

**Festival  
des Cinémas  
Différents et  
Expérimentaux  
de Paris —  
23<sup>ème</sup> édition**

# Édito

## Le CJC en 50 ans et deux temps

Marcel Mazé, jeune juriste et cinéophile, a attiré l'attention de Maurice Périsset, directeur du Festival International du Jeune Cinéma d'Hyères, en organisant, seul, le 23 juin 1970 au cinéma le Studio du Val de Grâce à Paris, une session de films français issue de l'édition qui venait de se dérouler lors de la manifestation varoise : *Une courte histoire pour les enfants* : *Angéline* de Pierre Bertrant-Jaume ; *Jojo ne veut pas montrer ses pieds* de Denis Berry et *Le Socrate* de Robert Lapoujade. Périsset demanda alors à Mazé de constituer un comité de présélection pour l'édition du festival d'Hyères 1971.

Une activité intense naquit alors à Paris et des programmations eurent lieu presque toutes les semaines dans différents lieux. Des réunions se tenaient régulièrement à la maison de la culture de la rue Mouffetard. À la dernière d'entre elles, il a été convenu d'organiser une table ronde au festival d'Hyères pour préciser nos orientations. Certain.e.s d'entre nous étaient au comité de présélection, d'autres au jury composé par Mazé. Avec les encouragements de Marguerite Duras, lors de ce rassemblement hyérois, nous avons jeté les bases de la future coopérative qui a gardé le nom de Collectif Jeune Cinéma. Les statuts ont été signés le 12 juin 1971 chez un avocat parisien par neuf personnes qui ont élu Marcel Mazé président.

Deux nuits blanches ont été organisées au cinéma l'Olympic de Frédéric Mitterand qui allait accueillir les projections du CJC jusqu'à l'été 1972. La première a eu lieu le 29 juin 1971 avec, entre autres, *Jaune le soleil* de Marguerite Duras et *Le Château de Pointilly* d'Adolfo Arrieta. La deuxième nuit blanche, consacrée, le 3 décembre 1971, à des films de Kenneth Anger, Bruce Baillie, Stan Brakhage, Peter Kubelka, Ken Jacobs, Jonas Mekas ou Michael Snow, attira une foule considérable et fut répétée le lendemain.

### Aujourd'hui

Faire le tri dans tout ce qui est produit est un exercice difficile. Déjà, à Hyères et à Paris, il y a cinquante ans, dans ce creuset d'où est sorti le Collectif Jeune Cinéma, un groupe de « militant.e.s » réuni.e.s autour de Marcel Mazé, faisait le tri. Sur quels critères ? Eh bien, comme aujourd'hui : la combinaison d'expériences personnelles, de culture cinématographique apportant des concepts, des catégories et enfin d'attentes personnelles à l'égard de ce que doit être une création émancipée des déterminismes du marché. Mais qu'on le veuille ou non, il y a eu depuis cinquante ans, une évolution de la sphère du cinéma expérimental. Cela se mesure à la proportion croissante de cinéastes « faisant de l'expérimental ». Comme le peintre Renoir qui faisait de l'impressionnisme plutôt que d'être impressionniste, il y a aujourd'hui pléthore de cinéastes qui font de l'expérimental au lieu d'être expérimentaux. Or, le CJC dès le départ, s'est beaucoup plus attaché aux cinéastes expérimentaux qu'à ceux.celles qui faisaient de l'expérimental. Il faut voir derrière ces formules, peut-être alambiquées, un enjeu de taille : parvenir à discerner entre ce qui relève du geste artistique ancré dans une façon d'être au monde, une philosophie, voire même une spiritualité, et ce qui relève du désir de séduire, de s'adapter à une attente. Il n'y a pas

d'âge ni de prérequis pour appartenir à la première catégorie. On démontre cette année encore, dans les sections -15 ans et la toute première 15-17,9, que de très jeunes cinéastes en sont capables. Cette émotion exceptionnelle qu'ils apportent, nous nous sommes efforcé.e.s de la retrouver dans tous les programmes compétitifs que nous avons élaborés. C'est pourquoi depuis cinquante ans, le Collectif Jeune Cinéma, s'appelle toujours Collectif Jeune Cinéma.

Pour célébrer son jubilé, le festival consacrera de nombreux focus aux moments forts de l'histoire du CJC. La perspective est double : rafraîchir les regards grâce à un très gros travail sur nos films et nos archives, préparer les cinquante ans à venir avec de nouveaux outils au service des cinéastes, programmateur.ice.s, chercheur.euse.s, cinéphiles, étudiant.e.s, publics, jeunes, vieux, vieilles, employé.e.s, ouvrier.e.s, paysan.ne.s, cadres... Bon festival à toutes et à tous !

### Le comité directeur des 50 ans du CJC

Raphaël Bassan  
Théo Deliyannis  
Laurence Rebouillon  
Frédéric Tachou

### Le comité de parrainage

Christa Blümlinger  
Jean-Pierre Bouyxou  
Nicole Brenez  
Jean-Paul Fargier  
Hubert Haddad  
Dominique Païni  
Jonathan Pouthier

# Calendrier & Sommaire

	14:30	15:00	16:00	17:00	18:00	19:00	20:00	21:00	22:00	23:00	00:00	
6.10		Jeune Public (6-10 ans) La Halle des Épinettes				Focus n°1 Centre Pompidou						
7.10												
8.10							Focus n°2 Le Lavoir Numérique					
9.10					Focus n°3 Cinéma Le Studio							
10.10			Focus n°4 Chez l'Habitant				Focus n°5 Cinéma l'Archipel					
11.10						Focus n°6, 19:30 La Clef Revival		Focus n°7, 21:30 La Clef Revival				
12.10					Focus n°8, 18:30 Forum des Images		Focus n°9, 20:30 Forum des Images					
13.10		Jeune Public (6-10 ans) Le Grand Action				Focus n°10, Soirée d'ouverture Le Grand Action						
14.10					Compétition 1 Le Grand Action		Focus n°11 Le Grand Action	Compétition 2 Le Grand Action				
15.10					Compétition 3 Le Grand Action		Focus n°12 Le Grand Action	Compétition 4 Le Grand Action				
16.10	Cinéastes - 15 ans Le Grand Action	Cinéastes 15-17, 9 Le Grand Action			Compétition 5 Le Grand Action		Focus n°13 Le Grand Action	Compétition 6 Le Grand Action				
17.10	Délibération publique du jury	Focus n°14 Le Grand Action			Focus n°15, Clôture, 18:30 Le Grand Action			Films primés Le Grand Action				

## Focus — 50 ans de Collectif Jeune Cinéma

### Évènements périphériques

---

- 15** N°1 Pierre Bressan : trajectoire
- 21** N°2 Esthétique du signal, une panoplie du hacking filmique
- 27** N°3 La plupart des films ne méritent que d'être démembrés pour composer d'autres œuvres
- 33** N°4 La Cave : cycle de projections de films pré et post-Covid
- 37** N°5 Une École du corps ?! Hyères 1977
- 41** N°6 Les Brigades S'Marti St Charles/CJC 1998-2008
- 47** N°7 Atelier de l'Etna : CJC Remix
- 51** N°8 Les Productions Aléatoires
- 57** N°9 Affinités coopérantes

### Le Festival

---

- 65** N°10 Soirée d'ouverture
- 73** N°11 Les Regards dévorants
- 77** N°12 Hors système
- 81** N°13 Absis-Duras : une amitié à l'écran
- 85** N°14 Films BorderLight
- 89** N°15 Soirée de clôture

### Séances Jeunes Publics

---

- 95** Séances Jeunes Publics, à partir de 6 ans
- 99** Cinéastes -15 ans
- 101** Cinéastes 15 — 17,9

### Compétition Internationale

---

- 104** Membres du jury international
- 106** Programme 1
- 109** Programme 2
- 112** Programme 3
- 115** Programme 4
- 118** Programme 5
- 119** Programme 6
- 121** Délibération publique et reprise des films primés

### Interventions

---

- 125** Des cinéastes joyeux
- 126** À la recherche du « méta-artiste »
- 134** Absis-Duras : suite de l'entretien
- 139** Ma rencontre avec le Collectif Jeune Cinéma
- 142** Expérimental Occitan
- 146** Découvrir le cinéma expérimental quand on est encore enfant
- 150** 20 ans et quelques au CJC
- 154** Histoires à faire
- 156** Les Soviets plus ou moins l'électricité
- 160** Un anniversaire
- 165** Poème administratif

### Équipe et informations pratiques

---

- 167** Équipe du Festival, Remerciements & Informations pratiques

**Focus — 50 ans  
de Collectif  
Jeune Cinéma**

**Évènements  
Périphériques**



---

**Focus n°1  
Pierre Bressan :  
trajectoire**

**Mercredi 6 octobre  
Centre Pompidou  
Cinéma 2  
19:00**

---

**Programmé et présenté  
par Théo Deliyannis  
et Judit Naranjo Ribó**

---

**Les Lamentations**

Pierre Bressan  
France, 1977  
16 mm, 12'

**Frauenzimmer**

Pierre Bressan  
France, 1978  
16 mm, 17'

**Usual Gesture Drama**

Pierre Bressan & Alain Krepper  
France, 1979  
16 mm, 6'

**Maria Guadalupe Villalobos**

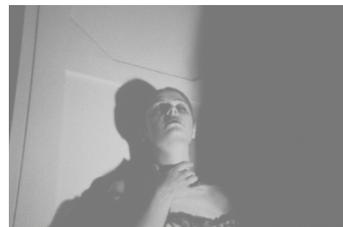
Pierre Bressan  
France, 1979  
16 mm, 6'

**La Dame aux Camélias**

Pierre Bressan  
France, 1980  
16 mm, 30'

**Midas**

Pierre Bressan  
France, 1976  
16 mm numérisé, 5'



---

Pierre Bressan, né en 1956, décédé en 2011. Cinéaste originaire de Nancy, à la carrière courte mais intense. 1976-1985, un long métrage de commande, deux moyens, six courts métrages, et une performance de cinéma élargi. Parallèlement, il est programmateur cinéma au FUFU (Festival Universitaire du Film Underground) à Nancy. Comme les rencontres de Rennes, de Toulouse, Cinémarge à La Rochelle, la section Cinéma Différent du festival d'Hyères, ces festivals nous rappellent que l'expérimental se faisait aussi, et surtout, en dehors de la capitale.

---

Personnage très discret, dandy sombre, Pierre Bressan construit, au fil de ses films, un univers extrêmement cohérent, très noir, gothique même, où il laisse libre cours à son goût pour les poses stoïques, schroeteriennes, les pièces vides et étrangement éclairées, les costumes noirs, un temps en suspens, sous-exposé, et des lumières nancéennes. Bien que son œuvre soit très singulière, on pourrait la rapprocher d'autres films de l'époque, que ce soit des adaptations de Poe par Roger Corman, des films de ladite École du corps, ou encore du *cinéma de la pose* : Philippe Garrel, Yvan Lagrange, Denis Develoux ou encore Patrice Énard.

Notre programmation, nous l'avons voulue chronologique, car les films de Pierre Bressan s'accommodent bien de cet ordre : son univers se peuple petit à petit, se perfectionne, des détails surgissent. Nous irons jusqu'à *La Dame aux Camélias*, première incursion réellement fictionnelle, réalisé après avoir soutenu un mémoire en littérature sur Alexandre Dumas fils. Ensuite, il réalisera *Nuits Blanches*, qui ne sera pas projeté lors de cette séance, un étrange polar expérimental se déroulant à Nancy, dans des teintes jaunes, dont la maîtrise technique nous donne parfois l'illusion d'une face B d'un film hollywoodien, et qui a été primé à Clermont-Ferrand ex-aequo avec le premier film de Leos Carax.

Après ces films, Pierre Bressan travaille encore dans le cinéma, en faisant l'image sur certains courts métrages, dont le premier film de Laetitia Masson, produit par le GREC, où l'on retrouve aisément la patte de Bressan. Puis, il disparaît : de Nancy en premier, puis du milieu du cinéma expérimental. Ses films s'éclipsent avec lui, bien emmitouflés, au sec dans une cave. À sa mort, en 2011, sa sœur récupère les copies qui, fait notable pour un cinéaste expérimental, sont parfaitement rangées et annotées.

Pourquoi a-t-il aussi soudainement arrêté de faire des films, difficile à savoir. Une hypothèse tout de même : Pierre Bressan est un de ces rares cinéastes romantiques pour qui

filmer représente tout, et pour qui chaque tournage est éprouvant car il demande un investissement total, proche de la folie. Bien à rebours de cinéastes qui filment à la demande, ou parce que les sous sont là, il est de celles et ceux qui ne filment que lorsque le désir est intense, brûlant. Et ce feu-là dure rarement longtemps : il y a alors le besoin d'arrêter, de prendre du repos, de retirer ses films de la circulation, pour un temps du moins. Dix ans après son décès, il est temps de leur redonner vie.

— **Théo Deliyannis**

Depuis quelques temps, nous menons un rigoureux travail archéologique au Collectif Jeune Cinéma, celui de rechercher, retrouver, remettre en état puis projeter des films ayant autrefois appartenu à notre catalogue mais qui, pour diverses raisons, ont été retirés de la circulation pour atterrir le plus souvent dans les caves d'ayants-droit. La découverte d'une filmographie entière totalement évaporée des histoires du cinéma expérimental est un moment rare, et, pour notre cinéphilie, un véritable cadeau.

Il y a quelques mois, Théo me dit en arrivant au bureau<sup>1</sup> qu'il a réussi à retrouver la sœur de Pierre Bressan. Bressan : *Les lamentations*, mention du Jury au festival d'Hyères 1977 ; ce cinéaste oublié dont les films invisibles nous intriguent depuis un temps. Théo en retrouve la piste grâce à Alain Lithaud, compositeur de musique électroacoustique et auteur d'une bonne partie de la musique des films de Pierre Bressan.

Quelques jours plus tard, Théo et la sœur du cinéaste se donnent rendez-vous chez elle et elle nous confie les copies des films afin de les remettre en état, les numériser, puis les distribuer. Les films ont tous été soigneusement rangés et conservés, des originaux images (inversible Ektachrome pour la quasi-totalité des films) aux copies de diffusion avec piste son magnétique couchée.

Du 6 au 8 avril 2021, nous numérisons et découvrons toute l'œuvre de Pierre Bressan au Polygone Étoilé. Dans ce lieu de cinéma établi à Marseille, on y accueille des cinéastes en résidence (montage argentique et numérique, post-production), des ateliers y sont organisés, un important travail éditorial a lieu<sup>2</sup>, et on y fête le cinéma lors d'une Semaine Asymétrique de projections publiques.

Le Polygone s'est récemment équipé d'un scan pour permettre des gestes de valorisation et conservation comme le nôtre : une numérisation hors laboratoire, associative, qui puisse rester accessible financièrement. C'est grâce à ça que certaines œuvres qui restent en marge des institutions, et d'une histoire du cinéma, peuvent retrouver une place dans le circuit de programmation, recherche et diffusion.

Une fois sur place, sans projeter les films auparavant, nous décidons de les numériser de façon chronologique et pouvons assister à l'évolution technique et plastique de l'œuvre de Pierre Bressan. Dès que les premières images argentiques apparaissent sur l'écran numérique, notre intuition se confirme, celle de la révélation d'un grand cinéaste oublié, qu'il est maintenant temps de redécouvrir. — **Judit Naranjo Ribó**

---

<sup>1</sup> Théo Deliyannis et moi-même sommes les deux seuls salarié.e.s de l'association actuellement. Nous épaulent parfois des stagiaires et services civiques.

<sup>2</sup> Je réfère à la collection *Cinéma Hors Capital(e)* aux éditions communes, ouvrages accompagnés d'un DVD.



---

**Focus n°2**  
**Esthétique du signal,**  
**une panoplie**  
**du hacking filmique**

Vendredi 8 octobre  
Le Lavoir Numérique  
20:00

---

Un pré-programme sera proposé  
sur l'écran LED installé sur la  
façade du Lavoir Numérique :

**FLIP**

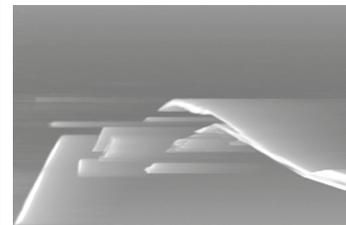
Juha van Ingen  
Finlande, 2016  
(Colour wheel edit. 2021)  
GIF, 2'

**999/999/1**

Davorin Marc  
Slovénie, 2015  
Numérique, 3'

**PIKNIK (25 seconds per frame)**

Davorin Marc  
Slovénie, 2013/14  
Numérique, 11'



---

**« Le piratage n'est donc pas propre à l'informatique, il existe partout où il y a des règles. Pour pirater un système, il faut mieux connaître ses règles que ceux qui les ont définies ou les appliquent, et exploiter la distance fragile qui sépare le projet initial de la façon dont il fonctionne réellement ou peut être mis en œuvre. En tirant parti de ces utilisations involontaires, les hackers contreviennent moins aux règles en vigueur qu'ils ne les discréditent. »** — Edward Snowden, *Permanent Record*, 2019

---

**Programmé et présenté  
par Bidhan Jacobs**

0. Signal et société  
de contrôle continu

**Radar**

Augustin Gimel  
France, 2001  
Mini-DV numérisée, 2'

1. Augmenter la détection

**1305**

Augustin Gimel  
France, 2001  
Super 8/numérique, 2'

**Le Soleil de Patiras**

Jacques Perconte  
France, 2007  
Numérique, 3'15

**Red Shovel**

Leighton Pierce  
États-Unis, 1992  
16 mm, 8'

**Dendromité**

Karine Bonneval  
France, 2015  
Numérique, 10'20

2. Hacker la codification

**Le Silence est en marche**

Pierre-Yves Cruaud  
France, 2001  
Mini-DV numérisée, 3'30

**(DIS)integrator**

Juha Van Ingen  
Finlande, 1992  
VHS numérisée, 3'55

**Afterimage Selves**

Sabrina Ratté  
Canada, 2014,  
Numérique, 4'

**Esquisse pour un portrait  
de Gilberte Swann**

Gauthier Beaucourt  
France, 2019  
Numérique, 6'50

**Àrvore da vida**

Jacques Perconte  
France, 2013  
Numérique, 10'

3. Recoder la reconstruction

**Volto Telato**

Paolo Gioli  
Italie, 2002  
Mini-DV numérisée, 2'

**Repeat Until Love  
and Loss Overload**

Roxane Billamboz  
France, 2007  
Mini-DV numérisée, 2'20

**In Film/On Video**

Ignacio Tamarit  
Argentine, 2018  
16 mm, 3'15

**Wound Footage**

Thorsten Fleisch  
Allemagne, 2003-2009  
Mini-DV numérisée, 6'

**Ncorps**

Jacques Perconte  
France, 1999  
Béta SP/numérique, 11'

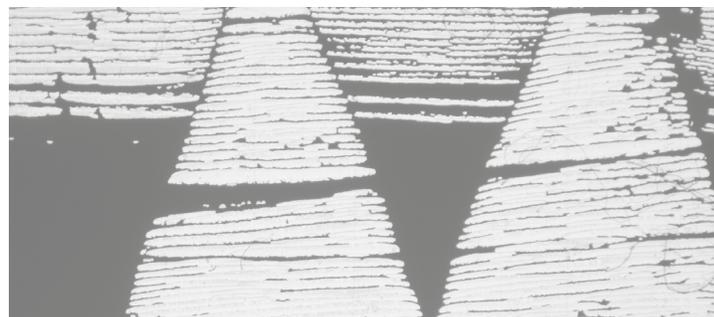
Depuis 1990, dans le champ des arts filmiques, un soulèvement artistique s'est produit pour battre l'audiovisuel numérique sur son propre terrain : le signal. Ce dernier est l'essence même du son et de l'image numériques : de l'information codée, matérielle et invisible à l'œil nu — électrique, électronique ou électromagnétique — circulant à travers le *hardware* de l'âge du Web (caméra, ordinateurs, fibres optiques, serveurs, écrans, projecteurs, haut-parleurs, antennes, ballons et drones stratosphériques, plateformes haute altitude, satellites, etc.), et saturant d'ondes l'espace de nos existences comme l'atmosphère terrestre. Le traitement du signal est l'ensemble des méthodes algorithmiques qui permet de codifier, transmettre et d'interpréter les signaux porteurs d'information. Son accès, d'une importance capitale, fait l'objet d'une *spoliation*. Ainsi, certain.e.s artistes sont-ils sensibilisé.e.s au paradoxe mutilant suivant : d'un côté les outils numériques professionnels et grand public sont construits comme des « boîtes noires » — des systèmes fermés dont le fonctionnement sophistiqué interne est tenu secret — au cœur desquelles le traitement du signal est soigneusement rendu opaque et inaccessible. De l'autre, les entreprises privées et les services d'intelligence des gouvernements disposent d'une puissance technologique évolutive d'interception et d'investigation des signaux pour mener leurs opérations de surveillance et de profilage à l'échelle planétaire. Comment, dans ces conditions, développer une recherche artistique libre, sensible et exigeante ? Cette séance propose de dégager quelques lignes de force d'un courant spontané et collectif de cinéastes du monde entier, qui, récusant cette asymétrie des moyens, découvre les opérations internes des machines, apprend leur langage et enrichit un arsenal technique capable de s'emparer du signal filmique.

Les supports technologiques, traditionnellement analysés selon leurs spécificités intrinsèques, convergent. En effet, inventeur.ice.s, ingénieur.e.s et scientifiques conçoivent le fonctionnement des dispositifs d'obtention et de diffusion

des images et des sons selon les mêmes grandes opérations depuis 150 ans et assimilables à ce que nous nommons la computation du signal : d'abord, la détection des ondes lumineuses et sonores et leur conversion en signal ; ensuite, la codification du signal ; enfin, la reconstruction du signal en lumière visible et son audible pour le spectateur. Le signal filmique permet de penser ensemble les supports audiovisuels (optique, argentique, vidéographique, numérique) dans leur continuité et simultanéité. Ainsi, rétrospectivement, et depuis le numérique, les technologies filmiques peuvent-elles être réinscrites dans l'histoire des télécommunications. Le signal filmique, hautement normalisé, véhicule une idéologie techniciste. À la computation du signal, les artistes opposent une *intelligence* du signal qui procède simultanément à une critique de la technologie programmante qui vise aux libérations du code et des normes de visualité, autrement dit, des plasticités du signal.

Les trois grands domaines d'investigation du signal peuvent être nommés : *augmenter la détection* (pour l'améliorer et l'amplifier), *hacker la codification* (pour lutter contre les conceptions que les industries techniques se font du traitement du signal), *recoder la reconstruction* (afin de la complexifier).

L'intelligence du signal développée par les artistes, traversant toute l'histoire des arts filmiques, dénote un enjeu à la fois technique, éthique, politique et esthétique. L'intelligence du signal mène à l'appropriation créative des technologies, condition d'une émancipation artistique possible. — **Bidhan Jacobs**





---

**Focus n°3**  
**La plupart des films**  
**ne méritent que**  
**d'être démembrés**  
**pour composer**  
**d'autres œuvres**

**Samedi 9 octobre**  
**Cinéma Le Studio**  
**18:00**

---

Programmé par Gloria Morano

---

**K (Rêves Berbères)**

Frédérique Devaux  
France, 2007  
16 mm, 8'30

**La femme n'est plus  
ce qu'elle était**

Hélène Richol  
France, 1978  
16 mm, 7'

**Fragments untitled #1**

Dopljenger  
Serbie, 2012  
Numérique, 6'50

**Self Improvement**

Clint Enns  
Canada, 2010  
Numérique, 2'40

**La Recherche de la vérité  
par la critique de textes  
et de documents**

Fabien Rennet  
France, 2009  
Numérique, 5'10

...



---

Le found footage constitue une des démarches expérimentales les plus connues et reconnues. Réappropriation, ré-emploi, détournement : à travers des esthétiques et avec des intentions très diverses, le found footage permet de rendre à nouveau visibles des images, les analyser ou les critiquer, ou bien recréer du sens à contrecoup de la volonté initiale.

Ce programme est un petit parcours absolument incomplet et insuffisant de films de found footage du catalogue du Collectif Jeune Cinéma. Il tend à rendre compte des différentes approches chronologiques et géographiques des cinéastes expérimentaux. a les vis-à-vis du found footage.

---

**Mickey fait du catch**

Olivier Fouchard  
France, 2000  
16 mm, 2'15

**Attention spoiler**

Yves-Marie Mahé  
France, 2017  
Numérique, 4'20

**You can't keep a good snake down**

Masha Godovannaya  
& Moira Tierney  
Irlande, 2000  
16 mm, 4'

**Collage d'Hollywood**

Richard Kerr  
Canada, 2003  
Numérique, 8'

**The Action**

David Matarasso  
France, 2012  
16 mm, 3'30

**Buck Fever**

Neozoon  
Allemagne/France, 2012  
Numérique, 5'50

**Une Œuvre**

Maurice Lemaître  
France, 1968  
16 mm, 15'



Des années avant que Debord et Wolmann ne théorisent le ré-emploi dans leur *Manuel du détournement*, les lettristes lançaient leur manifeste du cinéma discréditant en 1951 : la disjonction de la bande-image et de la bande-son était, selon eux, une nouvelle arme cinématographique pour s'éloigner du « pompiérisme académique que sont Hollywood, l'URSS ou l'Italie ». Des montages-hommages existaient déjà (depuis le *Rose Hobart* de Joseph Cornell en 1936) mais les lettristes, à travers ce manifeste, appelaient à considérer l'image et le son comme une matière première dont le contenu initial importait peu et dont le montage, dans cette nouvelle grammaire, en révélerait les beautés cachées par de nouveaux rapprochements sémantiques. C'est ainsi qu'en 1968, Maurice Lemaître, seconde moitié du pape bicéphale lettriste Isou-Lemaître, « réalise » *Une Œuvre ou La Poubelle du Labo*, collage de morceaux de pellicule trouvés dans les poubelles d'un laboratoire. Dix ans après Lemaître, Hélène Richol intégrait la critique féministe à la démarche lettriste avec *La femme n'est plus ce qu'elle était*.

Dans ce programme, on saute intentionnellement des années 70 aux années 2000 où Olivier Fouchard reprend la démarche lettriste de ready-made avec *Mickey fait du catch*, et Devaux, avec *K (Rêves Berbères)*, travaille l'esthétique de la mosaïque à travers le découpage de photogrammes et l'exploration de la couleur et des signes, dans une recherche intime et profondément humaniste autour des chimères de la migration pour les populations berbères.

Dans la continuité du travail de Frédérique Devaux, David Matarasso découpe et recolle des morceaux de films d'action et de films pornographiques en 35 mm dans *The Action*. Un questionnement sur le cinéma de genre que l'on retrouve également dans *You can't keep a good snake down* de Masha Godovannaya et Moira Tierney.

En grande partie grâce aux découvertes de cinéastes faites lors des compétitions internationales du festival, le catalogue

du CJC s'est enrichi dans les années 2000 de films européens et nord-américains dans lesquels le found footage devient le vecteur d'une charge critique plus ou moins prononcée : héritier de la dimension élégiaque de Joseph Cornell, le ré-emploi américain est généralement un hommage au médium filmique (Richard Kerr) ou à la vidéo vintage (Clint Enns) tandis que le found footage européen se focalise sur la critique historique (Doplegenger), militante (Neozoon) et/ou anarchiste (Collectif Négatif avec les films d'Yves-Marie Mahé et de Fabien Rennet dans ce programme).

Aujourd'hui, la pratique du found footage est plus vivace et démocratisée que jamais : le mashup, sa forme plus légère, protéiforme et moins politisée (memes, AMV, incrustations et montages LOL) appréhende la notion de propriété intellectuelle avec la même innocence qu'à l'époque : les « claims » des ayant-droits ne peuvent empêcher leur diffusion sur les réseaux sociaux et une nouvelle génération qui n'a jamais entendu parler de Debord ou d'Isou crée et partage des détournements situationnistes sans le savoir. D'où l'intérêt de (re)découvrir les films de ce programme.

---



---

**Focus n°4**  
**La Cave : cycle de**  
**projections de films**  
**pré et post-Covid**

**Dimanche 10 octobre**  
**Chez l'habitant**  
**15:00**

---

Places limitées, merci  
de réserver en écrivant à  
[festival@cjcinema.org](mailto:festival@cjcinema.org)  
L'adresse de la cave sera  
communiquée après  
réservation.

---

**Programmé et présenté**  
**par Pierre Merejkowsky**

---

**La Cave se rebiffe**  
Pierre Merejkowsky  
France, 2017  
Numérique, 4'

**Un confiné**  
**qui se tient sage**  
Pierre Merejkowsky  
& Roger Nymo  
France, 2020  
Numérique, 5'

**La Cave, Les Punaises**  
**Et Le Compteur Linky**  
Pierre Merejkowsky  
France, 2021  
Numérique, 22'

**L'état de notre**  
**urgence séquence**  
**Sept — extérieur —**  
**les applaudissements**  
Pierre Merejkowsky  
France, 2020  
Numérique, 2'



---

**Au début, nous avons tourné le samedi après midi autour des ronds points**

**Et nos corps débarrassés des contraintes de la consommation ont bloqué les entrées des salles de cinéma Multiplex**

**Ensuite est apparu le virus Covid.**

**Et les dirigeants ont chaque jour craché leur venin culpabilisant afin de dissimuler la vacuité de leur fonction.**

**Alors**

**Maintenant**

**Maintenant**

**Sous leurs barrières de sécurité et entre les piliers de leurs caméras de vidéo surveillance**

**La porte de la cave est grande ouverte.**

**L'obscurité devient lumière.**

**L'écran de cinéma suspendu dans la cave se fait interstice entre le dehors confiné et la lueur réflexive de nos espaces de confrontation.**

**Des sous-groupes de moins de dix spectateurs assistent à la projection de nos films dans les caves débarrassées de la compétition, des prix, du mot du président socialique.**

---

— **Pierre Merejkowsky**



---

**Focus n°5**  
**Une École du corps ?!**  
**Hyères 1977**

**Dimanche 10 octobre**  
**Cinéma L'Archipel**  
**20:00**

---

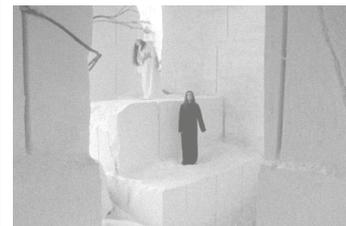
**Ce programme est composé de deux parties. La première a lieu le 10 octobre à 20h au Cinéma L'Archipel, la deuxième a lieu le 17 octobre à 18h30 au Grand Action, en clôture de notre festival (voir page 89).**

---

**Programmé et présenté**  
**par Frédéric Tachou**  
**En présence de Jean-Paul Dupuis**

---

**Lithophonie**  
Jean-Paul Dupuis  
France, 1977  
16 mm, 78'



L'École du corps est une invention dont l'auteur n'est autre que Dominique Noguez, professeur de cinéma à la fac de Saint-Charles entre 1974 et 1988.

Date et le lieu de naissance de l'invention : l'hebdomadaire *Politique Hebdo* n°287 du 31 octobre au 6 novembre 1977. Dominique Noguez y signait un article intitulé *Une école du corps ?*, dans lequel il relatait son expérience de membre du jury au festival d'Hyères qui s'était tenu au printemps. Nous remarquerons la présence d'un point d'interrogation dans le titre, preuve du caractère spéculatif de sa réflexion, loin donc d'ambitions dogmatiques ou, pour le moins, taxinomiques.

---

Les films mettant en scène le corps, engageaient selon Noguez deux lignes de rupture avec le film structurel dominant alors le cinéma expérimental : tout d'abord, on recentrait l'enjeu cinématographique sur un objet figuratif, un sujet. Le signifié reprenait ainsi un droit de préséance sur le signifiant. Ensuite, ce sont les contours et les mouvements de ce sujet qui déterminaient l'organisation plastique du film et son rythme, réinstaurant par là dans l'énoncé d'un devenir, tout en conservant son caractère a-narratif.

Noguez repérait ces caractéristiques dans de nombreux films réalisés dans les ateliers de création cinématographique de Saint-Charles, ateliers sur lesquels deux grands artistes de l'Art corporel<sup>1</sup>, Michel Journiac et Gina Panne, exerçaient une certaine influence. Beaucoup de ces films étaient projetés au ciné-club Saint-Charles, créé par Noguez en 1977. Certains se retrouvèrent au Festival du Jeune Cinéma d'Hyères cette même année et obtinrent des prix, comme *L'Enfant qui a pissé des paillettes* de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki (prix spécial du jury) et *La cité des neuf portes* de Stéphane Marti qui partagea le Grand prix ex-æquo avec *Lithophonie* de Jean-Paul Dupuis. Compte-tenu des affinités qui liaient Noguez à Marcel Mazé, alors président du CJC, la plupart de ces jeunes cinéastes inscrivait leurs films à la coopérative et participaient à ses activités. Saint-Charles fût donc le lieu où se marièrent pour un très improbable destin le concept d'École du corps et le CJC. J'écris « improbable » car depuis, « le corps » colle à la peau du CJC, apportant aussi bien des raisons d'union que de désunion. Au registre de l'union, citons les deux programmes de novembre 1978 du ciné-club Saint-Charles intitulés « Cinéma du corps », celui de décembre 1987, intitulé « Soirée des corps » présenté par André Almuró, enfin, le programme conçu par Violeta Salvatierra pour le festival du CJC en 2008 : « Le corps filmé ». Au registre de la désunion, les conflits liés à des questions d'ordre esthétique auxquelles se mêlaient celles de pouvoir, de reconnaissance ou de jalousie,

provoquèrent des schismes, des départs et des inimitiés persistantes entre celles et ceux qui furent pourtant tou.te.s, à un moment, coopérateur.rice.s du CJC.

Pour les 50 ans, nous avons choisi deux films emblématiques de cette histoire et de cette époque, films qui marquèrent profondément l'édition de 1977 du festival d'Hyères : *Lithophonie* de Jean-Paul Dupuis et *L'Enfant qui a pissé des paillettes* de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Ils seront présentés lors de deux événements distincts. *Lithophonie*, tourné en 16 mm au cours de l'été 1976 s'inscrit davantage dans la zone d'intersection entre art chorégraphique et cinéma. Il est constitué d'une série de motifs, tableaux ou scènes, comme on voudra, dans lesquels aucun art, celui de la danse ou du cinéma, prime sur l'autre. La réussite tient à ça, favorisée par une époque où l'on s'étendait, déclinait, explorait, confiant dans l'aptitude des spectateurs à synchroniser leurs propres rythmes cognitifs et psychiques à une proposition artistique innovante et libre où corps, espaces, imprégnés de lumière et partition électroacoustique, interagissent sans jamais faillir — **Frédéric Tachou**

<sup>1</sup> Michel Journiac, plasticien, et François Pluchard, critique, étaient en France les principaux théoriciens de l'Art corporel.





---

**Focus n°6  
Les Brigades S'Marti,  
St Charles /CJC,  
1998-2008**

---

**Lundi 11 octobre  
La Clef Revival  
19:30**

---

---

**Programmé et présenté  
par Stéphane Marti**

---

**Kamala**

Adelaïde Naturel  
France, 2003  
Super 8 numérisé, 7'

**Happiness**

Angélica Cuevas Portilla  
France, 2003  
Super 8 numérisé, 3'20

**Le journal d'un chien**

Gilles Touzeau  
France, 1998-2021  
Super 8 numérisé, 7'25

**Sens 1 et 2**

Mariette Auvray  
France, 2006  
Super 8 numérisé, 5'

**Memosium**

Louis Dupont  
France, 2002  
Super 8 numérisé, 6'40

**La Femme Rouge  
vomit ses mots**

Marie Sochor  
France, 2001  
Super 8 numérisé, 7'

**Bouffée d'air  
avant implosion**

Isabelle Blanche  
France, 2000  
Super 8 numérisé, 7'

**So dark the night**

Rodolphe Cobetto-Caravanes  
France, 2003  
Super 8 numérisé, 7'

**Sweet** (extrait de Mira Corpora)

Stéphane Marti  
France, 2004  
Super 8 numérisé, 4'

...



#### Ink

Sarah Darmon  
France, 2001  
Super 8 numérisé, 6'

#### Etude N°5

Gabrielle Reiner  
France, 2005  
Super 8 numérisé, 3'40



#### Les Brigades S'Marti, St Charles/CJC Ateliers Super 8 Expérimental (1998-2008)

Les sélections des Brigades S'M sont tissées de trésors en grande partie oubliés et en lien étroit avec l'enseignement du cinéma expérimental dispensé à l'UFR d'Arts Plastiques, Centre St Charles (Paris 1/Sorbonne) et l'esprit du Collectif Jeune Cinéma.

À St Charles, peu après 68, émergent les tempêtes d'un cinéma transgressif, foisonnant, autoproduit et conduites par son plus brillant théoricien, Dominique Noguez.

J'ai la chance de plonger dans cet univers dès 1974 et d'y découvrir des œuvres d'une créativité inouïe. Ignorant que c'était si facile de prendre une caméra, je me lance puis propose mes films au Collectif Jeune Cinéma, première coop française à promouvoir cette aventure lors de ses projections ou en son Festival d'Hyères, section Cinéma Différent, pilotée par Marcel Mazé.

Dès 1985, j'enclenche à mon tour un enseignement aligné sur cette dynamique et fais découvrir à mes étudiant.e.s quelques uns des films-fétiches qui résonnent pour plusieurs générations tels ***Un chien Andalou, Le sang d'un poète, Meshes of the Afternoon, Un chant d'amour, Inauguration of the Pleasure Dome, Dog Star Man*** ou ***Walden***.

Grâce à des copies 16 mm, à quelques films en VHS puis plus tard à ceux de la collection Re:Voir créée par Pip Chodorov, le répertoire s'élargit et je perçois le même choc que j'ai eu en découvrant les cours de Noguez. Je leur montre également ceux dont je dispose en Super 8 et on plonge dans la pratique. Le Super 8 étant très facile d'accès à l'époque, je fais acheter du matériel par la fac (projecteurs, visionneuses, colleuses, stocks de pellicule) et les voilà parti.e.s, d'abord dans des exercices d'atelier puis dans des productions plus personnelles ou chacun.e va se confronter au médium et développer sa propre sensibilité.

Car il s'agit bien d'un médium d'exception. D'abord la mania-  
bilité des petites caméras qui autorise une proximité, une  
intimité avec le sujet filmé et offre la possibilité de multiplier  
les points de vue sans avoir à déplacer matériel ou techni-  
ciens. Avec cette faculté, en jouant avec la distance focale,  
l'accélération, le ralenti, le flou, le bougé, le tremblé, mais aussi la  
gestuelle en « action filming » (proche de l'Action Painting), de  
laisser parler la pulsion immédiate pour créer des formes et  
donner une transcription brute de l'expérience.

Puis son format, proche du carré, une surface/plan où il  
apparaît naturel de s'approcher de son sujet afin de le centrer.  
Ensuite cette émulsion particulière, dont le sublime K40,  
granulation repérable entre toutes et dont la meilleure défini-  
tion s'obtient en filmant en plan serré. S'ajoutent les vibrations  
de la caméra tenue à la main, le jeu foutraque des flous, des  
surrex, des soussex, les interventions sur pellicule (grattage,  
décoloration, peinture, collage, etc.) et les scratches des pous-  
sières, rayures ou collures. Enfin le tournage en tourné-monté  
ou les jeux infinis de l'animation image/image.

Les projections de fin d'année sont très stimulantes. Je  
décide d'en proposer des sélections à la Galerie Donguy où  
Michel Journiac présentait déjà les travaux de ses propres  
étudiant.e.s puis, à partir de 1998, au cinéma La Clef, pour la  
renaissance du CJC, ses programmations régulières et son  
tout nouveau Festival de Paris.

C'était un joyeux bazar. Magnifique rendu des originaux,  
bande son sur CD piloté en direct et salle comble. Nombre de  
ces jeunes ciné-artistes déposent leurs films au CJC et s'im-  
pliquent alors dans la vie de la coop (seconde période) :  
Sarah Darmon (la première coordinatrice enfin rémunérée)  
Orlan Roy, Marie Sochor, Angélica Cuevas Portilla, Louis  
Dupont, Isabelle Blanche, Gabrielle Reiner ou Damien Marguet.  
D'autres poursuivent brillamment sur les chemins de la  
création.

Aujourd'hui, j'ai souhaité remettre au jour certains de ces films  
(3 programmes en fichiers). Instinctifs, sauvages, minimaux  
ou luxuriants, bricolés ou plus élaborés, ce sont des bijoux que  
je trouve toujours aussi forts. Une belle occasion de revenir à  
l'un des ADN du CJC : la richesse insoupçonnée de la créativité.

— **Stéphane Marti**

---



---

**Focus n°7  
Atelier de l'Etna :  
CJC Remix**

**Lundi 11 octobre  
La Clef Revival  
21:30**

---

**Vendredi 1<sup>er</sup> octobre  
(au laboratoire  
de l'Etna, à Montreuil)  
Chargement des  
caméras avec  
les participant.e.s**

&

**Vendredi 8 octobre  
dépôt des bobines  
tournées à L'Etna  
(Montreuil)**

&

**Lundi 11 octobre  
à La Clef Revival :  
projection des films  
en Super 8**

---

Des extraits des films originaux seront montrés avant leur « remake » en S8 : avec des films de Carole Arcega, Isabelle Blanche, Anaïs Tohé Commaret, Marguerite Duras, Shiho Kano, Marie Losier, Cécile Ravel, Georges Rey, Erin Rybal, Jean Sousa.

---

**Participation : 15€  
Places limitées à 10 participante.e.s  
Inscription obligatoire :  
[etna.cinema@gmail.com](mailto:etna.cinema@gmail.com)**

**Les participant.e.s doivent venir  
avec leur propre caméra Super 8,  
en état de marche.**

**Re: Voir offre une bobine noir  
& blanc inversible à chaque  
participant.e.**

**Lors du chargement des bobines,  
on teste vos caméras. Si besoin,  
l'Etna peut vous fournir une  
caméra de secours. (Attention,  
le nombre de caméras de secours  
sera limité). Les bobines Super 8  
sont développées à la main par les  
membres de l'Etna.**



Comme chaque année, l'Etna propose un atelier Super 8 dans le cadre du festival. Cette fois-ci, pour fêter les 50 ans du Collectif Jeune Cinéma, l'atelier s'appuiera sur une sélection de films issus du catalogue du CJC, d'époques et de démarches différentes. Après avoir tiré au sort et visionné en ligne l'un des dix films courts sélectionnés, chaque participant.e réalisera une bobine tournée-montée en Super 8 noir et blanc muet pour entrer en dialogue avec le film : remake, réinterprétation, prolongement, suite, contre-pied, réfutation, tout est permis !



L'Etna est un atelier partagé, un laboratoire artisanal, un lieu de création, de transmission et d'échanges autour du cinéma expérimental et de la pratique de l'argentique, situé à Montreuil.

Re:Voir est une société d'édition qui fait connaître le cinéma expérimental en support vidéo, basée au 43, rue du Faubourg Saint-Martin à Paris. La structure vend par ailleurs de la pellicule S8 et 16mm, ainsi que des caméras S8.



---

## Focus n°8 Les Productions Aléatoires

Mardi 12 octobre  
Forum des images  
18:30

---

Programmé et présenté  
par Laurence Rebouillon

---

### Faux Mouvements

Pip Chodorov  
France, 2007  
16 mm, 12'

### Ciao Bella Ciao

Laurence Rebouillon  
France, 2002  
35 mm, 7'

### L'absence

Philippe Lebreton  
France, 2009  
35 mm, 16'

### Plume

Cécile Ravel  
France, 2010  
35 mm, 20'

### Reste-là

Frédéric Tachou  
France, 2006  
35 mm, 12'

### K (Exil)

Frédérique Devaux  
France, 2008  
16 mm, 4'

### Avril 99

Bernard Cerf  
France, 1999  
35 mm, 7'



---

### Les Productions Aléatoires présente

En 2000, Bernard Cerf, Philippe Lebreton et Laurence Rebouillon créent Les Productions Aléatoires pour produire leurs films et défendre un cinéma différent, expérimental et engagé politiquement, aider des films sans financement pour qui le scénario n'est pas le plus important. En 2004, le CNC ouvre enfin au cinéma expérimental la contribution financière aux courts métrages. LPA encourage alors les cinéastes du

---

Collectif Jeune Cinéma « à déposer un dossier ». La programmation de ce soir donne un aperçu des films ayant bénéficié de cette aide et d'autres réalisés dans l'urgence, répondant à un désir ou une nécessité immédiate. (Bernard Cerf aurait voulu montrer plus de films, mais la séance n'est pas extensible et j'ai fait un choix).

Au départ LPA c'était une bande de trois amis, qui voulaient mettre en place leur propre dispositif de production, dans le but de FAIRE, sans attendre d'écrire et de réécrire sans cesse un scénario, une note d'intention, que nous demandaient alors les producteurs.ice.s que nous approchions avec notre désir et passion du cinéma.

Le premier acte créateur a été **Le Sourire d'Alice**, moyen métrage de 45', financé par mes propres fonds, tourné en Super 8 et diffusé en 16 mm. Sans scénario, une caméra Super 8 en bandoulière pendant près d'une année (1999-2000). Diffuser en 16 mm ou en 35 mm était alors le seul moyen de montrer son film dans des festivals qui se déroulaient dans des salles de cinéma. Au générique du **Sourire d'Alice**, « Les Productions Aléatoires présente ». Remarqué en festivals et acheté par Arte, ce film apparaît comme un OVNI auprès des autres cinéastes de court métrage d'alors. Le film détonne par sa liberté de ton et de forme. Une autofiction narrative (dans l'air du temps) mais malmenée, tournée dans tous les sens, affichant une orientation sexuelle lesbienne assumée et motrice des récits amoureux et des introspections qui innervent le film sans beaucoup de chronologie. Les festivals un temps surpris n'ont pas mis longtemps à inscrire les films expérimentaux, qui se mettent alors à surgir, dans des sections spécifiques, à l'instar de la Compétition Labo de Clermont-Ferrand ou Essai/Art Vidéo de Côté Court à Pantin.

Avec LPA, nous voulions aussi nous inscrire dans l'économie, en créant une SARL pour accéder aux financements du CNC et des Régions, obtenir des visas d'exploitation pour pouvoir sortir les films en salles. Comme pour **Crime** de Vincent Ostria

(63', 2010) dont Bernard Cerf organisa la sortie nationale, avec attaché de presse, notamment au cinéma l'Entrepôt, Paris 14<sup>e</sup>.

Montrer que les films expérimentaux avaient leur place au sein de la production du cinéma français d'auteur, glisser un caillou dans une machine bien huilée, comme pour exemple, signer des contrats d'auteur à 80% pour la-le cinéaste et 20% pour la production. Nous n'avons jamais eu l'intention de gagner notre vie avec LPA. Comme mon engagement au CJC et Bernard au festival, notre démarche était militante, romantique.

À la création des LPA toutes les structures françaises du cinéma expérimental du CJC, Light Cone, Paris Film Coop, L'Abominable, Mire, demandaient des subventions auprès des institutions pour leur association. Il nous semblait alors logique de demander des financements pour faire des films. Les vieilles querelles des années 70 pouvaient réapparaître.

Néanmoins en 2004, le CNC ouvre la porte au cinéma expérimental au travers de la contribution financière au court métrage (la case nommée « expérimental » dans leur formulaire à cocher apparaît. Case qui disparaîtra au profit de la case « Essai » favorisant plutôt les documentaires). LPA propose alors à des cinéastes du CJC de les produire et de solliciter cette aide. Nous avons des alliées dans cette commission, et notamment Nicole Brenez.

**Faux Mouvement** de Pip Chodorov, **Plume** de Cécile Ravel, **Reste-là** de Frédéric Tachou et **K(Exil)** de Frédérique Devaux aux dossiers de présentation plus étoffés ont aussi bénéficié de cette aide. Une dizaine de films produits par LPA recevront une somme de 20 000 à 35 000€ investis dans la fabrication des films. Les conseils régionaux de Bourgogne, des Pays de la Loire, du Limousin, de PACA, d'Île-de-France compléteront certains plans de financement.

Cet apport financier ponctuel, ne change pas les démarches expérimentales de ces quatre cinéastes qui poursuivent leurs travaux en pellicule, à la tireuse optique, à l'exposition. Travaux généralement entrepris à l'Abominable.

**Faux Mouvements** prolonge les recherches commencées dans **Charlemagne 2: Piltzer**, (pour moi chef-d'œuvre absolu du cinéma expérimental et du cinéma tout court) autour de la perception. Dans **Faux mouvements**, le mouvement en avant et en arrière se fait en même temps et le mouvement dans des directions différentes est combiné. Nous percevons ainsi le mouvement dans des images qui sont, en fait, statiques.

**Reste-là**, à travers un système de cache/contre-cache disloque l'univers familial, brisé par la mort du père. Réalisé à l'Abominable jusqu'au montage négatif, il est tiré en 35 mm dans un laboratoire professionnel.

**K(Exil)** appartient au cycle des **K**, documentaire réalisé à partir de 2003, sur la question berbère.

LPA produira deux films de cette série, **K(Rêves Berbères)** et **K(Exil)**, avec une aide à la musique de Djamel Tareb, réalisée pour ces courts documentaires. **K(Exil)** est composé d'images de femmes et d'enfants restés seuls au pays, au moment de l'exil des hommes. Dans les vues, jamais entières (soit découpées, soit morcelées en entrant dans l'image) alternent positifs et négatifs, complémentaires ou contradictoires, pour rendre sensible le déchirement des populations restées au pays et abandonnées sur une terre ingrate. Sur les « jointures », comme les nomme Frédérique, des mots en kabyle ou en français sont gravés, grattés sur la pellicule, faisant écho aux deux voix off masculines de Rachid Adel et Michel Amarger.

Cécile Ravel peut, entre autres, avec cette aide financière, transférer son film **Plume** de 20' directement du Super 8 au 35 mm dans un laboratoire professionnel (opération très coûteuse, même à l'époque). Cécile ne pouvant assister à la projection de sa copie, sortie tout juste du bain, c'est moi qui me retrouve dans la salle de projection de Cinédia à vivre un des plus beaux ravissements argentiques de ma vie. Peu de temps avant j'avais renoncé à transférer en 35 mm les multiples plans de **West Point** (tourné à 24i/s mêlant S8 et 16 mm), préférant faire un kinéscopage des 57' du montage final. L'aide

du CNC pour **West Point** permet d'obtenir d'autres financements, de la Région PACA, de la Région Île-de-France et d'un préachat de France 2 (Christophe Taudière responsable des acquisitions, préachète cette même année 2006 le moyen métrage (distribué par le CJC) **À une enfant qui danse dans le vent** de Marc Barbé, produit par la société La Vie est Belle. Une année exceptionnelle que seul **Ravachol** de Bernard Cerf a pu reconduire. Ces financements pour **Plume**, **West Point** et **Ravachol** permirent aussi de rétribuer « correctement » les comédien.ne.s et technicien.ne.s présent.e.s et fidèles à nos films fauchés.

Enfin **Avril 99** de Bernard Cerf ou **Ciao Bella Ciao**, sont des films tournés dans l'urgence, mêlant l'intime au bruit et à la fureur du monde. Les guerres en Ex-Yougoslavie et la montée du FN en France. **Ciao Bella Ciao** appartient à la série Réactions au 21 avril 2002, 7 films politiques réalisés entre les deux tours de l'élection présidentielle de 2002<sup>1</sup>. L'intime, où le sentiment amoureux ou filial est éprouvé dans la perte. Thème qui traverse **L'Absence** de Philippe Lebreton, film d'urgence différée d'une dizaine d'années déchirantes. Articuler des films de la marge, des films fragiles et surtout permettre le geste créatif et courageux de faire, une devise au cœur des LPA de sa création jusqu'à aujourd'hui. — **Laurence Rebouillon**

<sup>1</sup> Réaction au 21 avril 2002 : **Le ventre est toujours fécond** de Pierre-Jean Bouyer, **Le Brême de Cerf** de Bernard Cerf, **Sans Voix** de Philippe Lebreton, **Cette mauvaise réputation** de Gaëlle Petit, **Ciao Bella Ciao** de Laurence Rebouillon, **Petit matin** de Frédéric Tachou.



---

**Focus n°9**  
**Affinités coopérantes**

Mardi 12 octobre  
Forum des images  
20:30

---

Programmé et présenté  
par Laurence Rebouillon

---

**Au fond des yeux**  
Raphaël Sevet  
France, 2005  
16 mm, 3'

**Black's Back**  
Derek Woollfenden  
France, 2009  
Numérique, 12'

**Archipels,  
Granites dénudés**  
Daphné Hérétakis  
France, 2014  
Numérique, 25'

**La machine avalée**  
Stéphane Gérard  
France, 2015  
Numérique, 15'

**Eklipsi Anofelou Fotos**  
Théo Deliyannis  
Grèce, 2015  
16 mm, 15'

**Je me souviens  
de Sunderland**  
Félix Fattal  
France, 2017  
Numérique, 11'



---

L'histoire du Collectif Jeune Cinéma et du Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris se confondent dans mon parcours. En 2005 lors d'une nouvelle organisation du CJC, je succède à Marcel Mazé à la présidence de l'association et participe aux différentes éditions du Festival.

---

Durant mes treize années de présidence, préférant le « nous » au « je », nous avons créé des moments d'échanges et de réflexion autour des pratiques et des modes de représentation du cinéma expérimental et différent. Nous devions notamment dialoguer avec des institutions auxquelles il fallait toujours réexpliquer l'histoire du cinéma expérimental d'année en année et mettre de côté les stéréotypes de l'expérimental, lors de tables rondes organisées lors de différentes éditions du festival<sup>1</sup>.

Toutes ces années, l'enjeu des programmations était de montrer un cinéma éclectique de grande amplitude, brisant les codes de la fiction, du documentaire ou de l'animation. Bousculer parfois le cinéma expérimental proche d'un cinéma underground ou structurel, et valoriser un cinéma différent où le propos et la forme jouent de pair.

L'acte de programmation est un geste de montage. C'est pourquoi j'ai toujours préféré enchaîner les films sans éclairer la salle entre chacun d'entre eux. Entrer dans un couloir de cinéma en totale immersion, dans une plongée enivrante, en perte de repère. Une façon un peu irrespectueuse des œuvres elles-mêmes, où les génériques (quand ils existent) deviennent les séquences d'un seul et même film.

Cette programmation évoque certaines périodes qui jalonnent mes années au CJC et évidemment mes affinités aux œuvres montrées (pour leur force, fond, forme et engagement) autant qu'à leurs auteurs.e.s.

Je n'ai pas travaillé avec Sarah Darmon, la première administratrice du CJC, mais avec son successeur Raphaël Sevet, et toutes celles et ceux, qui ont suivi : Violeta Salvatierra, Damien Marguet, Julia Gouin, Victor Gresard, Théo Deliyannis ; ainsi

<sup>1</sup> Par le biais de diverses thématiques : Conservation du cinéma expérimental et restauration (2007) ; La critique (2008) ; Films expérimentaux financés par le CNC (2009) ; État des lieux après le Manifeste « C'est pas mon genre » de 2002 (2010) ; Conférences autour des Archives et Found footage (2013), ...

que les coordinatrices du festival : Claire Salvi, Olivia Cooper-Hadjian, Delphine Voiry Humbert, Danae Papaïonnou, Angélica Cuevas Portilla, Gabrielle Reiner, Gloria Morano, Daphné Hérétakis. Tou-te-s ne sont pas cinéastes (ou pas encore, ou plus) comme Judit Naranjo Ribó dernièrement arrivée.

Ma première confrontation aux dossiers de subvention, aux comptes, et aux aménagements d'étagères a lieu avec Raphaël Sevet lorsque le local du CJC se trouvait rue Carpeaux. C'est aussi ma plongée dans les comités de visionnage des films entrant au catalogue, les réunions du pôle transmission (avec Claude Brunel, Frédérique Devaux, Louis Dupont et les fameuses rédactions de fiches pédagogiques - ou pas, si Pierre Merejkowsky était de passage), la neutralisation des genres à la venue de Laurence Chanfro, les programmations mensuelles du Jeudi, avec notamment Pip Chodorov qui aimait inviter ses amis américains, cinéastes argentiques, quand Gérard Cairaschi préférait montrer des travaux vidéos, parfois de ses étudiants, les comités de sélection du festival avec Bernard Cerf et toutes les équipes des différentes éditions (grands moments d'échanges, de rires, d'engueulades, dont certaines mémorables — mais comme on dit à qui se passe à Vegas...). Dès 2010 à l'initiative de Bernard, le festival inclut des programmes compétitifs et je me rappelle de nos désaccords tellement drôles avec Derek Woolfenden, notamment sur la représentation des femmes dans les films, les suggestions musicales de Fabien Rennet pour les ciné-concerts, les poétiques programmations d'Orlan Roy et l'ouverture au public des délibérations du jury, proposée par Frédéric Tachou. À l'époque, nous nous engageons à voir l'ensemble des 1500 films inscrits et Philippe Cote était notre éclaireur, écartant les films qui n'étaient définitivement pas pour nous.

M'engager à nouveau, en 2021, dans la sélection de la compétition, a été une belle occasion de partager le goût du récit et les films de Kung Fu avec Félix Fattal. Le réemploi d'images et de sons à l'œuvre dans les films de Félix, Derek et Stéphane

(Gérard), chacun à leur manière, me rappelle alors l'édition de 2013 sur les Archives et Found Footage, menée collectivement avec l'immense apport de Julia Gouin.

Avec Daphné (Hérétakis), c'est la période faste du CJC avec trois salariés : Damien, Gloria et Daphné, les déménagements et les festivals aux Voûtes... sans compter sur l'essentielle présence de Victor Gresard.

Avec Stéphane Gérard, c'est *What's Your Flavor?* que j'ai envie d'évoquer et la très belle édition de 2019 « Cinéastes, femmes, féministes, queer ! » dirigée ensemble avec Stéphane, Valentin Gleyze, Apolline/Lawrence Diaz et avec l'énorme investissement de Théo Deliyannis.

Je veux remercier ici tou.te.s les personnes citées dans ce texte, d'avoir été la force vive du CJC et d'avoir partagé avec moi une grande partie de ma vie et l'amour du cinéma différent.

— **Laurence Rebouillon**

---

**Focus — 50 ans  
de Collectif  
Jeune Cinéma**

**Au Grand Action**



---

**Focus n°10**  
**Soirée d'ouverture**  
**Mercredi 13 octobre**  
**Le Grand Action**  
**19:00**

---

**1<sup>ère</sup> partie : Pionnier.e.s du CJC**  
**Programmé et présenté**  
**par Raphaël Bassan**  
**et Anielle Weinberger**

---

**Noviciat**

Noël Burch  
France, 1964  
16 mm, 19'

**Jemina, fille des montagnes**

Anielle Weinberger  
France, 1971  
16 mm numérisé, 10'

**Focalises**

Marcel Mazé  
France, 1980  
16 mm, 8'

**Le Chant des signes**

Yves-André Delubac  
France, 1972  
16 mm numérisé, 17'

**Le Litre de lait**

Luc Moullet  
France, 2006  
Numérique, 14'

**Una vita**

Dominique Noguez  
France, 1981  
16 mm, 4'40

**Prétextes**

Raphaël Bassan  
France, 1971  
16 mm numérisé, 13'

**Césarée**

Marguerite Duras  
France, 1979  
35 mm, 11'



---

**2<sup>ème</sup> partie :**

**Film agricole \* Bracco**

---

---

## Première partie : Pionnier.e.s du CJC

---

Les films des fondateurs du Collectif Jeune Cinéma, Marcel Mazé, Noël Burch, Raphaël Bassan, Yves-André Delubac, Luc Moullet, côtoient ceux de personnalités qui se sont investies dans la création du CJC comme Marguerite Duras. Ceux qui ont accompagné de leurs écrits son développement, notamment Dominique Noguez, ou bien qui sont toujours présents aujourd'hui, ainsi Anielle Weinberger qui a retrouvé une copie du **Chant des signes** d'Yves-André Delubac. L'enjeu de leurs films se situait dans une tradition française post-Nouvelle Vague qui visait à essayer de (dé) construire un « film autrement », oscillant entre l'autobiographie, la fiction et la mise à l'épreuve du cinéma. Même si tous les films n'ont pas été conçus lors de la naissance du CJC, ils portent, en eux, quelque chose de ce qui caractérisait le cinéma indépendant d'alors : comment concevoir un film autrement, par sa durée, par la forme du récit, du montage, par la puissance ou l'absence de la parole.

Deux grands axes s'entrecroisent : celui qui a maille à partir avec la mémoire, toutes les mémoires (**Le Litre de lait**, Luc Moullet), **Una Vita** (Dominique Noguez) et **Césarée** (Marguerite Duras). La mémoire convoquée est personnelle, liée au cinéaste, ainsi chez Moullet et Noguez, même si le premier utilise, comme à son habitude, une fiction décalée et pince-sans-rire et le second un montage de photos de lui courant de l'enfance à la maturité. Mais Moullet évoque aussi sa jeunesse, à travers une aventure qui l'a perturbé et qu'il a tenue secrète jusqu'à la mort de sa mère : comment son alter ego adolescent se rendra-t-il, dans la fiction, chez la commerçante dont le mari fricotait avec sa maman ? Quant à Duras, elle déploie une mise en abyme de la mémoire historique : celle des statues de la fin des années 70, filmées à Paris, certaines en rénovation, dont les images font écho à la voix off de la cinéaste évoquant

le souvenir de Bérénice, la reine des Juifs, chassée jadis par Titus. Et la mémoire d'un Paris 1979, déjà une archive en soi.

L'autre grand axe, particulièrement prégnant à l'époque, visait à dire, à décrire, à démonter ou remonter les mécanismes de la création cinématographique. Raphaël Bassan évoque une journée de tournage, les essais peuvent être pris pour une fiction minimale. L'actrice qui se maquille longuement : fiction ou prêt-à-tourner ? (**Prétextes**). Marcel Mazé, contrairement aux autres cinéastes, met en évidence un seul paramètre : le questionnement de la profondeur de champ par le moyen de la technique de la mise au point de l'objectif. De ses personnages en quête de mise au point, le spectateur ne manque pas d'y chercher le livre de Woody Allen lu par une des actantes (**Focalises**).

Le film le plus radical dans cette catégorie est **Le Chant des signes** d'Yves-André Delubac — spécialement restauré pour cette séance — qui fait surgir, de la parole même, mais avec difficulté et après de longs plans noirs, une image qui réapparaît et se démultiplie. Ce court métrage qui utilise au maximum l'écran noir pourrait passer pour un film expérimental, mais ne l'est pas au sens qu'on lui donne. C'est un « travail théorique et rhétorique » sur le difficile accouchement d'une image qui s'extrait du noir. Rien à voir avec Kubelka ou Frampton. C'est un film directement issu de ce qu'on pouvait lire dans *Cinéthique* ou les *Cahiers* de l'époque. Cette apparition de l'image est comme une césarienne issue du texte.

Dans **Jemina, fille des montagnes**, Anielle Weinberger donne à voir le cinéma comme une grande illusion : du cliché littéraire de F. Scott Fitzgerald à l'illusoire féminité de la femme-star hollywoodienne. Alternant le noir et blanc et la couleur, se jouant de la bande son et des images ou truquant par un tour de passe-passe les travellings par des panoramiques bluffants. Une dé-construction/reconstruction ludique.

Si les films de Duras, Delubac, Moullet et Weinberger sont des films dans lesquels la parole (celle de l'artiste en voix-off) est

prépondérante et crée le sens, les films de Bassan, Noguez, Mazé sont dénués de paroles, mais sont conçus « musicalement », celui de Mazé est même muet. **Noviciat** de Noël Burch est un film parlant (comme celui de Moullet quoique très différent), le plus ancien et le plus sophistiqué de cette séance. C'est un conte SM qui est également un film d'apprentissage dont l'anti-héros — André S. Labarthe — est un homme du regard, futur responsable de la série « Cinéastes de notre temps ».

— **Raphaël Bassan et Annielle Weinberger**

Jemina, fille des montagnes, Annielle Weinberger, 1971



---

## Deuxième partie : Film agricole × Bracco

---

**Champs — Peintures Dévoluy**  
Alexandre., 1979  
Projection quadruple écrans  
16 mm, 30'  
Mis en musique par Bracco

Aux côtés des pionniers et pionnières du Collectif Jeune Cinéma, il y a un tout autre genre de membres : celles et ceux qui ne se sont pas nécessairement impliqués dans la structure, qui n'ont déposé qu'un film, et dont nous n'avons plus jamais entendu parler. Pourtant, leurs films restent.

Débarrassés des lourdeurs administratives qui nous obligeraient à garder secret un film dont l'ayant-droit a disparu, le Collectif Jeune Cinéma tient à garder en vie ces œuvres d'apparence orpheline et retrouve parfois, par le biais de séances publiques annoncées sur internet, les parents de ces pellicules abandonnées quarante ou cinquante ans auparavant. Nous apportons autant de soin à ces films qu'à ceux de cinéastes canonisés.e.s.

C'est donc tout logiquement que, pour l'ouverture du festival, nous faisons côtoyer des figures reconnues du cinéma expérimental avec celle d'un film quasi anonyme, présent dans nos archives depuis de nombreuses années, jamais montré publiquement, et signé par un artiste nommé Alexandre. Le film a été réalisé avec sa compagne de l'époque, Jacqueline Duperrex, sur leur lieu de vie dans les Hauts-Alpes, en face de la montagne du Dévoluy. Demeure une seule inscription sur la boîte : « Prendre le temps de voir ce film en entier ! Film agricole... et contemplatif ! ». Le film, s'inspirant des traités de

peinture chinois, nous met face à un champ et à une montagne en arrière plan, toujours du même point de vue, à divers moments de la journée, parsemé de diverses apparitions nous évoquant les variations narratives d'un Michael Snow.

Si à l'époque, certains cinéastes, français notamment, aimaient jouer avec l'étirement du temps par boutade, l'ambition de ce film est ailleurs et résolument plus sérieuse, ne serait-ce que par sa longueur et par la rigueur de sa réalisation. Il s'agit là d'un rigoureux travail sur l'étirement. Il s'agit peut-être d'un cousin éloigné d'Andy Warhol ou de James Benning, ou encore de Michael Snow, dans sa façon de faire intervenir des variations narratives au sein du plan fixe.

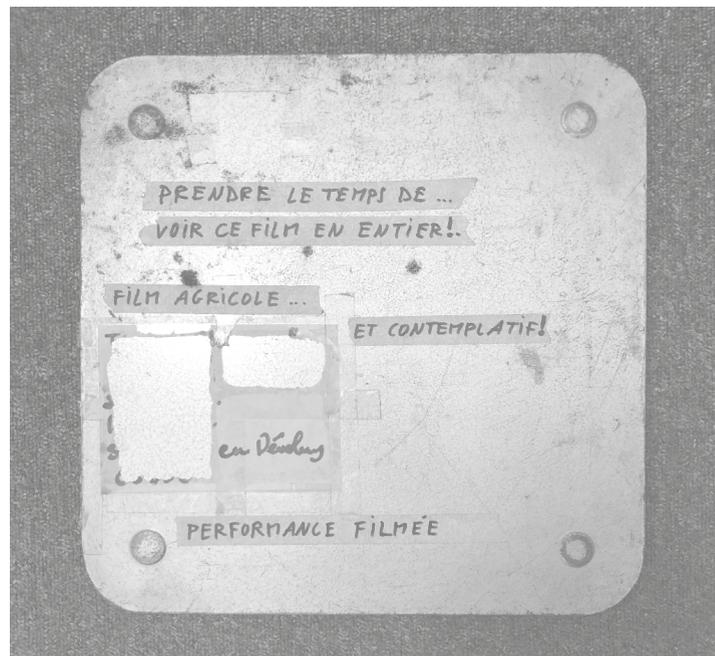
Fait notable, le film n'a jamais été projeté publiquement et ni Alexandre. ni Jacqueline Duperrex n'étaient en lien avec la scène du cinéma expérimental. Pourtant, le film a été envoyé au CJC qui, suivant les préceptes des coops, a accepté le film sans aucuns préjugés et en a pris autant soin que des autres films du catalogue, ce qui nous permet aujourd'hui de (re) découvrir le film.

Pour cette redécouverte, nous proposons de projeter le film de manière inédite : le quatre bobines du film, d'une durée de 30 minutes chacune, seront projetées simultanément. Le film sera mis en musique par le groupe parisien Bracco, qui habituellement... pratique une musique aux accents punk électronique plutôt urbaine, et qui pour notre ouverture proposera une improvisation agricole inédite. — **Théo Deliyannis**



#### **Bracco**

Soucieux de se glisser partout où l'on peut trouver une scène, un dancefloor, *Bracco* destine ses morceaux à ceux qui ont choisi de ne pas choisir, ceux pour qui punk et techno charrient la même pulsion hédoniste, et qui s'adonnent à leur vice sans un regard pour les vieilles chapelles et les parangons. Premier album *Grave* sorti en 2019. Actuellement en résidence à La Station, ils préparent leur second album prévu pour 2022.





---

## Focus n°11 Les Regards dévorants

Jeudi 14 octobre  
Le Grand Action  
20:00

---

---

Programmé et présenté  
par What's Your Flavor?

---

### **Boxing Match**

Isobel Mendelson  
France, 1975  
Super 8 numérisé, 15'

### **Dans le village**

Patricia Godal  
et Laurence Rebouillon  
France, 2009, 6'

### **Shape Of The Gaze**

Maïa Cybelle Carpenter  
États-Unis, 2000  
16 mm, 7'

### **Mâne**

Laurence Chanfro  
France, 2005  
Numérique, 2'30

### **Les Garçons de la plage**

Louis Dupont  
France, 2003  
Numérique, 6'

### **Blind Porn**

Émilie Jouvét  
France, 2005  
Numérique, 3'30

### **Quand la mer débordait**

Laurence Rebouillon  
France, 1996, 16 mm, 5'

### **Sur mon cou**

Stéphane Marti  
France, 2009  
Super 8 numérisé, 4'

### **Le Troisième Œil**

André Almurò  
France, 1989  
Super 8 numérisé, 22'

### **Nu lacté & Kitsch-net**

Lionel Soukaz et Xavier Baert  
France, 2002, Super 8/16 mm  
en double écran, 6'30



Aux cinquante années d'existence du Collectif Jeune Cinéma se juxtaposent les cinquante ans de la création du Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, le FHAR, groupe iconique de l'histoire militante française, qui écrivait dans son texte fondateur, *Rapport contre la normalité* :

**« Nous ne sommes rien, soyons tout.**

**Cette manif du 1<sup>er</sup> mai, elle a été un début de fête pour nous, les “fléaux sociaux”. Dans ce cortège classique, il y avait une zone libérée : celle du M.L.F. et du F.H.A.R [...] on dansait, on s'embrassait, on se caressait, on chantait : “ Les pédés sont dans la rue ! Vive la révolution totale ! ” et les chansons du M.L.F. à l'adresse de ceux qui nous regardaient passer avec sympathie ou avec horreur.<sup>1</sup> »**

Il semblerait qu'à travers les époques, les cinéastes membres du CJC ont proposé leurs réponses à ces regards – aux regards de sympathie, de désir, d'horreur et de dégoût. À partir de pixels et de pellicule furent créés des mondes s'accordant à leurs désirs pour les substituer au regard de tout.te.s<sup>2</sup> Chacun des films de ce programme a son propre projet de substitution.

L'expérience de la marginalité passe par la confrontation aux regards hostiles, ceux bien installés dans leur normalité et prompts à exprimer leur désapprobation sous des sourcils froncés. À ceux-ci, certaines choisissent de répondre avec indifférence et de contrer ces héberluements par un habile jeu de miroir (*Dans le village*). D'autres capturent cette fusillade du regard et en extraient une capacité à faire vaciller les illusions du genre (*The Shape of Gaze*). D'autres enfin en explorent la possibilité transformative, où le public d'abord récalcitrant succombe à sa curiosité et rejoint un spectacle de désirs *a priori* condamné (*Boxing Match*).

S'il est bien connu que les bonnes manières interdisent de dévisager, on peut compter sur le cinéma différent pour s'engouffrer dans l'exploration des regards dévorants. Tour à tour revendiquant les regards furtifs portés sur les corps candides et leurs anatomies improbables (*Mâne*), ceux plus appuyés se mesurant aux exhibitions de performances masculines (*Les Garçons de la plage*), ceux qui se dédoublent dans une balle photochimique pour mieux inspecter une nudité offerte (*Nu lacté & Kitsch-net*) et ceux définitivement voyeurs qui cherchent toute évocation de la sexualité, surtout si elle échappe au cadre (*Blind Porn*).

Si le cinéma nourrit nos yeux écarquillés de regards mis en scène, il existe aussi des films qui lâchent prise sur sa direction, sur l'action de guider, s'abandonnant aux hasards. Qui offrent le choix entre la puissance des plans d'*Un Chant d'amour* de Jean Genet (pionnier du cinéma homosexuel français au cœur du catalogue du CJC) et l'attrait d'un corps nu – pris par surprise à regarder l'un lorsqu'on pensait suivre l'autre (*Sur mon cou*). Qui accueillent les chamboulements démesurés, que l'objet du désir soit absent (*Quand la mer débordait*) ou omniprésent (*Le Troisième Œil*), écrivant alors une subjectivité aux multiples paires d'yeux, polyvisuelle, omnisciente.

Si la rencontre sexuelle est une fusion politique des corps, s'arant de nos désirs pour transcender les souffrances, les peurs et les embarras qui nous séparent, que cette orgie des regards en soient les délicieux préliminaires. — **What's Your Flavor?**

<sup>1</sup> FHAR, *Rapport contre la normalité*, 1971.

<sup>2</sup> « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. » Michel Mourlet cité en ouverture du *Mépris* de Jean-Luc Godard.



---

**Focus n°12**  
**Hors système**

**Vendredi 15 octobre**  
**Le Grand Action**  
**20:00**

---

**Programmé et présenté**  
**par Érik Bulloz**

---

**Traité du rossignol**

Jean Fléchet  
France, 1969  
16 mm numérisé, 104'

Numérisation et restauration  
réalisées par le CNC et la  
Cinémathèque de Toulouse.



---

Réalisé en 1969 par le cinéaste franc-tireur Jean Fléchet, qui rencontrera un succès public et critique avec *L'Orsalhèr (Le Montreur d'ours, 1984)* parlé en occitan, *Traité du rossignol* apparaît dès les premières éditions du catalogue du Collectif Jeune Cinéma, puis disparaît rapidement. Déplions les images de ce film, insolite et curieux.

---

C'est à la faveur d'une homonymie que le récit s'amorce (le mot *rossignol* désigne à la fois l'oiseau aux trilles mélodieuses et un jeu de clefs pour crocheter les serrures). Muni d'un magnétophone, Vigo, jeune homme nonchalant, se rend dans le Vaucluse pour enregistrer le chant du rossignol à la demande d'un compositeur de musique électronique et rencontre, le temps d'une nuit printanière, dans une demeure abandonnée, deux voleuses, Mélanie et Lela, à la recherche d'on ne sait quoi. Cette rencontre impromptue sera ponctuée d'apparitions cocasses : un cycliste-randonneur extrêmement fatigué ; un vendeur d'édredons péremptoire accompagné de son épouse endormie, arrivés tous deux en hélicoptère ; une assemblée de villageois qui se barbouille de miel ; le père de Mélanie, ami des commissaires et des procureurs, en proie au délire verbal ; une figure féminine mystérieuse qui personnifie la chouette. Dans la pénombre éclairée de bougies, la fable est placée sous l'invocation magique du vieux Voronov, l'ancien propriétaire russe de la demeure, possesseur d'un jardin fruitier fabuleux.

Le caractère picaresque de la fable est redoublé par la structure digressive du film, rythmée de séquences didactiques sur les oiseaux (rossignols, eiders, pélicans), alternant images documentaires et séquences d'animation, de propos sur la situation politique contemporaine, du récit de l'expérience de Michel Siffre en 1962 qui passa soixante-trois jours dans une caverne pour mesurer l'influence de l'horloge interne. D'où la nature disparate du film, par associations d'idées et divagations, au fil d'une nuit de mai initiatique au cours de laquelle le temps est aboli. Le ton primesautier et déroutant, le jeu des actrices au langage souvent argotique (« on a chouravé la dormeuse », « toute le monde était devenu miro », « il connaît des tas de trucs, mais il est cossard »), la ténuité des intrigues, simples support à d'inattendues rencontres, annoncent les films de Jacques Rivette. Par son mélange de fantaisie et de gravité, *Traité du rossignol* offre une méditation teintée de

mélancolie sur la société et la place de l'individu, qu'il s'agisse des rites villageois archaïques ou du monde des oiseaux. Au lever du jour, filant sur les routes dans leur 2 CV délabrée, dérobant le magnétophone, la bicyclette, les édredons et l'élixir de Voronov, les deux voleuses, rejointes par Vigo, semblent échapper à la malédiction, en rupture de ban. La nuit de mai sera libératrice ou ne sera pas.

Si le film est singulier par sa forme composite, il s'inscrit toutefois au sein d'un certain paysage utopique du cinéma français des années 1970. En témoigne le choix des comédiens et comédiennes : Richard Leduc (Vigo) est un acteur familier des films de Robert Benayoun et Alain Robbe-Grillet ; Hermine Karagheuz (Lela), récemment disparue, interprète Marie l'année suivante dans *Out 1: Noli me tangere* de Rivette ; Françoise Brion (Mélanie), connue pour ses rôles dans les films de Jacques Doniol-Valcroze, appartient au cercle des élus dans *Les Soleils de l'île de Pâques*, autre film initiatique de Pierre Kast sorti en 1972 ; metteur en scène de Beckett, Roger Blin incarne le vendeur d'édredons aux griffes de rapace ; Marpessa Dawn, qui figure la chouette, est restée célèbre pour son rôle dans *Orfeu Negro*.

Sur un ton libertaire proche des utopies de 68, entre Nouvelle Vague et avant-garde, *Traité du rossignol* croise expérimentation narrative, allégorie poétique et réflexion politique, répondant aux critères labiles des premières années du CJC en quête d'un cinéma « qui ne s'insère pas ou ne désire pas s'insérer dans ce que l'on a coutume d'appeler le système ».

— Érik Bulloz

---

**Focus n°13**  
**Absis-Duras :**  
**une amitié à l'écran**

**Samedi 16 octobre**  
**Le Grand Action**  
**20:00**

---

**Programmé et présenté**  
**par Judit Naranjo Ribó**  
**En présence d'Absis**

---

**Cygne I**

Absis  
France, 1976  
35 mm, 10'

**Cygne II**

Absis  
France, 1976  
35 mm, 10'

**L'Homme Atlantique**

Marguerite Duras  
France, 1981  
35 mm, 38'



En 1976, Absis a réalisé deux courts métrages : **Cygne I** et **Cygne II**. Projetés au festival de Toulon dans un premier temps, ils ont été ensuite reprogrammés par Dominique Noguez dans *Trente ans de cinéma expérimental en France*.

Sur une intuition, j'ai cherché la trace de la cinéaste, et j'ai fini par la retrouver. Les deux copies 35 mm sont conservées dans sa cave et cette séance sera l'occasion de les ressortir.

De cette intuition est née une vraie rencontre entre Absis et moi, et nos multiples échanges téléphoniques ont fait resurgir des souvenirs. Des informations aussi, que, dans l'après-midi du 13 juillet, nous avons tenté de rassembler dans le cadre d'un entretien.

---

L'amitié entre Absis et Marguerite Duras retrouve, lors de cette programmation, place à l'écran. **Cygne I et Cygne II** seront accompagnés de **L'Homme Atlantique**, son film le plus radical, que Duras réalise en 1981.

● **Judit Naranjo Ribó : Puisque cette séance replace votre amitié avec Marguerite Duras à l'écran, ma première question est d'ordre factuel. Comment vous êtes-vous rencontrés ?**

↪ Absis : Quand j'ai découvert **India Song**, à Cannes lors de sa sortie (1974), j'ai éprouvé un électrochoc de bonheur et de volupté. Du coup, j'ai voulu écrire sur le film et rencontrer Duras. J'ai demandé à **Libération** si cela les intéressait. Ils ont dit oui. J'ai réalisé ce premier entretien chez elle rue Saint-Benoît et nous avons tout de suite sympathisé.

En 1975, j'ai retrouvé Marguerite par hasard au festival de Toulon. Ces festivals à vocation non marchande sont passionnants : que ce soit celui de Toulon ou d'Hyères, ou ceux de la Rochelle ou Prades. Ces lieux favorisent les vraies rencontres. C'est à Toulon que j'ai connu Michael Lonsdale, par exemple. À la fin de ce festival, Marguerite m'a proposé de me ramener à Paris en voiture avec son fils Jean Mascolo. C'est elle qui conduisait. Et c'est ainsi que je me suis retrouvée pour quelques jours dans sa maison de Neauphle-Château. À cette occasion, une très grande et forte amitié est née entre nous. Nous nous voyions tout

le temps. Nous avions une grande complicité sur tout. Le cinéma, les hommes, le désir, la mort, la littérature, la vie. On riait, on s'amusait, on déconnaît... Je débarquais chez elle à 1h du matin et on pouvait discuter jusqu'à 3h. Elle n'était pas du tout sérieuse, à l'opposé de l'image austère que certains avaient d'elle. Elle aimait vivre, rire...

À cette époque, nous nous retrouvions presque tous les soirs entre ami.e.s. Il y avait le plus souvent Michelle Porte, Geneviève Dufour, Jean Mascolo, Carlos d'Alessio, Raoul Escari, Dominique Noguez, Bulle Ogier, Armando Llamas et, de temps en temps, Adolfo Arrieta, Michael Lonsdale, Delphine Seyrig, Claude Regy... Nous fréquentions souvent le théâtre Jean-Louis Barrault, aujourd'hui devenu le musée d'Orsay, où les pièces de Marguerite étaient mises en scène.

● **JNR : Les années 70...**

↪ A : C'était une époque géniale. Dans Paris, flottait un parfum de magie qui permettait les rencontres. La création. C'était une ville aérée... ouverte, riche de tout.

● **JNR : À ce moment-là, vous étiez journaliste ?**

↪ A : Disons plutôt que je faisais partie des gens un peu marginaux de l'époque. Comme beaucoup de jeunes de mon âge, je passais ma vie à la Cinémathèque plutôt qu'à l'université... Comme Godard dit, même si nous sommes pas de la même génération : « nous sommes né.e.s à la Cinémathèque ».

Après mon premier entretien avec Duras pour **Libé**, j'y ai publié quelques textes sur des films qui me plaisaient. En particulier sur le film expérimental de Jean Genet : **Chant d'Amour**. Ensuite, j'ai écrit pour **Sorcières**<sup>1</sup>, une revue féministe non-mixte créée par Xavière Gauthier, et où collaborait aussi Marguerite. Marguerite générait beaucoup de mouvement autour d'elle. C'est ce contexte-là qui m'a donné envie de faire des films.

● **JNR : On en arrive à *Cygne I* et *Cygne II*, que vous réalisez en 1976.**

↪ A : Ce sont deux plans-séquences qui durent le temps d'une bobine 35 mm, un peu plus de dix minutes. Le premier met en scène un personnage double sur une musique de Monteverdi (*Le lamento d'Ariane* interprété par Janet Baker). Le deuxième, plus élaboré, est construit comme un tableau animé en un seul plan fixe où interfèrent la lumière, la voix, la musique, les déplacements.

● **JNR : Du désir à la réalisation des films : comment se précise ce chemin ?**

↪ A : J'ai dû dire « j'ai envie de faire un film... ». Mon ami Bruno Nuytten avait accepté de faire l'image. Tout est parti du texte. C'est le texte qui est préalable à la mise en scène.

Pour **Cygne I**, j'ai demandé à Marguerite de le dire, *off*. J'ai écrit celui de **Cygne II** en pensant à la voix de Michael Lonsdale. Il l'a lu et m'a dit « j'accepte, ce texte est magnifique ! ».

Les décors ? Je savais précisément ce que je voulais. Je voulais tourner dans le lycée dont mon père était principal. C'était là et pas ailleurs. C'est son épouse Colette, qui est artiste-peintre, qui a construit à la perfection les décors que j'avais imaginé. Toute l'équipe est venue le jour du tournage dans ce lycée de banlieue. On a tourné les deux films le même jour.

Dans **Cygne I**, c'est Lizzie Lennard qui est étendue nue, magnifique, au premier plan. Moi, son double, je suis de dos au piano et je chante en playback. Pour **Cygne II**, il y a Colette Fellous, aujourd'hui autrice, Jean-Baptiste Malartre et moi-même.

Sur le tournage, il y avait l'équipe, mais aussi Marguerite, Michelle Porte et le producteur François Barrat (*Cinéma 9*, ndlr).

On a envoyé la musique en même temps qu'on filmait. Pour **Cygne I**, *Le lamento d'Ariane* s'interprète dans sa totalité et dans ce temps, la scène s'est jouée comme au théâtre. Mais je n'avais pas pensé au décalage entre la vitesse des images et celle du son. Du coup, quand on a vu les rushes, le dos de la chanteuse palpitait à contre temps.

(Suite de l'entretien : page 134)

<sup>1</sup> La totalité des 24 numéros thématiques est consultable en ligne : <https://femenrev.persee.fr/la-revue-sorcières>.

**Focus n°14**  
**Films BorderLight**  
Dimanche 17 octobre  
Le Grand Action  
16:00

Programmé et présenté  
par Carole Arcega  
et Catherine Bateau

**Quelque part ailleurs**

Vân Ta-Minh  
France, 2011  
Numérique, 0'30"

**Esquisse d'un tableau I**

Ève Line  
France, 2021  
16 mm numérisé, 5'

**Recollection**

Nori Kajio  
France, 2015  
Numérique, 1'40

**Not what it seems**

Frédérique Menant  
France, 2014  
Super 8, 4'30

**Cadavre exquis**

Anna Salzberg  
France, 2017  
Super 8, 3'

**Rêverie alité au hamac**

Hélène Maraval  
France, 2002  
Performance 16 mm  
Double écran, 6'

**Tchao Mambo**

Delphine Lest  
France, 2003  
16 mm numérisé, 3'

**On le devient**

Éloïse Baille  
France, 2020  
Vidéo et Super 8 numérisé, 5'30

**Medusa**

Leïla Colin-Navai  
France, 2016  
Super 8 numérisé, 3'

...



**Cognac zéro étoile**

María Kourkouta  
France, 2009  
Vidéo et Super 8 numérisé, 3'

**Marin miroir**

Agnès Perrais  
France, 2021  
Performance Super 8  
Triple écran, 9'

**Uccello**

Astrid de la Chapelle  
France, 2016  
16 mm numérisé, 2'30

**Petite n°0**

Viviane Vagh  
France, 2001  
Super 8 numérisé, 3'30

**J'ai mangé la clef**

Amandine Julien  
France, 2020  
Super 8 numérisé, 1'50

**Soudain**

Vân Ta-Minh  
France, 2007  
Numérique, 1'20

**Incipit**

Carole Arcega  
France, 2021  
Numérique, 6'

**En creux**

Catherine Bareau  
France, 2021  
Performance, 5'



*Films BorderLight*, une séance pleins feux sur des films méconnus de femmes de L'Etna d'hier et d'aujourd'hui.

L'Etna est un atelier partagé de cinéma expérimental qui a vu naître en son sein *La Poudrière*, groupe de femmes cinéastes féministes. Un programme pour honorer tout à la fois les 50 ans du Collectif Jeune Cinéma, les 20 ans de L'Etna et les 5 ans de *La Poudrière*.

Des *Films BorderLight*, comme à la bordure de la lumière, rarement vus, sortis des tiroirs. Enfin osés, tout juste tirés de leur nuit. *BorderLine* ? Plutôt des *Films BorderLight* comme on borde un enfant à la lumière du soir, pour éloigner la peur du noir, dompter ses images et rêver.

On y découvre des pensées intimes, des gestes politiques, des rêves et des cauchemars, des danses et des combats. À la frontière du basculement... Des pudeurs, des rituels secrets, des pulsions sacrées, là où faire est nécessaire.

Pour ses 50 ans, le CJC fête aussi ses années de collaboration et a invité la coopératrice et cinéaste plasticienne Carole Arcega à concevoir un programme de films de l'Etna, dont elle a été la première présidente il y a 20 ans. Elle a conçu ce programme, fruit d'anciennes et de nouvelles créations, avec Catherine Bareau, cinéaste toujours active au sein de l'Etna et de *La Poudrière*. — **Carole Arcega et Catherine Bareau**



Maria Klonaris dans *L'Enfant qui a pissé des paillettes* ©Klonaris/Thomadaki

---

**Focus n°15**  
**Soirée de clôture**  
**Klonaris/Thomadaki**  
**L'Enfant qui a pissé**  
**des paillettes**

**Dimanche 17 octobre**  
**Le Grand Action**  
**18:30**

---

**Programmé par Frédéric Tachou**  
**Présenté par Katerina Thomadaki**

**L'Enfant qui a**  
**pissé des paillettes**

Maria Klonaris  
et Katerina Thomadaki  
France, 1977

Performance de cinéma élargi,  
nouvelle version 2021.

Super 8 et diapositives 24x36  
numérisés, textes en direct,  
approx. 90 minutes

Katerina Thomadaki dans *L'Enfant qui*  
*a pissé des paillettes* ©Klonaris/Thomadaki



---

***L'Enfant qui a pissé des paillettes*, a été réalisé en 1977 par deux jeunes femmes brillantes originaires de Grèce, installées à Paris en 1975. Elles ont acquis à l'université d'Athènes et à l'école des Beaux-Arts d'Athènes de solides bagages théoriques et pratiques en scénographie théâtrale, arts plastiques, littérature, esthétique et philosophie. C'est à Saint-Charles, où Maria Klonaris parachève ses études en Esthétiques et sciences de l'art, que le lien est établi avec le cinéma expérimental. Les deux jeunes femmes développent rapidement un dispositif créatif synthétisant leurs compétences en combinant art filmique, art de la scène et arts plastiques.**

---

Contrairement à beaucoup des jeunes cinéastes qui étaient leurs contemporains, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki construisent autour de leur travail artistique un discours aux enjeux esthétiques et politiques forts, structuré autour des notions de « dimension politique de l'identité féminine » et de « Cinéma corporel ». Avec constance et rectitude, elles n'ont jamais dérogé à leur discours, refusant d'être assimilées à cette École du corps qui n'existe pas, de cautionner les mécanismes pervers des jurys de festivals, prix et postures diverses faites pour séduire.

Dès 1976, **Double labyrinthe**, tourné en Super 8 inaugure une « Tétralogie corporelle » dont **L'Enfant qui a pissé des paillettes** constitue le second volet. Défini par ses auteures comme « action pour film, diapositives et textes » ou « film/action », puis plus tard « projection/performance » ou « performance de cinéma élargi », il combinait diapositives, projection Super 8 et interventions orales. Proposé une première fois au ciné-club Saint-Charles en mai 1977, le film est sélectionné à Hyères dans un contexte de vifs débats, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki refusant le Prix spécial du jury qui leur est décerné par un jury composé de Raphaël Bassan, Dominique Noguez et Dominique Chateau. Le film a ensuite été beaucoup montré, jusqu'à la rétrospective **Klonaris/Thomadaki** 1975-85 organisée par la galerie J&J Donguy à Paris en 1985. Il n'a jamais été présenté ultérieurement.

Katerina Thomadaki, désormais seule, a accepté de faire revivre cette œuvre mythique en hommage à Maria Klonaris pour la soirée de clôture du festival à partir de supports numériques tirés du film Super 8 et des diapositives.

— **Frédéric Tachou**

## **L'Enfant qui a pissé des paillettes — Résurgence En hommage à Maria Klonaris**

Avec **Double Labyrinthe** (1975-76), notre premier film réalisé à Paris, nous mettons en place ce que nous avons appelé le *Cinéma corporel*. C'est par ce film performatif cosigné que nous rencontrons, en Italie d'abord, le mouvement des femmes. Une rencontre qui enflamme la politisation déjà consciente de nos corps et rend palpable celle de nos procédés de création (« double auteur/femme », « actante », « inversion des rôles filmante/filmée »...). En 1977 nous réalisons **L'Enfant qui a pissé des paillettes** à partir d'un projet de Maria marqué par son rapport intense à l'enfance et sa passion pour l'âme des objets. Son projet se décline principalement dans les deux premières parties : **Je(u) une enfance funèbre** et **Action Inceste I**. La troisième partie, **Action Inceste II : Artémis et Kyvéli**, traduit en images notre rencontre.

Comme toutes les œuvres de la **Tétralogie corporelle** (1976-1979), **L'Enfant qui a pissé des paillettes** est autobiographique. Mais pour nous la biographie est loin d'être le récit des événements d'une vie. Elle est l'inscription directe de leurs impacts — traces vivantes, charges émotionnelles, sensations — dans le corps des images. Tout en n'adoptant pas les formules du cinéma militant et revendiquant haut et fort « la dimension politique du langage poétique », ce film/action a été porté par l'énergie féministe des années 70. Présenté devant de larges publics, il a donné lieu à des débats passionnés. Toutefois, l'obsolescence du matériel technique requis pour sa présentation a mis fin aux projections publiques dès 1985. L'invitation du CJC de le présenter en 2021 a rejoint mon désir de refaire vivre cette œuvre qui porte magnifiquement la marque de Maria et l'énergie de sa présence. J'ai donc entrepris sa mue technique pour la réinscrire dans un présent enfin bouleversé par les politiques des corps et des genres.

— **Katerina Thomadaki, juillet 2021**

# Séances Jeunes Publics

---

**Séances Jeunes  
Publics, à partir  
de 6 ans :**  
( Libertés ! )

---

Programmé et présenté  
par le Pôle Transmission  
du Collectif Jeune Cinéma

---

**Mercredi 6 octobre  
La Halle des Épinettes  
14:30**

&

**Mercredi 13 octobre  
Le Grand Action  
14:30**



---

Si quelque chose démarque le cinéma expérimental du reste, c'est bien sa liberté. Liberté de formats, de sujets, de délires. Le catalogue du Collectif Jeune Cinéma en garde trace et nous avons voulu rendre hommage à cette liberté totale par une programmation de films pensés pour les êtres les plus libres : les enfants.

Il s'agira d'une programmation en deux parties et demie. La première, projetée en 16 mm, fera découvrir ce support encore vivant et nous suivrons ensemble la piste de plusieurs personnages. La deuxième partie nous invitera à entrer dans un jardin magique peuplé de couleurs et d'animaux. Pour la fin, ce sera la couleur qui envahira l'écran et clôturera cette séance avec un classique de la peinture sur pellicule.

---



**Walrus**  
Moirá Tierney  
Irlande/Russie  
2001, 16 mm, 3'

Quelqu'un se balade  
autour d'un lac,  
à Moscou, entre des  
tours d'immeubles.



**L'Ébranlement**  
Érik Bullot  
France, 1997  
16 mm, 4'30

Un combat d'escrime :  
à chaque contact, une  
explosion, un feu d'artifice.



**Dégringolade**  
Patrick Rebeaud  
& Eric Reynier  
France, 1982  
16 mm numérisé, 4'

Un monde imaginaire  
où, frénétiquement,  
ça glisse, ça court, ça  
tombe, ça vole, ça saute,  
ça s'agite, ça bondit, ça  
roule, ça déboule et ça  
déraille ; c'est un monde  
fou-curieux.



**Monsters**  
Toby Tatum  
Angleterre, 2013  
Numérique, 3'

Un jardin monstrueux,  
où les dinosaures  
en pierre sont animés  
par les feuillages  
rampants et les fleurs  
gargantuesques.



**Vents Cachettes — 7  
Orage et Myriade**  
Calypso Debrot  
France, 2021  
Numérique, 4'50

L'orage a éclaté !  
C'est la nuit. Un visiteur  
arrive, regarde et nous  
invite à regarder le monde  
avec lui.



**Vents Cachettes — 8  
Toussaint**  
Calypso Debrot  
France, 2021  
Numérique, 0'50

« On avait un chat  
Olga l'avait appelé  
Mmyrade »



**Valdediós**  
Elena Duque  
Espagne, 2019  
Numérique, 3'10

À Valdediós, il y a un mur,  
il y a un cheval, il y a une  
route, il y a tout l'univers.



**Micro Garden**  
Stan Brakhage  
États-Unis, 2001  
16 mm, 3'

Pour finir, un jardin de  
couleurs. L'écran est plein  
de bleu, vert, rouge, violet,  
turquoise et blanc.



Crédits images : Lou Bossard, Lola Gires, Elliot Thomas, Amandine Lot

**Cinéastes -15 ans**  
Samedi 16 octobre  
Le Grand Action  
14:00

Création du visuel, affiche et carte postale de la 7<sup>ème</sup> édition de la section des cinéastes de moins de 15 ans : Lola Gires, élève du Lycée Albert de Mun (encadrée par Gwenola).

Ont participé à l'atelier :  
Elliot Thomas, Lou Bossard,  
Amandine Lot et Lola Gires.

Le geste créateur des jeunes de -15 ans est mis à l'honneur lors d'une séance qui ne manque pas de sérieux. Le cinéma différent se renouvelle par les plus jeunes, encouragés à filmer ce qu'ils veulent, comme ils veulent et avec n'importe quelle caméra, de haute comme de basse qualité. Les jeunes cinéastes démontrent que leur imaginaire cinématographique est encore loin d'être colonisé par les modèles visuels dominants.

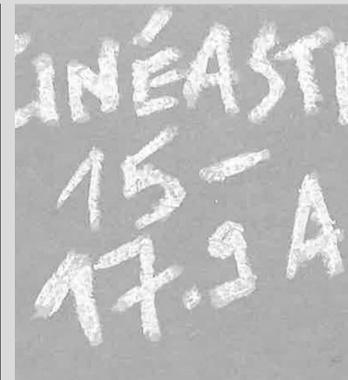
Depuis sept ans, la section des cinéastes de -15 ans a montré plus de cinquante films et suivi un nombre conséquent de cinéastes en germe. De plus, plusieurs films ont déjà intégré le catalogue du Collectif Jeune Cinéma et les jeunes cinéastes en sont devenus coopérateur.ice.s. Le cinéma d'enfant mérite une place dans le circuit de distribution du cinéma expérimental et différent et nous avons voulu la lui donner.

Cette année ce seront encore des cinéastes passé.e.s par la section qui réaliseront la sélection et établiront le programme. La séance, présentée par eux.elles, sera l'occasion d'un relais (déjà) intergénérationnel.

---

**Cinéastes 15-17,9**  
**Première mondiale !**  
Samedi 16 octobre  
Le Grand Action  
16:00

---



La section des cinéastes de *-15 ans* du FCDEP existe depuis 2015 et répond à un désir de valoriser, légitimer et diffuser les créations cinématographiques individuelles et libres d'enfants. Nous nous sommes aperçus que nous manquions d'un espace pour accueillir les films que beaucoup d'entre eux, passé 15 ans, réalisaient.

Nous avons donc décidé, pour l'édition 2021 du FCDEP, marquant les cinquante ans du CJC, d'inaugurer une nouvelle section : *15-17,9*. Ouverte et internationale, elle s'adresse aux adolescents et jeunes adultes et étant placée sous le même étendard que la section *-15 ans* : décolonisation des imaginaires, valorisation de tout geste créateur débordant, bouleversant ou brisant les modèles canoniques du film, de la vidéo, du clip.

Le développement de ces deux sections dédiées aux jeunes cinéastes et la distribution de leurs films s'inscrit dans la philosophie du CJC consistant à inlassablement accueillir et promouvoir les démarches artistiques originales, libres, inventives, quels que soient l'âge ou l'expérience de chaque créateur. Nous refusons les cloisonnements amateur/professionnel et mineur/majeur.

# Compétition internationale

**33 Films**  
**20 Pays**

## Membres du jury International

### Jean Pierre Ceton

---

Jean Pierre Ceton est un écrivain français né en 1950. Il fait la rencontre de Marguerite Duras qui lui dédie le recueil de textes *Les Yeux verts* parus dans *Les Cahiers du cinéma* en 1980. Entre 1975 et 1982 il réalise plusieurs courts métrages dont *Dis/ cours*, *Narcisso-métal*, *J'aimais encore cette vallée* ainsi que deux longs métrages : *Quand je pense à Jacences* et *Fréquence perdue*. Il se consacre ensuite à l'écriture et publie une dizaine de romans dont *Rauque la ville* (préface de Marguerite Duras), *La Suive*, *La Fiction d'Emmedée*, *Les Voyageurs modèles*, *Le pont d'Algeciras*, *L'insatisfaction*, *Nouvelles du passé*, et *Le Petit roman de juillet* en 2020. Autour de la fin du siècle passé, il a signé plusieurs tribunes au journal *Le Monde* (dont « Libérons la langue française » et « Voilà le temps venu de poser la question de l'Académie »). Présent sur les réseaux sociaux, il anime comme un grand livre sa page internet [jeanpierreceeton.com](http://jeanpierreceeton.com) et dirige la revue en ligne [Lettrealecteur.com](http://Lettrealecteur.com).

### Élodie Imbeau

---

Après des études de lettres classiques et sciences sociales, Élodie Imbeau commence à travailler à la Cinémathèque française en tant que chargée de la programmation jeune public, poste qu'elle occupe depuis 2002. Au-delà de la programmation de films, elle coordonne également toute sorte d'ateliers pratiques de découverte du cinéma en direction du jeune public. Elle s'intéresse, en particulier, au pré-cinéma et a écrit en 2006, un ouvrage pour les enfants dans la collection Atelier-Cinéma (Actes Sud/ Cinémathèque française) consacré aux lanternes magiques. Par ailleurs, elle est membre fondatrice de l'association Braquage (association de diffusion du cinéma expérimental), et productrice de clips pour le label Air Rytmo.

### Lea Leïla Jiqqir

---

Lea Leïla Jiqqir est une artiste Franco-Marocaine, vidéaste et productrice-musicienne installée à Nancy (FR). Semi-autodidacte, semi-diplômée des Beaux Arts de Nancy, son travail explore les méandres des identités plurielles à travers des questions de généalogie, de retour(s) aux racines... Entre l'écriture, la vidéo et le son, souvent à la limite du documentaire, Lea Leïla Jiqqir puise son inspiration dans sa propre quête d'identité, aux origines et à la géographie bien particulières. Glissant peu à peu de ces questions autobiographiques vers des préoccupations plus universelles, son travail interroge les multiples facettes des questions d'immigration, dont : la mobilité, la transmission, l'oubli, la violence qui y est liée, la déconstruction du (des) passé(s). Au prisme de l'introspection, de la poésie intimiste et de l'investigation autodidacte, le travail de Lea Leïla Jiqqir est en mutation permanente, instable, entre progression et digression. Également musicienne et productrice, elle fait partie du duo électro psyché franco-marocain Taxi Kebab, tout en restant investie dans le domaine de l'organisation d'événements (arts visuels, musique).

### Occitane Lacurie

---

Occitane Lacurie est membre du comité de rédaction de la revue *Débordements*, coréalisatrice d'un podcast sur l'image en mouvement et doctorante en études visuelles. Elle travaille sur les relations entre fantômes et technique à travers le prisme de l'archéologie des médias.

### Christian Lebrat

---

Christian Lebrat est artiste, cinéaste et photographe. Il a réalisé une vingtaine de films, performances et installations ainsi que plusieurs vidéos. Un DVD de ses films argentiques, *Vibrations*, a été publié par Re:Voir. Ses films font partie de la collection du Centre Pompidou et sa vidéo *VI (Tourbillons)* des collections du FNAC (Fonds National d'Art Contemporain). Il a créé et dirigé les éditions Paris Expérimental. Il est l'auteur de *Cinéma radical* (2008, 2<sup>ème</sup> éd. augmentée, en anglais, 2021) et co-auteur de *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (2001).

# Programme 1

## Jeudi 14 octobre

### 18:00

---



**Copyfight – La Boucherie**  
Collectif Home Cinema  
France, 2020  
Numérique, 1'40

(PM)

La Clef Revival est un cinéma occupé pour défendre l'idée d'accès à la culture comme bien commun.



**Утро, вечер, молоко**  
**Daybreak, Sunset, Cow Milk**  
Marina Fomenko  
Russie, 2020  
Numérique, 22'

(PF)

Voici une journée à la ferme : la traite du matin, la traite du soir, les accouchements, et encore la traite. À l'aube, les laitières arrivent. Elles font irruption dans un espace peuplé d'animaux et de machines, créant des vaches hybrides aux mamelles mécaniques. Le soir, les trayeuses reviennent et traient encore. Les veaux naissent dans la salle d'accouchement, et les vaches retrouvent temporairement une vie naturelle.



**Opus**  
Pauline Pastry  
France, 2020  
Numérique, 17'

(PF)

Trois salariés d'une fonderie se retrouvent dans une carrière abandonnée en Charente. Marqués par le travail, les ouvriers se remémorent la suite des gestes qu'ils réalisent quotidiennement.



**A Lack of Clarity**  
Stefan Kruse Jørgensen  
Danemark, 2020  
Numérique, 23'

(PF)

L'éclairage public traverse la nuit d'une ville moderne. Un écran d'ordinateur maintient l'espace urbain dans un état d'insomnie permanente, où le jour et la nuit ne se distinguent plus.

Les synopsis proviennent de la documentation fournie par les cinéastes.

(PM)

Première Mondiale

(PI)

Première Internationale

(PF)

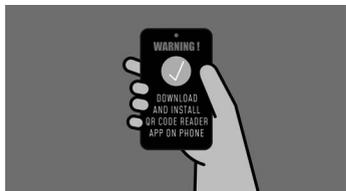
Première Française



**Sign**  
Robert Cahen  
France, 2021  
Numérique, 10'35

PM

De «Four Doors» André Bon écrit : « ces portes s'ouvrent sur quatre paysages sonores qui expriment dans l'ordre : la tension, la détente, l'attente, l'extase ». Nous disons : Sign. Respiration symphonique en quatre mouvements où musique et sensualité des images s'offrent en contrepoint, par glissements subtils. Petite histoire d'une rencontre à déchiffrer.



**Nebo nad Hévízom  
(The Sky Over Hévíz)**  
Davorin Marc  
Slovénie, 2020  
Numérique, 3'

PM

Pièce pour téléphone et écran de cinéma.

## Programme 2

### Jeudi 14 octobre

### 22:00

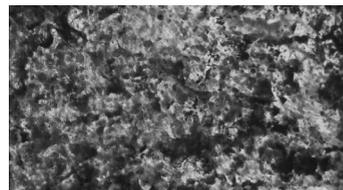
---



**Zombi Zapping**  
Luca Sorgato  
Italie, 2020  
Numérique, 5'

PF

Medley de dix chaînes de télévision. Un zapping maladroit où des personnages zombies se retrouvent piégés dans une boucle éternelle.



**LEVITATOR  
And Other Sensations**  
Guy Trier  
France, 2020  
Numérique, 8'

PF

Tableau mouvant sur film argentin Super 8 / Single 8 / 16 mm. Une histoire vraie... vécue, par bon nombre de personnes, à certaines époques, parfois pas si lointaines, voire immédiates (...). Et essentiellement appréhendée, très, très loin du Champ d'Action... dans son fauteuil... Les « Jeux du Cirque », en somme...



**8'28''**  
Su Zhong  
Chine, 2021  
Numérique, 8'28"

(PF)

Un plan séquence sur la violence et le sang dans un monde dévasté, dont le titre n'est autre que sa durée. **8'28''** ne doit pas être interprété comme un miroir de l'époque de la pandémie, puisque la création sonore et le montage final du film ont eu lieu avant l'arrivée du virus.



**Maan Faa Tung**  
Eugénie Arcos  
Hong Kong / France, 2020  
Numérique, 29'

(PM)

A Hong Kong, une étrangère erre et filme frénétiquement en monologuant auprès de sa caméra. Pénétrant l'intimité des appartements à travers les fenêtres, s'attardant sur des visages inconnus dans les rues, elle cherche à enregistrer ce qui la dépasse. C'est après avoir trouvé un kaléidoscope par terre qu'elle rencontre l'homme aux tatouages — il est hanté par un combat.



**1959 년의 김시스터즈-숙자,애자,민자 언니들에게**  
**Dear Kimsisters in 1959**  
Chaelin Jeon  
France / Corée du Sud, 2020  
Numérique, 16'50"

(PF)

En pleine conquête spatiale, trois Coréennes partent aux États-Unis pour monter un groupe de pop. La réalisatrice tisse des liens entre ces musiciennes, les Kim Sisters, d'autres femmes asiatiques en 1959, et l'histoire de la cinéaste elle-même, en études à l'étranger. Au croisement de la langue, du pouvoir, de l'histoire et de la culture, la réalisatrice met au jour les voix des femmes asiatiques exclues par les hommes et le pouvoir occidental, à travers des images d'archives et des collages.



**Two Sons and a River of Blood**  
Angelo Madsen Minax  
& Amber Bemak  
Mexique / États-Unis, 2021  
Numérique, 10'40"

(PF)

Une femme queer est enceinte. Deux gouines et un homme trans constituent une cellule familiale sur mesure. Iels imaginent une sorte de magie érotique qui leur permettra de procréer sur la seule base du désir. Ensemble, iels mettent en place un rituel sexuel public pour symboliser leur espoir de multiplicité, assumant leurs corps cyborgs comme des interventions technologiques.

## Programme 3

### Vendredi 15 octobre

#### 18:00

---



**Le Quatuor ambigu**  
Érik Bullot  
France, 2020  
Numérique, 18'

Inspiré par l'univers de l'écrivain André Pieyre de Mandiargues, **Le Quatuor ambigu** présente une série de tableaux poétiques et visionnaires au cours desquels quatre jeunes femmes, inspirées des artistes Meret Oppenheim, Bona, Leonora Carrington et Leonor Fini, se livrent à des exercices de divination, rappelant la part féminine dans l'élaboration de l'œuvre de l'écrivain.



**All the Stops**  
Josef Dabernig  
Autriche, 2020  
Numérique, 16'

(PF)

Une femme autoritaire dirige plusieurs hommes qui rénovent une villa dans une petite ville hongroise. C'est à travers les mouvements séquentiels millimétrés de l'actrice que se déploie une possible narration ancrée dans sa nature formelle. L'actrice joue superbement son rôle, traversant la ville en cercles concentriques pour superviser et discipliner les hommes effectuant les tâches qui leur sont assignées. (Brigitta Burger-Utzer)



**Volgograd :  
De rouille et de boue** (PM)  
La Destination  
(Anne Fave & Emmanuel Carquille)  
France, 2021, Numérique, 8'

Une mémoire qui s'efface, rongée par le grain et les transferts successifs, d'une séquence travelling tournée en Super 8 en 1993.



**Autoportrait en onnagata  
interprétant Ophélie** (PM)  
Sothean Nhieim  
France, 2020  
Numérique, 16'35

A partir du poème de Rimbaud, un autoportrait rêvé en jeune fille par un homme au seuil de la vieillesse avec les moyens du kabuki et du cinéma. La première Ophélie queer de l'histoire du cinéma !



**Conference of Birds** (PM)  
Mahmoodreza Esmailizand  
Iran, 2021  
Numérique, 13'20

Ce film est inspiré du poème d'Attar *Conference of Birds*. Il contient des chapitres qui tentent de décrire les sentiments du poème sur des images.



### **Dubhe (Vaghe stelle)**

Mauro Santini  
Italie, 2020  
Numérique, 5'50

(PM)

**Dubhe** est un des sept chapitres de **Vaghe Stelle**, un film conçu comme un album de musique composé de sept mouvements visibles individuellement (comme des chansons) ou dans un ordre établi (comme un disque) ; ou encore en mélangeant les films, en créant à chaque projection des nouvelles combinaisons ou d'autres possibilités de narration. Il y a sept chansons, comme les étoiles de la Grande Ourse. Un vagabondage nocturne qui aura comme référence le ciel étoilé : un pèlerinage terrestre à la recherche d'épiphanies ou la dérive d'un hypothétique voyage interstellaire.

## **Programme 4**

### **Vendredi 15 octobre**

#### **22:00**

---



### **L'Enfance qui nous revient à l'éclat d'une étoile**

Marylène Negro, Quentin Balpe,  
Karim Ghaddab, Emmanuel Soland  
France, 2021, Numérique, 19'

(PI)

Une descente dans les cercles de l'enfer. Et une échappée. **L'Enfance qui nous revient à l'éclat d'une étoile** est une pérégrination autour de l'Etna, un conte cruel à la rencontre de voix, de paysages, d'une enfant. Autour d'elle, de ce temps jeune et fugace, gravitent et circulent lentement des figures d'une mémoire lointaine, squelettes, ruines, fresque de la Mort. Un film qui trace trois temporalités : l'instant, la mort, l'au-delà.



### **A Maiden's Prayer**

Tzuan Wu  
Taïwan, 2020  
Numérique, 6'30

(PI)

« Ce que l'on appelle fiction est partiellement composé de documents. Ce que l'on appelle document comporte aussi des parties fictives. » Nous avons visité le lac vert ensemble, lors de cet après-midi brûlant. Je documente des choses pour un enregistrement privé, mais aussi pour une reconstitution de ce moment passé ensemble. Des fragments de film surexposés, flous, ont été conçus sans but précis. Puis ils ont été assemblés aléatoirement. Ils ne sont probablement qu'un rappel de notre droit au plaisir.



### **Interspecies Architecture**

Mauricio Freyre  
Espagne/Pérou/Taiwan, 2021  
Numérique, 12'40

Une flânerie en périphérie de Taipei. Une spéculation nomade sur les relations et les processus qui ont lieu entre les espèces et les dimensions, au-delà des rapports humains.



69

**Ignazio Fabio Mazzola**  
Italie, 2021  
Numérique, 1'

PM

Entre 1968 et 1969, Maurizio Sacripanti conçoit un pavillon pour l'Expo '70 d'Osaka. L'intention était de représenter l'Italie dans une exposition universelle à travers une architecture physiquement en mouvement, symbole d'un pays qui bouge. Ce projet non réalisé, qui n'existe que sur papier, est le témoignage d'une période historique unique dans le milieu architectural romain.



### **Capsules / Portraits**

Jules Bourbon  
France, 2020  
Numérique, 4'50

PM

Dans cette vidéo, je tente de produire une écriture collée au réel et en dialogue avec mon « espace du dedans ». L'écriture comme une caméra subjective afin de produire différents portraits... Percer par la poésie la singularité que je perçois dans le banal et l'exceptionnel. Que les vidéos soient des points de perception du réel qui est à la fois violent, touchant, sale et splendide. J'ai une espèce de tendresse caustique pour le monde qui m'entoure. Je suis fasciné par sa part immonde et profondément belle à la fois.



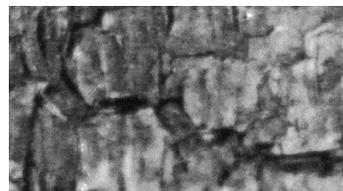
日 111111111111 記

### **Tugging Diary**

Yan Wai Yin  
Hong Kong, 2021  
Numérique, 16'

PF

Le film documente une passerelle sur une année entre août 2019 et janvier 2021. Lors de troubles sociaux et politiques, les espaces physiques deviennent des plateformes d'échanges critiques. De là, les informations circulent plus rapidement et plus globalement, sans l'aide des grands médias. Ces données sont continuellement modifiées, certaines renouvelées, tandis que d'autres sont retirées, recouvertes de peinture ou par d'autres informations.



### **ruído; rauca**

Javiera Cisterna  
Chili, 2021  
Numérique, 2'30

PM

Depuis la surface de planches de bois, caméra et main étudient ensemble le mouvement d'un espace statique, à travers le bruit pictural déclenché par l'obscurité. Cet exercice traite de la multiplicité des textures, et des dimensions possibles d'un environnement nébuleux.



### **Spinoza/Ongodist**

Bruno Delgado Ramo  
Espagne, 2020  
Super 8, 11'

PI

Le film se concentre sur Baruch Spinoza en tant que fabricant de lentilles, marchand de fruits secs et de noix et libre-penseur, en essayant d'établir plusieurs associations entre la machine à meuler les lentilles de Spinoza, certains objets quotidiens de son époque, la caméra en tant que machine à lentilles, une ancienne édition de son *Éthique* et un ensemble de sons enregistrés sur place.

**Programme 5**  
**Samedi 16 octobre**  
**18:00**

---



透明な私  
**Transparent, I am.**  
Yuri Muraoka  
Japon, 2020  
Numérique, 11'

(PF)

En 2020, lorsque le monde a été contraint de « changer », j'ai voulu vérifier ce qui avait changé et ce qui n'avait pas changé en moi et j'ai écrit un poème intitulé « Transparent, I am ». Ce film s'en inspire. Le masque blanc que je portais est devenu l'écran qui projette mon passé. Ma famille est parfois blessée et souffre, mais elle me soutient, moi qui suis atteinte de schizophrénie.



**Des enfants et des ruines**  
Alain Mazars  
France, 2021  
Numérique, 66'

Ce film renoue avec cet esprit de recherche ayant débuté avec le cinéma muet, avec des compositions musicales aussi essentielles que les dialogues dans un long métrage parlant. Les ruines du titre représentent visuellement une aspiration à reconstruire un autre monde à partir de l'ancien. Enfin, le film questionne la possibilité qu'un enfant procède à cette reconstruction à partir d'un récit où le sens fuyant de tout ce qui l'entoure est à réinventer.

**Programme 6**  
**Samedi 16 octobre**  
**22:00**

---



**The Rupture of Promised Land (Or We Can Never Get There)**  
Lo Yun Ting  
Hong Kong, 2020  
Numérique, 19'

(PM)

Suite de **Those Who Do Not Remember The Past Are Condemned To Repeat It**, primé au dernier FCDEP. À partir de matériaux provenant du FBI et de l'Institut Jonestown, le film mêle des monologues, confessions et discours prononcés par des membres de Jonestown. En incorporant ces archives au jeu vidéo **Outlast 2** qui s'inspire du suicide collectif de Jonestown en 1978, le film traite de l'abandon de la quête d'une Terre Promise et du socialisme religieux.



**em không là duy nhất  
i am not the only one**  
Phạm Nguyễn Anh Tú  
Vietnam, 2020  
Numérique, 3'20"

(PF)

**em không là duy nhất** est un journal filmé réalisé lors d'une période où je déménageais constamment d'une ville à l'autre. Dans chaque ville où j'arrivais, je portais le bagage de mes expériences passées dans la ville précédente. J'absorbais et traitais simultanément de nouvelles informations dans chaque nouveau lieu.



يا عم الشيفور  
**Festina Lente**  
Baya Medhaffar  
Tunisie, 2021  
Numérique, 20'15

La prière ne faisant rien à leur perte, le voyageur et son ombre se frayent un chemin au croisement d'images et de voix rencontrées sur la route qui se forment et se déforment à mesure qu'ils avancent. Autant d'apparitions qui sont une occasion de s'arrêter un temps, de jeter un coup d'œil ou de tendre l'oreille avant de reprendre leur marche, avec pour seuls repères, des souvenirs si anciens qu'ils paraissent venir d'un autre temps, celui de l'enfance, de notre enfance.



**Le bain noir**  
Jackie Raynal  
France, 2021  
Numérique, 2'35

PF

Une cinéaste, dans son bain, se souvient.



**Commodity Trading  
(Part 2 of 3?): December 19th**  
M.Woods  
États-Unis/Royaume-Uni/  
Mexique /Équateur, 2021  
Numérique, 27'45"

PM

Un vide dans l'espace-temps s'ouvre alors que des esprits amers partent à la recherche de la Numb Spiral. Cette double réalité fait disparaître les États-Unis de la carte.

---

## Délibération publique du jury

**17 octobre 14:00**  
Lieu annoncé lors du festival

---

Jury composé de Jean Pierre Ceton,  
Elodie Imbeau, Lea Leïla Jiqqir,  
Occitane Lacurie et Christian Lebrat

---

---

## Reprise des films primés

**17 octobre 21:00**  
Le Grand Action

---

# Interventions

## Des cinéastes joyeux

Jean Pierre Ceton

⤿ Je ne sais plus comment j'ai eu l'information qu'il y avait des projections de films expérimentaux et/ou marginaux à la maison de la culture, place St Michel à Paris. Un papier dans *Le Monde* ou *Libération* ? J'y ai rencontré Marcel Mazé à qui j'ai parlé de *Discours*, un petit film que je venais de réaliser. Le film a été retenu pour le festival d'Hyères et présenté à Toulon où se déroulait cette année-là (1976) le festival. Ensuite j'ai fait route avec le Collectif Jeune Cinéma durant plusieurs années. En allant régulièrement à Hyères, pour y présenter mes films et aussi animer des débats sur les films après les projections. Et puis pour gérer le Collectif avec Jean-Paul Dupuis, c'est surtout lui qui le faisait. J'ai le souvenir du local de la rue Quincampoix qui je crois se trouvait en sous-sol, du coup était plutôt humide, ce qui n'empêchait pas un passage régulier de cinéastes déterminés. Et de cinéastes joyeux comme je le découvre telle une heureuse surprise en revoyant des photos de groupe de l'époque. On naviguait pourtant dans le triste monde d'un premier ministre, un certain Barre, qui avait comme projet civilisationnel la lutte contre l'inflation. J'ai fait route aussi avec le CJC à travers la revue *Cinéma Différent* qui faisait l'objet de nombreuses

réunions de préparation carrément animées. Il y avait en effet de vraies divergences entre les expérimentaux et les différents, les formalistes et les figuratifs ou narratifs. C'était si difficile de s'entendre théoriquement qu'on en venait à choisir l'ordre de parution des articles dans la revue en fonction de l'ordre alphabétique du nom des auteurs-cinéastes.

Tout comme aujourd'hui, semble-t-il, ces films des années 1975/1982 dont je parle, étaient d'abord des films marginaux. Ils étaient parfois accusés de n'être pas professionnels. Oui ils étaient non-pro d'un côté, parce que les moyens étaient dérisoires, des films faits avec trois fois rien, avec une revendication d'un laisser faire pour ce qui était de l'image qui n'avait pas besoin d'être propre. Oui des films qui s'opposaient au cinéma publicitaire naissant dont les images étaient « léchées ».

Du cinéma pas complètement pro d'un côté, mais du vrai luxe de l'autre, car on produisait les films qu'on voulait, le CJC permettait une diffusion potentielle de ces films auto-produits. Du cinéma différent ou expérimental en tout cas qui se séparait des films commerciaux. Qu'ils soient plus ou moins narratifs, c'était des films marginaux car ils portaient du vécu.

## À la recherche du « méta-artiste »

Raphaël Bassan

**Pour Marcel Mazé  
et Dominique Noguez**

↪ En 1971 était fondé le Collectif Jeune Cinéma (CJC). C'est, avec le recul, la mi-temps entre l'apparition des premiers films expérimentaux encore visibles de nos jours (*Opus 1*, de Walter Ruttmann, *Manhatta* de Paul Strand et Charles Sheeler, tous deux de 1921) et le moment où cet article est écrit. Ce qu'il faut noter, car se sera une des apories cruciales touchant à la définition et à l'identité du cinéma expérimental, c'est que ces deux films n'ont, de prime abord, que peu de choses à voir entre eux. *Opus 1* est un film abstrait tourné en Allemagne, au sein de vastes mouvements d'avant-garde multidisciplinaires qui secouaient alors l'Europe (Dada, futurisme, cubisme, surréalisme) ; *Manhatta* est un documentaire poétique, non « pédagogique », dont les sous-titres sont composés d'extraits d'un texte de Walt Whitman. Charles Sheeler est un peintre aujourd'hui oublié ; Paul Strand, un grand photographe qui deviendra membre du groupe de réalisateurs engagés des années 1930 regroupés dans Frontier Films. Il y coréaliserà avec Leo Hurwitz, *Native Land* (1939-1942), un des films les plus contestataires de l'époque.

### Naissances multiples

*Manhatta* sera montré à Paris, apporté par Marcel Duchamp, à la fameuse soirée Dada du « Cœur à barbe » en 1923. Ce film a probablement influencé les « symphonies de villes », dont *Rien que les heures* d'Alberto Cavalcanti (1926) puis *Berlin, symphonie d'une grande ville* de l'ex-abstrait Walter Ruttmann (1927) — il s'agissait souvent d'un montage de plans et de séquences qui radiographiaient une ville durant vingt-quatre heures passant des hauts aux bas quartiers.

Durant les années 1920, d'autres tactiques et techniques ont été employées par les cinéastes d'avant-garde. Henri Chomette (*Cinq minutes de cinéma pur*, 1925) et Germaine Dulac (*Étude cinématographique sur une arabesque*, 1929) parviennent à créer de l'abstraction par l'utilisation d'éléments purement photographiques et cinématographiques. Germaine Dulac encore (*La coquille et le clergyman*, 1927, d'après un scénario d'Antonin Artaud) ou Luis Buñuel et Salvador Dalí (*Un chien andalou*, 1929) utilisent des éléments figuratifs voire paranarratifs dans leurs films. Dans le film-essai contemporain, la narration « disloquée » nourrira ces spécimens dont un des parangons est *La Jetée* de Chris Marker (1962). On note aussi, en ces temps pionniers, la présence de l'inclassable *Ballet mécanique* de Dudley Murphy et Fernand Léger (1924), très en avance sur son temps qui a recours au

« Sans fiction, ce n'est pas du cinéma, pense-t-on à l'aube des années 1920. »

« montage à distance » bien avant Artavazd Péléchian. Dès 1924, le Britannique Adrian Brunel utilise, dans *Crossing the Great Sagrada*, du matériau de found footage qu'il détourne par des intertitres sans aucun rapport avec les images. Cette technique se répandra après la guerre avec les lettristes, puis Guy Debord, Ken Jacobs, Bill Morrison ou Jean-Luc Godard. Ces quelques échantillons sont tous des pierres angulaires du cinéma expérimental en devenir. Les films d'avant-garde européens sont montrés à New York en 1928, ville très à la traîne en la matière par rapport aux grandes cités du vieux continent. Mais il y avait des groupes de cinéastes amateurs et militants dont certains (Robert Florey, Slavko Vorkapich, Ralph Steiner, Lewis Jacobs, Jay Leyda) réaliseront des films expérimentaux reconnus longtemps après. Mais alors, où sont les clés ? Si l'on revient en 1921, on peut noter diverses choses. Depuis quelques années (en gros depuis *Intolérance* de David Wark Griffith, 1916), la durée du film, qui était de dix, quinze ou vingt minutes (une séance de cinéma

comportait plusieurs opus), passe aux alentours de quatre-vingt dix minutes, la fiction devient le genre dominant du cinéma. « Sans fiction, ce n'est pas du cinéma » pense-t-on à l'aube des années 1920. *Opus 1* et *Manhatta* sont des courts métrages, ce sont parmi les premiers vrais courts métrages à l'époque où ce dernier n'était plus la norme. *Opus 1* initie, après quelques tentatives infructueuses, la naissance du film expérimental-abstrait. Tandis que *Manhatta* est un des premiers films documentaires, puisque depuis les Frères Lumière, ce dernier n'est plus un genre pris au sérieux dans le cinéma. Une certaine recherche au niveau plastique fait également de *Manhatta* un film expérimental. (Le documentaire expérimental est très présent en 2021). C'est lors de la projection de ce film que le critique Robert Allerton Parker adjoint pour la première fois au substantif (movie) le qualificatif (experimental).<sup>1</sup>

### Gérer l'hétérodoxie

Dans les années 1970, le critique Dominique Noguez s'investit, comme personne jusqu'alors en France, dans le témoignage, la recherche, la légitimation du cinéma expérimental et le repérage de ses styles, genres, cinéastes, écoles. Il y cherche une unité, une sorte de Graal. Il suit toutes les projections concoctées par son ami Marcel Mazé dans les diverses séances du CJC, mais également à Hyères et dans de nombreux autres endroits. Il publie en 1979, *Éloge du cinéma expérimental*<sup>2</sup>. Il prend alors connaissance de la

richesse et de l'hétérogénéité de son corpus et barre d'une croix le qualificatif *expérimental* à chaque fois qu'il apparaît dans le texte. Certes, c'est la moins mauvaise définition précise-t-il mais ce n'est pas totalement satisfaisant, d'où sa graphie biffée. Devant tout de même trouver un processus d'unification pour ces films, il évoque un « pôle expérimental » censé unir ces films dissemblables, de Stan Brakhage à Marcel Hanoun. Mais c'est quelques années plus tard avec la rédaction d'*Une renaissance du cinéma*<sup>3</sup>, livre consacré au cinéma underground américain, qu'avec un bâton de pèlerin Dominique se rend aux États-Unis, rencontre les artistes, et réalise une réflexion monumentale sur le sujet, encore indépassée en 2021. Il se montre à la fois attentif et dubitatif face aux analyses (parfois semées de contradictions) de P. Adams Sitney, contenues dans *Le cinéma visionnaire*<sup>3</sup> — premier livre à traiter avec pertinence et sans folklore ce cinéma — riche en néologismes mais qui ne peut en éliminer les contradictions et l'hétérodoxie (le « cinéma lyrique », la « mythopoïétique majeure », le « cinéma structurel »). Noguez écrit, page 219 de l'édition 2002 de son livre : « L'esthéticien est comme Pascal ou Turgot considérant l'ensemble des humains " comme un seul homme " ou " un tout immense ». Il veut un seul objet à la fois, quitte à en avouer la bigarrure. Laisse-t-il l'Un-Bien — ou plutôt l'Un-Beau —, descend-il à quelqes sous préfecture de l'univers empirique, c'est la même *reductio ad unum*. Non pas les films, mais le film ; non

pas *Entr'acte* et *Ballet mécanique*, mais le film expérimental. Ainsi ferons-nous désormais, raisonnant comme si les quelques mille films du cinéma "underground" américain étaient d'un seul auteur et, mieux, comme s'ils n'étaient qu'un. Certes, cet *archifilm* sera bien difficile à décrire, puisqu'il mue. »

### Cas d'espèces : États-Unis et France

Si l'on revient sur les réflexions de Jonas Mekas, fondateur, en 1962, de la Film-Makers Cooperative (qui a servi de modèle à toutes les coopératives dans le monde), telles qu'il les exprime dans son *Ciné-journal*<sup>5</sup>, on y décèle de nombreuses hésitations. Mekas souhaite voir l'émergence dans son pays d'une Nouvelle Vague proche de la française. Il réalise d'ailleurs des films dans cette optique : *Guns of the Trees* (1963), *The Brig* (1965). Mais l'Amérique n'est pas la France, contrée où de nombreuses aides étatiques stimulent les jeunes cinéastes, tandis que Hollywood récupère et phagocyte tout. Le cinéma expérimental et indépendant américain apparaissent alors aux yeux de Mekas comme la seule manière de pratiquer un cinéma libre. Pour garantir cette liberté et cette indépendance, Mekas assure la distribution de ces films via la coop, il les défend dans la revue *Film Culture* qu'il a fondée en 1955 et dans les colonnes de l'hebdomadaire *The Village Voice* durant les années 1960. Le résultat est payant. Ce groupe de cinéastes attire l'attention

des plasticiens, musiciens, écrivains novateurs. Les facultés s'y intéressent et de nombreux membres de la coop enseignent bientôt ce cinéma. Dans un documentaire consacré récemment à Bob Wilson on y apprendrait que pour un film d'Andy Warhol, une pièce de Richard Foreman ou un concert de John Cage, il y avait toujours un cercle de fidèles new-yorkais qui était présent. Dans les années 1960, une telle démarche est impossible en France. C'est, avec la Nouvelle Vague, une révolution corporative qui a lieu. Des cinéastes « plus libres » apparaissent. Mais si l'on regarde avec le recul (et en mettant à part des créateurs comme Alain Resnais ou Chris Marker qui ne faisaient pas partie de cette galaxie, d'ailleurs informelle), seuls Jean-Luc Godard et Jacques Rivette sont vraiment novateurs, « révolutionnaires » et méritent d'être comparés à leurs homologues brésiliens (Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade) ou japonais (Nagisa Oshima, Kiju Yoshida). La radicalité de Godard et Rivette a fait profiter, un temps, d'autres cinéastes de ce prestige lié à la Nouvelle Vague mais qui est obsolète aujourd'hui. La « narrativité perturbée » de *Week end* (Godard, 1967) ou de *L'Amour fou* (Rivette, 1968), entre autre, semble ouvrir la voie à une génération novatrice post-Nouvelle Vague<sup>6</sup> qui fréquentait la Cinémathèque française et que Henri Langlois voulait présenter comme l'avant-garde française face aux coups de butoir de Mekas et Sitney. Celui qui poussa le plus loin cette recherche plastique a été

« **Non pas les films, mais le film ; non pas Entr'acte et Ballet mécanique, mais le film expérimental. Ainsi ferons-nous désormais, raisonnant comme si les quelques mille films du cinéma "underground" américain étaient d'un seul auteur et, mieux, comme s'ils n'étaient qu'un** »  
(Noguez)

Jean Eustache avec *La maman et la putain* (1973), film monstre qui a dévoré son auteur qui n'a pu poursuivre dans cette voie. Le Groupe Zanzibar autour de Mai 1968 et d'autres cinéastes plus ou moins proches comme Jean-Pierre Lajournade, Yvan Lagrange, Jacques Robiolles, Philippe Garrel (à ses débuts), Patrice Énard, Jacques Richard, Yves-André Delubac — la plupart sélectionnés à Hyères avant et après l'arrivée de Marcel Mazé —, faisaient office aux yeux des critiques avertis comme Noël Burch et d'autres de véritable courant underground

français. On les conjuguaient parfois aux films d'Étienne O'Leary ou de Pierre Clémenti, ces derniers étant expérimentaux au sens américain du terme à l'époque. Devant cette profusion de formes nouvelles et d'inédites manières de filmer, le critique britannique Peter Wollen souhaita, en 1974, la conjonction des deux avant-gardes, l'europpéenne générée par les diverses nouvelles vagues du vieux continent et les films issus des coopératives, surtout américaines et britanniques<sup>7</sup>. C'est un même souhait qui anime Noguez lorsqu'il évoque un « pôle expérimental », lui qui avait déjà préparé le terrain en écrivant, au début de son aventure expérimentale, sur de grands auteurs novateurs<sup>8</sup>.

#### JLG

Trouver le « méta-film expérimental » comme le souhaitait Noguez est impossible, mais on peut donner une idée de ce qu'est un « méta-artiste » en évoquant le cas de Jean-Luc Godard, à nul autre pareil (le seul cinéaste qui entretienne des rapports avec lui est l'Allemand Alexander Kluge qui passe de la fiction décalée à toutes les expériences qu'autorisent cinéma, vidéo et numérique). Pourquoi Eustache ou Lajournade se sont cassés les dents ? Parce qu'ils façonnaient un devenir aux films de Godard et Rivette qui ne correspondra pas à l'évolution de ces maîtres, et que leur cinéma sera court-circuité par l'arrivée de véritables expérimentateurs

français dès 1973 — Patrick Bokanowski, Patrice Kirchner, Claudine Eizykman, Guy Fihman — sans conséquence pour Rivette, mais suscitant des rapports ambigus avec l'œuvre tardive de Godard. De 1960 (*À bout de souffle*) à 1967 (*Week-end*), Godard travaille la narration qu'il désarticule dans tous les sens, mais plus uniquement en tant que cinéaste à partir du *Mépris* (1963), mais également en artiste cherchant de nouveaux modèles dans la peinture ou la musique : ces références ou emprunts seront d'abord citationnels dans sa première période, mais contamineront la totalité des films dès 1979 (*Sauve qui peut {la vie}*) et son retour à la fiction. À partir de 1963, Godard constate que la Nouvelle Vague bat de l'aile, il ne veut plus être cinéaste mais artiste. Avec l'arrivée de Mai 68, il fonde avec Jean-Pierre Gorin le Groupe Dziga Vertov et renouvelle durant quatre ans le cinéma militant. Godard est à l'affût de toute nouveauté qu'elle soit artistique, sociétale ou technique. Il s'empare très rapidement de l'outil vidéo et réalise un film sans équivalent alors, *Numéro deux* (1975) dans lequel il aborde frontalement la sexualité pour la première fois. Le film est coréalisé par Anne-Marie Miéville. Godard la rencontre en 1972 à la fin de sa période militante. Ils fondent à Grenoble le studio Sonimage. En 1977, ils s'installent à Rolle, en Suisse, où Godard construit un studio-laboratoire qu'il garnit, progressivement — avec une partie de ses émoluments —

de tous les outils technologiques dont il peut avoir besoin (caméras argentiques, vidéo, divers appareils pour le son, tables de montage) : « Le Studio Godard » fait de l'artiste un laborantin. Toutes les évolutions postérieures de ce créateur — le vidéaste des années 1970 ; l'autobiographe des années 1990, *JLG/JLG, autoportrait de décembre* ; le maître du emploi, *d'Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) au *Livre d'image* (2018) — s'ancrent dans l'aventure de Sonimage. Godard enviait Chaplin d'avoir perpétuellement à sa disposition une véritable tanière avec caméras et projecteurs qui lui permettait, en permanence, de faire ses gammes, de tester, *in vivo*, ses intuitions. On ne peut éviter de penser que son expérience sera démocratisée à partir des années 1990 par le mouvement des laboratoires indépendants. Jusqu'à il y a dix ans, les thuriféraires les plus ardents de JLG voulaient absolument le tenir à l'écart de tout rapprochement avec le cinéma expérimental. Alors qu'il l'a été tout au long de sa vie. Jonas Mekas écrivait dès 1968 dans son *Ciné-journal* : « *Week-end* me confirme dans l'impression que Godard avec chacun de ses films se rapproche de plus en plus des techniques et de l'esthétique du Nouveau Cinéma Américain. »<sup>9</sup>. Même un aveugle verrait des similitudes entre *Le livre d'images* et *Phœnix Tapes*, de Christoph Girardet et Matthias Müller (1999). Nicole Brenez rompt le tabou en écrivant : « Les expérimentations plastiques sur le emploi à la fois prolongent la logique citationnelle d'ensemble à l'œuvre dès l'origine ;

et rejoignent l'une des grandes traditions du cinéma expérimental, le recyclage d'images (et plus seulement de schèmes narratifs, de schémas visuels, ou de citations de textes ou de tableaux). Jean-Luc Godard croise alors les maîtres du remploi : Stefan et Franciszka Themerson, Ken Jacobs, Malcolm le Grice, Peter Tscherkassky... et principalement Al Razutis, auteur de la série *Visual Essays: Origins of Film* (1973-1984), voué à un projet similaire à celui de Jean-Luc Godard, créer une histoire "véritable", faite d'images et de sons. Al Razutis sera lui-même employé par Godard à partir de *Vrai faux passeport* (2006), comme plus tard Yervant Gianikian et Angela Ricci-Lucchi dans *Le Livre d'images*. »<sup>10</sup>

Jean-Luc Godard est probablement ce méta-artiste qui, à lui seul, a su parcourir un nombre vertigineux de propositions artistiques, formelles, sociales. Il a su concrétiser cette multiple avant-garde souhaitée par Peter Wollen ; son œuvre et sa vie ont été (sont toujours) un pôle expérimental infini. Ses initiales seules, JLG, concentrent toute l'hétérodoxie de son parcours.

<sup>1</sup> « The Art of the Camera : An experimental Movie » (cf. Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde. 1919-1945*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1995, p 391).

<sup>2</sup> Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Centre Pompidou, Paris, 1979 ; rééd. Paris Expérimental, coll. Les Classiques de l'avant-garde, 2010.

<sup>3</sup> Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma « underground » américain*, Méridiens, Klincksieck, Paris, 1985 ; rééd. Paris Expérimental, coll. Les Classiques de l'avant-garde, 2002.

<sup>4</sup> P. Adams Sitney, *Visionary Film, the first major History of post-World War II American avant-garde filmmaker*, Oxford University Press, New York, 1974 ; trad. Fr. Pip Chodorov, Christian Lebrat, *Le Cinéma visionnaire : l'avant-garde américaine*, Paris Expérimental, coll. Classiques de l'avant-garde, 2002.

<sup>5</sup> Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of the New American Cinema 1959-1971*, Collins Books, New York, 1972, trad. Fr. Dominique Noguez, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain 1959-1971*, Paris Expérimental, coll. Classiques de l'avant-garde, 1992.

<sup>6</sup> J'ai abordé ce sujet dans le catalogue de la 17<sup>ème</sup> édition de notre festival : « Cinéfilms de l'underground français ? », pp 108-113, 2015

<sup>7</sup> Peter Wollen, « The Two Avant-Gardes », *Studio International*, vol. 190, n° 978, 1975, p. 171-175.

<sup>8</sup> Dominique Noguez, *Le Cinéma autrement*, UGE, Collection. 10/18, Paris, 1977 ; rééd. Cerf, Coll. 7° art, Paris, 1987.

<sup>9</sup> *Ciné-journal*, op. cit p.290.

<sup>10</sup> « Jean-Luc Godard expérimental, remarques formulées ou rêvées en Suisse et ailleurs, que raison nous garde de généraliser », par Nicole Brenez, *Trafic* n° 112 (hiver 2019), page 39.

## Absis-Duras : une amitié à l'écran (suite)

● **Judit Naranjo Ribó** : Dans ce cas, comment avez-vous récupéré le film ?

↪ A : C'est Marguerite qui a sauvé le film en refaisant entièrement le montage pour que le souffle corresponde. Un travail de titan dont j'aurais été bien incapable.

● **JNR** : Et après le tournage ?

↪ Absis : Dans le temps du tournage, je me trouvais dans un état jubilatoire, second, comme hypnotisée. Mais après coup, quand j'ai vu les rushes, ça a été le coup de massue. Je viens de retrouver un texte anonyme ayant pour titre *Cygnés dans la revue Sorcières n°3 « Se prostituer »*<sup>2</sup> où j'évoque ce moment de malaise. Je ne pense pas que ce soit uniquement parce que je joue dedans... C'est parce que ça touche quelque chose de fort, d'intense, d'interdit... Il y a quelque chose qui m'a échappé, et c'est très bien.

● **JNR** : Avez-vous accompagné les films, dans les mois qui ont suivi la réalisation ?

↪ A : Disons plutôt que les films ont fait leur chemin : à la Cinémathèque de Beaubourg, en Italie, dans plusieurs universités. Dominique Noguez en a pris soin.

Pour certaines salles, il avait fait tirer une copie 16 mm. À Toulon, le premier festival où Marcel Mazé les avait programmés, j'y étais. Mais j'ai dû sortir de la salle car *Cygne II* me terrorisait. Plus tard, nous sommes allées à La Rochelle avec Marguerite : elle présentait *Son nom de Venise dans Calcutta désert* et moi *Cygne I* et *Cygne II*. Il y avait Wim Wenders qui présentait son travail, mais nous étions parties de la salle, nous ne pouvions pas avec son cinéma... Je pense qu'il y a un cinéma féminin. Une façon de filmer des femmes qui est différente, non ?

● **JNR** : Oui, je crois aussi...

↪ A : Des films de femmes... Il y a une spécificité. Dans la manière de filmer, dans la sensibilité, l'approche...

● **JNR** : Est-ce que ce sont les images, est ce que c'est le point de vue ?

↪ A : C'est la façon charnelle de filmer. Les grands mouvements lents. J'ai beaucoup vu cela chez les femmes. Quelque chose de très voluptueux... Pas de champ contre-champ intempestifs. De plans trop courts. Serrés. Vous en pensez quoi ?

● **JNR** : Je suis plutôt d'accord avec vous. Je pense que c'est un

regard autre, plus corporel, vis à vis du monde. Le corps des femmes est plus investi dans la façon de regarder le monde, ou du moins autrement, et donc de poser son regard et de penser le cinéma dans quelque chose de plus matériel... Peut-être voluptueux comme vous disiez. C'est vrai, d'ailleurs, que l'on retrouve souvent cet aspect plus corporel dans le cinéma expérimental, qui est un cinéma plus sensuel et sensitif. Je pense à Marie Klonaris et Katerina Thomadaki, dont on avait parlé dans un appel précédent, qui ont un rapport au cinéma complètement corporel...

Qu'est ce qui s'est passé dans les années 1980, il y a eu un tournant ?

↪ A : Avec Marguerite on se voyait moins du fait de sa rencontre avec Yann Andréa. Cela a tout changé. Elle n'était plus la même. Elle avait perdu sa joie de vivre et ne voyait plus trop ses anciens amis. En 1981 elle réalisera *L'Homme Atlantique*, très près de Yann Andréa et d'une autre énergie. Il y a quelque chose dans ce film réalisé un an avant *La maladie de la mort* qui, quelque part, règle un compte.

● **JNR** : Quand vous aviez regardé *L'Homme Atlantique*, vous m'aviez dit qu'il y avait un lien avec vos deux films. C'est le spectateur et son regard qui sont mis à l'épreuve tout le long du film.

↪ A : C'est ça. Si vous voulez, cela était très important dans mon film. C'est normal que cela passe de l'une à l'autre. Vous verrez, quand vous regarderez mon film *Cygne II*, la façon dont j'ai interrogé ce rapport.

Elle, c'est différent, car elle insiste. Elle est à un autre moment de sa vie... C'est ça quand on s'est rencontrées : elle, elle avait une longue expérience de vie derrière elle et moi, j'avais une toute petite expérience de vie derrière moi. Nous étions d'une génération différente.

Je me demande ce qui nous a fait nous rencontrer comme ça. Peut-être la femme qu'elle était, celles qu'elle imaginait et son rapport à elle-même. À l'époque, j'étais une jeune femme très libre. Peut-être cela a fait écho à certains personnages de son imaginaire, à ses phantasmes. C'est difficile de savoir à quoi tient une amitié forte et ce que l'on suscite chez les autres.

● **JNR** : Il y a sans doute une complicité que l'on ne maîtrise pas, que l'on ne peut pas toujours dire.

↪ A : Je me souviens de l'odeur de ses cheveux. Elle y mettait de la violette, dans ces cheveux. Elle avait une présence très charnelle que j'aimais beaucoup... Elle aimait coudre, faire la cuisine, conduire, cultiver le jardin. Moi, pas. Dans un entretien que j'avais fait avec elle qui est paru dans *Sorcières n°3*, elle avait terminé en disant « Je me déteste, ce que j'aime c'est mon désir ». On va peut-être arrêter là, car ça fait remonter trop d'émotions.

<sup>2</sup> L'article est consultable en ligne ici : [https://femenrev.persee.fr/doc/sorci\\_0339-0705\\_1976\\_num\\_3\\_1\\_3672](https://femenrev.persee.fr/doc/sorci_0339-0705_1976_num_3_1_3672).



Planches contact des photos prises lors du tournage de *Cygne I* et *Cygne II* par Jean Mascolo.

## **Ma rencontre avec le Collectif Jeune Cinéma**

**Cécile Ravel**

⤵ Avant de connaître le Collectif Jeune Cinéma, je m'intéressais à la plasticité des projections multiples, à l'intérieur d'un « cinéma élargi ». J'avais à cœur de défaire la normalisation et la banalisation de la diffusion audiovisuelle, et considérais les supports, les formats, l'échelle, comme outils plastiques et médiums signifiants. De plus, je défendais l'idée de l'opératrice : faire corps avec les projecteurs et la projection, être au milieu du public et interpréter sa partition comme une instrumentiste. Je me heurtais à la difficulté de diffuser mes réalisations ou d'obtenir une reconnaissance institutionnelle de mon travail, les demandes de subvention auprès des DRAC se heurtant à une méconnaissance du cinéma expérimental ou d'un cinéma élargi. Mon travail ne rentrait dans aucune des rubriques de l'Art contemporain : ni dans « l'art vidéo » ni dans « l'installation » au sein des dossiers de demandes de subvention. Travaillant essentiellement avec de la pellicule, j'avais de plus en plus de mal à m'équiper en matériel de réalisation et de diffusion. Ces deux obstacles m'ont renforcée dans mes réflexions sur les supports et dispositifs de projection, qui ne pouvaient rester neutres, mais constitutifs de

l'esthétique et du sens de l'image. Le Collectif Jeune Cinéma allait être la réponse à un enjeu dont je découvrais, de déconvenue en déconvenue, l'importance : diffuser, montrer la création, dans des conditions respectueuses du travail du cinéaste, et du sens de l'œuvre. Surtout lorsque celle-ci implique une pluralité de supports, qui plus est, argentiques. Et accueillir un champ de création audiovisuelle autre que celui établi par les structures culturelles officielles.

En 2001, à l'occasion d'une séance de la Cinémathèque française sur les grands boulevards dédiée à Maria Klonaris et Katerina Thomadaki dont je suivais le travail extrêmement stimulant, je retrouve des complices du cinéma expérimental, de l'UFR d'Arts Plastiques de Saint Charles où j'avais enseigné pendant trois ans : Stéphane Marti, Joseph Morder, et d'autres personnalités que j'avais souvent croisées, comme Pip Chodorov, à l'occasion de projections nomades dans différents lieux de la capitale. Marcel Mazé, que je ne connaissais pas encore, était présent et la discussion entre nous tou.te.s, conduit Pip et Marcel à me proposer de montrer l'ensemble de mes réalisations au Cinéma La Clef, quelques mois plus tard. Ce jour-là

à La Clef, il devait y avoir dans la salle, Marcel, Sarah Darmon, alors administratrice du CJC, et Orlan Roy. Dans la minuscule cabine de projection, Stéphane Marti me rassurait et m'assistait avec une gentillesse et un dévouement inoubliables. À l'issue de la projection, l'échange que j'ai eu dans la salle avec Sarah, Orlan, et surtout Marcel a été déterminant. Marcel m'a non seulement encouragée à continuer dans la voie du cinéma élargi et des projections-performances et surtout m'a invitée à rejoindre le Collectif.

En rentrant au Collectif, j'ai découvert à travers les séances régulières, le catalogue, les focus et le festival, un groupe engagé, fidèle, bienveillant. Les membres du Collectif constituaient pour moi une véritable famille, avec des pluralités d'approches, parfois conflictuelles. Mais je découvrais grâce à Marcel, l'incroyable diversité de ce cinéma différent, qui incluait tous les langages, et aussi, combien Marcel défendait cette ouverture. Je me souviens lors de débats parfois houleux, combien il marquait une distinction et une complémentarité entre cinéma expérimental et cinéma différent. Marcel a bataillé à maintenir cette diversité, qui s'est poursuivie jusqu'à maintenant, Laurence Rebouillon et Frédéric Tachou ayant poursuivi sans faille cet engagement. Les séances du CJC étaient à chaque fois une révélation de la richesse inouïe des pratiques des membres du Collectif, une remise en jeu de ma réflexion. Je réalisais à quel point

certain.e.s cinéastes donnaient à l'image filmique une force de sidération qui me hantait des jours durant. C'est ainsi que j'ai été envoûtée par la plasticité narrative de Stéphane Marti et de Laurence Rebouillon dont je découvrais davantage le travail, tout en étant fascinée par les réalisations contemplatives ou hypnotiques de Philippe Cote, Robert Todd ou Viviane Vagh.

À chaque séance, je sortais avec un furieux désir de filmer encore et de me remettre en question. De plus, une dynamique d'échanges constructifs et de projets collaboratifs initiés par différents membres contribuaient à cette émulation. Je pense à **Balance des Blancs** proposé par Carole Contant, et à l'impact qu'a eu Colas Ricard en nous sollicitant pour réaliser notre dernière pellicule Super 8 Kodachrome, transformant radicalement ma façon de concevoir un film. La contrainte d'une seule bobine initiée par Colas m'a fait reconsidérer le matériau filmique et mon rapport à la narration. À partir de là, mes récits se sont orientés vers le journal filmé, facilitant il est vrai leur diffusion, leur visibilité et même leur réalisation.

Le journal filmé m'amenait à reconsidérer le film documentaire et à regarder et écouter plus attentivement les films de Pierre Merejkowsky, de Philippe Cote et de Joseph Morder, dans leur relation au texte ou à la parole. Enfin, cela a révolutionné mon rapport à la caméra, devenant plus mobile, l'utilisant désormais

comme prolongement de mon corps, intégrant de plus en plus le tourné-monté, selon des rythmiques improvisées et non plus construites comme du temps de mes films en cinéma élargi. Cette nouvelle étape de réalisation a été nourrie d'échanges critiques profonds avec Philippe Cote. Également lors des séances régulières, ou du Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris (FCDEP), ou chacun découvrait la dernière réalisation de l'autre. Les discussions critiques sur le travail respectif étaient profondes, fécondes, et nous faisaient avancer considérablement.

La richesse des personnalités œuvrant au Collectif devait m'amener à franchir un pas que je n'aurais jamais osé accomplir : aller jusqu'à une réalisation plus professionnelle en 2010 avec **Plume**, grâce à Bernard Cerf et Laurence Rebouillon. Le Collectif Jeune Cinéma comme distributeur du film a ouvert les portes de financements régionaux. Laurence a mis ses compétences et son énergie au service de ce projet et cet accès à une production, a financé une copie de distribution gonflée en 35 mm avec son Dolby. Enfin, j'ai vu la diffusion de mes réalisations s'élargir grâce au réseau de diffuseurs culturels dont j'ignorais l'existence, en lien avec le CJC, comme en particulier Hubert Corbin à Montpellier avec le Festival Cinemed, et Simone Dompeyre à Toulouse avec Traverser Vidéo. J'ai pu m'investir surtout dans le pôle transmission, étant moi-même enseignante

à Nevers et ayant en charge l'atelier libre Super 8 de l'ESAAB, (École Supérieure d'Arts Appliqués de Bourgogne). C'est Louis Dupont, initiateur du projet transmission au sein du Collectif, qui m'a permis d'animer des séances à destination du jeune public à La Clef, puis à Mains d'Œuvres. Et d'offrir à mes étudiant.e.s neversois la possibilité de montrer leurs réalisations au cinéma La Clef en 2007 (Séance En avant la toute jeune garde). J'insiste sur ce sentiment d'appartenir à une famille que je ressentais lorsque je revenais à Paris, à Saint-Ouen, à Bagneux, à Montreuil ou rue des Écoles. Je reste toujours impressionnée par le dynamisme et le professionnalisme des différent.e.s coordinatrices, coordinateurs, administratrices et administrateurs que j'ai rencontré.e.s (Sarah Darmon, Raphaël Sevet, Daphné Hérétakis, Damien Marguet, Olivia Cooper-Hadjian, Julia Gouin, Victor Grésard, Théo Déliyanis...) et personnalités du CJC (Marcel Mazé, Laurence Rebouillon, Philippe Cote, Raphaël Bassan...), dont l'analyse et l'expertise dans la programmation étaient et sont remarquables, ce qui reste pour moi la force du CJC qui poursuit cette belle aventure avec l'équipe actuelle.

---

Version condensée d'un texte publié dans le webzine, *Dérives*. : <http://derives.tv/ma-rencontre-avec-le-collectif-jeune-cinema/>

## Expérimental occitan

Érik Bullot

↵ En feuilletant le premier catalogue du CJC, publié en 1971, on s'aperçoit que la ligne de démarcation entre l'avant-garde et le cinéma d'auteur, selon la distinction proposée par Peter Wollen, reste encore poreuse<sup>1</sup>. On y trouve par exemple les noms d'Adolfo Arrieta, de Roger Andrieux, de Marguerite Duras, de Jean Eustache, d'Yvan Lagrange, de Sarah Maldoror, du groupe Medvekiné ou de Luc Moulet. Autant d'exemples d'un cinéma « qui ne s'insère pas ou ne désire pas s'insérer dans ce que l'on a coutume d'appeler le système », pour reprendre les termes du catalogue, mais qui ne recoupe pas de ligne esthétique ou éditoriale clairement définie. La délimitation stricte du champ expérimental en France s'avère complexe, difficile, ambivalente.

C'est ainsi que l'on trouve trois films du cinéaste Jean Fléchet (*La Sartan*, *La Faim de Machougas* et *Traité du rossignol*) qui ont la particularité, pour les deux premiers, d'être parlés en occitan. Tourné à Caderousse, dans le Vaucluse, *La Sartan* est une farce villageoise, populaire et burlesque, autour d'une poêle et d'une mégère (les deux sens du mot *sartan* en occitan). Proche du cinéma des attractions et du théâtre amateur par son jeu appuyé, ses numéros fantaisistes et ses gags visuels, *La Faim de Machougas*, tourné durant l'automne 1963, narre les aventures d'un personnage affamé, mangeant sans répit, goinfré, gloutin, dévorant saucisses, fromages et cerises à l'eau de vie, enrubanné de spaghetti, qui ne trouvera de paix que dans les

plaisirs de l'amour et l'attachement à sa terre, la tête plongée tendrement dans l'humus. Difficile de ne pas interpréter ses déboires comme une allégorie du peuple occitan aliéné, dépossédé de sa propre culture. Fléchet décide de diffuser le film sur un mode ambulant, avec camionnette et projecteur, dans les villages du Vaucluse. C'est, dit-il, l'aventure d'un tourneur de village. « J'avais ma salle de montage chez moi. Le soir nous passions les films, attentifs aux réactions du public. Nous en parlions à la sortie et cela m'amenait à modifier de jour en jour des détails du montage. J'avais l'impression de modeler le film en fonction de la réponse du public.<sup>2</sup> » La question de la diffusion est décisive à ses yeux. Fléchet ne sépare pas la production de sa diffusion, et opte pour une distribution locale, rurale, indépendante. Ayant eu vent de cette expérience, le Ministère de la culture, par le biais du CNC, diligente une enquête. Sous prétexte d'une absence de patente d'exploitant, malgré les démarches préalables du cinéaste, une saisie administrative est faite, les films sont confisqués et mis sous scellés. Si l'épisode semble relever de la seule mesure administrative, il entrave pourtant (le fait est curieux) la possibilité d'un cinéma occitan, c'est-à-dire en langue occitane, se donnant les moyens de sa propre autonomie.

On comprend mieux pourquoi les films de Jean Fléchet, en rupture avec le système d'exploitation traditionnel, se retrouvent au catalogue du CJC. Mais leur

présence reste un peu inattendue par leur esprit carnavalesque, leur caractère populaire, l'attachement à la langue occitane. La ligne éditoriale du CJC reste, certes, encore labile en ces années-là. En témoigne un document daté de 1972 qui affiche de profondes dissensions internes<sup>3</sup>. Deux manifestations virulentes de Joël Magny et Yves-André Delubac expriment le refus d'un cinéma parallèle, situé à la marge, et insistent sur la nécessité de porter la contradiction au cœur du système en transposant la lutte des classes dans le champ culturel. Mais un troisième texte retient notre attention : il s'agit d'une lettre de Jean Fléchet adressée au comité de sélection des Rencontres internationales du Jeune Cinéma à Toulon. Il reproche à ses membres de ne privilégier qu'un « certain type de démarches cinématographiques, assez formelles », qu'il trouve pour sa part, « intéressantes, mais qui ne sauraient être représentatives de ce que se veut un cinéma libre, aujourd'hui ». Or, il existe déjà, dit-il, un cinéma hors-système, « principalement en province », qui ne rencontre qu'un « accueil assez frustrant » au sein du CJC. À rebours d'un certain « ostracisme doctrinaire » ou d'un « ésotérisme guindé », il revendique un « cinéma foisonnant, végétal, populaire, vulgaire au sens très fort du mot », c'est-à-dire « un véritable cinéma brut ».

Dès 1975 on relève les noms de Maya Deren, Takahiko Iimura, Jonas Mekas, Werner Nekes ou Gregory Markopoulos dans le catalogue du CJC, attestant

une reconnaissance du canon expérimental. Les films de Jean Fléchet ont disparu. Les raisons de cette absence sont sans doute multiples, ne relevant pas du seul jeu idéologique, mais aussi d'affects, d'aléas et de contraintes matérielles. Au cours des années 1970, au diapason des mouvements occitanistes et des luttes politiques nés dans l'après 68, le cinéma occitan essaime à travers différents collectifs ou groupes. Citons *Ciné-Oc*, créé à la fin de l'année 1970 à l'initiative de Guy Cavagnac et Henry Moline, « destiné à promouvoir la création et la diffusion des travaux audiovisuels révélant les différentes réalités du pays d'Oc ». Né en 1974, le collectif *Cinoc*, autour de Michel Gayraud, encourage la production et la diffusion de films militants en Super 8 ancrés dans les réalités sociales de l'Occitanie. À partir de 1977, Jean Fléchet crée pour sa part l'association *Tecimeoc* (Télévision cinéma méridional occitan), dédiée au développement de la télévision et du cinéma méridional et occitan, accompagnée d'une revue. « Volem que nostre país acabesse d'estre solament un décor agradiu e comode » (Nous voulons que notre pays cesse d'être seulement un décor agréable et commode). Si le cinéma occitan revendique une autonomie culturelle et linguistique, il excède aussi le seul programme régionaliste pour désigner un cinéma différent, de rupture, qui invente non seulement ses modes de production et de diffusion, mais aussi ses critères esthétiques. « Si nous faisons des films de fiction, il ne

suffit pas de mettre en scène des histoires, des acteurs, des décors occitans. Est-il pensable que nous nous contentions d'utiliser le code iconographique hollywoodien pour raconter nos histoires ? Ce n'est pas non plus dans la mode parisienne qu'il faut chercher notre esthétique, mais plutôt dans la tradition carnavalesque ou dans *Les Mille et Une Nuits* », écrit Jean Paul Aubert<sup>4</sup>. Occitan est le nom d'une promesse.

On sait combien l'idée régionaliste a rencontré le concept de colonialisme. Loin de ne voir dans l'histoire de France que la révélation progressive d'une nation latente, l'écrivain et théoricien du régionalisme Robert Lafont analyse dans son essai *Sur la France*, publié en 1968, la construction de la nation française par la force et l'occupation selon un modèle colonial (la Croisade albigeoise en est l'un des épisodes cruciaux)<sup>5</sup>. Il met en parallèle le colonialisme extérieur (la situation algérienne) et le colonialisme intérieur (la réalité provinciale française, dont les cultures et les langues ont été réprimées). Le concept de *colonialisme intérieur* aura constitué autour des années 1970 un concept familier aux discours militants régionalistes. Mais la situation du cinéma n'offre-t-elle pas des aperçus semblables ? On se souvient des remarques de Jean Eustache à propos du cinéma : « Je suis dans la nuit, je suis citoyen d'un pays occupé par des forces étrangères, cette occupation m'empêche d'être vraiment libre et je ne sais pas combien de temps elle va durer. »<sup>6</sup>

Pourtant, malgré ces points de contact, la rencontre ne se fait pas. Une passerelle ne s'est pas vraiment établie entre le CJC et le cinéma occitan. On peut s'interroger sur ce rendez-vous manqué. Était-il seulement possible ? Assurément la situation parisienne du CJC, centralisée, constitue un obstacle de taille, et l'identité régionale, les langues minoritaires, n'ont pas représenté pour nombre de cinéastes expérimentaux un enjeu décisif. Mais ce qui n'a pas eu lieu est-il destiné à disparaître ? Peut-on écrire aujourd'hui une histoire contrefactuelle qui verrait l'émergence d'un cinéma expérimental occitan, indépendant, futuriste, hors-système ? S'il y a un cinéma du réel, et personne ne doutera qu'il ait son droit à l'existence, il doit bien y avoir quelque chose que l'on pourrait appeler le cinéma du possible.

<sup>1</sup> Peter Wollen, « The Two Avant-Gardes », *Studio International*, vol. 190, n° 978, 1975, p. 171-175.

<sup>2</sup> Jean Fléchet, in « Cinémas des régions », *CinémAction*, n°12, 1980, p. 118.

<sup>3</sup> « Propositions pour une mise en jeu du "Collectif Jeune Cinéma" », document dactylographié, 26 pages, 1972.

<sup>4</sup> Jean Paul Aubert, in *Cinémas des régions*, op. cit., p. 134.

<sup>5</sup> Robert Lafont, *Sur la France*, Gallimard, 1968.

<sup>6</sup> Entretien par Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma*, n° 284, 1978, p. 22.

## Découvrir le cinéma expérimental quand on est encore enfant

*Pour fêter ce demi-siècle d'existence, nous avons demandé aux plus jeunes cinéastes membres du Collectif Jeune Cinéma d'écrire, dessiner, partager, leur expérience au sein du CJC. Nino Pfeffer, Alexia Stefanovic et Ludvine Bénézech (membres par ailleurs du comité de sélection des films de cinéastes de moins de quinze ans) ont répondu à la contrainte.*

↪ Il y a maintenant presque cinq ans de cela, je participai, pour la première fois, à un concours de films expérimentaux lancé par le Collectif Jeune Cinéma, sans réellement savoir de quoi il relevait. Ce n'est qu'à la projection finale des courts métrages nominés que j'ai compris ce qu'était un film expérimental, lorsque j'ai vu les images aussi belles qu'intrigantes d'une cuillère de cacao en poudre se diluant dans du lait. Ce film de quelques secondes, pourtant si anodin en surface, m'a profondément marqué (la preuve en est que je m'en souviens encore aujourd'hui). S'il fallait définir le cinéma expérimental — chose difficile —, le mot d'ordre serait : « liberté ». Liberté de créer ; liberté de partager ; liberté de ressentir. Car si les films classiques demeurent plaisants à regarder, ils sont en revanche limités et emprisonnés par une structure et des codes stricts. Ce n'est pas le cas des films expérimentaux, dans lesquels absolument tout est permis :

La seule limite est l'imagination de l'artiste. L'immense majorité des films que l'on a l'occasion de voir au cinéma s'adresse en partie à la raison. À l'inverse, le cinéma expérimental parle exclusivement au cœur.

L'utilité première de ce genre cinématographique est justement l'expérimentation, que l'on peut facilement associer à la démarche scientifique : on tâtonne, on observe, on recommence. On voit ce que ça donne. On prend le temps de créer, aussi bien pour les autres que pour soi, et si ça ne plaît pas, tant pis. En bref, ce sont les joies du cinéma sans ses travers ; nul besoin de s'encombrer d'une velléité de vraisemblance, et encore moins de se demander si le film en question aura du succès ou pas.

La brillante idée du Collectif a été de donner cette opportunité de créer aux enfants du monde entier. Je fais ici allusion aux plus jeunes d'entre eux — ceux-ci, plus que n'importe qui, ont besoin de s'exprimer, et ils le font de leur propre chef, que ce soit avec un appareil photo bon marché ou avec le smartphone de leurs parents. Participer à ce genre de concours leur offre l'occasion de partager leur travail, donnant ainsi vie à leurs œuvres. Pour les adolescent.e.s, plus âgé.e.s, les bénéfices ne sont pas moindres : le CJC leur fournit un bagage aussi bien personnel que professionnel, leur permettant de faire un premier pas dans le vaste monde du cinéma.

Il y a cinq ans, quand j'ai proposé un court métrage au Collectif (dont j'avais fait la découverte par le biais d'un membre de ma famille), je n'avais nullement l'intention de poursuivre dans le cinéma plus tard. Puis, de manière complètement inopinée, mon film a été nominé, et nous avons traversé la France avec toute ma famille pour nous rendre à Paris afin d'assister à la projection. J'ai alors goûté à des saveurs toutes nouvelles, découvrant des films tous plus admirables et surprenants les uns que les autres, et faisant la connaissance de jeunes cinéastes de mon âge. Et surtout, événement mémorable, je me suis vu pour la première fois de mon existence sur un écran de cinéma.

Cette expérience a sans aucun doute influé sur mon désir d'intégrer un lycée proposant une spécialité « Cinéma — Audiovisuel » lors de mon passage en seconde. Mes envies professionnelles se sont confirmées d'elles-mêmes, alors que je multipliais les projets avec mes camarades et approfondissais mes connaissances en matière de cinéma. Le Collectif m'a recontacté à la fin de mon année de première, et j'ai été ravi d'avoir des nouvelles de l'association qui m'a tant apporté, et à qui je dois ce que je suis devenu. Je suis aujourd'hui admis à l'université de la Sorbonne Nouvelle, et me rappelle encore avec émoi la projection de 2016 qui a bouleversé ma vie.

■ Nino Pfeffer



Ludvine Bénézech / « On a fait ce dessin avec des amis plus jeunes en interrogeant plusieurs personnes sur ce qu'ils ont découvert au cinéma. Des souvenirs, des discussions remplies d'émotions. »

Qu'est que le cinéma expérimental pour moi ? Il y a quelques mois, le Collectif Jeune Cinéma me pose cette question.

Après avoir longtemps procrastiné en cherchant une manière originale d'écrire ce texte, voici ma réponse :

« Oh cinéma !  
Que serais-je sans toi ?  
Tu te réinventes chaque jour  
pour satisfaire petits et grands,  
Toujours plus innovant.  
Mais n'es-tu pas à bout de souffle ?  
La technologie te rattrape,  
n'as-tu pas peur de finir  
comme une vieille pantoufle ?  
Non.  
Car tu es expérimental.  
Un cinéma qui ne s'expérimente  
pas et ne prend aucun risque,  
est, selon moi, un cinéma mort.  
Car l'avenir se trouve dans ce que  
nous ne connaissons pas encore.  
Alors merci, cher cinéma expérimental  
d'exister.  
Merci de permettre aux petits  
et grands d'innover.  
Et merci de m'avoir inspiré,  
en cherchant toujours plus d'idées  
pour te réinventer et te créer.  
Car au fond, c'est comme si tu  
avais toujours existé, mais que  
tu ne seras jamais complètement  
achevé. »

■ Alexia Stefanovic

## 20 ans et quelques au CJC

Frédéric Tachou

### 1 — 1999-2004

J'entrais au CJC avec *Totem* (1998), film réalisé pour la 1<sup>ère</sup> Biennale du Godemichet, exposition hommage à Marcel Duchamp organisée par Le Centre Gay et Lesbien de Paris. J'avais brandi ma caméra Super 8 à bout de bras, sans deviner que ce film marquerait un tournant du destin. Un geste artistique replacé au centre de la pratique du cinéma, l'indépendance absolue, une sphère expérimentale accueillante, bienveillante, stimulante et aidante, voilà en effet vers quoi le destin prit le tournant. Très vite, il y eut les rencontres avec Bernard Cerf, Laurence Rebouillon, Marcel Mazé, Stéphane Marti, Frédérique Devaux, Raphaël Bassan, Pierre Merejkowsky, Pip Chodorov et de nombreux autres personnages, constituant à l'époque le noyau dur du Collectif Jeune Cinéma qui connaissait au même moment un renouveau important avec la création du Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris (FCDEP).

Marcel Mazé, alors président de la coopérative, était quelqu'un d'étonnant, faiseur de cinéastes beaucoup plus que cinéaste lui-même, extraordinairement curieux des autres, attentif, encourageant, rassurant. Il incarnait ce qui fait l'essence du CJC : l'accueil sans prescription esthétique de cinéastes pratiquant un cinéma différent et expérimental. Bonne ou mauvaise, c'est une orientation qui se perpétue, aussi bien dans la forme de son organisation que dans les différentes modalités pratiques de ses activités. Outre celui des coopérateurs.rice.s cité.e.s à l'instant, je découvris le travail de Colas Ricard, Cécile Ravel, Dominik Lange, Philippe Cote, Carole Contant, Fabien Rennet, Derek Woolfenden, Yves-Marie Mahé, Gérard Cairaschi, des Brigades S'Marti (Isabelle Blanche, Gilles Touzeau, Orland Roy, Delphine Legros, Sarah Darmon et beaucoup d'autres), et constatais comment tous ces mondes cohabitaient parfaitement. Le CJC est intrinsèquement

### anti-identitaire. 2 — 2004-2011

À partir des années 2004-2005, je participais très régulièrement au comité de visionnage nouvellement créé, ayant en charge de faire entrer de nouveaux films au catalogue. On se retrouvait au 11 rue Carpeaux avec Pip Chodorov, Dominik Lange, Frédérique Devaux, Raphaël Sevet et quelques autres pour débattre, parfois passionnément, sur les qualités et les défauts de tel ou tel film. Dans la dynamique d'un festival renaissant, nous en recevions de plus en plus, soit de coopérateurs.rice.s dont des œuvres étaient déjà inscrites au catalogue, soit de nouveaux.elles cinéastes. La politique des portes grandes ouvertes trouva alors ses limites. Fallait-il tout accepter, faire des choix, mais sur quels critères ? Ce fut alors un débat « politique » important au sein du CJC. Quelque temps après, un autre débat nous occupa concernant les modalités de sélection des films pour le festival : la sélection doit-elle refléter l'orientation esthétique de son directeur ou de sa directrice par souci de clarté, de cohérence « éditoriale », de lisibilité, ou bien résulter de choix plus collectifs, ouverts, quitte à offrir un panorama de films plus hétérogène, voire confus ? Enfin, un troisième sujet fit l'objet de discussions, parfois vives lors de nos assemblées générales : le maintien de la double activité, festival et distribution. Sans m'étendre longuement sur le contexte, je rappellerais seulement qu'après la crise de 2008, nous avons commencé à sentir la tendance baissière des soutiens

financiers institutionnels. Le festival, constituant la locomotive du CJC beaucoup plus que la distribution, s'est donc posée la question d'abandonner cette dernière pour concentrer nos énergies et les moyens financiers sur le premier. Un tel changement de culture et de vocation ne pouvait pas s'imposer, et impliquait de surcroît de renoncer aux subventions « diffusion ».

### 3 — 2012

La locomotive-festival, déjà rodée par les mains expertes des programmatrices, programmeurs, directrices et directeurs qui l'avaient conduite tour à tour, nous sentions néanmoins qu'il fallait en augmenter la puissance pour affronter les difficultés financières menaçantes. Nous devions faire un festival attirant de nouveaux publics, avec davantage d'accompagnement éditorial, le tout avec moins de frais. C'est là que nous décidâmes de systématiser son caractère thématique, d'organiser les programmes thématiques en partenariat avec d'autres structures, de ne projeter les films de la compétition qu'une seule fois pour en doubler le nombre dans une grille inchangée, de remplacer le programme-dépliant par un vrai catalogue contenant des articles et des textes valorisant notre « expertise collective » du cinéma différent et expérimental. On changea de graphistes pour Anna Chevanec et Mathias Reynoird de l'atelier Tout va bien, qui renouvelèrent en profondeur notre style. Enfin, on transforma le fonctionnement du jury, introduit

par Bernard Cerf, pour rendre publiques ses délibérations. Ça faisait beaucoup de changements d'un seul coup, mais grâce au soutien de Laurence Rebouillon, alors présidente du CJC, et de Daphné Hérétakis, coordinatrice du festival, nous nous sommes mis.e.s au travail.

Je proposais de tourner nos regards vers l'Est pour l'édition 2012. Pip Chodorov ouvrit son carnet d'adresses et nous livra deux ou trois noms, dont celui d'Arturas Jevdokimovas qui organisa un focus sur l'expérimental lituanien. Nous invitâmes de Moscou le représentant de Cinefantom, Andrej Silvestrov et, grâce à Irina Tcherneva, nous eûmes l'immense privilège de recevoir Artur Aristakisyan venu présenter *Mesto na zemlje*. En guise de structures partenaires, nous organisâmes avec le Centre tchèque une soirée avec Martin Cihák, professeur de la FAMU haut en couleurs, et avec l'aide de Dunja Jelenkovic, un programme au Centre culturel serbe. J'avoue conserver au fond de moi un souvenir émotionnel particulièrement intense de cette édition de 2012.

#### 4 — **Maintenant, demain**

Passer le relais sur le festival en 2018 n'a pas posé de problème. Au contraire ! La réussite de la formule suscitait des envies de s'investir de la part de nombreux.euses jeunes coopérateur.rice.s, et il était parfaitement naturel de leur offrir les moyens d'agir en toute liberté et de plein droit. Le festival est l'interface vivante par laquelle le CJC est en contact avec de très nombreux foyers

créatifs à travers le monde, cinéastes, programmeur.ice.s, festivals, distributeurs, structures de toute nature, etc. C'est par le biais des sélections pour la compétition internationale qu'est alimenté le catalogue, reflet des grandes tendances du cinéma différent et expérimental.

D'autre part, le travail d'évaluation critique constant et collectif, permet d'entretenir au sein du CJC une capacité d'éditorialisation pertinente des œuvres dans des perspectives très larges : comparatives, historiques, philosophiques, queer et politiques. La combinaison de ces deux facteurs assure au CJC une pleine reconnaissance en tant que distributeur dans la constellation mondiale du cinéma expérimental. C'est donc un privilège pour un.e cinéaste de faire partie de son catalogue.

Ceci étant posé, pour jouer pleinement son rôle dans cette constellation, le CJC doit, certes, disposer d'outils numériques adéquats, mais penser précisément leurs usages. Nous devons concevoir différemment le rapport cinéaste-coopérateur-programmeur.ice. Le modèle classique de la location des films doit être conservé, mais la plus grande quantité possible de données relatives à la vie et à l'histoire du CJC, les documents iconographiques, photographiques, les documents audiovisuels ou sonores, articles, textes, notes, story-boards, dossiers artistiques et techniques relatifs aux films du catalogue, doivent devenir accessibles gratuitement. De très nombreux.euses coopérateur.

rice.s nous fournissent beaucoup de documents, comprenant l'intérêt d'offrir à leurs œuvres un environnement solide et pérenne, car le CJC, outre la distribution, la conservation et l'encadrement éditorial des films, procure une garantie de fiabilité des données, et ce sera aussi son rôle de coopérative à l'avenir.

Avec Théo Deliyannis, l'administrateur actuel du CJC, et Judit Naranjo Ribó, responsable du Pôle transmission, nous travaillons sans relâche à la mise au point de ces nouveaux outils et de leurs contenus. Accompagnés et soutenus par tou.te.s les coopérateur.rice.s s'investissant dans nos activités, nous sommes parvenu.e.s à impulser au CJC l'élan et le désir de ces nouvelles dimensions, traçant pour le futur le chemin des promesses et des satisfactions.

## Histoires à faire

Théo Deliyannis

↪ Je suis arrivé en 2013 au Collectif Jeune Cinéma, et très vite j'ai été surpris du peu de recherches autour de cette coop, compte tenu de l'importance, pourtant indéniable, de son rôle dans la constitution de l'expérimental en France depuis les années 1970. Notamment, les archives papier du CJC sont très peu étudiées, et évidemment pas triées, numérisées, classées (ou alors de façon grossière). Ce n'est pas forcément le boulot des coopérateur.ice.s, qui ne souhaitent pas non plus travailler à la muséification de leur structure qui est très vivante. Aucun des membres n'est archiviste, et tous étaient et sont préoccupés par le fonctionnement au présent du CJC (distribution, programmation, comment faire pour). Il faut dire que la situation constamment précaire du CJC — années après

années, alors que tout augmente, les subventions restent les mêmes, et les conditions pour les obtenir se complexifient, la pression aussi — grande mode — et puis surtout la fin des emplois aidés, forcément ça n'aide pas du tout ; alors que, finalement, on ne travaille jamais mieux sur le passé qu'en temps de répit.

Après la bataille ; sauf qu'on est toujours en plein dedans.

Il faut que l'on écrive ces histoires du cinéma, plusieurs car une seule ce n'est jamais assez et toujours moins bien. À plusieurs ; pas entre nous. Alors que des structures, vivantes, apportent des réponses à certaines problématiques très concrètes telles que : comment montrer un film, comment le faire vivre, comment en prendre soin,

comment s'organiser ensemble pour faire tout cela ? Alors que ces structures *font*, l'Histoire (académique) n'y attache pas tellement d'importance — c'est tertiaire, ce n'est pas vraiment du cinéma — déjà que l'expérimental, c'est secondaire, alors l'histoire des structures qui contribuent à cette frange du cinéma, pourquoi en parlerait-on ?

Peu à peu, au bureau, on prend cinq minutes par ci par là lorsqu'on a un peu de temps, on range un document, on rencontre des anciens membres du CJC qui nous ramènent de vieux papiers, on les confie à un ou une volontaire en service civique qui aura un peu plus le temps de les scanner, patiemment, puis de les ranger, un peu. Le temps de les lire vient après. Petit à petit, l'archive s'organise, se constitue, sans encore de vision d'ensemble, car la vision de celles et ceux qui *font partie de* et qui au même moment historicisent est forcément un peu biaisée. Pas le temps de prendre tellement de recul ; on avance à l'instinct.

Ce n'est pas seulement pour le CJC que j'écris ces quelques lignes, il y a d'autres coops aussi, un peu toutes sans histoire aucune autrement que par le récit oral de celles et ceux qui les font vivre. Et puis, il y a des cinéastes sans coop, des festivals sans histoire, sans archives, des films disparus, des films retrouvés, des films qui puent le vinaigre, conserver oui mais pas tout, mais nous comment-peut-on-écrire-tout-cela, on ne prend même pas le temps de se poser, comment peut-on juger de la nécessité ou non de conserver, difficile d'accepter qu'on laisse périr des films sous prétexte qu'ils n'ont pas marqué l'histoire, peut-être la marqueront-ils 50 ans après, peut-être 100, il faut leur laisser la chance, au moins, celle de pouvoir un moment exister, il y a de toute façon une sélection naturelle, celle du temps, de la chimie, des labos en faillite, des cinéastes négligents, des films donc déjà disparus, de ceux qui existent encore et qui nous sont inconnus. Pour toutes ces petites raisons, recueillons les mémoires, soyons attentif.ve.s, aux aguets, aux histoires de nos structures : elles nous le rendront forcément.

*Merci à toutes les personnes qui ont délicatement pris soin de tous les petits papiers du CJC, depuis Marcel Mazé qui a eu la bonne idée de les conserver, jusqu'à Elena Sarnin qui en a récemment numérisé et classé plus de la moitié.*



LE REVOLU  
TIONNAIRE  
DOIT ETRE  
CAPABLE  
D'ENTENDRE  
L'HERBE  
POUSSER

Karl Marx



JE DEPLOIE  
MES VOILES  
BIEN QUE  
LE NAVIRE  
AVANCE  
A LA RAME

Ovide

## **Les Soviétiques plus ou moins l'électricité Ou pourquoi le cinéma différent sera la forme majoritaire du cinéma dans le monde (sans plus d'explications que ça) Gauthier Beaucourt**

↪ 1970, le MIT prévoit par un modèle mathématique complexe l'effondrement du système monde et aboutit à la lumineuse conclusion que la croissance infinie n'est pas possible dans un monde fini.

1971, le Collectif Jeune Cinéma est créé et l'on aboutit à la triste conclusion qu'en moins d'un siècle, le cinéma était déjà devenu vieux. 1973, au Chili, la bourgeoisie fait la démonstration qu'elle se donne toute latitude dans le choix des moyens pour défendre ses intérêts.

Nous sommes cinquante ans plus tard, l'effondrement a commencé et la bourgeoisie continue de faire ce qu'elle a toujours fait. Le cinéma lui n'en finit pas de vieillir, il a même ses EHPAD de luxe, Cannes, Berlin, Venise, Sundance, etc. Alors, que peut et que doit faire un jeune cinéma ?

Saint-Just (éternelle image de la jeunesse) a répondu :  
*Osons !*

Godard (éternelle jeunesse des images) aussi, citant Sieyès :  
*Quelle-chose.*

Mais voilà, un marxiste ne peut penser une chose sans en interroger les conditions matérielles de sa production. Et il y a des conditions de production du cinéma dont personne ne parle, les matières premières. Le pic pétrolier sera atteint dans un ou deux ans. Et quand, dans les prochaines décennies, il faudra choisir à quoi servira le pétrole, il n'est pas dit que la production de pellicules 16 ou Super 8 soit prioritaires. Les stocks de terres rares et de toutes les autres matières qui soutiennent la production des dites Hautes Technologies vont également vite arriver à épuisement. Enfin, il est possible que nous vivions les derniers moments de l'opulence électrique. Or comment fait-on du cinéma sans pellicule, avec un matériel informatique de basse consommation et avec peu d'électricité ? On fait un cinéma différent ! Il y a donc un peu de lumière et le CJC peut encore croire à son centenaire car d'ici-là, les conditions de création seront rendues si difficiles que le cinéma différent,

**le cinéma d'expérimentation sera la forme majoritaire du cinéma dans le monde.**

**Seules les actuelles institutions de la domination du cinéma, d'Hollywood au CNC, de Netflix à UGC sont amenées à disparaître.**

**Et toutes les initiatives de création futures, solitaires ou collectives, seront nécessairement ramenées dès leur genèse, au premier de tous les devoirs, inventer une forme, car il ne sera pas possible de faire autrement. « Danser dans les chaînes » disait Nietzsche. Une promesse de libération formidable pour le cinéma donc. À condition seulement que la vie soit encore possible.**

**En attendant, toutes les initiatives de créations présentes, solitaires ou collectives, doivent être ramenées dès leur genèse, au premier de tous leurs devoirs, sauver tout ce que l'on peut sauver de la beauté du monde. Attention toutefois de ne pas oublier le caractère révolutionnaire de ce devoir. Car il ne s'agit pas en définitive de céder à l'esthétisation bourgeoise de la destruction mais d'esthétiser la vie même (« L'Esthétique sera l'Éthique de demain » Lénine), devenue l'ultime ligne de front dans la lutte générale contre le capital et sa promesse résolue d'anéantissement du monde.**

## Un anniversaire pour prendre date, en actes Michel Amarger

**Collectif** : à l'heure de l'individualisme

**Jeune** : à l'époque où la structure a 50 ans, ce qui n'est plus tout à fait jeune

**Cinéma** : à évaluer au moment où les technologies de l'image prennent le pas

### Collectif

L'anniversaire du Collectif Jeune Cinéma suscite quelques réflexions, lancées à tous ses membres. Est-il donc raisonnable de jouer le « collectif » alors que la société ambiante nous incite à l'individuel et aux actions personnelles ? Le CJC est l'un des héritiers des années 70 où il fallait se serrer les coudes pour faire front et diffuser des films en marge. La structure est née de plusieurs énergies dont celle de Marcel Mazé. Mais dans les années 80, c'est Jean-Paul Dupuis qui la perpétue alors que Mazé est accaparé par son travail alimentaire à l'AFP. C'est à ce moment que je rencontre le CJC et y dépose des films. Puis on comprend bien que Jean-Paul Dupuis veuille récupérer sa liberté de cinéaste pour travailler sur ses réalisations car peu de gens sont vraiment actifs dans la structure. Il n'y a qu'aux AG qu'on retrouve un peu de monde. On y échange et on y discute parfois si fort que les questions pratiques passent à la trappe.

Les énergies se relâchent. Puis le CJC déménage, les copies se baladent... Mais l'énergie repart lorsque Mazé prend sa préretraite et se réinvestit en encourageant des jeunes à s'intéresser au cinéma différent, au collectif, à l'organisation plus offensive et structurée. Son charme naturel attire de nouvelles recrues. Il y a des projections régulières, on se côtoie, on discute. Le CJC semble se réveiller au fil des déménagements successifs. Ce qui m'encourage à y remettre des films. L'heure est au numérique qui favorise les expérimentations, à moindre coût

avec de nouvelles possibilités techniques. Le Festival des Cinémas Différents motive de nouveaux dépôts. Le CJC redevient une structure gérée. Mais les moyens manquent pour pérenniser ses administrateurs. Car le temps a passé et la mobilisation n'est plus ce qu'elle était.

### Jeune

La « jeunesse » du CJC s'est envolée mais la structure est vivace. Même si le festival permet de générer des énergies nouvelles dans l'organisation, ce sont toujours les mêmes anciens (dont je fais partie) qui se retrouvent. Puis des jeunes s'investissent dans l'animation du collectif. Les questions tournent et retournent car la gestion d'un collectif de distribution est difficile. Les fonds réguliers manquent cruellement. Les institutions qui pourraient financer sont dans l'économie. Et l'économie paraît aller toujours plus mal. Surtout pour la culture, et pour ce qui est différent, comme les films du CJC. L'époque est devenue comme plus étrange depuis le décès de Marcel Mazé. C'est l'âge de la maturité où les plus anciens passent à autre chose, en persistant parfois à persévérer. Car le goût des œuvres différentes demeure et défie l'air du temps.

Le « cinéma » a changé et sa diffusion aussi. On ne projette plus les films, on les numérise. Malgré quelques exceptions notables dues à des acharnés, on ne tourne plus en argentique mais en numérique. Les copies se font fichiers, liens. L'image se dématérialise. On diffuse à la sauvage, à la carte,

n'importe quand, pour n'importe qui. Une structure de distribution collective est-elle donc encore de mise ? Non, répondrait-on logiquement. Oui, répondrait-on avec un militantisme peut-être irréaliste. Car il ne suffit pas de faire allégeance à une époque pour la faire progresser. Alors se regrouper pour défendre et renforcer la visibilité d'un cinéma différent, cher aux fondateurs et à plusieurs membres actifs, prendrait sens. Défendre une idée d'organisation collective de la distribution semble une ouverture pour assurer la propagation de ce cinéma différent, hors norme, indépendant, que l'on pratique par inspiration, engagement, désir de recherche, d'évolution, de liberté. Un combat qui devrait continuer encore longtemps.

## Cinéma

L'anniversaire du CJC est alors une tentation à réfléchir ce modèle, à le discuter, à l'adapter.

Car la société qui évolue ne peut accueillir du même œil (critique) le Collectif Jeune Cinéma.

L'indépendance des cinéastes qui le constituent, doit s'affirmer, se structurer davantage, s'organiser autrement, se réinventer sans doute. Il y a ceux qui créent des œuvres expérimentales, sans savoir ou pouvoir gérer leur diffusion. Et il y a ceux qui sont capables de gérer la distribution des films, sans savoir ou pouvoir en créer toujours. Artiste et gestionnaire ne sont pas souvent confondus et leurs champs de compétences sont différents. La collaboration serait donc productive si l'œuvre des artistes, amateurs

ou professionnels, pouvait être relayée par des organisateurs, plus performants s'ils sont professionnels. Sans que le dialogue entre les cinéastes et celui des organisateurs ne cesse de se renouveler. Il s'agit de trouver de nouveaux moyens de diffusion, des plateformes indépendantes, des VOD interactives, des liens inédits, des lieux inusités pour révolutionner les échanges... Car posséder un catalogue imposant de films ne suffit pas à le rendre lisible ni attractif. Surtout si les organisateurs de la structure ne peuvent tout connaître de la masse des films produits. Faute de personnel, de temps, de moyens. Il serait impératif de trouver des fonds venus d'ailleurs pour survivre et s'épanouir. Cotisations, pourcentages sur diffusion, mais surtout de nouveaux partenariats engagés avec d'autres institutions, des partenaires privés...

Tous les moyens sont bons pour faire rayonner les nouvelles images du cinéma différent. Cette différence est peut-être sa faiblesse mais elle peut être sa force. L'essentiel est de ne pas faire de compromissions mais des avancées, des conquêtes. Quitte à faire exploser les formes, et les modes qui freinent les initiatives et les imaginaires.

Il est temps de réagir, d'agir.  
Bon anniversaire au CJC.

■ Michel Amarger  
Réalisateur. Membre du CJC.  
Journaliste et critique de cinéma.  
Paris le 15 mai — 23 juillet 2021

l'emploi tremplin est payé **totalité**  
puis l'aide baisse : 833€  
encore après : 396€  
aujourd'hui : plus rien

ANT	PAPILLON REPONSE <small>à découper et à joindre à toute correspondance</small>
TTES	EMPLOIS TREMPLINS AIDE A LA REMUNERATION Lot : 2010/000386 du 07/12/2010
OPHE	N° de paiement : 045043619 Clé dossier : ET097513691CO100 Numéro de bénéficiaire : 9501117271 N° Siret : 44416489200012

**le vieux rêve de la london filmmaker's coop : changer de salariés tous les ans l'état français l'a fait, il l'a nommé le pec, le parcours emploi compétence, valable un an, après, direction poubelle pôle emploi lorsque tu as plus de 26 ans ou que tu habites juste en face de la zone prioritaire de la ville moins de 26 ans, c'est pas grand chose, tu sors à peine de l'école, tu apprends tout juste à faire la différence entre le cinéma expérimental, différent, marginal et sauvage, et pourtant, tu dois travailler car c'est le moment ou jamais**

**la méthode london filmmaker coop est intéressante : en changeant souvent d'employés, il n'y a pas de situation de monopole ni de spécialisation qui se crée le discours n'est pas simple à tenir lorsque la précarité est là, partout, mais il faut bien résister au salariat-roi (c'est un salarié qui parle), donner un peu de place à**

**celles et ceux qui n'ont pas du tout envie d'être payés par le cjc et qui ont plus ou moins de 26 ans ou ne sont pas ressortissants de prison**

**parfois on dit : en changeant de salariés, tout est à refaire, et en refaisant, on a l'impression de ne pas avancer : de stagner pourquoi pas, mais ne pas stagner, c'est aller où ?**

**j'y vois autre chose : tout est à refaire à chaque changement, oui, et bien tant mieux : le cjc se réinvente à chaque fois, trouve d'autres méthodes propres aux personnes salariées. des groupes de cinéastes se constituent, par affinités, auprès de ces salariés si l'on fait l'histoire du cjc, il est assez facile d'y déceler les périodes propres aux contrats de chacun et chacunes il y a tout de même un tas de choses qui restent entre chaque employé — les papiers, le matériel, et surtout les membres**

■ théo deliyanis

**Équipe**

**Informations**

## Équipe du 23<sup>ème</sup> Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris

**Président**  
Frédéric Tachou

---

**Direction du festival**  
Raphaël Bassan,  
Théo Deliyannis,  
Laurence Rebouillon,  
Frédéric Tachou

---

**Coordination  
générale,  
administration  
et régie copies**  
Théo Deliyannis,  
Judit Naranjo Ribó

---

**Assistant  
à la coordination  
et régie copies**  
Jean-Baptiste  
Georjon

---

**Comité de  
Programmation  
des Focus**  
Carole Arcega,  
Catherine Bareau,  
Raphaël Bassan,  
Érik Bullot,  
Théo Deliyannis,  
Lawrence Diaz,  
L'Etna,  
Stéphane Gérard,  
Valentin Gleyze,  
Bidhan Jacobs,  
Stéphane Marti,  
Pierre Merejkowsky,  
Gloria Morano,  
Judit Naranjo Ribó,  
Laurence Rebouillon,  
Fabien Rennet,  
Frédéric Tachou,  
Anielle Weinberger

**Comité de  
Programmation  
Compétition**  
Raphaël Bassan,  
Théo Deliyannis,  
Félix Fattal,  
Stefano Miraglia,  
Gloria Morano,  
Judit Naranjo Ribó,  
Laurence Rebouillon,  
Frédéric Tachou

---

**Comité de  
Programmation  
Section des  
Cinéastes -15**  
Ludivine Bénézéch,  
Sinan Nercam,  
Nino Pfeffer et  
Alexia Stefanovic  
(anciens membres  
de la section),  
encadré.e.s par  
Judit Naranjo Ribó

---

**Comité de  
programmation  
Cinéastes 15-17,9**  
Simon Le Gloan,  
Frédéric Tachou

---

**Programmation  
jeune public**  
Judit Naranjo Ribó  
pour le Pôle  
Transmission

---

**Communication**  
Mathilde Bila

---

**Traduction  
et sous-titrage**  
Théo Deliyannis,  
Jean-Baptiste  
Georjon,  
Judit Naranjo Ribó,  
Hugo Paradis-Barrère

---

**Directeur  
de la publication**  
Frédéric Tachou

---

**Design graphique**  
Marine Bigourie

---

**Conception  
du site internet**  
Studio EPRC

---

**Équipe du  
Grand Action**  
Isabelle Gibbal-  
Hardy (directrice),  
Alexandre Tsekenis  
(associé),  
Amaia Elisseche  
(directrice adjointe),  
Victor Bournerias  
(programmeur  
adjoint &  
projectionniste),  
Nicolas Ranger  
(régisseur &  
projectionniste),  
Pierre Filmon  
& Reuben Bocobza  
& Nathan Bouam  
(projectionnistes)

---

## Remerciements

L'équipe du festival remercie tou.te.s les membres du CJC qui ont travaillé bénévolement à la réalisation de cette édition.

Le CJC remercie également pour leurs participations, idées, soutiens et gestes :  
Camille Aubaude, Robinson Barbe, Gauthier Beaucourt, Loïc Blanchefleur, Lucie Bonnet, Benoît Dechaumont, Šejla Dukatar, Anne Enderlin (Lavoir Numérique), Christine Bressan-Bleijenberg, l'équipe de la Cinémathèque de Toulouse, Martine Derain, Clémentine Mendy, Séverine Préhembaud, Adrien Von Nagel (Polygone Étoilé), Anastasia Eleftheriou (Forum des Images), l'association Home Cinéma (La Clef Revival), Michèle Kastner, Carmen Leroi, Alain Lithaud, Jean Mascolo,

Margot Merzouk (L'Archipel), Joseph Morder, La Poudrière (L'Étna), Jonathan Pouthier, Elena Sarnin, Lionel Soukaz, Richard Stencil (Le Studio), Lo Thivolle, Damien Truchot

Un grand merci à tous les cinéastes et les artistes qui ont permis à cette 23<sup>ème</sup> édition de voir le jour, ainsi qu'aux membres des jurys, aux programmeurs.ice.s, aux intervenant.e.s, aux auteurs.ice.s des articles du catalogue, et à tous les invités.

Les films de cette édition sont distribués par : Collectif Jeune Cinéma, Institut Français, Cinémathèque de Toulouse, Light Cone et par les cinéastes elleux-mêmes

Catalogue achevé d'imprimer sur les presses de Média Graphic (Rennes) en 400 exemplaires

Caractères typographiques Poppins (Indian Type Foundry) & Attila Sans, Classic Black (Kometa)

## Informations pratiques

Programme détaillé sur notre site [www.cjcinema.org](http://www.cjcinema.org)

**Cinéma**  
**Le Grand Action**  
5, rue des Écoles  
75005 Paris  
Tarif unique : 5€  
Cartes UGC/MK2 et CIP acceptées  
Séances Jeune Public : 3€

**La Halle des Épinettes**  
45-47, rue de l'Égalité  
92130 Issy-les-Moulineaux  
Entrée libre

**Le Centre Georges Pompidou**  
Place Georges Pompidou  
75004 Paris  
Tarif plein : 6€  
Tarif réduit : 4€  
Gratuit pour les détenteurs du Laissez-passer du Centre Pompidou

**Le Lavoir Numérique**  
4, rue de Freiberg  
94250 Gentilly  
Entrée libre

**Cinéma Le Studio**  
15, rue Marcel Carné  
93300 Aubervilliers  
Tarif : 6€  
Tarif réduit : 5€  
Tarif 15-25 et étudiant : 4€  
Cartes UGC acceptées

**Cinéma L'Archipel**  
17, Boulevard de Strasbourg  
75010 Paris  
Tarif : 8€  
Tarif réduit : 6.5€  
Cartes UGC/CIP acceptées

**La Clef Revival**  
34, rue Daubenton  
75005 Paris  
Participation libre

**Forum des Images**  
2, rue du cinéma  
75001 Paris  
Une séance : 7€  
Deux séances : 10€  
Tarif réduit : 5.5€

**Contact**  
festival@cjcinema.org

Le CJC bénéficie du soutien du CNC, de la DRAC Île-de-France, du Conseil Régional d'Île-de-France et de la Ville de Paris.

ISBN  
978-2-9562140-6-9

**50** 50 ans de Collectif Jeune Cinéma



LE LAVOIR NUMÉRIQUE DERIVES..

CINEMA L'ARCHIPEL Bref Cinema

leStudio





