaitais que le malaise soit accentué par la bande sonore. Avec Remi Bourcereau, l'ingénieur du son, nous avons décidé de n'utiliser aucun son direct et de transformer chaque bruitage à l'aide d'un son légèrement différent. Par exemple, lorsque l'enfant pleure au début du film, il s'agit en fait de sons de chats qui se battent, déformés et distordus afin de s'approcher de la fréquence des pleurs d'un nourrisson. Chaque sonorité associée à l'image est proche de la vérité, mais toujours un peu à côté. Du décalage naît le malaise, le flou. Les souvenirs de Jean-François se mélangent en même temps que la pensée du spectateur. Pour les deux autres films, la bande son est principalement composée d'extraits sonores de commentaires sportifs car je souhaitais que la narration provienne directement de ces voix bien connues que sont Jean-Michel



La première fois qu'elle est morte.

Larqué et Thierry Roland. Certaines de leurs phrases sont inscrites dans la mémoire collective et agissent comme de véritables madeleines de Proust pour les amateurs de football.

L'Écran de la FFCV >> Vos found footage sont présentés sous l'étiquette "La BoitaDiaph". Sous cette appellation, on trouve d'autres productions à vous, comme des clips, bandes démos, exercices de truchement. On trouve aussi des productions d'autres réalisateurs. La BoitaDiaph est-elle une association constituée, un collectif, ou tout simplement un espace de partage pour des expériences vidéos mises en ligne ?

Florent Astolfi >> Il s'agit d'une association que nous avons montée avec six autres camarades de promotion, dans le but de s'exprimer collectivement. Après deux ans assez prolifiques, les envies de chacun ainsi que pour certains, l'éclosion de leur carrière de directeur de la photographie ont mis fin à l'aventure. C'est à mon sens dommage, car on manque d'espace d'échanges artistiques et le nombre stimule bien souvent la créativité. Je ne désespère pas de recréer ça sous une forme différente.

Propos recueillis par Charles Ritter.

⁽¹⁾ Wajdi Mouawad est un homme de théâtre, dramaturge, directeur artistique et cinéaste libano-québécois de renommée mondiale. Il a quitté son Liban natal à dix ans en pleine guerre civile. Sa pièce *Forêts* s'inscrit dans une tétralogie sur le thème de la transmission et de l'héritage, *Le sang des promesses*. Le volet *Incendies*, adapté au cinéma par Denis Villeneuve, est considéré comme un film majeur de l'année 2011.

⁽²⁾ Delphine de Vigan est une romancière et scénariste française. *Jours sans faim*, premier roman d'inspiration autobiographique, raconte le combat d'une jeune femme contre l'anorexie. *Rien ne s'oppose à la nuit*, à ce jour son roman le plus lu et primé, publié juste avant *D'après une histoire vraie*, raconte l'histoire de l'auteur enfant confronté aux souffrances de sa mère atteinte de trouble bipolaire.

⁽³⁾ Le synopsis de *Carré 35* par son auteur : "*Carré 35 est un lieu qui n'a jamais été nommé dans ma famille ; c'est là qu'est enterrée ma sœur aînée, morte à l'âge de trois ans. Cette sœur dont on ne m'a rien dit ou presque, et dont mes parents n'avaient curieusement gardé aucune photographie. C'est pour combler cette absence d'image que j'ai entrepris ce film. Croyant simplement dérouler le fil d'une vie oubliée, j'ai ouvert une porte dérobée sur un vécu que j'ignorais, sur cette mémoire inconsciente qui est en chacun de nous et qui fait ce que nous sommes.*" *Carré 35* a été nommé aux César du meilleur documentaire, au Prix Louis Delluc, et en compétition officielle à Cannes.



« Il y a certaines images qui restent imprimées dans la mémoire collective et qui réapparaissent au moment où on s'y attend le moins »
(Florent Astolfi, *Les pingouins du mercredi*)



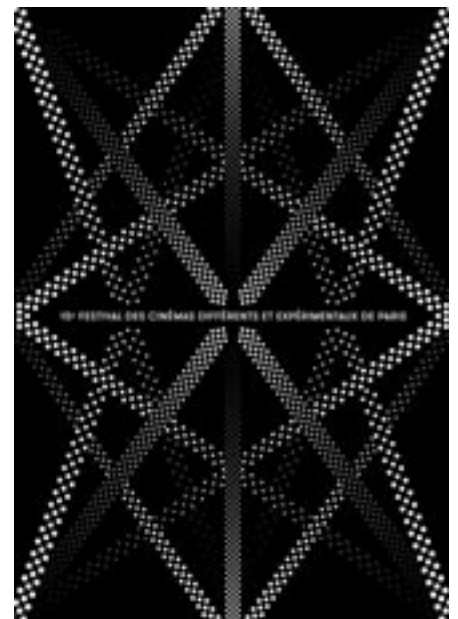
Cinémas différents : un manifeste pour le CJC

La thématique de la 15^e édition du festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, en 2013, portait sur les images « déjà faites ».

Dans l'éditorial du catalogue, Laurence Rebouillon annonçait : « Cette thématique s'articule selon deux axes : l'un, essentiel, sur le *found footage*, pratique historique du cinéma expérimental dès ses premières Avants-Gardes ». Durant ces journées étaient programmées des séances spéciales Collages et Détournements, où « la dimension critique de son usage prend tout son sens dans le réemploi des images et des sons. L'autre axe porte sur des documentaires élaborés à partir d'archives visuelles et sonores envisagées comme traces et matériaux à un devenir créatif ». Flash-back.

Ce catalogue de 66 pages est toujours consultable en ligne :

https://issuu.com/collectifjeunecinema/docs/cjc_15festival_catalogue



Le catalogue du 15^e FDCEP

« Qu'est-ce que le droit a à voir avec la création ?!! »

Le Collectif Jeune Cinéma (CJC), qui organise cet événement annuel, nous a encouragé à reproduire ici un extrait d'une discussion publiée dans son catalogue.

Jacques Fansten, président de la SACD, avait « *accepté avec beaucoup d'amabilité la discussion libre que nous lui avons proposée. Autant que nous, il prit plaisir à des heurts d'arguments.* »



Pierre Merejkowsky : Le talmud, ça appartient à tout le monde ! Les écrits d'Auschwitz, ils restent, personne n'y touche ! Je ne vois pas pourquoi vous venez avec vos règlements, votre droit, votre idée de propriété ! La pensée, tronquée ou pas tronquée, elle est éternelle. Ce qui a été fait a été fait, ce qui a été dit a été dit et c'est éternel. Qu'est-ce que le droit, qui est toujours un droit bourgeois de propriété, a à faire avec la création ? !!... Rien.

Jacques Fansten : La propriété n'a peut-être rien à voir avec la création, mais elle a à voir avec l'exploitation des œuvres. Des tas d'activités marchandes en profitent, pourquoi l'auteur, qui vit dans le monde comme il est, n'y aurait-il pas droit ? Bon, le talmud, c'est vrai, on peut l'interpréter autant que l'on veut, mais personne ne le modifie. De même, rien ne vous interdit de diverger sur l'interprétation d'une œuvre mais je défends l'idée qu'il faut en protéger l'intégrité. Aujourd'hui, l'humanité vit une situation inédite avec le numérique : une œuvre, notamment audiovisuelle, est reproductible à l'identique sans que l'on puisse distinguer l'original de sa copie, voire de sa transformation. Or chaque œuvre est la vision unique de quelqu'un, à un moment donné. Si un artiste décide de donner son œuvre sans contrepartie, c'est son choix, je n'ai rien à dire là-dessus, mais, qu'il le veuille ou non, l'intégrité de sa création reste sa propriété. Ça s'appelle le « droit moral ». (...)

Pierre Merejkowsky : Votre point de vue est légitime, mais là où ça coince c'est quand vous et vos semblables dans vos sociétés d'auteurs vous parlez au nom de tous les auteurs. D'ailleurs je vous interdis de parler au nom de tous les auteurs !

Jacques Fansten : Je vous rassure, vous n'avez pas besoin de me l'interdire : je ne parle pas au nom de tous les auteurs ! Mais seulement au nom de ceux qui ont choisi d'être membres de la SACD, en connaissant et en acceptant des règles qui ont été définies par d'autres auteurs, ceux qu'ils élisent pour ça. La SACD est le produit d'une histoire. Elle a été fondée par Beaumarchais qui était outré de la façon dont les Comédiens Français utilisaient les œuvres à leur guise sans rétribuer leurs auteurs. Il a réuni les auteurs de son temps et ensemble ils ont obtenu d'être protégés et rémunérés en fonction de l'utilisation de leurs œuvres : ils ont inventé les principes du droit d'auteur que nous appliquons encore aujourd'hui. Auparavant, pour survivre ou pour faire financer leurs créations, auteurs et artistes n'avaient que les mécènes et leur bon vouloir. Je considère que c'est un progrès même si je n'ai jamais dit que c'était l'aboutissement de l'histoire.

Frédéric Tachou : Je reviens sur le talmud, c'est une œuvre qui bénéficie d'une sorte de pacte social, d'aura, qui fait qu'elle est considérée comme sacrée. L'œuvre constituée

possède cette puissance qui fait qu'elle résistera à toutes les agressions, et d'autre part l'artiste crée dans un environnement de contraintes qui font parfois que des agents extérieurs, la société, l'économie, le soviet suprême, le producteur, agissent sur lui. Ce qui n'empêche pas le créateur d'assumer le résultat. Pour moi, la notion d'intégrité de l'œuvre est relative. Grâce à sa puissance, l'œuvre constituée résiste à la corruption il sera toujours possible de la retrouver sous sa forme intègre.

Jacques Fansten : L'expérience, et notamment l'histoire du cinéma, prouvent le contraire. Combien de films ont disparu ou ont été massacrés ? Bien sûr, les contraintes font partie de la création mais, à un moment, un artiste a considéré son œuvre achevée et, à partir de là, lui seul a le droit de la modifier. Nous nous battons pour que qui que ce soit, la censure, un distributeur, un marchand voire un projectionniste, ne puisse l'amputer. Ceci recouvre aussi le cas où un autre artiste voudrait reprendre partie ou totalité de l'œuvre sans l'accord de celui qui l'a faite.

Frédéric Tachou : Nous allons d'ailleurs nous intéresser dans notre festival à des artistes qui réinvestissent et qui détournent, prennent des morceaux et reconstruisent du discours. Est-ce une démarche créative selon vos principes et comment articuler cela avec la notion d'intégrité de l'œuvre ?

Jacques Fansten : Ça peut évidemment être une démarche créative, et qui va sans doute se développer : quand une technique ouvre de nouvelles possibilités, elles sont inévitablement explorées. Mais ce doit être structuré avec un minimum de règles. Que diriez-vous si un bout d'une de vos œuvres, tronqué, servait de propagande à des idées contraires aux vôtres ? Si votre musique accompagnait une armée en guerre ou si votre image faisait vendre des lessives ? Je le répète, chacun peut accepter à sa guise que

d'autres utilisent son œuvre, mais il est seul à pouvoir l'autoriser. Il est essentiel de conserver l'intégrité des œuvres terminées parce qu'elles sont une parcelle de la mémoire de l'humanité. C'est la somme de ces regards uniques sur le monde qui nous a constitués et qui nous aide à vivre.

Frédéric Tachou : Les sociétés d'auteurs ne font que sanctionner des rapports décidés par le marché entre des auteurs commerciaux qui gagnent beaucoup et les autres qui ne gagnent rien. Comment compenser ces déséquilibres ?

Jacques Fansten : On peut contester l'ordre établi et rêver de révolution, en attendant il faut bien respecter les lois de son temps. Or la loi dit qu'un auteur est rémunéré proportionnellement à l'exploitation de son œuvre. Donc les sociétés d'auteurs sont des « sociétés de perception et de répartition de droits ». Chaque diffuseur paie un pourcentage de son chiffre d'affaire pour l'ensemble des droits de diffusion sur son antenne, et ces droits sont répartis entre les œuvres qui y sont diffusées. (...)

Frédéric Tachou : Le portrait de la Joconde sur lequel Duchamp a dessiné des moustaches pour faire L.H.O.O.Q., n'aurait pas été possible s'il y avait eu des ayant-droits sur cette œuvre.

Jacques Fansten : Des règles existent, par exemple des droits reconnus à la parodie et au pastiche. Certains procès ont même été gagnés contre des ayant-droits. Avec le cinéma, ça se complique toujours parce qu'il y a deux types de propriétés : une propriété morale, celle de l'auteur, et une propriété matérielle, celle du producteur sur le négatif ou les copies. Mais, pour reprendre votre exemple, quand Duchamp met des moustaches à la Joconde, la Joconde originale continue d'exister. Ce que je défends, c'est que l'œuvre originale continue d'exister. Pour le reste, tout peut être discuté et va évoluer avec les pratiques.

« Il va de soi que l'on peut non seulement corriger une œuvre ou intégrer divers fragments d'œuvres périmées dans une nouvelle, mais encore changer le sens de ces fragments et truquer de toutes les manières que l'on jugera bonnes ce que les imbéciles s'obstinent à nommer des citations. »

Guy-Ernest Debord et Gil J. Wolman, *Mode d'emploi du détournement*

« *Godzilla* étant trop court pour les standards des années 70, Luigi Cozzi rajoute des scènes du *Train* de John Frankenheimer, du *Retour de Godzilla*, du *Monstre des temps perdus* et du *Jour où la Terre prit feu*. Il ajoute également des scènes d'actualités montrant des morts et des destructions. »

Jérôme Wybon, rubrique « Mad Cut », *Godzilla, Revue Mad Movies*.

Frédéric Tachou : Que pensez-vous du libre accès à toutes les œuvres que permettent les nouveaux médias ?

Jacques Fansten : D'abord, nous réclamons depuis longtemps ce que nous appelons « l'exploitation permanente et suivie » des œuvres. C'est-à-dire qu'une œuvre doit être toujours facilement et légalement visible quelque part : depuis l'arrivée du numérique c'est techniquement possible. Ensuite, qu'est-ce que ce « libre accès » ? Aujourd'hui, des multinationales font des fortunes colossales en faisant payer pour un accès, qu'elles osent prétendre

gratuit, à des œuvres sur lesquelles elles n'ont aucun droit et, pire, auxquelles elles n'ont en rien participé. Ce sont les seuls diffuseurs qui évitent de contribuer au financement de ce qu'ils diffusent. Elles utilisent habilement les failles juridiques, notamment européenne, pour échapper à toute responsabilité, aussi bien fiscale que culturelle. C'est stupéfiant qu'elles aient réussi à parer de l'aura libertaire les pires mécanismes d'un capitalisme sauvage ! (...) Notre défense du droit d'auteur est d'abord une défense de la liberté de créer, c'est en tout cas comme ça que nous la voyons.

Un complément de Jacques Fansten pour *L'Ecran de la FFCV*

“Depuis cet entretien, datant de 2013, un certain nombre de points qui y sont évoqués ont évolué.

D'abord, c'est bien sûr anecdotique mais je dois le préciser, je ne suis plus "président de la SACD". Je l'ai été à plusieurs reprises mais c'est une fonction limitée dans le temps et c'est actuellement Sophie Deschamps qui l'exerce.

Ensuite, j'y faisais allusion à propos de l'accès aux œuvres par le public, nous nous battions depuis longtemps pour "une exploitation permanente et suivie des œuvres audiovisuelles et cinématographiques". Même si le chemin sera encore long, la "loi relative à la création, à l'architecture et au patrimoine" de juillet 2016 a permis une avancée symbolique majeure : dorénavant "le producteur est tenu de rechercher une exploitation suivie des œuvres". Ce n'est qu'un début, mais c'est un outil dont les auteurs d'œuvres non disponibles peuvent commencer à se saisir. Rappelons que, dans l'édition littéraire, l'auteur d'un livre dont l'indisponibilité pour le public est constatée peut en récupérer automatiquement les droits. La situation est, évidemment, plus complexe pour l'audiovisuel, mais c'est un premier pas.

Enfin, la situation des géants du numérique évolue. Dorénavant, la fiscalité des GAFAs, qui ont construit des fortunes colossales, notamment en proposant "gratuitement" des œuvres dont elles n'avaient pas les droits, mais aussi leur responsabilité par rapport à ces œuvres comme à la production d'œuvres nouvelles, sont au cœur des débats politiques. Certaines cotisent enfin au CNC.

De même, quelques-unes des grandes plates-formes (notamment YouTube ou Netflix) ont signé des accords avec la SACD et paient donc des droits d'auteurs pour leurs diffusions en France. D'autres sont actuellement en négociations (difficiles!).”

« Les premiers exemples de réutilisation d'images répondent moins à une surabondance de matériaux visuels qu'à un souci d'économie. L'utilisation d'archives naît lors de la première décennie du 20^e siècle, une fois le cinéma établi en corporation d'entreprise : de vieilles images d'archives servent à illustrer les actualités ou fournissent à bon marché des plans d'exposition pour courts-métrages documentaires. Aux débuts du cinéma soviétique, les kinoks produisent de nouveaux montages par nécessité, le matériel de tournage et la pellicule étant difficiles à trouver. Les fameuses expériences de montage de Lev Koulechov emploient des bobines recyclées de l'univers publicitaire ; en utilisant des extraits du comédien pré-révolutionnaire Ivan Mosjoukine pour illustrer ce que l'on appellera plus tard l'effet Koulechov, il crée ce qui pourrait être considéré comme le premier film remixé. »

Ed Halter, *Recycle It, A look at found footage cinema, from the silent era to Web 2.0.*



« Il existe dans l'histoire du cinéma une pratique spécifique qui fait du réemploi son principe fondateur et sa condition de possibilité. Cette pratique dénommée found footage consiste dans la reprise d'images et de sons extraits d'œuvres préexistantes auxquelles le montage et parfois un traitement physique de la pellicule confèrent un sens inédit, souvent aux antipodes du sens original.

La réappropriation de vieux films provenant de sources disparates comme matériau brut pour créer de nouveaux films coïncide avec les origines du cinéma et constitue une des procédures critiques prédominantes au sein du cinéma expérimental. Connus sous le nom de compilation film, film d'archives, collage, assemblage, film de montage ou film recyclés, les travaux qui incorporent du found footage peuvent assumer différentes formes.

William C. Wees a simplifié la question en proposant une classification qui reconduit la pratique du found footage à trois différentes typologies – compilation, collage et appropriation –, en remarquant toutefois comment certains films peuvent s'inscrire dans ces trois catégories. Wees associe le film de compilation au réalisme documentaire, le collage à une esthétique moderne propre au film d'avant-garde et l'appropriation à l'esthétique postmoderne du vidéoclip. »

Francesco Duverger, *Origines historiques du found footage, Catalogue du 15^e FCDEP de Paris.*

Le Collectif Jeune Cinéma

Le Collectif Jeune Cinéma (CJC) est né de la volonté de quelques cinéastes et cinéphiles de s'organiser pour montrer et distribuer eux-mêmes des films dont aucune structure ne voulait assurer la diffusion, car elles ne correspondaient ni aux normes artistiques, ni aux normes commerciales de la cinématographie française. Historiquement la première coopérative française de distribution, de diffusion et promotion du cinéma expérimental et différent (créée en 1971), le CJC – autogéré – s'organise aujourd'hui autour de différentes activités :

- la distribution des films de son catalogue (riche de plus de 1400 films historiques et contemporains) auprès de différentes structures de diffusion telles qu'associations, cinémas, musées, universités, galeries, festivals, mais aussi auprès du jeune public (écoles, centres de loisir)

- le Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris (FCDEP) dont le but est de montrer la richesse et la diversité des pratiques créatrices contemporaines grâce à des programmes de compétition internationale ainsi que des séances « focus » suivant une certaine thématique.

- les séances régulières du CJC au cinéma Le Grand Action (Paris 5^e). Le CJC présente aussi de nombreux programmes dans plusieurs manifestations en France et à l'étranger. Ses cinéastes participent à des colloques, des expositions, donnent des conférences, et, pour certains, enseignent le cinéma et la vidéo « différente », ainsi que l'histoire d'un cinéma indépendant. Le Collectif Jeune Cinéma bénéficie pour ses activités du soutien du CNC, de la DRAC Ile-de-France, du Conseil Régional Ile-de-France et de la Ville de Paris.

La 21^e édition du FCDEP de Paris aura lieu du 2 au 13 octobre 2019, et aura pour thématique des séances « focus » : Cinéastes femmes, féministes, queer.

<http://www.cjcinema.org/>



Publié en 2000, **Monter/Sampler, l'échantillonnage généralisé** est l'ouvrage par excellence sur le found footage.

A l'occasion d'une manifestation (du 15 novembre au 21 décembre 2000) organisée par le musée d'art moderne, centre Pompidou et l'association Light Cone, autour de la pratique de l'échantillonnage dans le cinéma expérimental, la vidéo et la musique expérimentale et les nouveaux médias, depuis 1960 jusqu'à nos jours, l'ouvrage *Monter/Sampler, l'échantillonnage généralisé* a été publié. Fragments, détails, cuts..., ce livre en noir et blanc témoigne d'une posture en rassemblant des éléments identifiants, signifiants et épars. La page, la double-page, le livre forment "un film d'idées" dans lequel textes d'auteurs, témoignages d'artistes, titres d'œuvres, citations, légendes, index, ours, isbn, logotypes, photographies, captures vidéo ou d'écran sont rassemblés dans la totalité d'une surface utile pour travailler le film et les idées.

La pratique du recyclage est ancienne dans le cinéma. Depuis les *ready made* de Marcel Duchamp et les collages dadaïstes du début du XX^e siècle, l'art est devenu une pratique qui recourt très largement au détournement et à la réappropriation. Les pratiques artistiques actuelles ont de plus en plus recours à des "matériaux préfabriqués", récupérés et recyclés par les artistes pour la création d'une œuvre nouvelle. Si le recours à l'échantillonnage peut donc évoquer les avant-gardes historiques des années 20, ou l'utilisation au "found footage" qui s'est développé aux États-Unis dans les années 60, il correspond bien aux préoccupations contemporaines d'ordre esthétique (disparition de la notion de support et de langage spécifique), philosophique (notions d'œuvre et d'auteur devenues floues), juridique (propriété artistique, piratage, droit de citation) et économique (le piratage généralisé) et à l'éclatement des frontières entre les différents domaines artistiques. Le statut même de l'œuvre d'art et de l'artiste est



ainsi remis en cause, de même que les critères qui ont permis jusqu'alors de le légitimer, depuis la singularité et l'originalité de l'acte créateur jusqu'aux droits de citation et de propriété. L'art de l'emprunt généralisé pose plus que jamais le problème de la propriété intellectuelle. Pour les adeptes de l'échantillonnage comme le duo *Coldcut* ou le collectif *Negativland*, l'appropriation gratuite d'images et de musiques a valeur de combat contre le « correctement beau » et contre les maisons de disques. Une lutte dont témoigne avec clarté le documentaire *Sonic Outlaws* (visible sur YouTube en anglais).

Enfin, l'ouvrage recense toutes les techniques inventées et utilisées par les artistes cinéastes et vidéastes (collages, décalages, découpages, échantillonnages...) pour travailler l'image et le son de films préexistants et les amener à une dimension ironique, contestataire et plastique. Il met en évidence les affinités qui relient, sous le signe de la réappropriation et du recyclage, anciennes et nouvelles techniques, et donc, d'un côté, le montage – opération fondée sur la discontinuité –, qui relève de l'enregistrement d'une trace de la réalité reconstituée par la coupe et le raccord ; et de l'autre, le samplage, technique fondée sur la fusion et le mixage d'éléments composites.

Didier Bourg.

• **Monter/Sampler, l'échantillonnage généralisé**,
Dir. Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours,
Les Editions du Centre Pompidou et Light Cone, 160 p.,
21 € (chez Light Cone).

Light Cone

sauvegarde le patrimoine expérimental

Light Cone est aujourd'hui l'un des principaux distributeurs de films expérimentaux dans le monde. Fondée en 1982, son catalogue comprend plus de 5 000 films, de 1900 à nos jours, de 800 cinéastes du monde entier.

Association à but non lucratif, Light Cone a pour vocation la distribution, la connaissance et la sauvegarde du cinéma expérimental dont elle s'attache à assurer la promotion en France et dans le monde. Un cinéma dont Emmanuel Lefrant, réalisateur et directeur de Light Cone, souligne qu'il est qualifié d'expérimental « *par commodité de langage car le terme regroupe en réalité un spectre extrêmement large* ». On peut cependant, selon lui, retenir quatre caractères principaux : « *il s'agit d'un genre qui ne répond pas aux critères classiques du cinéma industriel, qui est autoproduit, non narratif et qui est visionné en dehors des circuits traditionnels* ».

Light Cone est notamment chargée de distribuer les films qui lui sont confiés en dépôt afin d'assurer la promotion de ces œuvres et du cinéma expérimental en général. Son objectif est de permettre à différentes structures culturelles de diffusion (associations, cinémas, musées, universités, galeries, festivals...) de montrer les œuvres de sa collection, si possible sur leur support original. A cette fin, Light Cone s'est constituée en coopérative de cinéastes, sur le modèle initié aux Etats-Unis par Jonas Mekas, garantissant aux auteurs (ou à leurs ayants droit) la propriété des supports comme des droits des œuvres déposées. Sept permanents assurent la réalisation des missions de l'association.

Chaque année, Light Cone organise une série de projections, destinées à un public de professionnels de la programmation culturelle, pour présenter les nouvelles œuvres mises en distribution : le Preview Show. Elle diffuse également ce cinéma par le biais de projections mensuelles à Paris (les Projections Scratch pour les réalisateurs contemporains et les Scratch Collection pour le catalogue historique). A noter que Light Cone a quitté



le Studio des Ursulines et diffuse dorénavant ses films au Luminor Hotel de Ville, dans le 4^e arrondissement de Paris.

L'association édite aussi des ouvrages et coproduit des cycles dédiés au cinéma expérimental à la fois en France et à l'étranger. De nombreux programmeurs y trouvent une référence et de multiples collaborations avec des institutions des do-



maines du cinéma et des arts plastiques se sont faites au cours du temps. Ces partenariats donnent ponctuellement lieu à des publications co-éditées.

Un centre de documentation offre aux chercheurs et aux programmeurs un ensemble exceptionnel de documents et d'œuvres en consultation. Il intègre depuis 1999 la collection papier des Archives du Film Expérimental d'Avignon (AFEA) et comprend en tout plus de 5 000 ouvrages papier (livres, périodiques, catalogues, monographies...), environ 12 000 documents audiovisuels (fichiers numériques, DVDs, Blu-Rays, cassettes vidéo et audio diverses...) et 1 100 dossiers thématiques (dossiers d'artistes et dossiers de structures). Emmanuel Lefrant précise cependant que « *même s'il est ouvert à toutes et tous, il faut prendre rendez-vous pour accéder au centre de documentation car le lieu ne peut accueillir qu'un visiteur à la fois* ».

Light Cone entreprend également des actions de sauvegarde des films par des plans de numérisation successifs. L'association a pris l'initiative de proposer un contrat de conservation des éléments négatifs originaux aux archives de la Cinémathèque française. Depuis 2015, les Editions Light Cone publient des ebooks enrichis de cinéastes de la collection.

Afin de rendre accessible les films expérimentaux de sa collection, Light Cone a produit un catalogue extrêmement diversifié réunissant l'œuvre cinématographique complète d'artistes majeurs du XX^e siècle, ainsi qu'un grand nombre de films rarement diffusés ou projetés. Des productions

d'une importance capitale sur le plan du patrimoine et de l'histoire de l'image en mouvement. La collection de Light Cone donne une idée de l'éventail des pratiques et des approches employées par les cinéastes expérimentaux eux-mêmes. Le parti pris adopté ayant été dès l'origine de ne pas se constituer en défenseurs d'un courant ou d'une école cinématographique. Cette conception ouverte de l'histoire du 7^e art n'exclut aucune époque ni aucun style relevant du spectre du cinéma expérimental. On trouve ainsi un fonds important de films des années vingt et trente, production filmique des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, un échantillon de la production filmique des avant-gardes d'après-guerre, des films d'artistes, avec une excellente représentation de la scène artistique des années soixante et soixante-dix, des œuvres relevant d'un cinéma personnel et subjectif, des cinématographies du récit, des cinématographies du réel proche du documentaire, du found-footage, des films structurels, des artistes travaillant directement sur ou avec le support cinématographique, des films évoquant un cinéma du corps et l'art de la performance, un cinéma de l'engagement et de l'identité des minorités, des œuvres envisageant le cinéma d'animation de manière expérimentale, des pratiques relevant du cinéma élargi (expanded cinema) : installations, multi-

écrans, performances... Et toute autre manière d'exposer ou d'appréhender le cinéma expérimental ainsi que des œuvres participant de démarches de production nouvelles, inédites ou bien en métissage avec des territoires voisins comme des films issus des laboratoires cinématographiques d'artistes, des pratiques de plasticiens contemporains contiguës aux cinématographies expérimentales et des travaux interrogeant les nouvelles technologies numériques et l'interaction entre musique et image.

Près de 1 200 films sont visionnables, en totalité ou en sous forme d'extraits, sur le site de Light Cone. En 2014, l'association a initié un projet de résidences d'aide à la post-production vidéo pour les films qui relèvent du cinéma expérimental. L'Atelier 105 s'adresse ainsi à tous les cinéastes expérimentaux, membres ou non de l'association. Un espace de travail spécifiquement équipé est mis à disposition des artistes dans les locaux de Light Cone avec une station de montage, un logiciel de mixage, un moniteur d'étalonnage et des ordinateurs dédiés à l'encodage de fichiers et à la fabrication de DCP.

Didier Bourg.

- Le catalogue de Light Cone est consultable et en partie visionnable sur son site: www.lightcone.org

Germaine Dulac, pionnière et théoricienne du cinéma expérimental



La Coquille et le clergyman (1928)

« *Qu'est-ce que le cinéma ?* » Bien avant André Bazin, Germaine Dulac et Marie-Anne Colson-Malleville se sont posé la question en rédigeant un livre théorique et historique. Plus de quatre-vingt ans après sa conception, cet ouvrage est publié sous la direction de Clément Lafite et Tami Williams, qui recueille les notes inédites de Germaine Dulac rassemblées par son assistante et compagne Marie-Anne Colson-Malleville. A cette occasion, Light Cone présente les films d'avant-garde des années 1920 de Germaine Dulac, en versions restaurées, dans une séance spéciale accompagnée d'une performance musicale de *L'Inquiétant Suspendu* (Pascale Berthomier & Xavier Vochelle).

A la fin des années 1910 et pendant la décennie suivante, Germaine Dulac est de toutes les aventures avant-gardistes. Elle fonde les ciné-clubs avec Louis Delluc entre 1921 et 1924. Et elle rabâche à longueur de conférences que « *le cinéma est le 7^e Art* ». Pour elle, c'est l'art du mouvement, un mouvement à la

fois physique et intérieur. Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Germaine Dulac discute de nombreux aspects de l'industrie du cinéma comme le goût du public, l'importance des ciné-clubs, les actualités cinématographiques ou encore le montage. Dans un chapitre du livre spécifiquement dédié à l'avant-garde, elle donnait sa définition du « cinéma intégral » : « *Harmonie des lignes, surfaces, volumes, évoluant directement sans artifices d'évocations, dans la logique de leurs formes dépouillées de tout sens trop humain pour mieux s'élever vers l'abstraction et donner plus d'espaces aux sensations et aux rêves : tel est le cinéma intégral auquel se sont attachés certains cinéastes.* ».

- L'ouvrage est à paraître en septembre 2019 chez Light Cone Editions. La manifestation de lancement décrite ci-dessus aura lieu le mardi 24 septembre 2019 à 20 h 30, Luminor Hôtel de Ville, 20 rue du Temple, 75004 Paris.

Michelangelo Buffa, le « filmeur » du quotidien



Membre du jury du festival national de la Fédération Française de Cinéma et de Vidéo, à Soulac-sur-Mer en 2018, Michelangelo Buffa est depuis toujours un expérimentateur du cinéma.

Il se voit offrir sa première caméra en 1963, une Bolex Paillard 8 mm à focale fixe. Il n'a pas encore quinze ans. Né à Brusson, en Vallée d'Aoste (Italie), où il vit toujours, il filme alors le monde qu'il aime mais dont il pressent la disparition : sa famille, les paysans valdôtains, leurs rituels, leur savoir-faire, leur savoir-vivre. Il développe petit à petit sa cinéphilie et part étudier le cinéma à Turin. Il participe durant plusieurs années au « Movie Club », lieu emblématique du septième art dans les années 1970. Il lui consacra en 2012 un film d'une durée exceptionnelle de 5 h 30, qui a remporté un vif succès lors de sa projection dans différentes villes italiennes. C'est alors un lecteur assidu des Cahiers du Cinéma, « la » référence à ses yeux en matière de cinéma d'auteur. Même s'il maîtrise suffisamment la langue de Molière, il traduit chaque numéro en italien pour être certain de percevoir toutes les nuances des articles.

Grand cinéphile devant l'Éternel, critique cinématographique, enseignant, documentariste, collectionneur d'affiches de cinéma, il revendique, à l'instar du cinéaste français Alain Cavalier, une fonction de « filmeur ». Dans sa démarche, la technique est très secondaire. Ce qui compte avant tout c'est ce qui se passe devant l'objectif. Il a toujours refusé de séparer le monde du documentaire de celui de la fiction. Dans son œuvre, les deux s'entremêlent en permanence. Il préfère parler « d'écriture » des images. Echanger sur le cinéma avec lui, c'est souvent entrer dans un autre univers, celui des amoureux de l'image et du son, mais surtout des philanthropes, des bienfaiteurs de leurs semblables et de la nature. Car Michelangelo est un être tendre, pétri d'humanisme. Son œuvre compte aussi bien des odes à la beauté du monde manifesté que des films très intimes où la dimension symbolique, quasi psychanalytique, du cinéma prend toute sa place.

On peut distinguer chez lui trois périodes s'enchaînant chronologiquement : les films d'autoanalyse existentielle

où il fixe sur la pellicule la fin d'un monde et les membres de sa famille pour anticiper la douleur que provoquera inmanquablement un jour leur disparition ; la découverte des « autres » et du monde, et la fascination qu'ils exercent sur lui ; le documentaire, fortement marqué par une dimension anthropologique. Grand arpenteur des montagnes valdôtaines, il a aussi mis en image différentes régions du monde.

Michelangelo Buffa dit son amour et sa souffrance de l'existence. Il aime à filmer des visages et développe ses projets *Volti 77*, *Volti 2000*, dont il continue aujourd'hui encore le tournage. Il a de nombreux projets en cours. Dans *Lumière retrouvé*, il rend hommage à sa façon aux inventeurs du cinéma en réalisant des plans fixes de trois minutes dans diverses villes européennes et différentes situations. Il réalise actuellement une série consacrée aux cours d'eau valdôtains et est l'auteur depuis cinquante-cinq ans de plusieurs centaines de films dont certains ont connu une belle carrière en festivals (Locarno...). Car Michelangelo Buffa se lève et se couche avec sa caméra. Elle est partout avec lui. Observateur amoureux de la vie des êtres et de l'existence du monde, il a su conserver



Alphaville, de Michelangelo Buffa (1972)

le regard d'enfant et cultiver la fêlure intime qui font tous les grands artistes. « *C'est dans les années 70 que s'est pleinement développée ma cinéphilie* », explique-t-il. « *Etre cinéophile ça veut dire lire et interpréter le monde à travers le cinéma, cueillir la vérité de l'existence via la fiction. Comme l'a dit Moravia : « la clé de lecture du monde pour Dostoïevski c'est le délit, pour moi c'est le sexe ». Je peux dire que ma clé de lecture du monde cela a été le cinéma* ». Il a collaboré de nombreuses années à plusieurs revues de cinéma en Italie.



188G1453, de Michelangelo Buffa (2019)

A l'instar d'un Jonas Mekas, Michelangelo Buffa est un « filmeur » du quotidien parce que, affirme-t-il, « *il y a nécessité à s'observer de l'extérieur parce que le cinéma est l'unique vision qui nous permet de cadrer le monde et nous dans le monde. En nous obligeant à devenir spectateurs de nous-mêmes, le cinéma nous impose un temps de pause dans lequel on peut repenser notre impermanence. Il ne s'agit pas de fuir à l'arrivée du train, comme les premiers spectateurs de L'Arrivée du train en gare de La Ciotat des frères Lumière mais de monter dans le train et, par la fenêtre, de regarder la marche du monde.* » C'est une marche du monde conjuguée au passé simple qui marque

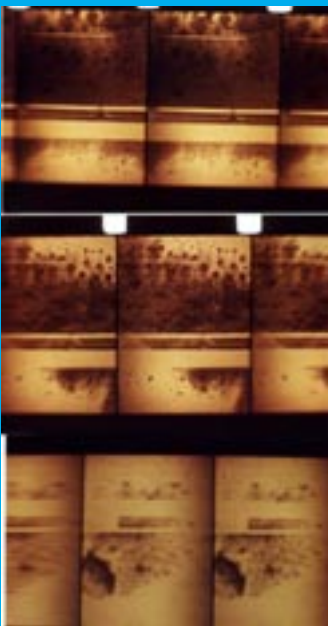
d'une nostalgie très émouvante l'ensemble de l'œuvre de Michelangelo Buffa.

Alors que des institutions majeures du cinéma transalpin ont déjà célébré son travail, plusieurs cercles du cinéma français commencent à s'intéresser à l'œuvre et à la démarche de Michelangelo Buffa. Deux films documentaires ont déjà été consacrés à son travail. Une véritable reconnaissance tant en ce qui concerne les œuvres réalisées que la réflexion sur le cinéma qui les sous-tendent.

Didier Bourg.

Décès de Patrice Kirchhofer

Le cinéma expérimental a perdu l'une de ses figures majeures. Patrice Kirchhofer s'est éteint le 20 août 2019 à l'âge de 66 ans.



Densité optique 1

Il laisse une œuvre composée de plus d'une vingtaine de films, réalisés entre 1975 et aujourd'hui. La série des *Sensitométrie*, ou encore *Décembre 1979* et *L'Envers* font sans doute partie de ses œuvres les plus marquantes. Dans les années 70, Patrice Kirchhofer est devenu un personnage incontournable du cinéma expérimental dans le monde entier. Gisèle Rapp-Meichler, présidente de Light Cone, estime que « *pour lui, l'idéal d'une coopérative de cinéma requérait la mise en commun des moyens de production en assumant toute la chaîne de fabrication jusqu'à la distribution, ce qui était loin des préoccupations des autres groupes de cinéma indépendant en France à cette époque-là. Il avait fini par reléguer ses films dans sa cave, ne se souciant plus de les montrer, pour s'intéresser à d'autres domaines qui le passionnaient : les mathématiques, la topographie, le langage ou la psychanalyse... Comme s'il s'était donné le temps d'une nouvelle expérimentation, ses recherches ont fini par alimenter la suite de son travail filmique. Tenter de nouvelles formes, laissant facilement des travaux inachevés, à reprendre plus tard ou non. Cela fait partie de l'œuvre.* »

Cinéaste, mais aussi musicien (il a composé la bande sonore de plusieurs de ses films), peintre et auteur, il avait commencé sa carrière au sein du collectif Jeune Cinéma (1973 - 1976). Par la suite, il a fondé la revue *Cinéma Différent* et cofondé la *Coopérative des Cinéastes*. On le retrouve également avec le groupe KMP, l'association l'Etna et Light Cone qui distribue toutes ses œuvres cinématographiques et dont il était membre du conseil d'administration. Il était aussi l'auteur de plusieurs contributions sur le cinéma expérimental. On peut citer, entre autres, *À quoi bon faire des images aujourd'hui ?*, in *Nicole Brenez, Cinémas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Les petits Cahiers, 2007.

D. B.

• L'association Light Cone rend hommage à Patrice Kirchhofer en projetant notamment trois films restés uniques, *Rémance I*, *Hors Titre I* et *Ataraxie I* au Luminor Hôtel de Ville, 20 Rue du Temple, 75004 Paris, le 10 septembre à 20 h 30.

(Re-)découvrir et en débattre

Deux fictions en mode found footage « culte »

Le projet Blair Witch

Synopsis : « En octobre 1994, trois jeunes étudiants en cinéma, Heather Donahue, Joshua Leonard et Michael Williams, disparaissent en randonnée dans la forêt supposée hantée de Black Hills au cours d'un reportage sur la sorcellerie. Un an plus tard, on retrouve les images tournées durant leur enquête, abandonnées dans la forêt. Le *Projet Blair Witch* suit l'itinéraire éprouvant des trois cinéastes à travers la forêt de Black Hills et rend compte des événements terrifiants qui s'y sont déroulés. A ce jour, les trois cinéastes sont toujours portés disparus. »



Heather Donahue, Joshua Leonard, et Michael Williams ne sont pas morts en forêt. *The Blair Witch Project* a souvent été pris aux Etats-Unis pour un véritable documentaire. Avant sa sortie, le site du film diffusait des avis de recherche des trois protagonistes, d'où l'éveil d'un intérêt pour le public et une véritable ambiguïté. La France n'a pas bénéficié de cette confusion entre le vrai et le faux, mais cela n'a pas empêché le film de se tailler un beau succès. Le fait que les trois randonneurs soient des étudiants réalisateurs justifie l'absence de technique cinématographique sophistiquée. Le film base entièrement son postulat là-dessus : le montage mêle les rushes de leur documentaire 16 mm noir et blanc, avec les images prises par leur caméscope couleur lorsqu'ils se filmaient entre eux. En n'étant pas responsables des plans, les réalisateurs (les vrais, Daniel Myrick et Ed Sanchez) jouaient plutôt le rôle de concepteurs qui orientaient chaque jour les acteurs avec des feuilles de route, en leur laissant une grande part d'improvisation. (Pascal Laffitte - *Film de Culte*).

Les documents interdits

En 1989, la télévision française diffuse une série de documentaires intitulée *Les Documents interdits*, présentée comme une collection de documents amateurs filmés aux quatre coins du monde et rassemblés par un certain Jean-Teddy Philippe.

Certains épisodes sont présentés en salle avant un long-métrage, sans aucune « explication ».

Tous ces documents, douze au total d'une durée de 5 à 13 minutes, semblent avoir capté par hasard un événement paranormal ou un passage vers un monde parallèle. Tout est fait pour que le spectateur croie à l'authenticité de ces documents pourtant entièrement mis en scène par Jean-Teddy Philippe. Ce dispositif s'est avéré une puissante réflexion sur le pouvoir des images.



Épisode 1 : Le Naufragé (7 min) Le journal de bord du seul rescapé du naufrage du *Véga*, témoin d'un phénomène surnaturel.

Épisode 2 : Le Pique-nique (5 min) Le seul film amateur sur l'événement de Roaxaca Zone.

Épisode 3 : Les Fantômes (8 min 33) Jusqu'au territoire de "ceux que l'on ne nomme pas".

Épisode 4 : Les Plongeurs (4 min 23) Une indiscretion d'ambassade lève le voile sur une terrifiante réalité.

Etc.

(Re-)découvrir et en débattre

... et d'autres encore à découvrir, parmi lesquels ceux étonnamment réalisés par des réalisateurs plutôt classés comme « hollywoodiens ».

La fiction en **mode found footage** à budget réduit deviendrait-elle le **nouvel espace de liberté et de créativité pour les fabricants de blockbusters ?**

The Bay

(Barry Levinson, 2012)

Lorsque des producteurs lui demandent un long métrage sur la détérioration de la flore sous-marine de la baie de Chesapeake, Barry Levinson imagine *The Bay*. Il se documente sur cette zone maritime déclarée "morte" en regardant plusieurs reportages télévisés. Il est alors horrifié et surpris qu'une telle situation ne soit pas plus médiatisée et décide d'en faire le sujet d'un film. Il se dit qu'une fiction est ici plus efficace qu'un documentaire et il opte pour un film d'horreur en found footage. (Wikipédia)



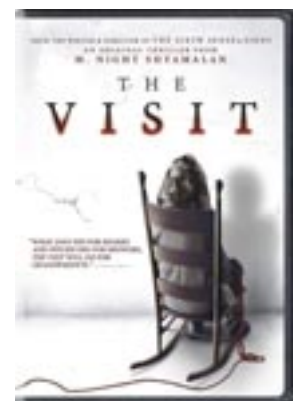
« En ce 4 juillet 2009, la fête bat son plein dans la station balnéaire de Claridge. Mais, rapidement, l'hôpital est submergé de patients. Tous ceux qui ont été en contact avec l'eau de la baie sont menacés : un parasite mutant leur grignote les entrailles. Levinson a eu l'idée astucieuse de raconter son histoire à la manière d'un found footage. Il suit le point de vue d'une journaliste qui a « couvert » cette journée maudite et décide de la faire connaître à l'opinion en compilant toutes sortes de témoignages et documents censurés. Des téléphones portables à la vidéosurveillance en passant par Skype, les Webcam et la fibroscopie, la mise en scène utilise 21 supports numériques différents, sans chercher à gommer leurs défauts techniques. L'effet de réalité qui s'en dégage rend plus percutante encore la dimension politique du film, sur le mode du pamphlet écolo » (Télérama)

The Visit

(Night Shyamalan, 2015)

Synopsis : « Loretta n'a plus donné de nouvelles à ses parents depuis quinze ans. Désormais mère de deux enfants, Tyler et Rebecca, elle reçoit un appel de ses parents qui souhaitent rencontrer leurs petits-enfants. Les deux enfants sont alors envoyés une semaine en vacances dans la ferme de leurs grands-parents en Pennsylvanie. Les enfants, qui sont heureux de connaître enfin cette partie de la famille, ne seront pas déçus du voyage. »

Tout le film est un assemblage des images tournées par les deux enfants qui se filment mutuellement, « se font un film » dans tous les sens du terme, depuis le départ de chez leur mère jusqu'aux « événements » dans la ferme isolée des (supposés) grands-parents. Sur place, les grands-parents ont des comportements étranges, de plus en plus inquiétants. On apprend que ces deux personnages sont des psychopathes échappés d'un asile proche, qui ont assassinés les vrais grands-parents.



D'une grande efficacité dans la création de frissons, le film est aussi extraordinairement ludique et inventif. Pour témoin cette séquence : lorsque la jeune fille voit (et filme) enfin la police arriver, on l'entend faire des commentaires sur la façon dont elle va pouvoir monter et sonoriser tout ce qu'elle filme à l'instant même... et qu'on constate en direct !



Mademoiselle de Jonquières (Emmanuel Mouret)

Portrait de Denis Diderot, détail (Van Loo)

Expérimental et fiction found footage chez Diderot

Mademoiselle de Jonquières, réalisé par Emmanuel Mouret, est sans doute l'un des plus beaux films français sortis en 2018. C'est l'histoire, au XVIII^e siècle, de la vengeance d'une jolie veuve – Madame de La Pommeraye – qui amène son amant devenu indifférent – le marquis des Arcis – à épouser Mademoiselle de Jonquières dont il s'est épris, mais dont il ignore qu'elle et sa mère sont tombées dans la prostitution suite à un revers de fortune. Pour arriver à ses fins, la jeune veuve use de stratagèmes d'un cynisme effrayant, n'hésitant pas à manipuler la mère et la fille de Jonquières, au nom de la solidarité féminine qu'elles sont censées approuver jusqu'à l'exhibition de leur humiliation. Voilà un conflit moral « féministe » d'une grande force, créé par Denis Diderot dans les années 1770, que le cinéma ne pouvait pas ignorer.

Le succès public et critique du film d'Emmanuel Mouret (avec Cécile de France et Edouard Baer dans les rôles principaux) a motivé quelques exploitants de salles à ressortir la version réalisée en 1945 par Robert Bresson, *Les Dames du bois de Boulogne*, dont l'action est transposée à l'époque contemporaine. En pleine « Jonquières-mania », je me précipite pour découvrir la version de Bresson et comparer celle de Mouret (dont j'apprécie beaucoup les films) à celle du « grand maître du cinéma français » des années 1950/60. A ma grande surprise, la salle du quartier latin est pleine et un nombre important de spectateurs, à la façon d'un ciné-club improvisé dans les couloirs de la salle, une fois le film terminé, commence spontanément à échanger, à comparer les deux adaptations entre elles ⁽¹⁾, mais aussi avec le livre de Diderot. Ce n'est pas une mince affaire que d'identifier l'histoire de

Madame de La Pommeraye dans *Jacques le Fataliste et son maître*, le roman philosophique de Diderot. En effet, le « roman » quasi expérimental n'est pas construit autour d'un thème unique ou d'un seul récit, mais à partir d'une prolifération de récits annexes racontés par le dénommé Jacques, d'autres personnages ou le narrateur lui-même. Parmi d'autres « histoires » contenues dans le roman, celle de Madame de La Pommeraye est racontée à ses hôtes par une aubergiste qui ne cesse d'être interrompue par des sollicitations de clients, des considérations philosophiques du narrateur et par la fatigue du soir qui lui fera terminer son récit le lendemain, soit cinquante pages – et sur un autre sujet – plus loin. Après le récit, Diderot interpelle directement le lecteur, avançant des arguments pour ou contre le comportement de la veuve vengeresse.

Je me souviens d'un prof de philo qui avait dit que l'ouvrage de Diderot était son livre de chevet. A l'époque, le kaléidoscope narratif de ce livre m'avait beaucoup déconcerté, agacé, ennuyé. Aujourd'hui, je dois dire que je suis enthousiasmé précisément par tout ce qui m'agaçait à l'époque. Je découvre à quel point cette structure éclatée du roman, faite de collages, en pied-de-nez, qui raille ouvertement les poncifs du genre, est d'une audace formelle et d'un modernisme inouis. On ne saura jamais si cette histoire de vengeance de veuve racontée laborieusement par une aubergiste acariâtre à des clients de passage, transformée par Emmanuel Mouret en une mise en scène élégante, somptueuse et d'un grand classicisme, aurait plu à l'écrivain « expérimental » Diderot. Il s'en serait amusé certainement, comme il nous est permis à nous de le faire aujourd'hui.

La « Diderot-mania » succédant à la « Joncquières-mania », je décide de me replonger dans les ouvrages de Diderot, dont les lointains souvenirs scolaires ne sont pas vraiment marquants. C'est alors qu'est diffusée à la télévision (pas sur TF1, on s'en doute) *La Religieuse* de Guillaume Nicloux, avec Isabelle Huppert et Louise Bourgoïn. Or je venais de découvrir de cet auteur l'inénarrable *L'enlèvement de Michel Houellebecq* ⁽²⁾. Comment peut-on passer d'une telle audacieuse farce à l'adaptation d'un « classique » de cette dimension ? Non seulement j'ai trouvé le film très réussi, mais il m'a motivé à découvrir les autres productions de Nicloux ⁽³⁾, mais aussi la fameuse adaptation de Jacques Rivette ⁽⁴⁾, et bien sûr le livre que je n'avais pas lu.

De *La Religieuse* de Diderot, j'ai été autant passionné par les commentaires des éditeurs sur l'ouvrage, que par l'histoire que je connaissais déjà par le film. Surprise : c'est une grosse blague entre amis qui est à l'origine du roman. Car il était une fois une bande de potes : Diderot, Grimm, le marquis de Croismare et quelques autres animateurs de la société parisienne des philosophes, à bavarder sur l'Encyclopédie, la politique, la religion et les peuples de l'époque. Or, il advint qu'en 1759, le marquis de Croismare, « dilettante à l'imagination vive et riante, amateur de poésie, de musique, d'arts et de lecture » devait partir pour affaires sur ses terres natales en Normandie.

Regrettant l'absence qui se prolongeait de leur bon pote bout-en-train, Diderot et ses amis machinèrent une mystification, inspirée de l'histoire réelle d'une religieuse, Marguerite Delamarre, qui avait écrit à la justice pour être libérée du cloître où ses parents l'avaient enfermée (comme bien d'autres), affaire qui fit beaucoup de bruit, et qui émut particulièrement le marquis de Croismare. La bande à Diderot imaginèrent donc une certaine Suzanne Simonin échappée du couvent et s'adressant au marquis pour solliciter son aide. Cette supercherie épistolaire qui dura quelques mois visant à faire revenir le marquis à Paris échoua.

Cependant, le talent déployé par Diderot dans la peau d'une femme cloîtrée racontant ses tourments dans les moindres détails, s'est révélé fructueux. La correspondance désespérée, complètement inventée par jeu, d'une religieuse qui n'existait pas, mais basée sur des faits tristement réels, écrite par Diderot et ses potes en 1760, ont été « rebootés » par Diderot *himself* en feuilleton vingt ans plus tard ⁽⁵⁾. Tout est faux, mais tout est vrai. Avant le *Blair Witch project*, il y avait le *Suzanne Simonin project*.

Charles Ritter.

⁽¹⁾ L'adaptation de Bresson, pourtant avec des dialogues de Cocteau, m'a beaucoup déçu. Il y manque surtout à mon avis l'indispensable prologue où Madame de la Pommeraye, qui s'enorgueillit de n'avoir jamais été amoureuse, résiste à la cour assidue mais patiente du Marquis des Arcis. Edouard Baer et Cécile de France sont flamboyants dans leur rôle. Apparemment, seuls les « Bressonnistes » convaincus défendent cette

version. Robert Bresson a lui-même déclaré en 1975 : « *C'est un très mauvais film. Je ne tiens pas à en parler et je regrette d'avoir accepté que la télévision le programme* ».

⁽²⁾ *L'enlèvement de Michel Houellebecq* est une fiction de Guillaume Nicloux où l'écrivain, joué par lui-même, est enlevé par des ravisseurs qui, laissés sans consigne par leur commanditaire, passent leur temps à bavarder avec lui chez un couple de retraités qui les hébergent, dans une ambiance loufoque et bon enfant. Cette fiction est inspirée de la rumeur d'enlèvement de Houellebecq en septembre 2009 : l'écrivain, aussi taciturne que tête-en-l'air, qui ne se présentait plus aux promos programmées pour *La Carte et le territoire*, s'était simplement coupé du monde pendant quelques semaines en Espagne. *Thalasso*, le nouveau film de Guillaume Nicloux (sorti le 21 août dernier), avec Houellebecq et Depardieu, est une « suite » du précédent « *Enlèvement...* ».

⁽³⁾ Guillaume Nicloux est réalisateur, scénariste et romancier. Après avoir réalisé le superbe et intrigant *Valley of love*, qui réunit Isabelle Huppert et Gérard Depardieu 35 ans après *Loulou* (Maurice Pialat), il signe en 2015 *The End*, premier projet français produit pour le e-Cinéma.

⁽⁴⁾ *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot*, de Jacques Rivette, avec Anna Karina, est pendant un an frappé d'interdiction totale par le ministre de l'information André Malraux, en 1966, sous la pression d'associations de familles catholiques. Le film, interdit aux moins de 18 ans, sort finalement dans cinq salles parisiennes. Cette censure est une des prémisses à l'affaire Langlois, en 1968. Le film est devenu un grand classique aujourd'hui. Une version restaurée est sortie fin 2018.

⁽⁵⁾ *La Religieuse*, terminé vers 1782, ne fut publié qu'en 1796. Considéré comme un auteur dangereux par la censure de l'époque, emprisonné quelques mois suite à la publication des *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Denis Diderot ne verra pas ses principales œuvres (*Jacques le Fataliste*, *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau*, *Les bijoux indiscrets*, *Le paradoxe du comédien*) publiées de son vivant. Le célèbre philosophe, essayiste, critique d'art et encyclopédiste des Lumières meurt en 1784.



Le célèbre *incipit* (premières phrases) de l'ouvrage de Diderot.

Du found footage à la FFCV

Les found footage sont quasi-inexistants parmi les productions des adhérents de la FFCV. A notre connaissance, seul Charles Ritter (UAICF Paris Sud-Est) en réalise régulièrement. On ne peut qu'encourager les clubs à les (re)découvrir, en débattre, s'essayer à l'exercice... et pourquoi pas les remixer ⁽¹⁾ avec d'autres images.

Quelques « vrais » found footage

(« vrai » = collage d'images préexistantes aboutissant à une création originale)

Le second principe de la thermodynamique appliqué au mythe de l'éternel retour (2012, 7 min.)

La séquence du premier baiser entre Meryl Streep et Clint Eastwood dans le film *Sur la route de Madison* (C. Eastwood) est raccourcie et remontée en boucle, sur la musique du Boléro de Ravel. Les artefacts de l'usure de la pellicule argentique (rayures, taches, poussières bloquées...) s'aggravent au fur et à mesure, jusqu'au blocage final de la pellicule qui fait brûler la dernière image et casser le film.

Autrefois, les hommes (2012, 5 min.)

Un montage construit sur une alternance entre fragments de textes et photos (considérées ici comme vestiges retrouvés de l'activité des hommes). Ce collage poétique et dépouillé évoque la fin de l'humanité au futur antérieur.

La haine reloaded (2004, 8 min.)

Fragments d'actualités et publicités s'enchaînent sur un rythme qui va crescendo, où des faits graves se fondent de plus en plus dans l'accessoire et le marketing, et où apparaissent, de moins en moins subliminales, des images évocatrices de *Taxi driver* (Scorcese). Au rythme d'une musique techno, un massacre semble se préparer.

Vingt fois peut-être (1999, 12 min.)

Sur fond de neige vidéo analogique, apparaissent par instants d'anciennes images de vie de famille, comme des bribes de souvenirs obsédants et récurrents. Ces images sont des archives familiales de l'auteur.

N'hésitez pas à solliciter la cinémathèque de la FFCV.

D.B.

(1) : Philippe Jacon (CAP) a largement puisé, avec la complicité de l'auteur, dans *Packshot Project* pour son film *La Femme du voisin fait son cinéma* (2018, 6 min.)

Quelques fictions en « mode found footage »

(images tournées pour le film, mais à la façon d'un document authentique, où le cadreur fait partie intégrante de l'action mise en scène)

Girlfriend Experience (2016, 18 min.)

En rendez-vous chez une escort-girl, un client (en caméra subjective) filme la jeune femme et essaie de la convaincre de parler d'elle pour en faire un portrait filmé.

Lifelogging (2013, 11 min.)

Une jeune femme filme son (triste) quotidien, en mode selfie, avec son téléphone portable.

Caractéristiques remarquables d'une espèce disparue (2013, 26 min.)

Le film n'est pas crédité, car (supposé être) filmé et diffusé clandestinement par un groupe de hackers. Ce groupe d'Anonymous cherche à faire connaître une captation radiotéléscopique d'origine extraterrestre, censurée par les autorités internationales, qui annonce la fin imminente de l'espèce humaine causée par son mode de vie. La « captation interdite » en question est un collage documentaire (supposé être) réalisé par des intelligences extraterrestres sur l'humanité de notre époque.

Scène de famille (2000, 17 min.)

Le cadet de la famille (en caméra subjective) filme maladroitement un repas de famille. Le climat dégénère soudain gravement, mais le caméscope, une fois posé sur un meuble, continue à tourner à l'insu de tous.



Vingt fois peut-être.

A la FFCV, « s'ouvrir et intégrer ce qui peut l'être dans nos pratiques »

L'Écran de la FFCV, par la plume de Philippe Sevestre, a déjà abordé les thèmes du cinéma expérimental et du found footage dans les numéros 104 (mars 2014) et 105 (juin 2014), dans une rubrique intitulée « Le cinéma autrement ».

Dans l'article « Exploration du cinéma ~~expérimental~~ » (L'Écran n°104, pages 10 à 13), on trouve notamment la conclusion du mémoire de Julia d'Artemare intitulé « Recyclage cinématographique, mode de emploi » à l'ENS Louis Lumière : « *Nous pouvons désormais affirmer que les cinéastes qui pratiquent le found footage, qu'il soit réflexif, élégiaque, ou critique, sont des auteurs de leur œuvre à part entière dès lors qu'ils interrogent l'inscription du cinéma dans le temps* ».

Dans « Nouvelles approches du cinéma : du found footage au mash-up » (L'Écran de la FFCV n°105, pages 12 et 13), le rédacteur en chef d'alors évoquait ces « *pratiques étranges d'allures barbares mais créatives à souhait qui consistent, en recyclant l'existant, à explorer des moyens d'expression originaux au service de nouvelles pratiques artistiques qui pourraient se développer dans les ateliers de la FFCV* ».

Au questionnement évoqué par l'intertitre « Vers une évolution du droit d'auteur ? », Philippe Sevestre répond : « *Le big business voit d'un mauvais œil toute forme de détournement d'œuvres préexistantes. Toucher des royalties passe avant toute autre considération. Pourtant, du côté anglo-saxon, le droit du copyright connaît quelques avancées en termes de tolérances contestées par les géants de la musique qui paient des escouades d'avocats grassement payés pour défendre leur politique de prédation. En France, le ministère de la Culture chargé du dossier de la propriété intellectuelle en est encore à de timides démarches et des travaux en commission ad hoc pour proposer une évolution du droit. En attendant, la vie continue et l'évolution des pratiques artistiques (comme pour les mœurs) précède souvent la loi* ».

“Et nos ateliers FFCV, que deviennent-ils dans ce tourbillon numérique ?”, s'interroge fort pertinemment Philippe Sevestre, avant de conclure : « *Nous avons des atouts forts comme le lien social, interprofessionnel et intergénérationnel. Le repli sur les habitudes routinières mène à la sclérose. Il faut donc s'ouvrir, s'intéresser aux évolutions et intégrer ce qui peut l'être dans nos pratiques. Le changement c'est maintenant disait un candidat à l'élection présidentielle. Le changement c'était déjà hier et souvent il est passé inaperçu faute d'avoir ouvert les volets pour le voir passer* » . ■



Nous étions si(x) grands ensemble(s).
(Didier Bourg).