

Entretien Jean-Paul Dupuis et Claude Brunel
Jeudi 10 Juillet 2014 à Montreuil au bureau de l'association

La revue Cinéma différent

C. B. / J.-P. D. : La revue se faisait au CJC, et non en dehors. (Tout se faisait à la maison!). On a tout assumé : les critiques, les interviews, les mises en page, les éditoriaux... On a beaucoup travaillé !

C.B. : C'était en liaison avec les cinéastes qui venaient car il y en avait beaucoup qui venait au Collectif Jeune Cinéma notamment des américains, etc.

C.B. : Le Festival d'Hyères c'était un festival très important. C'est là qu'on rencontrait les cinéastes américains, japonais, européens. Enfin, c'est là qu'on les a tous rencontrés. C'est là qu'on faisait les entretiens. Puis, en 1985, la ville d'Hyères n'a plus voulu financer, on a donc arrêté. C'est comme ça qu'on est venu à Paris, mais ça a moins bien marché à Paris. C'est surtout Marcel Mazé qui a fait un travail formidable. Comme il était à l'AFP, il y avait beaucoup de rencontres, de possibilités d'inviter des gens

J.-P. D. : La revue Cinéma différent ça devait être la revue DES cinéastes et essayer de couvrir un peu tous les genres, les styles mais aussi éviter un nombre de pages trop important : il fallait une répartition la plus juste possible. Là, il y avait toujours des tensions. Mais on a voulu faire cette revue pour parler d'un cinéma dont on ne parlait pas puisqu'entre 1971 et 1981, c'est un cinéma sauvage.

À la même époque, (un peu après Cinéma différent) la Paris Film Coop éditait également une revue sur le cinéma expérimental.

C. B. : La revue s'est arrêtée à cause du manque de financement. Lorsqu'elle existait, l'argent servait uniquement à payer l'édition. Nous faisons tout gratuitement. Nous demandions aux auteurs d'écrire des articles théoriques et nous offrions aux réalisateurs la possibilité de présenter leur film. C'est pourquoi il y a une différence de ton, d'écriture, de rédaction au sein de chaque numéro.

J.-P. D. : C'était important de faire cette revue pour qu'elle devienne un prolongement des films, de ce que faisaient les artistes. Ainsi, Cinéma différent était une possibilité de continuer la projection des films, les discussions autour d'eux. C'était également l'occasion de parler du travail des cinéastes (ainsi, ils ont pu présenter leurs films au fil des numéros). Nous parlions également d'autre chose comme l'avant-garde américaine. Dès que le Collectif organisait quelque chose, on en parlait dans la revue.

C. B. : Aussi, elle permettait de former les gens à recevoir ce cinéma, offrir des textes clairs sur ce cinéma pour faciliter sa compréhension. Ça n'était pas seulement un accompagnement des films mais davantage une réflexion sur une autre forme de cinéma. Dire que le cinéma, ça n'était pas seulement le cinéma narratif, hollywoodien. Dire que le cinéma est né avec les frères Lumière.

J.-P. D. : Marcel Mazé avait un tissu de relations qui permettait des numéros très riches (cf Andy Warhol), avec des artistes de renom.

Tous les artistes et auteurs ont participé à l'élaboration de cette revue de façon très sérieuse et assidue.

Les textes étaient tapés à la machine, les photos développées en laboratoire. Le tout était assemblé manuellement, puis photocopié par la maison d'édition et tiré en quelques exemplaires.

Le Collectif Jeune Cinéma

J.-P. D. : Le CJC, la Paris Film Coop sont des collectivités qui ont été créées sur le modèle de l'Anthology Film Archives créée par Jonas Mekas. Quand Marcel Mazé a créé le Collectif en 1971 avec Raphaël Bassan, etc, Nous, nous n'y étions pas mais c'était ce même modèle. Ensuite, il y a eu la scission Patrice Kirchhofer / Gérard Courant (scission du Collectif) et qui ont créé la Coopérative des Cinéastes.

Le Collectif Jeune Cinéma est une association qui défend et diffuse le cinéma expérimental, le cinéma différent. On l'appelait "différent" parce que ce n'était pas que du cinéma expérimental. À partir de là, il fallait travailler pour continuer à faire exister ce cinéma, en vers et contre tout. Il fût dommage de se diviser puisqu'il était déjà difficile de travailler à l'intérieur du Collectif de façon cohérente car il y avait beaucoup d'échos partout, etc. Donc, jusqu'en 1981, cela a été difficile. Ensuite, les coopératives d'après, la Paris Film Coop d'un côté (Vincennes, les étudiants), et le Collectif Jeune Cinéma (tous les cinéastes libres d'une certaine façon, en dehors d'un système établi). Puis, progressivement, puisque la différence était aussi dans l'homosexualité (tous les films sur la différence, d'Ahmet Kut). Tous ces gens étaient montrés car il n'y avait pas de sélection, ils existaient. Ensuite, le Collectif a été plus du côté du film de la différence que de l'expérimental.

En ce qui la programmation, tout passait par Marcel Mazé. Puis, après 1981 et François Mitterrand, ce cinéma est enfin reconnu. Nous ne sommes plus des sauvages. A partir de là et pendant quelques années, c'est à moi qu'on envoyait tout le courrier et à qui on demandait des programmations. Il y avait beaucoup de demandes de location, mais c'était difficile à gérer car il fallait envoyer les copies par le train, aller les rechercher, etc. J'étais seul pour faire cela, c'était compliqué (de 1981 à 1984). A partir de 1984, jusque dans les années 1990, cela devient différent. Puisque Claude s'occupait des sections "Cinéma" au Lycée Paul Valéry, le Collectif Jeune Cinéma est devenu partenaire culturel du lycée pour contrebalancer les locations. Cela permettait d'équilibrer les recettes, les subventions, etc. De mon côté, je m'occupais de l'enseignement du cinéma en tant que réalisateur.

Il y a souvent le problème d'individualisme au cœur d'un collectif, vouloir diffuser ses films en priorité, vouloir louer les films soi-même. Si c'est le Collectif qui les loue, personne d'autre ne doit le faire.

C. B. : Sarah Darmon a essayé de garder et de perpétuer cet esprit de collectivité au centre du CJC.

J.-P. D. : Le Collectif Jeune Cinéma et les cinéastes qui y participait n'ont rien inventé. Ils ont juste continué quelque chose qui existait déjà auparavant (notamment avec Eisenstein).

Amener le public à comprendre que le cinéma différent n'est pas incompréhensible, inaccessible, qu'il ne s'agit là qu'une simple question d'ouverture d'esprit, d'accueillir de nouvelles façons de voir et d'entendre les choses. Regarder un film simplement, se laisser porter par les images, faire en sorte que tous les sens soient sollicités.

Il est important que le Collectif soit une charnière, une force sur laquelle s'appuyer pour que tout ce cinéma continue d'exister. Doit s'ajouter à cela un travail de la part des cinéastes.

Le cinéma expérimental

C. B. : Ce cinéma différent a été largement développé et diffusé aux États-Unis. Il fût même intégré dans l'enseignement universitaire puisque des programmes dédiés au cinéma différent furent établis rapidement, chose qui n'a pas été faite en France. Dans toutes les universités américaines, il y avait des cours sur ce cinéma.

J.-P. D. : Aujourd'hui, il semble y avoir une remise à plat, une reconsidération de ce qui a été fait auparavant. Une volonté de créer une continuité entre ce qui fût créé et ce qui l'est en ce moment, de continuer la bataille pour accorder des subventions aux films expérimentaux. Une prise de conscience concernant l'individualisme parfois présent chez les artistes, la nécessité de créer en collectivité semblent s'opérer.

C. B. : C'est grâce aux subventions accordées par le Ministre de la Culture, Jacques Lang, que le cinéma expérimental a pu véritablement commencé à exister : des projections se sont organisées un peu partout, la création était devenue moins rude, plus accessible. Cela a permis d'institutionnaliser et faire reconnaître ce cinéma comme un genre à part entière du paysage cinématographique en France. Dès les années 1920/1930, ce cinéma fût rattaché aux Arts Plastiques : Man Ray et les autres plasticiens étaient fascinés par l'utilisation de l'image en mouvement.

J.-P. D. : Lors de la signature de son dernier livre, Raphaël Bassan explicitait un point important : le cinéma français (expérimental) n'est pas pris au sérieux. Aujourd'hui, plus que jamais, il faut garder les éléments constructifs qui ont été établis auparavant, se baser sur ces points repères, pour pouvoir faire autrement, peut-être mieux (cf Internet).

Les avancées technologiques ont changé plusieurs aspects du travail du cinéaste, et donc le cinéma lui-même aussi. Les manipulations qui auparavant prenaient plusieurs jours, demandaient une imagination débordante. L'expression passait également par le temps que l'on passait à créer une œuvre cinématographique. (En parlant de *Dansité*) Par les mouvements, les répétitions de gestes, etc., c'est une deuxième chorégraphie qui est donnée à voir. Ce cinéma, au sens large, a permis aux chorégraphes d'imaginer des chorégraphies différemment, et inversement de voir des chorégraphies permet d'appréhender le montage des images différemment.

Le cinéma expérimental, ça n'est pas un genre, c'est avant tout expérimenter des choses au sens large : Godard fait de l'expérimental puisqu'il essaie de nouvelles choses, use de techniques particulières, tente des combinaisons, etc.

Musique et cinéma

J.-P. D. : Le son et l'image : il y a l'image toute seule et le son tout seul. Mais, à partir du moment où le son et l'image sont ensemble, ça donne autre chose (pas seulement son + image). Donc, c'est $1 + 1 = 3$. Et puis, il y a "travailler l'image comme on travaille le son" et vice versa.

On peut travailler la musique en n'étant pas musicien. Mais quand on fait du cinéma, quand on monte un film, c'est de la musique. Il y a des temps longs, des temps courts et on organise les choses. La musique qui est créée sur l'image doit être aussi une deuxième dimension qui tient compte du montage de l'un et de la construction de la musique elle-même. Donc, on monte les choses de telle sorte qu'il y ait un dialogue qui se crée entre musique et image.

Le texte est également de la musique : les mots, l'organisation des phrases, le ton employé, etc.

Par exemple, *Trois couches suffisent* de Guy Fihman (1977/1979), film muet/non-sonore, est intéressant mais son rythme est bancal. Musicalement, c'est assez faible : on s'ennuie.

La durée des plans, les interventions des couleurs, etc., sont très importantes et marquent un rythme, une musique au sein même du tissu filmique.

Alors que devant les films de Werner Nekes, qui sont aussi silencieux, on ne s'ennuie pas. Il y a des gens qui pensent en musique, en image. De mon côté, j'ai la chance de pratiquer les deux : quand je fais de la musique, je la vis en image, et quand je fais un film, je le vis en musique. Et lors du montage, je vais encore plus loin.

Lors du montage, il faut savoir où s'arrêter, ou couper pour éviter les redites. L'exemple d'*Au-delà des ombres* concrétise bien cela : il faisait 80min, il n'en fait plus que 64min. Quand il durait 80min, au bout de 5min, les gens sortaient de la salle. Après, les gens ne se levaient plus. Le travail avec la musique, c'est pareil.

La musique/le travail du son ne peuvent pas être faux, ils sont obligatoirement justes. Comme l'architecture, ce doit être juste, sinon ça s'écroule.

Chez les cinéastes, il y en a trop qui n'ont pas le sens musical des images même s'il n'y a pas de son. C'est par la maîtrise du temps que l'on arrive à cela. La musique est dans le temps. Le cinéma n'est pas comme la photographie, il compose avec le mouvement, le temps trouve donc une place essentiel dans le travail cinématographique.

Il faut refuser que la musique ne fasse qu'accompagner l'image.

C. B. : Dans les années 1920, *La pluie* de Joris Ivens est un bon exemple : il avait fait une première version sans bande sonore, simplement avec un travail sur le montage. Il y avait un montage musical extraordinaire. Puis, il a fait appel au musicien/compositeur Eisler pour créer une bande son. Mais, une telle musicalité dans le montage existait déjà dans ce film, la musique rajoutée semble superflue.

COLLECTIF JEUNE CINEMA

71, rue Robespierre,
93100 Montreuil
France
Tél : +33(0)180601983
www.cjcinema.org