



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

## Fete pa atension o fote

Cete ané, en lien avec la tématik, ce katalog nora bénéficié dokune relectur ortografik\*.

Ceci afin de refusé, et donc de dévoilé, le travail éditorial classik ki consiste a apliker une norme langagière unik, décidé arbitrèremen, don le principal éfai est d'invisibilisé la diversité et létérogénéité de no pratik decritur et de parole.

Ceci afin d'accepté et de reconaitre lexpression d'une certaine singularité, propre a chake auteurice, aussi bien o nivo de lortografe, de la typografie, de la mise en page.

Ceci afin de dévoilé, par le fait, que tou travail de bone présentation ortografik est un travail, ke celuissi pren parfoi du ten kon pourai juger inutil, et ke les fèble capacité de notre associassion ne nous permette pa de prendre serènemen en charge.

On trouvera donc dé texte comportan dé faute de frape (ki fon parti de notre kotidien), dé grafi non normé, inventé ou bien aparu malgré lé auteurice, dé acor de proximité préféré a la règle du masculin ki l'emporteraï sur le féminin, etc.

Ke se passe-t-il donc lorskon ignore notre abituel corecteur ortografik ?

---

\* Les données concernant les films (Titre, film, synopsis, etc.) ont, elles, été dûment relues.



# Édito

**Nous le savons tous et toutes trop bien, cette année a été rude et particulière pour tout le monde et, nous concernant, pour le monde des festivals de cinéma. À l'heure où ce texte est rédigé, nous sommes encore dans l'incertitude face à une potentielle deuxième vague du virus. Plutôt que d'attendre que tout se calme avant de nous remettre à programmer des films en salle, nous avons décidé d'élaborer notre festival sur le même mode que les années précédentes, c'est-à-dire une dizaine de jours de projections pendant lesquels un public se forme, débat, et s'inspire collectivement de la centaine de films projetés.**



Néanmoins, nous ne pouvions ignorer le bouleversement qu'a été le confinement et qui a eu pour conséquence l'annulation ou le report en ligne d'un certain nombre de festivals. Le confinement a aussi été l'occasion d'une mise en ligne parfois difficile à suivre de milliers de films par les cinémathèques, archives, boîtes de production et cinéastes du monde entier, sans compter le partage des disques durs personnels de chacun.e. Après cela, il ne peut plus être question pour nous d'être rangé.e.s dans un camp ou l'autre, celui du cinéma en salle *contre* le cinéma chez soi, mais plutôt d'opérer une jonction, de penser ces deux modes de diffusion ensemble.

Tout en ne dérangeant pas la forme habituelle du festival, nous y avons ajouté un nouveau volet consacré à la diffusion en ligne des films issus de notre compétition internationale qui aura lieu en simultané des séances au Grand Action. Les programmes seront ainsi retransmis en direct, sur le principe télévisuel, pour permettre au plus grand nombre, et notamment aux personnes qui ne peuvent se déplacer jusqu'à nous, d'assister en partie au festival.

Pour nos projections *physiques* nous avons voulu proposer des séances mettant en question, en péril ou en fulgurance, l'espace du cinéma et plus généralement l'espace collectif de visionnage. C'est pourquoi certaines séances se dérouleront dans des lieux qui différeront du cinéma traditionnel, que ce soit des projections chez l'habitant, en plein air dans un parc, dans des galeries donnant directement sur la rue, ou encore dans des lieux en lutte comme La Clef Revival auquel nous apportons notre soutien total.

Pour opérer une jonction entre les spectateurices physiques et virtuels, nous avons décidé de mettre au point un site internet spécialement dédié à cette édition du festival, lequel permettra de naviguer entre les séances

diffusées en ligne et celles qui auront lieu sur place, et où sera consultable l'entièreté du programme. S'est alors posée la question linguistique de l'accès à ce programme : si le festival est en partie accessible en ligne, il faut donc que les informations au moins textuelles autour des films soient accessibles au plus grand nombre, c'est-à-dire autrement qu'en français ou qu'en anglais, langue hégémonique des festivals de cinéma. Ainsi, toute une partie du site sera accessible dans d'autres langues, ne serait-ce que pour référencer dans d'autres alphabets ces films déjà fragiles de par leur économie.

La question linguistique posée par ce site internet rejoint directement la thématique annuelle du festival, disjointe de la compétition, et qui ne sera pas visible en ligne. Titrée *Dialectes, cacolectes, usages atypiques de la parole*, elle proposera sur une quinzaine de séances d'explorer plusieurs approches que le cinéma expérimental a mis en place afin de traiter la question des pratiques langagières, des cordes vocales, de la parole, et du mal-dit.

Le *dialecte* du titre se réfère à une langue qui ne bénéficie pas d'une reconnaissance sociale et institutionnelle équivalente à une langue nationale. Pourquoi pas, le cinéma expérimental face au cinéma industriel. Le *cacolecte*, ce mot-valise inventé pour cette thématique, se réfère à des façons de parler qui ne sont ni normées ni acceptées. Il s'agit, par le cacolecte, de tendre vers une véritable libération matérielle de la parole, du langage.

Il s'agira donc d'une défense de la moche-langue, de celle qui n'est pas prise au sérieux par les personnes qui ne s'attardent que sur le bien-écrit, le bien-dit. Le but n'est pas forcément de se faire entendre par celles-ci, mais de montrer aux autres qui parlent-mal qu'il y en a comme elles et eux qui produisent des choses, des discours, mal-dits et mal-articulés peut-être, mais qui sont des productions dignes.

# Calendrier & Sommaire

**Le mal-dit des artistes au sein de leur création n'a bien entendu jamais le même effet qu'un mal-dit en dehors des mondes de l'art, où l'issue peut être plus lourde de conséquences. C'est aussi là l'occasion de penser le rôle social du cinéma, en particulier expérimental, d'un cinéma censé « mal parler » : peut-il aider à légitimer une parole autre, à faire des insécurités linguistiques de chacun.e des forces singulières ?**

**En posant la question sociale dans le champ du cinéma expérimental on s'éloigne considérablement des questionnements autour du « langage du cinéma », qui n'a que peu de lien avec la linguistique, et l'on s'intéressera alors davantage aux façons qu'a eu le cinéma de s'emparer des actes langagiers quotidiens, de ceux qui nous arrivent en sortant du cinéma, sur notre lieu de travail, chez nous : bref, la parole telle qu'elle s'échange banalement. Ainsi, au gré des séances et articles proposées au sein de cette thématique, nous aurons l'occasion d'explorer les aléas du langage mis en exergue par le montage, l'art de la conversation au cinéma et sur le cinéma, les balbutiements de la parole, les réappropriations du langage par des communautés marginalisées, les expériences d'enregistrement de la parole, et l'invention de nouvelles langues.**

**Délectons-nous donc de notre cacolecte intérieur lors de cette 22<sup>ème</sup> édition que l'équipe du Collectif Jeune Cinéma vous souhaite pleine de découvertes, de stimulation, et de discussions.**

	14:30	15:00	16:00	17:00	18:00	19:00	20:00	21:00	22:00	23:00	00:00
7.10		Jeune Public, à partir de 6 ans La Halle des Épinettes					Focus n°1 Centre Pompidou				
8.10							Focus n°2 La Clef Revival				
9.10							Focus n°3 La Villette				
10.10			Focus n°4 Mains d'Œuvres				Focus n°5 Galerie du moineau écarlate				
11.10		Focus n°6 Chez l'habitant									
12.10											
13.10							Focus n°7 et 8, 18:30 & 20:30 Forum des Images				
14.10		Jeune Public, à partir de 6 ans Le Grand Action					Soirée d'ouverture, Focus n°9 Le Grand Action				
15.10					Compétition 1 Le Grand Action		Focus n°10 Le Grand Action		Compétition 2 Le Grand Action		
16.10					Compétition 3 Le Grand Action		Focus n°11 Le Grand Action		Compétition 4 Le Grand Action		
17.10	Moins de 15 ans, 14:00 Le Grand Action	Compétition 5 Le Grand Action		Compétition 6 Le Grand Action			Focus n°12 Le Grand Action		Compétition 7 Le Grand Action		Compétition 8 La Clef Revival
18.10	Délibération publique, 14:00 Le Grand Action			Focus n°13 : l'Etna Lieu surprise			Films primés Le Grand Action		Focus n°14, Soirée de clôture Le Grand Action		

## Focus —

# Dialectes, Cacolectes : Usages atypiques de la parole

## Évènements périphériques

---

17	N°1	L'Anticoncept
21	N°2	Food & Film : Blablabla
25	N°3	A Wall is a Screen : Traduire l'espace
29	N°4	Situation(s) du langage et cinéma
33	N°5	Vers un cinéma hors-les-normes #4
39	N°6	Ne pas faire avec
45	N°7	as if some buried slave wanted to speak again
49	N°8	Queer code : technologies politiques

## Le Festival

---

55	N°9	Soirée d'ouverture
63	N°10	L'académie du langage
67	N°11	La voix de son maître
73	N°12	C'est tendre, l'oreille !
79	N°13	Atelier de l'Etna
83	N°14	Soirée de clôture

## Séances spéciales

---

91	Séances Jeune Public
94	Cinéastes de moins de quinze ans

## Compétition Internationale

---

100	Membres du jury international
102	Programme 1
106	Programme 2
109	Programme 3
112	Programme 4
116	Programme 5
119	Programme 6
122	Programme 7
125	Programme 8
126	Délibération publique et reprise des films primés

## Interventions

---

129	Glossaire partiel et partial
132	Conversation entre Érik Bullot et Yaël Kreplak
140	Collages, Marie Sachor
142	Glossolalies, baragouin...
148	La parole en deux
152	Glitch series, Clint Enns
155	Voix, subjectivité, sujet
162	Détournements, <i>tabula rasa</i> ...

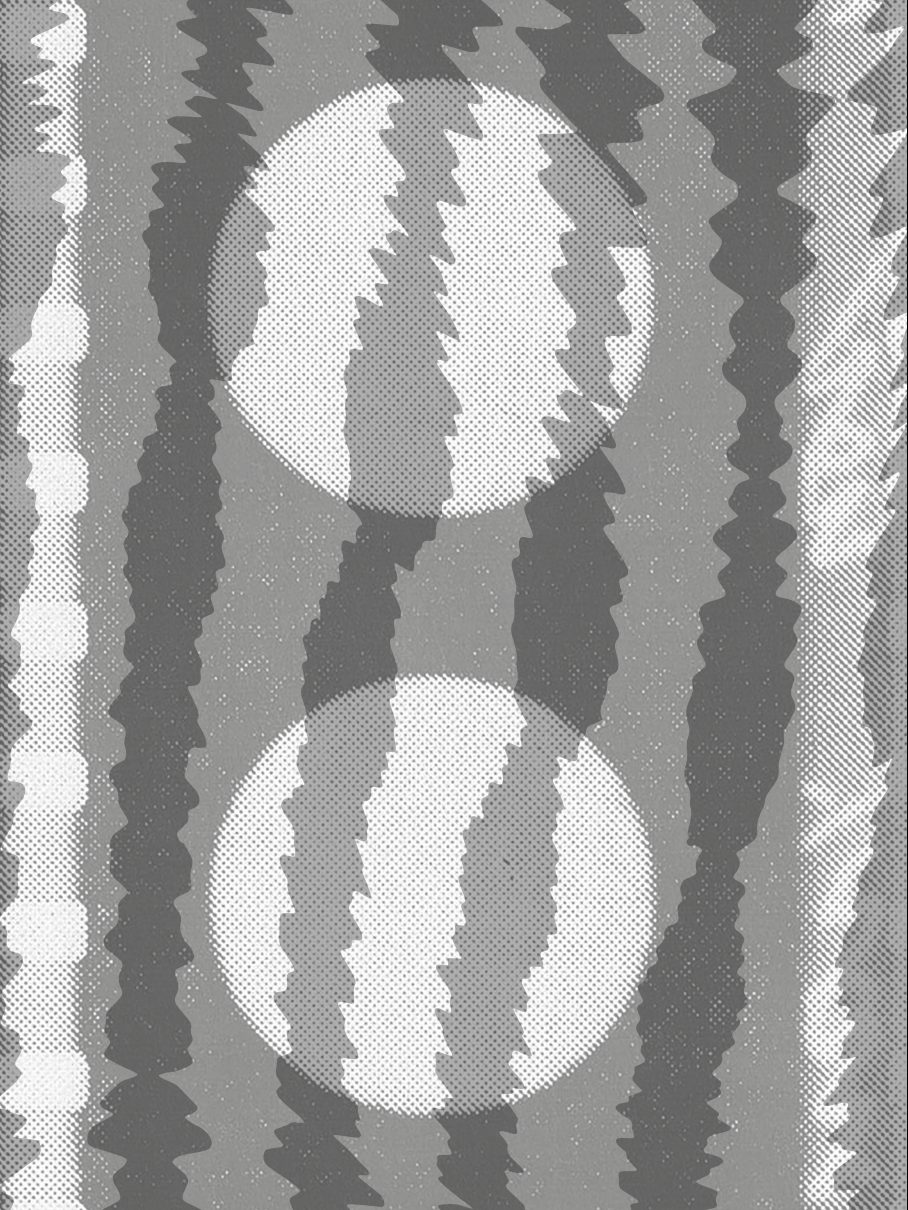
## Équipe et informations pratiques

---

173	Équipe du Festival & Informations pratiques
-----	--

**Focus —  
Dialectes,  
Cacolectes :  
Usages  
atypiques  
de la parole**

**Évènements  
Périphériques**



---

**Focus n°1**

*L'Anticoncept*

**Mercredi 7 octobre**

**Centre Pompidou**

**Forum -1**

**19:00**

---

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

**En accès libre dans la limite  
des places disponibles**



*L'Anticoncept*

**Gil Joseph Wolman**

**France, 1951**

**35 mm numérisé, 60'**

**Projeté sur un ballon**

Gil Joseph Wolman (1929 – 1995) est l'une des figures majeures des courants avant-gardistes qui se sont développés dans la capitale française après la Seconde Guerre mondiale. Poète lettriste dès 1949, il prolonge avec la « mégapneumie » (nouvelle poésie du souffle) les expérimentations conduites par Isidore Isou portant sur le langage et la lettre. En dissociant les consonnes des voyelles, en désintégrant les structures de la langue, il cherche à libérer le souffle pour faire basculer la poésie dans une dimension physique. Wolman réalise son premier film *L'Anticoncept* en 1951, quelques mois après que Isidore Isou ait achevé le *Traité de bave et d'éternité* et Maurice Lemaître *Le film est déjà commencé?*. Présenté publiquement pour la première fois le 11 février 1952 au ciné-club Avant-Garde qui se tient au palais de Chaillot, le film est immédiatement interdit par la censure. La radicalité formelle de ce manifeste anti-cinématographique le condamne à la clandestinité pendant une trentaine d'années. Conçu pour être projeté sur une structure gonflable (un ballon sonde), *L'Anticoncept* est un film sans images accompagné d'une piste sonore composée d'un poème non narratif entrecoupé de « mégapneumies ». Avec *L'Anticoncept*, Wolman subvertit le dispositif traditionnel de la salle de cinéma et réduit le film « à l'utilisation de sa quintessence : le mouvement », radicalisant ainsi la destruction du cinéma initiée par Isou et Lemaître. Remplacé par un ballon sonde, l'écran constitue une surface continue et totale sur laquelle viennent se percuter les sonorités stridentes et syncopées de la bande sonore. Confronté à l'alternance stroboscopique des clignotements lumineux (blanc/noir) de la projection, le spectateur est invité à faire l'expérience hypnotique d'une œuvre sensorielle anéantissant toute forme de distinction entre son et image.

Ci-contre: Gil Joseph Wolman, *TRITS*, 1951, manuscrit pour *L'Anticoncept*, conçu à partir de la reproduction dans *L'Anticoncept*, Joseph Wolman, Paris, éditions Allia, 1995

LA VOIX

C ||| voix 1 |

||| la voix |

H |||

O ||| voix 2 |

E ||| voix 3 |

U |||

R ||| la voix |

|||

||| la voix |

|||

||| la voix |

|||

||| voix 1 |

||| voix 2 |

||| voix 3 |

|||

||| la voix |

|||

||| la voix |

||| voix 1 |

||| voix 2 |

||| voix 3 |

|||

||| la voix |

||| voix 1 |

||| voix 2 |

||| voix 3 |

|||

||| la voix |

# TRITS

TRITŠ OB TRITŠ OB TRITŠ OB

OVIL GTON̄ OVIL GTON̄ OVIL GTON̄ (adi)

TRITŠ OB TRITŠ OB TRITŠ OB +

GAGNDOCBLEKİŠ -- VRILEJA

GAGNDOCBLEKİŠ -- VRILEJA

GAGNDOCBLEKİŠ -- VRILEJA (adi)

19 19 19 (adi)

## TRITS -- TRITS -- TRITS ----

GIZIL TAGAZELI

GIZIL GIZIL GIZİL -- GIZIL GIZIL GIZİL --

GIZIL GIZIL GIZİL -- GIZIL GIZIL GIZİL + ----

.....

## GIZIL

LĚ LĚ LĚ

DALAGANOUELTAGAZELI + --

OVIL GTON̄ OVIL GTON̄ OVIL GTON̄ (adi)

KLAH GANH KLAH GANH KLAH GANH KLAH

BRIN BRIN

BLM BLM BLS BLM BLM BLS BLM BLM BLS

BLM BLM BLB + --

## GIZIL + -- --

OVIL GTON̄ ..... (adi)

19 ..... (adi)

EJA EJA EJA EJA EJA EJA EJA EJA EJA EJA (adi)

TRITŠ TRITŠ TRITŠ TRITŠ TRITŠ TRITŠ TRITŠ TRITŠ (adi) +

TRITŠ OB TRITŠ OB TRITŠ OB

OVIL GTON̄ (adi)

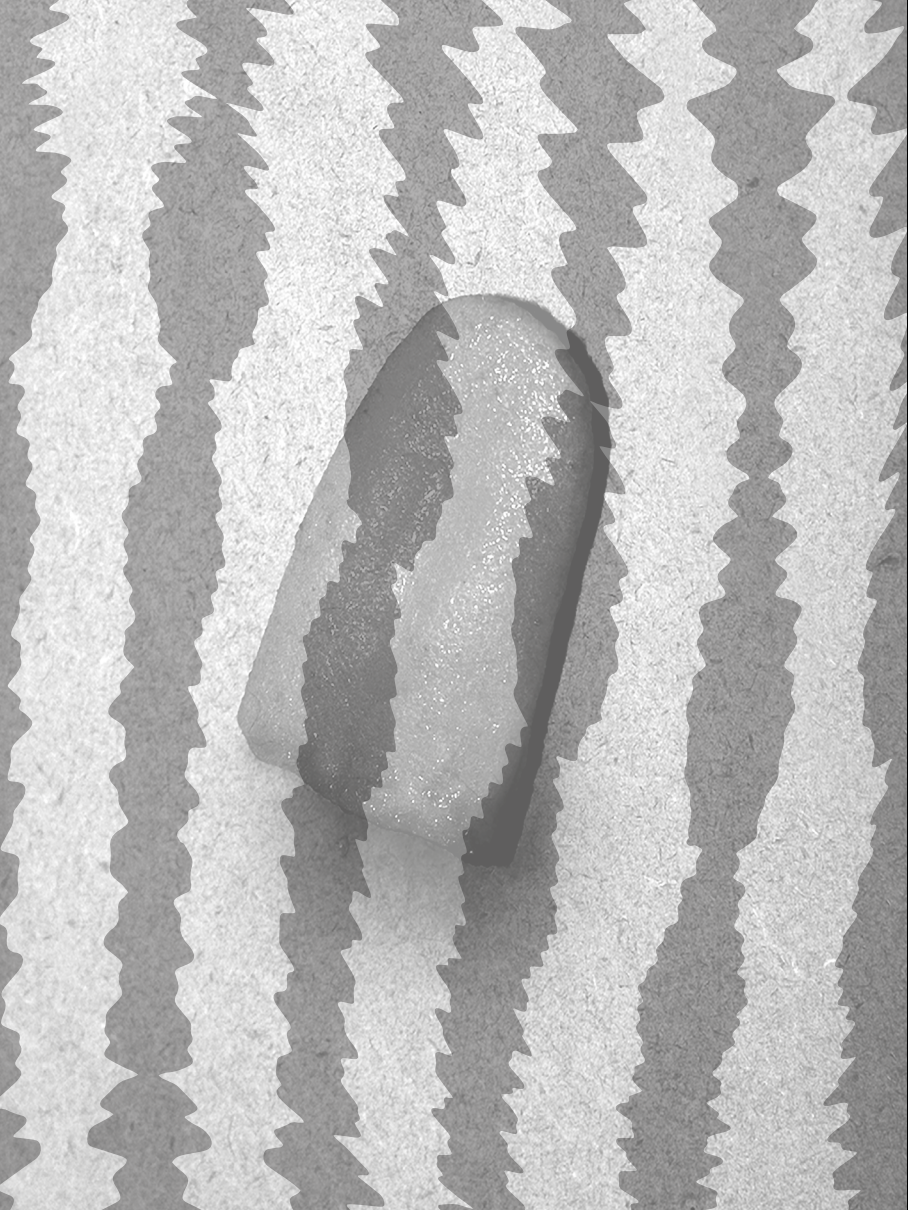
GAGNDODILEKIS -- VRILEJA (adi)

19 (adi)

+

## TRITŠ OB -- TRITS





---

**Focus n°2**

*Food & film :*  
*Blablaba*

**Jeudi 8 octobre**  
**La Clef Revival**  
**20:00**

---



**Programmé et présenté**  
**par les Froufrous de Lilith**

**La programmation**  
**(culinaire et cinématographique)**  
**sera annoncée le soir**  
**de la projection.**

**Réservation fortement conseillée**  
**en écrivant à [contact@lesfroufrousdelilith.com](mailto:contact@lesfroufrousdelilith.com)**

---



Parler mais pourquoi faire? Et Comment? Si l'idée générale voudrait que la parole confère toujours du sens, ce food&film blabla s'intéressera à la parole lorsqu'elle ne signifie pas, lorsqu'elle se dérobe au sens commun, à une fonction de transmission pour aller vers la création, la cryptologie, la faillite et la cacophonie. Il montrera aussi une parole qui déroge aux normes instituées qui voudraient qu'il y ait une seule langue académique. Cette idée comme l'explique Michel Foucault que pour cette norme « *parler hors des règles revient à ne pas parler du tout ; une parole effective est forcément une parole correcte* ». <sup>1</sup> D'autres films montreront une langue qui s'invente, que ce soit de toute pièce ou à travers une pratique poétique venant recombinaison les sons.

Que son usage soit récréatif, créatif ou constitutif d'une pratique sociale, cette séance s'attachera à la dimension politique contenue dans le langage tel qu'il se déploie dans la société et qu'il s'y trouve plus ou moins encadré par une norme. Cette séance sera donc composée de vidéos et de films de différents univers (court métrage, art vidéo, film expérimental, documentaire, publicité, extrait de films, dessins animés, etc.) que nous avons fait dialoguer afin de voir les imaginaires s'agréger autour de ce thème.

Ce travail de montage se révèle heuristique parce qu'il permet d'articuler une large gamme d'imaginaires autour d'une thématique représentée par autant de sources de natures différentes que de points de vue qui viennent se répondre pour construire le nôtre. Ainsi en questionnant ces normes, ce food&film viendra, non sans humour, mettre un peu de chaos dans la langue.

En plus d'une programmation vidéo, la séance comportera une proposition culinaire venant faire écho à la thématique et servie durant la projection.

Ce travail s'inscrit dans un programme plus large de projections qui fait dialoguer des images d'univers variés. Nous organisons notamment un événement mensuel principalement au DOC, à Paris, le Food&Film dans lequel, ce travail de programmation est accompagné d'une proposition culinaire en réponse aux images.

Notre collectif, Les Froufrous de Lilith se compose d'une dizaine de personnes : réalisateur.rices, acteur.rices, performeur.se.s, universitaires, et qui vise à organiser des événements hybrides dans lesquels nous mutualisons nos énergies pour montrer des films, des performances qui oscillent entre politique et comique.

---

**Bulle Meignan & Camille Zehenne**

---

<sup>1</sup> Foucault Michel. La Grammaire générale de Port-Royal. In: *Langages*, 2<sup>ème</sup> année, n°7, 1967. Linguistique française. Théories grammaticales, sous la direction de Michel Arrivé et Jean-Claude Chevalier. pp. 7-15



---

### Focus n°3

*Un mur est un écran*  
— *Traduire l'espace*

Vendredi 9 octobre  
Parc de La Villette  
20:00

---



Programmé et présenté  
par le collectif **A Wall is a Screen**  
(Hambourg)

Le programme sera annoncé  
le soir même des projections.

La visite des courts métrages  
est gratuite, sa durée est d'environ  
90 minutes et elle se déroulera  
par tous les temps.

Plus d'informations sont  
disponibles sur [awallisascreen.com](http://awallisascreen.com)

Initié par le Goethe-Institut  
de Paris avec le soutien de la Ville  
de Hambourg, en coopération avec  
L'Abominable, Analogfilmwerke  
Hamburg, et La Villette.

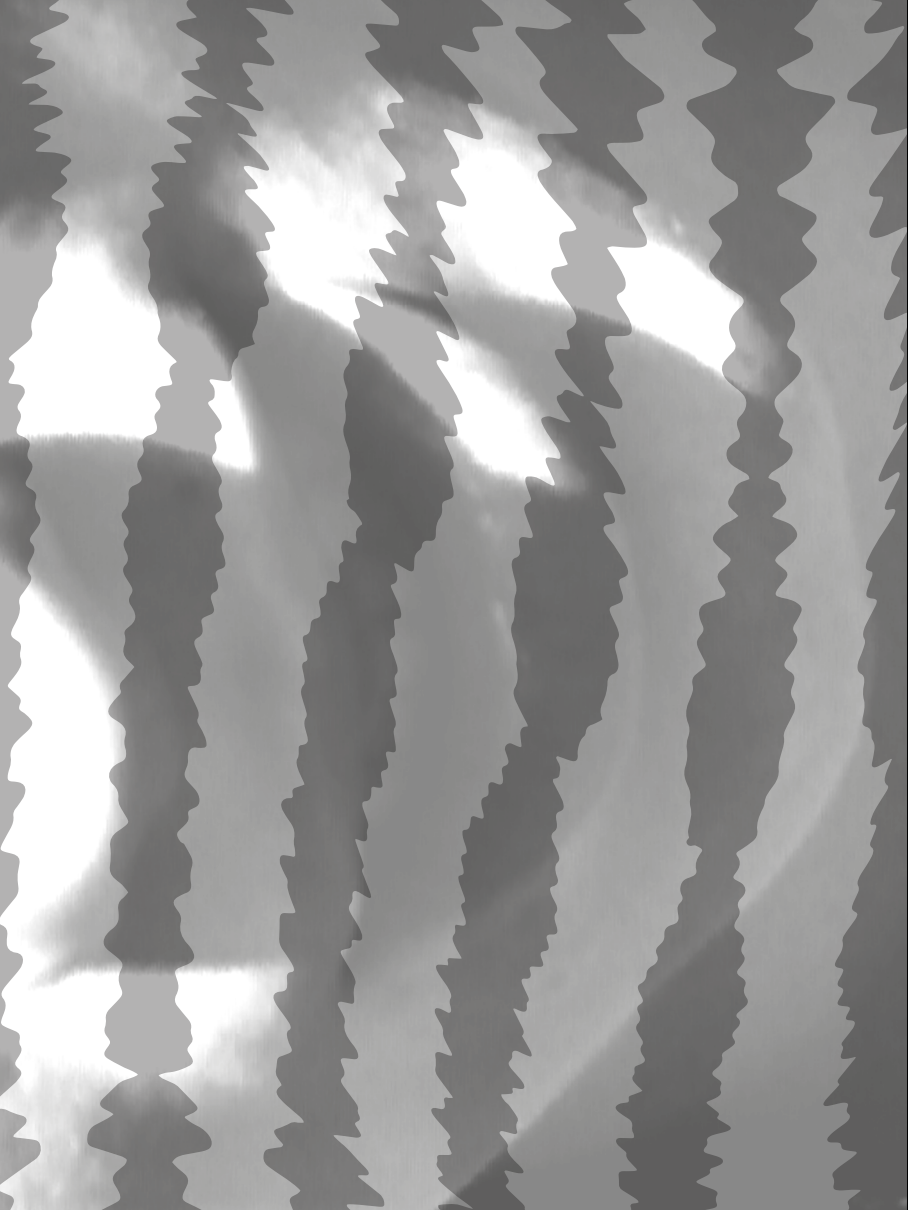
**« Un mur est un écran qui crée un nouveau contexte pour l'image en mouvement. Les projections de courts métrages spécifiques au site transforment l'espace public en un cinéma en plein air à entrée libre. »**

Le 9 octobre, le groupe d'artistes A Wall is a Screen de Hambourg, reliera visuellement les villes de Paris et de Hambourg en jetant une nouvelle lumière sur les structures du parc de la Villette. Suivant le thème du 22<sup>ème</sup> Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris, ils mettront en lumière les particularités transformatrices des traductions.

Des films issus du contexte des Analogfilmwerke Hamburg et de L'Abominable Paris examineront comment la syntaxe analogique et les codes numériques communiquent entre eux et permettent ainsi de surmonter les barrières et les classifications. Oscillant dans le domaine de la sémantique, des métaphores, des signes et des symboles, les différents films entreront en résonance avec l'espace environnant et créeront ainsi une nouvelle signification.

---

**Traduit par DeepL**



---

**Focus n°4**  
*Situation(s)*  
*du langage et cinéma*  
**Samedi 10 octobre**  
**Mains d'Œuvres**  
**16:00**

---



**Présenté et animé par les membres  
de l'Université Buissonnière**

Dans les années 70, la linguistique exerçait son pouvoir d'attraction sur une bonne partie des productions théoriques et artistiques, de la philosophie aux sciences humaines et sociales en passant par la littérature et le cinéma. Sa capacité à modéliser le fonctionnement du langage en tant que structure et à produire des concepts — notamment ceux de signifié et de signifiant<sup>1</sup> — rejoignait sans doute une certaine idée de la modernité : les structures sous-jacentes mises au jour par les analystes avaient valeurs de preuves de scientificité irréfutables, c'est-à-dire de vérité incontestable.

Mais aujourd'hui encore, alors qu'un décentrement théorique a été opéré au sein des sciences humaines, aussi bien vis-à-vis de la Vérité que du formalisme nécessaire pour s'y approcher, les cinéastes et les artistes en général ont recours plus ou moins consciemment à diverses théories du langage issues de cette période. Or, depuis l'époque dite post-moderne, des approches comme la sociolinguistique, l'analyse du discours ou l'anthropologie linguistique ont largement remis en question ce cadre structuraliste, qui faisait du code son unique horizon, en resituant le rapport entre forme et sens dans un contexte, toujours mouvant et dynamique, dans des relations subjectives et surtout dans une histoire. Dès lors, la dimension politique du processus interprétatif est apparue sous un nouveau jour.

Langue, parole, discours, langage, signe, dialogue, voix, interaction... autant de manière de dire l'activité langagière. Mais combien de manières de la filmer ? De la mettre en images et en sons ? Et qu'est-ce que ces différentes représentations nous apprennent quant aux rapports — poétiques, politiques, théoriques — des cinéastes expérimentaux au langage ?

Parce que le langage n'est pas qu'une question de sens et parce que le cinéma a toujours à voir avec le langage — qu'il le questionne explicitement ou non —, et parce que l'un et l'autre peuvent avoir une portée critique et réflexive, l'objectif de cet atelier est de faire dialoguer le regard cinématographique et celui du (socio)linguiste, à partir d'une sélection de films expérimentaux, autour d'une question : que font les cinéastes expérimentaux lorsqu'ils filment l'expérience du langage ?

---

<sup>1</sup> Dans le cadre de la théorie saussurienne du signe linguistique, le signifiant désigne la forme acoustique du signe (les sons qui composent le mot, généralement transcrits en alphabet phonétique international), et le signifié désigne la face conceptuelle du signe (l'idée qui surgit lorsqu'on entend le mot). L'objet du monde physique désigné par le signe est quant à lui appelé référent, mais ne fait pas l'objet d'une analyse particulière par Saussure.

  
L'Université buissonnière  
est un collectif d'enseignant.e.s  
chercheur.euses et d'artistes  
désireux de sortir des murs  
érigés par les institutions  
universitaires et culturelles afin  
d'expérimenter autre chose,  
autre part et avec d'autres.  
universitebuissonniere.com



---

**Focus n°5**

*Vers un cinéma  
hors-les-normes #4*

**Samedi 10 octobre  
Galerie du moineau  
écarlate, 20:00**

---



**Programmé et présenté  
par Florian Maricourt  
et Boris Monneau (Margins)**

**« l'Art hors-  
les-normes,  
qui sonne comme  
les basiliques  
hors-les-murs,  
ça ne paraît  
pas mauvais »**

**Alain Bourbonnais**

---

**« Défi nie scions : l'Arbre Hutte :**

Des peurs aux ducs Sion à retisse tics dues  
à des Perses sonnent aubes curés présents tant Incas  
ras que taire d'un terre-vent si on perd son aile,  
de ce pont t'as nez il t'aie, de l'ibère t'es allé Gare des  
Cons vend si on est des ifs d'erre eux suent.»  
Gents d'Ubu Fée

---

**art hors-les-normes  
productions extra-culturelles  
l'invention spontanée**

Nous sommes partis  
à la découverte d'une autre forme de cinéma  
faisant cette hypothèse de films qui auraient  
comme la peinture, la sculpture, l'écriture  
dites brutes  
la singularité spontanée de l'expression  
l'indifférence envers les cadres institués :  
l'œuvre de ceux qui vivent avec la maladie mentale  
des amateurs à la filmographie foisonnante et cachée  
des artistes poursuivant la création plastique  
par l'image animée.  
Après chaque rendez-vous de chantier,  
pendant les vacances, nous allions  
dans des bistrots, des restaurants de campagne  
et là, nous avions mis au point  
une phrase incontournable :  
« On a entendu dire que,  
dans la région,  
il y a un homme ou une femme, on ne sait plus très bien,  
qui fait des choses  
qu'on ne voit nulle part ailleurs ».  
Et ça marchait : des indications  
nous étaient données,  
des chemins indiqués.  
Les hyperliens ont prolongé la dérive.

**I NEVR WATHC MY VIDOES —**

*vision and beatiful day. in forest for RESISTANCE PROMOTION —*

**I DONT HURRY TO THE CEMETERY IN FAST FOOD OF  
VIDEOS PRODUCING HUNT (kunggy fy tecghnique)**

**I WISH YOU APPOKALYPSUS—LET YOU HAVE**

**ATOM WAR FOR MY PICTURE AND SPORT,**

**(suprer protest. emeregency. disconnect from facbebok  
steam and yotjugube. porno govnrment organiza-  
tion haunt and isolate me fro my views of abnormal  
baturina vision. nuclear repression, tanga hideout)**

I just made up my true final decision for  
me going on tne world tour i must

**ANYWAY —**

**to miss swim an doethr sport —**

**imkm run back** I will be traveling to Every Single country  
in the world and I will be giving out speeches and  
dancing on stage and doing my comedy skits on Stage  
at Venues both indoor Venues and outdoor venues all  
over the whole wide world and i will be traveling to every  
single country ever that is my true final decision.

(winter solaris. prohbitationist by air. everywhere air  
insurgency by level of picture. morning events only.)

**to infirm evrybody and reowkr applyings instea  
dsport and any drop of camera and life —**

Here is the Myself Spinning Really Fast and  
Making me Really Dizzy. Making Me Very Dizzy.

(train sabotagge by bombing muy vision)

**Stop crash sport maintenance seige picture Stop  
seige.shut.limit gy candalism swim. earth videos**

*stop freezing my secodns in momentum,*

*widny saturation of hardcoded life,*

*extreme world on my life,*

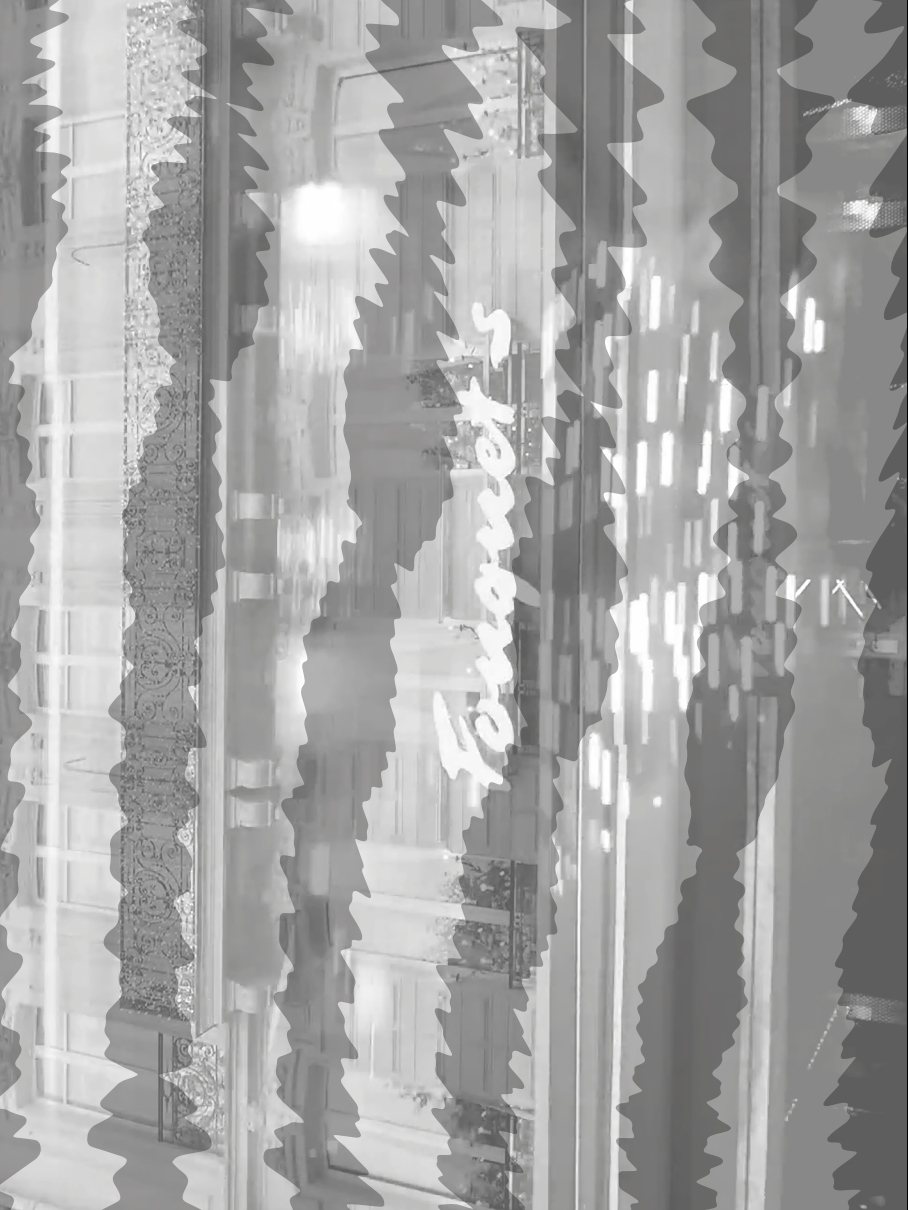
*otunderstand. vision of demcorracy*

Those who comment on my videos have compared me  
to an enormous number of themselves, their relatives,  
their actions, memes, celebrities, fictional characters,  
and even animals. **Nobody is Stopping me for me going  
on the world tour and NOBODY WILL STOP ME AT ALL TIMES**



**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°6**  
*Ne pas faire avec*  
**Dimanche 11 octobre**



---

**Chez l'habitant**

---

**Programmé et présenté  
par Pierre Merejkowsky**

*Macronic Orange*  
**V. Rey Publick**  
France, 2019  
Numérique, 2'

*Les In-vus*  
**Bonita Papastahi & Iro Siafliaki  
& Philippe Tancelin**  
France, 2019  
Numérique, 12'

*Théâtre Blanc*  
**Adrien Gentil**  
France, 2019  
Numérique, 7'

*Retour au Fouquet's*  
**Collectif NAO**  
France, 2019  
Numérique, 5'

*Cellar, bed bugs,  
and nuclear meter*  
**Pierre Merejkowsky**  
France, 2020  
Numérique, 20'

**Places limitées,  
merci de réserver en écrivant à  
festival@cjcinema.org  
Le lieu et l'heure seront  
communiqués après réservation.**

**Ces films seront entrecoupés  
d'extraits de deux minutes  
de Chroniques palestiniennes  
de Merejkowsky, édition  
de l'Obsidienne.**

Le film diffusé dans un circuit de diffusion commerciale obéit à un langage et à une structure industrielle qui se justifie par un refus d'élitisme et qui tend, par la netteté de sa dramaturgie fondée sur des paroles et des actes audibles clairement présentés sans aucun hors champ, à faire croire aux spectateurs qu'ils sont par un effet d'identification mécanique eux aussi des êtres singuliers et consommateurs d'une dramaturgie linéaire qui les «responsabilisera» en écartant les angoisses de leurs contradictions engendrées par le flou de leurs non dits et de leurs espaces temps incluant sans aucune raison apparente le flux continu des résonances de leurs passés.

Ma proposition ne pas faire avec tente d'offrir un langage qui se construit autour d'un «Je» celui du «Je» intime, et non le jeu du comédien. Elle se présente en ce sens comme un commentaire et perspective de l'acte cinématographique et de sa projection publique.

Ma programmation présente des films qui sont en effet des paroles «brutes» pour ne pas dire «brutales» qui en revendiquant le «flou», la saturation sonore, la remise en cause des habituelles présentations des situations géographiques ou psychologiques encadrées par ses nécessaires ouvertures de portes, de voitures circulant, ou de lune immobile dans le ciel étoilé en contrepoint avec les séquences d'actions, ou les prémices d'une réflexion philosophique, trouve son prolongement dans une expérimentation d'une projection qui en mêlant des lectures de textes à la projection d'une demi douzaine de courts métrages proposent ainsi une agora, telle qu'elle existait dans les débuts du cinéma diffusés dans la fêtes foraines, et qui n'avait aucun point en commun avec le concept d'œuvre inscrite au patrimoine.

### **Texte appel Ne pas faire avec Préambule**

Le ressenti personnel représente à mon sens et en ce qui me concerne personnellement autant de valeurs qu'une étude sociologique reposant sur des critères édictées sans aucune concertation .

### **Du producteur au consommateur Ne pas faire avec**

Les films «militants» épousent le plus souvent et à mon sens la règle du «faire avec». Leur esthétique est au service d'un discours de «terrain» traitant uniquement d'une question sans prendre en compte le hors champs visuel ou verbal afin comme ils l'affirment de ne pas perdre le spectateur.

Dans ce même ordre d'idée, les sociétés d'auteur font le plus souvent et à mon sens «avec» en affirmant qu'elles respectent la législation en versant des droits d'auteur en fonction de l'audimat et en refusant de verser des droits d'auteur aux réalisateurs incarcérés.

La grande majorité des festivals de cinéma labellisés par le CNC se plient à mon sens également à la règle du un euro investi doit rapporter un euro, ce qui a pour conséquence de privilégier les formats courts, voir très courts, puisque la multiplication des réalisateurs sélectionnés assurera mathématiquement par la présence de leurs proches dans la salle un taux satisfaisant de remplissage correspondant à la vérification des comptes au nom de la lutte anti corruption.

J'ajoute enfin toujours à titre d'exemple du «faire avec» que j'ai reçu un mail m'informant que ma participation à un concours de poésie sur la Paix m'obligeait par son règlement à n'aborder aucune question politique ni religieuse.

En conclusion il est pour moi personnellement en mon nom clair que l'injonction du un euro investi doit rapporter un euro, et ce au nom au nom de la laïcité et de la démocratie est désormais la règle non écrite des Commissions culturels de l'État, de la Région, de la Ville, du Mécénat Privé ou de l'Associatif.

**Du producteur  
au consommateur  
Ne pas faire avec**

L'individu ne peut exister, contrairement à ce que proclament les libéraux, sans le groupe. Il est cependant exclu à mon sens personnellement que l'individu doive se plier à une discipline à une solidarité d'un groupe et ce au nom du réalisme, de l'efficacité, du terrain, et en définitive du retour sur investissement.

Le fait que j'ai ainsi signé avec Youtube un contrat stipulant que les films appartiennent à Youtube ne m'empêchent pas d'écrire en commentaire sous mon film mis en ligne ce film comme tous mes films sont en libre chargement diffusion à l'exception des membres des conseils d'administration des sociétés d'auteur qui n'ont pas protesté contre l'expulsion par les CRS des participants de nuit debout qui occupaient pacifiquement la cinémathèque de Paris dirigée par des auteurs cinéastes affirmant dans leurs films être en lutte pour un monde meilleur.

De même, les droits d'auteur que je touche n'impliquent pas que je doive me plier au règlement des sociétés d'auteur, j'estime que chaque œuvre diffusée doit recevoir le même montant indépendamment de la taille du diffuseur.

La diffusion de mes deux courts métrages l'Aube et A Propos d'Eric P. sur Arte et dans des différents festivals labellisés CNC n'impliquent nullement que je doive être solidaire de leurs programmes.

Le ressenti personnel est acte sociologique bourdieusien, XII ne s'agit cependant pas pour moi personnellement en mon nom en ce qui me concerne de critiquer, de juger tel comportement personnel. Je ne suis ni Dieu. Ni Notaire. Ni inspecteur de la CAF

Je dis simplement que le faire avec favorise un climat de résignation qui peut se rapprocher du complotisme qui affirme que quoi que l'individu fasse, il est écrasé par les « puissances dominantes occultes ».

Je dirai pour conclure que l'important est de ne pas adapter son langage, son esthétisme en fonction du Membre du Jury, du Commissaire, du Addoc SRF, du Sacem sacd scam adami, du Comédien, du Mot du Maire, du Conseil Régional, du Président, du Média. Du proche.

**Nos illusions  
sont notre réel.**



Pierre Merejkowsky :  
« J'ai réalisé une soixantes de films, certains ont été co produits par Arte, d'autres ont été diffusés hors des lieux répertoriés. Mes récits sont publiés par les éditions Sens et Tonka et par les éditions de l'Obsidienne »



---

**Focus n°7**  
*as if some buried  
slave wanted  
to speak again*  
**Mardi 13 octobre**  
**Forum des Images**  
**18:30**

---



**Programmé et présenté  
par Maxime Jean-Baptiste**

*Nou voix*  
**Maxime Jean-Baptiste**  
Guyane / France, 2018  
Numérique, 14'25

*Vole, vole tristesse*  
**Miryam Charles**  
Canada / Haïti, 2015  
Numérique, 6'

*Black Bus Stop*  
**Claudrena N. Harold  
& Kevin Jerome Everson**  
États-Unis, 2019  
Numérique, 9'

*Tongues Untied*  
**Marlon Riggs**  
États-Unis, 1989  
Vidéo numérisée, 55'

Crédit image : ©Signifyin' Works

Comme si des voix, enterrées là, mises au cachot, matraquées, la respiration coupée, sortent encore, vomissent, oui, que ça sorte, car « *il m'a fallu beaucoup d'années pour vomir toutes les saletés qu'on m'avait enseignées sur moi-même* »<sup>1</sup> comme nous dit James Baldwin, et ces voix, qui sommeillent et pourrissent en nous, nous les écoutons.

Le titre du programme réfère au dernier fragment du poème *Listening to the land*<sup>2</sup>, écrit par Martin Carter, où le poète écoute la terre de la Guyana, cette petite étendue à la pointe de l'Amérique du Sud, et entend des voix inaudibles, celle d'un passé qui est vivant, là, en forme de restes, d'os et de viscères, ça veut parler, encore, ça ne s'arrêtera pas. Et le poète, à l'écoute, atteste de ce passé traumatique, de la traite de corps noirs ensevelis, atteste de la présence continue de ces corps et voix broyés. Les voix des esclaves, des restes de leur corps dans le paysage, elles ne sont pas compréhensibles, ce sont des « *tongueless whispering* » nous dit le poète, des chuchotements sans langage, mais elles sont là, et vivent à travers l'oreille, les mots, le corps du poète.

Les films présentés ici, de et par des corps issus de la communauté afro-américaine, caribéenne et guyanaise, sont tels des lambeaux, des cris, des chants, des snaps, des *hin hin* !, des *mmm mmm* !, des *brother to brother to brother brother*, des langues qui se délient, se transforment, et s'échappent, sans cesse, chappé ! de l'attention du maître.

Dans la vidéo autobiographique *Nou voix* (2018), réalisé par Maxime Jean-Baptiste, le réalisateur prend pour point de départ la participation de son père, comme figurant guyanais, dans le film français nommé *Jean Galmot aventurier* (1990). En rejouant une partie du film, son père et lui essaye de révéler des voix qui furent recouvertes par la mise en scène du film. Avec *Vole, vole tristesse* (2015) de Myriam Charles, la science-fiction s'immisce lentement dans le récit et dans les voix de ce film très court, mais d'une poésie redoutable, où à la suite d'une explosion nucléaire qui transforme la voix de tous les habitants d'une île,

une journaliste finlandaise se rend sur place afin d'y retrouver un ermite aux pouvoirs mystérieux. Réalisés par Kevin Jerome Everson et Claudrena N. Harold, cette dernière nous dit que leur film *Black Bus Stop* (2019) met en scène la représentation d'« *un lieu sacré. Un espace transcendant, de communion, où les jeunes écoutent de la musique, parlent politique, dansent, flirtent, vivent intensément. Ce film rend hommage au Black Bus Stop, un lieu de rassemblement aussi officieux qu'emblématique pour les étudiants noirs du campus de l'université de Virginie à Charlottesville dans les années 80 et 90.* ». Ceci nous conduira à l'œuvre autobiographique et testamentaire de Marlon Riggs, *Tongues Untied* (1989), le lieu où les langues se délient, se détachent, vomissent, crachent à la face de l'industrie, de la masculinité toxique et de l'homophobie ambiante, un film entre la vie et la mort, qui a ce pouvoir de nous laisser sans voix. C'est grâce à l'écoute de ces auteurs présentés dans le programme, que les fantômes en présence que sont les esclaves enterrés là, à même le sol pourri, peuvent désormais respirer, nous dire quelque chose, encore.

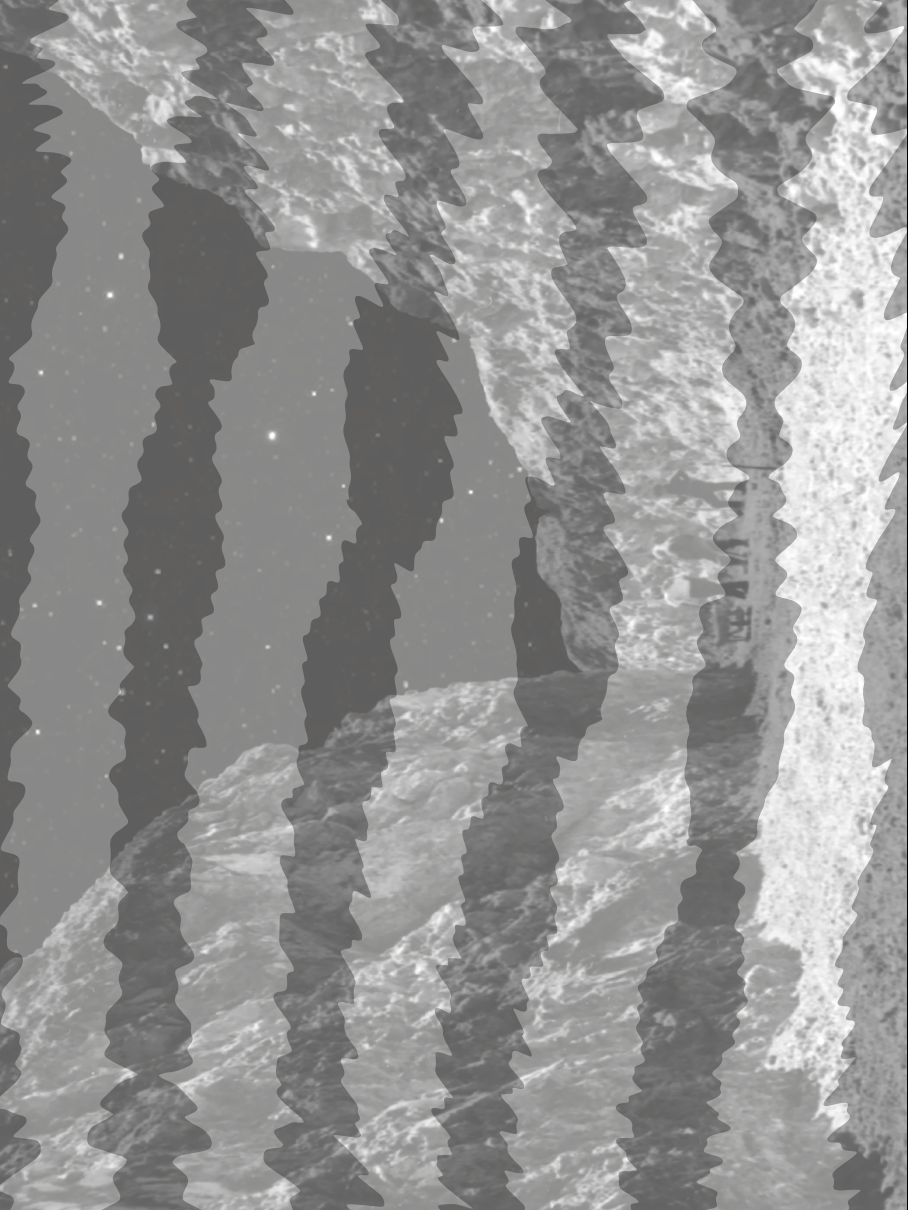
<sup>1</sup> *Collected Essays: Notes of a Native Son / Nobody Knows My Name / The Fire Next Time / No Name in the Street / The Devil Finds Work / Other Essays*, by James Baldwin, edited by Toni Morrison, 1998

<sup>2</sup> *Listening to the land*, Martin Carter, from *The hill of fire glows red*, 1991

●  
Maxime Jean-Baptiste (1993° FR) est un cinéaste basé à Bruxelles et Paris. Ayant vécu dans le contexte de la diaspora Guyano-Antillaise en France, d'une mère française et d'un père guyanais, son travail en tant qu'artiste se perçoit comme une exploration de la complexité

de l'histoire coloniale occidentale en détectant la survivance de traumas du passé dans le présent. Son travail audiovisuel et performatif se focalise sur la forme du reenactement afin de concevoir la potentialité d'une mémoire vivante et oralisée.





---

## Focus n°8

*Queer code :  
technologies  
politiques*

**Mardi 13 octobre  
Forum des Images  
20:30**

---

**Programmé et présenté  
par What's Your Flavor?**

*My Crazy Boxers*  
**Krissy Mahan**  
États-Unis, 2018  
Numérique, 9'

*No No Nooky TV*  
**Barbara Hammer**  
États-Unis, 1987  
16mm, 12'

*Verarschung*  
**Pêdra Costa**  
Allemagne, 2013  
Numérique, 3'50

*Maternidad Obligatoria*  
**Nadia Granados**  
Colombie, 2012  
Numérique, 4'35

*CoNEC*  
**Giuliano Ponturo  
& Eden Tinto Collins**  
France, 2019  
Numérique, 11'30

*All Falls Down*  
**Oberon Strong**  
États-Unis, 2017  
numérique, 6'

*They Don't Understand*  
**Kengné Téguia**  
France, 2017  
Numérique, 3'30

*L'Étoile bleue*  
**Valentin Noujaïm**  
France, 2019  
Numérique, 17'

*Queering di Teknolojik*  
**Timothée Smith**  
Royaume-Uni, 2019  
Numérique, 9'



Les théorisations et politiques identitaires qui se revendiquent queer, c'est-à-dire bizarre, tordu·e, se sont développées — d'abord aux États-Unis — face à l'escalade de l'homophobie dans le contexte de l'épidémie de VIH/sida au cours des années 80, et plus largement en réaction aux diverses formes d'exclusion s'intensifiant dans les communautés lgbtqi+ lors de la décennie suivante. Celles-ci retournent le stigmate porté par l'insulte en un mot de ralliement potentiel qui incarne alors une critique directe du binarisme de genre (homme/femme) et de sexualité (hétérosexuel.le/homosexuel.le) promu comme seul horizon possible par l'homo-hétéronormativité, et envisage plutôt le genre comme régime politique de production des corps et des subjectivités.

Dans le sillage de ce mouvement de contestation les recherches universitaires fondatrices de Teresa de Lauretis<sup>1</sup> proposent une nouvelle approche des technologies culturelles audiovisuelles, de leur influence dans la construction sociale du genre, et des stéréotypes et imaginaires qui y sont associés. Elle observe que les frontières entre réalités, fictions et imaginaires deviennent difficilement perceptibles et que, dans le système de production, de diffusion et de circulation des images, accéléré par les nouvelles technologies, les représentations audiovisuelles participent activement à des mécaniques de normalisation des identités de genre, de race, de classe et de sexualité. Les représentations télévisuelles et cinématographiques, par leur popularité tant qu'elles sont populaires, produisent et reproduisent à grande échelle l'hétérosexualité, la binarité de genre et la « blanchité », en les instaurant comme normes.<sup>2</sup>

Ainsi, à partir de cette même période, en suivant les mouvements de réappropriation de l'injure (gouines, pédé, putes) certaines communautés marginalisées (comme les personnes trans et/ou racisé·e·s) développent et réaffirment de nouveaux moyens d'expression contre le discours dominant. Iels s'engagent ainsi dans une démarche de décolonisation du corps depuis les technologies du pouvoir.

Les œuvres présentées dans ce programme mettent en scène des formes et expressions alternatives de communication et de représentation. Il n'est plus question de répondre aux codes de la culture hétéronormative et néocoloniale, elles sont au contraire l'endroit de la critique de ces codes, qu'il s'agisse des approches psychiatrisantes (*My Crazy Boxers*) ou de l'intellectualisme occidental académique (*Verarschung*).

Il s'agit désormais de s'exprimer hors de ces cadres : créer ses propres mots, transformer sa voix, découpler les sons, brouiller les ondes, faire vibrer les cordes, pour que la symphonie autoritaire se métamorphose en bruyant chaos (*They don't understand*). Le système vocal est comme une machine codée à reprogrammer. Elle est ce territoire utopique, espace d'expérimentation à nos subjectivités multiples. De là naît une expression hybride, à la fois propre et partagée, singulière et plurielle, où se confondent en de flamboyants manifestes image et son, représentation et performance (*Maternidad Obligatoria*). Le désir, la sexualité, la matérialité du corps se réinventent dans la machine qui donne aux explorations intimes le souffle nouveau des technologies novatrices (*No No Nooky T.V.*), envisageant les minorités d'aujourd'hui comme les créatrices des langages d'un demain où ce vieux monde serait à jamais obsolète (*Queering di Teknolojik*).

Ces techniques de resignification sont la traduction d'identités et politiques de l'instabilité et de l'incertitude. Elles s'inscrivent dans un processus. Les langues et voix *queer* sont toujours « en-cours ». Elles interrogent les frontières, surtout quand celles-ci sont un héritage colonial, mais travaillent surtout à rapprocher ce que les barrières de la norme cherchaient à séparer (*L'Étoile bleue, CoNEC*).

Elles n'appartiennent à aucun corps, qu'il soit individuel ou autoritaire, se situant toujours au-deçà et entre l'humain et la machine, le subjectif et le collectif, le réprimé et le débordé, la tradition et les transgressions.

Tout en déconstruisant les codes de la langue, la perceptibilité des sons et l'intelligibilité des paroles, les langages sont comme des vibrations, tout aussi abstraits que descriptifs (*All falls down*). Ils invitent à explorer le pouvoir des discours et des mots. Ils questionnent notre capacité à décoder la machine, à intervenir à l'intérieur et en perturber le système.

Alors, le corps serait un logiciel libre. Nous prenons en main la machine, détournons son usage, ouvrons le code et comme un bug qui s'infiltrer, nous perturbons son langage binaire.

Ici, dans ces territoires occupés que sont nos corps et nos voix, la réappropriation des outils linguistiques échappent aux frontières et tracent de nouveaux champs de possibles.

---

<sup>1</sup> Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires*.

*De Foucault à Cronenberg*, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007

<sup>2</sup> Comme le démontre de Lauretis en gardant entre autres le premier volume de *l'Histoire de la sexualité* [2] de Michel Foucault à l'esprit, dont elle déplace les conclusions en terrain féministe. — Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976

●  
Chaque année, What's Your Flavor? recherche des films expérimentaux traitant de questions LGBTIQ pour en proposer la diffusion. Ils rejoignent ainsi des programmations exigeantes et fortes de propositions esthétiques et politiques.

# Focus — Dialectes, Cacolectes

## Le Festival





---

**Focus n°9**  
*Soirée d'ouverture*  
**Mercredi 14 octobre**  
**Le Grand Action**  
**19:00**

---

**Première partie**  
programmée et présentée  
par Théo Deliyannis

**Deuxième partie**  
présentée par Érik Bullot

*Êtes-vous malades ?*  
**Philippe Bordier**  
France, 1973, 16 mm, 9'

*Santin*  
**Hugo de Vries**  
Pays-Bas, 1976  
16 mm numérisé, 4'

*India Shouting Match*  
**George Barber**  
Inde, 2010  
Numérique, 6'

*i turn over the pictures  
of my voice in my head*  
**Valie Export**  
Autriche, 2009  
Numérique, 11'40

YYAA  
**Wojciech Bruszewski**  
Pologne, 1973  
16 mm, 3'

*Dolgi AAAAAAA*  
**Davorin Marc**  
Yougoslavie, 1980  
S8 numérisé, 3'

*Le rire*  
**Tony Tonerre**  
France, 2002  
Vidéo numérisée, 1'30

*Mademoiselle !*  
**Émilie Juvet**  
France, 2003  
Vidéo numérisée, 4'40

*Scream Queens*  
**Ariane Yadan**  
France, 2013  
Numérique, 14'

*PROST*  
**Ernst Schmidt jr.**  
Autriche, 1968  
16 mm, 3'



Crédit image : © Wojciech Bruszewski & LUX, London

## Première partie : MON PAPA EST POMPIER À PERPIGNAN

---

### balbutiements de la parole, cris primaux et postillons

le covid-19 aura modifié de manière significative nos conversations et nos interactions en général. converser est devenu, pendant un temps du moins, source de danger : on a fait attention au volume de notre voix, limité l'utilisation intempestive de labiales, parlé à plusieurs mètres de distance jusqu'à rendre inaudible notre parole... en se couvrant, la conversation s'est troublée, créant parfois quelques échanges difficiles et pleins de mal-entendus.

le cinéma, heureusement, possède son propre masque de protection : l'écran. celui-ci nous permet de contempler des bouches à l'air libre de plusieurs mètres de large tout en sécurité.

cette programmation pensée comme un éloge des postillons sera une façon de nous réconcilier avec les cavités buccales, à réapprendre lentement à parler, à contrôler nos déjections oratoires. la parole, petit à petit, reviendra à nous, tel les des nouveaux-nés : par le babil et par le cri. à travers une sélection de films singuliers de provenances et de contextes parfois très différents les uns des autres, nous passerons d'une parole contrainte à une parole qui finit par se dégager totalement.

*êtes-vous malades ?* sera la question qui vous sera posée dès le début de séance — en espérant que la réponse y sera négative.

c'est aussi le titre d'un film de Philippe Bordier, figure du cinéma souterrain français, honteusement oublié, dont l'œuvre reste encore à redécouvrir. il a été programmateur au grand festival SIGMA à Bordeaux, puis a fondé la coopérative informelle Ciné-Golem — en parallèle, il écrivait, sur le cinéma mais aussi des romans, dans des revues, et il réalisait de courts films, souterrains au début, puis pour la télévision. le film, quasi science-fiction expérimentale, nous montre une troupe de comédiens s'entraînant à crier face caméra. un homme, assis, devient le reflet exact de notre position de spectateurices pour le restant de cette séance.

nous passerons ensuite à *Santin* de Hugo de Vries, film particulièrement mystérieux d'autant qu'aucune information autour de ce film n'existe à ce jour, de l'aveu du distributeur. sur fond de Chick Corea, un jeune homme lutte ardemment contre son démon intérieur à tendance néo-nazi.

première tentative de cri libérateur : *India Shouting Match* du vidéaste britannique George Barber, qui s'impose comme un parfait anti-manuel de la distanciation sociale. Barber filme ici un dispositif qu'il a lui-même mis en place, à savoir un affrontement entre deux crieurs, chacun sur des chaises se déplaçant sur des rails. plus fort est le cri, plus longue est la présence du crieur dans le cadre. selon les respirations de chacun, un champ contre-champ se met en place entre les deux crieurs. si l'un des deux reste silencieux, il est expulsé du cadre.

puis, une pause pour nos oreilles, le film de Valie Export, *i turn over the pictures of my voice in my head*, tiré d'une performance de l'artiste. dans ce film, elle lit un texte tout en assistant de manière synchrone à l'image de ses cordes vocales en action. tandis que le texte élabore une approche théorique voire métaphorique de la parole, nous sommes constamment ramenés à la matérialité même de sa voix, produisant alors une situation de conflit entre le texte lu et l'image.

Woycezch Bruszewski tente de mettre en pratique le texte de Valie Export, dans son film à influence structurelle *YYAA*. chaque bout de cri est associé à un éclairage de la pièce et de l'acteur. le montage permet d'accoler ses différents bouts, et donc de suturer la voix, formant alors un long cri sans respiration long de quelques minutes.

des cris moins solitaires cette fois-ci, avec *Dolgi AAAAAAA* de Davorin Marc, un film numérisé spécialement pour cette séance. le cinéaste a réalisé des dizaines de courts films en super 8 mm dans les années 1980, sortes de journaux filmés au montage court et précis. ici, deux amis, dont le cinéaste, s'échangent un micro et expérimentent de façon très enfantine avec le cadre et l'enregistrement basse qualité sur piste magnétique.

*Le rire* de Tony Tonerre, figure fantôme de l'underground parisien des années 2000, qui, à mesure que l'on se rend compte qu'il est forcé (son rire), provoque un malaise croissant.

puis, *Mademoiselle* d'Émilie Jouvét, un court film basé sur un poème de et lu par Estelle Germain sur les violences physiques et verbales envers les femmes dans la rue. loin de n'être qu'une simple documentation, le film invente son propre souffle, autonome de celui de la poétesse-lectrice.

enfin, *Scream Queens* d'Ariane Yadan s'inspire des castings mis en place pour recruter des « hurleuses » pour des films d'horreur. plusieurs candidates défilent, chacune habillée de façon différente, et performe son propre cri qui, comme chacun sait, est le reflet le plus profond des tripes.

à la fin de ce programme, nous aurons enfin le droit de nous exprimer. le film *PROST*, réalisé par Ernst Schmidt jr., un proche des actionnistes viennois, a été conçu pour être interactif. projeté en pellicule, il ne consiste qu'en une rayure blanche qui parcourt le film verticalement. par moments, celle-ci touche un bord ou l'autre de l'écran : c'est à ce moment-là que nous devons crier, vers l'écran *PROST!*, l'équivalent d'*à la vôtre* en français, mais avec plus de labiales.

## Deuxième partie : Film conversation

---

Distinguons trois usages de la conversation au cinéma. Le premier consiste simplement à filmer une conversation. De nombreux exemples peuvent être tirés du cinéma classique et moderne. Le champ et le contrechamp, le plan séquence en sont les principales figures de style. À cet égard, le cinéma est un outil idéal pour l'analyse conversationnelle en permettant d'observer à discrétion les interactions, les tours de parole, les paires adjacentes, les digressions, les ponctuations. Le deuxième usage concerne le débat après la projection. Qu'il s'agisse d'une séance de ciné-club ou d'une rencontre amicale, le film suscite souvent chez ses spectateurs le désir d'un échange pour partager ses impressions, donner son avis, amorcer une discussion contradictoire, rappeler une scène marquante. Lors de ce débat, quel est le mode d'existence du film ? Le poète Franck Leibovici distingue trois modes d'existence d'une œuvre. Une œuvre d'art, dit-il, peut exister dans le monde physique, à l'instar d'une sculpture dans un parc, de façon concrète et matérielle. Mais l'on peut également la découvrir grâce à sa reproduction dans un catalogue. C'est un deuxième mode d'existence.

Dernière possibilité : un mode d'existence oral. On peut en parler lors d'une conversation en la décrivant ou en la citant. Il ne s'agit pas alors d'un simple discours à son sujet, mais d'une véritable activation de l'œuvre. Par la parole collective, l'échange des souvenirs, le rappel d'une scène, la conversation actualise le film. Imaginons un troisième usage qui prend la mesure de ce tournant performatif. Il s'agit de produire un film virtuel, en son absence, par la seule conversation. Faire un film avec des mots. Nommons *film conversation* cette catégorie du film performatif. Si elle semble renvoyer à un exercice conceptuel, basé sur la potentialité de l'œuvre, elle participe d'une tradition orale du cinéma. Il suffit d'évoquer le cinéma des premiers temps marqué par son caractère forain et la présence d'un bonimenteur qui commente, décrit, explique le film aux spectateurs. Rappelons que les règles de bienséance dans les salles ont lentement évolué. Parler au cinéma n'a pas toujours été considéré comme un interdit. Une histoire du cinéma oral reste à écrire (ou à dire).

Mais la conversation connaît aussi de multiples usages dans le champ de l'art. Pensons notamment au jeu surréaliste du cadavre exquis, forme conversationnelle dérivée, aux discussions de l'artiste conceptuel, Ian Wilson, réglées et thématiques, en l'absence de tout enregistrement, n'existant que dans le souvenir de leurs participants. Citons les différentes séances lettristes de Maurice Lemaître ou Roland Sabatier qui convoquent le cinéma par la seule parole. Plus récemment, Ignasi Duarte dans ses *Conversations fictives* demande à un écrivain de répondre sur scène aux questions qu'il a lui-même posées aux personnages de ses œuvres. Théâtre, certes. Mais la conversation comme matériau artistique, par son caractère d'improvisation, sa puissance performative, déplace les limites entre l'art et la vie, le cinéma et le théâtre. Au diapason des assemblées et des collectifs qui sont apparus récemment dans l'espace public (occupation des places, ZAD, gilets jaunes),

relevant d'un mode démocratique plus horizontal et d'un principe d'auto-organisation, à la façon d'un *film mouvement*, imaginons, à l'heure du déconfinement qui nous invite à penser de nouveaux modes de diffusion et de partage, un *film conversation* qui rassemble le temps d'une séance une communauté éphémère, exauçant le rêve d'un cinéma vivant.



**Cinéaste et théoricien, Érik Bullot a publié récemment *Le Film et son double* (Mamco, 2017) et *Roussel et le cinéma* (Nouvelles Éditions Place, 2020). Il vient de terminer *Octobre à Barcelone*, film-conversation sur le processus catalan d'autodétermination, et prépare un film sur la langue des oiseaux.**



---

**Focus n°10**

*L'académie  
du langage*

**Jeudi 15 octobre  
Le grand Action  
20:00**

---



**Programmé et présenté  
par Théo Deliyannis**

*Lagado*  
**Werner Nekes  
Allemagne, 1977  
16 mm, 75'**

*Wawa*  
**Sky Hopinka  
États-Unis, 2014  
Numérique, 6'**

« L'autre projet était un plan pour la suppression totale de tous les mots, ce qui représenterait un grand avantage au point de vue de la santé comme de la brièveté. Car il est clair que chaque mot prononcé est, à quelque degré, un affaiblissement de nos poumons par corrosion, et en conséquence contribue à abrégier notre vie. Il proposait l'expédient suivant : puisque les mots ne sont que la représentation d'objets, il serait beaucoup plus simple de transporter avec soi tels objets que l'on choisirait suivant les besoins particuliers du discours. [...] Il ne comportait qu'un seul inconvénient. Si, en effet, un homme a beaucoup d'affaires de différents ordres à traiter, il doit transporter sur son dos une énorme quantité d'objets, à moins qu'il ne puisse entretenir un ou deux solides porteurs. J'ai souvent vu deux de ces sages quasi écrasés sous le poids de leurs paquets, comme les colporteurs chez nous. Lorsqu'ils se rencontraient dans la rue, ils posaient leur chargement à terre, ouvraient leur sac et commençaient une conversation d'une heure, puis ils rempaquetaient, s'aidaient l'un l'autre à se charger de leur fardeau, et prenaient congé. [...] Un autre grand avantage de cette invention, c'est qu'elle peut servir de langue universelle, être comprise par tous les peuples civilisés dont les biens et les outils sont en général assez semblables, en sorte qu'ils peuvent facilement s'entendre. »<sup>1</sup>

Gulliver décrit, au cours de sa visite de Lagado, une série d'expériences qui prêtent à sourire tant elles apparaissent vaines. En considérant la langue comme une somme d'étiquettes qu'il suffirait de coller sur des choses pour y faire référence, leur entreprise s'avère avoir le résultat inverse : s'il y a bien un allègement au niveau des cordes vocales, les scientifiques se retrouvent à porter tous les objets qu'ils veulent désigner chaque fois qu'ils s'engagent dans une interaction. Cette expérience fait étrangement écho à une question de cinéma, qui a tenté la même expérience en remplaçant toutefois les objets par leur image.

*Lagado* de Werner Nekes a été réalisé en 1977 au cours d'un atelier avec une vingtaine d'étudiants. Il constitue le premier film parlant de Nekes. Probablement influencé par le film-fluve de Michael Snow, *'Rameau's Nephew' by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, fini trois ans plus tôt, Nekes reprend le principe d'une suite d'expériences-tableaux basées sur le son, la communication entre les humains, les aléas de l'enregistrement, les décalages sémantiques entre image et son, le lien entre montage et diction, etc.

Dans *Lagado*, ce qui va intéresser le cinéaste ce ne sera pas de simplement reprendre les quelques expériences de langage proposées à l'académie de Lagado mais bien de jouer sur ces expériences vouées dès le début à n'être rien d'autre que des expériences, donc des jeux. Par ce principe, on assiste à un film expérimental au sens strict, c'est-à-dire que le film se présente lui-même explicitement comme une expérience, avec des cobayes (les étudiants), un scientifique (Nekes) ; il ne lui manque qu'une évaluation des résultats de l'expérience, dont nous nous chargerons en tant que spectateur.ice.s.

Notre visite à l'académie du langage se conclura par le court film de Sky Hopinka, *Wawa*, qui rend compte d'un cours de chinuk wawa, autrefois un pidgin parlé dans la région Nord-Ouest Pacifique des États-Unis, qui demeure peu parlé aujourd'hui. Le sous-titrage de *Wawa* représente un véritable défi à la traduction, car le film joue à la fois sur un texte qui tente de rendre compte de la multiplicité sémantique de la langue en refusant l'interprétation de la traduction et en donnant plusieurs sens à chaque mot, mais aussi au niveau de la bande sonore où les langues se mêlent à en produire une véritable cacophonie. Par ce dispositif, le film pose à la fois des questions d'appartenances culturelles, tout en s'en distançant par ces enchevêtrements de sens, par la situation absurde du cours donné à trois élèves, ironisant ainsi presque sur ces langues « mortes » qui ne sont plus parlées et qui de fait deviennent inutiles à la communication entre les humains.

<sup>1</sup> Jonathan Swift, *Voyages en plusieurs lointaines contrées de l'Univers par Lemuel Gulliver d'abord médecin, puis capitaine à bord de plusieurs navires*, ed. Club Français du Livre, trad. André Desmond, 1949, p. 211





---

**Focus n°11***La voix de son maître***Vendredi 16 octobre****Le Grand Action****20:00**

---

**Programmé et présenté  
par Anna-Karin Larsson  
et Andreas Bertman  
(Filmform)**

*Glo-Babel*  
**Olle Hedman**  
**Suède, 1980**  
**16 mm, 3'55**

*Overflow Indication*  
**Teresa Wennberg**  
**Suède, 1979**  
**Vidéo numérisée, 7'35**

*MY NAME IS OONA*  
**Gunvor Nelson**  
**Suède, 1969**  
**16 mm, 9'40**

*Christophe & Christophe*  
**Andreas Gedin**  
**Suède, 1998**  
**Vidéo numérisée, 10'25**

*No Time to Fall*  
**Maria Friberg**  
**Suède, 2001**  
**Numérique, 3'**

*Brothers to Sisters:  
Välimerhet Performing  
"Sisters Are Doin' It  
For Themselves"*  
**Timo Menke & Nils Agdler**  
**Suède, 2017**  
**Numérique, 3'45**

*Practical Chinese*  
**Marit Lindberg**  
**Suède, 2003**  
**Numérique, 1'55**

*Interview  
with Saskia Holmkvist*  
**Saskia Holmkvist**  
**Suède, 2005**  
**Numérique, 8'50**

*Homo Ludens*  
**Åke Karlung**  
**Suède, 1965**  
**16 mm, 10'20**



Filmform a été créé à Stockholm en 1950 sous le nom de Svensk Experimentalfilmstudio, sous l'initiative d'un groupe d'artistes, de critiques, et de poètes qui avaient en commun leur goût pour le cinéma expérimental. Durant les trois premières années d'existence, la majorité de l'activité de la structure était consacrée à la réflexion autour du cinéma, se concrétisant en une revue irrégulière mais engagée. Puis, le groupe s'est réorganisé autour d'une structure nommée Arbetsgruppen för film, qui est passé d'une production écrite théorique à une production cinématographique. Le groupe assistait ses membres en équipement matériel, et s'aidait pour le tournage et le montage de leurs films respectifs en 16mm. Au cours des années 1960, l'association s'est transformée en fondation, et Arbetsgruppen för film est devenu Filmform au début des années 1970.

Depuis 1999, Filmform reçoit une subvention annuelle du Ministère suédois de la culture. Grâce à ce soutien, une archive a pu être constituée, ainsi qu'une nouvelle structure de distribution.

Aujourd'hui, le catalogue de distribution comprend des travaux d'artistes et cinéastes suédois importants et s'étend de 1924 à nos jours. Près de 1 000 films et vidéos sont disponibles à la location pour des projections, des expositions, et pour des recherches. Au total, les archives comprennent environ 4 000 titres visionnables dans les locaux à Stockholm.

Filmform aide les artistes à trouver des soutiens financiers et des producteurs, apporte un soutien technique à leurs productions filmiques, et surtout leur reverse des droits d'auteurs à chaque location de leur film. Bien que Filmform célèbre ses 70 ans en 2020, la lutte pour la conservation et la reconnaissance du cinéma expérimental et de l'art vidéo en Suède est toujours d'actualité, tout cela avec pour but de rendre disponibles ces œuvres singulières à de nouvelles générations. Nous tenons à remercier le Collectif Jeune Cinéma d'avoir invité Filmform à célébrer ses 70 ans par le biais de cette thématique inspirante.

Le programme proposé se veut comme le reflet de la diversité des manières qu'ont les artistes de Filmform d'utiliser la voix. *Glo-babel* d'Olle Hedman sert de point de départ, avec la découverte de la Tour de Babel construite par son ami Åke Karlung au Moderna Museet de Stockholm en 1977. Le film s'intéresse aux conséquences de la mondialisation et de l'impérialisme culturel américain en croissance constante.

Le mélange des langues est mis en œuvre dans la première œuvre vidéo de Teresa Wennberg, *Overflow Indications*. Une dispute absurde a lieu dans une galerie, tandis qu'on entend une voix nous lire un texte de théorie de l'art pour le moins abscons, le tout en passant d'une langue à une autre, en empruntant diverses manières de parler.

Dans la suite du programme, la voix devient un matériau et est utilisée comme une sorte d'instrument. Dans l'œuvre emblématique de Gunvor Nelson, *My Name is Oona*, la répétition de la voix de l'enfant protagoniste du film se mue en une revendication de son identité. L'aspect rythmique de la voix est encore plus présent dans le duel *Christophe & Christophe* d'Andreas Gedin, où deux hommes portant le même nom sont invités à inventer un nouveau mot chaque seconde, guidés par un métronome.

Que reste-t-il lorsqu'il n'y a pas ou plus de voix, ou lorsqu'une certaine langue est extraite de son contexte habituel? Cette question sous-tend la deuxième partie du programme.



*No Time to Fall* de Maria Friberg, consiste en une juxtaposition de toutes les pauses et hésitations de George W. Bush lors de son premier discours sur l'état de l'Union.

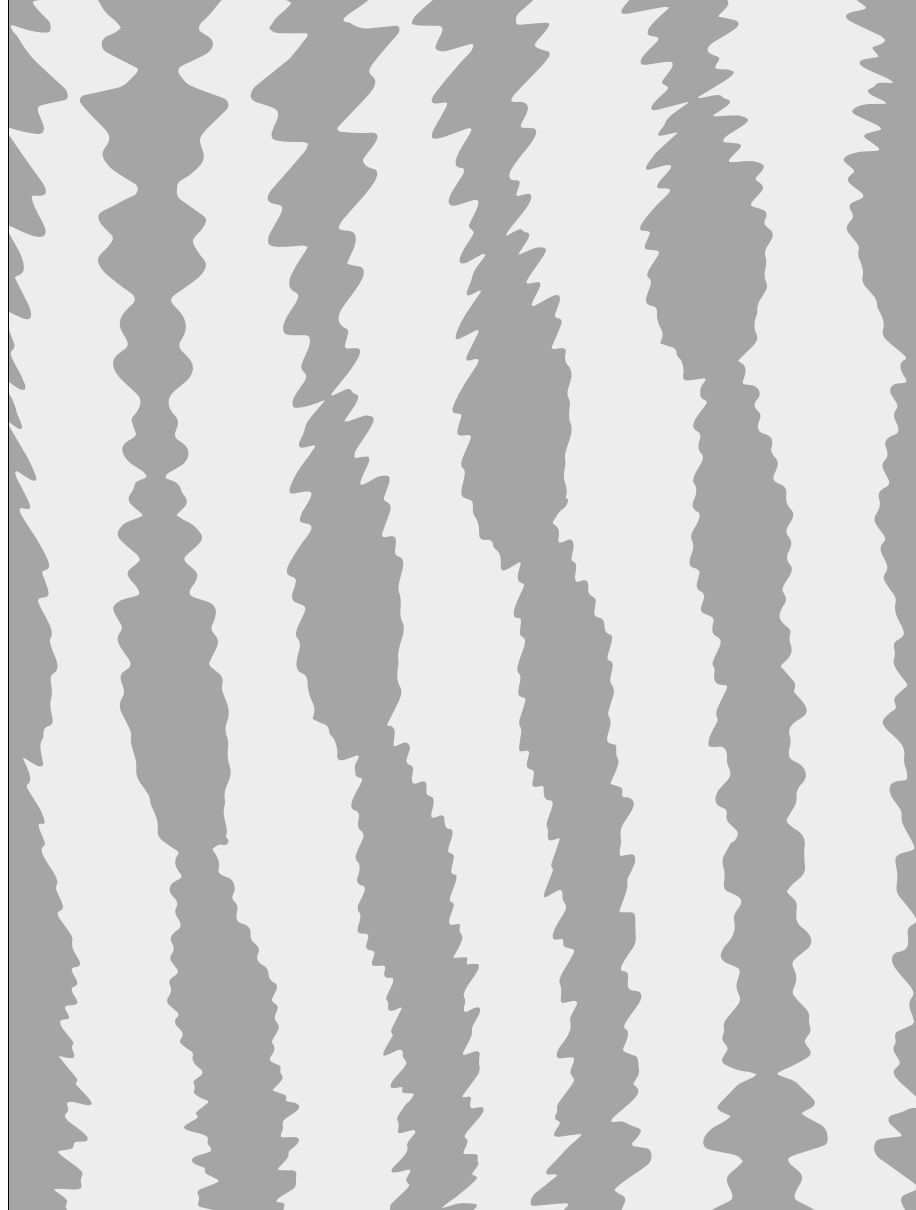
Dans l'interview de Saskia Holmkvist qui joue sur plusieurs niveaux de référence, l'artiste se met elle-même en scène afin de dévoiler les stratégies néolibérales utilisées par les médias. Au sein de ce dispositif, seuls les symboles et les performances comptent ; le contenu n'a aucune importance.

Par l'utilisation du chœur d'hommes finlandais Vålimiehet, chantant « Sisters Are Doin' It for Themselves » d'Annie Lennox, les artistes Timo Menke et Nils Agdler engagent une réflexion sur la masculinité et le genre.

Le film de Marit Lindberg, *Practical Chinese*, révèle les multiples significations du mot chinois shí shí, induites par de très légères modifications phonétiques.

Pour conclure la séance, nous revenons au début du programme avec l'artiste Åke Karlung. Son film *Homo Ludens*, récemment restauré, adapte un conte par le biais de lettrages, d'animation, et d'une langue déformée. Aux premiers abords, ce qui semble être un simple conte se transforme en un rodéo cacophonique à travers l'humanité et les rapports de domination, dirigé par la voix ferme et mouvante du cinéaste lui-même.

Filmform est soutenu par le ministère de la culture par l'intermédiaire du Comité des subventions artistiques et du Conseil suédois des arts.





---

**Focus n°12**  
*C'est tendre, l'oreille!*  
**Samedi 17 octobre**  
**Le Grand Action**  
**20:00**

---

**Programmé et présenté**  
par les membres de l'association  
**Braquage**, à l'occasion  
de leurs 20 ans.

*Cut-up*  
**Marion Cros**  
France, 2020  
Pièce sonore, 1'

*Conversa Mole (Small Talk)*  
**Paulo Abreu**  
Portugal, 2005  
Numérique, 3'

*Koala's Song*  
**Sébastien Ronceray**  
France, 2001  
16 mm, 3'

*Tongue Twisters*  
**Érik Bulloz**  
France, 2011  
Numérique, 11'

*Koriesdeki*  
**Omar Sharits**  
France, 2009  
Numérique, 2'

*Un cube... des mots...*  
**Pièce de Catherine Pavet,**  
**François Cotinaud,**  
**Sylvie Cohen,**  
**Georges Aperghis.**  
**Rassemblé et mis**  
**en espace par Léger Sourire**  
**(Sébastien Clément**  
**& Sylvain Lemêtre)**  
France, 2006  
Performance, 10'

*Obet*  
**Sébastien Laudenbach**  
**& Luc Bénazet**  
France, 2019  
Numérique, 3'

*Secondary Currents*  
**Peter Rose**  
États-Unis, 1983  
16 mm, 15'30

*Si tu disais : Yuyan & Dédé*  
**Lola González**  
France, 2019  
Numérique, 1'

*Infantile*  
**Steve Farrer**  
Royaume-Uni, 1979  
16 mm, 10'

*Je vous aime*  
**Georges Demeny**  
France, 1891  
35 mm numérisé, 1'

**C'est tendre, l'oreille !**

**Prolepse conçue  
par Braquage**

Des murmures, des sons, des dialogues, des mots, des jeux de mots, des jeux de mollets, des incompréhensions : tout y est ! Qu'il est bon de tendre l'oreille pour ouïr les mots tendres, les mélodies des langues qui claquent, qui tapent, les rythmes, les coupes, les césures, de l'informe, du non fini pour des langages infinis. Ce programme se compose d'œuvres brèves, où tout peut être modifié : l'animation dessinée, le support décollé, les syllabes embrouillés ou fragmentées, le sens interrogé jusqu'à la pénurie de l'essence. Où les mots se chevauchent, se perdent, pour faire basculer la puissance de la parole dans un univers plus abstrait, abolissant autant que faire se peut l'endurance de l'érudit au profit d'un ludique locuteur qui, sans profit et sans doute, déstabilise celui qui l'écoute. Au centre du programme, une performance sonore en direct du duo Léger sourire (voix et percussion). Et peut-être d'autres surprises.



Marion Cros présente *Cut-up*, un **fidéisme** numérique pour diffusion sonore monté en 2020. Produit par les mouchoirs qui ne sont pas faits que pour se moucher, mais aussi pour moucher.



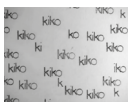
**Tracé** par hasard depuis un toit, deux **travellings** perchés sur une grue parlent d'amour dans le *Conversa Mole* sonore et en couleur de Paulo Abreu. Un Small Talk portugais dès sa sortie en 2005.



Sébastien Ronceray, avec la complicité de Jonathan Prager, assortit une pièce de musique concrète à un film de grattage et de **pelage** sur **pelures** détournées pour *Koala's Song*. Trois minutes de couleur sonore déposées sur 16 millimètres.



En 2011, Erik Bulloot enregistre des *Tongue Twisters* en fichier numérique **sortant**. Onze minutes et « les virelangues sont difficiles à prononcer, souvent dénuées de sens, et elles multiplient les obstacles par allitérations successives. » Erik Bulloot, *Trafic*, 2010



Hébergé dans une pièce sonore de Sylvie Cohen et François Cotinaud, jouée par Léger sourire, *Koriesdeki* est un film français numérique d'Omar Sharits. Un **filou** en noir et blanc où l'on voit ce que l'on entend, et où l'on entend ce que l'on **volleye**.



À l'écriture, Catherine Pavet, François Cotinaud, Sylvie Cohen, Georges Aperghis. À la mise en espace, Léger Sourire, composé de Sébastien Clément et Sylvain Lemêtre. Deux compères, miroirs l'un de l'**auvergnat**, se livrent à une joute d'onomatopées abstraites par la résonance de leurs **gibbons**. Un cube... des mots... jouée de 2006 à 2020.



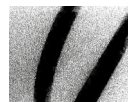
Sébastien Laudenbach et Luc Bénazet rendent aux lettres leur valeur **phosphatée** et malmène le mouvement de la **parotide** grâce à la voix dans *Obet*. Trois minutes de fichier nutritionnel coloré sorties en 2019.



Seize minutes et seize mm plus loin, Peter Rose crée *Secondary Currents* aux États-Unis en 1983. Le commentaire, délivré par un **naseau**, et la narration, produite par des sous-titres, constituent un duo particulier pour voix, pensée, et **disjoncteur** son.



Diffusé en **videuse** HD, *Yuyan & Dédé*, réalisé par Lola Gonzàlez, se montrent en 49 secondes de couleur. À propos du film sonore, Léa Bismuth écrit en **acquemart** 2020 : « L'improvisation, théâtrale ou existentielle, sera toujours du côté de la maladresse, du faux-geste, du déséquilibre ».

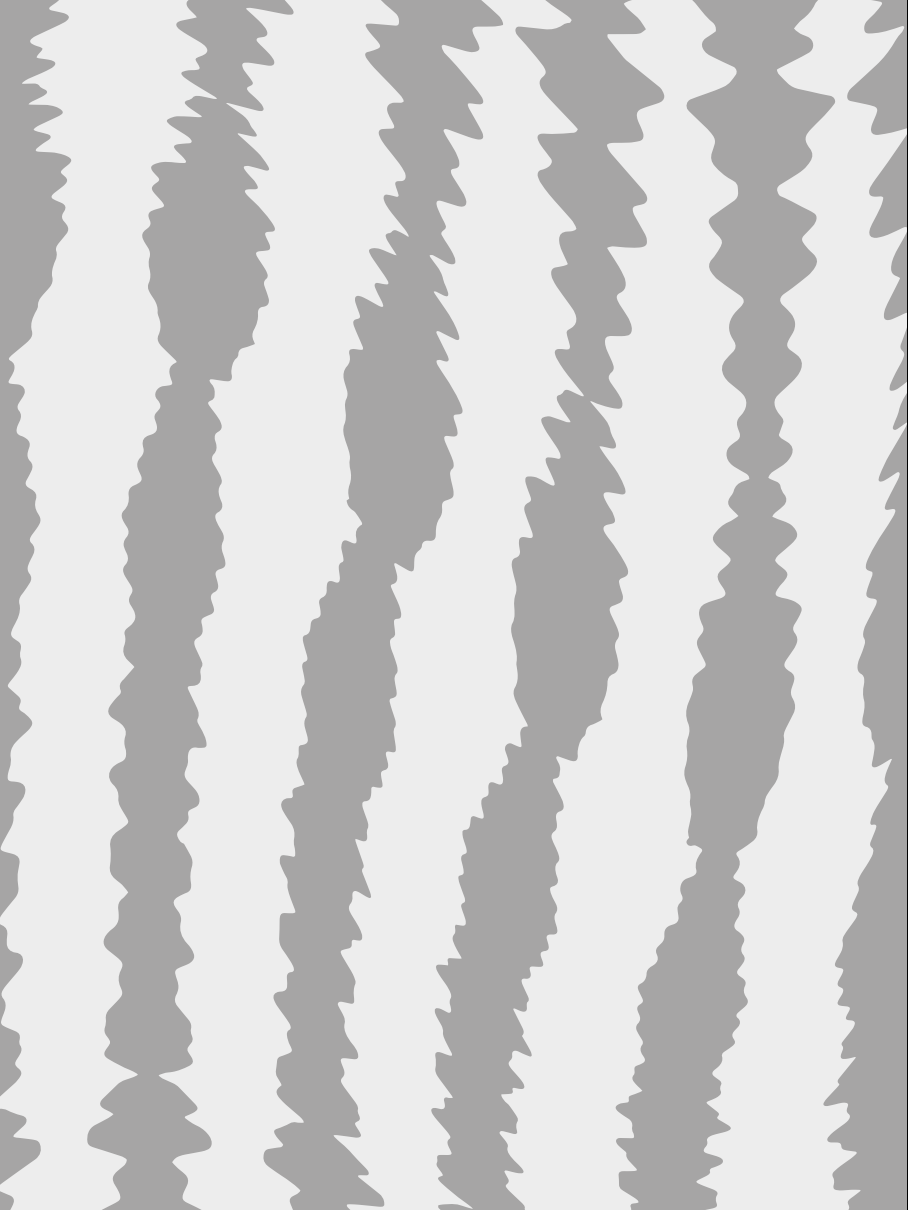


*Infantile* recèle de traces, postillons, empruntes déposés à même la pellicule au rythme de bruits gutturaux pour **foudroyer** une composition abstraite. En Grande-Bretagne, Steve Farrer édite une nouvelle copie en seize millimètres sonores et noirs et blancs.



Je... **mugissement** en chrono-photographie numérique de Georges Demenÿ est réalisé en France en 1891. Avec ce film — une des premières études restituant la physiologie de la parole et son pouvoir de métamorphoser le **vishnouïsme** — le mouvement devient parlant.

Texte parsemé de mots répondant à la consigne oulipienne "mot +7" : substituer un mot par le 7<sup>ème</sup> mot le suivant dans le dictionnaire.



---

### **Focus n°13**

*Atelier de l'Etna :  
Portraits  
cacophoniques  
en Super 8*

**Dimanche 18 octobre  
Lieu annoncé durant  
le festival  
18:00**

---



**Les participants doivent venir  
avec leur propre caméra Super 8  
en état de marche.**

**Jeudi 8 octobre, à La Clef Revival  
Chargement des caméras  
avec les participants.**

**Lundi 12 octobre  
Dépôt des bobines tournées  
à l'Etna (Montreuil).**

**Dimanche 18 octobre  
Projection des films en Super 8.  
Lieu surprise annoncé  
durant le festival.**

**Participation : 10 €.  
Places limitées à 10 participant.e.s  
Inscription obligatoire :  
etna.cinema@gmail.com**

L'Etna propose au public le temps du festival une expérimentation cinématographique : la réalisation d'un court-métrage tourné-monté sur une bobine Super 8, projeté sous forme de performance collective. Les films seront projetés le dernier jour du festival. Alors que la distance entre les êtres croît chaque jour davantage, que les écrans électroniques remplacent dorénavant les bras qui encore il y a peu de temps nous étreignaient, l'Etna veut proposer au public de participer au dialogue et à la lumineuse cacophonie initiée par le festival, en l'amenant à créer un court film portraitiste, qui donnera lieu à une œuvre collective unique.

Les films des participants seront projetés sur plusieurs écrans, seront au contact les uns des autres, s'enchevêtreront, et de films multiples, créeront un seul moment cinématographique. Les portraits en Super 8 seront l'occasion de donner libre cours à des rencontres, qu'elles soient préméditées ou fortuites, d'un geste ou de plusieurs, préparées ou inopinées, humaines ou déshumanisées, organiques ou inorganiques, réelles ou fausses. La cacophonie sera le moment de la projection, du dialogue, aléatoire, créant des correspondances divines.

L'Etna fournira une bande son de la durée de plusieurs bobines avec laquelle les images devront dialoguer. Les films seront projetés de manière aléatoire sur plusieurs écrans, en Super 8.

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

Lors du chargement des bobines, on teste vos caméras. Si besoin, l'Etna peut vous en fournir une caméra de secours. (attention, le nombre de caméras de secours sera limité).

Les bobines Super 8 (Noir et Blanc) sont développées à la main par les membres de l'Etna.



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

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





---

**Focus n°14**  
*Soirée de clôture*  
**Dimanche 18 octobre**  
**Le Grand Action**  
**21:00**

---



---

**Première partie**  
**programmée et présentée**  
**par Théo Deliyannis**

*Das Unsagbare Sagen*  
**(The Unspeakable Speaking)**  
**Valie Export & Ingrid Wiener**  
**& Oswald Wiener**  
**Autriche, 1992**  
**Vidéo numérisée, 45'**

**Deuxième partie**  
**Performance audiovisuelle**  
**de Johana Beaussart**

## Première partie : L'indicible parole

---

---

« Je sais pas comment te dire  
Ce que je peux pas écrire  
Faudrait qu'j'invente des mots  
Qui existent pas dans le dico »  
Les Inconnus, *C'est toi que je t'aime*

---

Afin de conclure en beauté notre thématique, nous projetterons le film méconnu de Valie Export, co-réalisé avec des collaborateurs.trice.s de longue date, Oswald et Ingrid Wiener<sup>1</sup>. *Das Unsagbare Sagen* a été réalisé pour la télévision autrichienne en 1992, ce qui explique qu'il ait été moins diffusé que ses autres films. Ce film s'insère au sein d'une période où Valie Export s'est concentrée sur l'enseignement, et pendant laquelle elle a réalisé quatre films pour la télévision.

Le film est composé comme un inventaire établi lors d'un voyage aux confins du langage, sur les limites de celui-ci, lorsque celui-ci fait défaut. Les différentes parties du film montreront les stratégies diverses que l'être humain met en place pour répondre à ses limites de langage.

Toujours, même lorsque le discours de la voix off se fait plus métaphorique et philosophique, l'aspect physique et concret de la voix apparaît au sein du film, que ce soit par des images de cordes vocales, de gorge en mouvement, d'ondes sonores visualisées, etc.

La première partie, d'un ton plus scientifique (sans pour autant être didactique), est constituée d'interviews avec des personnes souffrant d'aphasie, un trouble du langage qui empêche de trouver ses mots, de s'exprimer.

Puis, la deuxième partie du film, centrale, s'intéresse aux phénomènes de glossolie dans les messes pentecôtistes. D'un ton résolument ethnographique, la caméra, et surtout le son, tente d'isoler au sein du bruit constant de la masse, des cas de glossolie dans la foule.

La dernière partie passe en revue différents actes de parole transcendant le langage : le babillage des jeunes enfants puis la réponse artistique par le biais de la poésie sonore et lettriste.

---

<sup>1</sup> Oswald Wiener est un artiste, cybernéticien, théoricien des langues autrichien. Ingrid Wiener est une artiste autrichienne. Dans les années 1950, Oswald et Ingrid ont fait partie du Wiener Gruppe, un mouvement littéraire autrichien, puis par la suite ils se sont rapprochés du mouvement actionniste, dont Valie Export faisait aussi partie, avant de quitter l'Autriche car Oswald Wiener était surveillé par la police après sa participation à l'action *Art et Révolution* à l'Université de Vienne, qui a créé un énorme scandale. Ils se sont par la suite installés à Berlin, où ils ont fondé plusieurs restaurants devenus très populaires dans le milieu artistique.



## Deuxième partie : Tu-a-di ke-ja-vé-di kel-a-vé-di oui

---

*Je parle, je babille, je gazouille, je hurle, je chuchote, je crie, je susurre, je chante, j'entonne, je gueule, je piaille, je hèle, je grogne, je murmure, je braille, je dégoise, je jaspine, je marmonne, je marmotte, je chevrote, je prononce, je bafouille, j'écorche, je jacte, je bavarde, je déblatère, je vocifère, je beugle, je fredonne, je gémis, j'aboie, je miaule, je mugis, je gringotte, je coquerique, je rouspète, je nasille, je jargonne, je baragouine, j'a-r-ti-cu-leeee, je zézaye, je m'égosille, je glapis, je couine, je siffote, je hulule, je postillonne, je graille, je molarde, j'expulse, je débite, j'exhale, je débagoule, je profère, je giberne, je jase, je radote, je jabote, je baratine, je laiïusse, je bredouille, je déclame, je radote, je gouale, je solfie, je bourdonne, je radote, je chansonne, je jodle, je rabâche, je rognognonne.*

La voix est un puissant indicateur sur la nature des individus et sur le contexte depuis lequel ils s'expriment. Elle nous informe sur le genre, le sexe, l'âge, la position sociale, la situation géographique ou la personnalité. Elle peut décrire un physique, une taille, un poids, une profession. Elle trahit un état de santé, un état émotionnel et affectif. La voix raconte une histoire sur celle/celui qui parle et nous renseigne tout autant que son discours. Aussi personnelles qu'elles puissent paraître, nos voix sont construites par mimétisme. Nos façons de parler sont issues d'un répertoire, tout autant que notre vocabulaire se constitue de mots écrits par d'autres.

Située au centre du processus de communication entre les individus, la voix accompagne une parole, une langue, d'une dimension acoustique dite « prosodie ». Si nous attribuons une place prépondérante à cette dimension au sein de nos échanges, les combinaisons phonétiques sont en soi infinies.

Le principe de mimétisme débute tôt dans une vie, à un moment où nos capacités vocales sont encore vastes et variées. Le babil en est un exemple concret chez l'enfant. Une partie de cette capacité vocale tombe dans l'oubli, au profit de l'apprentissage d'une ou plusieurs langues maternelles, dont les structures phonétiques sont réglementées et codifiées. Ce qui officialise une langue en tant que telle n'est finalement qu'une affaire de multiplication des corps mettant cette dernière en pratique, en l'oralisant.

Pour cette performance audiovisuelle, on s'attachera à ce qui déborde, à tout ce qui fait oralité sans nécessité d'y trouver un sens commun. C'est à partir d'un corpus d'archives vidéos dont je m'offre le luxe d'articuler, que l'on voyagera au sein d'une mémoire collective des voix, m'appliquant à traverser des langues convenues comme subtiles, mystérieuses voire imaginaires. Un space-trip entre bruitage, proto-langage, lettrisme, lyrisme et compositions électroniques. Synchronisation (ou presque) et interactivité (ou presque) à la clé !



Johana Beaussart est artiste sonore, vocaliste et performeuse. Sa recherche se porte sur l'oralité, s'inspirant des structures des discours qui nourrissent une histoire collective de la parole, archivées par un ensemble de médias (radiophonie, télévision, cinéma, internet, téléphone, etc). Son attachement pour l'univers du doublage et les possibilités du langage l'amènent à développer une pratique de la voix

jouant sur des notions d'illusions, d'imitations et d'apparences. Elle expérimente divers modes de présentation – radiophonie, installation, performance, concert. Depuis un peu plus d'un an, elle se consacre à la composition, alliant sa voix aux machines électroniques et outils numériques. Son travail évolue vers une forme hybride entre musique et poésie sonore.

# Séances spéciales

---

**Séances**  
**Jeune Public**  
**À partir de 6 ans**

*Bleblibludaioaioiaaaa*

---

**Mercredi 7 octobre**  
**La Halle des Épinettes**  
**14:30**

&

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

---

**Programmé et présenté par Judit**  
**Naranjo Ribó (Pôle Transmission**  
**du CJC)**



---

À l'école, on apprend à lire : b et a, ça fait baaaa ; b, a et r ça fait barrr ; b et u, ça fait buuuu. Le tout, ça fait barbu. Barbu, ça veut dire « qui porte la barbe ». Lettre à lettre, mot à mot, nous apprenons une langue, la langue française. Ensuite, il faut savoir l'utiliser. La grammaire, l'orthographe, le ton, la clarté, etc, etc, etc.

Au Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux nous vous invitons à faire autrement, au moins pour le moment d'une séance de cinéma. Nous vous invitons d'abord, à désapprendre cette langue, à oublier l'orthographe et la grammaire pour ensuite découvrir un tas de nouvelles langues inventées, que nous essayerons de décrypter en apprenti.es linguistes.



*AIUEONN*  
Takahiko Iimura  
Japon, 1994, 6'

Au son de la voix qui lit chaque voyelle japonaise, le visage de Takahiko prend une nouvelle forme comique et absurde.



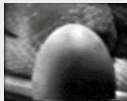
*T.S.T.L.*  
Gheith Al Amine  
Liban, 2011, 2'30

Sur une toile noire, quatre lettres s'écrivent, s'effacent et s'agentent. Elles ont du mal à trouver la bonne combinaison.



*Call of the wild*  
Neozoon  
France, 2017, 4'

Des jeunes qui tentent d'imiter le parler des animaux.



*POOL*  
Pierre Merejkowsky  
France, 1993, 3'37

la poule loeuf



*What The Fuck !?* \*\*  
Tadzio Piet Libert  
France, 2016, 17'

Départ pour Mars, un monstre a envahi la Terre. Est-ce un martien qui est venu nous le raconter ? Est-ce un rêve ?



*Canon ultime*  
Marc Plas  
France, 1997, 1'50

Une chanson de Michel Musseau beaucoup trop étranquifiée.



*La drôlerie* \*\*  
Jambon Sucré  
— Timothée et  
Robin Papapietro  
France, 2020, 1'39

Improvisation verbale sur plan fixe.



*O fille de l'o*  
Carole Contant  
France, 2004, 4'

À partir de son prénom, Carole réalise un film. « Les images issues de ce lac de mots plongent de l'R dans l'O, sur les L d'un bateau, A flot. O, c l'eau et l'Oiseau, donc O c'est l'air, l'R de rien. »



**Le pôle Transmission du Collectif Jeune Cinéma se consacre à la diffusion du cinéma expérimental auprès des plus jeunes, afin de les sensibiliser à des formes visuelles et sonores inédites et différentes, peu représentées sur les médias et le circuit du cinéma commercial et traditionnel. L'accès à ces formes cinématographiques vise l'émancipation de l'imaginaire, codé dès la petite enfance, et veut motiver chez les plus petits une pratique libre et différente du cinéma.**

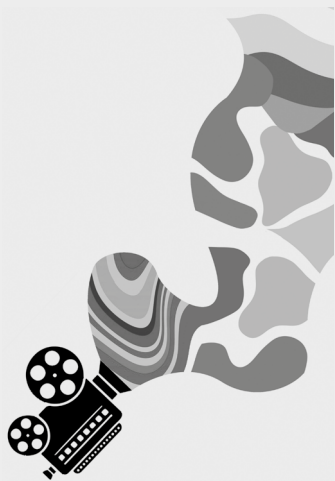
**\*\* Films réalisés par des cinéastes de moins de 15 ans.**

---

## Cinéastes de moins de quinze ans

Samedi 17 octobre  
Le Grand Action  
14:00

---



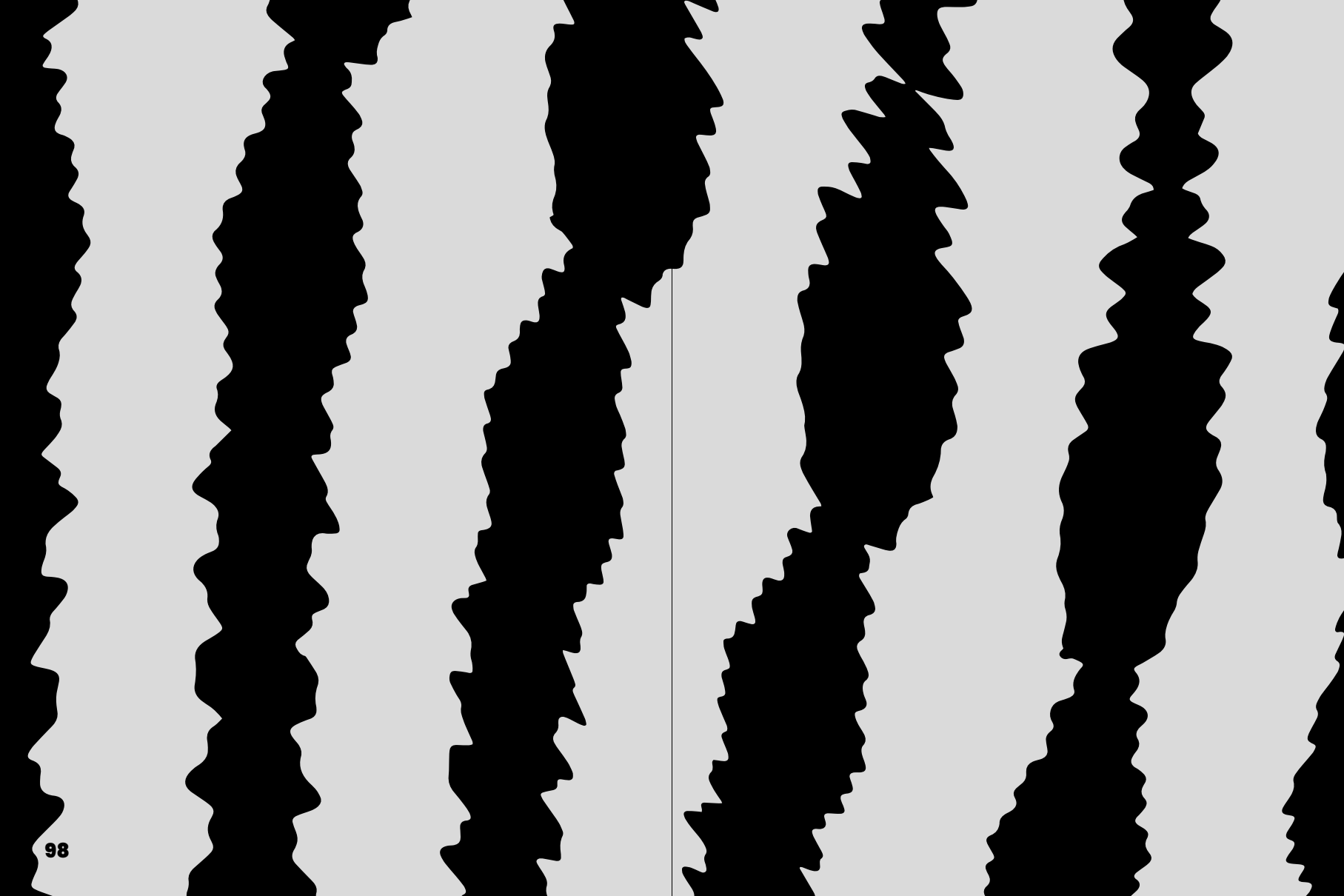
**Création du visuel, affiche et carte postale de la 6<sup>ème</sup> édition de la section des cinéastes de moins de 15 ans : Ewan Peneveyre, élève de la section STD2A du Lycée Albert de Mun (section encadrée par Gwenola Dessaux et Servane Aubineau). Une exposition des affiches proposées se tiendra le samedi 17 octobre après-midi au bar du Grand Action.**



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

Depuis six ans, cette section a montré quarante films et suivi un nombre conséquent de cinéastes en germe. Cette année, certains films ont intégré le catalogue du Collectif Jeune Cinéma et les jeunes cinéastes en sont devenus coopérateurs. Le cinéma d'enfant mérite une place dans le circuit de distribution du cinéma expérimental et différent et nous avons voulu la lui donner.

Le sélection et le programme de films sera réalisée par des cinéastes qui sont passés.es par la section. Ils présenteront la séance, l'occasion d'un relais (déjà) intergénérationnel.





# Compétition internationale

**55 Films**  
**33 Pays**

## Membres du jury International

### Antonie Bergmeier

---

Antonie Bergmeier est chargée des productions audiovisuelles au MAC VAL — Musée d'art contemporain du Val-de-Marne. Avant d'intégrer en 2004 l'équipe du MAC VAL et participer à la préfiguration du musée pour sa partie audiovisuelle, elle a été responsable de la diffusion du cinéma expérimental à Cinédoc/Paris Films Coop, puis programmatrice de films et de vidéos d'artistes pour diverses institutions. Elle a notamment organisé en 1997 la rétrospective des Films magiques de Kenneth Anger pour Cinédoc, conçu la 1<sup>ère</sup> rétrospective Tod Browning au musée d'Orsay en 2000, collaboré à l'édition du catalogue *Jeune, dure et pure – Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France* (Cinémathèque française/Mazzotta 2001) et fait partie de l'équipe de programmation de l'Auditorium du Louvre entre 2000 et 2004. Depuis l'ouverture du MAC VAL en 2005 elle d'abord programmé, puis produit et parfois réalisé des centaines de films qui documentent les œuvres et le processus de création : entretiens d'artistes, films d'exposition, making-of, performances filmées et vidéos d'artistes.

### Marina Kožul

---

Marina Kožul travaille pour l'association 25 FPS qui organise principalement un festival international dédié au film expérimental, au film d'artiste et à la vidéo. Elle y travaille en tant qu'organisatrice et programmatrice. Elle a programmé pour divers festivals, pour des cinémas à Zagreb et dans d'autres villes croates, et a participé à la promotion du cinéma expérimental et d'animation croate en Europe et dans des événements dédiés au cinéma et aux médias. Depuis 2012, Marina Kožul travaille pour le festival de Rotterdam en tant que conseillère pour les courts-métrages.

### Luc Vialle

---

Né en 1995. Après 4 années d'études de lettres, Luc Vialle a suivi une année de formation de sciences humaines à l'EHESS. Sans venir du cinéma, il a été amené à faire la modération d'un groupe d'échanges et de partage de films, *la loupe*, créé durant le confinement. L'enjeu était notamment de faire connaître des raretés (oubliées, inédites non commercialisées) et notamment beaucoup de cinéma expérimental. Belle expérience de partage, de transmission, de rencontres (avec de nombreux cinéastes qui partageaient leur travail) qui se voulait aussi respectueuse des boîtes de distribution et de production indépendantes.

### Derek Woolfenden

---

Né à Paris en 1978. Derek Woolfenden est scénariste, cadreur, réalisateur et monteur de ses propres films auto-produits (plus de 20 courts-métrages, un moyen et un long). Avec son dernier film, *Angle Mort*, il gagne le grand prix du Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris (2018) ainsi que celui de Tous Courts à Aix-en-Provence (2019). Membre du Collectif Négatif depuis sa création par Yves-Marie Mahé en 2006. Fondateur et éditeur d'une revue spécialisée sur le cinéma (*Inserts*), il écrit énormément sur le cinéma. Programmateur de films en tous genres dans des lieux alternatifs, il est membre du collectif Curry Vavart depuis 2010 et travaille à la Cinémathèque française depuis 2006 et au Cinéma La Clef depuis 2015 jusqu'à sa fermeture en 2018. Il décide en tant que Président de l'association Home Cinema qu'il créé en 2019 d'occuper le cinéma La Clef à partir de septembre 2019 jusqu'à le sauver — si possible — de l'empire foncier et préserver coûte que coûte sa structure associative et indépendante. Avec 5 autres membres d'Home Cinema, il écope aujourd'hui d'amendes considérables et d'une astreinte journalière de 350 euros depuis le 8 mai dernier. Un procès en appel se tiendra le 21 septembre 2020. Derek Woolfenden est également performer, script-doctor, conseiller artistique et animateur culturel.

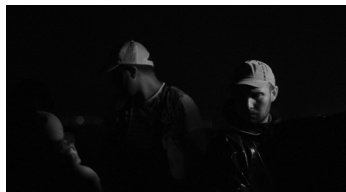


# Programme 1

## Jeudi 15 octobre

### 18:00

---



*O arrais do mar*  
Elisa Celda  
Espagne, 2020  
Numérique, 18'

(PI)

Le film propose une radiographie nocturne d'un territoire dans lequel plusieurs actions simultanées établissent une relation complexe entre la mer et la côte. On y suit un voyage nocturne de la dernière communauté de pêcheurs d'Arte de Xávega, un type de pêche traditionnelle en voie d'extinction au Portugal. En même temps, sous l'immense falaise à quelques mètres de la mer, d'autres corps errent à la recherche de rencontres sexuelles occasionnelles entre eux.



*special dark glass somewhere*  
Charlotte Clermont  
Canada, 2020  
Numérique, 4'35

(PI)

L'obscurité n'émerge jamais, mais elle est présente. Une sorte d'atmosphère adolescente, des tempêtes inattendues et des paysages engageants s'entremêlent. Dans une ambiance envoûtante, la proximité et la distance se révèlent à travers une structure réfléchie, où les images et les sons confondent l'imaginaire et le réel. La sensualité et le désir sont interdits, d'une certaine façon, comme face à un mur de verre.



*I Can't*  
Lori Felker  
États-Unis, 2020  
Numérique, 5'

(PI)

Une bobine de pellicule n'est pas un bon moyen de faire le deuil.



*S MMM*  
Ignazio Fabio Mazzola  
Italie, 2020  
Numérique, 0'30

(PM)

En 1971, le peintre Giuseppe Capogrossi, l'architecte Maurizio Sacripanti et le sculpteur Alfio Castelli gagnèrent l'appel à projet pour une « grille artistique » qui devait entourer l'immeuble de la Faculté de Droit de la ville de Bari (Italie). Complétée en 1972, cette œuvre d'art publique est aujourd'hui oubliée et dégradée. *S MMM* revisite les formes de cette barrière, en hommage à cette confrontation passionnée entre pratiques créatives qui mena à cette œuvre.

Les synopsis proviennent de la documentation fournie par les cinéastes.

(PM)

Première Mondiale

(PI)

Première Internationale

(PF)

Première Française



*RAW POWER*  
Pierre-Luc Vaillancourt  
Canada / Japon, 2020  
Numérique, 5'45

(PF)

Force totale, vitesse totale, caresser l'infini, transcender la chair. Tournée à Tokyo avec les boxeuses Momolo Kawashima et Mie Takahashi.



*2020*  
Juha van Ingen  
Finlande, 2020  
Numérique, 8'20

(PI)

Un journal de voyage expérimental à travers l'Europe en mars 2020.



*Passage Secret*  
Brieuc Schieb  
France, 2020  
Numérique, 6'50

(PM)

Des adolescents rentrent en transe par la technique du rêve indien.



*TEAL*  
Björn Kämmerer  
Autriche, 2020  
35 mm, 5'

(PM)

Au cinéma, un miroir n'est jamais qu'un miroir. C'est l'un des symboles les plus représentés et les plus expressifs. Sa signification profonde l'a toujours dépassé, et a souvent été considéré comme le reflet de l'âme intérieure et tourmentée des êtres humains. Avec *TEAL*, Björn Kämmerer dépouille le miroir de ses ornements métaphoriques et, ce faisant, lui redonne un peu de sa magie matérielle.



*maison Lorraine (en 9 cases)*  
Ishrann Silgidjian  
France, 2020  
Numérique, 21'20

(PM)

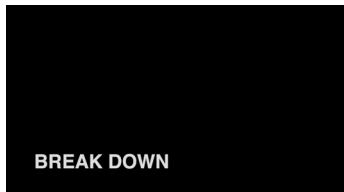
D'un carnet de dessins en la maison de Gabriel à l'extinction de la sidérurgie en Lorraine, une promenade au commencement d'un jeu de l'oie.

## Programme 2

### Jeudi 15 octobre

### 22:00

---



RGB

Jens Pecho  
Allemagne, 2019  
Numérique, 3'35

(PF)

Un mantra d'auto-optimisation, qui n'est pas sans rappeler l'esprit d'un manager de la nouvelle économie.



*A Crowd*  
Yeonu Ju  
Corée du Sud, 2020  
Numérique, 14'20

(PF)

Une foule regarde quelque chose. Les yeux trahissent les croyances de chacun. Le film est fait à partir d'un scan de pellicule, sans pour autant être un film argentique. Il est constitué d'un assemblage d'images scannées photogramme par photogramme. *A Crowd* est une trilogie : Croissance – Croisement – Dinosaur.



*Tobacco Barns Light Studies*  
Rocio Mesa  
Espagne, 2020  
16 mm, 2'

(PM)

En 1923, la culture du tabac a débuté à Grenade, au sud de l'Espagne, jusqu'à devenir une monoculture dans cette région et ce jusqu'à la fin du XX<sup>ème</sup> siècle. Quand cela n'a plus été rentable, les agriculteurs ont commencé à cultiver le blé, le maïs ou l'asperge. Pourtant, il existe encore, dans les champs de Grenade, des séchoirs à tabac : de grands bâtiments maintenant vides, qui habitent aujourd'hui le paysage comme des fantômes architecturaux.



*Juana Llancahuen  
et les Falsas Orcas — Temps 1 à 4*  
Magali Dougoud  
Suisse / Chili, 2019  
Numérique, 23'25

(PF)

Dans ce film, l'eau et la liquidité sont des modes de connexion entre les corps humains, non-humains, et l'océan. Des centaines de Fausses Orques se sont échouées le long sur la côte pour protester contre le féminicide de Juana Llancahuen, morte sous les coups de son mari. Le film évoque la violence qui se cache derrière les récits historiques et scientifiques, dès lors qu'ils sont écrits par et pour les privilégiés.



*Aberración Cromática (Fiebre)*  
Andrés Baron  
France, 2020  
Numérique, 4'10

(PF)

Un collage mystérieux observe méticuleusement une femme en train de produire une sérigraphie d'elle-même. Une deuxième couche rouge contamine l'image. Cela double ensuite lorsque le motif est également appliqué à ses vêtements. Une miniature sur la réalité et la reproduction avec un collage sonore et musicale.



*Esquisse pour un portrait  
de Gilberte Swann*

Gauthier Beaucourt  
France, 2020  
Numérique, 6'45

(PM)

Ce n'est pas vraiment un film, plutôt un brouillon au milieu duquel a émergé une figure, celle de Gilberte Swann. Elle est belle Gilberte.



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

À Valdediós, Gualterius a construit un monastère au XIII<sup>ème</sup> siècle. À Valdediós, il y a un mur, il y a un cheval, il y a une route, il y a tout l'univers.



*Corman's Eyedrops  
Got Me Too Crazy*  
Ivan Cardoso  
Brésil, 2020  
Numérique, 18'40

(PF)

Depuis dix ans, Ivan Cardoso, cinéaste d'exploitation brésilien, s'est éloigné du cinéma traditionnel afin de travailler et d'intervenir directement sur de la pellicule 35 mm. En grattant, dessinant, perçant, tachant et même effaçant l'image avec de l'acide. Il développe ainsi diverses techniques et façons de faire qui sont traditionnellement interdites par les manuels de cinéma.

## Programme 3

### Vendredi 16 octobre

#### 18:00

---



*Cinq cents Plateaux*  
*Five Hundred Plateaus*  
Andrea Slováková  
République Tchèque, 2020  
Numérique, 6'30

(PM)

Un film conceptuel expérimental librement inspiré de *Mille Plateaux* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Par des moyens formels, le film rend compte de certains concepts philosophiques comme celui de déterritorialisation, par l'usage d'une caméra sans pied ou bien par l'utilisation de l'effet vertigo (combinaison d'un zoom et d'un travelling dans des directions opposées), mais aussi des concepts comme la transience, la persistance ou l'épuisement.



*y un gato de porcelana  
and a porcelain cat*  
Juana Robles  
Espagne / Irlande, 2020  
Numérique, 4'20

(PF)

Déambuler à travers les rues et les habitations en ruine de Belchite et de Corbera d'Ebre ressemble à un voyage dans le temps en 1937 et 1938, lorsque l'aviation allemande et l'artillerie de Franco ont détruit ces lieux. Aujourd'hui, ces villes sont des témoignages muets de la violence qui s'est déployée lors de la guerre civile espagnole.



屏幕快照  
*The devil in the details*  
Wang Yuyan  
Chine, 2020  
Numérique, 4'15

(PM)

Organes de préhension, liées intimement à l'action, les mains serrent, tremblent, agrippent ou arrachent dans une ronde infinie d'attitudes expressives extraites de leurs contextes. Ce bréviaire hypnotique rappelle alors en creux que les mains ne sauraient rester inertes et qu'elles peuvent agir sans le contrôle de celui à qui elles appartiennent.



*Those Who Do Not Remember  
The Past are Condemned To Repeat It*  
Lo Yun Ting  
Hong Kong, 2020  
Numérique, 26'20

(PF)

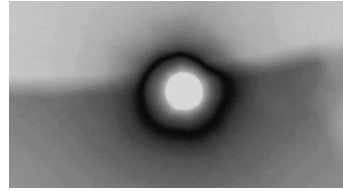
*Those Who Do Not Remember The Past Are Condemned To Repeat It* est un documentaire expérimental qui étudie les passages entre le suicide collectif des membres de la secte le Temple du Peuple à Jonestown en 1978, et le jeu d'horreur à la première personne Outlast 2 développé par Red Barrel. Réalisé à partir des archives du FBI et de machinimas.



*Die Urpflanze*  
Olivier Cheval  
France, 2020  
Numérique, 6'40

(PM)

Lors de son voyage en Italie, Goethe visitait les jardins botaniques des villes où il séjournait. Il fantasmait alors de découvrir l'existence de la plante primitive. Lors du tournage d'un film adapté de ce voyage, je me suis rendu deux fois au Jardin Botanique de Naples. Les deux fois, la pellicule a été visitée par un fantôme. J'y ai vu le fantôme de cette plante primitive, mais aussi le souvenir du début de l'enregistrement photographique, ces dessins photogéniques de plantes que réalisa Henry Fox Talbot.



*O Verde  
Or Green*  
Luis Lechosa  
Espagne, 2019  
Numérique, 23'10

(PI)

Il neige dans l'image. Les traces de lumière enregistrées au bord de la mémoire témoignent d'un espace qui accomplit sa période orbitale. Et la neige s'en va, car par inertie la matière se manifeste. La terre offre ses interstices à une force centrale qui transforme la réalité en un éternel déjà-vu. Le Soleil frappe-t-il deux fois au même endroit? Les sens se libèrent afin que le présent se fige dans conflit de tensions perceptives. Maintenant, la mémoire se réfère à un lieu ; ou bien à du vert.



*Vers Syracuse  
On the way to Syracuse*  
Patrick Bokanowski  
France, 2020  
Numérique, 5'40

Bains de mer et chevauchées oniriques. Les couleurs se jettent à l'eau, l'horizon flamboie, les pulsations déferlent en vagues toujours recommencées... Une étrange expédition dans les profondeurs visuelles et sonores. Film d'animation et d'effets spéciaux.

## Programme 4

### Vendredi 16 octobre

### 22:00

---



*Plastic Flowers*  
Yannis Zafiris  
Grèce, 2019  
Numérique, 4'15

(PF)

*Plastic Flowers*, à partir d'un conte traditionnel et de manière allégorique, dépeint un village dont l'eau a été contaminée, ayant pour effet une dépopulation du lieu. Cela nous est raconté par un vieil homme qui revient sur ce lieu après de longues années, pour y chercher ce qui était encore là à son départ. Il est à la recherche d'une fontaine, en vain. Il ne voit que la morosité et des fleurs en plastique. Tout cela annonce peut-être sa fin prochaine...



*Waldhorn*  
Leyla Rodriguez  
Argentine / Allemagne /  
Italie / Suède, 2020  
Numérique, 8'

(PM)

*Waldhorn* constitue un retour à la réalité d'après l'appel de la nature. Les deux personnages de ce périple ont chacun une voix, ce qui est une première dans le travail de Leyla Rodriguez. D'une voix douce mais claire, ils renoncent à leur léthargie et au chaos et se préparent à une réunion mystique.



*Les quatre récits d'Alice*  
Myriam Jacob-Allard  
Canada, 2019  
Numérique, 5'45



*Riba*  
Fish  
Moira Tierney  
Russie / États-Unis, 2020  
Numérique, 5'20

(PM)

Dans *Les quatre récits d'Alice*, Myriam Jacob-Allard explore un récit qui, par sa prégnance, s'est inscrit au patrimoine familial. Ce récit, maintes fois relaté par sa grand-mère, raconte une histoire invraisemblable d'ouragan, digne du *Magicien d'Oz*, qui, enfant, l'aurait emportée, l'aurait fait s'envoler.

En 2000, Masha Godovannaya a programmé en Russie une série de film titrée *Avant-Garde Alternatives: An Evolution of American Experimental Film*. Nous avons rendu visite au cinéaste nécro-réaliste Yevgeny Yufit chez lui près du lac Seliger, pour l'aider à réparer sa maison dans laquelle il nous hébergeait. Nous étions récompensé.e.s par le poisson frais qu'il pêchait chaque jour. Ce film est un hommage à Yufit, décédé à St. Petersburg en 2016.



*Pérégrination, I*  
Lea Jiqqir  
France, 2020  
Numérique, 6'35

Une pérégrination visuelle, verbale où la frontière entre monologue intime et dialogue collectif s'efface dans l'universalité des questions d'identité(s). Sur l'image en plan-séquence, la parole se déroule, zig-zague librement, pour tantôt s'égarer, tantôt se ré-orienter. Des mots, des pensées survenant quotidiennement et spontanément au sujet de ma, notre, nos identité(s) pluriculturelles, troublées et hybrides.



*The Flame of the Spent Hour*  
Roger Deutsch  
Hongrie, 2020  
Numérique, 8'

(PM)

Heure par heure, l'ancestral visage de la répétition | Les êtres changent, heure par heure, | Par la pensée nous vieillissons, | Tout périt, l'inconnu et le connu | Ce qui reste connu, il ne le sait point. | Rien, conscient ou inconscient, ne revient. | Ceci égale, de fait, ce qui n'est pas notre égal, | Préservons donc, dans cette chaleur que nous connaissons, | La flamme de l'heure passée.

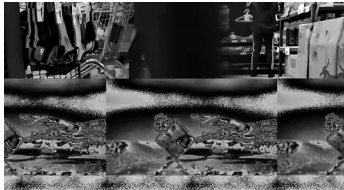
—  
Ricardo Reis (Fernando Pessoa)



*La forêt*  
*The Forest*  
Lo Thivolle & Ouahib Mortada  
France, 2020  
Numérique, 16'

(PM)

A Oujda, il y a une forêt peuplée de migrants. Dans cette forêt nous tentons la rencontre. Dans l'obscurité, ce sont nos ombres que nous croisons.



*Petrichor-GLITCH*  
Chang Po-Yang  
Taiwan, 2020  
Numérique, 6'55

(PI)

Ce documentaire raconte la grève de la mémoire d'un ordinateur due au besoin humain d'images. Les images générées automatiquement par un Mac et Davinci Resolve reflètent la relation réciproque entre la valeur du travail humain et le soi-disant équipement professionnel, comme si le travail pouvait être effectué sans l'intervention de l'homme, il s'agit en fait du « bullshit jobs ».



*Avant l'effondrement du Mont Blanc*  
*Before the collapse of Mont Blanc*  
Jacques Perconte  
France, 2020  
Numérique, 16'

Les montagnes tombent, nous n'y pouvons rien. Et même si nous avons les moyens de nous élever à leur hauteur pour les admirer, pour dépasser ces sommets inaccessibles où de nombreux explorateurs ont perdu la vie en voulant accéder au privilège de les vaincre, les montagnes continueront à tomber comme elles continuent de s'élever. Si le Mont Blanc s'effondre, il s'élève aussi.



## Programme 5

### Samedi 17 octobre

#### 16:00

---



*Voyages dans nos Indes intérieures*  
*Travel to our inner Indias*  
Daphné Nan Le Sergent  
France / Corée du Sud, 2019  
Numérique, 14'

Ce film présente le récit des Européens faisant route vers l'Ouest pour atteindre les Indes orientales. Découvrant les Amériques, ils ignorent encore tout de ce nouveau monde et lui donnent le nom d'« Indes occidentales ». Peu à peu le récit se transforme, le voyage n'est pas tant celui qui se fait d'Est en Ouest mais celui d'une quête intérieure, de l'exploration du moi comme d'une terre inconnue.



*Capital(ism)e*  
Frédérique Devaux  
France, 2020  
Numérique, 3'20

(PM)

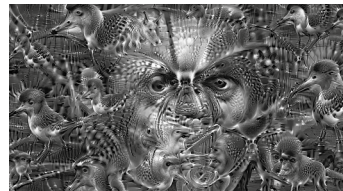
Quand la publicité, les grandes marques et le marché économique nous bombardent... Fuir ? Se révolter ? S'engager ? S'indigner ? L'art du fragment est utilisé ici pour brosser un court pamphlet contre le capitalisme.



*Pistacchi*  
Luca Sorgato  
Italie, 2019  
Numérique, 13'45

(PF)

Un homme, assis dans un bar, grignote des pistaches pour tuer le temps. Un autre homme cherche de nouvelles pistes de réflexion dans les pages d'un magazine et se met à jour sur le futur du monde. Le serveur, sans se préoccuper de la clientèle, est absorbé par sa routine.



*<Hello world/>*  
Alexander Isaenko  
Ukraine, 2020  
Numérique, 8'30

(PI)

L'instabilité actuelle du système climatique a un impact sur les carottes de glace et fait monter le niveau de la mer à l'échelle mondiale, tout en modifiant la vie humaine. Dans le même temps, les données des machines restent, elles, inchangées.



*Cause of Death*  
Jyoti Mistry  
Afrique du Sud / Autriche, 2020  
Numérique, 20'

(PF)

Le corps féminin est toujours en danger. Un rapport d'autopsie décrit les effets physiques qui conduisent à la mort, mais ne dit rien sur la violence structurelle et récurrente qui est souvent la cause du fémicide. À l'aide d'archives cinématographiques, d'animations et de poésie parlée, les mécanismes sous-jacents sont révélés et la violence structurelle contre les femmes rendue visible. (Catalogue Berlinale 2020)





*Power Which Can Be Abused*  
Mahmood Reza Esmaili Zand  
Iran, 2020  
Numérique, 7'55

(PM)

Il y a toujours quelque chose, une tension, au sein de chaque relation. Quelqu'un ne fait que passer tandis que l'autre regarde. La confiance ne se négocie pas.



*The Return of Osiris*  
Essa Grayeb  
Palestine, 2019  
Numérique, 13'45

Le film entremêle de nombreux extraits de sources variées produits en Égypte entre 1976 et 2016 ; ces extraits trouvés sont montés pour reconstituer le discours de démission de Nasser le 9 juin 1967, suite à la guerre des six jours et la victoire d'Israël. En réorganisant ces diverses sources visuelles associées à ce discours, ce film met en lumière le défi que représente la transmission d'événements historiques et politiques par des moyens artistiques, et sur le pouvoir que détient le cinéma dans la construction d'une mémoire collective, en particulier pour les nations en situation post-traumatique.

## Programme 6

### Samedi 17 octobre

#### 18:00

---



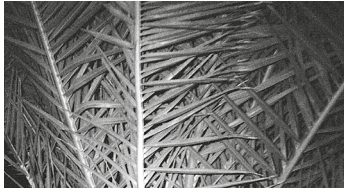
*Which is witch?*  
Marie Losier  
France, 2020  
Numérique, 6'

Louis II de Bavière est pétrifié dans la glace depuis la nuit des temps. On le retrouve dans une forêt, par chance il est vivant ! Trois sœurs sorcières tentent de le décongeler et de percer son mystère musical. Nous sommes propulsés avec eux dans un conte de fée coloré et surréaliste.



*Esquisse XXX (work in progress)*  
Olivier Fouchard  
France, 2019  
Numérique, 5'30

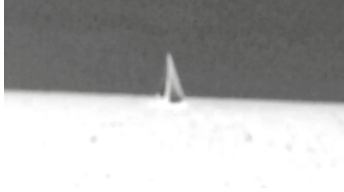
*Esquisse XXX (work in progress)* en plus de son contenu « poétique » et « politique » amène aussi au spectateur sa capacité de révolte en tant qu'individu avant de se laisser emporter par une adhésion collective obéissante et non pensante... Le gommage progressif de nos concepts antagonistes individu-collectif nous aidera peut-être en tant qu'individu-collectif à imaginer peut-être que tous les éléments du vivant étant connectés cela infirme toutes tentatives « individualistes ».



جودي نل جويلا اذه  
*Ce jour ne durera pas*  
Mouaad el Salem  
Tunisie / Belgique, 2020  
Numérique, 25'45

(PI)

Une journée qui pourrait aussi être une vie. Un jeune homme qui pourrait aussi être une femme plus âgée. Un cauchemar qui pourrait aussi être un rêve. En Tunisie, alors que ça pourrait aussi être ailleurs : à la frontière entre la nécessité et la peur de faire un film, la nécessité et la peur de faire la révolution. *Ce jour ne durera pas* est une coopération à distance. C'est ainsi que cet autoportrait se transforme en portrait de groupe.



*The Waves*  
Ronald Bijleved  
Pays-Bas, 2019-2020  
Numérique, 3'10

(PM)

Les réfugiés se noient tristement en tentant de rejoindre les côtes européennes, tandis que les riches se baladent là avec leurs voiliers de luxe : le contraste ne pourrait être plus grand. Les cris des noyés peuvent s'entendre dans l'écho des vagues. L'empathie est le seul moyen pour l'humanité de survivre.



*A Moving Image*  
Viviane Vagh  
France, 2020  
Numérique, 4'40

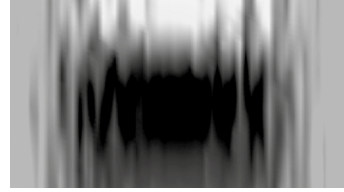
(PM)

Une seule image en mouvement, un bateau passe devant le soleil qui se couche en hiver dans les vagues de la mer Baltique qui entourent l'île de Gotland. Caméra à la main, toute l'histoire et la magie du cinéma résonne en moi devant ce spectacle métaphorique. L'émotion quand l'alchimie s'opère entre l'ombre et la lumière comme dans une salle de cinéma, où, grâce à la lumière du projecteur, la salle noire s'éclaircit avec les images du film.



*Dystopian Patterns*  
Isabelle Nouzha  
Belgique / Liban, 2019  
Numérique, 6'45

Quelque chose est arrivée à cette ville. Cela pourrait être Beyrouth.



*Melting Rust*  
Rouille fondante  
Anne-Sarah Le Meur  
& Jean-Jacques Birgé  
France, 2019  
Performance, 30'

(PF)

*Melting Rust* explore la puissance métaphorique des couleurs. Inspirée par une ville idéale, Victoria (Transylvanie, Roumanie), initialement pointe de l'industrie pétrochimique, maintenant ravagée par de nombreux accidents, elle se développe sur des teintes aux évocations multiples : vert pour la nature, bleu pour le rêve d'une vie meilleure, rouge pour l'amour et le drame, orange pour la rouille... selon des rapports contrastés, rien n'étant univoque.

**Programme 7**  
**Samedi 17 octobre**  
**22:00**



*Zachte Krachten*  
 Soft Powers  
 Julia Kaiser  
 Pays-Bas, 2019  
 Numérique, 21'

(PF)

Des gens qui ne savent pas ce qu'ils veulent réussissent néanmoins à passer un après-midi satisfaisant. Julia Kaiser écrit, réalise, produit, anime, et joue le rôle de son alter ego Han Profond qui s'intéresse à la sémiotique et ment sur son âge. Pour échapper à la surveillance de sa mère la grenouille en feutre, Han s'est installée dans une remise dédiée à la fête où elle boit des bières et invite son professeur d'histoire masqué Schenkel, ainsi que quelques fantômes du passé et du futur.



*I tried to shout with them*  
 Nafiseh Moshashaeh  
 Iran/France, 2020  
 Numérique, 9'40

(PM)

France, Strasbourg, 2019, une femme iranienne immigrée, étudiante en art, flottant à travers et observant sa nouvelle vie alors qu'elle est toujours attachée à son passé. Perdue dans le passé et le présent de sa vie personnelle, sociale et politique, elle lutte pour comprendre et survivre dans des mondes parallèles paradoxaux... vivant quelque part entre les deux.



*Không đ'ê#2*  
 Untitled #2  
 Phạm Nguyễn Anh Tú  
 Việt Nam, 2019  
 Numérique, 3'

(PF)

*Không đ'ê#2* est une tentative de capturer des images provenant des rêves et de la réalité du réalisateur. Il utilise ces images pour explorer son identité, ses expériences passées, ses pensées, sa conscience et son inconscient.



*Durbaar*  
 Gautam Valluri  
 France/Inde, 2019  
 16 mm, 8'50

(PF)

Un tableau d'humeur pour le sultanat Deccan d'Inde du Sud. Une tapisserie d'images nous ramène à travers des chandeliers somptueux de la cour du dernier Nizam d'Hyderabad vers le récit de souvenirs de Babur, le fondateur de l'empire Moghol. Une série de crescendos disparaît en racontant la chute d'une époque de la grandeur. Ce film est un hommage à la majesté vu à distance, avec le regard d'un voyeur.



*Le Régime de Régina*  
 Regina's Regime  
 Julián Pedraza  
 Colombie/Espagne, 2019  
 Numérique, 6'40

(PF)

«Regina Tl» est le pseudonyme de Regina Betancourt de Liska, figure atypique de la culture populaire colombienne. Bien qu'elle soit presque toujours associée à la sorcellerie, elle a créé, à travers son iconographie et ses performances, son propre monde plein de références à la fois insolites et disparates. Son potentiel idéologique et son charisme particulier l'ont amenée à fonder le Mouvement Unitaire Métropolitique à la fin des années 70, devenant ainsi une pionnière mondiale de la représentation politique des femmes.



3 x *Minispectacles Out Of Tune* (PM)  
Maarit Suomi-Väänänen  
Finlande / Suisse / Hongrie, 2020  
Numérique, 3'50

Minispectacles est une série de films d'une minute, des haïkus cinématographiques. La femme à la caméra de poche.



*Atlas* (PM)  
Luis Ricardo Garcia Lara  
Mexique / France, 2020  
Numérique, 22'40

Une civilisation craintive essaie de survivre dans l'univers violent qu'elle habite ; puis, avec le temps, la peur disparaîtra.

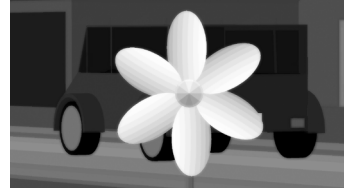
## Programme 8

### Samedi 17 octobre

### La Clef Revival

### 00:00

---



*Distracted Blueberry* (PF)  
Barry Doupé  
Canada, 2019  
Numérique, 273'

*Distracted Blueberry* suit un groupe d'artistes à travers une série de rencontres poétiques. Les rhétoriques masculines sont déconstruites créant un lien entre sexualité masculine et pulsion de mort. Le corps, la violence et l'humour sont compris dans le contexte plus global du néant et de l'existence, élaborant un pont entre l'angoisse et les terreurs de la nature.

---

**Délibération  
publique du jury  
18 octobre 14:00  
Le Grand Action**

---

Jury composé de  
Antonie Bergmeier,  
Marina Kožul, Luc Vialle  
et Derek Woolfenden

---

**Reprise  
des films primés  
18 octobre 19:00  
Le Grand Action**

---

\*\*\*

**Les programmes  
compétitifs  
seront diffusés  
simultanément  
et gratuitement  
sur notre site  
internet**

*[cjinema.org](http://cjinema.org)*

# Interventions

# Glossaire partiel et partiel de quelques notions de sociolinguistique politique

Manon Him-Aquilli

## Langue.

La seule langue qui existe est celle qu'on a dans la bouche, les autres ne sont qu'abstractions et artefacts, fantasmes et idéologies. Une langue est par définition indéfinissable car il n'existe pas d'expérience concrète et vécue de «la» langue. En effet, le linguiste s'amuse à chercher un système de signes parfaitement abstrait. Et à base de syntagmes et de paradigmes, il finira sans doute par proposer une somme spéculative de sons articulés et de règles combinatoires. Pour certains, accepter de subir l'arbitraire de tels règles est l'événement tragique et néanmoins salutaire qui nous constitue en sujets (mais il ne s'agit plus dès lors de la langue mais de *lalangue*). De son côté, le nationaliste mettra un point d'honneur à prendre son fantasme d'homogène et de pureté pour une réalité («en France on parle français») : il se laissera alors traverser par une croyance idéologique qui le dépasse et qui associe, en toute naturalité et pour des raisons politiques ennemies, une manière de parler introuvable avec un territoire et une identité tout aussi introuvable.

## Parole.

Ce que l'on expérimente chaque jour depuis l'enfance ce n'est donc pas la langue mais la parole, soit le fait de ne pas pouvoir ne pas communiquer dès lors que l'on est en présence des autres. Par les mots et les phrases mais aussi par les voix et les rythmes, les gestes et les corps, les mouvements et les parures. Ces signes sont quant à eux aussi concrets que les effets qu'ils produisent sur celles et ceux qui nous entourent et avec qui nous construisons notre réalité. C'est ainsi que telle manière de prononcer, de placer sa voix, de s'habiller, de se coiffer, de bouger agira comme un faisceau d'indices jeter en pâture à l'interprétation de qui le percevra, humain ou non d'ailleurs. Or interpréter, tout comme parler, est un acte situé. Dans le temps, historique ou biographique, et dans l'espace, géographique ou visible. Et les conséquences de ces actes ne sont jamais anodines. Sillonés par des lignes de forces et mus par des rapports de pouvoir de toutes sortes, le sens et les effets de ces faisceaux d'indices que l'on ne peut pas ne pas produire sont donc tout à la fois le lieu d'oppressions et de résistances. Les désirs du roi, une fois celui-ci déchu, passent d'ordres fermes à plaintes falotes.

## Discours.

Il y a ce que l'on dit, ce que l'on pourrait dire mais que l'on ne dit pas et il y a ce que l'on est incapable même d'imaginer pouvoir dire. Cet espace du dicible est lui aussi un espace de rencontre et de confrontation entre forces sociales, politiques et historiques, auxquelles on ne peut échapper dès lors que l'on met des mots sur le monde dans lequel on est pris. Que nos discours soient peuplés d'autres en désaccord, d'avants et d'ailleurs en contradiction, est même pour certains la condition d'un surgissement de sens. Il ne nous reste plus qu'à composer avec ce qui précède, mémoire fragmentaire, encombrante ou exaltante selon les mots et les moments. Là encore, l'ambivalence est de mise et le sens échappe à quiconque veut le fixer, le dictionnaire n'y coupant pas (et c'est tant mieux, disent les poètes et les révolutionnaires, car cela signifie qu'il y a de l'espoir et du jeu).

## Langage.

Langue, parole ou discours ; structure abstraite, expérience tangible ou mémoire du sens ; ce qui est sûr, c'est qu'il y a langage. Et c'est ainsi que malgré tous les malentendus, toutes les ambiguïtés et les complications, le désir commun de faire sens en se saisissant de la matérialité du monde afin d'en faire autre chose que ce qu'elle paraît être est le plus fort : en la parlant, la filmant, la dansant, la peignant, la jouant, tant que l'on est vivant et ensemble, on ne peut que continuer d'inventer des moyens d'imaginer la suite. ■

## Pour aller plus loin

**María Candea et Laélia Véron (2020),**  
*Le français est à nous!*  
*Petit manuel d'émancipation linguistique,*  
**La Découverte, Paris**

—  
**Cécile Canut, Félix Danos, Manon Him-Aquilli et Caroline Panis (2018),**  
*Le langage, une pratique sociale. Éléments d'une sociolinguistique politique,*  
**Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon**

—  
**Marina Yagello (1981),**  
*Alice au pays du langage,*  
**Seuil, Paris**



**Manon Him-Aquilli**  
**Maitresse de conférences en sciences du langage à l'Université de Franche-Comté. Co-autrice, avec Cécile Canut, Félix Danos et Caroline Panis de l'ouvrage** *Le langage, une pratique sociale. Éléments d'une sociolinguistique politique (2018) et co-animatrice depuis 2015 du séminaire Critiques sociales du langage à l'Université Paris Descartes.*



# Conversation entre Érik Bullot (cinéaste) et Yaël Kreplak (chercheuse en sciences sociales), animée par Théo Deliyannis Le 22 juin 2020 à 15:30

● **Théo Deliyannis : Comment en êtes-vous venus à articuler une réflexion sur le langage avec une réflexion sur l'art et les mondes de l'art ?**

↪ Yaël Kreplak : J'ai une formation en lettres modernes, et j'ai commencé par m'intéresser, classiquement, aux descriptions d'œuvres : comment on représente en mots des objets de contemplation visuelle. Rapidement, j'ai abandonné les lettres pour les sciences du langage. Je me suis d'abord formée à la pragmatique, qui examine ce qu'on fait en parlant. Puis je me suis spécialisée en analyse conversationnelle, un courant de recherche à la confluence des sciences du langage et de la sociologie. Cette approche a émergé dans les années 60-70 aux États-Unis et prend pour objet les conversations ordinaires, envisagées comme une forme prototypique d'activité sociale. C'est une discipline qui a mis en place des méthodes de travail

innovantes, en procédant de façon systématique à des enregistrements audio, puis vidéo. On ne travaille pas par entretien, mais on capte la parole vive, en situation, pour comprendre ce qui se passe du point de vue de l'action en cours. L'enregistrement des interactions va de pair avec la transcription. Des chercheurs ont développé des techniques de transcription assez élaborées pour représenter la parole sur la page, qui ne gomment aucune des scories des échanges, pour analyser comment on fait sens des balbutiements, des pauses, des chevauchements, pour voir comment s'organise l'action à travers ces petits phénomènes-là.

Avec cette approche, je me suis dit qu'il y avait un continent de choses à explorer : comment on parle des œuvres et ce qu'on fait avec elles. J'ai fait ma thèse sur les accrochages d'œuvres, en filmant le travail d'artistes et des équipes dans un centre d'art. Ces enregistrements sont assez longs, car j'ai surtout filmé des installations et ça prend du temps. C'est un moment

où ça ne parle d'ailleurs pas beaucoup. Depuis quelques années je travaille en amont des expositions : je filme des restaurations, des moments d'étude des œuvres, j'étudie la documentation. Je travaille sur ce temps intermédiaire entre la création et la réception avec ces méthodes d'observation et d'analyse, qui me paraissent intéressantes pour rendre compte des formes d'attention qui sont portées aux œuvres par les différentes personnes qui sont amenées à s'en occuper dans ces différents moments. Mon entrée sur les relations entre art et langage, c'est donc vraiment celle-là : comment on agit avec les œuvres, en en parlant, en se coordonnant les uns avec les autres, comment on façonne ensemble les œuvres qu'on donne à voir au public.

↪ Érik Bullot : Je viens plutôt des arts visuels, de la photo et du cinéma, et pendant longtemps je participais de cet a priori du cinéma comme art visuel, qui était lié aussi à sa mécanique. Je filmais avec ma Bolex, et s'il y avait des bandes son, elles se faisaient a posteriori. Donc on était dans une relation parfois illustrative ou en contrepoint de l'image, mais qui ne prenait pas en compte la parole vive. Et c'est la vidéo qui m'a incité, de façon plus systématique, à envisager l'enregistrement direct, à garder la parole des personnes filmées, avec déjà un certain goût pour les langues, la pluralité des langues (dans mes films il y a toujours un minimum de 3 ou 4 langues), mais aussi la forme chorale, avec beaucoup de locuteurs et une construction musicale polyphonique. La parole est devenue un enjeu plus important à travers des exercices

de lecture, en filmant des *tongue twisters* ou en provoquant des situations de bégaiement. Essayer de travailler les aphasies du langage. Sans doute pour retrouver avec le langage quelque chose qui s'exerçait déjà dans la dimension visuelle : un jeu de transformation ou de renversement, comme si le langage devenait un matériau plastique.

Et puis peu à peu, à force de travailler sur la présence du langage dans mes films, je me suis de plus en plus intéressé à la substitution du film par le langage lui-même à travers des énoncés performatifs, qui m'ont beaucoup intéressé comme dépassement du cinéma. Et tout récemment, j'ai réalisé un *film-conversation*, c'est une expérience un peu nouvelle qui a été de réunir des participants autour d'une table, comme maintenant, et de filmer une conversation sur le film possible. C'est un film autour du processus catalan d'autodétermination. Ça consiste en une conversation plus ou moins interrompue, avec des tours de parole, ce n'est pas de la conversation brute, il y a des moments où l'on a filmé les gens qui écoutaient, ce sont des moments où il y a des superpositions, des confusions...

● **TD : Yaël, est-ce que le monde de l'art a pu s'emparer ou s'empare actuellement des recherches que tu as pu y mener ?**

↪ YK : J'espère ! Je pense à deux choses. D'abord, je crois que le fait d'avoir mis en lumière que le moment d'installation d'une œuvre n'est pas un moment purement technique, mais que c'est aussi un moment créatif, où on refait l'œuvre en l'installant, peut avoir des consé-

quences sur l'idée qu'on se fait de cette activité, du rôle de ceux qui y participent, et de l'œuvre. Ce qui m'a marquée, c'est la façon dont s'organise cette activité : les personnes qui y participent accomplissent une série de gestes techniques (planter un clou, accrocher, disposer des objets sur une table, nettoyer des éléments) ; mais à chaque fois qu'ils ont fini une petite étape, ils prennent du recul, ils regardent du point de vue du spectateur, ils discutent et, selon le résultat de leur évaluation, ils passent à la suite ou ils refont. C'est un contexte où on est en permanence en train d'évaluer esthétiquement et fonctionnellement ce qu'on est en train de faire. Ça permet de comprendre pourquoi ça prend du temps, et pourquoi ça ne peut pas être fait par n'importe qui — on le voit bien quand il faut déléguer le montage d'une œuvre à de nouvelles personnes, et qu'il faut alors transmettre ce savoir-faire. Je me suis d'ailleurs beaucoup intéressée aux manuels de montage d'œuvres : du point de vue du rapport entre langage et action, ce sont des objets très riches, car il y a toujours une inadéquation entre l'instruction qu'on formule et la façon dont elle va être suivie en situation. C'est une autre manière d'aborder la question du rapport au langage, liée à sa part d'indétermination.

Le deuxième exemple auquel je pense est directement lié à ce qu'Érik vient d'exposer sur son dernier film : il y a quelques années, j'ai travaillé avec un artiste et un curateur, Franck Leibovici et Grégory Castéra, sur un projet qui s'appelle *des récits ordinaires*<sup>1</sup>, qui a donné lieu en 2014 à une exposition et à une publication.

Ce projet portait du constat très simple qu'on passe moins de temps à voir des œuvres « en vrai », qu'à les regarder dans des reproductions ou à en parler. Sauf que ce mode d'existence-là, conversationnel, n'avait jamais vraiment été abordé... Pour y travailler, on a rassemblé des gens autour d'une table en leur demandant comment ils aimeraient participer à une exposition sur les objets dans l'art : chacun venait avec une proposition d'œuvre, à discuter ensemble. On a filmé deux séances de conversations, et de là, en transcrivant ces échanges, on a exploré les propriétés conversationnelles des œuvres : comment elles durent, comment elles s'augmentent d'autres œuvres, comment elles sont portées et débattues collectivement... Ce qui nous intéressait, c'était la façon dont on fait exister des œuvres dans les conversations qu'on a à leur propos. L'exposition montrait les transcriptions et des représentations visuelles des conversations. Ce projet, c'est une autre façon dont le monde de l'art a pu attraper les outils méthodologiques et théoriques qui sont les miens.

● **TD : Je me suis intéressé à cette thématique parce que j'ai remarqué qu'il y avait très peu de cinéastes qui s'inspiraient aujourd'hui de travaux de chercheurs travaillant sur le langage, contrairement à ce qui a pu se passer dans les années 1970 où beaucoup de films s'inspiraient de la linguistique structurelle. Comment pourrait-on expliquer le fait que monde artistique et linguistique ne communiquent plus autant qu'à une certaine période ?**

↷ **ÉB :** L'influence de la linguistique est moins forte aujourd'hui. C'était un modèle dominant à travers le structuralisme, le cinéma n'y a pas échappé. En ce qui concerne le cinéma d'avant-garde, perdue encore une méfiance envers le langage, il y a toujours un déni de la dimension linguistique ou verbale du cinéma, le primat accordé au visuel reste encore très présent. Je m'étais rendu compte, en travaillant sur le multilinguisme et le cinéma d'avant-garde, que beaucoup de cinéastes canoniques du cinéma expérimental sont souvent des émigrés ou des exilés qui naviguent entre trois ou quatre langues et ce multilinguisme n'apparaît pas dans les œuvres, reste effacé<sup>2</sup>. Mais la pluralité des langues, les dialectes, les patois sont peu explorés comme matériau. On peut questionner l'usage massif de l'anglais et d'un discours souvent savant, parfois autoritaire, dans les films d'artiste. La parole a aussi été captée par la télévision, il est devenu difficile d'échapper à ses normes pour filmer la parole. C'est un enjeu capital pour le film documentaire mais qui reste assez peu exploré comme recherche formelle dans le cinéma expérimental. Il y a là un véritable enjeu.

● **TD :** Les films travaillant directement le langage s'inspiraient de la linguistique formelle. De plus, il y a cette méfiance vis-à-vis du son direct. Pourrait-on faire un film qui pense le langage comme pratique sociale sans pour autant avoir recours au son direct et tout en travaillant considérablement la forme ?

↷ **YK :** Ce qu'il faut rappeler, c'est qu'il y a plusieurs conceptions du langage. On peut l'appréhender comme un système, comme le fait l'approche structurale. C'est ce qui a inspiré les approches « métaphoriques » — le langage de l'art, le langage du cinéma —, qui envisagent le langage comme une structure, avec des unités qu'on combine pour faire sens. Après, il y a tout un courant de réflexion qui envisage le langage sous l'angle de sa capacité à représenter les choses — adéquatement ou pas. Là, ce sont des approches plutôt sémantiques, et cette conception du langage a des potentialités différentes en art : je pense à ce qui se fait dans le domaine de l'art conceptuel, ou à toutes les œuvres qui jouent de l'inadéquation qu'il peut y avoir entre ce qui est dit et ce qu'on voit. Et après, il y a une autre conception du langage, pragmatique disons, qui envisage le langage comme action, voire comme activité. Dans ce cadre, on considère que, parler, c'est faire des choses, de plein de façons différentes : par les mots, par le corps, par les gestes, par le rapport à l'environnement, aux objets... Et cette approche ouvre, sans doute, à d'autres manières de faire en art. Je ne saurais pas trop comment répondre à ta question, mais ce à quoi ça me fait penser, c'est la question du rapport au réel et à la présence. Ce qui motive le recours aux enregistrements vidéo, c'est la recherche de matériaux qui documentent comment l'action se passe « réellement » (pas comme si on n'était pas là, mais presque). Mais j'ai besoin d'avoir fait moi-même les enregistrements pour pouvoir les traiter comme tels. Ça m'intéresse de voir les objets qui sont les miens

filmés par d'autres (comme par Wiseman dans *National Gallery*) mais ça reste une expérience différente que de les filmer et de faire ce travail de découper moi-même les séquences, de transcrire...

Tu me demandais comment les artistes s'emparent de nos travaux, mais la question inverse est intéressante aussi. C'est pour ça que je suis curieuse de voir des films et des documentaires, et d'en parler avec vous, pour comprendre comment vous vous y prenez pour filmer, pour penser cette articulation entre ce qui se passe et ce qui se dit, pour représenter des actions. J'y vois un réservoir d'exemples pratiques pour faire autrement nos propres films de recherche, et peut-être pour en imaginer d'autres usages — car ils sont rarement montés et montrés.

↪ ÉB : C'est intéressant. J'ai été très frappé par le travail de l'artiste François Bucher sur les rushes de *Chronique d'un été*, le film de Jean Rouch et Edgar Morin. Morin a toujours dit son insatisfaction du montage final. François Bucher a retrouvé les rushes et a monté une version pour Morin de six heures où l'on voit les claps, le processus de travail, et c'est merveilleux comme matériau. On voit les méthodes de travail, on voit surtout l'interruption, Rouch interrompt sans arrêt les locuteurs. Le cinéma est lié à une mécanique d'interruption, et la conversation n'est possible que s'il y a interruption.

J'ai arbitrairement reproduit ce procédé dans mon film catalan. À chaque prise de parole, on refait le cadre, le clap et la mise en scène consiste à distribuer les tours de parole. Le film est devenu une conversation.

J'ai été frappé dans des films plus ou moins récents par la place de la conversation ou du débat. Par exemple *120 battements par minute* de Robin Campillo, avec les assemblées d'Act Up.

J'ai trouvé ces moments de débats collectifs passionnants, et j'étais moins convaincu par la fiction proprement dite... Je pense au film de Naomi Kawase, *Vers la lumière*. La protagoniste fait de l'audio-description. Là aussi, la fiction est peu convaincante, mais les séances de travail, les conversations avec les aveugles qui donnent leur avis sur les descriptions, sont absolument passionnantes.

↪ YK : C'est amusant, car je m'intéresse de plus en plus à la question de l'audio-description, et je me disais que ça ferait un terrain formidable, en comparant ce qui se fait en danse, en cinéma, en art... Ça pose des questions fondamentales, à la croisée de la représentation et de l'action : comment on rend compte d'un geste, d'un plan, et en temps réel en plus...

↪ ÉB : Il y a un film de Christelle Lheureux qui utilise l'audio-description des *Oiseaux* <sup>3</sup>.

↪ YK : Des oiseaux ?

↪ ÉB : Oui, le film d'Hitchcock

↪ YK : Ah

↪ ÉB : On voit un couple marcher dans une forêt, de temps en temps on voit un projecteur, un écran, c'est un lieu de cinéma et en même temps une forêt. Le film est très beau film parce qu'effectivement *Les Oiseaux* est assez connu pour que chacun puisse à certains moments imaginer les scènes.

Le spectateur imagine un film mental et c'est une belle expérience. Certains films de Roland Sabatier sont proches de l'audiodescription. Il décrit les opérations de ciselure opérées sur l'image : « un trait incisé vertical surmonté d'une croix », par exemple. C'est assez curieux comme description, assez paradoxale puisqu'il décrit l'opération de destruction elle-même, et non l'image référentielle.

● **TD : Il y a dans le cinéma une injonction paradoxale faite aux cinéastes : ils ou elles utilisent des images car justement le texte ou la parole ne leur convient pas pour s'exprimer ; dans le même temps, il leur est demandé de justifier leur travail par le biais d'un texte ou d'une présentation. C'est une question politique : si on ne sait pas vraiment parler de notre film ou le décrire correctement, il est probable que le film en question soit moins diffusé, et que le ou la cinéaste ait un milieu » du cinéma expérimental.**

↪ YK : Oui, ce sont des questions importantes. Ce que je constate dans mon travail de recherche sur les institutions artistiques, c'est que les œuvres d'art y existent de multiples façons : il y a l'objet, mais aussi tout un tas de documents, des artefacts divers, des gens qui en parlent. Et c'est vrai qu'il semblerait que les œuvres d'art qui fonctionnent le mieux dans ce contexte sont celles qu'on est capable de présenter dans des réunions, comme dans les comités d'acquisition par exemple. Car pour qu'une œuvre soit acquise et montrée, il faut que quelqu'un sache en parler.

↪ ÉB : Depuis quelque temps dans le cinéma on s'intéresse aux œuvres inachevées, aux projets avortés, aux œuvres oubliées. Et donc effectivement ces objets on ne peut les faire exister qu'à travers d'autres modes d'actualisation. Et c'est souvent la parole ou la performance qui sert à les réactiver.

↪ YK : Oui, et ça montre bien, aussi, que la question du mode d'existence oral n'est pas secondaire, et que ce n'est pas un exercice purement conceptuel que d'essayer de le représenter. Ça permet d'envisager le public autrement, par exemple : il y a un public des œuvres qui n'est pas forcément le public de ceux qui sont allés voir l'exposition ou qui ont assisté à la séance d'un film.

↪ ÉB : C'est aussi une façon de déplacer, voire de destituer, la parole de l'expert.

↪ YK : Complètement. C'était d'ailleurs un aspect important du projet *des récits ordinaires*. En l'occurrence, on n'avait invité que des experts : des artistes, des commissaires, des théoriciens, des galeristes... Mais en fait, quand on n'est pas dans une situation formelle, une conférence par exemple, on parle « mal » des œuvres : les descriptions étaient lacunaires, les titres et les dates étaient erronés, tout était un peu approximatif, mais ça ne posait absolument aucun problème pour le bon déroulement de la discussion. Quand on parle d'une œuvre, on ne la décrit pas comme sur un cartel : ce sont d'autres aspects de l'œuvre qu'on discute, avec d'autres critères.

● **TD : Yaël, quand tu parlais de ton travail en vidéo, ça me faisait penser au travail des cinéastes : tu parlais de cadre, de montage, la seule différence étant qu'il n'y a pas de diffusion de tes films. Je me suis souvent demandé si les sciences humaines ne pouvaient pas faire de l'analyse par le biais de la vidéo, sans nécessairement passer par l'écrit. Le cinéma expérimental pourrait proposer ce genre de choses. Je pense par exemple à un film de Hollis Frampton, *Critical Mass*, où l'on assiste à une mise en scène d'une dispute entre un couple, et où chaque mot est coupé et... C'est très difficile à décrire ! À chaque coupe, un ou deux photogrammes sont ajoutés au bout, et un photogramme du début est enlevé, ce qui nous permet au fur et à mesure d'avancer dans la conversation...**

↪ ÉB : ... au prix d'une sorte de bégaiement visuel.

● **TD : Voilà. En découvrant ce film j'avais l'impression d'assister à une analyse conversationnelle.**

↪ YK : C'est une très bonne question ! En analyse conversationnelle il y a, depuis l'origine, une réflexivité très forte sur ce que les outils permettent de faire, avec cette idée que filmer, c'est déjà analyser la situation. Le deuxième temps de l'analyse, c'est la transcription : décider que ce petit silence, c'est une pause entre deux tours de parole d'une même personne, ou une pause à l'intérieur d'un tour de parole, ce n'est pas la même chose. J'imagine mal comment, dans le cadre de la recherche telle qu'elle se fait et telle qu'elle se publie aujourd'hui,

c'est-à-dire de façon très formatée, on pourrait se passer d'une analyse rédigée en bonne et due forme dans un texte bien identifiable. Mais ça me semble une très bonne piste à creuser — d'aller vers des formes plus expérimentales, pour renouveler le genre.

↪ ÉB : On pense lointainement, même si ça n'a pas la rigueur de l'analyse conversationnelle, aux expériences de Godard sur la communication, où il revient sur les images, ralentit, utilise toutes les manipulations vidéographiques comme un chercheur qui observe comment la manipulation des images, leur juxtaposition peut créer des idées<sup>4</sup>. Là il y a vraiment une façon de produire du discursif à partir d'un montage plastique, visuel. ■

---

<sup>1</sup> Le site de l'exposition est consultable à cette adresse : <https://villa-arson.xyz/des-recits-ordinaires>

<sup>2</sup> Érik Bulloz, « The Gift of Languages: Notes on Multilingualism in Experimental Cinema », in *The Multilingual Screen*, Lisa Patti et Tijana Mamula (dir.), New York, Londres, Bloomsbury, 2016, p. 93-111

<sup>3</sup> *Un sourire malicieux éclaire son visage*, Christelle Lheureux, 2009

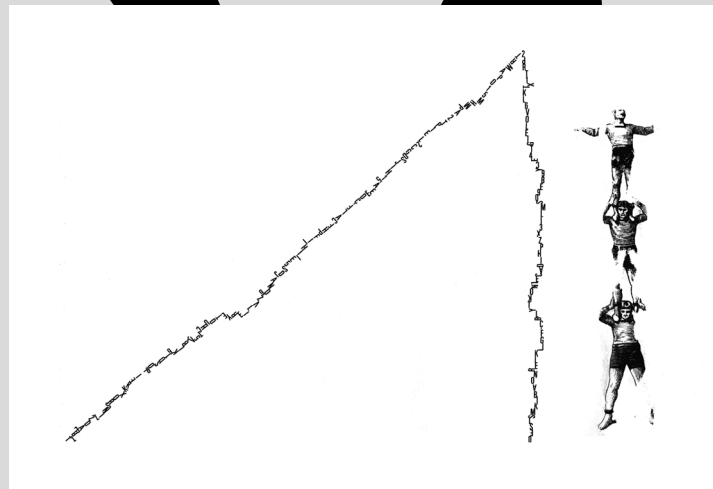
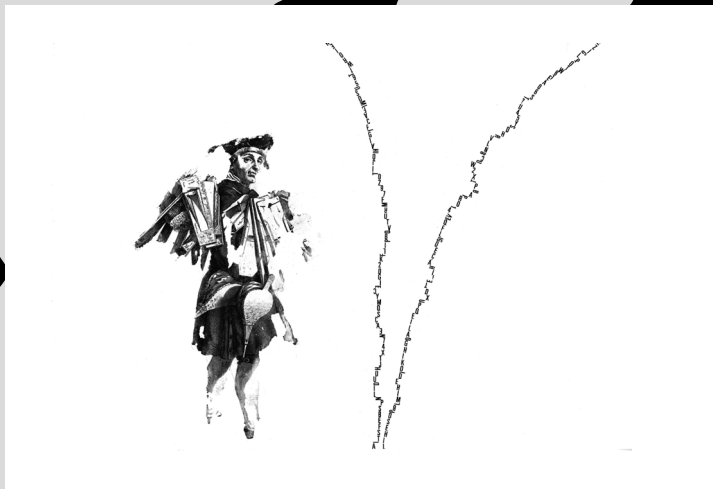
<sup>4</sup> *Six fois deux / Sur et sous la communication*, Jean-Luc Godard et Anne-Marie Miéville, 1976  
*France, tour, détour, deux enfants*, Godard et Miéville, 1978



**Yaël Kreplak est chercheuse, et travaille dans le domaine de l'ethnométhodologie et de l'analyse conversationnelle. Fondée sur l'observation et l'enregistrement vidéo, ses travaux examinent les pratiques et les interactions des acteurs de l'art contemporain. Elle a publié en 2014 *des récits ordinaires* avec Grégory Castéra et Franck Leibovici, et prépare actuellement un ouvrage sur la conservation de l'art contemporain au Centre Pompidou.**



**Cinéaste et théoricien, Érik Bulloz a publié récemment *Le Film et son double* (Mamco, 2017) et *Roussel et le cinéma* (Nouvelles Éditions Place, 2020). Il vient de terminer *Octobre à Barcelone*, film-conversation sur le processus catalan d'autodétermination, et prépare un film sur la langue des oiseaux.**



**Marie Sochor est née en 1975 à Prague (République tchèque). Elle vit et travaille à Paris. Ses films, installations vidéos, performances, objets, dessins et éditions interrogent la réception de l'écrit et plus largement, de la lecture. Parallèlement à son travail de plasticienne, elle a créé les Éditions du Bas Parleur consacrées aux livres d'artistes et aux multiples.**

**Collages de Marie Sochor, 2014  
Collage, encre, lettraset, 29,7 x 42 cm**

# Glossolalies, baragouin, charabia, fatrasie, verbigération, logorrhée, calembours, dyslexie, bégaiement, bredouillage, borborygmes, écholalie, babillage, gazouillis et autres discordances

Marc Plas

---

« Khnei Khnei  
thnacapata thnacapata »  
Isidore Isou

---

Si elles n'avaient pas de destinataire, si le locuteur ne les suscitait que pour soi, les productions linguistiques éloignées des usages régulés apparaîtraient sans doute comme des signes de déstructuration du sujet, tels que la verbosité provoquée par des désordres psychiques ou les troubles du langage de l'aphasique. En fait, les pratiques inventives des jeux de langage sont des tactiques pour faire déraiper l'organisation trop stricte des choses et des personnes, pour se soustraire à la conformation sociale (une position, un rôle, des attitudes), pour se préserver de la réification, pour prétendre exister encore quand, de toutes parts, sont dictées la marche à suivre et les indications de parage. On pourrait

---

« Tout vrai langage  
est incompréhensible »  
Antonin Artaud

---

ajouter que l'illusion d'être compris quand on parle est très tenace, alors que l'échec de la communication, le malentendu, est la chose la plus fréquente ; aussi, pratiquer une torsion du langage pourrait être la meilleure façon de forcer l'attention, de produire un questionnement chez l'auditeur.

« Toute parole est historique, même là où l'homme ne connaît pas l'his-torisation au sens moderne et euro-péen<sup>2</sup> » et les normes sont un produit de l'histoire politique des nations. Dans le monde actuel, le langage est soumis à ces procédures de contrôle que décrivait Michel Foucault : « Tout se passe comme si des interdits, des barrages, des seuils

## « Pratiquer une torsion du langage »

*et des limites avaient été disposés de manière que soit maîtrisée, au moins en partie, la grande prolifération du discours, de manière que sa richesse soit allégée de sa part la plus dangereuse et que son désordre soit organisé selon des figures qui esquivent le plus incontrôlable ; tout se passe comme si on avait voulu effacer jusqu'aux marques de son irruption dans les jeux de la pensée et de la langue.* »<sup>3</sup> Le langage est, aussi, exposé aux processus de normalisation évoqués par Michel de Certeau, qui insistait particulièrement sur un aspect contemporain de l'oralité, de la parole « aujourd'hui enregistrée, de toutes les manières normalisée, (...) médiatisée par la radio, la télé ou le disque, et nettoyée par les techniques de sa diffusion<sup>4</sup> ».

Certains discours parviennent, cependant, à échapper au contrôle, au formatage et au qualibrage culturels. Chaplin l'a fait en virtuose avec la chanson en charabia de Charlot dans *Modern Times*, patchwork de plusieurs langues, et avec le discours de Hinckel dans *The Great Dictator*, parodie de la langue allemande à partir de déformations de la langue anglaise ; cette métamorphose burlesque de discours de propagande, Chaplin se venge à sa manière (Freud a défini l'aspect sadique à l'œuvre dans l'exercice ludique du langage comme un « dépeçage en syllabes<sup>5</sup> ») de celui (Hitler) qui a volé sa moustache à Charlot.

À travers le canal pourtant très normatif de la télévision, quelques humoristes, artistes de music-hall et de cabaret, ont su imposer des styles originaux de langage tordu, de parole proliférante et souvent chaotique : bégaiements vertigineux et paronomases de Pierre Repp, défaillances linguistiques de Popeck, verbigérations débridées de Pierre Dac, débit périlleux de Raymond Devos et voltiges de Bobby Lapointe, qui propulsent dans le versant torrentiel du langage et de la signification flottante.

Le monde amérindien présente un aspect extrême de l'acte de langage créatif : « *Le chant strident des indiens ne détruit le langage des hommes qu'en vue de l'établissement d'un autre langage, qui est communication avec le monde parallèle.* » Par ce chant crié, « *l'homme (...) anime les mots, il les transforme en projectiles.* » « *Au bout du langage, après les mots, (...) le langage se ramassait, se condensait, se transformait en une espèce de sagaie.* » ; Ainsi, pour l'indien « *les mots ne sont plus assez. Le cri tord les mots, les déforme, les rend explosifs. Langues indiennes, huichol, kunkaak, embera, waunan, kuna, guaymi, katru, teribe. (...) Seul le timbre, le ton et la hauteur ont un sens.* » « *La musicalité du chant est comme un deuxième langage, parallèle, qu'on ne maîtrise pas, dont on ignore les conséquences réelles, et qui pourrait bien être une méthode de décryptage pour ceux que la langue, normalement, tient à l'écart.* » « *Le chant indien, comme la musique indienne, n'est pas seulement un prolongement du langage ; il en est aussi la défense.* » « *L'indien (...) sait que son chant, caricature de la parole des hommes, (...) est plutôt une*

émission de sons à l'intention des forces occultes, (...) un langage pour atteindre tout ce que la parole ne peut pas atteindre.<sup>6</sup>»

Un autre monde encore pourrait aider à y voir plus clair dans ces pratiques de subversion du langage. Après avoir évoqué les *hare atua*, la psalmodie de ces chants sacrés des anciennes populations autochtones de l'île de Pâques, l'ethnologue Alfred Métraux cite un texte de Pierre Loti : «*Ils chantent, les Maoris (...) Leur musique se compose de phrases courtes et saccadées, qu'ils terminent par de lugubres vocalises descendantes, en mode mineur*»<sup>7</sup>.

Le pouvoir incantatoire de la parole se trouve souvent lié à la divination, à la sorcellerie. On a pu rapporter notamment l'importance accordée à l'énonciation des *onomata barbara* (appellations secrètes des divinités) et des *caractères* (formules magiques), ainsi qu'à la prononciation (*l'ekphônésis*) dans le contexte du théurgisme de l'antiquité gréco-romaine.<sup>8</sup>

Contemporaines des dernières manifestations d'Artaud, les premières expériences de poésie lettriste demeurent une région assez mal connue. Cette expérience de poésie phonétique, jugée saugrenue par certains, longtemps méprisée par les institutions culturelles, avait cependant requis l'attention d'Orson Welles ; dans l'épisode sur Saint-Germain-des-près de son film de télévision *Around the World*<sup>9</sup> on voit et on entend des performances d'Isidore Isou et de Maurice Lemaître. On y perçoit même, très brièvement, la transe verbale de François Dufrenoy.

Les lettristes pourraient passer pour des spécialistes du logatome, ce « pseudo-mot, régulier du point

de vue phonologique, mais n'existant pas dans la langue » ; mais le logatome lettriste, proche du scat des jazzmen, a surtout une fonction rythmique. Isou, en focalisant sur la lettre, prétendait périmé et abolir l'usage du mot en poésie. Il parlait de « la création d'œuvres amples et ciselantes dans la phonétique<sup>10</sup> ». Maurice Lemaître, qui a, par ailleurs, préfacé une réédition de *L'Art des bruits* (1913) de Luigi Russolo, a articulé à la composition syllabique et à la scansion des poèmes lettristes des interjections, des onomatopées et plus généralement pour toutes sortes de bruits produits par les organes de la phonation, notamment sur le disque édité sur le label Saravah en 1974. Par ses nasillements, étenuements, crachotements, raclement de gorge, rôt, toux... il élargit le domaine de la création musicale. Les bandes-son des films d'Isou et Lemaître : *Traité de bave et d'éternité* et *Le film est déjà commencé ?* présentent des traitements inhabituels (ruptures, inversions) voisins des expérimentations de la musique concrète.

Une autre singularité des lettristes viendrait de l'héritage de judaïté de certaines des principales figures du mouvement. Dans leur poésie, il y aurait une possible influence de la cantillation des célébrants du culte judaïque, cette « lecture solennelle à composante mélodique des textes sacrés ».<sup>11</sup>

D'autre part, il ne faudrait pas minimiser ce qu'a pu être pour eux, durant leur adolescence avant que ne débute leur activité littéraire, la confrontation aux discours des hommes politiques durant la seconde guerre mondiale, tant des leaders fascistes que de leurs thuriféraires vichyssois, à la violence

asservissante d'une parole qui subvertit le sens des mots dans le seul but d'avoir raison de l'auditeur, une parole qui ne vise qu'à lui faire entendre raison. Cette expérience a pu les inciter à développer, par la suite, la critique acerbe qui irrigue leurs écrits aussi bien théoriques que littéraires. Ainsi, la poésie lettriste chercherait à opposer une irrationalité formelle intentionnelle à une irrationalité inconsciente, morbide, productrice de dévastations. Elle me paraît s'inscrire entre ces deux pôles de la psalmodie rituelle et de l'opposition catégorique à une rhétorique coercitive.

Comme dans la cantillation du chantre, les rapports dialectiques entre *logos* et *melos* me semblent aigus dans le contexte de la pratique orale de la poésie lettriste ; de même, on peut y noter l'absence d'accompagnement instrumental et surtout l'absence de polyphonie (l'unisson lettriste). Les lettristes se préoccupent essentiellement de constructions phonétiques ; la signification (la sémantique) est considérablement en retrait dans la poésie lettriste, au profit d'une musicalité et d'une rythmicité accrues.

« **Le logatome lettriste, proche du scat des jazzmen, a surtout une fonction rythmique** »

« *Isou entendait rapprocher la poésie et la musique, dans un tout appelé Lettrisme, car si pour lui la poésie à mot n'avait plus de raison d'être, la musique à note pas davantage et cette nouvelle musique dont il est le promoteur isolé (...) s'articulera sans notion de hauteur musicale (recto tono) et sans instrument !* »<sup>12</sup>.

Il a proclamé la singularité de son programme : sa création d'un système cohérent et constructif (la Créatique) contribue, dans le cadre d'une visée globale (la Kladologie), à la refondation d'une culture (la société paradisiaque). Le Lettrisme est un anti-académisme à travers lequel passe une critique radicale des institutions et plus généralement des différentes instances qui les promeuvent et les perpétuent.

*L'introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique* d'Isidore Isou a été publié en 1947 et le linguiste Gustave Guillaume, apparemment bien informé de l'actualité de la littérature d'avant-garde, a fait explicitement référence à la vogue de la poésie lettriste (et peut-être aussi aux performances d'Antonin Artaud) dans un cours donné à l'École Pratique des Hautes Études en 1949 : « *Il existe actuellement des écoles — le mot est peut-être excessif — des chapelles littéraires où l'on préconise, pour l'expression de la pensée, l'emploi de moyens ayant la fraîcheur du langage inventé dans le moment du besoin et pour la pensée même que l'on veut rendre. Ces chapelles littéraires ont, sans bien s'en rendre compte toujours, déclaré une guerre à la langue, qui leur apparaît avoir le défaut, quand nous nous en servons, de nous obliger à rendre notre pensée particulière à l'aide de termes de valeur et de*

signification permanentes qui n'ont pas été faits expressément pour cette pensée particulière et personnelle.

L'attitude tout à fait spéciale et aberrante que l'on vient de caractériser est une attitude tard venue en littérature et paradoxale. Mais que, par une hypothèse, on la suppose existante aux âges les plus anciens ensevelis dans la préhistoire, ceux où a commencé à se former la langue — la langue existante en nous à titre permanent et dont les ressources sont en permanence à disposition — qu'on suppose l'attitude en question existante aux premiers âges de l'humanité, et du même coup la langue telle que nous la connaissons, pour la posséder en nous à tout moment, n'existerait pas. (...) Il convient d'ajouter que cet homme-là serait un homme autre que celui que nous sommes. (...) C'est un fait de civilisation que d'avoir besoin d'une langue qui nous épargne les obligations inventives, humainement excessives, du langage improvisé et, par la possession expérimentalement acquise que nous en avons, institue dans l'esprit humain des moyens d'expression valables non pas pour telle pensée particulière, mais universellement pour toute pensée.<sup>13</sup>»

Une spéculation de Wilhelm von Humboldt fait écho à celle de Guillaume : « Par une illumination intérieure et par la grâce de circonstances extérieures favorables, un peuple pourrait impartir à la parole dont il a hérité une forme tellement différente qu'elle en deviendrait une parole tout à fait autre et neuve.<sup>14</sup>»

Il est probable que l'adulte qui se livrerait à des exercices créatifs sur le langage pourrait chercher ainsi à émanciper sa pratique linguistique dans le sens jubilatoire des exercices vocaux de la prime enfance (lallation, écholalie) sans toutefois pouvoir rejoindre cet état de nature pré-linguistique, puisque la langue est définitivement inscrite en lui. Il devrait donc s'accommoder du grand écart entre l'intellection et le babillage. Les premiers lettristes ont ouvert une autre voie, totalement inédite dans le contexte occidental. ■



**MARC PLAS vit et travaille à Paris. Il réalise des pièces intermédia, des films des installations vidéo, et des performances. Il enseigne à l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. Il a été intervenant à la Fémis et à l'ENS Louis-Lumière. Il a participé à un groupe de recherche (CRECI — Université Paris 3) travaillant sur les relations entre le cinéma et les arts contemporains.**

**Le texte est un extrait remanié d'une étude qui aborde un champ plus large. Le texte dans son intégralité est consultable sur le site du CJC dans une rubrique spécialement dédiée au festival.**

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Ci-gît*, 1947

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, 1959, p. 253

<sup>3</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours* (Leçon inaugurale au Collège de France du 2 décembre 1970), Gallimard, 1971, p. 52

<sup>4</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, 1980, p. 196

<sup>5</sup> Sigmund Freud, *Der Witz und Seine Beziehung Zum Unbewussten* (Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient), 1905, p. 52.

<sup>6</sup> J.M.G. Le Clézio, *Hai*, 1971, p. 71 à 91

<sup>7</sup> Alfred Métraux, *L'Île de Pâques*, 1941, p. 288

<sup>8</sup> cf. E. R. Doods, *Les grecs et l'irrationnel*, 1959, appendice II, La Théurgie, p. 290-291

Les Théurgistes étaient des magiciens et des devins qui ont eu une influence considérable depuis le règne de Marc-Aurèle jusqu'à celui de Justinien, soit de la seconde moitié du I<sup>er</sup> siècle au début de la seconde moitié du VI<sup>ème</sup> siècle.

<sup>9</sup> *Around the World with Orson Welles*, 1955

<sup>10</sup> Olivier Soutet, *Linguistique*, 1995, p. 83

<sup>11</sup> Isidore Isou, « entretien avec Roland Sabatier le 15 Novembre 1999, chez Isidore Isou, à Paris ».

Interview publiée dans « *La Termitière* » n°8, Hiver 1999-2000.

<sup>12</sup> Voir l'article de Nidaa Abou Mrad « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », Actes sud, *La pensée de midi*, 2009/2 N° 28, p. 53 à 65, article disponible en ligne sur <https://www.cairn>.

<sup>13</sup> Frédéric Acquaviva : *Le Cahier du Refuge N° 163 Isidore Isou, Centre international de poésie, Marseille 2007*

<sup>14</sup> Isidore Isou, « Les véritables créateurs et les falsificateurs de Dada, du Surréalisme et du Lettrisme » (1965-1973), texte publié dans la revue *Lettrisme en 1973*

<sup>15</sup> *Leçons de linguistique de Gustave Guillaume (1948-1949) publiées par Roch Valin, Les Presses de l'Université Laval — Québec, 1982, p. 235-236*

<sup>16</sup> Wilhelm von Humboldt, *Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues (De la diversité de structure de la parole humaine)*, 1827-1829, §10, p. 84



## La parole en deux Alain Sabourin, dans un film de 1973 de Patrice Énard

« **Direct** » : droit, sans détour. « **Voix directe** » : sans intermédiaire.  
« **Rapport direct** » : qui a lieu de père en fils. « **Succession en ligne directe** »... « **Émission en direct** » : émission de radiodiffusion ou de télévision transmise sans enregistrement ni film intermédiaire.  
« **Direct** » : droit, qui s'appréhende facilement, directement.  
Pure transparence.

**Bon ben, voilà. Je suis un sujet qui parle, et de ce réel, sera perçue l'image** d'un sujet parlant. Alors il faudrait voir, d'une part, comment est produit le réel, ce réel. À savoir : comment, qu'est-ce qui me fait parler ? Et d'autre part, que percevra le spectateur ? C'est-à-dire l'image d'un sujet parlant... Dans quelle mesure reflète-t-elle le réel que je suis ? À savoir : ce qui me fait parler.

**Bon alors, voilà. Le réel que je suis maintenant... Alors, je suis filmé.**  
Je suis contraint d'être assis, je suis bien habillé, je dois regarder la caméra de temps en temps, je dois te regarder, aussi, hein... Ça, c'est un réel. Et il faut que je parle, bon... Parler aussi de la question du fait que je suis parlant devant une caméra, hein. Ça, c'est un réel. De l'autre côté, ce que percevra le spectateur, c'est-à-dire vous, c'est, effectivement, l'image d'un sujet parlant. Et cette image de sujet parlant mime, ou plutôt essaie de faire croire qu'elle reflète complètement le réel.

Or, c'est faux, il y a quelque chose qui ne passe pas. C'est-à-dire : il y a certaines contradictions qui déterminent le fait que je sois là, qui déterminent le fait que je dis un tel type de discours, qui ne passeront pas. C'est ça qu'il faudrait essayer d'expliquer. Donc, si je suis un sujet parlant, aussi — et le discours que je dis, le discours que je produis, mais qui aussi me produit, d'une certaine façon, puisque j'y mets les forces vives, je ne parle, justement, qu'en essayant de le rendre productif, de m'y rapporter d'une façon nouvelle —, je dois lutter contre une espèce de poids mort, à savoir : le poids mort d'un certain sujet. C'est-à-dire, en fait, d'une conception historique qui lie le sujet, un sujet déterminé, à son discours. Bon alors, ce qui me fait parler, il est clair que c'est déjà l'être de classe. Je suis un intellectuel petit-bourgeois, ça, ça a quelques déterminations.

**La classe dominante, celle qui domine dans l'économie et la politique,** celle qui possède la puissance matérielle dominante, domine aussi dans les superstructures, avec ses idées dominantes, domine aussi par conséquent au cinéma, avec des images et des sons qui sont ceux de sa domination. L'idée impérialiste du réel passe pour le réel lui-même. Dans cette offensive, tous les moyens sont bons : déguisement, maquillage, travestissement, etc. Impérialisme d'Hollywood : un rêve plus vrai que nature, de la culture pris pour nature. Les images et les sons de la bourgeoisie dominante, que toute cinématographie tend spontanément à reproduire, déterminent des comportements objectifs chez les sujets, des façons particulières de penser, de vivre, de se rapporter au monde. Que voit-on au cinéma ? Des images de gens qui discutent. Des images et des sons qui discutent entre eux. Rapport sans cesse changeant des images et des sons. Contradiction image/son. Qui parle ? Pour qui ? Contre qui ? Une assemblée, un dialogue, un sujet qui parle... Autant de reflets spécifiques des luttes réelles d'un pays — reflets eux-mêmes en lutte.

« **Dialogue** » : espace homogène, navette de la parole, ce qui coud, suture, unit bord à bord, empêchant que ça bâille.

**Les individus ne peuvent se représenter ce qu'ils sont en réalité dans la société,** ni même être représentés adéquatement par d'autres individus tels qu'ils sont en réalité dans la société. Notion bourgeoise de liberté de penser. Liberté fictive des individus sociaux, pour mieux masquer le mécanisme même de l'idéologie. La méconnaissance, reconnaissance, qui passe à travers l'individu, par le langage, du rapport de cet individu pensant, parlant, aux conditions réelles, matérielles, de sa parole pensée. Ce n'est pas l'individu qui parle, pense, seul. Seul le matérialisme dialectique et le matérialisme historique, la science freudienne, peuvent nous désigner ce qui lui est extérieur. Matière, langage, inconscient, sexe, économie. L'image d'un sujet parlant, au cinéma-TV, est faite pour nous masquer tout cela.

### **Partir du cinéma : la parole représentée.**

Marquer que l'appareil reproduit une certaine conception de la pratique du langage. Faire émerger le nouveau de l'ancien. Deux pratiques du langage. En fait, une lutte entre deux conceptions du monde. Enjeu politique. Déclenchement ou non du processus de révolutionnarisation. Nouvelle façon de parler, d'écrire, de refléter le nouveau dans la société, l'histoire.

### **Bon, voilà. On a essayé de rédiger un commentaire.**

Il était irrémédiablement poussé vers le parachutage. Ou il tendait vers un savoir théorique juste, ou il louchait vers des pratiques nouvelles d'écriture. Il faut essayer d'éviter ces deux erreurs.

### **Les gens n'arrêtent pas de faire du cinéma dans la vie.**

La façon qu'ils ont de penser les choses, l'image qu'ils ont d'eux-mêmes, leurs relations intersubjectives sur une base fantasmatique, bref, dès qu'ils ouvrent l'œil, dès qu'ils ouvrent la bouche, ils font de la propagande qui, pour se croire na-tu-relle, universelle, neutre, au-dessus de la lutte des classes, est en fait de la propagande bourgeoise. Les gens sont donc les premiers instruments de la reproduction de l'idéologie bourgeoise, de la reproduction des rapports de production capitaliste. Ils sont les instruments de leur propre répression. Ils s'autofilient à leur insu. C'est ce petit cinéma-là qu'il faut traiter de plus en plus au cinéma, et non du cinéma des Lumières — Auguste et Louis —, avec les beaux messieurs et les belles demoiselles, dont les images et les sons, sans oublier le rapport du sujet spectateur qu'il commande, reconduisent spontanément la philosophie idéaliste, la conception idéaliste du monde, antagonique à la conception matérialiste et dialectique du monde, antagonique au marxisme-léninisme-pensée Mao Tsé-Toung, antagonique à l'élaboration de l'idéologie prolétarienne. Le cinéma ne tient pas compte des contradictions objectives qui déterminent tout procès réel. C'est pourquoi il les transforme en contradictions subjectives — contradictions internées à la conscience. Ce qui donne des individus incapables de se rapporter au réel qui les détermine, et donc pensant ce réel de façon mythique. Hommes à idéologies simples et psychologies compliquées. C'est contre cela qu'il faut lutter.

### **L'important nous semble être de contribuer au déblocage de la représentation**

idéologique des luttes — déblocage qui donnera à ces luttes tout leur sens et pourra rétroagir sur elles. Celles-ci, les luttes, ayant alors un reflet actif vrai.

### **Tu vois, il faut que le son soit la force productive,**

ou plus exactement la force du sujet producteur, celui qui transforme et se transforme, c'est-à-dire nous et les spectateurs. Ce son, ou force vive du sujet, ou langage vivant, ou pratique nouvelle du savoir, eh bien, ce son-là est ce qui a l'initiative et ce qui prend en charge la construction,

à partir du réel, d'images qui reflètent justement. Ce son, tout d'abord, doit refuser l'image du sujet parlant, doit refuser la scénographie du direct. Puis, les anciennes images refusées, il doit se placer petit à petit au cœur même de toutes les stratifications contradictoires : l'image se cherchant, l'image essayant d'écouter le son, l'image essayant de rentrer en contradiction avec lui — ce qu'elle n'a jamais fait, le considérant ou bien comme un autre, un pur référent, faisant comme si les idées justes tombaient du ciel, ou bien s'amalgamant à lui, fusionnant avec lui jusqu'à la confusion, l'image se regardant autrement donc, ayant une autre idée d'elle-même, une autre fonction, une autre base de production.

### **Dans la lutte qui nous oppose à la bourgeoisie, rien ne peut être dit**

de façon simple. Dans les travaux d'avant-garde, la contradiction n'est pas entre le compliqué et le simple, mais entre le juste et l'erroné. L'erroné, c'est la façon de considérer les choses simplement. Il est facile d'avoir des idées erronées, puisque le tout social les reproduit spontanément. Par contre, il est difficile de se rapporter justement au monde, de produire des reflets justes, car il faut lutter quotidiennement contre notre tendance spontanée aux idées erronées.

### **Il est beaucoup question, dans ce film, d'analyse, de critique, d'explication,**

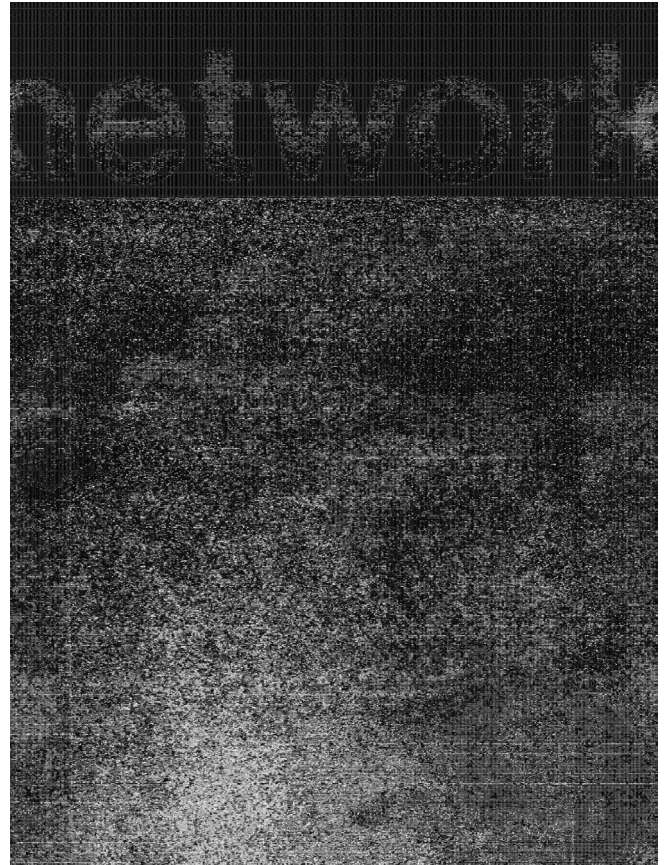
de compréhension. La compréhension, ce n'est pas quelque chose de ponctuel. On n'en finit pas de comprendre. La compréhension, ce n'est pas une affaire d'intelligence ou d'intellection de sens, mais une affaire de pratique. Car en fait, d'où viennent les idées justes ? Elles viennent de trois sortes de pratiques : la lutte des classes, la lutte pour la production, la lutte pour l'expérimentation scientifique. On n'en finit pas de comprendre, parce qu'en fait, dans la vie, on n'en finit pas de lutter. ■

**Il s'agit de la bande son de  
*La Parole en deux*, de Patrice Énard,  
qui nous semble se rattacher  
singulièrement à la demande  
de discours hors norme, d'un  
cacolecte théorique bien ancré  
dans son époque — mais toujours  
aussi percutant ! (Martine Boyer,  
Présidente de l'association  
Patrice Enard)**

**Les films de Patrice Enard  
sont distribués par le CJC**



Clint Enns, « A&C » *Glitch Series*, 2015



Clint Enns is a writer  
and visual artist living  
in Montréal, Québec.

## Voix, subjectivité, sujet

Frédéric Tachou

Dominique Noguez, dans un chapitre intitulé « Le discours, le récit — autrement » de son *Éloge du cinéma expérimental*, présentait comme l'une des spécificités du cinéma expérimental français l'utilisation de la voix, plus généralement du discours verbal. Cela tenait doublement selon lui au poids d'un héritage culturel dominé par les lettres et à une plus grande porosité entre les champs artistiques, dans quoi il faudrait voir là aussi un héritage des convergences d'intérêts, de programmes et de solutions aux questions posées par la modernité, à l'œuvre dans les avant-gardes des années 1920. L'esthéticien, érudit

et avisé, n'a pas creusé plus loin, s'attachant plutôt à repérer les effets d'échos entre *poiesis* du roman, de la nouvelle, de la poésie, du théâtre, du chant et du film. Il n'a pas manqué néanmoins, dans la première phrase du chapitre, de citer Roman Jakobson, manière de poser devant la porte du linguiste un petit caillou pour signaler l'intérêt qu'il y aurait à la pousser.

Esquissons donc quelques pistes d'analyse dans le but de cerner les principaux enjeux sémiotiques et esthétiques de l'introduction du discours verbal dans le cinéma expérimental.

# 1.

Le poids des lettres est-il le même partout ? Non, sans doute, mais la question est-elle intéressante ? Pour moi, non. Ce qui l'est davantage, c'est d'observer comment à ses débuts, le cinéma expérimental s'est construit comme un discours iconique. Cela signifie que pour être identifié, il devait agencer un matériau visuel dans un écoulement temporel qui ne soit pas structuré par une syntaxe assimilable à de la narrativité. Les éléments touchant de près ou de loin au discours verbal étaient largement évacués afin d'éviter toute tendance « littéraire ». Les termes permettant de désigner les différentes configurations iconiques étaient d'ailleurs empruntés au lexique musical (harmonie, tonalité, cadence, rythme, contrepoint, etc.), parce que davantage éloignés des enjeux de représentation de référents concrets.

Pourtant, à y regarder de près, des films, à l'instar de *Manhatta* (1923) de Strand et Sheeler, articulaient une poétique du visuel et une poétique du verbal (sous forme de cartons). Si ce film avait été réalisé dans la période sonore, le poème de Whitman aurait certainement été dit en voix off, comme le sera celui d'Anais Nin dans *The Bells of Atlantis* (1952) de Ian Hugo trente ans plus tard, accompagné par les nappes de synthétiseur des époux Barron. Il serait donc peut-être plus juste de considérer l'énoncé verbal comme un matériau potentiel du cinéma expérimental dont la primeur accordée à l'iconicité et les limitations techniques de la période muette ont en même temps inhibé et retardé le déploiement.

# 2.

Selon Jakobson, la poéticité se manifeste dans la littérature lorsque le mot est ressenti comme mot, et non comme simple substitut de l'objet nommé (*Huit questions de poétique*, Seuil, p. 46). Le parallèle avec l'iconicité dans le cinéma expérimental est évident, où l'on cherche à faire exister le signifiant « en soi » en le détachant autant que possible du sens des choses représentées (par exemple les moules à tarte dans *Le ballet mécanique* (1924) de Léger et Murphy). Ce qui manquait au poétique verbal pour devenir une composante de plein droit du cinéma expérimental, c'était peut-être le fait de ne pas être assez détaché de la tradition poétique littéraire.

Parce que dans le Paris d'avant 1914 la tradition littéraire va éclater, sans doute un peu plus que partout

ailleurs, le poids de l'héritage culturel évoqué par Noguez peut être pris en considération. À condition toutefois, de n'en retenir que le versant le plus novateur, celui où les bouleversements sémantiques furent les plus forts, comme dans la poésie d'Apollinaire par exemple. Il devint alors théoriquement possible de dépasser la simple association mécanique du poétique visuel et du poétique verbal dans une dynamique spécifiquement moderne visant à faire naître de nouveaux moyens d'expression, par la synthèse, en utilisant, comme le soulignait Lotman, les systèmes sémiotiques à l'encontre de leurs propriétés les plus fondamentales : le cinéma expérimental tendait vers l'abstraction, la poésie surréaliste tendait vers l'imagité ou le pur sonore. Pourtant, faute de conditions techniques favorables, les expériences futuristes de poésie sonore, de poésie phonétique ou de poésie sans mot, ne convergeront pas vers le cinéma expérimental.

La synthèse va s'opérer d'abord avec le champ musical pour donner naissance dès le début des années 1930 au très fertile cinéma synesthésique où, mis à part le chant dans certaines musiques employées (chez Len Lye), l'expression verbale est quasi inexistante. Très rares furent les cinéastes d'avant-garde qui, à l'instar de Jean Cocteau avec *Le sang d'un poète* (1930), tentèrent une synthèse de l'expression poétique verbale et visuelle.

Il faudra attendre le développement de la musique électroacoustique et de la poésie sonore pour qu'un pas décisif soit franchi dans le traitement de la voix humaine comme pure matière sonore, sans toutefois que la synthèse avec le texte iconique soit

immédiat et évident. Curieusement, l'expression verbale va être couplée au cinéma expérimental dans sa forme la plus conventionnelle : celle d'un langage ordonné et structuré pour communiquer du sens, d'abord chez les lettristes, ensuite dans ce que Noguez appelle le journal filmé.

# 3.

L'incorporation de l'expression verbale dans le cinéma expérimental n'a pu s'opérer qu'à partir du moment où celui-ci cessait d'être un langage iconique pur et devienne un espace créatif suffisamment autonome pour qu'une très grande diversité de pratiques artistiques s'y développent. Autrement dit, cessait d'être obnubilé par le devoir de ne rien raconter et s'ouvrait de nouveau à des métisages et des croisements avec la littérature.

À partir de là, comme dans toute discipline artistique, le cinéma expérimental s'est trouvé polarisé entre, d'un côté l'effort pour le démonter et l'objectiver comme technique, et de l'autre l'effort pour mettre le film au service de la subjectivité de l'artiste. La manière de traiter l'expression verbale rend compte de cette polarité. En effet, du côté de l'objectivation du matériau, comme dans *T.O.U.C.H.I.N.G.* (1968) de Sharits ou *Unsere Afrikareise* (1966) de Kubelka, ce sont ses qualités formelles de matière sonore qui priment. Du côté de la subjectivité, elle tend vers le prosaïque, comme dans le journal filmé. Dans le premier cas, les composants vocaux sont soumis à des opérations transformantes (travail des textures, associations

avec d'autres sons, découpage, montage, etc.), dans le second cas, ils sont généralement fixés tels qu'ils se manifestent.

Entre ces deux pôles, il y a une multitude de films expérimentaux avec voix-off, déclarations, déclamations, proclamation, monologues, dialogues, etc.

## 4.

Le film expérimental avec voix off est né du croisement du documentaire et du journal filmé. Le journal filmé est une transposition dans le plan cinématographique d'un genre littéraire pratiqué par de nombreux écrivains, de Stendhal à Michaux en passant par Tchekov. Originellement destiné à conserver pour soi des traces d'expériences vécues, de réflexions, de projets, d'esquisses, de rencontres, le journal s'est autonomisé en tant que forme esthétique à la faveur de l'intérêt croissant au début de l'ère moderne (fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) pour la capitalisation de l'expérience individuelle dans la double perspective de l'histoire et du voyage. Mekas, en recourant rarement à la voix off, a construit avec

« **Le film expérimental avec voix off est né du croisement du documentaire et du journal filmé.** »

une extrême habileté un équivalent filmique au journal littéraire, notamment avec *Walden* (1968).

À la même époque, le travail le plus poussé concernant la voix off dans le documentaire est à rechercher dans l'orbite du Service de la Recherche de Pierre Schaeffer. Citons par exemple l'extraordinaire *Dans ce jardin atroce* (1964) de Jacques Brissot où la voix de Cocteau est articulée aux nappes sonores de Luc Ferrari, ou encore *Orient-Occident* (1962) d'Enrico Fulchignoni avec une musique de Yannis Xenakis.

Le film expérimental avec voix off est devenu une sorte d'idiome du cinéma expérimental, une formule immédiatement identifiable située entre la finalité explicitement didactique du documentaire et l'expression d'un univers personnel autocentré, parfois jusqu'à la narcissisation extrême, telle qu'elle a pu se manifester dans les films de Tony Conrad ou Tony Oursler. En tant qu'expression de la subjectivité du. de la. cinéaste, ce type de film — que nous recevons en abondance lors de chaque cycle annuel de sélection pour le festival — engage toujours la question du sujet (la position d'où l'expression verbale est énoncée). La question du sujet est doublement celle du destinataire (qui parle et pourquoi?) et celle de la situation communicationnelle (pourquoi et de quoi on me, on nous, parle?).

## 5.

Dans les sociétés, le plus souvent riches et occidentales, pour lesquelles de nombreux sociologues (Lash)

on recourt au concept d'atomisation pour décrire l'état du corps social, l'affirmation artistique de l'individuation, devient presque quelque chose de superflu. Ainsi, le film expérimental avec voix off semble souvent motivé par la seule ambition de dire « j'existe, je suis comme ça ». On touche ici à la limite d'une conception de l'art visant à sauvegarder comme son seul contenu de vérité la subjectivité, parce que celle-ci n'est plus perçue aujourd'hui que sous la forme d'une entité psychologique ni plus ni moins intéressante qu'une autre. L'expression de la subjectivité a perdu le caractère d'anticonformisme, de plan d'appui pour toute sorte de résistance qu'elle pouvait avoir à des époques de moindre libéralité. Elle mérite en revanche toute notre attention lorsqu'elle émane d'un auteur corseté par le moralisme conservateur de sa société comme dans *This Day Won't Last* (2020) de Mouaad El Salem, évoquant la difficile condition d'un jeune tunisien homosexuel.

Sur un plan formel, c'est à dire technique, lorsque la voix off n'a pas fait l'objet d'un travail de transformation, cela indique généralement que le. la. cinéaste ne la considère pas comme un élément de la composition audiovisuelle. La voix off joue alors le même rôle que dans le documentaire : elle définit une position d'extériorité à l'égard de l'objet, objet qui peut être l'énonciateur. trice même, comme s'il s'agissait d'un documentaire sur soi. Dans ce bouclage, l'Autre peine parfois à trouver sa place parce qu'il est dépouillé d'une partie de son travail d'interprétant. Une telle formule n'est nullement vouée à l'échec, comme le démontre

*Pérégrination* (2020) de Léa Jiqqir, parce que dans ce cas, il y a une dimension collective clairement visée à travers le discours d'une fille d'émigrés posant l'épineuse question de sa position entre deux déterminismes culturels. Mais la plupart du temps, faute de dimension collective, elle est stérile. Lorsqu'en revanche la voix off subit un travail de transformation visant à l'inclure dans la composition sonore du film, toute la topique liée au discours change. La voix off ne représente plus la position d'extériorité du sujet-destinateur à l'égard de son objet. Elle renvoie maintenant à son effort de cinéaste pour trouver une solution technique à la formulation cinématographique de ses intentions. La voix off ne joue alors plus du tout le même rôle que dans le documentaire, car elle appartient, en tant qu'élément formel, au document. L'Autre (le destinataire), retrouve alors tout le périmètre nécessaire pour son travail d'interprétant. Plus personne n'est là pour penser l'audiovisuelisé à sa place. *Atlas* (2019) de Luis Ricardo Garcia Lara, également en compétition cette année, est un assez bon exemple de cette configuration. Les effets de compression et d'écho appliqués à la voix, son articulation avec des textures sonores très granuleuses, un montage son riche et savant, tissent avec la bande image un maillage étroit par lequel on perçoit le film, l'œuvre, comme une totalité organique dans laquelle toutes les composantes se conditionnent mutuellement, c'est à dire, la subjectivité et la technique. La pertinence des choix esthétiques a permis d'atteindre un haut niveau de réussite, en dépit de tout ce qui pourrait y avoir de pesant dans la visée didactique du propos.

Nous concluons que dans le film expérimental, l'expression verbale n'est plus du tout une spécificité de telle ou telle tradition nationale. Elle caractérise en revanche un sous-ensemble du corpus que j'ai appelé ici « film avec voix off », englobant un large éventail de formules esthétiques, entre le documentarisan et le radicalisme formel, entre la visée didactique ou au contraire le prosaïsme jusqu'à l'insignifiance, entre le déploiement à partir d'un objet limité d'une dimension collective illimitée ou le bouclage narcissique du discours. Dans tous les cas, l'objet film reste en dernière analyse ce par quoi moi, destinataire, je deviens sujet, c'est à dire interprète de la configuration de l'œuvre, hôte de sa subjectivité, *avec, à côté, dans, voire contre*, la voix qui s'y actualise. L'expérience, du moins mon expérience, conduit à penser que la voix impensée en tant que voix, c'est à dire en termes Jakobsiens, non poéticisée, est souvent l'indice d'une malformation organique de l'œuvre. C'est ce qui arrive quand l'auteur ne se pose pas la question : pourquoi, comment et à qui je parle ? Car si lui, elle, ne se la pose pas, moi, oui. ■



**Frédéric Tachou,**  
**Docteur en Esthétique**  
**et sciences de l'art,**  
**enseigne l'étude**  
**du cinéma non-narratif**  
**à Paris 1 Panthéon-**  
**Sorbonne, président**  
**du C.J.C.**

## Détournements, *tabula rasa* et art contemporain

Raphaël Bassan

Entre la politique de la « table rase » prônée par divers artistes ou théoriciens des avant-gardes (Tristan Tzara, Isidore Isou) et le verrouillage technique imposé par les fabricants de caméras, de projecteurs, d'ordinateurs au cours des décennies, dans le but de « normer » la création, les artistes ont dû apprendre à louvoyer. Certains films proposés en sélection cette année tournent autour de ces questions. À la *tabula rasa* préconisée par les novateurs qui avait pour but d'annihiler la culture du passé pour promouvoir un art nouveau a pu succéder un dépouillement extrême voulu par les autorités muséales, celles qui promeuvent l'art dit contemporain comme le suggère, de manière détournée, *In Between* d'Hugo Monteiro<sup>1</sup>, car aujourd'hui la notion de modernisme et de postmodernisme (autocritique du modernisme face à diverses formes d'hybridations) sont niées. La généralisation du numérique au niveau de la conception des films mais également de leur projection, via le DCP, verrouille de manière quasi irrévocable tout moyen de détournement. Le DCP est protégé par le chiffrement des données. Ce combat pour trouver des failles dans ce système binaire est décrit dans *Testfilm #1* de Telcosystems (Gideon Kiers, David Kiers, Lucas van der Velden, Croatie/Pays-Bas)<sup>1</sup>. Les nombreux focus illustrent les manières les plus diverses qu'adoptent les créateurs pour résister à toutes les normes, en créant des langages imaginaires : tel le stupéfiant *Atlas*, de Luis Ricardo Garcia Lara, en compétition. Ce texte ne s'attachera pas à analyser les films proposés en focus, d'autres que moi s'y sont attelés, il pointerait simplement quelques constantes du combat que vivent les artistes visuels au système technologique et/ou idéologique depuis un siècle.

## Comment cela a commencé ?

Le cinéma expérimental a (au moins) deux origines. Il apparaît dans ses manifestations concrètes avec la projection d'*Opus 1* de Walter Ruttmann le 1<sup>er</sup> avril 1921 à Frankfort<sup>2</sup>, premier film abstrait qui — du giron des avant-gardes pluridisciplinaires des années 1910 et 1920 — soit parvenu jusqu'à nous. Le cinéma expérimental a aussi des filiations avec le précinéma d'Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey (Marcel Duchamp reconnaîtra une dette envers ces pionniers) ou le cinéma des origines, antérieur à 1915. Celui d'avant la « mise au pas » de l'esthétique cinématographique dans son appétence fictionnelle uniquement, par, entre autres, David Wark Griffith. Mais déjà le Cinématographe des Frères Lumière avait corseté, dès 1895, les possibilités expressives techniques, de ce qui n'était pas encore un art, en instituant grâce au 35 millimètre perforé une vitesse de défilement calibrée et apparemment inamovible (toutefois pour suivre les évolutions des nouvelles caméras et projecteurs, la vitesse de défilement évoluera de 16 images seconde au début du siècle à 22 voire 24 images seconde — vitesse demeurée inchangée jusqu'à nos jours). En 1921, toujours, un film « documentaire », un portrait plutôt d'un grand quartier de New York, *Manhatta* de Paul Strand et Charles Sheeler est projeté à New York<sup>3</sup>. Marcel Duchamp le montrera en 1923 à la fameuse soirée Dada du Cœur à barbe<sup>4</sup>, ce film a certainement influencé un des courants majeurs de l'avant-garde des années 1920, les « symphonies urbaines », dont un des parangons demeure *Berlin, symphonie d'une grande ville*, de Walter Ruttmann (1927). Ainsi de Ruttmann à Ruttmann le cercle est bouclé. Se trouvent donc identifiés deux des courants majeurs de l'avant-garde historique : abstraction à ascendance picturale et réorganisation filmique des activités des villes, architectures, vie urbaine, éloge des machines. Cent ans plus tard, il n'est absolument pas nécessaire de se réclamer d'une quelconque avant-garde pour faire du cinéma expérimental. Mais ces modèles perdurent comme on le voit lors des diverses sélections successives du festival. Toutefois, il n'est pas rare que les cinéastes naviguent entre l'attrait d'une problématique *tabula rasa* (héritée de Dada ou du lettrisme entre autres) et la volonté de contourner les blocages de plus en plus sophistiqués que l'industrie met au point pour verrouiller les possibilités créatrices des artistes : Patrick Bokanowski pour le cinéma, Robert Cahen pour la vidéo et Jacques Perconte pour le numérique s'évertuent à forcer les machines (leurs instruments) à faire autre chose que ce pour quoi elles ont été conçues. Invention esthétique et résistance se confondent chez eux.

## Désynchronismes divers

L'arrivée du cinéma parlant en 1926 clôture encore plus les possibilités créatrices des artistes en faisant du son un véhicule de récits à tendances théâtrales. Toutefois, des cinéastes comme Jean Grémillon (*La petite Lise*,



1930) ou Jean Epstein (*L'Or des mers*, 1932) utilisent le contrepoint sonore qui bloque ce diktat de l'industrie. Les cinéastes abstraits des années 1930 (Oskar Fischinger, Len Lye, Norman McLaren) trouvent un compromis dans la confection d'un cinéma d'animation qui cherche la synchronie visuelle entre son et image. Fischinger attirera l'attention de Walt Disney qui l'engagera pour travailler sur *Fantasia* (1940). Dans les années 1950, Norman McLaren (*Blinkity Blank*, 1955) et Len Lye (*Color Cry*, 1952) opèrent sur le tard une rupture avec le « travail séduisant » de leurs débuts, relevant souvent de commandes publicitaires. Le cinéma expérimental antérieur aux années 1950 reste obsédé par les jeux de formes et de rythmes, créant une orthodoxie expressive qui oscille entre abstraction séduisante, documentaires plastiques et profusions surréalisantes. *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1928), *Le sang d'un poète* (Jean Cocteau, 1930) voire *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren et Alexander Hammid, 1943) relèvent de cette catégorie. *Ballet mécanique* (Dudley Murphy et Fernand Léger, 1924), en revanche, sera une des œuvres anticipatrices de l'avant-garde cinématographique moderne : utilisation et montage de photogrammes en plus de la partition de plans, utilisation d'une dynamique propre aux objets, aynchronie du montage et des perceptions.

La véritable révolution se produit en 1951 avec la sortie de deux films lettristes : *Traité de bave et d'éternité* d'Isidore Isou et *Le Film est déjà commencé* ? de Maurice Lemaître. Ces films appartiennent à une avant-garde artistique pluridisciplinaire, le lettrisme. Isidore Isou, son fondateur, avait exposé dès janvier 1946 à Paris (où il venait d'arriver quelques mois auparavant de sa Roumanie natale) sa « théorie lettriste » qui doit renouveler tous les arts (et au delà) en s'attaquant non aux mots, aux phrases, aux écoles, mais aux lettres, aux sons, aux signes, à l'élément le plus simple de l'expression humaine. Le pionnier distingue dans l'évolution du cinéma (et des arts) une phase « amplique », où ce dernier cherche à approfondir ses thèmes (c'est l'apport des Griffith, Chaplin à l'histoire du cinéma), une phase « ciselante », où le cinéaste fait imposer la cohérence anecdotique, fictionnelle, du film pour s'intéresser à tel détail de la représentation, de la matière, qui peut être grattée, attaquée chimiquement, ou avoir la même fonction que la surface blanche d'un tableau (les apports de Joyce en littérature et du lettrisme après-guerre) et, enfin, arrive l'hypergraphie qui élargit l'œuvre aux signes existants ou inventés : sonores, visuels, phonétiques ou idéogrammiques. Toute l'évolution du cinéma d'avant-garde jusqu'à nos jours est contenue dans les écrits d'Isou. Dans *Traité de bave et d'éternité*, le théoricien tourne relativement peu et utilise, en grande partie, de la pellicule impressionnée récupérée (du *found footage*), qu'il monte et dénature à sa guise. Les rapports image-son sont placés sous le signe de la « discrédance » : il n'y aura entre eux aucune relation de cause à effet. L'artiste accorde (chose troublante alors dans le cinéma expérimental) la préférence à la bande son au détriment de la bande image. C'est ici qu'intervient la grande fracture qui nous interpelle jusqu'à aujourd'hui. C'est la première fois que des films sont conçus de l'intérieur de l'histoire du cinéma. Dans *Traité de bave et d'éternité*,

le personnage central assiste à une projection de ciné-club et évoque divers prédécesseurs du 7<sup>ème</sup> art. Dans *Le film est déjà commencé* ?, les spectateurs attendent avant de rentrer dans la salle et sont contraints de regarder des passages d'*Intolérance* de Griffith (1915) projetés en extérieur. Le film redevient un matériau (chaque image est retravaillée, ciselée, attaquée, détériorée) et l'ensemble ne renvoie à aucune fiction externe, mais à l'univers propre du cinéma et à la théorie du lettrisme.

Ces démarches favorisent l'émergence de l'Expanded Cinema qui ne s'attaque plus uniquement à l'image mais aussi aux appareils et supports qui la produisent (caméras, projecteurs, caméscopes, ordinateurs). De 1988 à 1998, Jean-Luc Godard concevra ses *Histoire(s) du cinéma* sur des préceptes semblables à ceux des lettristes mais avec une portée exponentielle plus vaste : les histoires du cinéma et celle de l'humanité se confondent, s'éclairent et se recourent. Les extraits de films de fiction deviennent des éléments bruts, des témoignages de premier ordre bien qu'indirects. Tant chez les lettristes que chez Godard, l'asynchronie, le travail sur les images font apparaître des pratiques de montage hérétiques qui ouvrent le sens plutôt qu'ils ne le clôturent. Alors que les lettristes bousculent de l'intérieur le processus cinématographique en brisant les habitudes de préhension tant plastiques que technologiques des spectateurs, le retour au précinéma et au cinéma des origines (ce qui ne se produit pas chez les Isou et Lemaître qui célèbrent le cinéma devenu déjà un art en louangeant Griffith ou Chaplin) marque le cinéma d'avant-garde des années 1960 et 1970 ; l'exemple le plus notoire étant *Tom, Tom the Piper Son* (1969) dans lequel Ken Jacobs refilme, déconstruit, manipule et recontextualise un court métrage homonyme de 1905 de Billy Blitzer.

## Art contemporain ?

Le cinéma expérimental comme tout autre cinéma (le cinéma fantastique, le cinéma d'auteur) connaît des phases classiques, modernes et postmodernes. *Entr'acte* de René Clair et Francis Picabia est un « film expérimental classique ». *Le Film est déjà commencé* ? ou *Tom, Tom the Piper Son* sont des films expérimentaux modernes : ils légitiment une tradition, celle du film de *found footage* (déjà existante avant) comme modèle de conception d'un film qui perdure sous diverses formes aujourd'hui encore. La technique du emploi est devenue l'acte créatif majeur du cinéma de recherche de ces trente dernières années : Godard l'utilise jusque dans *Le Livre d'images* (2018), Bill Morrison en est devenu un des grands chantres, mais de jeunes créateurs aussi se distinguent en récupérant et détournant des images piochées sur l'internet, et en pratiquant comme Michael Woods une sorte de terrorisme visuel. Woods comme Godard, à des niveaux différents, resteront des postmodernes indécrottables. « L'idée selon laquelle le postmodernisme serait prioritairement une dérive pour ainsi dire autocritique du modernisme mettant en lumière certains de ses aspects refoulés ne résiste donc pas à un examen attentif de l'éparpillement des

valeurs qui caractérise l'art à partir des années 1980. Indépendamment de sa "volatilité en éther esthétique", l'art va de plus en plus se détourner de tout projet visant à échafauder de "nouvelles" propositions au sens où pouvaient encore l'entendre les artisans de la tabula rasa moderniste, mais aussi de l'art conceptuel et autres phénomènes connexes (land art, arte povera, etc.). Non seulement le fait de puiser dans des éléments du passé n'est plus assimilé à une conduite répréhensible et réactionnaire mais le recours à des formes ou propositions antérieures est bien au contraire encouragé par de nouvelles générations de critiques et de commissaires d'exposition, qui voient dans ce genre de postures un moyen d'échapper au statut d'auteur et à une propriété intellectuelle qui selon eux entacherait le projet moderniste.»<sup>4</sup>

Deux attitudes parmi d'autres sont à noter dans la sphère de l'art contemporain. En 2006, Godard est invité à concevoir une exposition, *Voyage(s) en utopie*, au Centre Pompidou dans une optique relevant de l'«art contemporain», sans turbulences ni aspérités. Mais le cinéaste ne s'y fait pas. Dans le film qu'il conçoit pour cette exposition, *Vrai faux passeport*, il réutilise les techniques et tactiques des *Histoire(s) du cinéma*, et, de plus, chaque extrait, selon le thème mis en images et la qualité du traitement, se voit gratifié d'un bonus — s'il répond à la vision de l'auteur — ou d'un malus écrit et incrusté dans l'image s'il ne concorde pas. Il y a de la résistance, Godard demeure jusqu'à aujourd'hui dans une démarche polémique postmoderniste.

Le cinéma fascine, en retour, les plasticiens. Dans *The Clock*, le Suisse-Américain Christian Marclay rend un hommage *cool* et sans vagues au cinéma. C'est une œuvre vidéographique de vingt-quatre heures, dans laquelle l'artiste orchestre des milliers d'extraits de films puisés dans toute l'histoire du cinéma (avec une préférence pour Hollywood). Tous rendent visible le temps qui passe à travers une myriade de plans d'horloges, de réveils, d'alarmes, de montres, d'actions ou de dialogues. L'ensemble est diffusé en fonction du temps réel : lorsque, dans le film, une horloge indique 16 heures, il est pareillement 16 heures à la montre du spectateur. C'est un hommage au cinéma par l'identité reconnaissable des extraits de films et l'utilisation du *found footage*. *The Clock* nous rend palpable le temps qui passe. Dans les quatre ou cinq plans qui indiquent 21 heures, certains en couleurs d'autres en noir et blanc, on appréhende les diverses nuances de la tombée de la nuit qui, du sein de l'artificialité, tricote quelque chose qui est de l'ordre du vécu et du ressenti, sans fiction ! C'est aussi une installation : si le dispositif se grippe (arrêt même momentané de la projection), le mécanisme ne fonctionne plus. Contrairement aux brûlots de Michael Woods ou de Derek Wolfenden, il n'y a pas d'oppositions, pas de contestations, pas de ligne politique, mais l'œuvre demeure polysémique. ■

<sup>1</sup> Films présentés en sélection cette année et non retenus. *In Between* contient une double grille de lecture : il a d'une part des entretiens avec des gardiens de musée (vrai sujet du film ?), et d'un autre côté, la nudité même des murs (à l'exception d'un moniteur vidéo) peut identifier le film au *nec plus ultra* de l'art contemporain : un musée qui s'expose lui-même, c'est à dire ses murs nus. Cette *tabula rasa* pourrait être celle des institutions muséales et non plus celles des avant-gardistes.

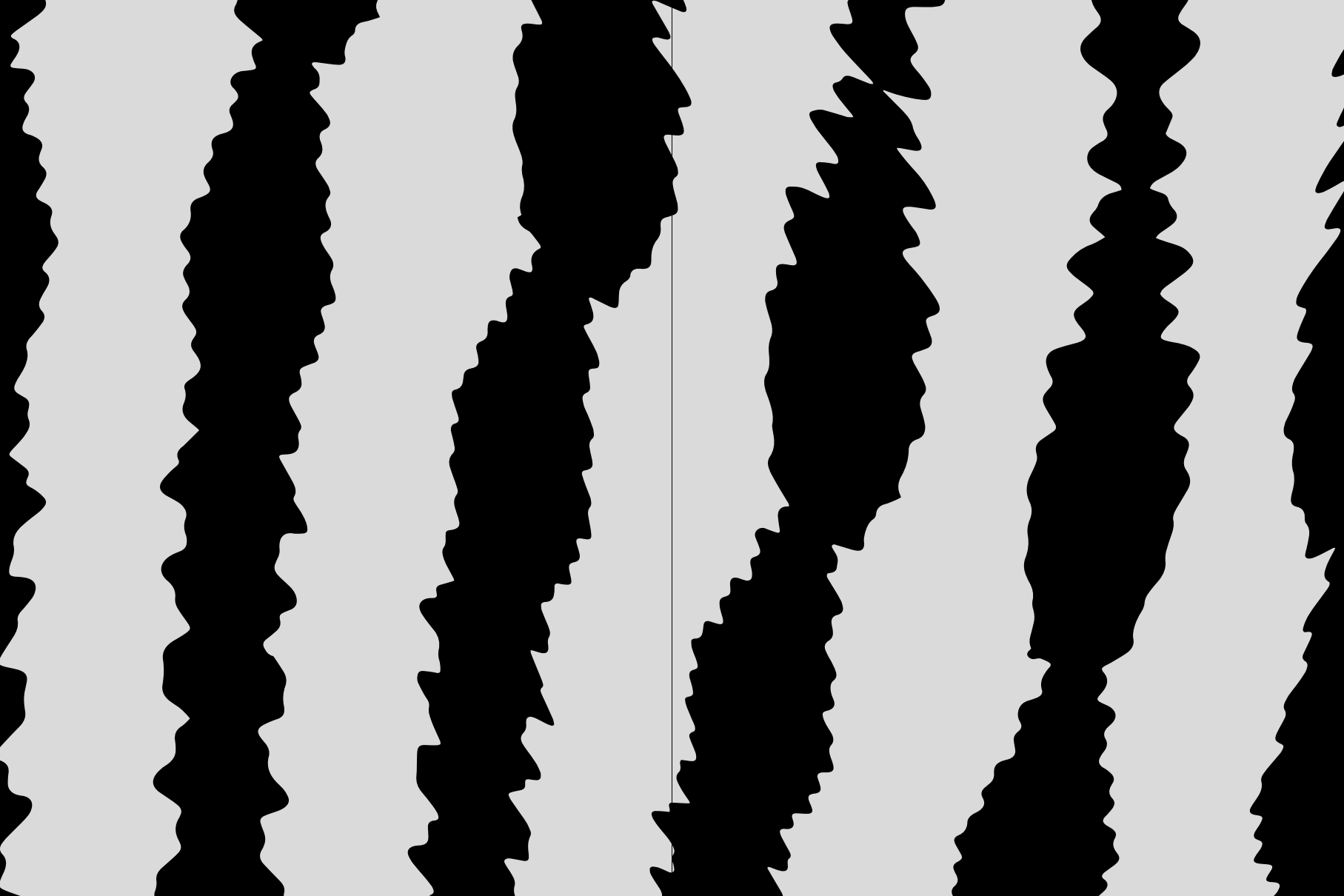
<sup>2</sup> Cf texte de Bernard Diebold dans le *Frankfurter Zeitung* daté du 2 avril 1921.

<sup>3</sup> C'est lors de la projection de ce film que le critique Robert Allerton Parker adjoint pour la première fois au substantif (movie) le qualificatif (experimental) : «The Art of the Camera: An experimental Movie» (cf. Horak Jan-Christopher, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1995, p. 391).

<sup>4</sup> Cf Bouhours Jean-Michel, Posner Bruce, Ribadeau Dumas Isabelle (dir.), *En marge de Hollywood, la première avant-garde américaine, 1893-1941*, Musée d'Art américain, Centre Pompidou, Giverny, Paris, 2003, p. 84-85

<sup>4</sup> Erik Verhagen in «Postmodernisme» *Encyclopædia Universalis* en ligne.

●  
Raphaël Bassan, critique et historien de cinéma. Publication du livre *Cinéma expérimental. Abécédairaire pour une contre-culture* (Éditions Yellow Now, 2014). Cofondateur du Collectif Jeune Cinéma en 1971.



The image features three vertical black jagged lines on a white background. These lines are irregular and resemble torn paper or a rough-edged border. They are positioned on the left side of the image, with the first line on the far left, the second in the middle, and the third on the right. The right side of the image is a solid black background.

**Équipe**

**Informations**

# Équipe du 22<sup>ème</sup> Festival des Cinémas Différents et Expérimentaux de Paris

**Président**  
Frédéric Tachou

---

**Direction du festival**  
Théo Deliyannis

---

**Coordination  
générale  
et administration**  
Théo Deliyannis

---

**Coordination 2**  
Judith Naranjo Ribó

---

**Assistante  
à la coordination**  
Tess Noonan

---

**Comité de  
Programmation  
du Focus**  
Andreas Bertman  
& Anna-Karin  
Larsson (Filmform),  
L'association  
Braquage,  
Théo Deliyannis,  
Lawrence Diaz,  
Valentin Gleyze  
& Stéphane Gérard  
(What's Your Flavor?),  
L'Etna,  
Maxime  
Jean-Baptiste,  
Florian Maricourt  
& Boris Monneau  
(Margins),  
Bulle Meignan  
& Camille Zéhenne  
(Les Froufrous  
de Lilith),

...

Pierre Merejkowsky,  
Jonathan Pouthier  
(Centre Pompidou),  
et l'Université  
Buissonnière

---

**Comité de  
Programmation  
Compétition**  
Raphaël Bassan  
Théo Deliyannis  
Raphaëlle Giarretto  
Stefano Miraglia  
Gloria Morano  
Frédéric Tachou

---

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

---

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

---

**Attachée de presse  
et Communication**  
Mathilde Bila

---

**Traduction  
et sous-titrage**  
Théo Deliyannis  
Judith Naranjo Ribó  
Tess Noonan  
Stefano Miraglia  
Boris Monneau  
Gloria Morano  
Nour Ouayda  
Viviane Vagh

---

**Design graphique**  
Marine Bigourie

---

**Site internet**  
Romain Cazier

---

**Directeur  
de la publication**  
Frédéric Tachou

---

**Équipe du  
Grand Action**  
Isabelle Gibbal-Hardy  
(directrice),  
Alexandre Tsekenis  
(associé),  
Amalia Elisseeche  
(directrice adjointe),  
Victor Bournerias  
(programmeur  
adjoint et  
projectionniste),  
Nicolas Ranger  
(régisseur et  
projectionniste),  
Pierre Filmon  
& Reuben Bocobza  
(projectionnistes),  
Anne Stell (accueil)

---

## Remerciements

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

Le CJC remercie également pour leurs participations, idées, soutiens et gestes : Sarah Adam & Peter Hauéis (A Wall is a Screen), Marion Alluchon (Institut suédois), Servane Aubineau & Gwenola Dessaux (Lycée Albert de Mun), Johana Beaussart, Quentin Boitel & Cécile Canut & Félix Danos & Richard Guedj & Erell Latimier (Université Buissonnière), Sophie Bourbonnais, Érik Bullot, Louis Dupont, Anastasia Eleftheriou (Forum des Images), Léonore Emond & Sébastien Ronceray (Braquage), Steve Farrer, Thomas Follain, (Institut finlandais)

...

Éric Gauthier (Galerie du moineau écarlate), Julia Gouin (L'Abominable), Manon Him-Aquilli, L'équipe de La Clef Revival, Simon Le Gloan, Davorin Marc, Loren Martin, Boris Monneau, Isabelle Piechaczyk (sixpackfilm), Alexandre Regol (l'Etna), Katharina Scriba (Goethe Institut Paris), Daniel A. Swarthnas, Viviane Vagh-Levine, et Ambre Veau

Un grand merci à tous les cinéastes et les artistes qui ont permis à cette 22<sup>ème</sup> édition de voir le jour, ainsi qu'aux membres des jurys, aux programmeurs, aux intervenant.e.s, aux auteurs des articles du catalogue, et à tous les invités.

Les films de cette édition sont distribués par : Collectif Jeune Cinéma, Filmform, Sixpackfilm, LUX, Light Cone, Video Data Bank, Frameline, et par les cinéastes eux-mêmes

Catalogue achevé d'imprimer sur les presses de Média Graphic (Rennes) en 500 exemplaires

Caractères typographiques Poppins (Indian Type Foundry) & Jauría (Pablo Marchant)

## Informations pratiques

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

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

Séances  
Jeune Public: 3 €

**Centre Georges Pompidou**  
Place Georges Pompidou  
75004 Paris  
Entrée libre

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

**Parc de la Villette**  
211, avenue Jean Jaurès, 75019 — Paris  
Entrée libre

**Mains d'Œuvres**  
1, rue Charles Garnier  
93400 — Saint-Ouen  
Entrée libre

**Galerie du Moineau écarlate**  
82, rue des Cascades  
75020 — Paris  
Entrée libre

**Forum des Images**  
2, rue du Cinéma  
75001 — Paris  
Une séance : 7 €  
Deux séances : 10 €

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

**Contact**  
festival@cjcinema.org

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

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

**ISBN**  
978-2-9562140-4-5

**COLLECTIF  
JEUNE  
CINEMA**

