

**Festival  
des Cinémas  
Différents et  
Expérimentaux  
de Paris**

*20<sup>e</sup> édition  
2018*

# Édito

**Vingt ans déjà ! Vingt ans de propositions différentes, décalées, expérimentales, engagées, dérangeantes et toujours sincères. Cette édition anniversaire sera l'occasion pour nous de redécouvrir notre propre travail, de travailler sur notre histoire, en programmant une sélection de films projetés lors de la première édition du festival en janvier 1999, et en exposant chez nos confrères de Re:Voir les archives de toutes les éditions qui ont eu lieu depuis. Ce sera aussi pour nous un moment pour nous retrouver, lors d'une grande fête au Shakirail, la veille de la clôture du festival, où vous êtes bien sûr toutes et tous convié.es.**

Bien que le festival ait changé plusieurs fois de format durant ces vingt ans, cette édition s'inscrit dans la direction empruntée ces dernières années ; ainsi, nous proposons notamment une compétition internationale qui comporte 42 films issus de 22 pays. Le choix aura été plus que cornélien, puisque plus de 1600 films nous ont été envoyés.

Comme les dernières années, le festival, en dehors de la compétition, se concentrera sur une thématique au cours d'une dizaine de séances « focus ». Il s'agira, lors de cette édition, de mettre au jour plusieurs stratégies et approches que le cinéma expérimental développe envers les déchets, ses propres rebuts et ceux des autres, que ce soit ceux du cinéma, de la société, de l'humain ou du monde.

Il nous a semblé important de souligner que le cinéma expérimental est en grande partie né des déchets ; ainsi, dès ses débuts, il a été mis de côté, à l'abri des regards. Il y a d'ailleurs trouvé son compte, puisqu'il en a sorti des chutes, des caméras cassées et obsolètes, des matériaux usés, qui ont fait les choux gras de l'expérimental jusqu'à nos jours. Même aujourd'hui, alors que le numérique tente de lisser toutes les aspérités dans l'image et dans la technique, et par là de réduire les risques de déchets possibles, certains cinéastes et artistes tentent de remettre à vue le rebut numérique et virtuel.

Les déchets, de façon plus métaphorique peut-être, ce sont aussi les marginalisés, les laissés-pour-compte : ainsi nous reprenons la récurrente séance dédiée à la recherche d'un cinéma « hors-les-normes », pour reprendre l'expression d'Alain Bourbonnais, grand ami de Jean Dubuffet, au cours de laquelle se côtoieront cinéastes bruts, amateurs, outsiders, ou pratiquants d'un art inconscient.

Nous avons voulu, enfin, exposer la gymnastique dialectique que propose le déchet : ainsi, nous les aimons tout autant que nous les souhaitons loin de nous ; ainsi, nous les réutilisons et par là nous les nions ; ainsi, plus ils sentent plus ils nous plaisent.

Si la question du déchet nous touche particulièrement, c'est aussi parce que nous nous en sentons proches car d'une certaine manière, nous sommes considérés comme les déchets de l'industrie du cinéma. Il s'agit dès lors de réfléchir à notre position qui est celle de toute marge : rester un joyeux déchet, agir dans l'ombre au risque de se décomposer, ou bien se « valoriser », s'auto-recycler mais du même coup frôler l'hygiénisme ?

Cette année sera aussi pour nous l'occasion de réactiver les séances pour le jeune public, ce qui était une pratique récurrente du Collectif Jeune Cinéma il y a une dizaine d'années, et qui nous permettra de montrer des films parfois rares de notre catalogue. Et, pour la 4<sup>e</sup> année, nous organisons de nouveau une séance dédiée aux films réalisés par des jeunes de moins de quinze ans, que nous vous invitons tous à venir découvrir, tant ces films relèvent, consciemment ou pas, d'une pratique liée au cinéma expérimental.

Toute l'équipe du CJC vous souhaite, pour terminer, une très belle édition 2018 qui, nous l'espérons, sera très riche en découvertes, redécouvertes et rencontres.

# Calendrier Sommaire

	10:00	12:00	14:00	15:00	16:00	17:00	18:00	19:00	20:00	21:00	22:00	00:00
03.10										Focus n°1, 20:30 Centre Pompidou		
04.10										Focus n°2 Centre Culturel Suisse		
05.10							Focus n°3 ENSBA					
06.10								Exposition 20 ans (6 – 15 Octobre) Vernissage, Re:Voir				
07.10								Focus n°4 Le Shakirail, 19:30				
08.10												
09.10								Soirée d'ouverture: Contemporain.es + Focus n°5 Le Grand Action				
10.10			Jeune Public, Prog. 6 – 10 ans Le Grand Action, 14:30				Compétition 1 Le Grand Action	Focus n°6 Le Grand Action		Compétition 2 Le Grand Action		
11.10		Jeune Public, Prog. 3 – 5 ans Le Grand Action					Compétition 3 Le Grand Action	Focus n°7 Le Grand Action		Compétition 4 Le Grand Action		
12.10		Jeune Public, Prog. 11 – 15 ans Le Grand Action					Compétition 5 Le Grand Action	Focus n°8 Le Grand Action		Compétition 6 Le Grand Action		
13.10			Moins de 15 ans Le Grand Action	Focus n°9 Le Grand Action			Philippe Cote Le Grand Action	Focus n°10 Le Grand Action		Fête + Etna Le Shakirail		
14.10			Délibération Le Grand Action	Focus n°11 Le Grand Action		Focus n°12, 17:30 Le Grand Action	Films primés Le Grand Action		Soirée de clôture: Focus n°13 Le Grand Action			

**Évènements périphériques** Focus: « Déchets, rebuts, hors de notre vue! »

---

- 15 N°1 Le film est déjà commencé?
- 21 N°2 Hylétique / Helvétique / Cinématique
- 25 N°3 Vache, Cochons, Mouches et Papiers
- 29 N°4 Une esthétique du rebut...  
Pourvu que cela fasse tache!

**Le Festival** Focus: « Déchets, rebuts, hors de notre vue! »

---

- 39 N°5 Ouverture: Street Film  
+ Stéphane Rives (ciné-concert)
- 42 N°6 Déchets numériques
- 48 N°7 Acheminements vers un cinéma  
hors-les-normes #3
- 53 N°8 Ni langue ni visage
- 57 N°9 Dailies From Dumpland
- 61 N°10 Entropie Industrielle
- 67 N°11 L'expérimental est politique (selon certains)
- 71 N°12 De la poubelle à l'écran:  
le ready-made filmique
- 75 N°13 Clôture: Global Garage's Utopian Mind Station

**Interventions et Séances spéciales**

---

**Les 20 ans du FCDEP**

- 81 20 ans d'archives
- 84 Ouverture: Contemporain.es
- 93 Fête d'anniversaire

94 Philippe Cote: Cheminer dans les éléments #1

96 Atelier de l'ETNA

97 Séances Jeune Public

104 Cinéastes de moins de quinze ans

**Compétition Internationale**

---

106 Membres du jury international

108 Programme 1

110 Programme 2

112 Programme 3

115 Programme 4

118 Programme 5

122 Programme 6

124 Délibération publique et reprise des films primés

**Articles**

---

127 Création d'un espace d'échanges, de Hyères au FCDEP

133 Quand on aime on a toujours 20 ans!

136 Le jugement esthétique

145 CJC et Open data – Données ouvertes

149 « Dis-moi ce que tu jettes et surtout ce que tu conserves,  
je te dirai qui tu es. »

**Équipe et informations pratiques**

---

157 Équipe du Festival

159 Informations pratiques

**Focus :**  
**« Déchets,  
rebuts, hors  
de notre vue ! »**

*Évènements  
périphériques*

**Focus n°1**

**Mercredi 3 octobre 20:30**

**Centre Pompidou, Cinéma 2**

*Le film est déjà commencé?*

Programmé  
et présenté par  
le service de  
collection des  
films du Centre  
Pompidou.

*Le film est déjà  
commencé?*  
Maurice Lemaitre  
France, 1951  
Divers formats,  
100'



Maurice Lemaitre, *Le film est déjà commencé?* (affiche du film), 1951  
© Maurice Lemaitre © Centre Pompidou, MNAM - CCI/  
Service de la documentation photographique du MNAM/Dist. RMN - GP

Provocateur inlassable, Maurice Lemaître (1926 – 2018) inaugure son œuvre cinématographique le 12 novembre 1951 avec la projection de son film *Le film est déjà commencé?*. Prolongeant les principes d'un cinéma ciselant et disrépant édictés par Isidore Isou – fondateur autoproclamé du mouvement lettriste – Lemaître puise dans le rebus d'une production culturelle qu'il désire anéantir les fondamentaux d'une œuvre ouverte à la cinématographie tout aussi potentielle que radicale.

« Un écran portatif de couleur rose sera installé devant l'entrée du cinéma aux néons tous éteints, dès que la nuit se sera allongée sur le boulevard. Une heure avant la séance et jusqu'à celle-ci, un opérateur impassible y projetera des classiques du film : « Intolérance de Griffith », par exemple. Sur le trottoir, devant la salle seront écrits en lettres énormes, d'un blanc yaourt, les mots : « Ici, à 20h30, séance de cinéma » avec une flèche dont la pointe sera dirigée vers la caisse. Au dessus de cette caisse, sur le fronton, une gigantesque affiche, sans aucune illustration, indiquera le titre du film : « Le Film est déjà commencé ». De chaque côté du hall d'entrée, sur les murs, des photos sous verre représenteront :

- a. Un baiser (gros plan), les vedettes important peu.
- b. Un skieur dévalant une pente.
- c. Un extrait d'un film publicitaire pour un shampoing ou une marque d'apéritif, la marque considérée comme indifférente.
- d. Le Président de la République du moment posant avec dextérité une brique sur un tas d'autres.
- e. Des cow-boys à cheval poursuivant des Indiens.
- f. Un stade de la fabrication des boutons de culotte.
- g. Un extrait de dessin animé quelconque.

Bien que la séance ait été annoncée pour 20h30, on laissera la queue se former jusqu'à 21h30. Pendant ces 60 minutes d'attente, du premier étage de l'immeuble, on secouera des tapis poussiéreux et on jettera des seaux d'eau glacée sur la tête des personnes qui feront la queue. Des insultes seront échangées entre ceux qui accompliront cette répugnante besogne et les figurants, de voix particulièrement forte, payés par l'établissement qui se seront préalablement glissés dans la foule.

À ce moment seulement, et pour stopper le scandale à son début, les portes de la salle s'ouvriront violemment sous la brutale poussée d'autres figurants de tous les âges, vêtus de façons diverses. Ceux-ci sortiront rapidement et formeront des groupes excités devant la caisse en s'exclamant fortement, témoignant ainsi le dégoût qu'ils éprouvent pour le film qu'ils viennent de voir. Ils iront se placer devant l'écran extérieur sur lequel continuera à passer le film de Griffith. Ils en suivront attentivement la projection, l'entrecoupant d'approbations bruyantes.

Le directeur terminera cette sortie tapageuse et, se campant devant la caisse, tentera de dissuader de leur projet les personnes qui attendent de voir le film. Il ira même jusqu'à insulter les couples, leur proposant l'argent pour une chambre d'hôtel.

Les figurants qui tout à l'heure interpellaient les individus du premier étage, le supplieront de les laisser entrer. Le directeur, après une brève discussion sur un ton las et méprisant, lèvera les bras dans un geste d'impuissance et se retirera lentement vers la cabine de projection. Les figurants alors, entraînant la foule par leurs cris et leurs exhortations, s'engouffreront joyeusement dans l'obscurité.

Le lieu de la représentation sera plongé dans le noir et aucune ouvreuse ne viendra les accueillir. Ils prendront place dans une confusion indescriptible et une bousculade entretenue à l'endroit où ils le désireront. Une bagarre, violemment commentée, s'engagera entre les figurants. Sur l'écran, qui ne sera pas rectangulaire, mais d'une forme rendue étrange par un certain nombre de tentures de couleurs vives placées sur certaines parties de celui-ci, des machinistes suspendront des objets et les mettront en mouvement. Les spectateurs continueront de s'installer.

Dès que cela sera fait – ou presque – et coïncidant avec la fin du Western, la baraque s'éclairera. Immédiatement après on entendra la voix de l'opérateur qui priera les spectateurs d'évacuer la salle.

Deux balayeurs, tenant à la main une brosse ou un seau plein d'eau sale entreront dans la carrée en s'entretenant de leur métier et des ennuis que leur procurent les spectateurs dans l'exercice de celui-ci. Après un rapide nettoyage, les balayeurs prendront leurs ustensiles et sortiront. Entreront alors le directeur et les ouvreuses en tenue de ville. Ces dernières feront part de leurs doléances au directeur et exhaleront leur rancune contre les spectateurs qui, d'après elles, ne chercheraient qu'à leur attirer des ennuis, sans leur donner de satisfaction d'ordre matériel.

Ils sortiront en discutant tandis que viendra sur la scène l'auteur du film. Maurice Lemaître commencera à lire une

longue défense de son film, entrecoupé par les huées des figurants. L'opérateur de la salle, tenant dans ses mains de la pellicule en vrac, fera irruption à côté de l'auteur et, l'accusant d'avoir fait un film en contradiction avec ses propres idées, se mettra à déchirer cette pellicule. Un autre personnage, se présentant comme le producteur du film se précipitera sur lui, essayant de sauver le maximum de pellicule. Ils sortiront tous en criant.

Silence.»

Maurice Lemaître, extrait de « Le film est déjà commencé ? Organisation d'une séance de cinéma », publié dans *Le film est déjà commencé ? Séance de cinéma*, éditions André Bonne, Paris, 1952

**Focus n°2**

**Jeudi 4 octobre 20:00**

Centre Culturel Suisse

*Hylétique / Helvétique /  
Cinématique*

Programmé  
et présenté par  
Adeena Mey,  
en présence  
d'André Lehmann

*Kick That Habit*  
Peter Liechti  
Suisse, 1989  
16 mm numérisé,  
45'

*ging*  
André Lehmann  
Suisse,  
1993 - 1997  
16 mm, 33'

*Das Portrait  
der Cordua*  
HHK Schoenherr  
Suisse, 1969  
16 mm, 16'



Le champ du cinéma expérimental suisse est caractérisé par sa fragmentation. Opérant en marge du cinéma et croisant ponctuellement l'art contemporain, ces pratiques s'inscrivent plus volontiers dans une série d'intersections avec d'autres scènes. Cette histoire éclatée, grâce à la série d'expositions *Film Implosion!* (FriArt à Fribourg, Museum für Gestaltung à Zürich, Medrar au Caire), a pu être reconstruite à travers le prisme de l'histoire de l'art contemporain.

À l'invitation du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris à reconsidérer le cinéma expérimental sous l'angle de la notion d'objet, d'une « poétique du déchet » ou d'une esthétique de la ruine, ce cinéma en marge d'un centre inexistant en Suisse se laissera volontiers relire en tant que rebut ou déjection du corps de l'art. Les objets du cinéma expérimental, ou le film lui-même comme objet, opèrent un détachement du monde des signifiants, brisant ainsi la distinction entre objet esthétique et objet commun. À l'aune du « nouveau matérialisme », ce programme propose une hylétique, une exploration des matérialités du film expérimental en Suisse, cet intérêt pour la matérialité entrecroisant par ailleurs des questions environnementales.

Le statut de rebut est, selon une certaine normativité cinématographique, volontiers occupé par le son. Désigné par son réalisateur comme film-son(ore) (*Tonfilm*), *Kick that Habit* (1989) de Peter Liechti entend récuser cette partition des médias audio-visuels et des régimes de sensibilité en mettant en scène la structure vibratoire du sonore. Composé en trois parties, distinctes techniquement et thématiquement, le film mêle sonorités performées et environnementales qui se retrouvent alors dans un continuum. Les premières sont dues au duo de musique improvisée Voice Crack (Norbert Möslang et Andy Guhl) que l'on voit manipuler et

détourner platines, magnétophones, microphones et objets du quotidien. Tant les actions des musiciens que celles des objets, les gestes artistiques et banals, produisent un paysage auditif, une schizophonie résultant de modulations magnétiques, de chocs et de frictions physiques. Ce paysage phonique est articulé à un motif cher à Liechti, à savoir les panoramas alpins de Suisse orientale dont il est originaire. À travers son traitement par le cinéaste, la montagne – symbole helvète conservateur – devient le lieu ambivalent où s'expérimente un nouveau régime sono-visuel et vibratoire. Dès lors, si tant est que le langage puisse être *cinématographique*, ce « film-son » articule l'entre-deux contingent du cinéma : tant sa parole que son silence.

*ging* (1993, « allé » ou « marché » en allemand) d'André Lehmann consiste en une exploration fondamentale du temps et de l'espace. Les séquences et le rythme du film résultent entièrement de la trajectoire du cinéaste à travers des paysages naturels, industriels, et urbains. Si sa trajectoire semble essentiellement linéaire, avançant sans entrave, un itinéraire à travers des lieux et des temporalités diverses est performé. En effet, *ging* oscille entre des éléments duels tels que la nature et l'urbanité, la terre et l'eau, des espaces inhabités et bondés, ainsi qu'à travers les saisons. Le rythme visuel est donné par le mouvement vertical continu des pas de Lehmann, tandis que le son, monotone – partiellement un enregistrement de ces derniers – est superposé à une composition et aux sonorités des différents environnements. Bien qu'étant fondamentalement soumis aux mouvements corporels du cinéaste, *ging* semble procéder d'un regard quasi-autonome, flottant, voire post-humain.

Figure la plus emblématique des pratiques expérimentales en Suisse, prônant un « cinéma brisé » (*Kaputte Kino*), HHK Schoenherr est l'auteur d'un corpus largement structuré

par des règles et des contraintes formelles prédéfinies. Dans *Das Portrait der Cordua* (1969) la caméra se concentre sur la danseuse Beatrice Cordua lors de répétitions en groupe et en solo, et dans sa sphère privée, à la maison avec son partenaire (le frère de Schoenherr). Schoenherr a tourné le film avec quatre bobines de film en utilisant une caméra Bolex sans aucun trépied, l'arrangement des photogrammes étant pré-conçu sur une feuille de papier, le cinéaste réalisant finalement un portrait mouvant, basé sur la superposition d'images et sur le rythme des photogrammes isolés. Un procédé accumulatif et analogique est déployé – les chorégraphies de Cordua, de la Bolex et des photogrammes montés en caméra – auquel s'ajoute de la musique minimaliste pour violoncelle composée et interprétée par Schoenherr lui-même, alternant avec un poème fait d'extraits d'énoncés triviaux. La fétichisation du corps de Cordua, parfois nu, fait écho à la matérialité de la *pellicule*, tandis que le montage, en exacerbant le mouvement contenu dans chaque fragment d'image, exhorte la dimension physique de l'expérience cinématographique.

**Adeena Mey**

Remerciements :  
Sigrid Schoenherr,  
Jolandà Gsponer,  
Balthazar Lovay,  
François Bovier,  
Fred Truniger

Adeena Mey est curateur et chercheur à l'ECAL (École cantonale d'art de Lausanne). Il a été membre du projet de recherche *Schweizer Filmexperimente* à qui l'on doit la série d'expositions *Film Implosion!* Il a par ailleurs curaté *Neo Geography I&II* (Centre d'art Neuchâtel; Ujeongguk, Séoul, 2017) et travaille actuellement à une publication tirée de sa thèse de doctorat intitulée *The Cybernetisation of the Exhibition. Experimental Film and the Exhibition as Medium*.

## Focus n°3

Vendredi 5 octobre 18:00

ENSBA

*Vache, Cochons, Mouches  
et Papiers*

Programmé  
et présenté par  
Gérard Cairaschi  
(CJC)

*Stock Exchange  
Transplant*  
Douglas Collins  
États-Unis, 1969  
16 mm numérisé,  
15'

*L'homme  
qui tousse*  
Christian Boltanski  
France, 1969  
16 mm, 3'

*L'homme qui lèche*  
Christian Boltanski  
France, 1969  
16 mm, 2'30

*Resurrection*  
Daniel Spoerri  
et Tony Morgan  
Suisse, 1968 – 69  
16 mm, 9'

*Mothlight*  
Stan Brakhage  
États-Unis, 1963  
16 mm, 4'

*Vague baignoire*  
François Gagelin  
France, 2015  
Numérique, 2'

*Rouge*  
Alice Heit  
France, 2012  
Super 8  
numérisé, 14'

*Excavation*  
Avi Dabach  
Israël, 2013  
Numérique, 6'

*L'île aux fleurs*  
Jorge Furtado  
Brésil, 1989  
35 mm numérisé  
13'

*Smashing, extrait*  
Jimmie Durham  
États-Unis, 2004  
Numérique, 4'

La quasi totalité des mouvements artistiques du 20<sup>e</sup> siècle, depuis Dada et le surréalisme puis l'art contemporain, le Pop art, l'Art conceptuel, l'Arte povera et bien d'autres, feront entrer l'objet récupéré-déchet-rebut dans le vocabulaire plastique. Tous les mouvements mais également toutes les pratiques, sculpture, installation, performance, etc., utiliseront/réutiliseront objets et matériaux « hors d'usage ». Des objets-déchets-rebuts porteurs d'une double charge par leur origine industrielle d'une part, leur fonction, leur esthétique, leur contexte historique, et d'autre part la trace d'un usage – d'une usure –, d'un parcours, d'un « vécu », d'une histoire.

Daniel Spoerri en est l'artiste le plus représentatif par sa pratique des « tableaux pièges », des collages d'objets après usage sur un support à la place qu'ils occupent. Les restes d'un repas, aliments et couverts, collés sur une table par exemple. Son film *Résurrection* présenté dans ce programme permet d'élargir le thème du déchet à la déjection, au sale, au caché. Le « sale », l'in-montrable, les fluides corporels mis en scène dans les films de Christian Boltanski ainsi que dans le film *Rouge* de Alice Heit.

La performance *Le déjeuner sous l'herbe* de Daniel Spoerri consistait en un repas, un pique-nique à la fin duquel tout ce qui restait, nourriture et ustensiles, furent enterrés à l'emplacement même du repas. Quelques années plus tard une deuxième phase de cette performance a consisté à retrouver, avec l'aide d'archéologues, des restes enterrés du repas-performance. Dans le film *Excavation*, Avi Dabach filme le travail d'archéologues où ce ne sont plus des restes d'un repas-performance qui sont mis au jour mais des objets du quotidien extraits des ruines d'une maison bombardée.

Là où le titre de la performance de Daniel Spoerri se réfère au célèbre tableau d'Edouard Manet, *Vague baignoire* de François Gagelin reprend la scénographie du tableau *La mort de Marat* de Jacques-Louis David en la déplaçant dans une décharge. Vanité moderne, méditation sur ce que deviennent toutes choses, les objets et les corps. Des œuvres d'art possiblement recyclables aussi par la pratique de la citation.

Pour le film *Mothlight*, Stan Brakhage délaisse la prise de vue classique du réel avec une caméra pour coller des objets réels, des ailes d'insectes, à même la pellicule. Une vision où le morbide et le sale rejoignent le merveilleux. D'une grande virtuosité formelle, *L'Île aux fleurs* de Jorge Furtado est une magistrale leçon d'économie, mélange d'humour et de gravité, réflexion sur la production, la consommation, l'économie et toute la chaîne humaine liée à la nourriture. Le végétal, l'animal, l'humain et les chaînes sociales qui les lient.

Ce dernier film est à mettre en écho avec le film *Stock Exchange* qui montre l'artiste performer Denis Oppenheim récupérer les papiers qui jonchent le sol d'une salle de la Bourse en fin de cotation. Quels sont les liens entre ces papiers et le monde réel ? Des traces, des représentations virtuelles d'objets produits, échangés aux quatre coins du monde et qui suivront le cycle production/déchet. Un extrait de la performance *Smashing* de l'artiste américain Jimmie Durham conclut ce programme comme un pied de nez. Au cours de cette performance Durham détruit, et dès lors transforme en déchet, des objets apportés par les spectateurs.

Gérard Cairaschi

**Focus n°4**

**Dimanche 7 octobre 19:30**

**Le Shakirail**

*Une esthétique du rebut...*

*Pourvu que cela fasse tachè !*

Programmé  
et présenté  
par Derek  
Woolfenden  
(Kino Club -  
Curry Vavart)

Le Kino.Club  
est né en 2009  
au sein de  
l'association  
Curry Vavart,  
collectif  
artistique  
pluridisciplinaire.  
Il s'agit d'un  
ciné-club  
mensuel visant  
à défendre  
des films rares,  
oubliés ou  
mésestimés  
par l'Histoire  
du cinéma.



« *Le secret de l'industrie moderne, c'est l'utilisation intelligente des résidus.* »

Roy Lewis, *Pourquoi j'ai mangé mon père*, 1960

Le Shakirail vous propose une programmation anthologique dédiée au sale, à l'abject, à l'incorrect, au pathétique, à l'ordurier, à l'impulsif, au trivial, au potache, pourvu que cette séance mensuelle du Kino Club ne soit pas polie ou propre à l'air du temps à vouloir écraser autrui sous l'identité qu'on lui assigne. Sûrement pas ! Une succession de formes courtes et d'extraits de films s'articuleront autour de *Coonskin* (1975) de Ralph Bakshi, long métrage animé et sulfureux de la blaxploitation encore controversé à l'heure actuelle. Les formes courtes de cette séance tenteront de décliner le rapport ténu qu'entretient le cinéma avec ce qui relève du déchet ou du rejet (au sens large) que ce soit la figure du clochard (Jim Muro), l'échec amoureux (Pierre Étaix), le langage ordurier ou argotique (Tony Tonnerre), le champ lexical d'une misère généralisée et croissante en milieu urbain et dans le film de genre policier (Barry Shear, Alex Cox), la représentation littérale des poubelles et ce qu'elles révèlent ironiquement de l'homme (l'univers urbain et animé de certains films de Ralph Bakshi), mais aussi la matière filmique elle-même ; des attentats sur pellicule du cinéma expérimental avec les déflagrations du film à l'eau de javel (Yves-Marie Mahé) au procédé formel de récupération ou de emploi d'images au travers du *found footage* (Ivan Zulueta, Walt Ungerer).

*Un plan idéal*  
Tony Tonnerre  
France, 2000  
Vidéo, 1'

*Le soupirant*  
(extrait)  
Pierre Étaix  
France, 1963  
35 mm  
numérisé, 1'

*Hey good Lookin'* (extrait)  
Ralph Bakshi  
États-Unis, 1982  
35 mm  
numérisé, 2'

*Va te faire enculer*  
Yves-Marie Mahé  
France, 1998  
16 mm  
numérisé, 10'

Voilà un « film geste » qui ne s'encombre pas d'un générique, ce qui atteste de sa nature formelle éphémère, mais aussi de sa vitalité instantanée et irradiante !



Le film d'Yves-Marie Mahé donne l'impression que le cinéma porno provoque la déjection du cinéma hollywoodien. La corrélation des deux (porno et cinéma traditionnel), qu'elle soit consciente ou inconsciente, critique ou instinctive (voire « libertaire ») est évidente. Après ce film, on ne regardera plus *Le Parrain* ou *Chinatown* de la même façon, *Va te faire enculer* les a sali, souillé dans son système comparatif et visuel semblant aléatoire comme un juke-box déréglé. La force du film est là ; il prend son énergie dans un joyeux bordel où les tabous sexuels s'interpénètrent d'une image à l'autre, qu'elles soient « innocentes » ou coupables. Avec Yves-Marie Mahé, personne n'est innocent ou coupable, on est tous complices ! Qu'on le veuille ou non...

« Les vertueux ont besoin de nous, mais ils n'aiment pas l'odeur. »

*L'Homme de la loi* de Michael Winner, 1971

Frank Stein  
Ivan Zulueta  
Espagne, 1972  
35 mm  
numérisé, 4'

Le refilage est aussi cradingue que la pellicule usée, mais le phénomène de ce qu'il en reste a bien plus de valeur que ses qualités narratives. La pellicule est éprouvée autant que la figure de la créature de Frankenstein, réalisée (ne l'oublions pas!) à partir de «restes» humains.

Street Trash  
Jim Muro  
États-Unis, 1987  
35 mm  
numérisé, 15'

Il s'agit du court-métrage à l'origine du film. «L'exclu est avant tout un homme qui, vivant marginalement par rapport à la société et connaissant les plus mauvaises conditions sociales, devient pire que les autres hommes. Cela, il faut le dire sans avoir peur d'apparaître contraire à la classe exploitée. L'unique manière d'aider cette dernière c'est de dire que la faute de la société est si grande qu'elle rend même les pauvres pires que ce qu'ils sont – en plus de les exploiter et de les exclure.»

Propos de Ettore Scola autour d'*Affreux, sales et méchants* dans le livre d'entretiens réalisés par Jean Gili, *Le cinéma italien*, 2011

+ Bande Annonce de *Street Trash*, 1987

La mort  
en prime  
(Repo Man)  
(extrait),  
Alex Cox  
États-Unis, 1984  
35 mm  
numérisé, 1'



Meurtre dans la  
110<sup>e</sup> rue (extrait)  
Barry Shear  
États-Unis, 1972  
35 mm  
numérisé, 4'

«Pourquoi la justice était-elle toujours représentée avec un bandeau? Je savais, à présent. C'était parce que cette salope avait le symbole du dollar à la place des yeux.»

Iceberg Slim, *Pimp*, 1967

Heavy Traffic  
(extrait)  
Ralph Bakshi  
États-Unis, 1973  
35 mm  
numérisé, 2'



Meet Me, Jesus  
Walt Ungerer  
États-Unis, 1966  
Numérique, 14'

Dans le cinéma expérimental, ce n'est pas comme dans celui de fiction traditionnelle où le climax provoque, prépare l'évènement, mais c'est que tout fait évènement, le simple mouvement anecdotique d'un passant ou d'un chat chez soi devient aussi historique que les images d'archives d'un évènement politique. L'inverse se produit également, l'évènement politique en question s'évade de son caractère historique et se banalise malgré tout l'imaginaire s'étant construit depuis (*Fragment Untitled #1* de Doplenger, 2012, par exemple).

Oh Dem  
Watermelons,  
Robert Nelson  
États-Unis, 1965  
Numérique, 12'

«Le film définitif sur le problème de la pastèque: ces fruits peuvent être coupés, sciés, abattus à la carabine, utilisés comme bombe ou comme instrument masturbatoire. L'œuvre constitue une satire morbide du cinéma documentaire, le film semble également faire allusion à certains clichés raciaux; son intensité obsessionnelle atteint une sombre solennité dans laquelle la dérision apparaît presque comme l'image du possible.»

Amos Vogel, *Le Cinéma, art subversif*, 1974



*Coonskin*  
Ralph Bakshi  
États-Unis, 1975  
35 mm  
numérisé, 90'

« Sa version urbanisée de *L'Oncle Rémus ou le Roman de frère Lapin, Coonskin* – sorti en 1975 juste après l'apogée de la blaxploitation [genre cinématographique spécifiquement destiné au public afro-américain ; la musique noire y tient un rôle primordial] –, est sans doute l'œuvre la plus incendiaire de ce genre cinématographique. Utilisant le folklore noir, les récits d'esclaves empreints de résistance non violente ainsi que les caricatures racistes du passé véhiculées par les médias blancs (par exemple, les corbeaux de *Dumbo* [Studios Disney], *Coal Black* [Warners Bros.], les négroillons de la James River souriant aux clients dans les rayonnages des épiceries, les restaurateurs italiens de *La Belle et le Clochard*, et les Juifs représentés dans le film de propagande nazi intitulé *Le Juif éternel*), Bakshi, sans aucune timidité, met au défi la sensibilité de son public avec une œuvre qui transforme toutes les autres productions de la blaxploitation en simples représentations de l'accomplissement d'un désir. En réalité, la seule voix qui à l'époque est en symbiose avec l'œuvre de Bakshi, c'est celle des monologues de Richard Pryor. Personne ne sera surpris d'apprendre que les deux hommes sont amis et que Pryor adore *Coonskin*. Une Amérique qui estime que *Blazing Saddles* (*Le shérif est en prison*) et *All In The Family* constituent une critique acerbe du racisme est une Amérique qui n'est pas prête pour *Coonskin*. Même aujourd'hui, *Coonskin* est encore une œuvre explosive dont un large éventail de spectateurs peut déclencher la détonation (...). »

Préface de Quentin Tarantino pour *Ralph Bakshi, un rebelle du dessin animé* de Jon M. Gibson et Chris McDonnell, 2008



Derek Woolfenden

« *Tu es un être humain tout Noir qui sert de poubelle à ces connards de Blancs pour qu'ils puissent se vider les couilles.* »

Iceberg Slim, *Pimp*, 1967

Remerciements :  
Le Collectif Curry  
Vavart, Colin V.,  
Patrick Fuchs  
(traduction),  
Guillaume Lebourg,  
Tony Tonnerre,  
Yves-Marie Mahé,  
Sébastien Liatard  
et Julien Sévénon

**Focus :**  
**« Déchets,  
rebut, hors  
de notre vue ! »**

**Focus n°5**

**Soirée d'ouverture**

**Mardi 9 octobre 21:00**

Le Grand Action

*Street Film + Stéphane Rives*  
(Ciné-concert)

Programmé  
et présenté par  
Théo Deliyannis  
(CJC)

*Street Film (bob.4)*  
Robert E. Fulton  
États-Unis, 1979  
16 mm numérisé,  
30'



À l'heure où j'écris ces lignes, *Street Film* de Robert E. Fulton m'est encore inconnu. Les seules traces qui en subsistent sont consultables dans l'enregistrement de l'émission *Screening Room* de Robert Gardner, à laquelle Fulton, son grand ami, a participé à deux reprises, en 1973, puis en 1979. Lors de son deuxième passage, il était en train de tourner *Street Film*, qu'il n'a jamais vraiment fini. Ce film, il l'imaginait en vingt parties, numérotées bien que non linéaires. Nous en projeterons la quatrième bobine.

À sa première apparition télévisuelle, Fulton nous exposait sa technique de tournage : en ré-utilisant des mouvements de tai-chi, et en jouant particulièrement sur l'équilibre de son corps avec sa Bolex, il était capable de faire bouger sa caméra avec des mouvements qui pourraient aujourd'hui nous rappeler ceux des drones. La fluidité et les postures du tai-chi lui servaient plus à explorer le bas, le dessous, le sol, que le haut, le planant ; ce qui pourrait paraître paradoxal quand on sait que Fulton était avant tout pilote d'avion. Ainsi, sa caméra nous donne l'impression d'être un avion miniature qui irait explorer le relief infini du sol, auquel le cinéma rendrait plus grande justice : il n'y aurait de gros plan que vers ce qui est en dessous de nous, les nuages et le ciel échappant à l'agrandissement par l'optique. Cette poétique du sol, du dessous, est indissociable de l'attrait pour les déchets : c'est la même curiosité, la même jouissance, qui est en jeu.

Ce film, j'y suis arrivé par des recherches sur le Festival International du Jeune Cinéma de Hyères, dont la section « Cinéma différent » était dirigée par Marcel Mazé, cofondateur du Collectif Jeune Cinéma. En 1979, alors que le film n'apparaît pas dans le programme officiel, *Street Film* (la 4<sup>e</sup> bobine) remporte le Grand Prix, ex-aequo avec *Codex* de Stuart Pound. Depuis, il semblerait que le film n'ait laissé

aucune trace, jusqu'à ne pas figurer au sein de la filmographie de Fulton élaborée par le cinéaste lui-même en 1981. C'est cela aussi, par la thématique du déchet, que nous souhaitons creuser, à savoir l'archéologie du cinéma, celle qui consiste à retrouver des films laissés en dehors de tout, oubliés, et pourtant bien souvent lumineux. En pratique, cela se traduit, pour cette séance, par un scan des originaux 16 mm faite spécialement pour notre festival par la Robert E. Fulton Film Collection, qui s'occupe des archives du cinéaste depuis son décès en 2002 dans un crash d'avion.

Robert Fulton expliquait à Robert Gardner qu'il voulait que ses projections soient à chaque fois différentes, uniques : ainsi, il proposait parfois de superposer ses films avec deux, trois, projecteurs ; d'autres fois, il jouait lui-même de la musique par dessus, du saxophone plus précisément. L'archéologie que nous évoquions plus haut ne se résume pas à la mise sous verre d'une œuvre passée, mais consiste à redonner vie au film, à lui insuffler une nouvelle énergie, reprenant d'une certaine manière le dispositif de l'archéologie expérimentale. Ainsi, nous avons demandé à Stéphane Rives, saxophoniste, de sonoriser en direct le film.

### Theo Deliyannis

*Stéphane Rives est musicien et compositeur issu de l'École Normale de Musique de Paris/Alfred Cortot et chef opérateur son formé à l'Institut National de l'Audiotvisuel et anciennement technicien de restauration des archives sonores. Aujourd'hui il se produit sur les scènes de musiques expérimentales (improvisation, électroacoustique, free, danse, performance et composition). Il travaille également pour le cinéma et le documentaire en tant que chef opérateur (son direct, post-production et sound design).*

## Focus n°6

**Mercredi 10 octobre 20:00**

Le Grand Action

*Déchets numériques*

Programmé  
et présenté par  
Antoine Tour,  
en présence de  
Julie Molinié,  
Brieuc Schieb

*3D Additivism*  
Manifesto  
Morehshin  
Allahyari  
et Daniel Rourke  
États-Unis, 2015  
Numérique, 10'10

*Default*  
Character  
Anna Adahl  
Grande-Bretagne,  
2017, Numérique  
13'30

*Biofeedback*  
In Simulation  
Bot Borg  
Allemagne, 2013  
Numérique, 6'

—  
Julie Molinié  
France, 2018  
Numérique, 2'

*Beta Male*  
Jon Rafman  
Canada, 2013  
Numérique, 4'55

*Bitcoin*  
Abundance  
Systaime  
France, 2014  
Numérique, 1'45

*Placebo Pets*  
Ryan Trecartin  
États-Unis, 2016  
Numérique, 1'30

*Internet*  
c'est très bien  
Anne Laplantine  
France, 2010  
Numérique, 1'20

*Brigitte*  
Brieuc Schieb  
France, 2016  
Numérique, 19'

*Broken Windows*  
Richard O'Sullivan  
Grande-Bretagne  
2009, Numérique,  
5'15.

*Entropy*  
Alexander  
Isaenko  
Ukraine, 2012  
Numérique, 3'50

*Miranshah*  
Investigation  
Forensic  
Architecture  
Grande-Bretagne  
2012, Numérique  
4'15

*The Stack*  
In Bahrain  
Metahaven  
Pays-Bas, 2016  
Numérique, 2'

*Buck Fever*  
Neozoon  
Allemagne, 2012  
Numérique, 5'50

Qu'est-ce qu'un déchet et comment le déterminer comme tel à partir d'une matière numérique ? Est-ce une interprétation graphique ? Est-ce quelque chose que l'on refuse de regarder ? Est-ce cette chose qui pollue notre fleuve numérique ? Cette chose se compose-t-elle en vidéo ? Autant de références qui nous illusionnent quant à l'intangibilité du net et sa capacité à receler les objets (beaux et malicieux). Il faut nécessairement que les flux soient lents pour qu'ils soient visibles : l'approche par le design devient alors nécessaire, permettant ainsi de fournir autant de manières de faire que de manières de voir. Autant la modélisation que la visualisation se confondent dans la représentation (numérisation ou virtualisation). De la projection au modèle synthétisé, le corps devient artéfactuel et la machine sensible ; nous fait-on croire à cet imaginaire des machines ?

La caméra de surveillance opère comme appareil : des séries successives de relevés de traces, de latences, qui, par leur autonomie provisoire, transforment le corps du signal en l'état, dont la volonté est de pulvériser la trace effective et subjective. Le signal se cache et pourtant il est la quintessence, la matérialité du déchet. Face à cela nous installons des séries d'attentes interminables déterminées par le format du dispositif, en partie lié à l'effet de feedback ; le

feed-back étant un flux, il développe des notions de potentiel, d'effort, laissant deviner non plus un effet mais une source, le déchet est un résidu de matière, le résidu d'un flux potentiel.

Dans cette surveillance, le déchet devient un corps transfuge qui procède d'une opération de signalement. Cette opération devient cœur et matrice de la surveillance, mais au sein de cette fonctionnalité statique (l'attente d'un évènement), le corps et appareil secrète, ce qui a pour conséquence de voir apparaître des dépôts de matières. Le déchet numérique est en tout état de cause une composante de la matière numérique.

Matières et sécrétion. De façon à innover une définition déjà donnée nous nous appuyerons sur la constitution d'un corpus appelant à définir, à redéfinir ce qui peut faire corps, insidieusement résistance à l'état du signal, ce que nous appellerons ainsi déchets numériques, risques et périls d'une société de la spéculation. Le déchet, par caractéristique, est matière, il s'exprime dans son apparence et par la gêne qu'il procure. Nous tenterons d'y voir plus clair et proposerons, en parallèle d'un modèle écologique, un principe de culture du déchet. Le déchet est nécessaire à l'élaboration du travail en tant que masse, il constitue les ébauches préparatoires, que l'on s'habitue à regarder, il est un indice sur la quantité de matière émise par le signal.

Le déchet est avant tout une matière première, il intervient en tant que résidu et support. Il est par ailleurs ce qui s'oppose au noyau et construit dans les villes une fonction périphérique, ce que l'on écarte ou que l'on rejette. Le déchet est l'inverse d'un noyau, il est l'ensemble des particules chargées positivement et négativement qui dans l'état doivent trouver une position. Pour ainsi dire, le déchet nucléaire ou numérique est une forme ambiguë

d'atteinte à la société car il devient un élément central de la condition anonyme et invisible propre à nos sociétés.

En revanche le déchet n'est pas indivisible; nous dirions plutôt qu'il renvoie au phénomène discret du résiduel et du pluriel. On cherche à encercler une masse toujours plurielle dont on ne fournirait qu'une qualité, celle d'être quantitative. Cette masse s'exprime en tant que mesure mais non en tant qu'idée stratégique, et ode de liberté.

Nous développons de plus en plus d'outils qui font corps et nous permettent d'exprimer nos besoins, désirs, et envies. Nous nous rapprochons du primaire tout en évoluant dans la société des services. La matière numérique, si elle est matérialisable en tant que telle, est mesurable par l'unité du bit du pixel ou du voxel selon que l'on traite des informations ou des images en 2D ou 3D et la surinterprétation de l'agent artificiel, le média. Elle fait alors appel au corps de l'agent et nous demande de baliser un espace réel et virtuel pour prospérer et donner à voir le potentiel dans le virtuel de ce que les déchets numériques peuvent révéler de bénéfique.

Le déchet, enfin, renvoie à une résistance de l'économie capitaliste car il est au cœur d'un système qui le rejette, il est cette sécrétion dont le système doit arriver à faire disparaître les traces de son incomplétude.

Enfin la question du numérique est traversée, naviguée par des flux inconstants: l'utilisateur (nouveau navigateur) se destine à traverser un quotidien fait de flux, flux enchaînés et incessants, flux inextricables d'un réseau à la fois électrique et matériel. L'internet comme la vidéo, le numérique comme le déchet sont des événements matériels. Le numérique est un événement strictement matériel alors que le déchet dépend de la fonction du point de vue.

Cette brève analyse me porte à construire mon sujet et à l'orienter vers ces modèles discrets et secrétants car j'estime qu'ils provoquent, questionnent, et positionnent les enjeux quant à la question des représentations des modèles dans un monde où le surplus dépasse largement l'existence même de l'objet. Si l'on considère que le rapport à la base des données et à l'acquisition objet/document s'est inversé, il est susceptible de penser que les modèles de représentation potentiels sont en train de changer, que le déplacement sémantique du verbe à l'image est en train de se construire sans que nous ayons de contrôle dessus, et que le déchet a ceci de nécessaire qu'il est largement ré-employable comme matière première: son recyclage en fait le parfait palimpseste. Constat d'un culte voué au détritisme et d'un amour sensible de la ruine. Ce déchet numérique s'entasse jusqu'à ce que sa matérialité minimale opère d'un renversement physique, détournant le serveur devenu lui-même déchet. Du contrôle de l'état du corps modélisé aux soubresauts d'un appareil tombé en désuétude.

**Antoine Tour**

*Antoine Tour, étudiant en design et en esthétique du cinéma, écrit en 2017 un article de mémoire sur la relation entre cinéma expérimental et l'art vidéo. Il travaille actuellement pour l'édition Anarchive. Il s'intéresse, dans le cadre de recherches en design, au concept de biomimétisme et aux théories scientifiques applicables au design.*

**Focus n°7**

**Jeudi 11 octobre 20:00**

Le Grand Action

*Acheminements vers un  
cinéma hors-les-normes #3*

Programmé  
et présenté par  
Florian Maricourt  
et Boris Monneau  
(Margins)  
et Théo Deliyannis  
(CJC)



*Sans titre*  
Horst Ademeit  
Allemagne, 1979  
Super 8  
Numérisé, 3'

*El slogan*  
Épisodes 9,  
21 et 25  
Enrique Ley  
Mexique  
2013 - 2018  
Numérique, 6'

*Turbulents Band*  
Alain Bourbonnais  
France, 1977  
16 mm, 19'

*Dancing  
Rainbows*  
George Andrus  
États-Unis, 2003  
Vidéo numérisée  
5'

*Oregon Art Beat :*  
George Andrus  
(extrait)  
Anonyme  
États-Unis, 2003  
Numérique, 3'

*Good Times*  
In Nature  
George Andrus  
États-Unis, 2008  
Vidéo numérisée  
9'

*Van\_Volxem\_67*  
Entreprise Louis  
le Déboucheur  
Belgique, 2016  
Numérique, 6'

*Usage de  
l'objectif (fragile)  
de la caméra*  
Entreprise Louis  
le Déboucheur  
Belgique, 2015  
Numérique, 1'

Horst Ademeit a documenté compulsivement l'existence de « rayons froids » dans son environnement, compilant des milliers de photos Polaroid, qu'il agrémente de détails manuscrits sur ses recherches quotidiennes. Le film projeté aujourd'hui – le seul qu'il ait jamais fait – montre un même goût pour les phénomènes inexplicables. En refillant un tirage du Loto, à la télévision, mais en le privant de tout élément contextuel, il prête, à ce défilement singulier de boules numérotées, le sens nouveau d'une cérémonie magique.

Enrique Ley est l'auteur d'une série d'animation pour le moins énigmatique postée sur sa chaîne Youtube. En 38 épisodes d'une à deux minutes, *El Slogan* nous avertit sur les dangers que court la société contemporaine, en présentant le parcours d'un chef d'entreprise cynique vivant dans un univers dystopique, le tout étant construit dans la pâte à modeler.

Architecte de formation, Alain Bourbonnais a constitué une collection d'art populaire hors-les-normes dans la célèbre Fabuloserie. Également artiste, il a fabriqué des œuvres aussi singulières que ses trouvailles. Parmi elles, une quarantaine de sculptures automates habitables, créatures monstrueuses et féeriques inspirées des Carnavals: les Turbulents, qu'il met en scène dans ce petit conte

filmé en 16 mm. Bourbonnais, campé en héros burlesque, s'y retrouve échoué sur une île peuplée de ces créatures bigarrées en proie à d'étranges rites.

Dans la dernière partie de sa vie, George Andrus (mort en 2015 à l'âge de 101 ans) a accumulé entre 200 et 400 heures de rushes de bulles de savon sur des cassettes vidéo, à l'aide d'un système qu'il a lui-même bricolé dans son garage. « Le savon fait mieux que nettoyer: il éblouit l'œil, stimule l'esprit et repose l'âme », explique-t-il. Comble du cinéma *new age film* au premier degré (pied de nez involontaire au *soap opera*), un poème symphonique en hommage aux formes psychédéliques et couleurs chatoyantes des bulles de savon. Andrus croit y déceler des visages extraterrestres, formés par la rencontre d'ondulations sur un axe de symétrie central. Cinéaste, mais aussi inventeur, musicien et photographe, il ajoute aux images une musique de son cru, qu'il joue au synthétiseur. Dans *Good Times in Nature*, ses commentaires pleins d'humour ajoutent encore à son observation fort singulière de la nature, à la croisée du film scientifique, du documentaire animalier et du journal filmé.

Sur la chaîne Youtube de l'entreprise familiale Louis le Déboucheur, qui exerce à Bruxelles, on voit des dizaines de vidéos professionnelles liées à son activité: le débouchage de tuyauteries des particuliers. Courtes et informatives, elles sont destinées à rendre compte, dans un jargon de spécialiste, des opérations réalisées par les différents techniciens. Détournées de leur fonction première, cependant, et regardées comme des films à part entière, le sens des opérations techniques nous échappe, et les images apparaissent comme de formidables séquences abstraites, aux qualités plastiques insoupçonnées.

Ademeit, Ley, Bourbonnais, Andrus, Le(s) Déboucheur(s) incarnent autant de possibilités d'un artiste en écologiste tel que le décrit Gene Youngblood dans *Expanded Cinema*. Il y propose un acte de création situé à la lisière du champ esthétique, consistant moins en l'invention d'objets nouveaux qu'en « la révélation de relations restées jusque-là inaperçues entre les phénomènes existants, qu'ils soient physiques ou métaphysiques ». Cette séance montre justement des œuvres qui témoignent d'une volonté de décoder et d'organiser le monde selon des critères de classification révisés, faisant la part belle au mystérieux des matériaux et objets déchus.

**Florian Maricourt**

**Remerciements :**

*Sophie  
Bourbonnais,  
Rob Tyler,  
The Museum  
of Everything,  
Lisa Arndt  
and Susanne  
Zander (Delmes  
& Zander)*

*Margins,  
association,  
groupe de  
réflexion,  
archivage  
et diffusion  
d'œuvres relevant  
de l'art brut,  
hors-les-normes  
et outsider dans  
les domaines  
du cinéma, de la  
musique et de la  
photographie.*

**Focus n°8**

**Vendredi 12 octobre 20:00**

**Le Grand Action**

*Ni langue ni visage*

*Class Picture  
Tito & Tita  
Philippines, 2012  
16 mm numérisé  
4'40'*

*Taglish  
Gym Lumbera  
Philippines, 2012  
Super 8 numérisé  
75'*



« Celui qui échoue dans la traduction n'émet que des signes indéchiffrables, dénués de référent et de contexte, apparaissant ainsi complètement aliénés des autres. Délivrés du langage, on est aussi en dehors de la hiérarchie, invalide à la fois comme source ou destinataire de la reconnaissance sociale. »

Vicente Rafael, *Contracting Colonialism*, 1988

Les travaux de Gym Lumbera pourraient être considérés comme des hoquets aphasiques, des cris sans sens placés dans un espace liminal, extérieur au langage, où les normes cinématographiques se détruisent et se réinventent. L'échec des traductions se manifeste visuellement par l'état de détérioration de la pellicule avec laquelle les cauchemars conscients de Lumbera sont tournés. Le vide laissé par le langage permet alors la création d'un espace de résistance, où les mots ne peuvent pas activer des procédés de mimétiques, assurant ainsi une méconnaissance de l'autorité et l'impossibilité de rétablir un ordre. Les visions de Lumbera constituent une apocalypse anarchiste et post-colonialiste.

*Taglish* est le résultat des deux précédents films qui sont en réalité le même : *Tagalog*, tourné en Super 8, et *English*, qui en est la version obscurément abîmée, réalisée avec un stock de pellicule ravagé par un typhon qui avait atteint la maison du cinéaste. Malgré le fait d'être entièrement silencieux, le titre *Taglish* renvoie à l'hybridation de la langue filippino, portant encore les marques de son passé colonial. Les échos entre un langage détruit et les images douloureusement endommagées d'un paysage bucolique et de l'amour familial (le couple dépeint dans *Tagalog* est celui des grands-parents du cinéaste) se fondent dans une décharge de folie postcoloniale. Dans un seul geste, Lumbera questionne sa propre identité postcoloniale mais aussi l'usage politique de la pellicule en tant que matériau – et ceci non pas pour satisfaire un désir vide et nostalgique ou une esthétique fétichisante, mais pour reproduire le regard d'une catastrophe prochaine. Son usage du *found footage* est un coup de couteau entre les plis infinis d'une langue prise dans un spasme tumultueux mais incapable d'articuler, une brèche qui essaie sans succès d'infiltrer un intraduisible épuisant. Avec ce film, Lumbera ne souhaite pas vérifier la possibilité de démêler les deux langues (*Tagalog* et *English*, les deux à la fois évoqués et suffoqués), mais essaie plutôt de marquer la distinction entre une traduction et son échec, de se placer lui-même dans cet intervalle et de subvertir le modèle colonial dominant, en répandant une identité chaotique et changeante, qui porte sur sa peau les marques de la violence sous-jacente à sa création.

Dans le court-métrage *Class Picture*, Lumbera, avec Timmy Harn, renonce à son statut d'auteur en faveur de l'anonymat, puisque le film est signé par le collectif Tito & Tita. L'absence d'identité, ou mieux, son côté indéfini, est le noyau de ce film de 4 minutes. Tourné sur pellicule périmée ayant

perdu ses teintes originales, le film combine des images d'ondes marines et celles d'une classe d'élèves posant pour une photo de groupe avec des éléments purement chromatiques. Les visages des enfants sont ici flous, dissimulés, méconnaissables. Ce que Lumbera et Harn nous présentent, c'est une table rase, une non-face qui, étant inclassable, échappe au contrôle. Une fois le langage abandonné, l'absence de visages dans *Class Picture* est constamment déliée de la parole, à causé de son sujet qui ne peut être dit et qui est ouvert donc à un devenir infini. Le manque de finitude est dû au medium lui-même, la pellicule et son caractère éphémère, où les tons sépia du cadre ne sont qu'un prélude à la désintégration chimique de l'image, dont les visages sont déjà les victimes. Malgré l'absence de références explicites, *Class Picture* est l'un des films les plus programmatiques-sur la réflexion postcoloniale de l'identité Filipino, mais aussi sur l'état même du cinéma des Philippines. Son pouvoir d'expérimentation semble résister à tout type d'interprétation ou d'analyse, et c'est pour cette raison qu'il apparaît comme l'un des exemples les plus brillants du cinéma comme outil de résistance et d'instrument de pure pensée.

### Renato Loriga

*Renato Loriga est chercheur indépendant et producteur de films. En 2016 il a écrit l'ouvrage *Autohystoria. Visioni postcoloniali del nuovo cinema filippino (Aracne)*, une analyse postcoloniale du cinéma contemporain des Philippines. Il a écrit pour *Sentieri Selvaggi, Cinéma & Cie, Southeast of Now* et autres publications. Il travaille actuellement comme chercheur au MiBAC, comme producteur/distributeur pour *Zomia* et comme curateur pour le *Hacker Porn Film Festival* à Rome.*

### Focus n°9

**Samedi 13 octobre 16:00**

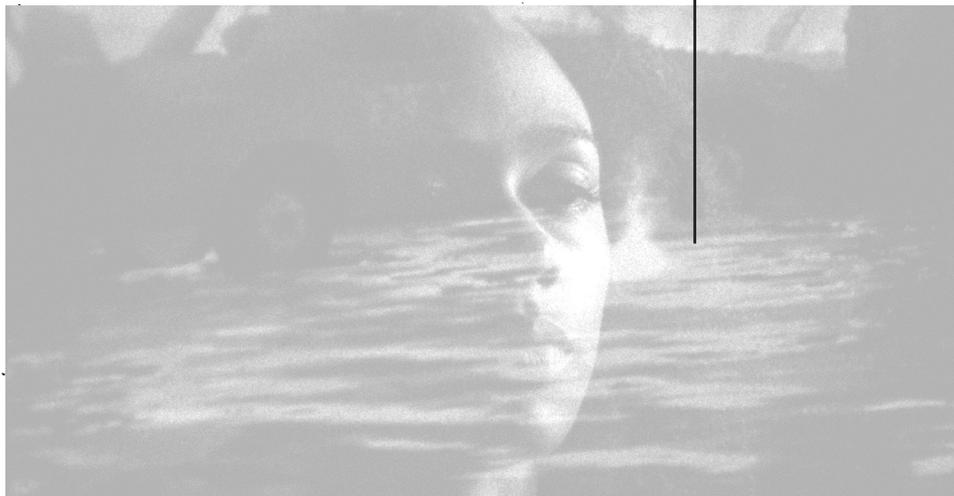
Le Grand Action

*Dailies From Dumpland*

Programmé  
et présenté par  
Gloria Morano  
et Fabien  
Rennet (CJC),  
en présence du  
réalisateur.

*Dailies From  
Dumpland*  
M. Woods  
États-Unis, 2018  
Numérique, 105'

Séance organisée  
en partenariat  
avec l'association  
Seconda Voce



Michael Woods n'a (évidemment) pas voté Trump. Considéré par Cultured Vultures comme l'un des cinéastes américains les plus visionnaires de sa génération, son travail est l'œuvre d'une vie (*the Numb Spiral*), un djihad contre les médias de masse qui invite à bon nombre de supèrlatifs. Hyperactivité, hypersensibilité et hyperréalité, l'œuvre pluri-disciplinaire de Michael Woods est à elle seule un épitomé de l'Amérique contestataire contemporaine, malade de sa politique et de sa pop culture, convoquant les icônes et les mouvements sociaux comme autant de hashtags: Zac Efron, Black Lives Matter, Wu-Tang Clan, Not my president et l'Opioïd Epidemic. La sex tape sous MDMA de Baudrillard et de Walt Disney.

Michael Woods est le nouveau Frankenstein du cinéma d'avant-garde: il filme, il emprunte, il data-moshe, il gratte, il flicke, il développe, il glitche, il performe, il surimpressionne; il s'ample, s'auto-cite et coude (sur sa table de montage / d'autopsie) la tête de Jack Smith sur les épaules de Peter Whitehead, les ongles noirs de Deleuze sur les mains de Maya Deren et les bras de Shirley Clarke sur le tronc émasculé et pourrissant de Steve Bannon.

Et dans la boîte (à images) crânienne, deux cerveaux: celui de Michael Woods et celui de MWoods. Car c'est bien dans le concept de « dissociation » que se situe la clé de son œuvre monumentale. Son addiction pendant de longues années au Dextrométhorphan (DXM), un antitussif psychotrope à forte dose, lui provoque des expériences de conscience hors du corps. Ses films sont aujourd'hui autant de syndromes dissociatifs couvrant différentes sphères symptomatiques: difficulté à contrôler ses émotions, propos et liens logiques désorganisés, voire hermétiques, pensée tangentielle et discours qui

zigzague entre des sujets sans connexion apparente mais, néanmoins, à la consonance poétique flagrante.

L'engagement politique serait-il un trouble mental et la conscience de classe une schizophrénie? Il est évident que cette dissociation du « moi observant » et du « moi expérimentant » est le moteur du travail de MWoods. Auscultant les ravages post-traumatiques d'une société américaine gangrenée par ses démons, il est un fou parmi les fous; un Cassandre conscient de sa condition d'aliéné, observateur impuissant de la chute d'un empire.

**Fabien Rennet**

**Focus n°10**

**Samedi 13 octobre 20:00**

Le Grand Action

*Entropie Industrielle*

Programmé  
et présenté par  
Boris Monneau,  
en présence  
des réalisateurs

*Quiproquo*  
Rose Lowder  
France, 1992  
16 mm, 13'

*Studies For  
The Decay  
Of The West*  
Klaus Wyborny  
Allemagne,  
1979-2010  
Super 8  
sur DigiBeta  
Numérisée, 80'



Klaus Wyborny et Rose Lowder ont une pratique du cinéma que l'on pourrait dire écologique : le film tourné-monté est un film sans rebuts. Proches par leur attachement au liminal et au cyclique, amenant un brouillage des frontières de l'image, proche du concept d'entropie en ce qu'il entraîne d'indifférenciation, de mélange, *Quiproquo* (1992) et *Studies for the Decay of the West* (2010) explorent les tensions entre la nature et les sites industriels polluants par leur production ou transformés eux-mêmes en déchets et en ruines. Ces films rejoignent aussi la conception économique-écologique de l'entropie, reliée au déchet, telle que l'a exposée l'économiste Nicholas Georgescu-Roegen dans son ouvrage de 1979, réédité en 1995, *La décroissance : Entropie, écologie, économie* : « étant donné la nature entropique du processus économique, les déchets sont un *output* aussi inévitable que l'*input* des ressources naturelles. Des motocyclettes, des automobiles, des avions à réaction, des réfrigérateurs, etc., "plus gros et meilleurs", entraînent non seulement un épuisement "plus gros et meilleur" de ressources naturelles, mais aussi une pollution "plus grosse et meilleure" ».

Rose Lowder se revendique d'un discours écologique, bien qu'elle emploie d'autres moyens que ceux des films militants. Plus qu'une volonté de dénoncer les dysfonctionnements d'un système qui détruit l'environnement, c'est la dimension positive et affirmative de son cinéma envers la nature et certains sites porteurs de formes d'exploitation agricole biologiques qui fait sa dimension écologique. *Quiproquo* est cependant un cas un peu différent. Il s'agit ici, contrairement à la série des *Bouquets*, d'images prises sur des sites présentant un danger pour l'environnement : une centrale nucléaire et la raffinerie de Berre, avec également des plans pris sur une route où le montage et le cadrage laissent à peine voir les automobiles qui la traversent, réduites à des ombres ou à des détails, route jonchée de déchets (des cartons qu'un personnage est en train de ramasser).

En opposition à ces images, tournées pour l'essentiel, ce qui est assez rare chez la cinéaste, de façon continue et non image par image, le film capte en quelque sorte l'énergie solaire des sites naturels, restitue la lumière comme pulsation énergétique par le biais du flicker – pensons notamment à l'arbre clignotant et illuminé, vraisemblablement filmé sur le Mont Ventoux.

Wyborny prend des motifs similaires, qu'il explore sur un ton plus langoureux, mélancolique. Malgré la rapidité du montage, comparable aux plans très brefs de Rose Lowder et au flicker (son film est dédié à Paul Sharits), quelque chose ici se rapporte à l'extinction. *Notes sur le déclin de l'Occident* est inspiré par l'essai du philosophe allemand Oswald Spengler publié entre 1918 et 1923, *Le Déclin de l'Occident* (*Der Untergang des Abendlandes*). Le rapport au déchet présent ici traverse toute son œuvre, en commençant dans ses premiers films par le recyclage de ses propres déchets filmiques, les chutes :

« Spécialement dans mes premiers films j'ai construit des structures temporelles longues en présentant d'abord un "film" et immédiatement après les chutes d'une façon spéciale et formellement plus avancée. Ainsi le "déchet" était traité avec un soin supplémentaire et atteignait une qualité anarchique que l'original ne pouvait avoir, parce qu'il devait être assez "sage" pour pouvoir rentrer dans une certaine structure dramatique (*Demonic Screen, The Birth of a Nation*). Ensuite j'ai construit des structures temporelles à l'avance que je montais dans la caméra, de sorte que je devais utiliser n'importe laquelle des choses que je filmais, même si je n'avais pas fait un choix heureux quant au moment et au lieu lorsque je prenais l'image. Parfois j'étais conscient de la mauvaise qualité d'une série de plans, puis j'ai dû réagir à cela dans la séquence suivante, faisant ainsi de l'"erreur" un danger mortel pour la série d'images suivante. De cette façon le processus de construction d'un film dans la caméra a atteint une certaine qualité humaine proche de la vie, se concentrant sur les impressions atmosphériques plutôt que sur la "qualité de l'image". Je m'efforce de faire de "bonnes" images, bien sûr, mais je sais que je ne peux pas être bon tout le temps: C'est pour cela que je n'aime généralement pas les images fixes issues de mes films. Elles perdent la qualité fugace que j'aime dans ces images. »<sup>1</sup>

Tout comme Rose Lowder, Wyborny a monté ce film (6299 plans) directement dans la caméra. Les images ont été tournées entre 1979 et 1991, aussi bien à New York que dans la région de la Ruhr (premier bassin industriel d'Europe de l'Ouest), Hambourg, l'Afrique de l'Est et à Rimini, et organisées en cinq parties.

Le film convoque un imaginaire de la ruine, ancré dans l'ère post-industrielle: la troisième partie, « Classique; rayonnant de la gloire », mêle l'Acropole d'Athènes à des vues de mines en démolition. Malgré leur dimension fortement matérielle, ces images renvoient à une conception atmosphérique du cinéma, à une physique/énergétique de l'image:

« Souvent je vois les images comme des entités presque abstraites proches des champs quantiques. Quelque chose qui surgit dans l'espace et le temps, puis disparaît. Une particule qui est née à la vie et disparaît après une interaction avec le spectateur. En conséquence, je ne pense pas que la photographie soit une "image" ayant enregistré la réalité, mais plutôt une "impression" représentant certaines qualités atmosphériques qui sont uniques pendant un bref moment ou vont disparaître très bientôt. »<sup>1</sup>

L'usage systématique du fondu au noir confère à l'image une sorte de respiration, en même temps qu'elle en renforce le côté passager. Le tourné-monté, incluant la mise en forme du film dans son environnement (« mes films ont tous été montés en extérieur »), engendre un écosystème:

« J'aime prendre des images qui représentent des choses qui ne vont pas tarder à disparaître. [...] J'ai en fait l'étrange impression que j'épluche mes images de la réalité en fines couches, comme l'a décrit Lucrèce, et qu'ainsi la réalité devient plus pauvre et plus nue du fait que je la filme. C'est pour cela que j'aime filmer des choses qui vont disparaître de toute façon. Ça ne fait pas beaucoup de mal. »<sup>1</sup>

**Boris Monneau**

1. Entretien avec Klaus Wyborny par Federico Rossin, 2012, à l'occasion du festival Images and Views of Alternative Cinema, Chypre

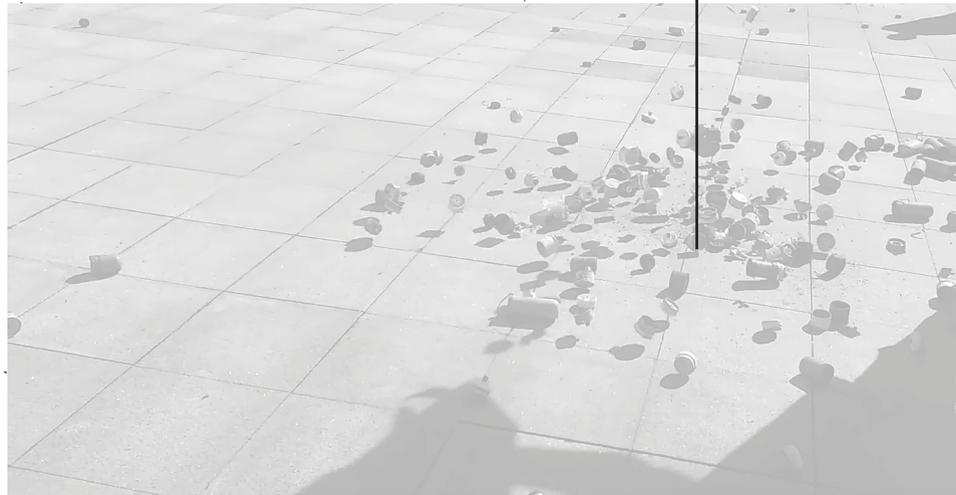
**Focus n°11**

**Dimanche 14 octobre 16:00**

Le Grand Action

*L'expérimental est politique  
(selon certains)*

Films et textes  
issus d'un appel  
lancé par Pierre  
Merejkowsky  
(CJC) et  
sélectionnés  
par lui-même.



### **L'illuminé expérimental**

Dans ce cas, face à cette nouvelle situation, je proclame  
la dissolution immédiate de notre Association, de son  
rapport d'activité, de son rapport moral, de son règlement  
intérieur, de son Sans But Lucratif Loi 1901

Désormais nous pratiquerons l'entraide

*Ils restent figés un long instant*

*La porte de l'entrée de l'immeuble est grande ouverte.*

*La porte de l'entresol est grande ouverte.*

*La porte de l'ascenseur est grande ouverte.*

### **L'illuminé expérimental**

Jé procède aujourd'hui à la dissolution du monde  
J'ai obtenu 158 000 euros de dommage et intérêts  
à la suite du bennage de mon long métrage  
« Le monde, extrême sexe un film d'ultra gauche »

### **Une voix**

La peinture est finie vous pouvez monter par l'escalier

### **L'illuminé expérimental**

L'avenir c'est donc et par conséquent  
le développement durable  
avec son cortège d'ordures et de déchets  
qui génèrent ainsi d'autres hausses du CAC 40  
et des emplois durables français laïcs et socialiques

Je vous le dis en vérité

Les droits d'auteur

Les subventions des subventionneurs

ne sont plus une nécessité

Je vous le dis  
en vérité

œuvrez pour que vos films soient bennés  
par les liquidateurs judiciaires  
et recevez ensuite les dommages et intérêts  
nets d'impôt non mentionnés sur  
les déclarations trimestrielles mensuelles semestrielles  
de la CAF Pôle emploi du spectacle ou non

Je vous le dis

Derrière la poubelle  
sous la poubelle  
entre les poubelles

apparaît au dessus des couvercles des poubelles  
un autre monde  
fondé sur

le dommage et intérêt

Je vous aime

La destruction notre destruction votre destruction n'existe pas  
Nous sommes tous des poubelles avec ou sans papier

Le monde est une poubelle recyclée

La poubelle c'est la vie

Le cycle immuable de la vie s'est refermé  
sur le couvercle de la poubelle

La poubelle est devenue  
personnage

pensée

acte

origine

vie.

### **La Voix**

Si t'es l'illuminé expérimental, alors moi je suis Dieu  
et je vais te foutre mon poing dans la gueule

**Pierre Merejkowsky**

**Focus n°12**

**Dimanche 14 octobre 17:30**

Le Grand Action

*De la poubelle à l'écran :  
le ready-made filmique*

Programmé  
et présenté par  
Jessica Macor  
(CJC)

*Perfect Film*  
Ken Jacobs  
États-Unis, 1986  
16 mm, 22'

*Something Else*  
Kevin Jerome  
Everson  
États-Unis, 2007  
Numérique, 2'

*Une œuvre*  
Maurice Lemaître  
France, 1968  
16 mm, 13'

*Palindrome*  
Hollis Frampton  
États-Unis, 1969  
16 mm, 22'

*Bad Burns*  
Paul Sharits  
États-Unis, 1982  
16 mm, 6'

*Eroticon Sublim*  
Hans Scheugl  
Allemagne  
(RFA), 1968  
16 mm, 2'

zzz: hamburg  
special  
Hans Scheugl  
Allemagne (RFA),  
1968, divers  
formats, 3'



Ce n'est pas un hasard si Marcel Duchamp pour son premier *ready-made*, *Fontaine* (1917), choisit un urinoir en faïence. Son geste radical, consistant à disloquer un artefact issu de la production de masse vers un cadre d'exposition afin de le faire accéder au statut d'objet artistique, a créé un bouleversement conceptuel à cause de sa remise en question de l'acte créateur, jusqu'alors considéré comme sacré, au profit d'une pratique basée sur la trouvaille. Mais aussi, le choix d'exposer, en le renommant, un objet habituellement caché derrière une porte, évoquant à lui seul toute la supposée grossièreté des liquides corporels, permet une réhabilitation du déchet, de ce qui est considéré comme abject.

Dans le contexte d'un art qui dépend de l'usage de matériel fabriqué industriellement tel que le cinéma, à partir des années 1930 se répand la pratique du *found footage*, consistant en l'usage d'images préexistantes, que les cinéastes n'ont pas tournées eux-mêmes, afin de réaliser un nouveau film. En adoptant une approche semblable à celle du *ready-made* duchampien, les cinéastes glanent des images à la fois dans les archives, dans la production filmique « industrielle » ou encore s'emparent de bouts de pellicule littéralement trouvés dans les poubelles. Mais si dans la pratique du *found footage* on accepte de combiner des

images provenant de sources hétérogènes, dans le cas du *ready-made* filmique on peut considérer le matériel comme issu d'une même source. Ainsi, en opérant ce choix qui consiste à réhabiliter du métrage filmique considéré comme rebut, les cinéastes opèrent un geste d'ordre politique – en montrant ce qui n'était pas destiné à une exposition publique, et attirent également l'attention sur une certaine matérialité du support. Cette programmation de films s'articule donc autour de ces deux approches, en proposant une progression allant d'une image plus figurative à l'abstraction.

*Perfect Film* (1986) de Ken Jacobs fournit un exemple idéal d'objet trouvé : vendu dans un magasin de Canal Street pour le carter métallique contenant la bobine, le film se compose de bout-à-bout d'une actualité télévisée réalisée à l'issue de l'assassinat de Malcolm X et jamais montrée. Le réalisateur décide donc de s'en emparer et de faire accéder ce métrage au statut d'œuvre d'art en le signant et en lui attribuant un titre évocateur aux airs de jugement esthétique. Une démarche semblable, mais cette fois-ci avec des images issues de véritables archives télévisuelles est à l'origine de *Something Else* (2007) de Kevin Jerome Everson, où le cinéaste isole un bout de l'émission dédiée au concours de beauté de Miss Black Virginia 1971 où un journaliste blanc pose des questions à une candidate, en pointant ainsi du doigt les problèmes liées à des questions de race. Initialement intitulé *La Poubelle du labo*, puis *L'Enfer du cinéma*, *Une Œuvre* (1968) de Maurice Lemaître reprend le principe des « mots dans un sac » de Tristan Tzara, en montrant le montage, dans l'ordre de récupération, des chutes de films retrouvées dans les ordures d'un laboratoire. À partir d'amorces de film 16 mm également reprises dans les laboratoires, Hollis Frampton réalise *Palindrome*

(1969), une œuvre qui, comme son titre l'indique, essaie de reproduire à travers les moyens cinématographiques le même système de fonctionnement que la figure de style littéraire grâce aux perforations et autres caractéristiques de la pellicule. Pour *Bad Burns* (1982), Paul Sharits récupère une bobine mal chargée qu'il a lui-même tournée et qui aurait dû être jetée du fait de son ratage : en décidant de la montrer (originellement dans une installation à trois écrans), il montre une sorte d'objet trouvé qu'il aurait lui-même fabriqué.

Deux *ready-mades* filmiques explicitement définis ainsi par leur auteur, l'allemand Hans Scheugl, clôtureront la séance. *Eroticon Sublim* (1968) consiste en une amorce monochrome rouge de deux minutes où la simple couleur projetée est capable de suggérer, à elle seule, tout un imaginaire visuel et sensoriel, tandis que *zzz: hamburg special* (1968) est une œuvre performative qui exploite le dispositif de projection, en plaçant du fil à la place de la pellicule prévue, en donnant lieu à une danse du textile devant la lumière blanche : une sorte de « dernier film dans l'histoire du cinéma », selon les mots du cinéaste.

Jessica Macor

## Focus n°13

**Dimanche 14 octobre 21:00**

Le Grand Action

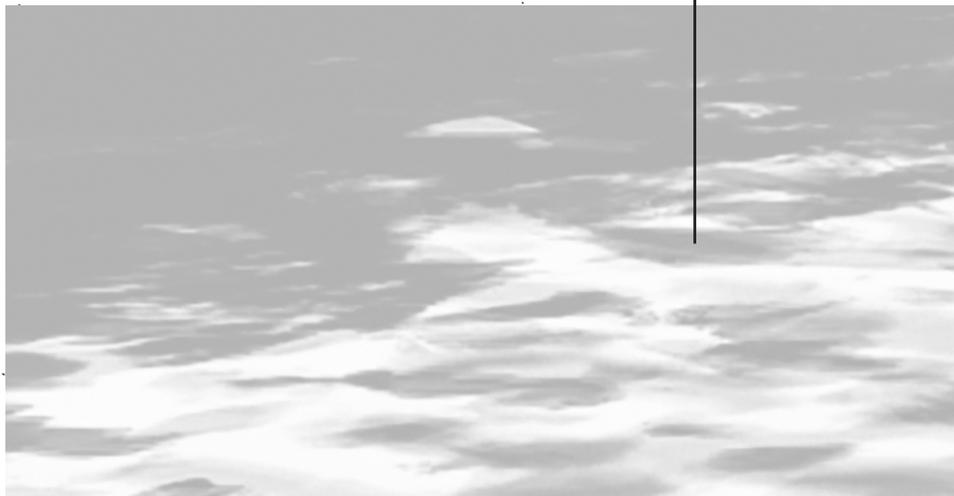
Soirée de clôture

*Global Garbage's Utopian*

*Mind Station*

Performance collective orchestrée par Marc Plas, avec Arno Bisselbach, Hector Castells, Emmanuel Ferrand, Joris Guibert, Mitsuaki Matsumoto, Gisèle Pape, et Harold Schellinx

Durée approximative 60'



« Aujourd'hui, on ne peut plus guère penser l'art autrement que comme forme de réaction qui anticipe l'apocalypse. »  
Theodor Adorno

Nous vivons l'époque de la destruction du monde. Devant cet état de fait, différentes attitudes se présentent. D'abord, le cynisme de la rationalité instrumentale: s'enrichir ne permet pas d'autre choix, et de toute façon ces prédictions sont trop alarmistes; des solutions ponctuelles seront trouvées en temps voulu. C'est la position des idéologues qui gravitent autour des chefs d'État de la plupart des pays dominants ainsi que ceux des pays émergents qui suivent leurs modèles. À l'opposé, se trouve l'engagement militant de structures comme Greenpeace: l'interventionnisme écologiste couplé à une stratégie d'information sur des cas précis. Bien qu'absolument respectable, ce positionnement semble plutôt fragile; il est sans doute déjà trop tard pour que puissent encore se produire des effets vraiment efficaces. La pulsion entropique qui transforme le milieu laisse de moins en moins d'espace pour des entreprises néguentropiques.

La performance que j'ai intitulée *Global Garbage's Utopian Mind Station* s'inscrit dans une autre vision de la situation. Ce n'est pas une attitude de résignation vaine, c'est une position poétique qui prend en compte l'aspect existentiel: dans la logique de l'expansion économique, le devenir-déchet frappe autant les êtres vivants, les humains comme les animaux et les végétaux, que les artefacts; la proportion a même tendance à s'accroître et la frontière se fait de plus en plus floue entre les objets et les êtres; dans la relation à autrui, la réification et le rejet prennent

des proportions considérables. Nous vivons notre propre appauvrissement en tant qu'être à travers le dépérissement de la faune (plus de la moitié des vertébrés ont disparu depuis quarante ans) et la disparition de la végétation (une déforestation massive principalement dans les zones tropicales et équatoriales). Quiconque ressent fortement cette métamorphose ne peut que refuser d'accepter un monde de substitution, une réalité virtuelle et *augmentée* proposée comme alternative unique à l'avènement d'un monde diminué. Dans *GGUMS*, l'expression de ce rejet passe par la forme de l'élegie: une longue plainte qui transforme le deuil en œuvre de mémoire: ne jamais oublier qu'un tel monde a existé. Le concept d'anthropocène est désormais accepté comme une réalité historique et la dystopie qu'il implique semble bien inéluctable. Dans un futur très proche, quand l'écosystème planétaire aura été entièrement saccagé, il ne restera plus qu'une poubelle globale sur laquelle chacun s'efforcera de glaner sa subsistance.

*GGUMS* est une performance qui intègre plusieurs types de projection et de régime d'images depuis les productions de l'industrie culturelle jusqu'aux usages privés (Marc Plas), des manipulations du signal vidéo en direct (Joris Guibert) et des interventions sonores (Emmanuel Ferrand, Harold Schellinx, Mitsuki Matsumoto, Gisèle Pape, Joris Guibert, Hector Castells et Arno Bisselbach) qui établissent leur espace propre, distinct de celui des images.

Marc Plas

# Interventions

*Séances  
spéciales*

**Exposition 20 ans d'archives**

**6 octobre – 15 octobre**

Vernissage 6 octobre 19:00

Re:Voir / The Film Gallery

Les festivals sont des événements culturels qui reposent sur un système de visibilité particulier : ils existent dans leur dimension publique lors d'un laps de temps restreint, celui durant lequel on présente le résultat d'un travail mené dans l'ombre pendant plusieurs mois de préparation. À l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, nous avons décidé de rendre visible le processus grâce auquel notre manifestation voit le jour chaque année à travers une exposition de nos archives.

Il s'agit d'une démarche particulière : tout d'abord car notre domaine d'opération est celui de l'image en mouvement, alors qu'ici il est principalement question de documents imprimés ; mais également parce que par le biais du matériel qui est rendu accessible lors de cette exposition nous souhaitons à la fois réfléchir sur notre propre histoire et la partager avec le public. Loin d'une volonté narcissique d'autocélébration de notre passé, cette initiative s'inscrit dans une perspective qui ouvre les possibilités d'analyse des méthodes de travail dans une structure telle que le Collectif Jeune Cinéma, où le mot « collectif » est crucial pour la compréhension de son fonctionnement et cela sous différents aspects. Car en effet, s'intéresser aux documents de travail, en opposition aux objets filmiques finis et autonomes, permet de mettre en lumière les processus collectifs de production d'une manifestation culturelle.

Par ailleurs, il est important de rappeler qu'en tant qu'organisatrice de cette exposition et membre de l'équipe du FCDEP depuis peu de temps, je porte un regard encore frais sur les archives en question, connaissant l'histoire de ce rendez-vous annuel seulement par voie orale. En me confrontant à ce matériau pour la première fois, je souhaite donc que pour les uns, notamment les coopérateurs de longue date, le document écrit et graphique puisse fonctionner comme activateur de la mémoire, et que pour les autres, les nouveaux spectateurs, ces documents soient producteurs de savoirs, dans une découverte de ce qui advient « derrière les coulisses », afin de montrer de quoi est fait notre festival lorsqu'on ne le voit pas.

Dans ce sens, à côté des supports de communication, tels que les anciens programmes, affiches, catalogues et bandes annonces réalisées par les coopérateurs eux-mêmes, une place centrale est occupée par les correspondances

avec les cinéastes, les fiches d'inscriptions des films, les documents de travail ou encore les gazettes du festival. À travers cette sélection de pièces d'archives, dont une partie est réimprimée pour l'occasion et disponible à la consultation physique sur place, il s'agit donc de questionner ce qui a évolué et changé dans le festival lors de ces vingt éditions : des cartes blanches aux artistes ou aux coopératives de distribution jusqu'à l'introduction d'une compétition internationale, les différents lieux qui ont été investis au fil des années ou encore le nom de l'évènement ; mais aussi de transmettre la passion et l'esprit de partage qui constituent le noyau du festival et la raison qui lui permet d'exister, envers et contre tout, après autant d'années.

**Jessica Macor**

*Exposition  
organisée par  
Jessica Macor  
assistée de  
Inès Lopez  
avec l'aide  
de Laurence  
Rebpuillon*

Programmé  
et présenté  
par Laurence  
Rebouillon (CJC),  
en présence de  
Robert Cahen,  
Gérard Cairaschi,  
Yves-Marie Mahé

Mouvement  
Yves-Marie Mahé  
France, 1997  
Super 8, 4'

Shizuka  
Valérie  
Kempeneers  
France, 1998  
35 mm, 13'

Solo  
Robert Cahen  
France, 1989  
Vidéo numérisée,  
4'

I .  
Jérôme  
de Missolz  
France, 1996  
Vidéo numérisée,  
13'

Fin de siècle  
Pip Chodorov  
France, 1996  
16 mm, 5'

Mémoire(s)  
Gérard Cairaschi  
France, 1999  
Vidéo numérisée,  
17'

Plus tard  
Éric Oriot  
France, 1998  
16 mm, 11'

Les forces  
de l'ombre et  
de la lumière  
Stéphane Marti  
France, 2012  
Super 8  
numérisé, 16'

En quelques notes, du coq à l'âne

Le Festival fête ses 20 ans et cette séance d'ouverture est l'occasion de (re)découvrir quelques trésors de la 1<sup>re</sup> édition du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, qui comportait deux sélections. Reprises dans celle intitulée « Contemporains », en miroir avec la sélection « Retour à Hyères », ces œuvres témoignent de la vitalité du cinéma expérimental et différent à la veille des années 2000. Marcel Mazé en parle alors comme d'un foisonnement, autant déroutant que passionnant. Ces films sont dans la continuité de ceux qu'il pouvait programmer au Festival international du jeune cinéma de Hyères dans les années 1970.

Les années 1970 marquent un renouveau du cinéma expérimental en France. Un cinéma différent apparaît avec des films proches d'un cinéma corporel (Jean-Paul Dupuis, Stéphane Marti, André Almuró, Lionel Soukaz, Katerina Thomadaki et Marina Klonaris...) ou d'un cinéma centré autour de la littérature (Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Marcel Hanoun...) quand d'autres adoptent une ligne plus structurée, comme Claudine Eizykman et Guy Fihman qui créent la Paris Films Coop en 1974.

Les films de cette séance sont dans la continuité de Hyères et pas seulement. La nouvelle génération de cinéastes et vidéastes, qui apparaît dans les années 1990, a embrassé toutes les tendances, aboli les antagonismes parfois virulents<sup>1</sup>, n'a rien abandonné du champ des possibles du cinéma. « ... Une nouvelle génération sans dogme, sans programmes théoriques, mais aussi exigeante qu'avertie de l'histoire des formes, attentive au caractère véritable de l'expérimentation, soucieuse d'indépendance aussi bien économique qu'intellectuelle »<sup>2</sup>.

## 1. Une histoire du cinéma au goût du jour

Une génération, en effet, initiée au cinéma expérimental à l'université, dans les écoles d'art. Dans les années 1990 «La nouvelle génération parisienne est complètement sortie de ses cours (de Frédérique Devaux, Stéphane Marti, Rose Lowder, Claudine Eizykman, Dominique Willoughby, Katerina Thomadaki, Nicole Brenez...)»<sup>3</sup>. En complément à cet enseignement théorique à l'université, des ateliers de réalisation sont proposés aux étudiants. Des ateliers d'initiation à la vidéo et des ateliers en 16 mm à Paris 8 Saint-Denis, en Super 8, avec notamment la pellicule Kodachrome 40 et sa petite enveloppe d'expédition orange pour son développement inversible, à Aix-en-Provence avec Marie-Claude Taranger par exemple. Atelier que je suis avec Bernard Cerf, qui présente *Les Nazis ont été vaincus par les armes, non par la raison* lors de cette 1<sup>re</sup> édition du festival.

Dans le cadre de l'UFR d'Arts Plastiques et Sciences de l'Art Paris 1 Saint-Charlès, Stéphane Marti propose un atelier de formation en Super 8. Ses élèves et anciens élèves se regroupent sous l'appellation «Les Brigades S'Marti». Isabelle Blanche, Sarah Darmon, Orlan Roy, Gilles Touzeau, Rodolphe Cobetto-Caravanes... présenteront leurs films, libérés des codes de la représentation narrative, dès la 1<sup>re</sup> édition du festival. Pour des cinéphiles plus classiques, Serge Daney et Jean-Luc Godard sont parfois une porte d'entrée lorsqu'ils contribuent à faire connaître l'œuvre expérimentale d'Artavazd Pelechian, cinéaste qui compose des films-montages très personnels à partir d'images d'archives et de plans documentaires. En 1992, Artavazd Pelechian fait l'objet d'une première rétrospective à Paris, à la Galerie nationale du Jeu de Paume, à l'initiative

de Danièle Hibon qui organise la même année au Jeu de Paume la première rétrospective des films de Jonas Mekas.

Cette année-là, je suis à Paris, et comme toute apprentie cinéaste un brin curieuse, je me retrouve à une séance Scratch de Light Cone (3<sup>e</sup> coopérative française créée en 1982 par Yann Beauvais et Miles McKane). Je prépare mon premier film en 16 mm, 3×3, un triptyque, et, si je connais Abel Gance, c'est bien timidement que je questionne alors Yann Beauvais sur mon problème de synchronisme de mes trois images. Sa réponse est sans appel, quitte à expérimenter le dispositif cinématographique de projection autant oublier *Napoléon*<sup>4</sup>. Chaque projection de 3×3 allait être une plongée dans l'inconnu, à chaque fois un nouveau cadavre exquis pour mon plus bel enchantement.

Nicolas Rey présente son film *Opera Mundi Le Temps des Survêtements* dans une projection étendue, triple 16 mm, lors de la 1<sup>re</sup> édition du festival. L'enseignement vidéo n'est pas en reste. Depuis 1981, Gérard Cairaschi est professeur à l'École régionale des Beaux-Arts puis à l'École supérieure d'Art et de Design de Reims en tant que plasticien responsable de l'atelier vidéo – film – son, chargé de l'approche plastique de la vidéo, du film et du son. Il présente une vidéo *Mémoire(s)* lors de la 1<sup>re</sup> édition du festival. L'art vidéo est aussi présent dans les cursus universitaires. Je dois beaucoup à Philippe Dubois pour son cours d'initiation à l'art vidéo, en licence d'études cinématographiques et audiovisuelles à Paris 3. Son cours consistait en grande partie à visionner les œuvres des

1. Jean-Marc Manach, *Les rapports vert, gris et vert-de-gris (Années 70 en France: le cinéma expérimental ou l'institutionnalisation impossible)*, Les Cahiers de Paris Expérimental n°4, 2001

2. Extrait de Nicole Brenez, *L'Atlantide*, in *Jeune, Dure et Pure: une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental*, Mazotta, Cinémathèque Française, 2000

3. Site Cinéastes.net, édité de 2002 à 2005 notamment par Colas Ricard

4. Juillet 1992. Projection en polyvision de la version restaurée de *Napoléon* d'Abel Gance, 1927, devant la Grande Arche de la Défense à Paris.

précurseurs (Nam June Paik, Wolf Vostell, Bill Viola, Gary Hill...). Une véritable révélation. L'exposition personnelle de Gary Hill au Centre Georges Pompidou est concomitante à la sortie par Sony de la Beta Num, 1993.

Si jusque dans les années 2000, la grande majorité des salles utilisait le support pelliculaire, le numérique commençait à prendre place dans les cabines de projection. Le programme de la première édition du festival indique, comme le programme de cette édition 2018, le support de projection des films. Super 8, 16, 35 mm, Vidéo Umatic (analogique) et Vidéo Beta. Depuis bien des années, les programmeurs de cinéma expérimental ont pris l'habitude d'apporter avec eux des projecteurs pelliculaires pour que les œuvres puissent être vues dans leur support original. Les projecteurs sont dans la salle, et leur son n'est pas sans rappeler le bruit d'une cuillère sur une assiette, quand il nous fait entendre, le bruit d'un marteau sur une roue de wagon d'un train pour Balbec<sup>5</sup>.

## 2. Le mouvement des laboratoires

Autour de 1992, les membres de la cellule d'intervention Metamkine créent à Grenoble l'association MTK et mettent en place un laboratoire artisanal de cinéma ouvert au public dans leur atelier. Ils offraient la possibilité de développer et tirer soi-même ses propres films. Devant le succès de cette initiative, l'Atelier MTK s'est rapidement retrouvé saturé de demandes. Ses responsables ont invité en juillet 1995 l'ensemble des utilisateurs de ce laboratoire, venus de France et d'Europe, pour amorcer une réflexion autour de cette pratique et susciter d'autres initiatives, notamment la mise en place de nouveaux laboratoires artisanaux. Suite à cela, le réseau « Ébouillanté » se met en place et plusieurs associations ouvrent un laboratoire artisanal<sup>6</sup>: Mire à Nantes, L'Abominable

à Asnières, Ad Libitum à Cras, les Films de la Belle de mai à Marseille, Burstscratch à Strasbourg, Labométrie à Toulouse, Élu par cette crapule au Havre.

Les initiateurs de ces laboratoires, Pip Chodorov, Nicolas Rey, Olivier Fouchard et Laure Sainte Rose sont de cette 1<sup>re</sup> édition du festival. Dans ces laboratoires, où se transmettent des savoir-faire liés à l'histoire du cinéma expérimental, des usages créatifs des techniques propres au cinéma sur support pellicule et selon le principe DIY (*Do It Yourself*), des jeunes gens de vingt ans, des trentenaires, côtoient leurs pairs ou frères d'armes, comme Maurice Lemaître, Lionel Soukaz, ou Marcelle Thirache. À l'Etna par exemple, lors des assemblées visuelles, ils montrent leur film en cours ou achevé, pour en parler ensemble. En complément des ateliers de laboratoires, l'Etna propose à ses apprentis-cinéastes des ateliers de formation à la Bolex, caméra phare du cinéma expérimental, des ateliers de *found footage*, d'intervention sur pellicule. *Mouvement* de Yves-Marie Mahé, membre actif de l'Etna, est un film peint avec des encres de couleurs directement sur pellicule.

## 3. Les collectifs

« L'histoire du cinéma expérimental se caractérise aussi par la multiplicité des formes de regroupement qui se manifestent, du collectif informel au conglomérat artisanal. »<sup>7</sup>

À la veille de l'an 2000, des tables de montage 16 mm se retrouvent parfois chez des particuliers dans la même pièce que les premiers ordinateurs portables. Des groupes qui se constituent un peu partout sur le territoire, proposent leurs

5. In *Le temps retrouvé* de Marcel Proust.

6. Site Cinéastes.net, édité de 2002 à 2005 notamment par Colas Ricard

7. Nicole Brenez, Op.Cit.

films dans les festivals de courts-métrages, des festivals LGBT. Apparaissent alors Point Ligne Plan à Paris, les Rencôntres Internationales Paris Berlin, Film Flamme à Marseille...

1996, je rencontre Pierre Merejkowsky, présent lors de cette 1<sup>re</sup> édition, et Nicolas Rey au Festival Bande à Part à Châteauroux. Dominique Noguez et Carole Contant récompensent mon film *Quand la mer débordait*, d'une boîte d'escargots en chocolat, que j'ai plaisir à partager avec Gérard Courant et Joseph Moder qui sont de la partie eux aussi.

1997, Christian Lebrat avec Paris Expérimental édite un coffret (VHS + Livre) de *Walden* (1964 - 1969) de Jonas Mekas avec Light Cone Vidéo (aujourd'hui Re:Voir) dirigé par Pip Chodorov. En octobre, le film est alors présenté à la Cinémathèque française, rue du Faubourg du Temple. Tout le milieu du cinéma expérimental français est au rendez-vous. Tout le monde ne se connaît pas encore. Marcel Mazé va y remédier. Qui a pu croiser Marcel Mazé était immanquablement séduit par sa personnalité enthousiaste et comme absorbée par cette énergie militante pour vous faire partager sa passion du cinéma expérimental et plus largement différent. Très rapidement vous étiez invité à rejoindre le Collectif Jeune Cinéma. Le statut fédérateur de coopérateur faisait perdre toute visée élitiste à celui de cinéaste. Chacun était susceptible de s'impliquer dans la vie du CJC. Rejoindre ce collectif était, et c'est toujours, « penser » un autre cinéma à partir de sa pratique. Pratique forcément personnelle colorisant de manière protéiforme le cinéma dans un infini des possibles. Débats théoriques et créations polymorphes ne faisant plus qu'un dans un foisonnement de postures critiques permanentes (critique au sens romantique et donc libertaire du terme). Ce collectif est né dans la mouvance de 1968, où l'on se plaisait à croire que le groupe était une force de combat et de renouveau. Grâce à Marcel Mazé, le

CJC a toujours eu ce désir exponentiel d'émancipation que nous avons poursuivi. Il y a certainement du déraisonnable à promouvoir et à défendre des expériences cinématographiques minoritaires et « déstabilisantes », mais c'est qu'à la logique viennent se mêler les affects et les sensations.

Prospecter, récolter et nourrir un jeune cinéma de Hyères des années 1970 à aujourd'hui dans un esprit frondeur, optimiste et curieux fut l'engagement de Marcel Mazé. Nommé « Jeune cinéma » parce que les avant-gardes ne cessent de se renouveler à la marge d'une industrie qu'elles influencent : les images et les sons créés au sein de l'expérimentation des images en mouvement innervent et questionnent, comme un gigantesque rhizome, les formes les plus dominantes du cinéma depuis son origine. Pour découvrir, montrer et transmettre cette éternelle jeunesse cinématographique faisant fi des idées reçues, il fallait au moins un passeur. Marcel Mazé était ce passeur qui, du Festival de Hyères au Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris et au cœur du CJC, cherchait à tout prix à partager avec d'autres des œuvres singulières. Figure intrinsèque de cette coopérative qu'il a cofondée, il avait cette capacité à faire de ses choix d'indépendance une radicalité unificatrice qui emportait avec lui notre énergie, afin qu'un cinéma expérimental et différent rayonne de ses puissances fulgurantes par delà toute limite historique ou dogmatique : c'est-à-dire un cinéma expérimental toujours vivant parce ce que présenté et défendu par les cinéastes.

Le CJC et le festival se confondent dans mon parcours, dans mon esprit. 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.

Pour cette séance d'ouverture, je voulais rendre hommage à Marcel Mazé et en quelques notes me souvenir de ces années 1990, qui m'ont constituée et investie dans la plus belle des cinématographies qui soit. Riche et diverse comme le reflète le choix des films présentés lors de cette séance d'ouverture de la 20<sup>e</sup> édition du festival.<sup>8</sup>

*Mouvement* du cinéma sans caméra. *Shizuka* un film sensuel et poétique qui interroge le médium visuel et sonore, entre la netteté et l'impression fugitive. *Solo* célèbre des mouvements dans un solo dansé. *I* est proche d'un cinéma personnel et narratif. *Fin de siècle* s'apparente à un journal filmé. *Mémoire(s)* est une approche vidéo réflexive des histoires des formes. *Plus tard* est à la fois figuratif et structurel. *Les forces de l'ombre et de la lumière*, film hommage à Marcel Mazé de Stéphane Marti.

**Laurence Rebouillon**

---

8. Je n'ai pas cité tous les cinéastes, vidéastes de cette 1<sup>re</sup> édition, qui n'étaient évidemment pas tous français. Je vous invite à venir voir l'exposition des 20 ans du festival organisée chez Re:Voir / The Film Gallery.

**Fête d'anniversaire**

**Samedi 13 octobre**

**À partir de 23:00**

**Le Shakirail**

À l'occasion de cette 20<sup>e</sup> édition du festival, vous êtes toutes et tous invité·es à fêter cela avec nous au Shakirail ! De plus, le CJC a invité toutes celles et tous ceux qui ont participé à différents titres à la réalisation de ces éditions. Les invitations ont été lancées partout dans le monde, c'est pourquoi la fête sera aussi bigarrée, cosmopolite et polyglotte. La programmation musicale sera assurée par des membres du Collectif Jeune Cinéma.

**Samedi 13 octobre 18:00**

Le Grand Action

*Philippe Cote : Cheminer  
dans les éléments #1*

Programmé  
et présenté par  
Catherine Bareau,  
Maria Kourkouta,  
Violeta  
Salvatierra

*Images de l'eau*  
Philippe Cote  
France, 2012  
Super 8  
numérisé, 11'

*Timanfaya*  
Philippe Cote  
France, 2015  
Super 8  
numérisé, 24'

*Les ombres  
aquatiques*  
Philippe Cote  
France, 2016  
Super 8  
numérisé, 11'

*Histoire de la  
nuit (extraits)*  
Philippe Cote  
France, inachevé  
Super 8 numérisé

La projection  
sera suivie  
d'une discussion  
avec quelques  
ami.es du cinéaste  
et d'extraits de  
son film inachevé  
*Histoire  
de la nuit.*

Une deuxième  
séance consacrée  
au travail de  
Philippe Cote  
sera programmée  
lors d'une séance  
régulière du CJC  
dans les mois  
à venir.

Remerciements  
à Light Cone,  
particulièrement  
à l'Atelier 105 et  
à Yannis Davidas.

Philippe Cote a réalisé près de trente films entre 1998 et 2016. Il fut à la fois cinéaste, cinéophile, programmateur, grand voyageur, et l'un des membres fondateurs de L'Etna, laboratoire artisanal de cinéma à Paris.

Sa démarche, sensible et radicale, a consisté à expérimenter une matière en perpétuelle transformation à travers les motifs du corps et de l'intériorité, puis les espaces lointains, lors de ses voyages. Son rapport à un cinéma élémentaire où le rythme, la lumière, la couleur sont essentiels, a entraîné l'utilisation de techniques variées : peinture sur pellicule, film sans caméra, re-filmage artisanal, montage et projection en argentique ou en numérique. Son cinéma s'est orienté, surtout dans les dix dernières années, vers une approche radicalement poétique du documentaire.

Immersion et jaillissements de lumière et d'eau, de peau et de visage : dans *Images de l'eau*, les surgissements, enfouissements, apparitions et disparitions, sont à la fois matériels et corporels (le corps même du cinéaste). Dans *Timanfaya*, c'est la lave durcie d'un volcan des Îles Canaries que le cinéaste traverse en cheminant seul « en quête du cataclysme » et des traces d'une vie renaissante. Dans *Les Ombres aquatiques*, son ultime travail achevé, le cinéaste filme les profondeurs d'un monde obscur et miroitant comme s'il y'était lui-même plongé. À travers les éléments, trois traversées des miroirs...

Ce programme vise à donner une idée des dernières productions de Philippe Cote et de ses thèmes principaux : le corps solitaire du cinéaste, qui en filmant, expérimente les formes et les mouvements – remous, « cataclysmes »... – de la matière où il s'immerge. Un cheminement dans les éléments, saisis par le regard humble de ce cinéaste inspiré à la fois par le cinéma abstrait et par le documentaire anthropologique. Et un « Retour au cinéma », selon la note du cinéaste sur son dernier film *Les ombres aquatiques*.

Catherine Bareau, Maria Kourkouta, Violeta Salvatierra

## Atelier de l'Etna

Dimanche 7 octobre

Samedi 13 octobre 00:00

Le Shakirail (projection gratuite)

*Monter avec des chutes*

Pour la 5<sup>e</sup> année, l'Etna, atelier de cinéma expérimental, propose à dix participant.e.s une expérimentation en 16 mm à base de chutes. Parce qu'une image n'est jamais un déchet, l'Etna propose un atelier d'une journée pour réaliser un film de quelques minutes en super 8 ou 16 mm, avec ce dont un autre film n'a pas voulu! Amenez vos rushes délaissés et vos chutiers.

Évènement  
proposé par l'Etna  
(Atelier de cinéma  
expérimental)  
[etna-cinema.net](http://etna-cinema.net)

L'Etna est un  
lieu de création,  
de formation  
et d'échanges  
autour du cinéma  
expérimental  
et de la pratique  
du cinéma  
argentin.

L'Etna propose  
des ateliers de  
formation ouverts  
à tous, notamment  
en 16 mm  
et Super 8.

Les inscriptions  
sont gratuites  
et limitées à 10  
participant.e.s.

Inscription  
obligatoire à  
[etna.cinema  
@gmail.com](mailto:etna.cinema@gmail.com)

## Séances jeune public

Depuis sa création, le Collectif Jeune Cinéma a été sensible à la diffusion du cinéma expérimental auprès des plus jeunes, afin de les sensibiliser, le plus tôt possible, à des formes visuelles et sonores inédites, peu représentées sur les médias auxquels les enfants ont généralement accès.

Trois programmes thématiques, constitués de films distribués par le CJC, seront proposés dans le cadre de ce festival. L'objectif de ces séances est de façonner le regard, de familiariser à une autre conception du cinéma, qui diffère du cinéma traditionnel, en confrontant les jeunes publics à des œuvres singulières, représentatives de la diversité du cinéma différent.

Chacune de ces trois séances sera accompagnée et animée par un membre du « pôle transmission » du Collectif Jeune Cinéma, et suivie d'une discussion entre les jeunes et les cinéastes présents.

## Programme 6 – 10 ans

Mercredi 10 octobre 14:30

Le Grand Action

Le cinéma expérimental, c'est aussi un jeu qui réinvente ses règles en permanence. En explorant les diverses propositions de ces films, nous souhaitons présenter aux enfants un petit aperçu de la profusion d'énergie que peut avoir ce cinéma lorsqu'il s'agit de détourner les règles, de raconter les choses à sa manière, de se faire plaisir. Jeu d'enfant, jeu d'acteur, mais aussi jeu avec le récit, avec les manières de filmer, avec le matériau même du film...



*Sheer Khan*  
Carole Contant  
France, 2002  
Super 8 numérisé, 4'

Jeune employé pris au piège de son quotidien, Sheer Khan sort du boulot et tente de rentrer chez lui. Le film est raconté de loin, comme par un enfant qui rêve le monde, devant les images d'un film dont il ne comprend pas tout à fait le sens, mais dont il perçoit toute l'émotion.



*Blasted*  
Philippe Poirier  
France, 1998  
Super 8  
numérisé, 3'30

Deux personnages au sommet d'une montagne n'en finissent pas de se congratuler. Humour de répétition, danse de la redite et plaisir du re-jeu, pas pour faire mieux, simplement pour vivre l'instant un peu plus longtemps.



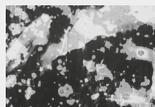
*Notes On The Circus*  
Jonas Mekas  
États-Unis, 1966  
16 mm, 12'

Un film en « prises de notes » filmiques, carnet de bord des émotions de Jonas Mekas, qui nous fait ressentir le vertige du cirque « comme si on y était » grâce aux mouvements de sa caméra, virevoltante et frénétique.



*Celluloid Heroes Never Really Die*  
Salise Hugues  
États-Unis, 2010  
16 mm numérisé, 5'

Comment peut-on vivre dans une pellicule de cinéma? Ce personnage est enfermé sur une pellicule qui tourne en boucle. Comment s'enfuir? Après tout, une fois capturé par la caméra, il est impossible de changer le cours des choses...



*Ulu Umil Eek*  
Guy Trier  
France, 2011  
Super 8 numérisé, 4'

Peinture sur pellicule au son de la guimbarde. Entre tableau et dessin animé, le film nous propose de plonger dans une galerie d'art mouvante.



*Au bord du lac*  
Patrick Bokanowski  
France, 1994  
35 mm, 6'

*Au bord du lac* nous présente une situation ordinaire: une partie de ballon, des cyclistes, des enfants sur la pelouse... Mais ces activités familières sont transformées en un spectacle étrange, elles se diluent, se compriment, s'étirent...

## Programme 3-5 ans

Jeudi 11 octobre 10:00

Le Grand Action

Aujourd'hui, le très jeune enfant a gardé tout le pouvoir d'émerveillement et la soif de découverte qui le caractérise. Nous pensons qu'il est fondamental de lui proposer autre chose que les images télévisuelles et les productions du cinéma commercial « pour enfant ». C'est pourquoi nous avons choisi, en connaissance de cause, de lui montrer des films différents, des films qui interpellent son imagination. Ce voyage à travers l'imaginaire de l'enfance le conduira dans un monde où les images du réel sont transformées en univers fantastiques par différentes techniques propres au cinéma.



*Table Top Sketches*  
Robert Withers  
États-Unis, 1980  
16 mm, 5'



*Dégringolade*  
Patrick Rebeaud  
& Éric Reynier  
France, 1982  
16 mm, 4'30



*Canard à l'orange*  
Patrick Bokanowski  
France, 2002  
16 mm, 8'30



*Snow Flukes*  
Courtney Hoskins  
États-Unis, 2002  
16 mm, 2'



*Circles II*  
Doris Chase  
États-Unis, 1974  
16 mm, 8'

Jouets mécaniques, figurines manipulées manuellement et caméra voyageuse animent une société réduite à l'échelle du jouet et de la babiole sur un coin de nappe colorée.

*Dégringolade*, ça glisse, ça court, ça tombe, ça saute et ça roule; c'est un monde fou-curieux. Ce film a été réalisé par la technique de la pixilation: ce procédé permet de faire exécuter à des personnages vivants et des objets réels des mouvements absolument irréalisables dans d'autres conditions.

Un canard à l'orange très spécial... Déguisé en cuisinière, l'artiste (Patrick Bokanowski lui-même) tente de s'occuper d'un facétieux canard. Ce dernier, comme tous les ingrédients de la recette (légumes, sauce), s'échappe, voltige dans la chambre: tous les éléments de l'univers plastique du cinéaste lui échappent pour devenir autonomes.

*Snow Flukes* a été réalisé à partir du dessin animé *Felix The Cat* d'Otto Mesmer. Les souvenirs de l'artiste d'un visionnage marquant de l'œuvre métamorphose le dessin animé: .. nouvelles couleurs, déformation...

Les danseurs de *Circles* virevoltent à l'intérieur d'énormes cercles de fibre de verre réalisés par la cinéaste et sculptrice Doris Chase. Les formes évoluent dans un ballet de couleurs, dont les thèmes se reproduisent, se multiplient et se transforment

## Programme 11 – 15 ans

Vendredi 12 octobre 10:00

Le Grand Action

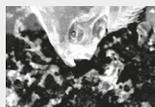
À l'ère du smartphone, chacun devient preneur d'images, mais l'image capturée s'emploie souvent à usage unique. Il est agréable de rappeler le poids que l'image peut avoir sur le réel ; le poids de ses étrangetés, de ses surprises qui prennent à travers elle une nouvelle valeur. De la sauvegarde amoureuse du réel à sa dissolution, ce programme proposera des expériences de cinéma non-narratives explorant le pouvoir que l'image peut avoir sur le réel.



*Movements*  
Robert Todd  
États-Unis, 2008  
16 mm numérisé, 8'



*Untitled #1*  
Masha Godovayanna  
Russie, 2005  
Super 8 numérisé, 4'



*Fou rage*  
(lettre à mon  
oiseau perdu)  
Florian Maricourt  
France, 2015  
Numérique, 5'



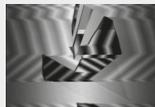
*Oversight*  
Gérard Cairaschi  
France, 2001  
Numérique, 12'



*Après le feu*  
Jacques Perconte  
France, 2010  
Numérique, 7'



*Action: Study*  
Richard Kerr  
Canada, 2009  
16 mm numérisé, 5'



*Afterimages Selves*  
Sabrina Ratté  
Canada, 2014  
Numérique, 4'

Collection de fragments de réel, mosaïque du monde, assemblage de mouvements mis les uns à la suite des autres. C'est une collection de minuscules morceaux de réel qui prennent vie, comme animés par le cadre de la caméra qui les fixe.

Une jeune fille danse dans une rue de Saint-Petersbourg. La cinéaste croise sa route et c'est le début du film, valse hypnotique autour de quelques images saisies au vol, puis répétées obsessionnellement.

Une image défile, ininterrompue, celle d'un poisson en négatif qui tente de reprendre son souffle. Par dessus, la tentative essoufflée d'un discours, d'une pensée qui s'entremêle à l'image.

*Oversight* est un voyage poétique à l'intérieur de la peinture d'estampes. Sans jamais citer d'œuvres précises, les images en jouent les motifs et les thèmes.

À quelques kilomètres d'Ajaccio, le sol se fend et libère des énergies colorées qui s'emparent du ciel. L'horizon disparaît derrière la puissance de l'image, mais le train continue sa route...

On peut discerner les contours d'une jeune fille jouant sur la plage mais la réalité, dans ce film, semble fondue. C'est le fruit du travail sur la pellicule de Richard Kerr, qui donne à *Action: study* cette allure d'« image déchiquetée ».

Que se passerait-il, finalement, si le monde finissait par disparaître totalement derrière les images ?

**Cinéastes de moins de quinze ans**

**Samedi 13 octobre 14:00**

Le Grand Action

Nouveau millésime pour le programme de films des moins de quinze ans, programme auquel nous avons souhaité cette année apporter quelques modifications. Il ne sera plus compétitif et résultera d'une sélection par des jeunes de moins de quinze ans. Chaque cinéaste recevra un certificat honorifique du CJC mentionnant sa participation à l'édition et quelques cadeaux. Considérant que l'été est une période très propice pour tourner des films, nous avons ouvert les inscriptions bien au-delà des délais habituels. Pour cette raison, nous ne pouvions savoir quels seraient les films sélectionnés avant l'impression du catalogue. Un programme spécial a été édité pour accompagner la projection.

Frédéric Tachou

106

# Compétition internationale

42 Films  
22 Pays

## Membres du jury international

### Claire Lasolle

---

Après une expérience d'assistante de galerie chez Christian Berst et après avoir mené des ateliers de diffusion cinématographique de documentaires de création au sein d'une association d'éducation populaire, Claire Lasolle a cofondé Videodrome 2 (Marseille) et œuvre depuis 4 ans aux côtés de ses associés à faire vivre ce lieu de diffusion cinématographique alternative (programmation, développement et coordination générale). Elle est par ailleurs cofondatrice du MUFF, le Marseille Underground Film Festival qui propose depuis 3 ans un temps dédié aux expériences cinématographiques et musicales diverses. Ces trois dernières années, elle a également participé au travail de rédaction critique d'Hors Champ durant Les États Généraux du film documentaire (Lussas).

### Daphné Le Sergent

---

Née en 1975 à Séoul (Corée du Sud), Daphné Le Sergent mène une recherche artistique et théorique autour de la notion de séparation ou schize, se référant tant à la frontière géopolitique qu'à une possible disjonction intérieure. Activant différents systèmes de montage et de démontage, son travail propose une analyse du paysage frontalier comme phénomène de perception.

Daphné Le Sergent a récemment participé aux expositions et festivals suivants : « Novlangue... », dans le cadre Satellite#11, Jeu de Paume (Paris), CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, Museo Amparo (Mexique, 2018) ; FotoLimo, (Cerbère/Portbou, 2017) ; « De l'Expérimental aux films-essais », cinéma la Clef (Paris, 2017) ; « Le 6b dessine son salon », 6b, (Saint-Denis, 2017) ; « Republic of O-Sang », 11° Mega-Exhibition, Biennale de Gwangju, (Corée du Sud, 2016). Elle est maître de conférences au département Photographie de l'Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis et est membre de l'AICA.

### Adeena Mey

---

Adeena Mey est curateur et chercheur à l'ECAL (École cantonale d'art de Lausanne). Il a été membre du projet de recherche Schweizer Filmexperimente à qui l'on doit la série d'expositions *Film Implosion!* Il a par ailleurs curaté Neo Geography I&II (Centre d'art Neuchâtel ; Ujeongguk, Séoul, 2017) et travaille actuellement à une publication tirée de sa thèse de doctorat intitulée *The Cybernetisation of the Exhibition. Experimental Film and the Exhibition as Medium.*

### Dominique Willoughby

---

Cinéaste et artiste, enseignant chercheur en cinéma à l'Université Paris 8, il a réalisé depuis 1972 une quinzaine de films, des œuvres graphiques et numériques, et créé des films peints pour plusieurs ballets de la compagnie de danse contemporaine DCA – Philippe Découfflé. Membre du groupe graphique Bazooka au début des années 70, il fonde en 1976 le Ciné – MBXA, lieu de programmation du cinéma expérimental, et participe activement à la revue *Melba* et à la Paris Films Coop. Il est un des co-fondateurs de Cinédoc en 1979, devenu Cinédoc Paris Films Coop en 1984, dont il assure actuellement la direction. Il a notamment publié « Le cinéma Graphique » (Textuel) en 2009, « Alexandre Alexeïeff, Écrits et entretiens sur l'Art et l'Animation (1926 – 1981) » (PUV) en 2016.

### Klaus Wyborny

---

Klaus Wyborny (né en 1945) est un cinéaste expérimental allemand. Il a co-fondé en 1968 la Hamburger Filmmacher Cooperative. Il a participé à Documenta 5 à Kassel en 1972 avec cinq de ses films. Entre 1975 et 1994, il a participé à cinq reprises au Forum de la Berlinale. Il a aussi fait partie de plusieurs programmations de la Vienne, entre 2002 et 2015. Son film *Studies for the Decay of the West* a reçu le prix Walter Benjamin. Depuis 2012 il a publié trois ouvrages de théorie cinématographique.

**Programme 1**  
**Mercredi 10 octobre**  
**18:00**



*Angle Mort*  
Derek Woolfenden  
France, 2018  
Numérique, 19'

(PM)

Ce film relate un fait divers qui se déroula au cours d'un spectacle dans un lieu public où un homme en poignarda deux autres. L'image continue de la captation du spectacle, involontairement sordide, a été remplacée par les fragments vidéos de la cinéphilie salvatrice de l'un des deux survivants dont le film adopte le point de vue subjectif. L'imaginaire instinctif et cinéphile déployé de celui-ci défi(l)à toute la durée de son agonie réelle pour l'aider à survivre...



*Kameradin*  
Doplgänger  
Serbie, 2018  
Numérique, 6'30

(PI)

Réalisé à partir d'images d'archives du cinéma yougoslave, le film débute par les mots prononcés par la tête de l'actrice Milena Dravić dans le film de Dusan Makavejev *W.R., Les Mystères de l'organisme*, 1971. Ignorant ce message, le système n'a pas su en extraire ses origines idéologiques fortement liées au patriarcat. Le film rend compte de l'expérience fragmentée d'une femme et de son corps brisé, poursuivant ainsi une autre histoire, nouvelle et ininterrompue.

(PM)

Première Mondiale

(PI)

Première Internationale

(PF)

Première Française



*Les petits outils*  
Emmanuel Piton  
France, 2018  
16 mm numérisé, 10'50



*Genizah; Passages From The Lublin Book Graveyard*  
Solomon Nagler  
2018, Canada, 16 mm, 9'50

(PI)

Une fonderie, un matin où rien ne commence. Le film mêle le récit imaginaire d'une femme, noyautée, à la traversée d'un monde en décomposition.

*Passages retrouvés de la Genizah de Lublin (Pologne), une non-archiverie en ruine où le sacré est lentement libéré de sa forme corporelle.*



*Fathers And Sons*  
Roger Deutsch  
Hongrie, 2018  
Numérique, 29'50

(PF)

*Fathers and Sons* rapporte l'histoire de la lignée paternelle de la famille Deutsch de 1745 à 2017, de leurs origines en Moravie au temps passé en Hongrie puis à l'émigration vers les États-Unis, et dans le cas du réalisateur, à son retour en Hongrie. Le film tente de se frayer un chemin entre les faits historiques et les rumeurs en comparant les souvenirs, parfois contradictoires, qui entourent la mort mystérieuse du grand-père du réalisateur en 1926.

**Programme 2**  
**Mercredi 10 octobre**  
**22:00**

---



Pays)(age  
(animation  
de photographies)

*Dobrodoslica*  
Davorin Marc  
Slovénie, 2017  
Numérique, 2'40

(PF)



*Forever Bro*  
Alexander Isaenko  
Ukraine, 2017  
Numérique, 7'35

(PF)

Les jeunes générations jouent avec des armes. Elles revivent cette culture de la guerre. Le temps passant, les feux d'artifice se transforment en grenades, et les soldats en plastique deviennent réels. Les soldats iront à la guerre. Un vieil homme solitaire va suivre ce conflit au journal télévisé. Après l'attaque, la télévision est le seul interlocuteur restant. Il sera maintenant capable d'évaluer si la fraternité tient réellement pour toujours.



*Outside*  
Beny Wagner  
Pays-Bas, 2017  
Numérique, 14'

(PM)

Passant du métabolisme du corps humain au métabolisme des eaux usées, le film joue sur une inversion où la dissimulation des déchets à l'intérieur du corps humain se transforme en la dissimulation du corps humain à l'intérieur des déchets. La frontière qui sépare les déchets de la production semble contenir un ensemble sous-jacent d'implications morales.



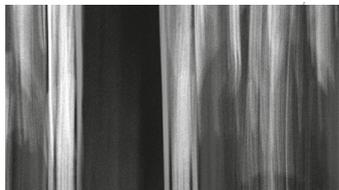
*Al Inn*  
Olivier de Bree  
Pays-Bas / Allemagne, 2017  
Numérique, 48'

(PM)

Une glorification ironique du paradis: un paradis surnaturel dépeint à travers des séquences oniriques dont certaines sont issues de zones de conflits actuels. Et un paradis terrestre, à bord d'un bateau de croisière, vécu à travers le regard d'un vétéran qui a perdu sa famille lors des attentats du 13 novembre à Paris.

**Programme 3**  
**Jeudi 11 octobre**  
**18:00**

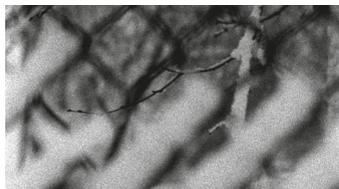
---



*Rodez*  
Stefano Miraglia  
France, 2017  
Numérique, 3'

PF

Une exploration de la cathédrale de Rodez. Une étude sur la couleur, la répétition et le clignotement, composée de 292 photographies.



*Exile*  
Robert Todd  
États-Unis, 2018  
16 mm, 13'

PF

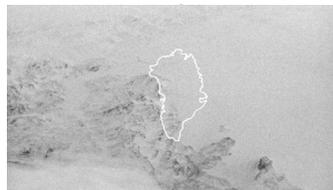
Les espaces communs, voilés de diverses distances, vivant sous les contraintes de nos positions fixes.



*In Film / On Video*  
Ignacio Tamarit  
Argentine, 2018  
16 mm, 3'15

PF

Ici, la bande 16 mm et la bande VHS ont besoin réciproquement l'une de l'autre pour exister. Grâce à une amorce 16 mm transparente, nous pouvons voir le mouvement du support vidéo analogique, collé sur la pellicule, qui sert elle de squelette aux bandes VHS. Un film, une vidéo ? Les deux et aucun à la fois...



*Nutsigassat*  
Tinne Zenner  
Groenland - Canada  
Danemark, 2018  
16 mm numérisé, 20'20

PF

Alors que les blocs pavillonnaires portent en eux le passé d'une diaspora nationale, les couches de neige couvrent le développement à venir de la ville de Nuuk, au Groenland.



*Hello Everybody*  
Juha van Ingen  
Finlande, 2017  
Numérique, 8'15

PF

Le film est basé sur les messages intégrés au disque embarqué dans la sonde spatiale Voyager lancée en 1977. Le disque contenait des sons et images sélectionnés afin de rendre compte de la diversité de la vie et de la culture sur Terre, et était destiné à des formes de vie extra-terrestre, ou à de futurs humains.



*Impassenger*  
Ben Pointeker  
Autriche, 2017  
Numérique, 6'

*Impassenger* présente un espace de résonance émotionnelle et, ce faisant, permet au cinéma de devenir haptique. Ce film explore la relation entre la proximité et la distance, et permet à l'objet de l'enquête de figer sa soumission.



*The Stone Guest*  
Marina Fomenko  
Russie, 2017  
Numérique, 8'20

Après le décès de Lénine en 1924, son image a été immortalisée dans un nombre incalculable de statues à son effigie en URSS. Dans ce film, Lénine n'est ni mort ni vivant; seul « l'invité de pierre » s'enracine dans la vie des Soviétiques après sa mort.



*The Hymns Of Muscovy*  
Dimitri Venkov  
Russie, 2018  
Numérique, 14'25

(PF)

Pour raconter une histoire à travers l'architecture et la musique, le film s'accorde aux styles architecturaux moscovites du 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècle, avec des variations électroniques de l'hymne des Soviétiques et de l'hymne national russe.

## Programme 4

### Judi 11 octobre

22:00

---



*Signale-toi en silence*  
Anaïs Tohé Commaret  
France, 2018  
Numérique, 6'

(PM)

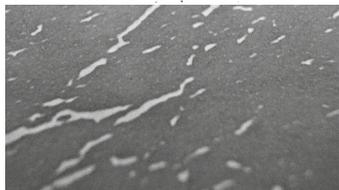
Deux êtres se questionnent parallèlement sur une présence qui semble les suivre dans le labyrinthe d'une médina à Marrakech. Ils fantasment tous deux une personne. Ils la cherchent. Des indices qui courent dans la ville, des yeux qui roulent donnant l'air de cacher une réponse. Sûrement la sienne, celle d'Être.



*Patches Of Snow In July*  
Lana Z Caplan  
États-Unis, 2017  
Numérique, 8'20

(PF)

Dieux, catastrophes naturelles et fin de la radio... Entre mythologie et fanatisme religieux, du négationnisme climatique à ceux qui exploitent l'environnement. La menace envers la liberté d'expression se fond dans un étrange paysage mouvant.



L'interdépendance est acquise dès qu'une substance ne peut être agitée. Un animal garde précieusement un espace délimité tandis qu'une rivière coule à rebours.

*601 Revir Drive*  
Josh Weissbach  
États-Unis, 2017  
16 mm, 8'40

PF



Une liaison amoureuse protégée par mot de passe, un peu de vapeur sur Vénus, et un cheval sans nom à la recherche d'un monde meilleur.

*Onward Lossless Follows*  
Michael Robinson  
États-Unis, 2017  
Numérique, 17'

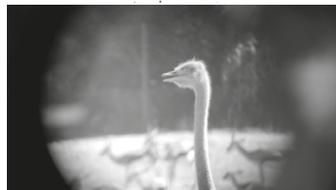
PF



En 1967 l'anthropologue G. Reichel-Dolmatoff publie une étude à propos de la culture aborigène colombienne, sans que la tribu en question ne soit visitée. En outre, il découvre un lien entre les hallucinations et la formule du phosphène.

*Fosfeno*  
David Gómez  
Allemagne/Colombie, 2018  
16 mm numérisé, 11'15

PF



Dieu créa l'Homme. Paon!  
Musique de Fatma Pneumonia

*Dose Verte*  
Louis Mème  
France, 2018  
Numérique, 5'20

PM



Le film tente de construire une réplique cinématographique du rythme circadien de Hong Kong et de Tokyo de jour comme de nuit. Entièrement tourné avec un appareil photo argentique, ce travail oscille entre des moments de stase et des mouvements frénétiques.

*Star Ferry*  
Simon Liu  
Hong Kong/Japon  
États-Unis, 2018, 35 mm, 8'

PF



La machine à remonter le temps fonctionne par surimpression d'énigmes, en matérialisant le passé et en projetant le futur. Toutes les précédentes et futures images seront à tout jamais impressionnées sur les photogrammes d'une bobine de film.

*El Meraya*  
Distruktur  
Égypte/Allemagne/Brésil, 2018  
16 mm numérisé, 19'

PF

**Programme 5**  
**Vendredi 12 octobre**  
**18:00**

---



*Europium*  
Lou Rambert Preiss  
Suisse, 2017  
16 mm numérisé, 3'30



*Wishful Thinking*  
Allan Brown  
Canada, 2017  
Super 8 numérisé, 13'20

La Suisse dans cent ans. Deux travailleurs marchent dans une zone désertée avant la catastrophe.

Avec le commentateur Velikovsky les trotteurs deviennent dingues. Pourquoi ne pourrions-nous plus croire aux « si » ?



*A Bar On Majorca*  
Marian Mayland  
Allemagne, 2017  
Numérique, 15'

PF

Essen, Allemagne, 2016. Deux apparitions obsolètes : de la pellicule Super 8 Kodachrome K40, exposée 30 ans après la date de péremption – et le parti d'extrême droite NPD fondé en 1964. Le 17 janvier 2017, un procès long de quatre ans autour de l'interdiction ou non de ce parti vient de se clore. La Cour Suprême a décidé de voter contre.

Le parti semble trop insignifiant pour justifier son interdiction.



*Mère voici vos fils*  
Simon Rieth  
France, 2017  
Numérique, 13'

Un palais retient des jeunes pour l'éternité. Parmi eux, Simon, Katia et Tony se remémorent leurs dernières vacances.



*Fest*  
Nikita Diakur  
Allemagne, 2018  
Numérique, 2'55

Drone. Cascades. Rave.

win  
vaincre

*Basta*  
yann beauvais  
France, 2018  
Numérique, 1'25



*Héni Éltéli*  
(*I'm At The Back*)  
Fakhri El Ghezal  
Tunisie, 2017  
Numérique, 9'45

PI

Un cinétract  
à propos de Gaza.

En 2013, trois ans avant son expérience carcérale, le vidéaste tunisien Fakhri El Ghézal, muni de son téléphone portable, entame une odyssée ponctuée par les trivialités de la vie de tous les jours. De Sousse à Tunis, en passant par Hammamet, il filme dans ce journal intime l'errance et la solitude, tantôt heureuses tantôt maudites. Son cheminement est jalonné par les longues routes, les rencontres hasardeuses, les retrouvailles avec la famille et les amis... Toujours sur le départ mais n'arrivant jamais nulle part, El Ghézal raconte sa vie, entre la légèreté des moments d'euphorie et de plénitude et ceux de la mélancolie, de la mort et du deuil. Un étrange paysage mouvant.



*Infectious Courage*  
Igor & Ivan Buharov  
Hongrie/Allemagne, 2018  
Super 8 numérisé, 6'

PM

La chasse est une danse, la danse est un rituel, le rituel est une vidéo amateur. Cette science-fiction ne découvre aucun visage, ne marque pas l'histoire, n'encourage pas à la consommation et ne sert pas non plus les intérêts d'un tiers. Les maîtres de la mascarade occupent à nouveau le terrain pour la nouvelle génération. Ceux qui montreront leur visage.



*Pivot*  
Maki Satake  
Japon, 2017  
Numérique, 6'

La ville de Tomakomai à Hokkaido est industrielle. L'histoire de cette ville a été liée au développement des usines. Elles y ont amené culture, subsistance, tout ce dont la ville avait besoin. La cheminée est le pivot autour duquel la ville évolue.



*Une saison sans Guy*  
Noémi, Alida, Léo et Manuel Aubry  
France, 2018  
16 mm numérisé, 11'35

PF

Trois jours avant qu'ils ne quittent leur village et la maison familiale suite à la mort de Guy, les membres de sa famille saluent les territoires où ils ont grandi. Pris entre la stupeur de la mort, l'indécence du monde qui continue de tourner et le départ de la maison, ils sont face à cette saison à venir. Les gestes figés et les corps en meute se tendent alors la main. Nous nous sommes arrêtés, nulle part. Et le reste à continuer à vivre, à dire, à souffler.

**Programme 6**  
**Vendredi 12 octobre**  
**22:00**

---



*Reveille*  
Michael Wawzenek  
États-Unis, 2017  
Numérique, 11'

(PM)

Une histoire du drapeau américain en trois parties. Le film tire son titre du clairon militaire sonnant le réveil. Êtes vous éveillés? Réveillés? Si un cinéaste d'Iowa sans le sous peut vous tromper ne serait-ce qu'une seconde, qu'est ce qu'une nation avec des ressources quasi illimitées peut vous faire faire au nom de la fierté et du patriotisme?



*Boom*  
Leyla Rodriguez  
Argentine/Allemagne, 2018  
Numérique, 6'30

(PM)

Un chemin laborieux mais néanmoins décisif est parcouru par une tortue sur le sol d'une forêt exotique. Une impression de voyage depuis un train nocturne. L'animal arrive enfin à destination: un majestueux cactus en fleur pousse entre deux murs.



*La bonne distance avec le feu* (PM)  
Rafaon Pella  
France, 2018  
Numérique, 16'55



*Hypnagogia* (PF)  
Pierre-Luc Vaillancourt  
Canada/États-Unis, 2018  
Numérique, 5'35

Essai filmique sur mon engagement auprès des forces armées du Kurdistan syrien.

Marqué par une intense charge hypnotique, *Hypnagogia* amplifie les forces géophysiques et propulse les puissances telluriques. L'expérience est une brûlure ontologique, un éclat cérébral de sensualité volcanique.



*Esfinge* (PM)  
Elisa Celda & Gabriel Ruiz-Larrea  
Espagne, 2018  
Numérique, 13'20

Brouillant les frontières entre le banal et le magique, entre l'allégresse et la transcendance, entre le naturel et l'artificiel, deux énigmatiques personnages marchent à travers un paysage ankylosé, plat et intemporel. Leur conversation devient un rituel, une préparation à une étrange métamorphose, une échappatoire à la matérialité. Les voix finissent par immerger, inondées à l'intérieur d'un labyrinthe dans lequel rien ne se passe mais où tout est sur le point d'exploser.



*The Space Shuttle Challenger* (PF)  
Cecilia Araneda  
Canada, 2017  
Numérique, 9'30

À travers des images récupérées, le film fait s'entrelacer l'accident de la navette Challenger, la baie de Guantanamo, le coup d'état au Chili, et l'expérience de l'adolescence. Il reflète l'impact personnel des grands événements de l'histoire du monde et des petits moments d'espoir qui restent.



*We Love Me*  
Naween Noppakun  
Thaïlande, 2017  
Numérique, 13'20

Un temps et un espace lourdement compressés où survivent toutes les images issues de ma mémoire. Après le voyage, ce qui restera pourrait être quelque chose dont on ne pourrait pas parler, mais seulement percevoir.

---

**Dimanche 14 octobre**  
**14:00 Délibération**  
**publique du jury**

**19:00 Reprise**  
**des films primés**

**Création d'un espace d'échanges  
De Hyères au FCDEP  
par Raphaël Bassan**

Les amateurs français de cinéma expérimental qui le découvraient dans les années 1966, 1967, 1968 n'avaient aucun lieu où ils pouvaient se réunir pour en parler, échanger ou écrire sur ce type de films, exception faite des réunions du groupe lettrisme mais qui n'envisageait qu'un seul type de films, celui qu'il prônait. On pouvait voir ces œuvres à la Cinémathèque française où elles étaient régulièrement programmées par Henri Langlois, au Centre américain du boulevard Raspail, dans certaines galeries où le travail plastique d'un artiste – et là je pense à Bruce Conner qui présentait ses assemblages de boîtes et d'objets, avec dans le fond de la salle un petit espace où son court métrage, *A Movie*, 1958, était projeté – se trouvait doublée d'une présentation de certains de ses films.

Les curieux qui se rendaient à ces projections venaient d'horizons divers. À la Cinémathèque il y avait des cinéphiles traditionnels. À cette époque, même ceux qui n'aimaient pas ce « genre » de films venaient tout de même les voir. Ainsi, à l'automne 1967, lors de la rétrospective « *Avant-garde pop et beatnik* » organisée par P. Adams Sitney et Henri Langlois, des grands noms de la critique s'étaient déplacés tout en trouvant ces représentations sans intérêt<sup>1</sup>. Pour résumer : les cinéphiles ne parlaient pas de films expérimentaux, car ce n'était pas du cinéma pour eux, et les autres (ceux qui venaient au Centre américain) étaient des gens friands d'underground et c'est surtout l'ambiance qui les motivait ou des éléments transgressifs de quelques films, mais tout cela n'était pas pensé en termes de cinéma.

Impérceptiblement, à partir du printemps 1970, Marcel Mazé<sup>2</sup> allait contribuer à changer cet état de choses. Envoyé au festival de Hyères en tant que correspondant de la revue *Cinéma 9*, il suggère au directeur-fondateur du festival, le libraire et écrivain Maurice Périsset, d'organiser une projection-test à Paris de quelques courts métrages. Périsset se montre enthousiaste et lui laisse carte blanche. Les statuts de la revue, récemment fondée; prévoient que cette dernière pouvait créer un ciné-club et présenter des films. Aucun autre rédacteur n'étant intéressé, Mazé agence une première projection avec des films de Hyères le 23 juin 1970 au Studio du Val-de-Grâce. J'avais fait sa connaissance un mois auparavant, il m'avait invité à cette séance et je m'y suis rendu.

Plus tard, je reçois un coup de fil de Mazé qui m'apprend que Périsset l'avait chargé de faire la présélection du prochain festival de Hyères (qui ne comprenait alors qu'une seule section mélangeant Lelouch, Garrel et Lajournade, ce qui relevait du « jeune cinéma » au sens le plus large possible) et qu'il souhaitait s'entourer d'une équipe, il avait déjà l'ac-

cord de Jean-Paul Cassagnac et d'Hervé Delilez. Cette aventure était inédite et inespérée pour nous tous qui n'avions encore rien fait (ou presque) dans le domaine. Parallèlement à nos visionnage au CNC, nous avons commencé à organiser, environ tous les quinze jours, des projections au Studio du Val-de-Grâce, à l'Institut d'art et d'archéologie, à la Vieille grille, et dans d'autres endroits, sous la bannière du Collectif Jeune Cinéma, nom du ciné-club de Mazé. Nous avons organisé entre septembre 1970 et avril 1971, une vingtaine de projections dont un spécial Steven Dwoskin (à l'Institut d'Art et d'archéologie, une première parisienne) en décembre 1970 et un focus sur le cinéma allemand (Nekes, Wyborny) en janvier 1971 à la faculté d'Assas.

Très rapidement d'autres personnes se sont jointes à nous grâce à la dynamique générée par Mazé. Chargé par Périsset de composer le jury du festival de Hyères 1971, il a fait venir des personnalités comme, entre autres, Noël Burch, critique américain ayant l'âge des cinéastes de l'underground (né en 1932). On investissait, chaque semaine, le Centre culturel de la rue Mouffetard avec des réunions informelles sur ce cinéma, sur la manière de le promouvoir. Il y avait des séances restreintes avec les membres du premier Collectif qui ont mis en place des commissions : « projections de films », « réflexion sur un projet de revue »... Il nous fallait également penser au devenir de notre structure, car l'enseignement du cinéma s'étant généralisé depuis un an, nous n'étions plus les bienvenus dans les amphithéâtres des facultés qui créaient leurs propres réseaux.

---

1. Dominique Noguez, Marcel Mazé, Dominique Païni, Noël Burch évidemment qui a même mis la main à la pâte; et bien d'autres amateurs de cinéma underground étaient présents, mais nous ne le sùmes qu'après. Nous nous sommes alors croisés mais sans nous connaître.  
2. <https://mubi.com/lists/festival-international-du-jeune-cinema-de-hyeres-cinema-different-1973-83>

Je me souviens qu'à ces réunions élargies, des cinéastes tels que Jean Eustache ou Jacques Rivette étaient venus, sans s'engager plus. Alors que Luc Moullet est devenu adhérent et membre fondateur de la future coopérative.

En moins d'un an, un espace spécifique d'échanges sur le cinéma expérimental ou différent a été créé. Un espace qui n'existait pas avant. Une assemblée générale se tint durant le Festival de Hyères 1971, en présence de Marguerite Duras, et les participants ont voté à une large majorité la création d'une coopérative sur le modèle de la New York Film Makers' Cooperative initiée par Jonas Mekas à New York neuf ans plus tôt. Des tas de noms sont proposés pour nommer la nouvelle structure, puis on finit par reprendre le nom de Collectif Jeune Cinéma. Le 5 juin, neuf futurs coopérateurs fondent le CJC, sur le modèle d'une association Loi 1901, et nomment Marcel Mazé président. La presse salue l'évènement et Périsset charge Mazé d'organiser le comité de sélection officiel pour 1972. Trois membres du CJC (Noël Burch, Noël Simsolo et moi-même) et le critique Hubert Niogret le composent. Les films sélectionnés paraissent trop radicaux au directeur du festival et, surtout, au conseil d'administration qui craint d'effrayer les vedettes et « invités de marque » qui se rendent alors à Hyères. Nos films sont retenus, mais on y ajoute bon nombre de ceux que nous avions refusés. Le grand prix est attribué paritairement à *Deux fois* de Jackie Raynal et *Pic et pic et colegram* de Rachel Weinberg.

Un compromis de taille est trouvé pour l'édition 1973, la création de la section Cinéma de demain (qui deviendra Cinéma différent dès 1974) dont le délégué général sera, jusqu'à la fin, Marcel Mazé sans comité de sélection officiel. La section Cinéma d'aujourd'hui allait avoir aussi son délégué général, le critique et programmateur Rui Nogueira, qui entretiendra de bons rapports avec les cinéastes expérimentaux.

Si cette nouvelle section était moins fréquentée que la compétition Cinéma d'aujourd'hui, elle a néanmoins renforcé les échanges internationaux entre les cinéastes, les coopératives et a permis de très fructueux échanges. Je ne vais pas énumérer tous les noms de cinéastes (les plus grands de l'époque) qui sont passés par la section Cinéma différent de Hyères, mais c'était un évènement sans précédent (il y avait le festival de Knokke-le-Zoute, EXPRMNTL, mais qui se tenait tous les six ou sept ans). Des rapports étroits se sont créés entre le CJC et le festival même si officiellement seul Marcel Mazé était responsable de sa section : des coopérateurs comme Claude Brunel, Jean-Paul Dupuis, Patrice Kirchofer, et d'autres, aidaient beaucoup.

De Hyères à aujourd'hui...

Le Festival de Hyères prend fin en 1983. Notre petit milieu éclate, d'autres se forment. Vers 1997, Marcel Mazé rencontre des jeunes gens qui ont la nostalgie du festival de Hyères et veulent lui rendre hommage. Après d'intenses rencontres, échanges, et l'apparition d'une nouvelle génération de cinéastes motivés par l'expérimental, une manifestation, de « Hyères à aujourd'hui » se tient du 28 au 31 janvier 1999 dans le regretté cinéma La Clef. Pour beaucoup, il s'agissait de mener à bien cette seule initiative, mais d'autres ont voulu créer un vrai festival annuel. C'est celui dont on fête aujourd'hui les vingt ans.

Beaucoup de personnes se demandent s'il y a un rapport (et de quel ordre ?) entre la section Cinéma différent du festival de Hyères et le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris. Si, jadis, le CJC n'était pas du tout impliqué financièrement dans la gestion financière du festival, aujourd'hui ce dernier est entièrement soutenu par le

Collectif. Mais la démarche (ne serait-ce que par l'héritage de Marcel Mazé qui a tenu à bout de bras les premières éditions du nouveau festival) concerne un même type de cinéma, avec ses évolutions naturelles.

En 2018, les amateurs de cinéma expérimental ont de nombreux endroits d'échanges ; ce cinéma est devenu sujet de thèses, de rencontres, d'ouvrages. C'est tout cet héritage que porte le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris. Imaginons un instant comment pourrait être reçu le thème de cette édition « déchets, rebuts » en dehors de la légitimation que le lui accorde le FCDEP ?<sup>3</sup>

---

3. Sur l'évolution du FCDEP, on peut lire les textes qui suivent de Sarah Darmon et de Frédéric Tachou, mais également dans la première partie du catalogue celui de Laurence Rebouillon, *Contemporain.es*, pages 84 à 92.

## Quand on aime on a toujours 20 ans ! par Sarah Darmon

J'ai rencontré Marcel Mazé, cofondateur du CJC et du Festival des cinémas différents de Paris grâce à Stéphane Marti, mon professeur de cinéma expérimental à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Mon premier film fait partie de la sélection de films d'étudiants des Brigades S'Marti, présentée lors de la première édition du festival en 1999. À la fin d'été 2000, nous tournons Marcel Mazé, Orlan Roy et moi dans un film de Stéphane Marti qui deviendra le magnifique *Rituel de Fontainebleau*.

Marcel est préoccupé, il a dans sa cave les archives du Collectif et des treize années du Festival du jeune cinéma de Hyères. À l'époque, je ne retiens qu'une chose, il y a des lettres de Marguerite Duras. Le rendez-vous est fixé une semaine après chez Marcel.

Combien de rendez-vous ferons-nous dans son appartement du boulevard de Strasbourg ? Motivés par le succès du 1<sup>er</sup> Festival des cinémas différents de Paris, nous préparons la 2<sup>e</sup> édition constituée de séances confiées à des cinéastes et des structures consacrées à la pratique et à la diffusion du cinéma expérimental. Le poste de coordinateur de la coopérative est créé dans la foulée en décembre 2000 et il m'échoit naturellement. Je n'ai finalement jamais mis le nez dans les archives, mais je n'ai plus quitté le Collectif pendant six ans.

« Sans film, pas de festival » aimait à rappeler Marcel Mazé, et dès la 3<sup>e</sup> édition, nous mettons en place un appel à films qui encore aujourd'hui en constitue le cœur vibrant. Les films nous parviennent désormais du monde entier et notre comité de sélection, composé de cinéastes de la coopérative, se réunit régulièrement pour d'intenses séances de visionnage dans le petit local de la rue Carpeaux. Nos regards et nos sensibilités très différentes donnent lieu à une sélection éclectique et exigeante, animée par de vives discussions. Mais quelle joie quand tout à coup une œuvre nous touche unanimement ! Je pense notamment aux films de Shiho Kano, Robert Todd, Deco Dawson ou Solomon Nagler, autant de cinéastes découverts qui deviendront en chemin de nouveaux coopérateurs du CJC.

Comment parler du festival sans évoquer le cinéma La Clef ? Une semaine par an nous étions chez nous. 16 mm, Super 8, vidéo... parfois tous ces formats dans une même séance. L'équipe technique jongle, avec chacun son format de prédilection. Stéphane Marti aux commandes de son Xénon Super 8, Dominik Lange au projecteur 16 mm, Orlan Roy, Gérard Cairaschi ou Pierre Merejkowsky à la vidéo. Je cours... Aller-retours incessants entre la salle et la cabine de projection : allumer, éteindre, allumer, éteindre ; la victoire

consistant à réussir une séance sans problème technique. Je me souviens d'un film japonais *Peach Baby Oil*, véritable coup de foudre à la sélection mais pour lequel nous n'avons jamais réussi à contacter la réalisatrice, Wada Junko. Tant pis, on passera la VHS, le film est tellement beau ! Aujourd'hui encore il m'arrive de surfer sur le Web pour retrouver la trace de ce film qui a marqué ma rétine<sup>1</sup>.

Le bar de La Clef, nos sandwiches faits maison et les débats jusqu'à tard dans la nuit. Puis, dès la 4<sup>e</sup> édition, nous réquisitionnons le grand hall : *Tapis rouge*, exposition élaborée par Marié Sochor et les installations vidéo-lumineuses de Hugo Verlinde ; nous créons aussi une librairie éphémère réunissant les principaux éditeurs de cinéma expérimental et un partenariat avec Emmaüs nous permet de meubler cet espace neutre et froid avec du chouette mobilier vintage, tout est à vendre ! Les idées fourmillent, le festival grandit et le catalogue du CJC évolue avec lui. Les jalons sont posés et la transmission est en place. Je quitterai cette aventure en 2005, des images pleins les yeux, et sereine quant à l'avenir du festival et de la coopérative.

Gratitude chaleureuse à tous les anciens, nouveaux et futurs coordinateurs passionnés, aux sélectionneurs, aux coopérateurs, aux cinéastes et au public bien sûr ainsi qu'aux nombreux stagiaires et bénévoles qui ont permis, au fil des années, de faire du festival ce qu'il est aujourd'hui. Une pensée toute spéciale pour mon cher Marcel, qui doit être content là-haut, pour Philippe Cote et son cinéma sensible et pour Maurice Lemaître plus récemment disparu.

Quand on aime on a toujours 20 ans... Joyeux 20 ans pour encore longtemps !

---

1. <http://imageforumfestival.com/2016/archives/2336>

Les réflexions qui suivent n'engagent que moi. C'est une sorte de synthèse de mon expérience au sein du CJC, expérience dans laquelle je discerne une évolution de notre coopérative dans sa manière d'appréhender le cinéma différent et expérimental.

1

En 2003, dans l'édito du programme du festival du CJC, Marcel Mazé, son président-refondateur, déclarait que la manifestation était « [...] organisée par et pour des auteurs dont les créations se situent d'emblée et exclusivement dans le domaine du différent et de l'expérimental ». Il ajoutait que la radicalité de ces créations plaisait à un public de plus en plus nombreux, curieux d'un « autre cinéma ». On devine entre les lignes l'idée que le cinéma différent et expérimental apparaissait

comme une sphère autonome, et qu'il s'agissait, par le festival, de valoriser des attitudes créatives délibérément et exclusivement inscrites dans cette sphère d'autonomie. Cette époque, toute proche, était encore imprégnée du principe consistant à assimiler l'autonomie artistique de l'individu et l'autonomie esthétique de sa création, l'ensemble constituant un groupe social défiant toute injonction extérieure prescrivant le bon usage du cinéma<sup>1</sup>.

Toutes celles et tous ceux qui, comme moi, s'approchèrent du CJC au début des années 2000, furent frappés par l'extraordinaire ouverture d'esprit de Marcel Mazé qui, inlassablement, perpétuait cette tradition d'accueil de cinéastes se détournant du cinéma institutionnel. À partir du moment où le, ou la, cinéaste démontrait sa capacité à organiser une pratique autonome, se désintéressait de la reconnaissance dans le milieu institutionnel, reliait étroitement ses impulsions créatives au rythme de ses propres urgences subjectives, s'accordait toutes les libertés possibles à l'égard des disciplines de métier dictées par les manuels professionnels, il, ou elle, était reconnu.e comme une cellule constitutive de cette sphère d'autonomie. De cette posture devait résulter dans les œuvres la présence d'un contenu dominé doublement par l'esprit de liberté (l'affirmation d'une subjectivité), et l'esprit de révolte (l'irrévérence à l'égard des attentes des spectateurs de cinéma et plus largement à l'égard de l'esprit conservateur).

Marcel Mazé donnait donc l'impression que la définition du cinéma expérimental, c'était d'abord celle des cinéastes.

---

1. C'est le cinéma underground américain qui a modelé cette forme de regroupement devant aboutir en 1962 à la création de la Film-Maker's Cooperative, forme adoptée ensuite par des cinéastes et critiques en France au début des années 1970, donnant naissance au Collectif Jeune Cinéma et à la Paris Films Coop pour ne citer qu'eux. C'est une histoire bien connue.

Ses attentes à l'égard des films n'avaient rien de prescriptif ou de normatif. Cette attitude, qui n'est pas toujours comparable à ce qui s'est développé dans d'autres coopératives, a déterminé, et détermine toujours, le style du CJC.

Mais depuis 2003, beaucoup de choses ont bouleversé la « Méthode Mazé ». Le trait principal de ce bouleversement réside, selon moi, dans l'accroissement régulier du nombre de films qui nous ont été proposés en distribution. Reconnaisant la légitimité de nombreuses et nombreux cinéastes à prétendre au statut de cinéastes expérimentaux, nous avons néanmoins introduit des critères discriminants portant d'abord sur les films. À partir de là, le CJC est progressivement devenu, il me semble, un lieu où s'énoncent des jugements esthétiques beaucoup plus explicites que par le passé. Quoi qu'il en soit, la Méthode Mazé reste d'un très grand secours aujourd'hui autant qu'elle pèse comme un devoir auquel nous nous obligeons : être attentifs à tous les horizons et savoir saisir ce qui vaut le coup, d'où que ça vienne. C'est pourquoi la dimension collective est essentielle dans tous les processus d'appréciation des films proposés pour le festival, porte d'entrée pour le catalogue de distribution. Elle évite les tendances au repliement sur des critères de goûts personnels et force au contraire à leur constant réexamen.

## 2

L'évaluation sérieuse d'un film expérimental n'est pas réductible à l'expression d'un goût personnel, mais engage une dimension collective, donc sociale. L'expression personnelle d'un jugement de goût est un fait de conscience. L'examen critique sérieux est quant à lui susceptible de déterminer une orientation générale de la réception

de l'œuvre. On peut aller jusqu'à dire qu'il produit de la conscience, dans le sens où il participe activement à la création d'un débat autour de l'œuvre. Quand le groupe de coopérateurs arrête ses choix, il est parfaitement conscient de ce que cela peut induire pour la carrière des films et de leurs auteurs, proportionnellement à la réputation de notre festival. Ni plus, ni moins, car tout compte.

Le débat que nous créons autour des films se matérialise dans les échanges entre spectateurs, parfois avec les auteurs, nos textes de présentation, et par une incitation implicite adressée indirectement aux autres festivals ou tout autres lieux de projection, à accorder à ces films une attention particulière. L'idée d'une délibération publique des jurys internationaux lors du festival dérive de ces considérations. Le prolongement des films dans la pensée, mélange d'émotions et de raison, doit être structuré par le langage pour être partagé.

Toutes ces attentions portées sur eux, transforment les films en foyers intenses où se joue la relation entre l'œuvre particulière et la totalité des œuvres de la même famille. Du côté de la réception, choisir un film plutôt qu'un autre revient à engager une spéculation sur la singularité de cette relation, donc, ouvrir depuis le film une double perspective. Dans la première, l'horizon est le magma, on pourrait dire le « matériau », d'où est tirée sa substance ; dans la seconde l'horizon est l'histoire du cinéma lui-même. Qu'on le veuille ou non, l'acte créatif s'inscrit dans une histoire. C'est justement là-dessus que vient buter une définition du film expérimental reposant sur la seule base de la posture d'autonomie de son auteur. L'autonomie n'est pas une condition en-soi immuable mais relative, dans un environnement donné. Dans les années 1960, les cinéastes du Service de la Recherche de la RTF évoluant

autour de Pierre Schaeffer étaient tout aussi autonomes, bien que placés au cœur même de l'institution audiovisuelle française, que ceux de l'underground new-yorkais. Et aujourd'hui, les cinéastes expérimentaux acceptant de conditionner la possibilité de réalisation de leurs projets à l'obtention d'une subvention du CNC sont peut-être moins autonomes que ceux dont l'activité créative consistait à capturer des images sur Internet pour les réassembler.

C'est donc bien l'évaluation de la relation entre la forme (comment l'artiste a modelé son matériau) et la position atteinte par le film sur l'échelle de l'originalité (comparé à tous les films du cinéma expérimental), qui définit le périmètre de nos jugements esthétiques.

### 3

Il y a une circonstance dont les effets n'ont cessé de s'intensifier dans la sphère du cinéma expérimental depuis le début des années 2000, perturbant comme ce fût rarement le cas dans son histoire, les rapports entre technique, contenu et autonomie : le passage de l'ère photochimique à l'ère photoélectrique. Ces rapports, nos jugements n'ont d'autre choix que de les démêler. La société impose des techniques, donc des matériaux, inscrivant de force les films dans l'histoire. Toutes celles et tous ceux qui l'ont vécu, se souviendront qu'il fût un temps où parler de numérique signifiait collaborer avec l'ennemi. La périodisation des procédés techniques est devenue particulièrement décisive. On ne peut feindre de voir qu'un cinéaste comme Robert Todd, travaillant sur les matières, le paysage, l'atmosphère, les réactions subtiles du spectre lumineux dans le bloc optique et sur l'émulsion, choisit la photochimie contre le capteur numérique. De la même manière, on

ne peut feindre de voir que la picturalité numérique d'un corpus de films de plus en plus étendu dans lequel ceux de Jacques Perconte rayonnent, relègue la photochimie dans un périmètre borné de la culture visuelle. Même les pratiques polytechniques, autorisant une circulation des images d'une forme vers une autre, ne peuvent servir d'alibi pour éluder la question : Chacun maintenant tient à savoir dans quel format les images ont été tournées, dans quel format elles ont été montées et dans quel format elles sont projetées<sup>2</sup>. Même si le contenu des films ne se résume pas à l'influence des options techniques, tout critique avisé ne peut rester aveugle à cet aspect. Car c'est en prenant en compte l'emprise de la société sur le matériau cinématographique, que le jugement esthétique peut en neutraliser la puissance. L'entretien d'une culture visuelle apte à différencier dans l'image des qualités de texture, de résolution, de piqué, de grain, de contraste, d'étalonnage, saisir l'intelligence d'un cadre, d'un point, d'une composition, deviner l'habileté, la pertinence et la complexité dans la maîtrise d'un dispositif ou la gestion d'une conjoncture, comprendre autant que possible un processus et un environnement techniques, constitue une activité de résistance contre un monde de normalisation visuelle esthétiquement inculte qui ne raisonne qu'en termes d'effets. Le cinéma expérimental est le seul territoire où l'on tient encore dans les deux mains deux forces contradictoires pour les nouer : celle du cinéma institutionnel aspirant majoritairement à la fulgurance des effets (visuels et dramaturgiques) dans le but de répondre à des attentes, celle des arts plastiques imposant comme chose inattendue le produit du geste créatif.

---

2. Notons au passage que la question du son est moins sensible, parce qu'une sorte d'unanimité sur les avantages du son numérique s'est plus rapidement dégagée.

Au sein du CJC, la culture visuelle collective est ce sur quoi chacun s'appuie pour évaluer dans les films le niveau atteint dans la maîtrise du matériau. Il nous arrive assez souvent de détecter sous une apparence expérimentale, une paresse de l'imagination ou pire, un conformisme moral et/ou idéologique dans la manière de traiter les sujets. En revanche, le, ou la, cinéaste parvenant à renouveler la relation entre une forme et un sujet, échappe doublement aux schèmes formels dictés par la technique et à la réduction de la conscience au périmètre d'une empathie dupe de sa propre fausseté. Le contenu de vérité des films expérimentaux, pour reprendre un vieux concept de l'esthétique adonienne des années 1970, réside peut-être dans ce principe d'inadaptation (à tout ce qui est attendu et convenu) rappelant sans cesse que derrière l'univers libéralisé des formes et des points de vue chatoyants invitant à un hédonisme inoffensif, subsistent encore des interstices par lesquels on aperçoit la clarté de la vraie liberté.

4

En même temps, nous sommes très loin de tout savoir sur les films et encore plus loin de tout connaître de la réalité. Ça peut conduire à des situations limites où, même dans le débat collectif, la localisation du moment d'inadaptation est problématique. La plupart d'entre nous, pensons que nos pratiques et notre sensibilité aux films sont réglées sur le principe d'inadaptation, caution de notre liberté créative. Nous prenons assez facilement chez les cinéastes évoluant dans des environnements sociaux similaires à celui dans lequel nous évoluons nous-mêmes, la mesure de leur « inadaptation » à eux : la critique de toutes les contraintes, l'éloge de toutes les libertés et la condamnation

de tous les mensonges. Sur ces axes on place les curseurs afin de découvrir dans quelles proportions ils structurent le contenu des films. L'histoire du cinéma expérimental que nous avons apprise, nous a familiarisés de surcroît avec des territoires, des époques et des traditions dans lesquelles il s'est déployé. Dans cette histoire, l'axe Europe – États-Unis, constitue un socle de références auxquels nous rapportons plus ou moins consciemment toute la production mondiale de cinéma expérimental. Cet axe a longtemps inhibé ce que l'on pourrait appeler la nécessaire « déterritorialisation spirituelle » devant les films. Il nous empêche encore parfois de deviner, accepter, imaginer, des principes d'inadaptation semblant au premier abord exotiques, parfois même suspects. Un autre phénomène agit en même temps : l'universalisation de nos normes esthétiques à la faveur d'échanges mondialisés et de la puissance de rayonnement des foyers créatifs occidentaux grâce à leurs réseaux d'écoles d'arts, de centres d'art, de cinémathèques, de festivals, de coopératives, de musées, d'études critiques et universitaires, etc.

Détecter dans les films le moment où ils se rebellent contre une société déjà prête à accueillir leurs protestations devient une affaire extrêmement complexe. S'en remettre aux censeurs qui nous facilitent involontairement la tâche est très rarement une solution satisfaisante. Nos jugements sont donc toujours susceptibles d'être submergés par un double préjugé, à l'égard de ce que nous considérons trop loin de nous et à l'égard de ce que nous considérons trop près de nous. Il y a deux ans, nous avons reçu des films non narratifs réalisés par de jeunes saoudiennes et saoudiens. On y voyait très souvent des personnages dans des intérieurs high-tech sobres, voire austères, communiquer avec des téléphones portables leurs humeurs, désirs, ou frustrations. Ça nous a semblé trop proche de nous. En 2012,

lorsque le jury du festival inclut dans le groupe des cinq films primés *Pomegranate For Eve* de Nikolay Yakimchuk, l'unanimité fut loin d'être acquise parce que ce film semblait loin de nous, encore plus loin lorsque Yakimchuk invoqua Dieu, inspirateur des belles choses.

En 1983, le festival de Hyères invitait le cinéma différent yougoslave hors compétition, donnant un écho inédit à ce foyer créatif tenu jusque-là dans l'arrière-cour. J'y vois un modèle de déterritorialisation spirituelle inspirant, surtout pour détruire cette idée d'arrière-cour. Plus précisément, l'idée qu'en dehors de nos mondes connus, sous prétexte qu'ils servent de modèles, il n'y aurait sur la réalité que des points de vue de moindre importance. L'appréciation d'une œuvre renseigne autant sur l'évaluateur que sur l'évalué. Il n'y a rien de moins expérimental qu'un film qui s'adresse à nous, comme si nous étions déjà d'accord.

## CJC et Open data – Données ouvertes

**Présentation par Frédéric Tachou,  
Coordinateur du Pôle numérique  
du Collectif Jeune Cinéma**

*C'est de l'union de Zeus avec Mnémosyne, que naquirent les trois muses (Robert Graves). Mnémosyne est la déesse de la mémoire et du souvenir. Mnémé signifiera pour nous « mémoire ».*

Fêter les vingt ans du festival, c'est aussi un peu faire le point. Et faire le point, ça ne sert qu'à mieux dessiner le futur. C'est dans cet ordre d'idées que le CJC, avec la création d'un pôle numérique, s'est engagé dans une sorte de révolution copernicienne. Il s'agit en effet de repenser complètement les moyens d'accès à notre fonds d'archives ainsi qu'aux films de notre catalogue. Le concept de distribution alternatif, qui est au fondement de notre coopérative, doit être complété par des outils d'archivage, de recherche et de mise en lien avec d'autres structures agissant dans le même espace culturel.

## L'objectif

Il s'agit de construire un espace de visibilité dématérialisé permettant à tous ceux qui cherchent des choses dans un domaine où nous conservons une partie de ces choses, de pouvoir y accéder. Les programmeurs, cinéastes, cinéphiles, chercheurs, étudiants, amateurs, curieux, pourront à moyen terme découvrir la totalité des contenus dont nous disposons et que nous gérons : films, documents textuels, photographies, etc. Selon leur nature, les accès à ces données feront l'objet de protocoles définis avec les ayants droits. Notre philosophie est d'encourager le plus largement possible le libre accès aux contenus parce que nous sommes convaincus de l'intérêt de faire en sorte que les choses soient visibles plutôt que pas, connues plutôt que non, vues plutôt qu'ignorées. C'est l'idée même des données ouvertes désignée par l'idiome international « Open data ».

## L'outil

La base de données, telle qu'elle est conçue par la solution Mnémé que nous sommes en train d'adopter, a été développée initialement au sein du Béla Balázs Studio Archive de Budapest par Sebastyén Kodolányi et Bálint Csöllei. En tant qu'archivistes de films, leur outil est spécialement adapté aux collections audiovisuelles de tailles petites et moyennes. Il permet le stockage de films, de photos, de textes et répond aux normes techniques internationales dans le domaine du catalogue de données. Tout, dans son ergonomie, démontre que le souci est de répondre à des sollicitations de recherche pure. Il n'y a strictement aucune information parasite venant polluer les pages, quel que soit le niveau de profondeur où l'on se situe. Les pages sont

simples, sobres, les outils de recherche sont parfaitement mis en évidence. Mnémé favorise la contextualisation des œuvres suivant plusieurs axes, diachroniques et synchroniques. Les films sont présentés dans un environnement documentaire iconique et textuel assurant à l'internaute de trouver les informations vérifiées et sûres qui leurs sont relatives, et bien au-delà d'explorer les contextes critiques dans lesquels ils sont nés.

La dimension scientifique de ce travail de présentation des œuvres fait jouer au CJC un rôle comparable à celui des cinémathèques, avec en plus l'avantage de pouvoir valoriser la spécificité de son expertise esthétique dans le domaine. Le CJC s'affirme ainsi comme un foyer multifonctions vivant dans la droite ligne de sa vocation de valorisation du cinéma expérimental. Toutes ses actions ont toujours été conduites dans le souci de ne jamais se conformer à des logiques commerciales ou institutionnelles, encore moins de se laisser absorber dans un processus dont le contrôle lui échapperait entièrement. Le point de vue du CJC sur le cinéma expérimental n'est pas neutre, car les coopérateurs qui le constituent choisissent les films du catalogue. Mnémé nous permettra de conserver cette autonomie, y compris dans une mission conservatoire.

## Extensions : Connect Archives

Mnémé est 100 % européen. Le CJC attache une importance particulière au fait de promouvoir des solutions conçues dans un esprit d'échange, de partage et d'ouverture, non soumis à des impératifs de rentabilité ou de rendement. Le style de Mnémé est un facteur important pour la convergence d'intérêts des différentes structures européennes disposant de collections de cinéma

expérimental. Qu'elles soient institutionnelles, privées ou associatives, le partage d'une même base pour l'organisation des sites ne peut que les encourager à la création d'un « Super Hub » depuis lequel il sera possible de circuler dans toutes les collections que l'on souhaite. Des liens fertiles avec d'autres grandes traditions de l'expérimental, par exemple en République tchèque, en Pologne, en Hongrie ou en Croatie, permettraient de compléter avantageusement le regard que nous portons sur ce domaine.

D'autre part, ces structures étant aussi fréquemment clientes les unes des autres pour la location des films, une meilleure connaissance de ce dont chacune dispose ne peut qu'entraîner mécaniquement l'augmentation des échanges contractualisés. Le concept de « Connect Archives » qui contient toutes ces possibilités devra constituer... de Mnémé en permettant l'interconnexion de toutes les bases de données d'une même famille ayant adopté un système Open data.

Le CJC est fermement décidé à accomplir sa révolution numérique. Il dispose pour cela de deux atouts extrêmement importants : la fougue de jeunes coopérateurs sensibilisés « naturellement » à la sphère numérique et percevant les avantages des ressources ouvertes ; l'expérience de coopérateurs historiques héritiers d'une culture du cinéma expérimental très riche dans laquelle le présent est constamment replacé dans des perspectives temporelles larges.

Mnémé constitue donc un outil idéal pour agir en combinant expérience et fougue.

**« Dis-moi ce que tu jettes  
et surtout ce que tu conserves,  
je te dirai qui tu es. »  
par Derek Woolfenden**

**Pour Lisa L.**

*« Vous me prenez pour un inculte et un  
moins que rien, pas vrai ? C'est peut-être  
le cas. Mais à force de balayer vos saloperies,  
j'ai appris certaines choses. »*

*The Breakfast Club* de John Hughes

## Faire l'inventaire des déchets... en guise d'introduction!

« Les déchets – les chiffons et les bouts de bois – sont ce qu'ils sont, les conséquences d'une dégradation, alors que les scories ajoutent une note de malfeasance: la rétention du meilleur qu'on ne parvient pas à leur arracher, en même temps qu'elles exaltent l'hétérologie (le brassage de tous les reliquats). Descendons encore, tant est riche et échelonnée, la multitude des êtres qui marchent vers l'extinction ou même la corruption, du moins l'altération après la simple diminution (le fragment): nous reconnaitrons, les détritiques ou mieux nommés, les ordures, parce qu'ici, en plus d'une inconsistance, telle que nul ne reconnaît leur provenance et d'autant moins que nous nous empressons de les broyer afin de les « réduire », elles fermentent et dégagent des odeurs fétides; en outre, elles pourraient contaminer, parce qu'elles offrent asile à la vermine (la pollution). Désormais, nous ne souffrons plus seulement de l'encombrement, mais, avec les ordures, naît le danger; c'est bien pourquoi, on s'emploie à les ramasser pour les enfouir et nous en protéger; nous gagnons aussi à les éloigner de notre vue (la saleté répulsive).

Enfin, en dernier, nous disposons l'excrémentiel, les déjections ou le stercoral, les immondices, là où la matière non seulement se perd, mais répand dans la société les pires miasmes, l'horreur du décomposé et du pourri.

Mais cette *scala naturae* qui distribue le « moins-être » ne reflète-t-elle pas la culture qui, elle-même, s'inspire des mœurs et des modes? N'exprime-t-elle pas ce que la littérature – une poétique azurienne dominante – entretient? La philosophie qui doit se soucier des êtres et non moins de leur texture acceptera-t-elle cette dichotomie qui privilégie les uns (en premier lieu, les objets de l'objet) et répudie les

autres (les infra-objets, le détritique, le démolé, le jeté, etc.)? Ne devons-nous pas revoir, pour la contester, cette pseudo-hiérarchie ou cette partition?»<sup>1</sup>

Il faudrait envisager le cinéma comme une véritable tranchée en vue de résister contre le temps qui détruit, assimile, puis évacue ce qui resterait de nous (comme s'il devait rester quelque chose...). Le cinéma est archéologue, il reconstitue, retrace, vulgarise des récits avec les restes et les détritiques des hommes et contribue à certains voyages où l'on peut partager des idées, des gestes, voire des rites quotidiens ou sacrés nous rapprochant plus malgré les distances. Tâchons de ne plus voir dans les déchets qu'une matière indésirable et irrécupérable (sans vouloir faire l'écolo malin), mais les résidus indispensables pour partager une mémoire utile et la plus juste possible. Que tirons-nous des restes pour que cela face trace puis mémoire? Les restes constituent autant de continents à explorer de par leur envergure archéologique (les vestiges de Pompéi), culturelle (le cas de Pasolini à l'égard de l'Italie) ou criminelle (l'ouverture du film *Freebie and the Bean* de Richard Rush (1974), avec ses deux policiers fouillant les poubelles d'un gangster, est emblématique des affaires policières dans la réalité comme au cinéma).

« Mais s'ensuit aussi l'éloignement définitif pour tout ce qui rappelle le déchet et le disloqué: nos sociétés amplifient ce puritanisme matériel, comme s'il fallait partout nettoyer, éliminer et même brûler. Nous apercevons dans l'inconscient collectif les motifs qui fondent le clivage entre « les bons objets » et ceux qui sont damnés et condamnés (l'excrété, l'altéré, l'ordurier), tous proscrits.

---

1. François Dagognet, *Des détritiques, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, 1997

Il appartient, selon nous, à la métaphysique, comme à la science et à l'art, de nous libérer de ces préjugés envahissants. (...) Ils [les artistes] saisissent d'abord cette occasion pour contester les pratiques de la « société dite de consommation », qui privilégie le précieux, le neuf, l'intègre et dans laquelle on n'hésite pas à se séparer du défraîchi et du vieilli (à la moindre ride). Mais les restes (de vraies reliques) l'emportent sur soi, parce que, en plus de leur être meurtri et guenilleux qui inspire une certaine compassion (parfois ils sont entourés de pansements, de sparadrap, de ouate), ils enferment les traces d'une longue histoire et ne se séparent pas d'un corps qui s'en est servi. L'existence s'est déposée en eux; ils sont donc métamorphosés en témoignages.»<sup>2</sup>

D'un postulat même narcissique, le déchet, le détrit, l'inutile demeure une trace, voire même une preuve tangible de notre existence! Combien de fois l'objet matériel s'est-il substitué à l'humain pour le raconter qu'il s'agisse d'une fouille archéologique (du tombeau de Toutânkhamon aux tombes profanées par Ed Gein qui utilisait les os humains comme ustensiles ou mobilier...), de la mort d'un enfant (un ballon dans *M le Maudit*) ou d'un soldat (un casque dans *Le soldat Ryan* de Spielberg)? Nombreux films tirent leur révérence aux décharges publiques traitées comme de véritables purgatoires (*Je t'aime moi non plus*) depuis lequel on pourrait renaître (les robots défectueux et périmés d'*Heartbeeps*), y trouver des matériaux indispensables pour créer (*Turkish Delight*), y vivre sans manquer de rien via des univers autonomes et en marge (*Dodeskaden*, *Affreux, sales et méchants*, *Desperate Living*, *Street Trash*), se rabibochoer (*Guet-apens* de Sam Peckinpah) ou simplement et ironiquement pouvoir voir enfin les nuages (*Qu'est-ce que les nuages?* de Pier Paolo Pasolini)...

« Le chat sans pitié se lécha les testicules avec contentement et se désintéressa totalement de cette créature larmoyante. Al Mackey pleurerait si fort qu'il en vomit dans son bain. »<sup>3</sup>

Et ce qui nous constitue au travers de nos fluides internes (larmes, sang, lait, morve, bile, gaz...), et que l'on rejette habituellement et (in)volontairement, ne serait-il pas finalement notre plus belle arme contre l'ordre établi, notre botte secrète commune pour exprimer in extremis l'humain plutôt que sa fonction sociale? Les entités extraterrestres de *The Blob*, *The Thing* ou *Alien* ne relèveraient-elles pas simplement de nos fluides les plus inavoués (bave, sperme, cyprine, liquide amniotique, urine, pus, merde)? D'autres exemples prolifèrent pour réévaluer nos fluides « révolutionnaires »! Krillin contre une créature utilisant tous ses fluides internes comme diverses armes dans un tournoi d'arts martiaux (le manga *Dragon Ball*), la série des *Crados* (*Garbage Pail Kids*) et ses jeux de mots infâments (mais si tordants), les blagues populaires cradingues de Totò, le sang menstruel de Carrie à l'instar de ses dons de télékinésie dans le livre éponyme de Stephen King au film de Brian de Palma, le rôt insolent de Tomas Milian aux forces de l'ordre dans *Brigade Spéciale* d'Umberto Lenzi (1976), le vomi récurrent de Stan dans la série animée *South Park*, le pet irrévérencieux d'un chômeur à un entretien d'embauche dans *État des lieux* (1995) de Jean-François Richet, la merde dans le sketch *Il Generale in ritirata* extrait du film collectif italien *Mesdames et messieurs bonsoir* (1976), le sperme de Ben Stiller dans *Mary à tout prix*, la pisse dans *À toute épreuve* de John Woo... Et d'immenses cinéastes (Marco Ferreri, Pier Paolo Pasolini, John Waters, Paul Verhoeven,

2. François Dagognet, *Des détrit, des déchets, de l'abject, une philosophie écologique*, 1997

3. Joseph Wambaugh, *Le crépuscule des flics*, 1981

Takeshi Miike, Tony Tonnerre...) comme d'immenses films (*Au plus haut des cieux, Il Bestione, Meet The Feebles, Street Trash*) voient dans nos fluides internes des sources d'inspiration provocantes, mais cruciales pour dénoncer le pire de notre condition humaine, qu'elle soit morale ou sociale, et que l'on devrait rejeter (ou du moins combattre) sans plus attendre (l'organique a bon dos !): la compétition dans l'éducation, la guerre et sa morale belliqueuse à l'attention de toute altérité, le profit au détriment de l'autre, l'esclavage des temps modernes dans le choix restreint pour nos travaux forcés, le harcèlement permissif dans les réseaux sociaux, l'encouragement aberrant d'un zèle procédurier dans les fonctions publiques plutôt qu'une empathie salutaire et une créativité modulable...

« Les sociétés pervertissent et détournent de leurs buts affichés leurs propres règles, et de nos jours les échafaudages normatifs maintiennent pour un certain nombre d'humains, faisant figure de privilégiés, les possibilités juridiques de l'humanisation, tandis que massivement d'autres humains prennent le statut de déchets ». <sup>4</sup>

---

4. Pierre Legendre, *Leçons VII: le désir politique de Dieu. Études sur les montages de l'État et du Droit*, 1988

# Équipe

# Informations

**Équipe du 20<sup>e</sup> Festival  
des Cinémas Différents  
et Expérimentaux de Paris**

**Présidente**  
Laurence Rebouillon

**Secrétaire**  
Raphaël Bassan

**Trésorière**  
Gloria Morano

---

**Direction**  
Théo Deliyannis  
Jessica Macor

**Coordination  
Générale et  
Administration**  
Théo Deliyannis

**Assistant à la  
coordination**  
Félix Fattal

**Stagiaire archives  
du festival**  
Inès Lopez

---

**Comité de  
Programmation  
du Focus**

Catherine Bareau,  
Gérard Cairaschi,  
Théo Deliyannis,  
Maria Kourkouta,  
Renato Loriga,  
Jessica Macor,  
Florian Maricourt,  
Pierre Merejkowsky,  
Adeena Mey,  
Boris Monneau,  
Gloria Morano,  
Jonathan Pouthier,  
Laurence Rebouillon,  
Fabien Rennet,  
Violeta Salvatierra,  
Antoine Tour,  
Derek Woolfenden

**Comité de  
Programmation  
Compétition**

Raphaël Bassan,  
Théo Deliyannis,  
Raphaëlle Giaretto,  
Jessica Macor,  
Gloria Morano,  
Laurence Rebouillon,  
Fabien Rennet,  
Frédéric Tachou

---

**Comité de  
Programmation  
Section des  
Cinéastes de moins  
de quinze ans**

Iris Cahen,  
Émile Cerf,  
Ferdinand Leclerc,  
Maïa Malige,  
encadrés par  
Frédéric Tachou

---

**Attachée de presse**  
Mathilde Bila

---

**Traduction  
et sous-titrage**  
Théo Deliyannis,  
Félix Fattal,  
Patrick Fuchs,  
Raphaëlle Giaretto,  
Jessica Macor,  
Zoe Meyer,  
Ambre Veau

---

**Gazette du Festival**  
Apolline Diaz,  
Perrine Lecerf,  
Ambre Veau

**Pôle Transmission**  
Théo Deliyannis,  
Louis Dupont,  
Simon Le Gloan,  
Gloria Morano

---

**Design graphique**  
Marine Bigourie

---

**Équipe du  
Grand Action**

Isabelle Gibbal-  
Hardy (directrice),  
Alexandre Tsekenis  
(associé),  
Amaia Elisseeche  
(directrice adjointe)  
Victor Bournerias  
(programmateur  
adjoint et  
projectionniste),  
Nicolas Ranger  
(régisseur  
et projectionniste),  
Pierre Filmon  
& Adrien Kassis  
(projectionnistes),  
Anné Stell  
(accueil)

---

**L'équipe volontaire,  
bénévole et collective  
de l'association Curry  
Vavart au Shakirail**

## Remerciements

L'équipe du festival remercie tous 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 : Mathilde Autin et Marion Castel (CIP), Julien Bodivit (LUFF), Vassily Bourikas, Enrico Camporesi, Pip Chodorov et Jim Stickel (Re:voir/ The Film Gallery), Martine Derain (Polygone Étoilé), Flo Fulton, Douglas Kahan (The Robert E. Fulton III Film Collection), Jean-Luc Guiohnet, Manon Him-Aquilli, Dunja Jelenkovic, Olivier Kaeser, Léopoldine Turbat et Celya Larré (Centre Culturel Suisse), Jany Lauga (ENSBA), Damien Marguet, Martine Markovitz, Frédérique Menant et Tomaz Burlin (L'Etna), Madeleine Molyneaux (Picture Palace Pictures), Sigrid Schönherr, Dietmar Schwärzler (Sixpack films) et Robert Todd

Et un grand merci à tous les cinéastes et les artistes qui ont permis à cette 20<sup>e</sup> édition de voir le jour, ainsi qu'aux membres des jurys, aux programmeurs, aux intervenants, aux auteurs des articles du catalogue, et à tous les invités.

**Directrice de la publication**  
Laurence Rebouillon

Catalogue achevé d'imprimer sur les presses de Média Graphic (Rennes) en 1000 exemplaires

**Caractères typographiques**  
Roboto  
(C. Robertson)  
et Jauria  
(P. Marchant)

## Informations pratiques

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

**Cinéma**  
**Le Grand Action**  
5, rue des Écoles  
75005 Paris

Tarif: 5 € (unique),  
Cartes UGC/MK2  
acceptées, cartes  
CIP acceptées

Tarif séances jeune  
public: 4 € (unique),  
gratuit pour les  
accompagnateurs

**Centre**  
**Georges Pompidou**  
Place Georges  
Pompidou  
75004 Paris

Tarif plein: 6 €  
Tarif réduit: 4 €

Gratuit pour  
les détenteurs  
du Laissez-passer  
Centre Pompidou

**Centre**  
**Culturel Suisse**  
38, rue des Francs  
Bourgeois  
75003 Paris

Tarif: 5 € (unique)

**École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA)**  
14, rue Bonaparte  
75006 Paris

Entrée libre

**Re:VoiR/**  
**The Film Gallery**  
43, rue du Faubourg  
Saint-Martin  
75010 Paris

Entrée libre

**Le Shakirail**  
72, rue Riquet  
75018 Paris

Participation libre

Contact:  
festival  
[@cjcinema.org](mailto:@cjcinema.org)

ISBN  
978-2-9562140-1-4

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.

**COLLECTIF JEUNE CINÉMA**



\* Île-de-France



MAIRIE DE PARIS



centre culturel suisse ? paris

**L'Etna** **RE:VOIR**



