



COMPTE-RENDU DE LA TABLE RONDE DU DIMANCHE 26 MARS 2006

LE MOYEN MÉTRAGE, UNE FORME SINGULIÈRE ?

RÉALISATEURS INVITÉS : Valérie Mréjen, Sandy Amério, Maeva Aubert, Philippe Fernandez, Frédéric Ramade, Lucia Sanchez, Collectif Ultralab, Xavier Dancausse.

MODÉRATEUR : Jacques Kermabon, rédacteur en chef du magazine *Bref*.

LE STAFF : Amélie Galli, Géraldine Gomez.

J. Kermabon : Je pensais que la question du moyen métrage, du HORS PISTES, était singulière. Je me suis rendu compte que beaucoup de films étaient sortis en 2005, 240 longs métrages français ont été produits. Personnellement je n'en revenais pas. 1200 films courts ont été proposés au festival de Clermont-Ferrand, cette année. On peut imaginer que c'est l'essentiel des courts métrages produits, même si d'autres films ont été réalisés sans être proposés à Clermont. On est dans un cinéma pléthorique, une pléthore de films, une pléthore de production. Pourtant, dans un même temps, le cinéma qui est dans les salles déçoit. On entend beaucoup parler de standardisation : on le dit à propos du court métrage mais également à propos du long. L'autre jour, je parlais avec un réalisateur qui n'avait pas fait de film depuis longtemps mais qui venait de revenir au cinéma et qui était à Clermont-Ferrand cette année. Il me disait : « Ah ! cette année j'ai vu au moins trois films qui m'ont intéressé ! » Il avait le souvenir que c'était rare. Et il disait que dans les longs métrages, c'est encore pire, qu'il n'y a rien d'intéressant. Donc, il y a beaucoup de choses, mais beaucoup déçoivent. On parle de films qui sont des scénarios filmés, on parle de documentaires qui ressemblent à des produits télé... L'idée de créer ce festival HORS PISTES, c'est une façon de trouver des films qui sortent de toutes ces pistes pour offrir une porte de sortie. En même temps, cela fait partie d'un moment où l'on se pose beaucoup de questions, on ne sait plus très bien ce qu'est le cinéma, on essaye de le redéfinir, je pense aux derniers éditos des *Cahiers du cinéma*. Ils avaient créé un concept de « cinéma subtil ». Ils se sont faits épingler dans *Libération* de façon assez juste, mais on sent bien qu'il y a une volonté de redéfinir le cinéma. Ce mois-ci, dans son éditto, Jean-Michel Frodon dit qu'il y a beaucoup de films qui sortent en salle qui ne sont pas du cinéma.

Donc, il y a toujours cette question qui traîne mais qui est difficilement prouvable. C'est vrai que c'est difficile d'exister au milieu de ces images qui sont diffusées partout : cinéma, télévision, Internet, téléphone maintenant... Les repères sont complètement brouillés. D'autant qu'on est à un moment où les outils dont on dispose permettent à n'importe qui de faire un film. De fait, on a besoin de trouver des pistes.

On peut se demander pourquoi des gens font des moyens métrages puisque ce format cumule à peu près tous les handicaps : il est trop long pour passer dans des festivals de court métrage, il est dur à réaliser puisqu'on ne trouve pas d'argent pour le faire et puis trop court pour sortir en salle de cinéma. Pourtant beaucoup de réalisateurs en font. C'est tout de même assez étonnant.

Plutôt que de parler globalement, je vais faire de petites sous-parties dans le débat. Je me suis rendu compte, en regardant la liste des films qui allaient être diffusés ce week-end, qu'il y avait des documentaires, des fictions et des films qui sont, je dirais, proches des arts plastiques. Et comme Valérie Mréjen est la grande « prêtresse » de tout cela, réalisant à la fois des fictions et des documentaires, faisant partie des arts plastiques, je voulais commencer par elle. Je ne sais pas s'il est indispensable de présenter son travail. Valérie est-ce que tu peux nous dire comment s'est passée cette histoire de HORS PISTES ? Comment t'es-tu retrouvée là et comment la sélection s'est-elle opérée ?

V. Mréjen : J'imagine que je me suis retrouvée dans ce projet parce que Sylvie Pras et l'équipe cinéma y pensaient depuis un petit moment déjà et puis parce que j'ai eu l'occasion de souvent présenter mes films ici. Et, avant cela, on s'était rencontré à l'occasion du festival de La Rochelle. Je pense qu'ils ont pensé à moi parce que j'aime voir des films et que peut-être, en effet, je fais des objets qui correspondent à ce concept. Je viens, au départ, des arts plastiques. J'ai montré mes films dans ce cadre-là, donc plutôt dans un cadre plus restreint que dans celui d'un festival ou dans celui d'une salle de cinéma. Restreint dans le sens où une galerie est un endroit qu'il faut connaître, l'exposition dure trois semaines, un mois, il faut monter trois étages et aller voir... Alors que dans un réseau cinéma, même si cela reste un festival de courts métrages, c'est davantage l'occasion de rencontrer un public autre. En tous les cas, cela m'a beaucoup intéressé de me confronter à un autre réseau. En ce qui concerne le choix des films, même si la notion de HORS PISTES est assez difficile à définir, de manière précise, puisque par définition ce n'est pas un critère bien arrêté ou bien établi, mais en même temps, on s'est compris assez vite : l'idée était de montrer des films qui ne sont pas reconnaissables tout de suite par rapport à une catégorie qu'on a l'habitude de voir comme la fiction, le documentaire avec ses codes, etc. On a essayé de présenter des films qui relèvent d'une vraie recherche formelle.

J. Kermabon : Il y a des films qui effectivement tranchent quant à... je ne sais pas d'ailleurs quant à quoi ? Parce qu'on pourrait dire que certains films, déplacés dans un autre lieu, seraient tout à fait conformes finalement, je pense au documentaire *Le poids de la neige*, un documentaire tout à fait excellent mais tout à fait classique. L'idée était peut-être de donner une sorte de label à quelques films qui seraient là pour remplacer des notions qui sont un peu démonétisées comme « le cinéma d'auteur ». Parce qu'on ne sait pas trop comment identifier certains films. L'autre soir, il y avait Boris Lehman qui présentait son film *Tentatives de se décrire*, un film qui fait 2h40. C'est tout à fait un cinéaste HORS PISTES pourrait-on dire. Marie-Claude Trilloux était dans la salle pour présenter Boris Lehman et elle a cité à un moment une lettre de Paul Vecchiali disant : « *Toutes les portes se ferment, il faut en ouvrir d'autres.* » HORS PISTES est une façon d'ouvrir une porte parce que c'est vrai qu'il y a des films comme ceux-là qui ont du mal à trouver un espace de diffusion. Je pense qu'ailleurs, d'autres personnes auraient fait d'autres choix. Pour le documentaire, par exemple. Tu es d'accord avec moi ?

V. Mréjen : Oui, oui, tout à fait mais il y a un moment où on s'est dit, il ne faut pas non plus uniquement essayer d'éviter de présenter un documentaire ou une fiction qui peut-être tire vers ce genre-là de façon plus évidente ou plus affirmée. C'est au contraire important, dans une sélection comme celle-là, de présenter un contrepoint et de ne pas chercher à être trop radical dans ce HORS PISTES puisque finalement, c'est aussi une façon d'avoir envie de choses différentes mais sans être complètement crispé et braqué sur : « *Ah mais ce n'est pas assez différent donc ça ne convient pas !* » Après, c'est vrai qu'il faut définir certains critères, de durée notamment, ou de date de réalisation puisque c'est aussi par rapport aux productions récentes que s'est faite la sélection. Il fallait que ce soit des moyens métrages de 30 à 60 minutes. Mais cela restait assez ouvert.

J. Kermabon : Justement à propos des documentaires, on dit souvent que l'un des standards qu'impose la télé, c'est la durée : 26, 52 minutes. Et là, je vois Lucia Sanchez avec *Pick up* qui fait 45 minutes, film pourtant produit par Arte pour la télévision. Dans la sélection, le seul qui dure 52 minutes c'est celui de Maeva, film auto-produit. Je parle des documentaires uniquement. Est-ce que chacun pourrait me dire comment la durée s'est imposée ?

L. Sanchez : Je n'avais pas prévu de durée précise quand j'ai commencé à travailler et c'est au montage que la durée du film est apparue assez vite. Je me suis dit que cela tenait comme cela et quand je l'ai fait voir à Arte, ils ont trouvé également que ça tenait et que rajouter autre chose allait forcément changer le sens et que ce serait un autre film. Celui-là ne devait plus bouger. Au départ, on était partis pour travailler sur une durée peut-être plus longue, c'est vrai, mais ça s'est passé comme ça.

J. Kermabon : Et Maeva alors, le 52 minutes ?

M. Aubert : Lorsque j'ai réalisé mon film au jour le jour, au gré des saisons et de l'humeur du jour, je n'avais pas une vision très précise de la forme qu'il allait prendre. J'ai pas mal filmé en "tourné-monté", que ce soit en 16 mm ou en Super 8 dans un souci d'économie des moyens inhérent à l'argentique quand on fait un film en solo sans budget. Au final, je n'avais que deux heures de rushes images et environ onze heures de son. Lorsque je suis passée au montage avec Mélanie Braux, nous ne nous sommes jamais posés la question du format comme d'une contrainte. Au premier montage, le film devait faire une soixantaine de minutes pour aboutir à 53 minutes et des poussières, ce qui relève totalement du hasard. On s'est aperçue ensemble, c'est étonnant, que cette durée correspond à une immersion nécessaire dans l'environnement que j'ai filmé pour en faire l'expérience. Le réduire à 15 ou 30 mn m'aurais paru trop frustrant pour que l'expérience de la durée puisse se réaliser. Un jardin, c'est une histoire de temps. C'est un hasard et pour moi toujours un mystère si l'équilibre de mon film a trouvé sa place et s'est imposé de manière évidente par un format qui correspond à celui du documentaire télé. Je serais de toute façon étonnée qu'une chaîne souhaite passer mon film!

J. Kermabon : Et Frédéric Ramade, pour *Ode Pavillonnaire*, la durée, vous l'avez trouvée en le faisant aussi ?

F. Ramade : Oui. Mon film a, en fait, un peu varié comme un accordéon. Il a fait au départ 30 minutes, puis 55. Aujourd'hui, il en fait 45. Il n'y a pas eu d'impératif télé. On ne s'est pas fixé de durée spécifique. A priori, on était persuadé qu'il ne passerait jamais à la télévision donc il n'y a pas de raison de se plier à un format qui va être contraignant. Cette histoire de format est ridicule, c'est comme si on imposait au romancier aujourd'hui de sortir des livres qui font 98 pages, parce que chez le libraire, on a une étagère qui fait 50 centimètres de large et qu'on peut ainsi mettre 15 bouquins par rangée ! C'est assez ridicule.

J. Kermabon : Et Xavier, pour *Le poids de la neige*, c'est une production télé ? C'est quelle chaîne de télévision qui intervient dans le montage ?

X. Dancausse : Dans le montage, il y a le montage financier. Il n'y a pas de producteur mais c'est une boîte de production de documentaires. Le COSIP et le CNC aident à faire le film et il y a une chaîne qui s'appelle Air TV, une chaîne locale du sud-ouest de Paris, mais qui n'impose pas du tout de grosse contrainte, comme avec Arte, j'imagine. On fait juste le visionnage avec eux. On vise 52 minutes a priori pour avoir la plus grande possibilité de diffusion possible, et selon ce qui se passe au montage, ça peut varier entre 45 et 60 minutes. D'ailleurs, je crois que le format, en Allemagne, c'est 45 minutes pour un documentaire classique. Vous avez l'impression que c'est un documentaire classique mais pour la télé, ce n'est pas un documentaire classique au sens fort du terme parce qu'il n'y a pas de sujet fort, il n'y a pas de personnage singulier.

J. Kermabon : Quand je dis classique, c'est par rapport aux autres films sélectionnés dans le cadre de HORS PISTES. On sent par exemple chez Lucia, un travail sur le plastique, sur le cadrage, sur des aplats, sur des perspectives, sur des ralentis d'images, pour transformer une matière qui est une plage en Espagne. Il y a quelque chose de pictural. C'est quelque chose qu'il n'y avait pas dans votre précédent film ? Comment vous est venue cette recherche plastique ?

L. Sanchez : En ce qui concerne la recherche plastique, c'est parti de cet endroit, j'avais envie de travailler sur cet endroit. Je n'avais pas envie que cela soit un film réaliste et surtout, je n'avais pas envie de donner la parole à des personnages, ce qui m'intéressait c'était les gens et construire comme une espèce de fable avec cette réalité. La réalité m'intéresse mais je voulais raconter autre chose avec ce décor-là et ces gens-là. C'était la façon décadrée et photographiée qui prenait vraiment naissance. Ce n'était pas vraiment un discours mais quelque chose qui s'est construit au montage, une association d'idées et d'images. J'ai commencé à beaucoup travailler toute seule, et Arte vint plus tard. Ils l'ont produit quand il était déjà presque fait et monté. Au départ, justement, c'était difficile de trouver les financements parce que : « *Que va-t-on raconter sur ça ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Vous allez faire un magazine ?* »

J. Kermabon : Maeva, en ce qui concerne la forme de votre film, qu'est-ce que l'on pourrait dire ? C'est un documentaire potager ? On ne sait pas très bien de quoi il s'agit au début du film, on le devine peu à peu. On voit des mains s'afférer autour des plantes et on entend des voix qui racontent des choses et on se pose la question du rapport entre ces vies qui sont manifestement celles des immigrés espagnols et/ou sud-américains et on comprend que cela se passe en Amérique du Nord. Je ne sais pas si, au début, on le sait que c'est à New York, je ne crois pas. Et puis, il y a donc cette mise en relation entre cette nature et les voix des gens qui racontent leur vie.

M. Aubert : Pas exactement, en fait ce sont les voix *off* des jardiniers de ce jardin situé sur l'Avenue C dans le quartier du Lower East Side, dit "Loisada", de Manhattan, comme le rappelle le titre du film.

J. Kermabon : C'est ce que l'on découvre à la fin.

M. Aubert : Oui, on le découvre au générique de fin avec le nom des jardiniers et l'adresse du jardin ... Qu'est-ce que l'on pourrait dire de la forme de mon film ? Ce n'est pas tant le sujet que la manière de le représenter qui m'a intéressé. J'ai essayé de retranscrire une expérience vécue puisque pour faire ce film, je suis moi-même devenue jardinière et membre d'un jardin communautaire à New York où il en existait à peu près 800 comme celui-là. C'est un phénomène

qui est en train de “fleurir” un peu partout à Paris. Je ne vais peut-être pas parler du jardin mais plutôt de la durée parce que c’est un peu l’enjeu de cette table ronde. Pourquoi en avoir fait un moyen-métrage et pas un court ? J’ai déjà tenté d’expliquer que c’était pour moi le temps nécessaire pour une invitation à une “balade”, au sens musical et réel dans un jardin. Un film court n’aurait pas suffi à laisser la parole aux 10 jardiniers que j’ai interviewé. Je n’ai pas eu envie de réduire mon film, d’en faire une sorte de montage *cut-up* où s’entremêleraient toutes ces différentes voix. C’est un projet que je réserve à une installation à multiples écrans. J’ai voulu respecter leur temps de parole, avec leur silence, leur hésitation et leur incertitude mais aussi afin de s’immerger dans cet univers totalement atypique que je souhaitais faire partager en le montrant dans une expérience de la durée.

J. Kermabon : Et l’idée de mettre en parallèle ces fleurs et ces récits ?

M. Aubert : C’est le montage sonore qui a défini la structure de base pour l’ensemble du film. L’inventaire filmé du jardin pendant plusieurs mois, les plantes, essentiellement des fleurs, les animaux et les mains entrain de jardinier sont venues se greffer comme un canevas sur la bande son. Il y a eu bien sûr des vas et viens entre image et son, mais dans l’ensemble, Mélanie et moi avons toujours essayé de monter le film “de l’oreille à l’oeil” et non pas le contraire. Mon souhait dès le début, c’était de mettre en relief cette contradiction entre la nature dans cette ville totalement urbanisée qu’est New York. La première expérience que j’ai faite quand je suis entrée dans ce lieu clos était d’abord sonore: je me suis bouchée les oreilles. En faisant ce geste, ma perception du jardin avait changé, j’aurais très bien pu me trouver à la campagne à des milliers de kilomètres de New York. L’univers du jardin devenait tout à coup très contemplatif... Plus tard, j’ai ressenti que je devais travailler sur cette particularité dans la forme même du film. J’ai retranscrit ce qui existait dans la réalité en l’amplifiant par un décalage entre le son bruyant de New York et les images du jardin coupées de la ville. Pour obtenir cet effet, j’ai rassemblé une succession de plans très serrés comme des macros sur le coeur des fleurs et des feuilles afin de s’immerger pendant toute la durée du film pour arriver finalement à sortir les yeux du jardin et le découvrir progressivement par des plans plus larges dans son contexte urbain : les rues de New York et son *skyline* n’apparaissent qu’au bout de la cinquantième minute. J’essaie de maintenir une tension pendant toute la durée du film et jusqu’à la fin en ne montrant rien de New York ni des jardiniers mais en ne faisant que suggérer leur existence par le son. Quant au contenu des interviews, il ne racontent rien qui fasse référence au jardinage, ça serait devenu trop redondant. J’ai préféré demander à chacun qu’il me raconte sa journée dans la ville où bien une recette de cuisine ou encore de me dire quel était son souhait le plus cher. Ça m’a aussi beaucoup amusé de donner une voix anthropomorphique à la flore et la faune du jardin. J’ai pensé que le pouvoir évocateur de la bande son se suffirait à lui même. La “révélation” ne se fait qu’à la fin, à condition d’avoir été patient ...

J. Kermabon : Ces documentaires nous font beaucoup voyager : New York, le Japon, l’Espagne... Avec Frédéric Ramade, quelqu’un qui a beaucoup voyagé, quelqu’un qui a fait des livres sur le Brésil, sur l’Iran, quelqu’un qui traduit du Persan, on découvre son identité...

F. Ramade : C’est le retour à la case départ.

J. Kermabon : Il a fallu tous ces voyages pour vous trouver ?

F. Ramade : Le film est né d’une contradiction. Je suis parti du pavillon de mes parents assez jeune - j’avais 17 ans - un peu fâché. C’est un lieu dans lequel je retourne de temps en temps mais avec lequel je n’arrive plus à avoir de correspondance aucune. Je le trouve extrêmement

critiquable d'un point de vue esthétique et donc éthique. Et, en même temps, je ne pouvais pas faire l'impasse sur le fait que je venais de ce lieu et qu'il me constitue d'une certaine façon. Parallèlement à cela, il y avait un implanté assez profond, je trouve, autour de ces espaces pavillonnaires qui constituent 50% de l'habitat français. Les architectes s'en foutent puisque de toute façon ils ont été écartés de ce marché par la loi qui dit que pour ce type de construction, on n'a pas besoin d'architectes. Les gens qui se penchent sur l'esthétique s'en foutent un peu aussi. Donc, il y avait très peu de textes, très peu de matières, autour de cela et j'ai donc voulu travailler dessus et réfléchir à ce que c'était que ce lieu. Très vite, j'ai eu envie d'y réfléchir depuis l'intérieur. Au départ, je n'étais pas du tout disposé à aller filmer ma famille, ce n'était pas du tout l'idée de faire un film de famille. Et rapidement, par l'écriture, je me suis rendu compte que si je voulais avoir un propos qui ne soit pas distant, qui ne soit pas dans le jugement, il fallait pourtant que je parte de là et je devais donner une parole depuis le pavillon plutôt que de m'éparpiller dans un documentaire plus classique type « enquête/rencontre » avec des gens habitant en pavillon, ce qui était une alternative, j'ai opté plutôt pour une mise en scène et raconter le pavillon, refaire tout le cheminement, toute la genèse, jusqu'à son échec entre guillemets mais en tout cas, une forme d'échec, et d'enfermement.

J. Kermabon : Le travail de mise en scène consiste à demander à vos parents, à quelques voisins, de lire des textes sur leur situation. Ce sont des textes que vous avez écrit ou c'est eux ?

F. Ramade : Le travail s'est constitué autour de plusieurs entretiens documentaires sous forme de questionnaires classiques. Et, à partir des réponses, des uns, des autres et des miennes aussi parce que je me suis impliqué, j'ai constitué une première trame narrative basée uniquement sur des extraits de ces entretiens et agencée pour constituer une contrainte narrative avec comme mise en scène le fait de demander à chacun de se réapproprier ses propres paroles et de la jouer, ou du moins de la lire. Très vite, que ce soit mes parents ou ma sœur, ils ont éprouvé le besoin de jouer réellement. Donc ils sont revenus sur les textes en affirmant que : « *Je n'ai jamais dit cela* », « *Je veux changer mon texte* ». Dans le film, entre tout ce qui est *in*, vient se glisser une parole *off* constituée d'entretiens documentaires, certains ayant servi à l'élaboration des dialogues du film. Tout ce qu'il y a dans le film, mis à part la dernière partie qui est plus fictionnelle, même totalement fictionnelle et où chacun se met à jouer, tout le reste est construit sur une première parole qui est un peu plus neutre.

J. Kermabon : On voit à un moment des Japonais qui arrivent ?

F. Ramade : C'est l'inquiétant étranger. Parce qu'en pavillon, même si le ton de mon film est plutôt amusant, je crois, c'est quand même un espace qui pose des questions, il y a un enfermement des gens. C'est un univers assez paranoïaque. Aujourd'hui, les lotissements aux États-Unis sont de plus en plus gardés, surveillés. Ça commence à être le cas en France. Je dirais que cette surveillance existe déjà. Le lotissement où vivent mes parents est ce qu'on appelle un lotissement « raquette », c'est-à-dire basé sur un plan en forme de raquette où il n'y a qu'une seule entrée/sortie. Les gens qui habitent proche de la sortie savent qui est chez lui ou non, ils savent s'il y a une voiture étrangère dans le quartier... Le travelling latéral qui arrive au moment du générique, on l'a vraiment tourné dans le lotissement et on a déclenché une série d'appels téléphoniques à la police. Bon, il faut dire qu'on était dans un Chrysler noir, ce n'est pas très discret mais on fait vite événement dans un lotissement. Les Japonais, c'était une blague par rapport à la scène finale, une sorte de débordement. C'était aussi l'altérité absolue, celui qui débarque dans le lotissement et dont on se demande qui il est. Il est sur le point de frapper à la porte et on n'a pas envie de lui parler. Et à la fin, on se rend compte qu'il parle la même langue et les choses s'arrangent. D'où la présence de ces Japonais comme une sorte de pointillé tout au long du film.

J. Kermabon : Et sur la façon de mettre en scène, vous aviez des modèles en tête ? Des films que vous avez vus peut-être ?

F. Ramade : La mise en scène, c'est, notamment, le parti pris de frontalité par rapport à la caméra et le côté théâtral. Ils se sont imposés par le cadre de la maison et de la représentation familiale. C'est vrai qu'il peut y avoir des choses de Bergman lorsque l'actrice se retourne vers la caméra et est en rupture totale avec la narration, cela a une efficacité assez redoutable. Mais je n'avais pas vraiment de référent en tête. Par la suite, j'ai vu *Tout va bien* de Godard et j'ai été amusé et plutôt content parce que j'ai retrouvé pas mal de choses aussi. Ça aurait pu être le référent.

J. Kermabon : Et pour *Le poids de la neige*, vous me disiez que O. Weizman était l'un de ceux qui vous a inspiré. Le film se passe dans un hôtel au Japon. On est à l'intérieur, il n'y a pas, là non plus, de commentaire. La façon de représenter ce monde, à la fois ceux qui travaillent et quelques clients, est fait de sorte que l'on a l'impression que la caméra est là comme une espèce d'objet neutre qui ne prend pas parti et qui montre les choses avec une certaine objectivité. Il n'y a pas cette fois-ci de parti pris formel affiché comme pour les autres films. Cela ne trahit pas le dispositif.

X. Dancausse : Pour moi, il est très affiché mais il n'est pas évident. Du moment où il n'y a pas de voix *off* et où il n'y a pas de fil très fort, c'est difficile de convaincre une télé de rentrer sur le film et c'est difficile de le faire passer sur une télé parce qu'on ne peut pas arriver à n'importe quel moment sur un film ! C'est-à-dire qu'il faut le suivre du début à la fin sinon on peut se dire que c'est un assemblage de tout et n'importe quoi alors que l'on a essayé de construire quelque chose selon une progression. C'est pour cela que je pense qu'il n'est pas très classique et on a du mal à le passer à la télévision pour l'instant. On visait le 52 minutes, mais comme beaucoup de films de Weizman font 2h30, 3h, c'est aussi un essai, on n'a pas forcément réussi puisqu'on a écrit des panneaux où l'on a écrit certaines vectorisations des séquences et on était dans une société qui est peut-être moins facile à comprendre pour nous que la société américaine parce que l'on était au Japon et les codes, les physiques ne sont pas forcément aisés à comprendre. Pour un Occidental, c'est déjà difficile de distinguer visuellement deux Japonais habillés à peu près de la même façon dans un film de 52 minutes ou 1 heure. Dans le film, il y a une pléthore de personnages plus qu'un personnage principal. On passe d'une scène à une autre. C'était difficile mais on a été aidé par des uniformes, par des façons de s'habiller très différentes et des âges aussi très différents.

J. Kermabon : C'est vous qui avez choisi l'hôtel ?

X. Dancausse : Oui, pour une histoire personnelle. J'avais travaillé dans la région. J'avais vécu trois mois au Japon déjà et on a tourné trois mois là-bas. Je m'étais rendu compte que cette image que l'on a, comme dans le film de Corneau ou maintenant dans le livre d'Amélie Nothomb, d'une société très hiérarchisée, froide et très stricte, c'était une première approche du Japon qui n'était pas forcément celle que j'avais connue, puisque pendant trois mois, c'était plutôt la fête deux ou trois soirs par semaine. Tout le monde, aussi bien le directeur qu'il y a dans le film que les employés, allaient boire ensemble en ville. C'était une sorte de culture festive à l'intérieur du Japon qui me manquait un peu dans la représentation du samouraï, de la geisha, de la cérémonie du thé... C'est pour cela que les scènes qui sont plutôt vers la fin où il y a une fête d'entreprise qui dégénère plus ou moins selon le regard que l'on porte dessus, ce sont des petits riens accumulés qui montrent qu'en fait il y a une résistance face à ce modèle lisse et ordonné, ce qui met une distance avec ce qu'on imagine du Japon. C'est Bourdieu, je crois, qui

dit : « *Les armes des faibles sont les faibles armes.* » C'est-à-dire que de petites critiques dans les coins leurs permettent de relever la tête en formant une sorte de collectif qui prend avec ironie ce qui leur arrive mais qui en même temps a vécu et est né là-dedans. Ils ne peuvent pas s'empêcher d'être eux aussi ordonnés. C'est un peu le dilemme du film, d'où cette scène avec les enfants où on leur apprend, dès le début, de façon assez militaire, à se tenir bien droit et à s'assembler, ce qui reprend l'idée du film. Une fois qu'on a cette idée, pour la vendre aux télévisions - parce que c'était un peu le but tout de même - c'est vrai que, même si ce n'est pas radical au sens esthétique, c'est un produit difficile à vendre quand même. L'idée, c'est donc d'envoyer le projet à toutes les télévisions. C'est difficile déjà d'expliquer que le projet consiste à accumuler les séquences et qu'on n'est pas sûr de pouvoir les attraper. Les gens se disent : « *Qu'est-ce qu'on va voir puisqu'il n'y a pas de fil conducteur ?* » Alors, on leur explique que justement c'est le fait d'avoir une caméra là, à ce moment-là, qui d'habitude n'y est pas, c'est cela qui est intéressant. On montre des petites choses qu'on ne voit pas. Mais personne n'est convaincu. D'ailleurs, on n'a pas eu les télévisions principales, on n'a pas eu Arte. En plus, c'est un premier film produit donc ça double la difficulté. J'ai eu la chance de tomber sur un producteur que je ne connaissais pas du tout. Je lui ai envoyé le projet. Il m'a rappelé en me disant qu'on pouvait essayer et on a réussi à le faire avec très peu de budget évidemment, même, vraiment très peu. Mais je ne lui avais pas seulement envoyé le projet, je lui avais aussi dit que l'hôtel était d'accord et voulait nous aider à faire le film, c'est-à-dire en nous logeant, en nous faisant manger pour pas très cher. Donc j'ai apporté le projet clé en main et lui a dit *ok*. Parce que c'est un projet difficile pour quelqu'un qui essaie de faire des projets pour la télévision. Il aurait pu se dire : « *J'ai une entreprise à faire tourner. Qu'est-ce que je fais là ?* » J'ai donc essayé de bloquer un peu les points où il pouvait me contrer. Il était intéressé, aussi, par l'idée à cause de son ras-le-bol du journal télévisé où l'on voit toujours des scènes spectaculaires. Donc on s'est lancé sans trop savoir où on allait non plus. Formellement, ce n'est pas forcément différent, c'est-à-dire que le parti pris n'est pas extrêmement différent, mais dans le système c'est un pas HORS PISTES. C'est à l'intérieur mais difficilement à l'intérieur.

J. Kermabon : On parle souvent de documentaires de création. C'est un peu le mot qu'on utilise pour parler des documentaires pour ne pas dire de qualité. C'est un mot qui vous parle encore ?

F. Ramade : Je trouve que c'est vraiment une tarte à la crème. Effectivement, on devrait dire documentaire de qualité, au moins cela serait clair... Ou non formaté ! Mais documentaire de création c'est une espèce de fourre-tout, c'est pratique... Dès qu'une chose n'est pas tout à fait comme d'habitude, qu'elle n'est pas calibrée, on la classe ici. Mais en même temps, il ne faut pas complètement cracher dans la soupe, il y a quand même des commissions pour la promotion qui donne de l'argent. Aujourd'hui, c'est quand même très orienté sur la province. Si j'avais tourné mon film à Paris, je n'aurais pas eu de fric ou très peu. Je ne sais pas si on reviendra sur cela après mais la question du format, à mon avis, n'est pas problématique par rapport au film, mais elle est problématique par rapport à la distribution. C'est-à-dire qu'aujourd'hui, ce n'est pas si difficile, vous l'avez dit, avec une caméra et *Finalcut*, de faire un film avec deux euros cinquante. Le vrai problème aujourd'hui, c'est la distribution avec les télévisions qui sont arc-boutées, notamment Arte qui est complètement crispée sur sa grille, qui ne veut pas en démordre, et les autres qui s'en fichent. En France, en gros, il nous reste une chaîne. Enfin une et demie avec France 5 qui fait un truc à peu près intelligent, ou du moins réfléchi, il y a quasi aucune chance de passer ailleurs. Donc, évidemment, il y a un petit embouteillage et comme en plus les chaînes sont crispées sur leur grille, on ne va pas très loin. Mais maintenant qu'Arte vient de lancer la VOD, la télévision à la demande, pour essayer de survivre déjà, c'est peut-être quelque chose qui va progressivement changer les habitudes puisqu'il n'y aura plus de grille. À partir du

moment où l'on sera dans un autre mode de diffusion et qu'on tiendra à rester visible, la vraie difficulté sera d'être dans le catalogue. Mais je pense que les gens se ficheront de regarder un film de 31 minutes ou de 52.

J. Kermabon : Le problème sera de réussir à exister. Et toi, Valérie, tu as l'impression d'être entrée dans une autre catégorie avec *Pork and Milk* ?

V. Mréjen : Oui... Mais d'une certaine manière non. C'est-à-dire que moi, je l'ai abordé à ma façon. Il n'est pas si différent de ce que j'avais fait avant, notamment sur le côté très mis en scène du discours, de ce dispositif « face caméra ». Mais je me suis davantage intéressée à ce qui se dit, à la parole, au récit, avec tout un travail sur la façon dont les gens vont raconter ce qu'ils ont à dire. Mais j'essaie d'être tout de même assez directive. C'est un documentaire parce qu'il a été produit dans un cadre qui est celui d'Arte, avec les contraintes du format 52 minutes. Mais c'était donné dès le départ et ça m'intéressait plutôt ce dialogue avec une chaîne dont la grille est ce qu'elle est, une case. Mais en même temps, j'ai posé dès le départ la façon dont je voulais le faire. Je crois qu'Arte, enfin Delphine Poulain, puisque c'est elle qui était mon interlocutrice, c'est elle qui a produit le film, savait que j'allais peut-être faire un film qui aurait cette particularité d'être plus proche d'un travail plastique, une façon de voir les choses de manière un peu particulière, un peu singulière. Donc, j'amenais cela aussi et il n'y a pas eu de surprise de leur côté. Après, c'était quand même une façon nouvelle pour moi de travailler parce que dans la durée, dans cette durée-là, il y avait une notion dramatique à trouver malgré tout. Jusqu'à présent, j'avais enchaîné des plans séquences entrecoupés par cinq secondes de noir, dans lesquels des gens racontaient une anecdote, quelque chose de très ramassé et qui ne durait pas plus de 12 à 15 minutes. C'est vrai qu'on ne peut pas tenir non plus sur une durée tellement plus longue avec ce système-là et ça m'intéressait d'essayer de faire autrement, de donner des entretiens un peu plus longs et d'essayer de filmer des gens dans leurs activités, de filmer des gestes, même si finalement, formellement, cela reste assez proche de ce que j'ai pu réaliser avant, avec des dispositifs frontaux, quelqu'un qui parle dans l'objectif... Il y a pourtant une tentative de suivre davantage les gens, d'entrecouper les moments de parole, de plans de vie, même s'il n'y en a pas beaucoup ; trouver des respirations un peu différentes. Ce n'est pas du tout un documentaire où je me suis mise en observatrice, ça reste vraiment très préparé.

J. Kermabon : Et sur la sélection que vous avez faite, il y avait d'autres documentaires ?

V. Mréjen : Oui, oui, quelques-uns.

J. Kermabon : Et tu as eu une impression générale sur les documentaires de moyen métrage que vous avez reçus ?

V. Mréjen : C'est-à-dire que c'est surtout Géraldine Gomez et Amélie Galli qui ont fait un premier visionnage. Nous, nous avons vu des films qu'elles avaient déjà présélectionnés. Et dans les films qu'on a vus ensemble mais qu'on n'a pas gardés, il y avait quelques documentaires qui étaient relativement classiques, en effet, mais je crois que les critères de sélection n'étaient pas fondés sur cette question-là mais sur la qualité des films. Encore une fois, il y avait cette piste de HORS PISTES qu'il fallait suivre mais je crois que si un film était bon et qu'on avait envie de le montrer, la question de savoir si sa forme était plutôt classique, documentaire ou autre, n'importait pas tellement.

J. Kermabon : Alors le pendant du documentaire en fiction, c'est parfois ce que l'on appelle le cinéma d'auteur qui est une notion qui a beaucoup évolué au fil des ans. On ne va pas refaire

l'historique mais je voulais demander à Philippe Fernandez de *Connaissance du monde*, qui, parmi les films des gens présents autour de cette table est la fiction la plus conforme à ce terme puisqu'il y a un personnage, il arrive des choses à un comédien qui interprète un rôle... Est-ce que la notion de cinéma d'auteur est un mot qui vous parle encore ?

P. Fernandez : Oui, je suis obligé de l'utiliser en effet. C'est une notion qui est datée, qui appartient déjà à l'histoire, à un côté assez flamboyant de l'histoire du cinéma.

J. Kermabon : On peut, peut-être, parler du film parce que c'est vrai que je l'ai vu mais d'autres peut-être pas ?

P. Fernandez : Si c'est moi qui raconte, ça va, peut-être, être très long et très pénible. Que dire puisque dans la bande-annonce de HORS PISTES, je dis que je ne veux pas qu'on commence par raconter un de mes films. L'un de mes défis dans la vie, c'est que si un jour on parle de mes films sur France Culture que les gens ne puissent pas dire « *c'est l'histoire de* ». Donc, je dirais plutôt que j'ai réutilisé la forme classique et convenue des conférences filmées de Connaissance du Monde. Je les ai réexploité, je les repixelisé, pour dire des choses effectivement sur ma propre vision du monde. S'il y a une part fictionnelle, c'est ce personnage central qui est le conférencier type de ce genre de conférence. Mais, il faut savoir que dans ce type de conférences comme celles de Connaissance du monde, les conférenciers se mettent en effet en scène, et à double titre puisqu'ils sont sur scène quand ils commentent leur film qui ne sont généralement pas réalisés en son direct. Et à un deuxième titre qui est qu'ils apparaissent très souvent à l'image. C'est cette forme-là qui m'a donné tous les éléments pour me permettre de fictionnaliser moi-même ce film. J'aime bien en parler comme cela, comme d'une forme empruntée qui lui donne cette particularité et qui fait qu'il ne correspond pas vraiment à un genre même si en effet j'aime bien aussi qu'on en parle comme d'une fiction très classique, comme des artistes comme Boltanski, on a dit longtemps qu'ils faisaient de la peinture. Ça situe la chose dans une ligne culturelle et cela fait saillir un peu ses différences, et là, en l'occurrence, la reprise. La forme d'occasion, de seconde main.

J. Kermabon : Je vous ai interrompu sur le cinéma d'auteur...

P. Fernandez : Le cinéma d'auteur est un terme un peu daté qui manque de remplacement. Valérie proposait de dire en introduction que le concept de HORS PISTES remplace celui de film d'auteur. Pourquoi pas ? Moi, j'ai l'impression que je fais toujours du cinéma, que ce sont les autres, en effet, qui font moins du cinéma, c'est-à-dire qu'ils font des choses convenues. Je crois que tous les gens présents aujourd'hui, même de la façon très intéressante dont ils parlent de leur film, on voit qu'ils font du cinéma. Ils s'interrogent sur le cinéma et ils font quelque chose avec le cinéma. Le cinéma d'auteur, en ce qui me concerne je l'entends par le fait que je touche un peu à tout, c'est peut-être cela le cinéma d'auteur : je l'ai écrit, je l'ai produit un peu, je l'ai monté, j'ai fait la bande-son, la musique. On pourrait aussi dire cinéma d'artiste mais c'est carrément tabou donc ce n'est pas la peine mais en tout cas on manque de qualificatif en effet.

J. Kermabon : Quand vous dites : « *Je fais du cinéma* », vous pourriez définir cette question du cinéma ? Quand on ne fait pas de cinéma mais des images animées ou de la télévision, c'est du cinéma ? On sait bien que ce n'est pas parce qu'on produit à la télévision qu'on fait de la télévision, on peut faire du cinéma à la télévision et de la télévision au cinéma. Comment peut-on définir à ce moment-là le cinéma ?

P. Fernandez : C'est aussi une thématique assez récurrente. Il y a beaucoup de gens qui ont

parlé de cela avant nous. Je pense que faire du cinéma, c'est encore se poser des questions sur : « *Qu'est-ce qu'on peut encore faire de pertinent avec une caméra et des images mouvantes ?* » Si on ne se pose pas ces questions-là, c'est qu'on fait autre chose : du divertissement ou une reproduction de convention. Quand on est en train de filmer ou de monter, on se demande ce qu'on fait vraiment, ce qu'on apporte aux autres, de ce qu'on est, comment on arrive à se situer dans ce domaine culturel... À ce moment-là, ça serait peut-être cela faire du cinéma ? Mais en même temps, moi, je ne suis pas loin de penser que le cinéma c'est aussi une forme un peu dépassée. Le spectacle cinématographique, c'est-à-dire arriver dans une salle et se mettre avec plein de gens dans le noir et attendre qu'on me raconte ou qu'on me dise quelque chose, c'est peut-être un spectacle un peu dépassé ? Je crois que c'est un art du XX^e siècle et en ce sens ce n'est peut-être pas un art du XXI^e siècle. Je me pose ce type de questions. Et ça peut être assez destructeur de se poser trop de questions sur ce qu'on est en train de faire. C'est vrai que les formes de cinéma exposées, qui sont très à la mode, me paraissent être assez intéressantes. Le cinéma exposé permet au spectateur d'être libre, de partir, de revenir avec des gens, de ne pas être coincé dans une salle par exemple. C'est peut-être plus moderne. Après je suis aussi intéressé par le cinéma sur Internet. Il y a peut-être un problème de qualité mais moi j'ai fait un court métrage par exemple, je souhaiterais qu'il ne soit vu que sur Internet. C'est un truc que je n'ai pas essayé de diffuser en salle, ni quoi que ce soit. C'est fait en DV et ça dure 15 minutes. Il a été réalisé pour être regardé en 280 pixels sur 340. C'est une forme assez intéressante aussi.

J. Kermabon : C'est donc un film qui a été réalisé dans cette perspective ?

P. Fernandez : Voilà.

J. Kermabon : Mais *Connaissance du Monde*, c'est pensé pour le grand écran ?

P. Fernandez : *Connaissance du monde*, c'est fait pour le grand écran et même assez spécifiquement. J'adorerais qu'il soit acheté par Arte. Ca a failli se faire, mais cela ne s'est pas fait. Ca m'a déprimé pendant plusieurs mois, pas juste sur un plan personnel mais parce que cela me désespère que cette chaîne n'arrive pas à faire son travail. Cela aura été dit hier j'espère, mais il faut le répéter. Soit les gens à l'intérieur sont extrêmement frileux et ne se rendent pas compte des responsabilités qu'ils ont, soit ils ont eux-mêmes des pressions extérieures et c'est insupportable dans un pays démocratique comme le nôtre. Ce sont des choses extrêmement fragiles et il faut les défendre. Nous sommes l'un des rares pays du monde où des chaînes comme celles-là existent, c'est extrêmement précieux, il faut tout faire pour que ça prenne du poids, que cela grossisse, que cela existe. Que des chaînes comme Arte soient soumises à l'audimat, cela me semble une aberration et une incompréhension totale de la part des hommes politiques. Donc je regrette beaucoup de voir qu'il ne passera pas à la télévision parce que ça permet de rembourser le coût du film et de pouvoir en faire d'autres. S'il ne passe pas à la télévision, ça me fait poser beaucoup de questions sur les prochains et cela rend presque impossible leur réalisation. En revanche, ce film-là a été fait pour la salle, je voulais vraiment retrouver l'émotion procurée par les séances de *Connaissance du monde* quand j'étais petit, qui sont mes premières approches du cinéma. Les conférenciers de *Connaissance du monde* furent mes premiers héros, ces gens qui se baladent avec une petite caméra à travers le monde, j'étais assez fasciné par cela. C'est ce qui m'a donné envie de faire du cinéma. J'avais envie de proposer aux spectateurs de faire cette même expérience et que l'on voit la projection, d'où le film 16mm, tourné avec une caméra ancienne de l'époque, la voix *off* absolue, j'ai retraité la voix *off* plusieurs fois pour retrouver vraiment le son du magnétophone des années 70 pour pas que l'on oublie le dispositif de la conférence, c'est-à-dire : « *Quelqu'un va vous parler, quelqu'un va vous dire quelque chose sur sa vision du monde.* » Donc là, effectivement, ça marche en salle.

Après dans le film lui-même, pour ceux qui l'on vu, il y a des références aux spectateurs, à la salle qui est filmée à deux reprises, c'est fait pour les salles. Quand je dis « *s'interroger sur le cinéma, sur ce qu'on en fait* », la destination du film en fait partie. Sa destination a aussi été pensée. Elle fait partie du projet. Dans le film, j'interroge finalement le fait de projeter quelque chose à quelqu'un.

J. Kermabon : L'autre film qui s'apparente à une fiction, c'est *366 days* (366 jours). C'est un film qui repose en partie sur un jeu vidéo et une voix que l'on entend, un homme qui raconte des choses. Je n'ai pas tout compris au film mais je me suis renseigné, je ne suis pas le seul.

Ultralab : Peut-être est-ce intéressant de ne pas tout comprendre ?

J. Kermabon : Oui, oui, je crois aussi. Mais en même temps, j'étais complètement fasciné et je trouvais qu'il y avait quelque chose qui faisait que le film m'accrochait. Je ne sais pas si vous allez être d'accord ou si cela va vous heurter, c'était la qualité de l'interprétation de la voix et des personnages filmés que l'on voit comme la jeune fille face à la caméra, alors que c'est un film qui utilise des images qui viennent du jeu vidéo, des choses qui peuvent paraître étranges. Il me semblait qu'une partie de la fascination tenait par la qualité de l'interprétation.

Ultralab : C'est une conjonction d'événements heureux, en fait. Je pense qu'il y a un terme qui commence à circuler. La même chose est arrivée il y a quelque temps à la photographie, devenue photographie « plasticienne » quand elle a commencé à pénétrer les galeries et les musées. Je pense qu'il arrive la même chose au cinéma. Le cinéma est en train de devenir un cinéma « plasticien ». Sur les problèmes de définition, avec tous les termes : « documentaire », « documentaire d'auteur », « cinéma d'auteur », « cinéma plasticien », « documentaire plasticien », nous, cela ne nous intéresse pas vraiment mais cela a l'air de préoccuper beaucoup les gens. C'était à la base un film d'exposition uniquement sous forme de diaporama. Il y avait un désir de cinéma de notre part et de fil en aiguille, on est arrivé à ce résultat-là. On parlait d'Arte, je crois qu'il ne faut faire une distinction pour ces films-là entre diffusion et contenu comme on l'a fait tout à l'heure. Ça me paraît intéressant de ne pas faire cette distinction puisque c'est très lié. Nous on a fait un *Hold up* sur Arte puisqu'on travaille par ailleurs sur Arte radio, la radio Internet d'Arte, qui nous a prêté son studio, qui nous a fourni le comédien qui fait la voix *off*, qui nous a donc permis d'avoir une qualité exceptionnelle pour le son plus que pour les images – ce qui crée un décalage et surprend les gens. Ensuite une directrice de casting a choisi les acteurs. Il y avait un dispositif avec une actrice qui racontait une histoire face caméra. Il y en avait beaucoup plus au départ, il y avait même un certain nombre d'acteurs connus mais on les a coupés au montage parce que ça collait pas.

J. Kermabon : Et donc le film est signé par un collectif ?

Ultralab : Oui, dont je suis le représentant aujourd'hui. On est 125, c'est un gros collectif. Non, non ce n'est pas vrai, on est 5 permanents et on monte des équipes en fonction des projets.

J. Kermabon : C'est une façon d'échapper aussi à la question de l'auteur ?

Ultralab : Oui, c'est vrai que le terme de cinéma d'auteur nous donne un peu d'urticaire. Ça serait peut-être un peu long à expliquer dans le détail mais peut-être parce que certain d'entre nous viennent du milieu du graphisme et à un moment donné, le terme de graphisme d'auteur a circulé et on était classé en tant que graphiste d'auteur, c'est-à-dire en fait, le néant. C'est un milieu que nous sommes en train de découvrir puisque le film est resté dans un tiroir après

l'exposition, et puis Carine Le Malet, une jeune femme qui connaît bien ce type de réseau, nous a dit de le faire circuler, elle nous a fait découvrir des festivals. Mais on ne se déplaçait pas, il se trouve que ce mois-ci on s'est déplacé. En ce qui concerne la relation entre la diffusion et le contenu et le fait de savoir s'il y a un public pour ce type de films ? Cette société est schizophrène puisque les Français disent qu'Arte est leur télévision préférée alors qu'on sait que personne ne regarde cette chaîne qui ne représente que 3% de l'audience. C'est un peu étrange, c'est symptomatique. On se retrouve-là, ce matin, il y a eu un changement d'heure, donc on a des excuses, mais il n'y a personne quand même. La semaine dernière, on était dans un festival de vidéo assez fameux, le VIPER à Bâle, il n'y avait personne dans la salle. Il s'agissait de films de vidéo expérimentale de qualité, c'est un secteur un peu particulier par rapport au documentaire. Mais j'ai l'impression qu'il y a un souci. On fait des films pour nous et entre nous. Plutôt que d'appeler cela documentaire, on appelle cela outil, ça nous sert d'outil. Le film nous a énormément apporté, il est charnière pour nous. Après, c'est vrai qu'il nous a apporté quelques personnes, on pourrait s'interroger sur la pléthore de films produits et sur la manière dont ils sont amenés au public. Il faudrait qu'on se pose la question. Parfois il y a des réactions, il se passe quelque chose. Mais cela reste événementiel. On est là, on parle entre nous, c'est super agréable mais il y a d'un côté un cinéma hégémonique qui n'est pas plus du cinéma à mon avis que ce qu'on fait, et même parfois plutôt moins du cinéma que ce qu'on fait puisque le désir de cinéma qui est contenu dans ces choses-là m'apparaît comme moins évident que dans le travail qu'on peut proposer. C'est tout de même très troublant. Je discutais avec un ami l'autre jour et il me disait qu'il réfléchissait à la situation *post-situ*, les gens en sont à cette pléthore de fiction par le fait que cela répond à des stratégies de survie personnelle. Les gens se battent à coup de représentation, se défendent à coup de fiction. Géraldine nous avait invités à une conférence sur le thème des « Machinimas », c'est-à-dire les films conçus avec les outils des jeux vidéo, donc des films qui sont des animations de synthèse. C'est un phénomène qui est en train de prendre une ampleur colossale. Ce sont des dizaines de milliers de films qui circulent sur Internet. Bientôt les outils vont être là pour que les gens fassent leurs propres films de fiction comme ils font leurs films de vacances, qu'ils regarderont entre eux... On est quelques-uns autour de notre groupe, avec l'écrivain Philippe Vasset notamment, à réfléchir à tout cela. Ça nous trouble beaucoup. On continue mais c'est vrai que c'est une question centrale, c'est imbriqué dans nos recherches. Ce qu'on fait nous oblige à réfléchir et réfléchir nous oblige à restreindre nos productions. Effectivement, je pense que c'est une période très troublée parce qu'on est plus dans le cinéma mais dans le post-cinéma : quand on va au cinéma voir *Matrix 2* par exemple, qu'est-ce qu'on est en train de voir comme images ? Qu'est-ce qui se passe à l'écran ? Qu'est-ce que c'est que ces images ? On ne sait plus, c'est vrai que le cinéma est passé par *La guerre des étoiles*. On retrouve des éléments expérimentaux des premiers films de Lucas dans le dernier volet de *La guerre des étoiles* qui trouve un accès évident à un très grand public. Pourquoi nous, avec le même type d'éléments, ça ne marche pas ? Enfin je sais pourquoi...

J. Kermabon : Et quand vous dites que vous avez beaucoup appris avec ce film, qu'il vous a été utile, vous pourriez préciser ?

Ultralab : Au départ, c'est un diaporama. On travaillait alors sur la relation entre le concept philosophique de virtuel, tel qu'il a été défini de manière contemporaine par Deleuze, et la technologie du virtuel utilisée dans les jeux vidéo, la possibilité de démultiplier en temps réel des mouvements. Au départ de ce film, on s'était fixé comme impératif de ne jamais parler du virtuel sans utiliser la technique proprement dite. Puis on a changé d'avis : ce film a été la charnière d'où la présence du jeu vidéo à l'intérieur. Quand je parle de questions qu'on peut se poser sur le cinéma, nous, celles qu'on est en train de se poser, c'est qu'on trouve que cette image fonctionne beaucoup mieux dans le jeu, dans des dispositifs qui permettent l'implication

physique du spectateur / acteur et on n'est pas sûr que par la suite on ne fasse pas plutôt des jeux que des films. Des jeux d'auteurs, des jeux de plasticiens... C'est pareil.

J. Kermabon : Dans *Bref*, la sélection se fait avec l'équipe : on voit des films, certains nous arrivent par des festivals ou par d'autres biais et on fait une sélection. On est plus dans la position d'un sélectionneur de festival. On est amené à faire des choix par rapport à une revue qui s'occupe de longs métrages, dictés par l'actualité. Donc, on est vraiment comme des sélectionneurs de festivals avec des partis pris qui ne sont pas écrits. Ce sont des choses qui se font au fur et à mesure. Des réalisateurs qui nous écrivent. Quand je parle de catégories, c'était histoire d'organiser les choses, on essaie de s'en sortir. Vous parliez d'un cinéma qui est exposé dans des galeries et c'est vrai qu'on voit aussi des plasticiens qui font des films, je pense à Sandy Amério qui a fait un film qui est à la fois une fiction, puisque ce sont des acteurs dans un espace, mais ce n'est pas une fiction qui se donne comme fiction puisque c'est un dispositif qui a une vocation de dénonciation politique.

S. Amério : Ah non ! Surtout pas ! Pas politique. Je ne le dirais pas comme cela.

J. Kermabon : Alors comment le diriez-vous ?

S. Amério : Au départ, c'était plutôt un point de vue documentaire. Ce qui m'intéressait c'était de montrer ce qu'est le *business storytelling*, sur les pratiques du management anglo-saxon, qui a pour principe de faire intervenir des compteurs dans les entreprises pour générer certains types de motions : réduction de personnel, délocalisation... C'est tout un système de métaphore, d'analogie, cela peut prendre la forme de performance. Mon but premier était de montrer ce qu'est le *storytelling*, comment cela fonctionne. C'était un concept proche du documentaire mais je me suis rapidement dit que ce n'était pas très intéressant de montrer quelqu'un, de raconter son histoire... Esthétiquement, ce n'était pas très intéressant. Donc j'ai pas mal étudié la question, à savoir la technique narrative, et j'ai fait le parti pris de me réapproprier ses techniques d'écriture et de le faire moi-même. C'est ainsi que c'est devenu une fiction.

J. Kermabon : Et donc cette fiction que je définissais comme politique puisque tout de même cela se passe en Amérique, il est question de religion, il y a le 11 septembre qui plane derrière, ne l'est pas ? Quand on est français, on ne comprend pas très bien d'ailleurs de quoi il retourne. C'est très mystérieux comme film quand on ne connaît pas ces techniques de **management**. C'est pour cela que je parlais de politique.

S. Amério : Non, c'est le terme dénonciation qui me dérange un peu parce que justement je pense que c'est moins frontal que cela parce que cela fait appel aux histoires de pression et autres procédés. Ce n'est pas, justement, une attaque réelle.

J. Kermabon : Vous étiez à l'école du Fresnoy ? Par rapport aux autres films, et si j'ai bien vu au générique, vous, vous avez bénéficié d'un certain nombre d'aide ? L'origine de la production pour vous, ce sont des bourses ? Des aides des arts plastiques ? C'est un film qui, contrairement aux autres, est déjà payé avant d'être fait ? Comment cela se passe dans ce cadre-là ?

S. Amério : J'ai eu trois producteurs : le laboratoire d'Aubervilliers, une aide du CNAP, une allocation de recherche et de séjour à l'étranger, et une résidence à Los Angeles de six mois avec l'AFAA. Forcément ce sont des budgets très petits.

J. Kermabon : Je pense que pour la plupart des films, il s'agissait de petits budgets mais ils

n'ont pas eu la chance d'avoir une résidence ou des choses comme celles-là. Dans le domaine de la production cinéma, je pense que c'est quelque chose qui n'est pas très courant de passer par ce circuit.

F. Ramade : Oui, effectivement il y a très peu de résidences. Il y a quelques résidences d'écriture pour la création mais qui sont extrêmement courtes et qui sont juste sensées permettre de faire avancer un peu le projet. Effectivement, dans les arts plastiques, il y a d'autres contraintes et quelques avantages aussi.

J. Kermabon : Donnez des idées peut-être... Des cinéastes plasticiens ou des plasticiens cinéastes ? Des pistes de ressources qui ne sont pas explorées ?

A. Galli : En vous écoutant parler, les uns et les autres, et en voyant vos films, et aussi par rapport à ce qu'a dit Valérie en ouverture de séance - que j'ai trouvé touchant et plutôt juste parce qu'elle avait l'air sincère en disant qu'elle avait trouvé en HORS PISTES, une reconnaissance de son travail, un endroit, un lieu où se sentir bien - j'aurais voulu savoir si, vous aussi, vous vous sentiez HORS PISTES, c'est-à-dire différent ? Valérie le dit dans la bande-annonce : « *On est toujours HORS PISTES quand on est sincère.* » J'imagine que vous vous sentez HORS PISTES mais est-ce que vous vous sentez différents hormis dans la diffusion de vos films ? Vous avez un peu parlé de vos travaux mais comment résonne cette notion d'HORS PISTES pour chacun d'entre vous ?

J. Kermabon : C'est ce que disait aussi Valérie : « *Être Hors Pistes par rapport à son travail.* » C'est vrai qu'on ne peut pas faire autrement que de secréter son propre académisme. On sait très bien que dans les arts plastiques, il y a un moment où on peut tomber dans un système.

A. Galli : Par rapport aux documentaristes, tout à l'heure, cela m'a fait sourire quand Jacques a dit que tel film était classique et que, Xavier, tu as répondu : « *Mais non pas du tout ce n'est pas classique* », comme si ce terme était un gros mot...

Ultralab : Je voudrais juste dire un mot là-dessus, c'est que je n'ai pas du tout l'impression que l'on soit HORS PISTES. Si cela nous arrive, c'est formidable, mais ce n'est pas le cas. On nous a aménagé une toute petite piste où on est entre nous, on se sent bien, on peut discuter mais on n'est pas HORS PISTES. Ce qu'on a découvert, c'est qu'il y a plein de festivals où il n'y a presque personne dans la salle. Moi je dis toujours : « *Les trois qui restent, ce sont ceux-là qui comptent.* » Moi, je ne me sens pas HORS PISTES : on essaie de nous parquer à un endroit et on nous empêche d'en sortir. Je ne suis pas parano mais j'ai l'impression que c'est la vérité puisque dès qu'on fait preuve de bonne volonté et que l'on essaie de déboucher sur des projets plus *mainstream*, c'est très compliqué... Pourquoi à ce point-là ?! Il y a beaucoup de gens avec du talent mais il n'y a qu'à voir ce qui passe en salle.

P. Fernandez : En fait, on cherche à ne pas être flatteur mais les films qui ont marqué l'histoire ont été HORS PISTES à un moment donné, donc c'est bien, il faut continuer à l'être, il faut s'accrocher. Mon souci, dans mes films, c'est d'avoir un langage, une lecture, une visibilité assez large. HORS PISTES est un concept intéressant mais ce que j'aimerais, c'est que le public le devienne lui aussi, que les choses changent pour que cela ne reste pas une catégorie mais que ce soit les sensibilités qui s'ouvrent, qui évoluent et qui changent. Il y a une petite position politique de la culture qui a envie d'assumer le rôle de faire évoluer cette sensibilité et donc de rester très visible et de ne pas se cantonner à un petit cénacle.

F. Ramade : Je suis assez d'accord avec cela. HORS PISTES me plaît dans le sens du défrichage. Je ne fais pas de ski mais j'imagine que cela doit être très marrant de partir dans la poudreuse, là où il n'y a rien et chercher. Après, j'ai aucune envie d'être marginal ni de me marginaliser, cela n'a pas d'intérêt. Je crois qu'être HORS PISTES c'est amusant, à partir du moment où l'on cherche, où l'on défriche et où l'on trace une piste. Si c'est pour que dix minutes après, comme dans une forêt vierge, la nature ait repoussé et qu'il ne reste plus rien, ce n'est pas très intéressant.

M. Aubert : Je crois que, d'une part, la notion de sincérité envers soi-même que Valérie a évoqué dans le trailer du festival est importante et en ce qui me concerne je n'ai pas eu de pression venu de production, ce qui m'a permis d'aller vers la forme, les formes que je voulais, sans aller non plus dans l'idée de ne pas faire un film comme les autres. En tous les cas, cette notion de sincérité était très importante pour moi.

L. Sanchez : On a beaucoup parlé de durée mais je pense que le HORS PISTES c'est aussi une exploration des libertés ou un travail sur les intuitions, quelque chose où on explore un terrain qui peut-être n'est pas tracé d'avance.

G. Gomez : Vous avez l'impression que c'est pertinent de faire se rencontrer les différents cinémas ? Parce que c'est aussi le projet initial de HORS PISTES. Dans la sélection, on a une orgie de champs. En fait, on attire un public qu'on a déjà ici, au Centre Pompidou, mais qui va voir « Vidéodanse » et pas « le cycle Scorsese », ou qui justement va voir « le cycle Scorsese » mais pas « Prospective cinéma »... On avait envie, avec Sylvie, de faire en sorte que ce festival compte dans son public non pas seulement des initiés du moyen métrage mais qu'il arrive à faire fusionner différents publics. C'est un constat qu'on a fait au Centre. On voulait faire en sorte qu'un événement fasse en sorte que ces différents publics se rencontrent. Est-ce que cela vous paraît pertinent ?

F. Ramade : Oui, je crois que c'est assez juste. Les domaines de création sont de plus en plus perméables les uns aux autres et, effectivement, en terme de grand public, cela ne suit pas nécessairement. Je trouve donc que c'est une jolie tentative pour amener des gens à s'écarter un peu de leur piste, de leur vision traditionnelle.

J. Kermabon : Mais alors est-ce que vous avez une idée du public que cela attire ? C'est vrai que l'idée est tout à fait judicieuse sauf que les séances sont séparées. Ce n'est pas comme dans une exposition où l'on peut mettre des tableaux simultanément. Est-ce que l'on sait si les gens qui sont des amateurs de Vidéodanse vont venir voir seulement les films de Vidéodanse ? Comment faire pour que ceux qui sont intéressés par tel axe n'aillent pas uniquement voir les films correspondant à cet axe ? Je dis cela parce que, nous, on a essayé à l'occasion de projections d'œuvres numériques, dans une salle de cinéma, de faire découvrir cet art à des gens qui sont davantage habitués aux salles de cinéma. On a voulu qu'ils puissent découvrir des œuvres vidéo qu'ils n'auraient pas eu l'occasion de voir autrement puisque cela se passe dans un champ autre que le leur. Je me suis rendu compte que l'essentiel des spectateurs qui sont venus étaient des gens qui sont déjà habitués aux œuvres numériques, y compris en salle de cinéma, mais très peu finalement de spectateurs de cinéma.

G. Gomez : Dans les synopsis qu'on a faits, Amélie et moi-même, on a volontairement essayé de parler du concept du film plus que de le catégoriser comme film de danse, documentaire... Il n'y a donc que le public averti qui peut savoir que *The Cost Of Living* par exemple est un film de danse. Cela a été fait pour que les gens voient ces films d'un point de vue formel plus que par rapport à une discipline.

P. Fernandez : C'est ce que j'allais relever justement. Ces indications sont, de manière assez troublante, manquantes parce que lorsqu'on commence à lire un synopsis qui ressemble à une description de film de fiction et que l'on s'aperçoit qu'il y a des scènes chantées et dansées, effectivement, à la lecture même on sait que ça va être un produit assez étrange. Je trouve cela assez intéressant. Je trouve aussi le concept du festival très pertinent parce qu'il manquait. Ça rend visible cette idée qu'on puisse ne pas vouloir appartenir à des genres et, ça, c'est vraiment intéressant parce qu'il y a des expériences antérieures, notamment dans des festivals de court métrage, plutôt d'Europe du Nord d'ailleurs - la France s'y est mise après - où dans des séances de court métrage, il y avait systématiquement de la fiction, du documentaire et de l'art vidéo par exemple, avec des prix distincts. Mais finalement dans ces festivals-là, et notamment dans le cas de Pantin en France, on se rend compte, sauf avec la thématique de l'année dernière, qu'il y a quand même des frontières assez précises. Ce sont donc, finalement, des séances qui redessinent les frontières et qui ne les éliminent pas. Donc ces deux jours où les frontières ont été éliminées me semblent très intéressants.

L. Sanchez : Je trouve aussi intéressant que pour des films qui n'ont pas une durée conventionnelle d'une séance, on n'ait pas justement partagé la séance avec un autre film. Ce n'est pas qu'on n'aime pas le film qui va avec mais forcément on n'a pas réalisé notre film pour qu'il aille avec quelque chose d'autre. Dans les festivals, souvent, les films partagent la séance avec quelque chose qui n'a rien à voir et forcément on est contaminé. Les gens cherchent une ressemblance alors qu'il n'y en a pas. Les gens les comparent selon que l'un passe avant ou après, que l'un soit trop drôle ou l'autre trop triste... Personnellement je n'aime pas du tout et là, je trouve ça bien que les gens viennent voir juste un film plutôt que de participer à l'a priori : « *une séance c'est 1h30* ». Du coup, le spectateur voit deux choses qui n'ont rien à voir l'une avec l'autre.

F. Ramade : Entièrement d'accord.

P. Fernandez : Une chose qui m'interroge un peu, c'est cette présentation aussi qui met en avant de la fiction ou de la narration d'ailleurs. C'est une notion qui est vraiment à interroger ? Cela peut être critiquable parce que cela vous permet mal de faire entrer dans ce concept d'HORS PISTES. J'ai une suggestion, peut-être qu'il pourrait y avoir le récit, une chose valable une fois, et que l'année prochaine, dans ce même concept HORS PISTES, on pourrait avoir un autre angle d'attaque, qui pourrait être l'image, la musique ou l'autre... Parce que finalement, le récit et la narration, cela redevient limitatif et on se demande dans quelle mesure cela pourrait être pertinent qu'un festival comme celui-ci passe par une notion comme celle-ci.

G. Gomez : On est large quand même...

P. Fernandez : Oui, mais à ce moment-là, pourquoi la mettre en avant si c'est pour qu'elle soit extralarge et même parfois un peu absente ? Est-ce qu'elle ne pourrait pas être annoncée comme une particularité ? Il y a des festivals qui lancent des appels d'offre sur des thématiques qui changent tous les ans. Moi, la thématique ne me dérange pas. J'ai peur que cela redevienne l'angle d'attaque du récit ou de la fiction, que cela redevienne une convention qui n'a pas de légitimité forcée.

D. Kiner : Il me semble que c'est une notion qui est venue après. Ce n'est peut-être pas une notion a priori, il me semble que c'est plus une approche des films qui en quelque sorte produit ce regard-là. Je ne parle pas de l'idée de HORS PISTES mais de l'idée de fiction.

P. Fernandez : Là où cela devient intéressant, c'est que, pour moi, la fiction c'est une convention du cinéma dominant. L'un de mes plus grands plaisirs cinématographiques des dix dernières années, c'est *No Sex Last Night* de Sophie Calle qui fait un film qui ressemble à une fiction, sauf que l'intérêt c'est qu'elle le vit vraiment et alors ça décale tout ! On est vraiment HORS PISTES parce que notre façon d'envisager les choses, le cinéma et ce que c'est de produire quelque chose pour les autres, est vraiment remis en question. Didier, tu parles d'autres conventions ou d'autres catégories qui existent au sein même de cette institution où il y a d'un côté le cinéma expérimental, de l'autre côté le cinéma de fiction et donc chacun à son territoire et attention à ne pas le dépasser.

A. Galli : C'est peut-être une façon de dire qu'au-delà des genres, des méthodes, des installations plastiques, etc., ce que l'on attend du cinéma, c'est de répondre à la question des histoires. Je comprends très bien ce que tu dis mais c'est une façon aussi de ramener ça à l'histoire et au plaisir en fait.

P. Fernandez : Mais cela, historiquement, c'est justement une grosse convention. Le cinéma expérimental se définit par l'éradication de la fiction. J'ai fait un premier court métrage, un conte philosophique basé sur une idée assez simple, c'est-à-dire l'illustration de la caverne de Platon qui fait partie de tous les textes sur le cinéma et dont personne ne se souvient. Personne ne l'avait mis en image, donc j'ai fait cela. Et j'ai eu de longues discussions avec Lebrat et Brenez à propos de ce film. J'étais jeune, pur et dur et je ne voyais pas pourquoi ce film-là n'était pas dans la catégorie expérimentale et sans qu'ils me le disent vraiment je sentais que le fait qu'il y ait un acteur qui fasse semblant de faire quelque chose, c'est-à-dire de découvrir le monde comme dans la caverne de Platon, leur avait fait éliminer l'idée que c'était un film basé sur une idée assez bizarre qui était de mettre en scène cette allégorie. Eux, ce qu'ils voyaient, c'est qu'il y avait un acteur qui jouait quelque chose, donc c'était de la fiction et cela ne pouvait pas être expérimental. J'ai commencé à faire des films en me butant à des frontières comme celles-là, très artificielles. La question que je leur posais c'était : « *Pourquoi une fiction ne pourrait pas être du néo-expérimental ?* » On est dans une ère postmoderne, l'expérimental qui fait bouger des images dans tous les sens, j'en ai fait aussi, c'est génial mais l'expérimental ne doit pas s'arrêter là, ça doit pouvoir aussi se renouveler, s'interroger, et pourquoi pas réintégrer de la fiction. Donc la question d'expérimental, elle est historique et elle est quand même de l'ordre de la convention. Des gens comme Picabia ou les futuristes disaient déjà en 1920 : « *La fiction, c'est ce qui fait l'histoire, c'est ce qui fait l'homme.* » Donc voilà, c'est une convention : une convention qui appartient à l'histoire du cinéma elle-aussi.

M. Aubert : Mais c'est cela qui est intéressant aussi dans ce que vous essayez de mener, c'est l'idée d'inclure différents genres et différents points de vue. Vous tentez de sortir des querelles de chapelles et des dogmes dans lesquels chaque genre a tendance à se "viser" : on est sortie de cette notion d'exclusion comme le fait parfois le cinéma expérimental qui peu avoir tendance à ne pas décoller de l'expérimentation visuelle et ne laisser aucune place au jeu d'acteurs, à ne pas avoir de narration, ou bien dans le documentaire qui des fois est tellement standardisé qu'il bascule dans l'absence totale d'imagination et devient un produit d'information pour les consommateurs. Je trouve que c'est très intéressant de laisser la place à des films qui ne rentrent dans aucun tiroir et de faire des chassés-croisés dans votre programmation: fictions et films de danse, documentaires expérimentaux ou clips documentaires... et de permettre cette inclusion permanente en bousculant tous les genres entre eux. Et pourquoi pas le cinéma scientifique aussi, parce qu'il y a aussi des trouvailles dans ce cinéma là...

D. Kiner : Et le cinéma d'entreprise.