

Le “ réseau ” des associations loi 1901 en France proposant des espaces, des matériels et des activités autour de films argentiques et numériques. Étude de cas : analyse des films – dans une perspective de “ réseau ” – réalisés lors des activités de L’Etna

Katherine Nakad Chuffi

▶ **To cite this version:**

Katherine Nakad Chuffi. Le “ réseau ” des associations loi 1901 en France proposant des espaces, des matériels et des activités autour de films argentiques et numériques. Étude de cas : analyse des films – dans une perspective de “ réseau ” – réalisés lors des activités de L’Etna. Art et histoire de l’art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030114 . tel-04269002

HAL Id: tel-04269002
https://theses.hal.science/tel-04269002

Submitted on 3 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

École Doctorale Arts & Médias – ED 267

Unité de recherche Arts du spectacle – Cinéma et audiovisuel

Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel – IRCAV | EA 185

Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles

Thèse réalisée avec le soutien du Laboratoire d'excellence
industries culturelles & création artistique – LabEx Icca

LE « RÉSEAU » DES ASSOCIATIONS LOI 1901 EN FRANCE PROPOSANT DES ESPACES, DES MATÉRIELS ET DES ACTIVITÉS AUTOUR DE FILMS ARGENTIQUES ET NUMÉRIQUES.

Étude de cas : analyse des films – dans une perspective de « réseau » – réalisés lors des activités de L'Etna.

Tome 1

Proposée par Katherine NAKAD CHUFFI

Thèse de doctorat dirigée par

M. Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT

Soutenue le 14 décembre 2022

Les membres du jury sont composés par :

M. BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle.

Mme. HAMUS-VALLÉE Réjane, professeure, Université d'Évry Val d'Essonne.

Mme. KITSOPANIDOU Kira, professeure, Université Sorbonne Nouvelle.

Mme. TAILLIBERT Christel, maître de conférence HDR, Université Côte d'Azur.

Résumé

Le « réseau » des associations loi 1901 en France proposant des espaces, des matériels et des activités autour de films argentiques et numériques.

Étude de cas : analyse des films – dans une perspective de « réseau » – réalisés lors des activités de L'Etna.

En recourant à des méthodologies relevant de l'histoire socioculturelle, de l'esthético-linguistique et des « théories de champ », ainsi qu'à l'empirisme et à la praxis, cette thèse étudie, diachroniquement, mais aussi synchroniquement, dans une perspective heuristique de « réseau » (restreint – en considérant l'étendu aux autres pays), tout en questionnant celle de « mouvement », quinze associations loi 1901 (en activité, dissoutes, en pause, en projet, proche de ces dynamiques) situées en France et opérant dans le « champ cinématographique ». L'étude de cas consiste en l'analyse des films, dans une perspective de « réseau », issus des activités de l'une de ces associations, en l'occurrence L'Etna. Créées, structurées et restructurées de 1995 à 2015 dans quelques villes en France, ces associations proposent – à leurs membres et souvent, pour quelques activités, à un public extérieur à l'association – des espaces, des matériels et des activités, notamment pédagogiques, autour de films argentiques et numériques (ceux-ci découlant le plus souvent de ceux-là), qui s'inscrivent dans une dynamique collaborative fondée sur le principe du « faites-le-vous-mêmes » et non, pour la plupart, sur des prestations de service. Cette thèse s'intéresse, d'une part, à leur genèse, à leur création, à leur structuration et restructuration interne et en « réseau », à leurs espaces, matériels, activités, villes, aspects économiques. Et, d'autre part, à l'esthétique et au contenu des films de l'association ci-dessus référencée. Les analyses de film se rapportent à un échantillon de quatre-vingt-trois films réalisés de 2009 à 2016 et à des thématiques comme l'isolé, le groupe, la famille, l'habitat urbain, le sacré, le tourisme, l'Autre, le monde du travail, le film « abstrait » (d'intervention sur la pellicule et d'animation image par image).

Mots-clés : cinéma, cinéaste, film, association loi 1901, membre, réseau, mouvement, espace, ville, art, artiste, activité, atelier.

Abstract

The "network" of associations under the law of 1901 in France offering spaces, materials and activities involving analog and digital films.

A case study: analysis of the films – in a "network" perspective – made throughout the activities of L'Etna.

Using methodologies from socio-cultural history, aesthetics, linguistics and "field theories", as well as empiricism and praxis, this thesis studies fifteen nonprofit associations (active, dissolved, suspended, proposed, close to these dynamics) located in France and operating in the "cinematic field". It studies them diachronically, but also synchronously, in a heuristic "network" perspective (restricted – considering the extension to other countries), while questioning the notion that they together form a "movement". The case study consists of the analysis of films from the activities of one of these associations, L'Etna, in a "network" perspective. Created, structured and restructured between 1995 and 2015 in several cities in France, these associations offer – to their members and often to the general public for certain activities – spaces, materials and activities, also educational ones, involving analog and digital films (the latter most often resulting from the former), which are part of a collaborative dynamic based on the principle of "do it yourself" rather than any type of paid service. This thesis takes an interest, on the one hand, in their genesis, their creation, their internal and networked structuring and restructuring, their spaces, materials, activities, cities and economic aspects. On the other hand, it examines the aesthetics and content of L'Etna's films. The film analyses draw on a sample of eighty three films made between 2009 and 2016 and refer to themes such as isolation, group dynamics, the family, the urban habitat, the sacred, the tourism, the Other, the workplace, and the "abstract" film (involving painting or alterations on the film surface or using frame by frame animation).

K***eywords***: cinema, filmmaker, film, 1901 law association, member, network, movement, space, city, art, artist, activity, workshop.

LE « RÉSEAU » DES ASSOCIATIONS LOI 1901 EN FRANCE PROPOSANT DES ESPACES, DES MATÉRIELS ET DES ACTIVITÉS AUTOUR DE FILMS ARGENTIQUES ET NUMÉRIQUES.

Étude de cas : analyse des films – dans une perspective de « réseau » –
réalisés lors des activités de L'Etna.

Katherine NAKAD CHUFFI

LE « RÉSEAU » DES ASSOCIATIONS LOI 1901 EN FRANCE PROPOSANT DES ESPACES, DES MATÉRIELS ET DES ACTIVITÉS AUTOUR DE FILMS ARGENTIQUES ET NUMÉRIQUES.

Étude de cas : analyse des films – dans une perspective de « réseau » – réalisés lors des activités de L'Etna.

Université Sorbonne Nouvelle
École Doctorale Arts & Médias – ED 267
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005, Paris
Unité de recherche Arts du spectacle – Cinéma et audiovisuel
Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel – IRCAV | EA 185
Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles
Thèse dirigée par Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT

REMERCIEMENTS

Je remercie vivement et chaleureusement Jean-Pierre Bertin-Maghit, professeur émérite de l'Université Sorbonne Nouvelle, directeur de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel – IRCAV et membre élu de l'Institut de France, qui m'a, en tant que directeur de ces recherches, tant apporté par ses livres et articles fondamentaux, ainsi que par ses précieux enseignements et orientations, tout en étant toujours disponible pour me rencontrer lorsque je l'ai sollicité et toujours à l'écoute. C'est indéniablement un immense honneur de l'avoir eu comme directeur de ces recherches.

Mes solennels remerciements s'adressent aux membres du jury qui ont accepté de lire ma thèse, d'émettre des avis quant à son contenu et à sa forme et d'être présents le jour de la soutenance : Jean-Pierre Bertin-Maghit, Réjane Hamus-Vallée, Kira Kitsopanidou, Christel Taillibert. J'exprime toute ma reconnaissance aux rapporteuses Réjane Hamus-Vallée et Christel Taillibert pour leurs si importants rapports de ma thèse.

J'exprime toute ma gratitude au professeur émérite Roger Odin pour l'entretien qu'il m'a accordé, ainsi que pour ses précieux enseignements, orientations et séminaires, déjà depuis mon DEA, lorsqu'il a composé le jury de ma soutenance, et pour le Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin, organisé par Jean-Pierre Bertin-Maghit à l'Institut National d'Histoire de L'Art à Paris, que j'ai fréquenté régulièrement et lors duquel il était à chaque fois présent.

Je remercie chaleureusement Michel Marie, professeur émérite, et Richard Demarcy, mes directeurs de mémoire en, respectivement, Diplôme d'études approfondies et Maîtrise à l'Université Sorbonne Nouvelle. Je suis aussi reconnaissante envers tous les enseignants de cette université dont j'ai suivi les cours depuis la dernière année de licence jusqu'au doctorat, tout d'abord en Études Théâtrales et, ensuite, en Études cinématographiques et audiovisuelles. Mes recherches ont été indubitablement influencées par leurs enseignements, ouvrages et articles.

Je n'oublie pas de remercier mes chers enseignants en Arts de la scène de l'Université de l'État de Campinas – UNICAMP, au Brésil, lesquels, durant quatre années, m'ont tant apporté. Leurs enseignements ont eux aussi joué un rôle dans mon parcours de recherche.

Un chaleureux merci à Gérard Courant pour l'entretien qu'il m'a accordé et pour le film Cinématon *n° 2968 Katherine Nakad Chuffi*, lesquels ont été réalisés le même jour chez lui en 2017 dans le contexte de ces recherches.

Je tiens à manifester affectueusement et vivement toute ma reconnaissance, aussi pour leur patience tout au long de ce processus, à mes parents Nassib Chuffi et Izaura Nakad Chuffi, mon frère et mes sœurs, Gester, Jacqueline, Caroline et Karine.

Je remercie vivement et chaleureusement mes amis, ma famille et des collègues qui m'ont soutenu durant ce processus de recherche : Néjib AbdelMoula, Lucas Alcazar, Marcello Amalfi, Elisabeth Allione, Renata Azambuja, Alessandra Basile, Andrea Basile, Ronaldo Beleze, Rosiane Cristina Beleze, Natália Estrope Beleze, Julien Boghossian, Julia Carrera, Heloisa Cardoso Villaboim de Carvalho, Guilherme Rocha Chuffi, Rafaela Rocha Chuffi, Luísa Chuffi, Simon Doniol-Valcroze, Flávia Duarte da Silva Batista, Leonardo Esteves, Kais Ezzerelli, Verônica Fabrini, José Paschoal Rossetti Filho, Andrea Ghilardi, Caroline Guisnet, Raquel Scotch Hirson, Carla Gialluca Hossri, Francesca Leonardi, Lícia Maria Lundstedt, Liciane Mamede, Ana Maria Mareze, Nicole Helena Mareze, Ivana Marques, Luciana dos Santos Cordeiro de Mello, Jorge Milhomens, Benedito Fernando Moreira, Marcela Moura, Daniel Morgan, Lily Mousavi, Björn Nadrowski, Elena Nakad, Nazir Nakad, Valeska Nakad, Denise Namura, Gabriel Braga Nunes, Lucas Chuffi de Oliveira, João Alves de Oliveira, Douglas de Oliveira, Silvia Mayumi Shinkai Oliveira, Ricardo Puccetti, Clélia Rinaldi, Gisele Rocha, Karla Altimari Rossetti, Endyra Russo, Vinícius Saccochi, Rebeca Saccochi, Lara Saccochi, Rodrigo Scalari, Katia Barcelos Segura, Jennifer Jane Serra, Jesser de Souza, Márcia Strazzacappa, Luiz Alex Tasso, José Tonezzi, Sarah Traikia, Antônio Rogério Toscano.

Un grand merci chaleureux à Patrícia Sampaio Silva, Clémence Allamand et Monique Baudequin, qui m'ont soutenu et orienté dans mes démarches lorsque je finalisais l'écriture de mon projet de thèse et m'apprêtais à m'inscrire pour la première fois en doctorat.

Merci beaucoup et affectueusement à Francisco de Assis Soares, un ami de mon père à Penápolis, et à Maria Sueli Soares, pour leur soutien au tout début de ces recherches.

Mes remerciements vifs et chaleureux vont à Dominique Saintville pour son soutien durant le processus d'écriture de ma thèse et pour la relecture attentive qu'elle en a faite. Merci également à Jacqueline Birée pour m'avoir soutenue, lors de son écriture, par le biais de l'association Alfée.

Merci beaucoup à Nathalie Gozard qui a retranscrit quelques entretiens réalisés pour cette thèse ; merci beaucoup aussi et affectueusement à mon neveu Nickolas Chuffi dos Santos, et à mes amis Marco Amorim Prates, Charlotte Aristide et Thales Morais da Costa qui ont chacun retranscrit un entretien. J'en ai moi-même retranscrit quarante heures.

Grand merci affectueux à Daniel Morgan pour la traduction en anglais du résumé de ma thèse.

Je remercie tellement et chaleureusement toutes les personnes que j'ai interviewées pour ces recherches – en les rencontrant dans différentes villes en France, plus rarement par téléphone, Skype ou courriel –, à savoir, outre Roger Odin supra cité, Christophe Auger, Laurence Barbier, Raphaël Bassan, Yan Beauvais, Jean-Michel Bouhours, Etienne Caire, Emmanuel Carquille, Denis Cartet, Bernard Castella, Madaleine Castella, Denis Chevalier, Pip Chodorov, Philippe Cote, Anne-Marie Cornu, Gérard Courant, Jean-Baptiste De Brabander, Frédérique Devaux, Yves Dimet, Karel Doing, André Egido, Anne Fave, Olivier Fouchard, Sylvia Fredriksson (téléphone), Florent Ginestet, Julia Gouin, Christophe Guérin, Mahine Houhi, Mauricio Hernández, Gustavo Jahn, Amandine Julien, Patrice Kirchhofer, Maria Kourkouta, Dominik Lange, Christian Lebrat, Rose Lowder, Guillaume Mazloum, Miles McKane, Cristina Miranda (courriel), Emmanuel Piton (téléphone), Xavier Querel, Vincent Reigner, Nicolas Rey, Colas Ricard (skype, courriel), Stephen Rousselin, Florent Ruch (téléphone), Laure Sainte-Rose, Tarim Samarkand, Silvi Simon, Frédéric Tachou et Hugo Verlinde. Les détails concernant ces entretiens sont inscrits dans la section *Sources* de cette thèse. En dehors des entretiens, je tiens aussi à remercier vivement Nathalie Nambot, Frédérique Menant, Anna Salzberg et Leïla Colin-Navaï, membres de L'Etna. Sans oublier Stéphane Racine, Thomas Shutter, Aurélie Percevault, de Mire, que j'ai rencontrés pour la première fois lors de la rencontre Bains Argentiques à Nantes en juillet 2016. Je remercie aussi René Dupin, de l'association Ciné-club 9.5 de France, lequel a fabriqué, au moment où j'ai commencé à

fréquenter cette association, une spire pour le développement photochimique de la pellicule 9.5mm (voir la photo dans la thèse).

Un immense merci à toutes les associations loi 1901 intégrant le corpus de cette thèse, c'est-à-dire l'Atelier MTK, Ad libitum, Bioskop (c'est la seule structure du corpus qui est une autoentreprise), Burstscratch, Cinéma non conventionnel et images inanimées (CNC et images inanimées), Élu par cette crapule, Labo d'images, L'Abominable, Labo K, Treiz, Laboratoire de création collectif et participatif (Labo CCP de Lille), Les films de la Belle de Mai, L'Etna, Mire. Merci autant à l'association Ciné-club 9.5 de France.

Un grand merci à l'équipe organisatrice de la rencontre du « réseau » Bains Argentiques qui a eu lieu du 4 au 10 juillet 2016 à Nantes et à laquelle j'ai participé durant sept jours.

J'adresse mes plus sincères remerciements à toutes les personnes qui ont mené les neuf ateliers que j'ai suivis durant les activités proposées par les associations loi 1901 du corpus, par d'autres structures du réseau et surtout par L'Etna : Mauricio Hernández (ateliers *Incipit* et *Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna*) ; Richard Negre (atelier d'animation au banc-titre à L'Etna) ; Sylvia Fredriksson (atelier d'intervention sur la pellicule à L'Etna) ; Guillaume Mazloum (atelier *Pratique cinématographique – Prise de vue Bolex H16 Reflex* à L'Etna) ; Victor De Las Heras (atelier de développement photochimique super 8mm à L'Etna) ; Guillaume Anglard et Tomaž Burlin (atelier super 8mm tourner/monter, proposé par L'Etna pour le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris en 2016) ; Richard Tuohy (atelier tireuse contact lors des rencontres Bains Argentiques à Nantes en 2016) ; Lindsay Mclntyre (atelier d'émulsion lors des rencontres Bains Argentiques) ; Noah Teichner (atelier tireuse optique Oxberry à L'Abominable). La liste détaillée des ateliers et des films que j'ai réalisés dans ces contextes figure dans la section *Source* de cette thèse. Ces films intègrent pour la plupart son corpus.

Je remercie beaucoup tous ceux avec lesquels j'ai échangé quelques courriels et/ou parlé (parfois aussi par téléphone), en particulier Guy Fihman et Claudine Eizykman (Paris Film Coop, Cinédoc, revue Melba, professeurs à l'Université Vincennes – Saint-Denis Paris 8), Dominique Païni (directeur de la Cinémathèque Française, 1993-2000), Jérôme Noetinger (Revue & Corrigée, Cellule d'Intervention Metamkine, Metamkine), Maxime Führer (*Les Scotcheuses*. Je

remercie aussi les membres de ce collectif pour leurs films sur la Zad de Notre-Dame-des-Landes), Katerina Thomadaki (A.s.t.a.r.t.i.), et Myriam Forret (Cinédoc*).* Merci également à Mariya Nikiforova, Noelie Martin et Leah Millar qui m'ont, à ma demande, envoyé par courriel leur mémoire de master. Et à Denise Santos Nicodemos pour les renseignements qu'elle m'a apportés.

Merci à Lucie Leszez, Marie-Cécile Crance, Clémentine Chapron, Samuel Leter, Jeremy Ciepielewski et Guillaume Boure, lycéens ou étudiants en première année à l'université, que j'ai rencontrés et avec lesquels j'ai eu de brèves conversations à L'Etna lors de la projection de leurs films à ses Assemblées visuelles (projection de films). Merci aux spectateurs avec lesquels j'ai parfois parlé à la fin de ces projections que j'ai fréquentées à maintes reprises, surtout à partir de 2013, à Montreuil.

J'exprime des vifs remerciements à l'ensemble des cinéastes ayant réalisé les films analysés pour cette thèse. Leurs noms et prénoms sont inscrits, lorsqu'ils sont connus, dans la section *Filmographie* de cette thèse. Merci notamment à Myriam Hammani et à Johannes Abendroth avec lesquels j'ai partagé des moments importants lors de quelques-uns des ateliers supra mentionnés.

Merci beaucoup au Collectif Jeune Cinéma, en particulier à Frédéric Tachou et Laurence Rebouillon, que j'ai notamment rencontré lors du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris et des projections du collectif au Cinéma La Clef à Paris.

Merci grandement à Christophe Bichon et Emmanuel Lefrant de Light Cone pour m'avoir facilité l'accès à ses archives et pour les projections de films organisées par cette association, auxquelles je suis quelquefois allée.

Merci à Jacques Gurfinkiel de l'association Arscipro qui, en 2010, lors de ses cours pratiques sur le film argentique 35mm, m'a permis de visiter pour la première fois un laboratoire cinématographique, le Laboratoire Éclair à Épinay-sur-Seine.

Mes remerciements vont également aux membres de la Direction des Bibliothèques Universitaires de l'Université Sorbonne Nouvelle et notamment aux responsables et formateurs des Formations Doctorales que j'ai eu l'occasion de suivre à maintes reprises. Ces dernières ont contribué à ce que je saisisse mieux : les outils fondamentaux pour la recherche ; les ressources spécialisées en arts, cinéma et théâtre ainsi qu'en littérature et plus largement en sciences humaines ; les

bases de données et de presse ; etc. Merci beaucoup à Odile François-Bongarçon du Service Appui Documentaire à la Recherche.

Merci beaucoup à Murielle Pethoud qui m'a initialement accompagnée et formée à la consultation des bases de données (radio, télévision et web) de l'Inathèque à la Bibliothèque Nationale de France. Et merci tout autant à tout le personnel de l'Inathèque, de la Bibliothèque Nationale de France et du Centre National du Cinéma et de l'image animée. Je remercie également le personnel de tous ces lieux que j'ai fréquentés à Paris tout au long de mon doctorat : Bibliothèque de la Sorbonne Nouvelle ; Bibliothèque Interuniversitaire de la Sorbonne ; Cinémathèque française et sa Bibliothèque du Film (Bifi) ; Bibliothèque Sainte Geneviève ; Bibliothèque Universitaire des langues et civilisations ; Bibliothèque du cinéma François Truffaut ; Bibliothèques municipales de la ville de Paris ; Bibliothèque historique de la ville de Paris ; Bibliothèque de l'Hôtel de Ville ; Bibliothèque Mazarine ; Bibliothèques de l'École nationale supérieure de Beaux-arts de Paris ; Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art ; Bibliothèque de Science Po ; Bibliothèque de Sciences Humaines et Sociales de l'Université Paris Descartes ; Bibliothèques du Centre Pompidou, tant la Bibliothèque Publique d'Information que la Bibliothèque Kandinsky. Ces bibliothèques et lieux d'archives sont tous plus beaux et plus riches les uns que les autres.

Un grand merci aux membres de l'association de recherche en cinéma Kinétraces, dont j'ai intégré le Conseil d'Administration (2014-2019) en tant que trésorière, à tous ceux qui ont participé à ce Conseil et avec lesquels j'ai organisé des événements universitaires, c'est-à-dire Manon Billaut, Emmanuelle Champommier, Agnès Dorion, Myriam Fouillet, Gustavo Coura Guimarães, Marién Gomez, Laurent Husson, Nadège Mariotti, Lucia Miguel, Daniel Morgan, Céline Pluquet, Jitka de Préval, Sébastien Roffat et Elodie Tamayo.

Je remercie chaleureusement les membres de l'Association des chercheurs et étudiants brésiliens en France – APEB-FR avec lesquels, de février 2018 jusqu'à 2022, en tant que, respectivement, Directrice Culturelle (2018-2019), Vice-Présidente (2019-2020), Présidente (2020-2021) et Directrice Scientifique (2021-2022) de cette association, j'ai organisé des colloques, séminaires, conférences, journées d'études, rencontres entre chercheurs, tables rondes, ateliers de recherche, etc. : Elis de Aquino, Marina Romagnoli Bethonico, Karla Candeia, Erika Cardoso, Camila Moreira César, Júlia Donley, Marina Duarte, Luar Maria Escobar, Isabel

Barros Felix, Antônio Gasparetto, Solange Kurpiel, Frederico Lyra, Welliton Caixeta Maciel, Luis Fernando Lima de Oliveira, Lorreine Beatrice Petters, Cecília Pires, Eduarda Scheibe, Leticia Seixas, Maria Teixeira et Izadora Xavier. Au sein de cette association j'ai souvent organisé des évènements en cinéma et en théâtre.

Je remercie grandement les membres des comités d'organisation des Séminaires de l'École Doctorale Arts & Médias – ED 267 organisés par les doctorants de l'ED 267 de l'Université Sorbonne Nouvelle, que j'ai intégrés de 2018 à 2022 : Camila Moreira Cesar, Tristan Dominguez, Erwin Haye, Carmen Irina Kauto, Ervina Kotolloshi, Violaine Boutet de Monvel, Sacha Peluchon, Claire Salles, Julián Enriquez Páez Valdez et Jeanne Zaepffel.

Merci beaucoup aux membres du Conseil de l'École Doctorale Arts & Médias – ED 267 de l'Université Sorbonne Nouvelle, que j'ai eu l'honneur d'intégrer, de 2017 à 2019, en tant que membre titulaire « Représentante des Usagers / Représentante doctorante ».

Je remercie beaucoup Laurent Husson pour avoir numérisé, à ma demande, avec les équipements de l'Université Sorbonne Nouvelle, quelques films vhs que j'avais récupérés dans les associations. J'exprime ma gratitude envers le personnel des Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Enseignement et Audiovisuel (service TICe AVI) de l'Université Sorbonne Nouvelle, en particulier, Selim Dorani, Florence Brument, Charly Comino (ingénieur du son), et Camille Gazeau (technicien multimédia), lesquels m'ont orienté lors de mes emprunts de matériels à l'université (caméra vidéo, microphone et enregistreur sonore).

Je tiens également à exprimer toute ma gratitude aux équipes administratives de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel – IRCAV, de l'École Doctorale Arts & Médias – ED 267 et de la Direction de la Recherche, de la Valorisation et des Études Doctorales – DIRVED, de l'Université Sorbonne Nouvelle, Bastien Doucet, Silvie Long, Didier Mock, Roxane Miquel, Sylvain Angonin de Reu, Alexandra Rezende et Manuela Stieg. Je remercie également les équipes administratives du Laboratoire d'Excellence Industries Culturelles et Création Artistique – Labex ICCA de l'Université Sorbonne Paris Nord – Paris 13, en particulier Vanessa Berthomé et Johanna Chollet.

Je remercie vivement l'Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel – AFECCAV ; l'Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma – AFRHC ; l'European Network for Cinema and Media Studies

– NECS ; et la Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – SOCINE, dont je suis devenue membre durant cette recherche, et qui m'ont apporté des renseignements et des opportunités précieux.

Mes vifs remerciements vont également aux nombreux soutiens, notamment financier : du Laboratoire d'Excellence Industries Culturelles et Création Artistique – Labex ICCA de l'Université Sorbonne Paris Nord – Paris 13 ; de l'École Doctorale Arts & Médias – ED 267 et de l'Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel – IRCAV de l'Université Sorbonne Nouvelle, en particulier à leurs directeurs Raphaëlle Moine, Laurent Creton, Jean-Pierre Bertin-Maghit, Guillaume Soulez, Emmanuel Siety et Sébastien Layerle.

Tel un ruban de möbius, les remerciements pourraient encore se déplier. J'espère du moins m'être rappelée les personnes et structures importantes que j'ai rencontrées durant ce processus de recherche. Par ces quelques écrits liminaires je tiens ainsi à y intégrer ces traces.

Merci !

Mais, soyons-en bien convaincus : qu'il s'agisse ici de l'écoute, là de la perception, là encore de l'effet, l'incertitude, au final, subsistera toujours. Et c'est très bien ainsi, la recherche scientifique n'ayant pas pour vocation ultime d'apporter réponse à toutes les questions, mais de renouveler sans cesse le questionnaire.

Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 83.

Dans le domaine des « sciences » sociales, où le raisonnement est une proposition argumentée davantage qu'une démonstration, il n'y a pas d'acquis, le chercheur met en évidence des questions, les explore, tente de les résoudre dans la conjoncture mouvante au sein de laquelle il a mené son enquête.

Pierre Sorlin, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015, p. 7.

À mon père Nassib Chuffi et ma mère Izaura Nakad Chuffi

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS 5
SOMMAIRE 16
PROLOGUE 18
1. Panoramiques multidirectionnels sur les approches 19
2. Traveling arrière et avant sur mon expérience et mes choix 23
3. Les hémisphères filmiques 25
4. Plongée, contre-plongée : le témoignage 28
5. Profondeur de champ méthodologique 30
6. Clap 33

CHAPITRE PREMIER 35
L'HÉRITAGE CULTUREL ET LA GENÈSE 35
1. L'exogénéité des trajectoires 35
2. De l'espace personnel à l'« associatif » 58

CHAPITRE DEUXIÈME 69
CRÉATIONS ET STRUCTURATIONS DES ASSOCIATIONS LOI 1901 : POSITIONNNEMENTS, LIAISONS, VILLES ET ÉCONOMIES 69
1. Les voies associatives loi 1901 70
2. L'organisation et la communication en « réseau » – et en mouvement ? 86
3. Les villes et leurs influences 122
4. L'économie 129

CHAPITRE TROISIÈME 150
ESPACES, DISPOSITIFS, USAGES ET MODES OPÉRATOIRES INSCRITS DANS LE TEMPS 150
1. Mythes et jugements 152
2. Les espaces associatifs : espaces, dispositifs et usages 154
3. Les espaces communicants des modes opératoires en usage 249

CHAPITRE QUATRIÈME 259
ANALYSE DES FILMS – D'APRÈS UNE PERSPECTIVE DE « RÉSEAU » – RÉALISÉS LORS DES ACTIVITÉS DE L'ETNA 259
1. Choix, catégorisations, usages et effets 261
2. De l'isolé au groupe 276
3. La famille 308
4. L'habitat urbain 320
5. Le sacré 328
6. Le tourisme 338
7. L'Autre 353
8. Le monde du travail 376
9. Le film d'intervention sur la pellicule 389
10. Les dessins animés et non-animés de Richard Negre 395

ÉPILOGUE 406

SOURCES 413
SITOGRAPHIE 456
BIBLIOGRAPHIE 458
GLOSSAIRE 482
DÉFINITIONS 484
INDEX 491
TABLES DES ILLUSTRATIONS 502
1. Table des photographies 502
2. Table des photogrammes 506
3. Table des figures 511
4. Table des schémas 511
5. Table des tableaux 511
6. Table des graphiques 512
7. Table des cartes 512

TABLE DES MATIÈRES 513

PROLOGUE

> *De toute manière, chaque film a une valeur comme document, quelle que soit sa nature apparente. Cela est vrai même s'il a été tourné en studio, même s'il n'a ni narration, ni représentation. Par la façon dont il exerce une action sur l'imaginaire, par l'imaginaire qu'il transpose, tout film pose une relation entre son auteur, sa matière, le spectateur. Au reste, s'il est vrai que le non-dit, l'imaginaire, sont autant d'histoire que l'Histoire, le cinéma […] ouvre […] une voie royale vers des zones psycho-socio-historiques jamais atteintes par l'analyse des « documents »* [1].

De 1995 à aujourd'hui, un nombre significatif d'associations loi 1901 (cette thèse prend en compte quatorze de ces associations[2], un projet de création d'une association qui opérerait dans cette voie et un échantillon de quatre-vingt-trois films provenant des activités d'une de ces associations) – œuvrant dans le champ des activités autour des supports argentiques[3] et numériques[4] – s'est créé ou s'est restructuré en France. Ces gestes de création avaient notamment pour intention de proportionner un cadre juridique en vue de « protéger » et d'« assurer » les personnes, les espaces, les matériels, les activités et les films dans des « contextes », ou « espaces de communications »[5], sociaux-culturels-politiques spécifiques (selon la période de mise en place du projet ou l'orientation dans cette voie). Avant leur création ou restructuration il y eut d'abord la constitution de noyaux des personnes, celles-ci ayant été ensuite influencées par : d'autres personnes ; d'autres structures (associative loi 1901 ou d'une autre catégorie, de France ou d'autres pays) ; des propagandes politiques nationales, régionales, départementales, de l'arrondissement, qui menaient des programmes pour motiver la création de ces

---

[1] Marc Ferro, *Analyse de film, analyse des sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975, p. 13.

[2] L'une de ces quatorze *structures* est en réalité une autoentreprise. En raison de sa proximité avec le monde associatif observé, et pour des raisons heuristiques, elle est plus ou moins considérée dans cette thèse comme *opérant* en tant qu'association loi 1901.

[3] En super 8 mm, 16 mm et quelquefois 35 mm.

[4] Le processus numérique au sein de ces associations découle le plus souvent du processus argentique. Auparavant quelques films argentiques étaient transférés au format vhs.

[5] Roger Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011, p. 37-41.

catégories de *structure* (associative loi 1901) dans le but de récupérer une frange relativement jeune de la population qui pourrait entreprendre dans l'*associatif*, un marché « prometteur » d'activités, que celles-ci soient bien ou mal financées ou rémunérées. Quelques-uns des *acteurs*[6] et des membres des *associations* loi 1901 que j'ai entendus lors des entretiens que j'ai menés, mettaient l'accent sur ces questions de « rencontres » avec l'*Autre* [7] (une personne, une structure, la propagande, etc.) avant que les personnes n'*opèrent* le choix d'entrer dans cette voie pour parfois, pour certaines d'entre elles, y rester de longues années durant.

1. ***Panoramiques multidirectionnels sur les approches***

Les associations loi 1901 observées ne sont pas déconnectées des *Autres* structures – qu'elles soient associatives ou non – et *acteurs* menant des activités plus ou moins analogues à elles, qu'ils soient situés en France ou dans d'autres pays. Seulement, pour des raisons heuristique[8], le choix pour ces recherches a été de se focaliser sur quinze *associations* situées en France (entre celles en activité, dissoutes, en pause, en projet de création, ou qui *opèrent* proches de ces dynamiques[9]), que j'énumère ci-dessous par ordre alphabétique, en citant leur dénomination (certaines associations prennent différentes dénominations au cours de leur histoire, lesquelles sont parfois officieuses), l'année de leur création, leur ville : *Ad libitum* (1999, Cras) ; *Atelier MTK* (1995, Grenoble) ; *Bioskop* (2010, Saint-Sever-du-Moustier) ; *Burstscratch* (1994, Strasbourg. Cette association a eu auparavant ces cinq dénominations officieuses : *Atelier Broq Schematic* ; *Atelier Broq* ; *Broq Prod* ; *Molodoi* ; *Burst Scratch*) ; *Cinéma non conventionnel et images inanimées* (2014,

---

[6] Roger Odin considère les émetteurs (E) et les récepteurs (R) « non comme des personnes mais comme des *actants ». Ibid.*, p. 20. Outre ce mot, j'emploie aussi les dénominations *membre* et *non-membre* (de l'association).

[7] J'emprunte ce mot à Jean-Pierre Bertin-Maghit qui l'utilise sous plusieurs angles d'approches dans son ouvrage *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Le Nouveau Monde Éditions, 2015. D'après Francis Affergan, auquel Bertin-Maghit se réfère dans son ouvrage, « […] l'Autre y est par essence *lointain* et *désiré* et *désiré* parce que lointain. » Francis Affergan, *Exotérisme et Altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1987, p. 16. Pour cette thèse l'*Autre* peut être une personne (un *membre* de l'association ou un *non-membre*, quelqu'un d'extérieur à cet espace), une association, la propagande, une structure, une ville, un appartement, une fleur, un arbre, la poussière, etc.

[8] Voir Roger Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*., p. 19.

[9] C'est le cas de *Bioskop*, qui est la seule structure du corpus à être une autoentreprise. Pour cette recherche je la considère plutôt comme une *associations loi 1901* du fait de sa relative proximité avec les autres associations du corpus et avec d'autres structures associatives loi 1901.

Saint-Ouen, Paris. Certaines personnes la dénomment *CNC et images inanimées*) ; *Élu par cette crapule* (1991, Le Havre) ; *Labo d'images* (2006, Apt) ; *Labo k* (2013, Rennes. Cette association a des liaisons avec l'association *Zéro de conduite*, laquelle, créée en 2008, n'a pas de « laboratoire photochimique ») ; *L'Abominable* (1995, Asnières-sur-Seine puis La Courneuve) ; *Laboratoire de création collectif et participatif* (2015, Lille. Certaines personnes la dénomment *CCP de Lille*) ; *Les films de la Belle de Mai* (1995, Marseille) ; *L'Etna* (2000, Paris puis Montreuil. L'association a été créée en 1997 avec l'appellation *Cinéma Visuel*. À ce moment-là elle n'avait pas d'« espace laboratoire ») ; *Mire* (1991, Nantes) ; *Treiz* (2009, Rennes) ; le projet de Vincent Reigner (Orléans. Il l'a évoqué en 2016 lors de nos conversations aux rencontres *Bains Argentiques* à Nantes. L'important pour cette recherche n'était pas de savoir s'il allait se concrétiser, mais son discours autour de lui).

Les associations *Élu par cette crapule* (1991), *Mire* (1991) et *Burstscratch* (1994), se sont restructurées peu à peu à compter de 1995 pour mener des activités (comme celle de « laboratoire photochimique ») en partie comme les autres associations du corpus qui se sont créées à partir de 1995 (jusqu'en 2015). Ces trois associations étaient au départ – et le sont toujours tout en ayant élargi leur champ d'activité – plutôt des instances de programmation de films expérimentaux. L'association *L'Etna,* nous la considérons plutôt à partir du moment où elle a pris cette dénomination (2000), c'est-à-dire lorsqu'elle a commencé à mener des activités de « laboratoire photochimique ». Au moment de ces recherches : *Élu par cette crapule* et *Treiz* n'étaient plus orientées vers ces voies (de « laboratoire photochimique ») ; *Les films de la Belle de Mai* avait changé de dénomination (pour devenir en 2006 *Labo d'images*), de *membre* dirigeant (de Denis Cartet elle est passée à Florent Ginestet) et de ville (elle déménage, avec ses documents et ses matériaux, de Marseille à Apt) ; *Cinéma non conventionnel et images inanimées* était passée, en attendant de trouver un nouvel espace, de son espace à Saint-Ouen (que je n'ai pas connu) à l'espace de la résidence de ses fondateurs (là où notre entretien s'est déroulé) ; et *Ad libitum* s'orientait de plus en plus vers les films d'amateurs tout en conservant quelques activités analogues à celles des associations approchées, dont celle de « laboratoire photochimique », et quelques liaisons avec des *membres* de celles-ci. *Treiz*, en s'orientant vers d'autres voies, a « cédé »

uniquement quelques « matériels de laboratoire » à *Labo k*, et non pas les documents de l'association, d'après Colas Ricard et Emmanuel Piton lors des entretiens qu'ils m'ont accordés[10] (l'exemple supra cité du transfert entre *Les films de la Belle de Mai* et *Labo d'Images* est différent de celui-ci). *Bioskop* était en pause – cette structure n'est pas une association loi 1901 (il s'agit d'une autoentreprise), mais elle engage des actions proches de celles des associations approchées, de leur réseau. Dans cette thèse *Bioskop* est parfois traitée comme association pour des raisons heuristiques et parce que j'ai cru pendant longtemps que c'était une association. C'est Florent Rush, fondateur de *Bioskop*, qui m'a renseignée sur son statut d'autoentrepreneur et sur ses fortes liaisons avec l'association l'*Innommable* (celle-ci n'a pas de « laboratoire photochimique ». Elle a été créée en 1994). Du fait de la proximité de Rush, et donc de *Bioskop*, avec quelques autres associations du corpus, et avec l'association l'*Innommable*, je pensais que ce positionnement de ma part n'était pas contraignant pour la compréhension des propos soutenus dans la thèse (je reviens néanmoins, à certains de ses passages, sur son statut d'autoentrepreneur, et sur ce qui distingue *Bioskop* des associations loi 1901).

Si cette thèse étudie les associations loi 1901 ci-dessus listées, cela n'exclut pas la référence à d'*Autres* structures au cours des chapitres. D'autant que certaines de ces structures sont étroitement liées à une ou à plusieurs des *associations*, au point de former avec celles-ci ce que je dénomme un *réseau étendu.* Le *réseau restreint* serait alors celui de ces *associations*, en sachant qu'aucun réseau (ou *structure*, quelle qu'elle soit), qu'il soit restreint ou étendu, n'est étanche.

Rien que par ces orientations sus décrites, cette recherche se différencie grandement de quelques autres recherches menées depuis 1995 et qui se penchent : sur des expériences de création de films au sein d'une *association* étudiée (les recherches en DESS, en Maîtrise et en Master 2, par ordre chronologique, de Florent Ginestet, de Laure Sainte-Rose, de Damien Monnier, de Cédric Lépine et de Constance Barthélemy[11]) ; ou sur des approches plus étendues (à d'autres pays, à des structures tous azimuts) et/ou davantage orientées sur la pratique du

[10] Entretiens réalisés les, respectivement, 2 mars 2017 (par skype) et 30 mars 2016 (par téléphone).
[11] La référence à leurs mémoires est inscrite dans la section *Bibliographie* de cette thèse.

« laboratoire photochimique » et/ou sur quelques cinéastes[12] et leurs films (par ordre chronologique, les ouvrages de Éric Thouvenel et Carole Contant, et de Kim Knowles ; les Masters de Leah Eleanor Millar, de Mariya Nikiforova et de Noélie Martin). Entre temps, j'ai repéré ici et là des articles et d'autres écrits sur quelques personnes, associations et structures liées à ces dynamiques, lesquels insistent souvent sur le caractère de « laboratoire photochimique »[13] et/ou sur quelques cinéastes et films connus de ceux qui côtoient ces *associations* (ou structures, en s'agissant de celles des autres pays).

Mon approche s'articule autour de deux axes principaux qui la distinguent de la leur : elle aborde les *associations loi 1901* sus mentionnées, en tenant compte du contexte social-géographique-économique-technique-matériel-politique-culturel en France, tout en les rapportant à des dynamiques de *réseau* (restreint – et quelquefois étendu) et parfois de *mouvement*[14] ; elle se consacre à l'analyse des films d'une seule association (en l'occurrence, *L'Etna*) tout en l'attachant à des réflexions sur les autres *associations* du corpus et en l'inscrivant aussi dans des dynamiques de *réseau* (restreint – et quelquefois étendu). Les cinéastes ayant réalisé ces films sont pour la plupart « inconnus » dans le réseau restreint et étendu et des chercheurs. Par ces axes, mon approche observe le caractère *membre* et *non-membre* des personnes fréquentant les associations et le caractère spatial dans et à l'extérieur des locaux des *associations*, en prenant en compte le mode *opératoire* de celles-ci (réunions, assemblées, conseil d'administration, bureau, collaborations, bénévolat, subventions, contrats, etc.) et les nombreuses activités qui ont cours en leur sein ou par leur biais (apprentissage, préparation de la caméra, tournage de films, développement photochimique, tirage, numérisation, montage, étalonnage, projection).

Bien que le caractère « laboratoire photochimique » soit une étape importante dans le processus de fabrication d'un film dans ces associations ; bien qu'au départ ce critère ait été pertinent pour le choix du corpus d'associations (les associations

---

[12] Dans les textes que j'ai lus, le recours à la dénomination cinéaste, pour désigner les personnes ayant réalisé des films dans ces associations, est récurrente. Pour cette recherche j'emploierai aussi les mots *membre* et *non-membre* (de l'*association*) pour les désigner.

[13] Bien que j'approche cette question, mes recherches n'ont pas pour intention de cantonner ces *associations* à cette activité ni à cet « espace de communication ».

[14] Du fait d'un nombre conséquent d'associations, de films, de *membres* et de *non-membres*, on observera au cours de cette thèse que cette formule (*mouvement*) résiste à être appliquée aux *associations* étudiées.

que j'ai sélectionnées devraient avoir eu au cours de leur histoire au moins un espace « laboratoire photochimique », ou un projet d'« espace laboratoire », au-delà d'avoir eu un minimum de liens historiques entre elles qui seraient observables dans les documents, dans les discours et dans les pratiques) : je ne mettrais pas l'accent sur cette activité ni sur cet espace. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle cette dénomination n'a pas été incluse dans l'intitulé de cette thèse. Parmi les personnes que j'ai interviewées, nombreuses sont celles qui s'opposaient catégoriquement à considérer les associations, ou à les dénommer, principalement comme intégrant un « laboratoire photochimique ». En les qualifiant ainsi, on aurait omis l'étendue des rapports qui ont cours lors des nombreuses autres activités et dans les nombreux autres espaces de ces *associations*. Ce faisant, cette recherche prend aussi ses distances du caractère sublimatoire[15] (« puissance et démesure »[16]) qui lui est quelquefois donné.

2. ***Traveling arrière et avant sur mon expérience et mes choix***

Mes premiers contacts avec les associations du corpus se sont noués en 2010 lorsque j'ai commencé à suivre les ateliers de *L'Etna*. C'est alors que j'entendais déjà ses *membres*, et les *non-membres* qui venaient à l'association, se référer à d'autres *associations* en France, intégrant maintenant le corpus de cette thèse, et à d'autres structures situées dans d'autres pays qui auraient, avec *L'Etna*, des liens entre elles. Je me suis alors peu à peu intéressée de connaître ces *Autres* associations en France (et pourquoi pas ces *Autres structures*, situées dans d'*Autres* pays, dont le cadre juridique est distinct de celui des *associations* loi 1901). À ce moment-là je me suis posé la question de savoir si une recherche sur l'existence d'un éventuel *mouvement* cinématographique entre les *associations* en France (et pourquoi pas entre celles-ci et les structures des autres pays) pouvait être envisageable. En raison de leur spécificité juridique, je souhaitais surtout me pencher sur le cas des

---

[15] Quant à la notion de sublimation, voir Murielle Gagnebin, « Limites de la sublimation dans des conditions extrêmes : *La maison de Nina de Richard Dembo* », *Sublimations*, Revue française de psychosomatique, n° 46, Presse Universitaires de France, Paris, 2014, p. 39-49. Et son ouvrage *En deçà de la sublimation*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « le fil rouge », 2011. Voir aussi Emmanuel Siety, *Le goût de la peur*, Conférence au Forum des Images, Paris, 6 mars 2009. Consultable à l'url https://www.dailymotion.com/video/x99efb, consulté le 10 avril 2019. Lors de cette conférence, pour l'analyse des films, Siety se réfère aux rythmes optique et sonore et aux concepts de « sublime » au croisement des théories de Emmanuel Kant et de Edmund Burke.

[16] Emmanuel Siety, *Ibid.*

structures *associatives* en France. Je savais néanmoins que ce choix était problématique, du fait que ces autres structures avaient, par divers moyens, des liens, parfois très importants, avec les *associations*. Si d'un côté cette thèse prend en compte les *Autres* structures, de l'autre elle se distancie le plus possible de cette orientation qui engloberait des structures tous azimuts.

Comme dans le passé j'avais eu d'autres *expériences* avec des structures associatives loi 1901, j'ai alors pensé qu'elles pourraient aussi contribuer à ma compréhension du phénomène[17]. À ce moment-là j'envisageais de donner suite à mes recherches de DEA[18], sous la direction de Michel Marie, lesquelles abordaient les questions autour des problématiques de *mouvement* cinématographique. Pour ces recherches, j'ai eu recours à une étude comparative entre deux *mouvements* fameux, le *Cinema Novo* et la *Nouvelle Vague*, en me penchant principalement sur l'analyse de deux films représentant ces *courants* (*À bout de souffle*, 1960, de Jean-Luc Godard et *La plage du désir*, 1962, de Ruy Guerre). J'ai donc réfléchi à une sorte de *continuum* avec ces recherches précédentes tout en ayant conscience que l'objet d'étude sur lequel je souhaitais maintenant me pencher était catégoriquement différent et que, par conséquent, il devrait être approché distinctement.

Après quelques recherches pour vérifier si mon projet était réalisable et pour savoir si d'autres recherches avaient été menées sur ces questions, et après des moments d'hésitation, en décembre 2013 j'ai présenté un projet à mon directeur de recherche actuel, Jean-Pierre Bertin-Maghit, avec l'intention d'étudier, sous le prisme de *mouvement*[19], mais aussi de *réseau*, toutes les *associations* que j'avais repérées à ce moment-là en France (et qui intègrent maintenant le corpus de cette thèse) et quelques films de chacune d'elles. J'ai eu néanmoins assez tôt le sentiment que si je procédais de cette manière, c'est-à-dire que si je me lançais dans la

---

[17] En plus d'avoir fondé une association loi 1901, Katnakad, j'ai aussi participé auparavant à des activités dans d'autres associations que celles approchées. Durant ce processus de recherche j'ai également participé du Conseil d'administration de deux associations loi 1901 qui opèrent en lien avec les recherches universitaires, Kinétraces et l'Association des chercheurs et étudiants brésiliens en France - APEB-FR.

[18] *L'influence de la Nouvelle Vague sur le Cinéma Novo, 1959 - 1962. La plage du désir, Ruy Guerra (1962) vs. À bout de souffle, Jean-Luc Godard (1960),* DEA, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2003.

[19] Du fait d'un nombre conséquent d'associations, de films, de *membres* et de *non-membres*, on observera au cours de cette thèse que cette formule (*mouvement*) résiste à être appliquée aux *associations* étudiées.

recherche des films de chaque association, j'allais passer beaucoup de temps à les rechercher, à les transférer d'un support à l'autre[20], alors que ma recherche ne se limitait pas qu'aux films. D'autres problèmes se superposaient à celui-ci : quels films choisir de chaque association ? Les plus anciens, les plus récents et/ou ceux d'une période précise ? Ceux auxquels on se réfère le plus et qui ont été esthétiquement reconnus ? Ceux des *membres* ? Et/ou ceux des *non-membres* ayant suivi les ateliers et les résidences ? De fiction, documentaire, d'intervention sur pellicule, d'animation, etc. ? Face à quatorze associations (la quinzième est un projet de création d'association) et à toutes ces possibilités d'approche des films, j'ai alors compris que ce projet étendu d'analyse de films n'était pas si *opératoire*. Et qu'il allait en outre me distraire de dédier plus de temps à d'autres aspects de recherche que je considérais importants sur ces *associations* (entretiens, archives, espaces, activités, mode *opératoire*, bibliographie).

Comme j'avais eu un rapport aux films plutôt avec *L'Etna* (en son sein, j'ai suivi divers ateliers – super 8 mm, 16 mm, animation au banc-titre, intervention sur pellicule, développement photochimique – et je suis allée à plusieurs projections de films qu'elle organise une fois par mois), j'ai alors pensé qu'il serait intéressant de réfléchir aux questions de *mouvement* et de *réseau* en me référant à cette *expérience* et à l'analyse des films, dont les miens, réalisés lors de ses activités. Le fait que je connaisse mieux les villes de cette association (elle a d'abord eu son siège à Paris, puis à Montreuil) a aussi contribué à ce choix. En effet, lorsqu'on connait la ville de l'association on peut approcher les films en fonction des caractéristiques connues de la ville. Je n'avais aucune expérience pratique importante dans les autres associations, et je connaissais peu leur ville, donc si je devais analyser leurs films, ma perception aurait été déconnectée du *vécu*. Enfin, j'ai alors sélectionné quelques films dans les archives filmiques de *L'Etna*. Mon expérience (avec les *associations* et filmiques) et mes choix ne se sont pas limités à ces exemples cités, comme on aura l'occasion de s'en rendre compte au cours de cette thèse.

3. ***Les hémisphères filmiques***

[20] Les films plus anciens sont souvent enregistrés aux formats vhs, super 8 mm et 16 mm, rarement au format numérique. On commence à enregistrer sous ce format lorsque les logiciels de montage et les plateformes vidéo sur internet (*Youtube*, *Vimeo*, *Dailymotion*) commencent à être accessibles pour les associations.

Les films analysés dans le dernier chapitre de cette thèse, sont issus des activités de *L'Etna*. Ils composent un échantillon de quatre-vingt-trois films super 8 mm et 16 mm numérisés, réalisés dans les années 2009 à 2016. C'est-à-dire dans la période pendant laquelle j'ai réalisé quelques films par cette association tout en participant à quelques-uns de ses ateliers et de ses activités (2010-2016, à Paris et à Montreuil). Il s'agit de films de ses membres, de non-membres (inscrits aux ateliers et aux activités de l'association) et des miens. Le film que j'ai réalisé lors des activités des rencontres *Bains Argentiques*[21] (2016, à Nantes) n'a pas été analysé. Je n'ai eu recours à lui que comme support à des argumentations au cours du troisième chapitre.

En dehors de mes films que je conserve dans mes archives personnelles, les autres films, je les ai reçus d'un de ses *membres* par *WeTransfer* ; je les ai archivés à partir des archives filmiques de l'association. Ensuite je les ai catégorisés par atelier[22] : *Incipit* ; *Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna* (*Enjeux*) ; *Pratique cinématographique - Prise de vue Bolex H16 Reflex* (*Bolex H16 Reflex*) ; *Pratique cinématographique - Prise de vue Bolex H16 avec intervention sur pellicule* (*Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule*) ; *Intervention sur pellicule ; Intervention sur pellicule avec remploi d'image* ; *Animation*. Et par activité : films de membres ; film pour le Festival des cinémas expérimentaux et différents de Paris ; films des ateliers ; film des rencontres *Bains Argentiques*. Puis je les ai considérés à partir de thématiques comme l'isolé, le groupe, la famille, l'habitat urbain, le sacré, le tourisme, l'Autre, le monde du travail, le film « abstrait » (d'intervention sur la pellicule, les dessins géométriques animés et non-animés de Richard Negre). Lors de ces expériences de fabrication de films à *L'Etna*, chaque personne réalise un film avec une cartouche ou avec un morceau de pellicule. Les films sont ensuite, lors de la majorité des activités englobant plusieurs participants, numérisés et montés ensemble, plus ou moins en « cadavre-exquis »[23]

---

[21] Il s'agit de l'une des rencontres du réseau étendu qui ont lieu plus ou moins tous les quatre ou cinq ans depuis la deuxième moitié des années 1990.

[22] Que je dénomme pour cette thèse à partir de la dénomination de l'atelier proposée par l'association mais aussi à partir du type de film de l'atelier. Ces dénominations ne correspondent pas toujours à celles proposées par l'association. Mes propositions ne servent qu'à approcher ces films de façon plus ciblée lors de leur analyse.

[23] Il s'agit d'un procédé inventé et utilisé par les surréalistes. D'après André Breton, il « consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, [ou un film], par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles

ou à la suite les uns des autres, pour ne former qu'un seul film. Seuls les films des ateliers *Incipit*, des ateliers d'*Intervention sur pellicule* et d'animation au banc-titre (je n'analyse cependant pas les films réalisés au banc-titre, qui sont les miens) sont des films réalisés par une seule personne. Le film *Des Tournements* (2016) pour le festival contient neuf films (neuf cartouches super 8 mm) et le film de membres *R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e*. (2014) onze films (en comptant le générique final), ils ont été montés à la suite les uns des autres, et non pas en employant la technique du montage en « cadavre-exquis ».

Les personnes qui les ont réalisées, dont moi-même, sont souvent engagées dans des activités du champ de l'art (elles ont souvent fait des études pratiques et/ou historico-théorique-esthétique en cinéma, beaux-arts, etc. ; ou alors elles sont souvent en voie de s'orienter ou elles se sont engagées vers ces dynamiques). Donc ici, on ne serait pas dans le champ *stricto sensu* du cinéma amateur, où les personnes ont des activités, ou projettent de les avoir, professionnelles tout autres et réaliseraient des films pour d'autres raisons (par exemple, pour la famille, etc.), bien que quelques-uns des équipements utilisés soient souvent analogues à ceux utilisés par les *associations* (comme la caméra super 8 mm). Ce sont plutôt aux champs cinématographiques et aux champs artistiques que les cinéastes de ces films pourraient le plus être identifiés, pour plus que certains de leurs films puissent être « mal faits »[24] et pour plus que les cinéastes soient dans le *champ des ateliers*, c'est-à-dire dans le *champ de l'initiation à une pratique spécifique*.

À ces films sélectionnés, s'ajoute mon expérience, à laquelle je me réfère ici et là tout au long de cette thèse, de *membre-spectatrice* et de *non-membre-spectatrice*[25] de films, performances et installations en rapport aux dynamiques de ces associations. Ces *expériences* que j'ai eue dans les espaces des associations sans avoir recours à l'arrêt sur image ou au retour en arrière – à l'inverse des quatre-vingt-trois films sus cités –, ou les films que j'ai visionnés sur internet, ont été pour moi formateurs et ils ont participé à certaines de mes réflexions au cours des chapitres de cette thèse. J'ajoute aussi l'*expérience* que j'ai eue lorsque Gérard

---

ne puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. » André Breton, *Le Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, 1938.

[24] J'emprunte ce terme à Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau Monde Édition, 2015, p. 15.

[25] J'ai suivi plusieurs ateliers et activités dans les associations sans être nécessairement *membre* de celles-ci.

Courant[26] a réalisé un film *Cinématon* de moi (je ne l'analyse pas non plus) quand je suis allée chez lui pour l'interviewer au sujet du contexte culturel en France en rapport avec le « champ cinématographique » et le champ associatif (il est cofondateur, avec Martine Rousset et Patrice Kirchhofer, de l'association loi 1901 *Coopérative des cinéastes*, créée en 1977). Les films que j'analyse sont pour moi comme des « films-palimpsestes »[27] suivant l'expression de Sylvie Lindeperg qui soulève que « Envisager l'œuvre cinématographique comme un palimpseste consiste à gratter la surface du film pour retrouver l'épaisseur et les couches d'écriture, en éclairer les bifurcations et les repentirs. »[28]

4. *Plongée, contre-plongée : le témoignage*

Pour mener à bien mon projet de recherche j'ai interviewé, de 2015 à 2017, cinquante et un *acteurs* – par une approche semi-directive, avec des « questions-type », que j'ai modulées selon la personne, l'association et les besoins d'information que je ressentais au fur et à mesure que ma recherche avançait –, qu'ils soient ou aient été des *membres* ou non des associations approchées, qu'ils soient ou aient été en lien explicite ou non avec celles-ci (théoriciens, praticiens, fondateurs ou membres de certaines autres structures en France ou dans d'autres pays). J'ai réussi à interviewer d'un à quelques-uns des fondateurs de toutes les quinze associations loi 1901 du corpus (je compte ici celle en projet), des hommes pour la plupart. Lorsque j'ai interviewé les personnes d'autres structures et d'autres pays, j'ai posé des questions qui avaient trait aux *associations* étudiées et à leurs rapports avec celles-ci, plutôt que des questions qui avaient trait aux *structures* et pays auxquels elles étaient liées. J'ai tenu à me rendre dans la ville et dans l'espace de chaque association[29] encore en activité et de mener le plus souvent les entretiens dans ces espaces. Je les ai alors rencontrés à Apt (*Labo d'Images*), Cras (*Ad libitum*), Grenoble (*Atelier MTK*), La Courneuve (*L'Abominable*), Lille (*Laboratoire de création collectif et participatif)*, Montreuil (*L'Etna*), Nantes

[26] Il n'a pas été et n'est pas *membre* de ces associations, mais il est déjà allé à *L'Etna*, c'est lui qui me l'a communiqué lors de notre entretien du 19 mars 2017.
[27] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, Paris, Éditions Points, 2014, p. 12-14.
[28] *Ibid*, p. 13.
[29] La seule association en activité où je ne suis pas allée est *Labo k*, à Rennes. Son fondateur, Emmanuel Piton, m'a invitée à y venir.

(*Mire*), Paris (*Cinéma non conventionnel et images inanimées ; L'Etna*, lorsque celle-ci était encore dans cette ville), Strasbourg (*Burstscratch*) et Tullins (chez Christophe Auger, l'un des fondateurs de l'*Atelier MTK* et d'*Ad libitum*). Pour les autres personnes interviewées, les entretiens se sont souvent déroulés dans d'autres lieux de la ville, principalement à Paris, parce qu'elles y résidaient ou étaient de passage pour d'autres activités.

Lors de ma venue dans ces villes et associations j'ai demandé aux personnes interviewées et/ou à quelques *membres* des associations de me présenter les espaces de l'association (ou parfois de me laisser les parcourir), de me laisser prendre des photos de ces espaces et quelquefois d'eux dans ces espaces, de me laisser accéder à l'espace archive de l'association et de me proposer quelques documents qu'ils considèrent importants pour l'histoire de l'association et du réseau des associations. Je les avais, avant ma venue dans les locaux de l'association, prévenus que je souhaitais consulter les archives de l'association et que je souhaitais qu'ils me proposent quelques documents. Ils m'ont parfois, après ma venue, envoyé des documents par courriel. Lorsque l'association n'était plus en fonctionnement, qu'elle n'avait plus de locaux ou était en pause j'ai alors demandé à ce qu'ils me les apportent lors des entretiens ou me les envoient par courriel. Quelques fois ils m'indiquaient de consulter des liens sur internet pour que je puisse avoir accès aux documents auxquels ils se référaient ou que je recherchais. Ils ont tous accepté mes propositions en manifestant souvent de l'enthousiasme et de la générosité. Quelques-uns des interviewés m'ont reçu chez eux. Je prenais souvent des photographies avec eux (pour les souvenirs), que j'intègre parfois dans cette thèse ou que je conserve dans mes archives personnelles. Les entretiens duraient d'une à cinq heures, suivant leur dynamique, la personne interviewée, les « questions posées ».

Quant aux questions, j'ai posé surtout des questions en rapport à l'*association* (ses usages, ses matériels, son organisation, sa comptabilité, sa logistique, ses activités, ses espaces, son histoire, son rapport à la ville, ses liaisons, etc.), au *réseau restreint* (les associations loi 1901 du corpus) et à l'éventualité de l'existence d'un *mouvement* cinématographique. Je me suis aussi intéressée à la question du rapport que ces associations entretenaient avec les *Autres* structures du réseau étendu (en France ou dans d'autres pays, ayant ou non un « laboratoire photochimique »,

associative loi 1901 ou non). Si tous les interviewés s'accordent sur l'existence de *réseau(x)*, tous hésitent ou réfutent l'idée d'un *mouvement*. Nous observerons en effet que celle-ci résiste à être appliquée dans leur cas. J'ai aussi voulu savoir quel était le parcours individuel de chacun avant qu'il ne s'investisse dans le parcours associatif. Ceci afin de comprendre comment leur identité a influé sur celle de l'association, du réseau. Les questions ne portaient pas sur le contenu et l'esthétique de leurs films, bien qu'ici et là on les abordait, mais surtout dans le but de rebondir sur des questions en lien avec l'association, le réseau, le mouvement. Ce qui importait le plus au moment des entretiens, c'était les questions sur l'environnement et les dynamiques d'où sont issus les films. J'explique plus dans le détail au dernier chapitre de cette thèse, lors des analyses de films, les raisons pour lesquelles je n'ai pas mené, comme Bertin-Maghit l'a fait, des entretiens en rapport direct avec les films analysés.

Les matériaux récoltés ont non seulement contribué à l'analyse des phénomènes en rapport avec les quinze associations (les trois premiers chapitres) mais aussi, explicitement et implicitement, à l'analyse des films d'une seule association (chapitre quatrième). Nous le savons, les entretiens relèvent d'une approche des personnes assez singulière que nous ne retrouvons pas dans les relations quotidiennes : pendant des minutes, ou une ou plusieurs heures, elles entendent des questions auxquelles elles sont censées répondre, parce qu'elles ont accepté la *contrainte* de l'entretien, parfois sans savoir à l'avance quels seront précisément les sujets traités. Ces échanges induisent des situations complexes qui mènent la personne interviewée dans un processus de sélection des informations dont elle se souvient, ou qui participent de son imaginaire, et qu'elle souhaite, sur le moment, donner. A ceci, peut aussi s'ajouter la part des oublis et/ou des éventuels faux renseignements et effets de loupe que ne sont pas toujours aisés de détecter. Ces constats amènent à penser que l'histoire doit toujours être revue, complétée, déplacée, confirmée, infirmée.

5. ***Profondeur de champ méthodologique***

Ces recherches, telles que je les ai menées et telles qu'elles ont été finalisées, n'auraient jamais pu être conduites sans l'apport des ouvrages, articles, enseignements et orientations de Jean-Pierre Bertin-Maghit, sans l'apport de

quelques auteurs que j'ai lus et qui forment le puzzle de ses recherches. Cette thèse lui doit beaucoup, à son rapport aux auteurs, aux films, aux archives, aux témoignages, bref, aux « documents d'Histoire »[30], au « document culturel »[31]. Mon approche se veut d'histoire socioculturelle [32] et d'histoire esthético-linguistique[33] et elle se rattache au « champ cinématographique »[34' 35] et au champ associatif loi 1901 (opérant dans le cinéma). Elle se place du côté des « histoires parallèles »[36], « d'une autre histoire que l'Histoire, une contre-analyse de la Société » (Marc Ferro)[37], de la « micro-histoire » (Jacques Revel)[38]. Pour cela : elle a recours à maints documents, témoignages et films sus décrits ; elle s'inscrit dans « les théories de champ » telles que défini par Francesco Casetti[39], c'est-à-dire que je me positionne dans un rapport de dialogue avec l'objet étudié, que j'interroge les

---

[30] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 14-20.

[31] *Ibid.*, p. 16.

[32] D'après les définitions proposées par Francesco Casetti, *Les théories du cinéma. Depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 325-330.

[33] *Ibid.*, p. 330-337. D'après Casetti, « Plutôt que de procéder à une évaluation de films particuliers, on préfère mettre à nu leurs procédés et leurs architectures ; plutôt que d'établir un panthéon de noms (même inattendus et excentrique : toute "histoire sainte" est accompagné d'une "contre-histoire"), on préfère reconstituer les processus qui font du cinéma une forme d'expression et de communication. », p. 331. « […] le "moi" comme source d'une expressivité et d'une communication », p. 54.

[34] Comme mentionné par Sylvie Lindeperg, cette notion est employée au fil des années par Pierre Bourdieu – le « champ littéraire » –, Pierre Sorlin et elle-même dans son propre ouvrage *Les écrans de l'ombre* – le « champ cinématographique ». Elle a trait à un caractère plus étendu de l'objet d'étude. Pour ce qui concerne cette thèse, l'on interroge aussi le champ associatif en tant que tel pour interroger les associations du corpus. Voir Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, Paris, Éditions Points, 2014, p. 15-16. Voici, dans ces mêmes pages, les deux références citées par elle et consultées pour cette thèse : Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977 ; Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », dossier « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 5.

[35] Qu'il soit amateur, expérimental, classique, etc. L'objectif n'est pas de cantonner cette approche à l'une de ces dynamiques, bien qu'elles toutes aient des fortes implications dans le cours de l'histoire des *associations*. Les « questions-posées » sont plutôt ailleurs et elles ont trait à l'objet étudié. Si ceux-ci se rallient à des caractéristiques de ceux-là, ce qui est souvent le cas, alors des questions en rapport à ces cultures sont formulées.

[36] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit.*, p. 18.

[37] Cité par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Ibid.*, p. 18. En référence à Marc Ferro, *Analyse de film, analyse des sociétés. Une source nouvelle pour l'histoire*, Paris, Hachette, 1975, p. 10.

[38] Cité par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Ibid.* En référence à : Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La microanalyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, Seuil, série « Hautes études », 1996. Quant à la micro-histoire, il propose aussi la lecture de l'ouvrage Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

[39] Francesco Casetti, *Les théories du cinéma. Depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 197-201.

films en cherchant les « singularités »[40] sans perdre de vue le « caractère général des phénomènes »[41] et que j'accorde de l'importance aux « questions posées »[42]. Comme le soulève aussi Jean-Pierre Bertin-Maghit en citant Paul Ricœur : « L'initiative en histoire n'appartient pas au document mais à la question posée […]. »[43] ; elle prend en compte les « séries » (de films, d'associations, de personnes interviewées, de documents) et les points de « saturation »[44] (dans les films, les discours, les archives, etc.), c'est-à-dire, au-delà des singularités, des points qui reviennent souvent, qui se répètent[45].

Le dernier ouvrage de Roger Odin et certaines des notions qu'il développe sont au cours de cette thèse des références importantes, bien que je ne présente pas une approche sémio-pragmatique comme il l'a fait. Dans ce sens, je n'accorde pas tout à fait ou toujours les mêmes significations que lui à la notion d'« espace de communication », et à d'autres notions. L'« espace » tel qu'abordé dans cette thèse ne remplit pas uniquement la fonction géographique-architecturale, il prend aussi en compte les maintes autres configurations, ou « *contraintes* »[46] (sociétale, culturelle, politique, matérielle, logistique, technique, humaine), liant par le moyen communicationnel les *acteurs* (qu'ils soient des *membres*, des *non-membres*, des spectateurs, etc.) entre eux à l'intérieur des espaces. Pour Odin, dans un « espace de communication » (« *contexte* »), « défini comme un *faisceau de contraintes* »[47], « il ne s'agit plus d'analyser un texte existant, mais d'analyser l'*expérience* d'un travail de *production* textuelle en *contexte.* »[48] Cette thèse s'intéresse à cette *expérience* dans des « espaces de communication » recouverts de « faisceau de

---

[40] Voir aussi Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 18. Outre les « singularités », Il se réfère aussi aux « similitudes » entre les objets.

[41] Francesco Casetti, *Les théories du cinéma. Depuis 1945*, *op. cit*., p. 198.

[42] *Ibid.*, p. 197.

[43] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*, p. 31. Il se réfère à l'ouvrage de Paul Ricœur, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1991, p. 178.

[44] Telle que mentionné par Bertin-Maghit lorsqu'il se réfère dans son ouvrage à Roland Barthes. Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Ibid.,* p. 15. Il se réfère à l'article de Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », Paris, *Communications*, n° 4, 1964, p. 133.

[45] *Ibid.*

[46] D'après la notion de « faisceau de contraintes » telle que défini par Roger Odin, *Les Espaces de communications. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2011, p. 20. Pour lui l'*actant*, c'est-à-dire l'émetteur (E) et le récepteur (R), est « *le point de passage d'un faisceau de contraintes qui les traverse et les construit*. »

[47] *Ibid.*, p. 25.

[48] *Ibid.*, p. 123.

contraintes » (c'est à partir de ces notions qu'Odin propose d'approcher les différents « modes de production de sens » – « mode fictionnalisant », « documentarisant », etc.).

Je me suis appuyée aussi sur les recherches de Michel Marie concernant la notion de *mouvement* cinématographique, inscrite dans son ouvrage sur la Nouvelle Vague[49], tout en l'adaptant à l'objet de cette thèse qui a rapport aux dynamiques de *réseau* et éventuellement de *mouvement* des *associations* approchées. Les catégories de *structures* de la *Nouvelle Vague* sont foncièrement différentes de celles des associations loi 1901, les premières poursuivent des objectifs lucratifs et présentent des formes plus rigides (une entreprise a un patron, ou quelques associés, des salariés, elle n'a pas de bénévoles, etc.), alors que les secondes n'ont pas d'objectifs lucratifs et présentent des formes bien plus « souples » (une associations peut avoir une multitude de fondateurs et de membres, un conseil d'administration, des bénévoles, des salariés, etc.). Pour ces raisons, et pour d'autres, on comprendra au fil des chapitres que considérer les associations du corpus comme intégrant un *mouvement* est problématique. C'est pourquoi cette thèse préférera plutôt l'optique de *réseau* que de *mouvement*, bien qu'elle propose des réflexions sur ces deux catégories de réticulations.

Par ces diverses approches, ces recherches s'inscrivent aussi dans ce que Michelle Lagny dénomme « l'histoire-problème »[50], au sens où « Une histoire […] ne cache pas le travail du chercheur derrière une présumée objectivité, mais explicite ses choix et ses procédés. Une histoire qui adopte une multiplicité d'instruments, mais ne prétend jamais mettre en œuvre un regard définitif. »[51]

6. ***Clap***

Cette thèse se partage en deux tomes. Le premier se compose de quatre chapitres. Le second de quatre-vingt-six annexes. Le premier chapitre revient à la période qui précède la création ou la restructuration des *associations loi 1901* du corpus, à leur

---

[49] Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Nathan Université, 1997, pour la première édition, Armand Colin, 2017, pour la quatrième.
[50] Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 41 et 47. Cité par Francesco Casetti, *Les théories du cinéma. Depuis 1945*, *op. cit*, p. 319. J'ai rencontré ces deux auteurs lors du Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin de l'Université Sorbonne Nouvelle, organisé par Jean-Pierre Bertin-Maghit.
[51] Francesco Casetti, *Ibid.*

genèse. Le deuxième chapitre s'intéresse à la période où elles se créent et se restructurent dans la ville tout en se liant, par divers moyens, entre elles (et d'autres structures) dans une dynamique de *réseau* (restreint, aux associations loi 1901, et étendu, aux autres structures. Nous allons surtout nous concentrer sur le premier cas) et éventuellement de *mouvement*. Le troisième chapitre s'intéresse à leurs nombreux espaces, matériels, activités et modes *opératoires*. Le quatrième à l'analyse de films – sans perdre de vue la dynamique de *réseau*, et éventuellement de *mouvement*, qui opèrerait au sein de ces structures – à partir d'un échantillon de quatre-vingt-trois films issus des activités de *L'Etna* (films des *membres*, films des ateliers, film pour le Festival de cinémas différents et expérimentaux de Paris). Au cours des trois premiers chapitres, mais aussi du dernier, quelques autres films que j'ai visionnés et *expériences* filmiques que j'ai eues sont pris comme exemples pour le développement argumentatif. Les annexes sont composées d'une sélection de documents de diverses sortes que j'ai récupérés dans plusieurs endroits et par divers moyens et que je considère importants pour la compréhension des propos soutenus dans cette thèse. Quelques rappels de notes de bas de page tout au long des chapitres renvoient à ces annexes.

CHAPITRE PREMIER
L'HÉRITAGE CULTUREL ET LA GENÈSE

> *La notion de tradition, prise au sens des traditions, signifie que nous ne sommes jamais en position absolue d'innovateurs, mais toujours d'abord en position relative d'héritiers*[1].

Dans le cadre de cette recherche sur un corpus de quatorze associations de type loi 1901[2] – créées, de 1995 jusqu'en 2015, dans diverses villes de France –, dont l'activité se situe principalement dans le *champ du film argentique*[3] – majoritairement en super 8 et 16 mm – et des « laboratoires » de traitement photochimique, il est fondamental, au sujet de l'héritage culturel et de la genèse les concernant, de retenir qu'elles sont caractérisées par une multitude d'influences culturelles : lesquelles proviennent – par notamment l'origine géographique de leurs membres, les voyages et les rencontres qu'ils effectuent ici et là – de différentes régions de France et d'autres pays. Si ce chapitre prend en considération cet « ailleurs », il se penche – pour des raisons épistémologiques et heuristiques – davantage sur le cas de la France. Enfin, les parcours personnels et diversifiés de certains de leurs *membres*, antérieurs à la création de ces associations, occupent, ci-après, une place considérable.

1. *L'exogénéité des trajectoires*

---

[1] Paul Ricœur, *Temps et Récits*, Paris, Le seuil, coll. « Points Essais », 1991, p. 400.

[2] *Ad libitum* (Cras, 1999), *Atelier MTK* (Grenoble, 1995), *Bioskop* (Saint-Sever-du-Moustier, 2010), *Burstscratch* (Strasbourg, 1994), *Cinéma non conventionnel et images inanimées* (Saint-Ouen, 2014), *Élu par cette crapule* (Le Havre, 1991), *L'Abominable* (Asnières-sur-Seine, puis La Courneuve, 1995), *Labo d'images* (Apt, 2006), *Labo K* (Rennes, 2013), *Laboratoire de création collectif et participatif* (Lille, 2015), *Les films de la Belle de Mai* (Marseille, 1995), *L'Etna* (Paris, puis Montreuil, 2000), *Mire* (Nantes, 1991), *Treiz* (Rennes, 2009). *Bioskop* est en réalité une autoentreprise – ce qui peut d'ailleurs expliquer certains de ses *modes opératoires* qui diffèrent des associations de type loi 1901 du corpus – fortement en contact avec les associations du corpus supra citées et avec une autre association dénommée *L'Innommable* (Saint-Sever-du-Moustier, 1994). J'ai cru au départ qu'il était une association, donc je l'ai intégré dans le corpus. À la lecture de cette thèse considérez donc qu'il n'est pas une association, même lorsque je le considère comme appartenant au *champ associatif* du fait de sa proximité avec lui et avec le « réseau » en question. Les premières associations du corpus comportant un *espace laboratoire* ont été créées en 1995. Les associations créées avant cette année-ci n'étaient pas encore dans des dynamiques de création d'un *espace laboratoire*, celles-ci ont eu cours dans la deuxième moitié de la même décennie. Voir la liste de créations et de modifications de ces associations dans l'annexe 1 de cette thèse.

[3] Lequel se propage au *champ de la vidéo* et au *champ du numérique*.

Comprenez par « exogénéité des trajectoires » ce qui n'est pas, à première vue, explicitement lié à la création et à l'histoire même des associations du corpus mais qui a été susceptible, au fil des années, de fortement les avoir influencées. Ainsi, il importe ici d'aborder des questions – peu ou prou exogène à leur domaine spécifique – d'ordre plus général et qui ont trait aux dispositifs politico-économiques et socio-culturels de la France. Cette immersion préliminaire s'intéresse plus particulièrement à la genèse et aux héritages culturels et a pour objectif d'intégrer ces associations dans un champ communicationnel plus large afin d'identifier quelques-uns des mécanismes sous-jacents à leur activité et à leur histoire.

1.1. *Le contexte politico-économique*

Lorsque ces associations – qui ont été créées à des dates distinctes et quelquefois espacées les unes des autres – ont vu le jour, tout un contexte politico-économique se présentait, lequel trouve ses racines dans des temporalités proche et lointaine de la leur. Le considérer et considérer ces autres temporalités, et donc ces *Autres* histoires, apporterait assurément une dimension plus étendue à leur propre histoire, la rendant, notamment par la complexité même de l'objet problématisé, autrement percevable suivant les questions posées, les documents consultés et les personnes rencontrées pour cette recherche. Ainsi, c'est en approchant et en analysant quelques indices de la pluralité des mutations intervenues au cours des décennies passées que cette section-ci tente d'apporter certains éléments de compréhension des dynamiques éparses entourant l'histoire de ces associations.

1.1.1. *Pluralité et mutation*

L'histoire de ces associations ne peut pas être envisagée séparément de celle du pays qui les accueille, en l'occurrence la France – il en serait bien sûr de même pour les structures[4] situées dans d'autres pays et considérées comme appartenant audit « réseau » mais qui ne sont pas directement étudiées pour cette thèse. Ainsi, les

[4] J'emploie les termes structures, instances, etc., souvent pour des groupes dont je ne connais pas réellement le statut juridique. Lorsqu'il s'agit des associations de type loi 1901 j'utilise plutôt le terme association.

étudier plutôt du point de vue d'un seul pays[5] me paraissait une approche pertinente pour déceler certains contours de leur histoire, lesquels ont aussi trait à des problématiques géopolitiques et à des fonctions « socialement définies. »[6] Les autres pays intéressent cette thèse lorsqu'ils répondent à des questions qui ont davantage trait aux conditions et aux situations plus spécifiques aux *espaces de communication*[7] des associations en France par rapport à eux ou d'eux par rapport à ces espaces[8].

Les premières associations furent créées pendant la première moitié de la décennie 1990 – *Élu par cette crapule*, *Mire* et *Burstscratch*[9] – et les dernières ont été créées en 2014 et en 2015 – *Cinéma non conventionnel et images inanimées* et *Laboratoire de création collectif et participatif*. Rien que pendant cette période une série de mutations politico-sociales et économiques se sont produites. Elles ont eu pour effet de rendre la création de ces associations plus accessibles aux générations des années 1990, 2000 et 2010. Cependant, ces transformations sont liées à la tradition d'encadrement par l'État des structures entrepreneuriales, notamment dans le « *champ cinématographique »*[10], par le biais de diverses politiques de soutien à leur fonctionnement. D'après les études de Michel Marie[11] et de Laurent Creton[12], on comprend que ces politiques se renforcent après la Seconde Guerre mondiale, tout particulièrement lors de la Guerre Froide et des Trente Glorieuses et se déploient en des mesures importantes dès les années 1970 et 1980, notamment

---

[5] Quelques personnes que j'ai interviewées ne comprenaient pas au départ pourquoi je considérais ledit « réseau » plutôt du point de vue des associations en France alors qu'il engloberait des structures de divers pays. En proposant cette approche, je ne mets absolument pas en cause le caractère international dudit réseau, je m'en réfère d'ailleurs de temps à autre. Mon choix découle surtout des raisons épistémologiques et heuristiques.

[6] Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 63.

[7] Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011. J'y reviendrai.

[8] Les entretiens que j'ai menés avec Karel Doing, Gustavo Jahn et Cristina Miranda abordent des questions en rapport à des structures, considérées comme appartenant audit « réseau », situées au Pays-Bas, en Allemagne et au Brésil, néanmoins les questions que je leur ai posées ont plutôt trait à des problématiques en rapport aux associations étudiées pour cette thèse.

[9] À cette période elles n'avaient cependant pas encore entamé une démarche de création d'un *espace laboratoire* en leur sein, ce qui adviendra plus tard, vers 1996 ou 1997.

[10] J'emprunte cette notion à Sylvie Lindeperg lorsqu'elle se réfère dans son ouvrage *Les écrans de l'ombre* au « champ cinématographique », *op. cit*.

[11] Michel Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris, Éditions Nathan, 1997, p. 24, p. 113.

[12] Laurent Creton, *L'économie du cinéma. En 50 fiches*, Paris, Éditions Armand Colin, 2008, p. 109-120.

envers la jeunesse, dont profiteront les générations suivantes des *membres* des associations du corpus de cette thèse. Les politiques nouvelles, c'est-à-dire celles des années 1990, 2000 et 2010, ont davantage gommé une conjoncture socio-économique critique que véritablement fait sortir les structures et les personnes de situations et conditions d'instabilité[13].

Face à la déstabilisation économique[14], voire la récession, des libéralisations et des investissements dans les initiatives collectives associatives de type loi 1901 ont engendré des activités multiples et parfois, ou souvent, peu rémunératrices, notamment par la voie des systèmes d'« aide » financière à la structure et à la personne. Des jeunes gens « objecteurs de conscience » – comme Xavier Quérel et Jérôme Noetinger[15] – étaient prêts à s'investir dans un travail, ou une activité, même volontaire ou bénévole et, avec la fin de l'obligation de servir l'armée, dans les années 1990, et la création du Revenu minimum d'insertion en 1988-1989, nombreux furent ceux qui, parmi les membres des associations laborantines interviewés, eurent recours à ce dernier dispositif « levier »[16].

---

[13] « Laminé économiquement au fil des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le dernier « nous » en date que nous ayons formé généralement sans trop d'hésitation, parfois même avec enthousiasme, entre 68 et 78, est laminé idéologiquement au mitan des années deux mille […] », Patrick Boucheron, Mathieu Riboulet, *Prendre dates. Paris, 6 janvier-14 janvier 2015*, Paris, Verdier, 2015, p. 22. Tristan Garcia, quant à lui, développe, dans une conférence en 2015 intitulée « Le réel n'a pas besoin de nous », une analyse des sociétés qui seraient remplies de pleins de « petits-nous » – familles, amis, collègues, lieux de travail, associations de type loi 1901, etc. – se convergeant en un « nous-un » – par les religions, les nations, l'universalisme, le marxisme, etc. – pour aboutir à un « sans-nous » (d'après les concepts du *réalisme spéculatif* depuis les années 1990 et surtout 2000 dont il cite). Ce *« sans-nous »* du *réalisme spéculatif* comporte des objets et des sujets non-humains qui seraient pris en compte dans toutes leurs subjectivités – animaux, végétaux, objets divers, machines, films (je cite), *etc.* –, consulté le 17 octobre 2019 à l'url https://www.youtube.com/watch?v=K_wxi5xYz8&t=1467s. Ce « sans-nous » comporte tout de même un « nous », il est *réaction* formulée par « nous ». Créer des associations et faire des films dans de telles conjonctures socio-économiques, ne mènerait-il pas vers cet « ailleurs » de « nous-*mêmes* », vers ce « sans-nous » en raison ou non de « nous » ? Toujours est-il que nous « réagissons » (terme que j'emprunte de Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1987, p. 8) à des propositions sociétales, aux *Autres* (Affergan, *Ibid.*, p. 16, où, suivant lui, « […] l'Autre y est par essence *lointain* et *désire* et *désiré* parce que lointain. »).

[14] Dans l'un des séminaires que j'ai suivi en 2016 du sociologue Bruno Péquignot, il a abordé justement cette question de la croissance économique par rapport à la crise dans les années 2000 en soulignant que l'économie est toujours allée crescendo malgré cette crise annoncée.

[15] Comme signalé par Xavier Quérel de l'*Atelier MTK* lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 16 décembre 2016.

[16] D'après par exemple les entretiens que Dominik Lange et Colas Ricard m'ont accordés, pour ne citer qu'eux, respectivement le 20 décembre 2016 et le 2 mars 2017.

Christophe Auger souligne[17] que, dans les années 1990, c'était à la mode de créer des associations de type loi 1901 et que, toujours suivant lui, ce phénomène est peut-être devenu moins prononcé aujourd'hui, et ce certainement en raison de la « multitude », ou de la « saturation », des démarches entamées depuis lors par différents *acteurs*. Nombre d'associations, inscrites dans divers champs[18] outre ceux du cinématographique et de l'audiovisuel, ont été contraintes de cesser leur activité – en dépit des quelques financements ou recettes qu'elles avaient pu percevoir –, essentiellement du fait d'un écart entre la réalité vécue et les projets idéalisés. Nicolas Rey tient un discours voisin de celui d'Auger et rappelle les politiques de Lionel Jospin qui étaient favorables, durant ces années-là, à la création des associations[19].

Diverses sources s'accordent pour dire que les situations d'instabilité et de récession économique ont considérablement augmenté en France à partir des années 1980 jusqu'aux années 1990 et 2000 – période de la création de la plupart des associations du corpus de cette thèse – avec la fermeture de nombreuses entreprises ; et que des mesures politiques d'urgence de soutien financier entrepreneurial – aux entreprises ou aux associations de type loi 1901 – et à la personne se sont développées au fil des ans jusqu'à présent – Objecteur de Conscience, Service Civique[20], Contrat aidé, Contrat d'accompagnement vers l'Emploi[21], Contrat Tremplin[22], en passant par les améliorations des régimes de chômage, simple ou du spectacle, etc. Sans ces systèmes, et d'autres qui étaient déjà en place, les associations du corpus de cette thèse n'auraient certainement pas vu le jour. Ou alors elles n'auraient pas pu survivre aussi longtemps ou n'auraient pas ressemblé à ce qu'elles sont devenues. Il convient également de préciser que le

[17] Entretien réalisé avec Christophe Auger par moi-même à Tullins le 12 juin 2017.

[18] J'emprunte cette notion à Sylvie Lindeperg lorsqu'elle se réfère dans son ouvrage *Les écrans de l'ombre* au « champ cinématographique », *op. cit*.

[19] Entretien réalisé avec Nicoles Rey par moi-même le 12 septembre 2016.

[20] Ce service civique est par exemple employé par *Burstscratch* depuis peu, selon Silvi Simon et Laurence Barbier, lors de l'entretien qu'elles m'ont accordé le 8 décembre 2016 à Strasbourg.

[21] Tel est notamment le cas de Baptiste Bessette de *L'Abominable* selon Julia Gouin lors de l'entretien qu'elle m'a accordé le 12 septembre 2016.

[22] Christophe Goulard a obtenu ce contrat tout récemment à *L'Abominable*, d'après Julia Gouin lors de l'entretien qu'elle m'a accordé, *op. cit*.

système associatif de type loi 1901 est spécifique à la France[23] et que la campagne politique menée par le gouvernement pour inciter les personnes à créer des associations dans le champ des arts (plastiques, théâtraux, cinématographiques, visuels, etc.) devient considérablement forte. En 2000, Martine Barthélémy relève que

> En France, les associations ont bénéficié, durant les vingt-cinq dernières années, d'une reconnaissance croissante fondée d'abord sur l'essor quantitatif des groupements, motivée ensuite par le reflux du militantisme syndical et partisan et le succès plus ou moins durable de mouvements ou d'organisations à vocation sectorielle et territoriale. La diversité des groupes sociaux intervenant sur la scène publique s'accroît, le primat des objectifs précis et concrets se double très souvent de la préférence pour l'action locale. Le constat est indéniable […][24].

C'est dans cet « espace de communication »[25] supra mentionné que les associations sont ainsi créées et entament leurs parcours. Ces derniers sont traversés par maintes histoires, ou plutôt par des « micro-histoires », suivant Jacques Revel et Carlo Ginzburg que Jean-Pierre Bertin-Maghit cite dans son ouvrage[26]. Par leurs

---

[23] D'après Raphaël Bassan, lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 27 octobre 2015, et Martine Barthélémy, *Associations : un nouvel âge de la participation ?*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2000, p. 19-54 et p. 110-116.

[24] Martine Barthélémy, *Associations : un nouvel âge de la participation ?*, *op. cit.*, p. 12. D'après l'article de Jean-Marie Garrigou-Lagrange et de Pierre Patrick Kaltenbach, « Entre 1901 et 1975, le nombre de déclarations d'associations oscillait entre 7 000 et 15 000 par an. À partir de 1975 on passe à 25 000 pour dépasser 70 000 en 1992. De 1975 à 1995, 955 000 associations vont être déclarées. […] Un nouveau monde associatif est ainsi né. […] il accompagne une période de chômage des jeunes, de déchirure sociale, de crise financière et de dégradation de la morale publique. », « Association », Encyclopædia Universalis, consulté le 10 mars 2018, à l'url http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/association/.

[25] Pour Roger Odin, un « espace de communication » est un « espace de relations », « communiquer c'est produire du sens, des affects, des relations et plus largement des effets […]. », Roger Odin, *Les espaces de communications. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus », 2011, p. 101. Je reviendrai sur cette et sur d'autres *notions* proposées par lui.

[26] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015, p. 18 – Jacques Revel (dir.), *Jeux d'échelles. La microanalyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, Seuil, série « Hautes études », 1996 ; Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

caractères spécifiques, elles apportent des éléments pour une « contre-analyse de la société »[27], d'après le sens apporté par Marc Ferro[28], au cours des pages suivantes.

1.2. *Le cadre socio-culturel*

Un tournant culturel en France est notable à partir des années 1990 du fait de l'augmentation des activités dédiées à la culture et orientées vers la jeunesse. Au collège, au lycée, dans les centres de loisirs, les arts de la scène (cinéma, audiovisuel, théâtre, danse, etc.) vont eux aussi occuper davantage de place dans le scénario mouvant de la société dans laquelle ils s'inscrivent[29]. On constatera plus loin que les associations du corpus de cette thèse profiteront de cet élan tout en étant assez ancrées dans les propositions d'ateliers de formation initiale, auxquels ces nouvelles générations s'inscriront. Ils sont – et ce jusqu'à présent – finalement à la base d'elles toutes, bien que certaines d'entre elles parviennent à ne plus tant en dépendre aujourd'hui et que ces activités deviennent moins régulières, même si elles restent nécessaires pour leur fonctionnement.

1.2.1. *Mutations des moyens communicationnels*

Les systèmes communicationnels mutaient lorsque ces associations furent créées dans les années 1990 (*Élu par cette crapule*, *Mire*, *Burstscratch*, *L'Abominable*, l'*Atelier MTK*, *Les films de la Belle de Mai*, *Ad libitum*), 2000 (*L'Etna*[30], *Labo d'Images*, *Bioskop* et *Treiz*) et 2010 (*Labo k*, *Cinéma non conventionnel et images inanimées* et *Laboratoire de création collectif et participatif*[31]), comme me l'ont souvent rapporté les diverses personnes que j'ai interviewées[32] au cours de ces recherches. Au départ, il y avait le fax, le téléphone fixe, puis le téléphone portable

---

[27] Une histoire qu'apporte à l'Histoire une autre version de l'histoire ou un autre élément d'histoire, ou encore une « histoire parallèle ».

[28] Cité par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 16 – Marc Ferro, *Les individus face aux crises du XXe siècle. L'histoire anonyme*, Paris, Odile Jacob, 2005. Ferro emploi également le terme de « contre-histoire », Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1977, p. 13.

[29] Voir la thèse de Barbara Laborde, Laurent Jullier (dir.), *Du cinéma comme un art à l'école. Paradigmes et enjeux de l'enseignement obligatoire et de spécialité « Cinéma et audiovisuel » en série L*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012.

[30] De 1997 à 1999 cette association fut dénommée *Cinéma Visuel*. Cette thèse considère l'association plutôt à partir de sa nouvelle dénomination, c'est-à-dire dès 2000.

[31] Dénommé par d'aucuns également *CCP de Lille.*

[32] Des *membres* et des *non-membres* de ces associations du corpus.

qui commençait à peine à se développer, les lettres envoyées par la poste, les journaux, revues, fanzines[33], gazettes, affiches et prospectus papier, et donc ce sont sur ces assises qu'elles se constituèrent. Puis elles furent vite rattrapées par les moyens communicationnels numériques déjà présents dans la société à la toute fin des années 1990[34], date à partir de laquelle elles cessèrent d'envoyer par la poste leur fanzine papier dénommé *L'Ébouillanté* – à tour de rôle, le dernier, le n° 15 datant de juin 1999, était écrit sous la responsabilité de l'association *L'Abominable*[35], et le premier, le n° 1 de juillet/août 1995, de *Mire*. Les associations créées dans les années 2000, et plus encore dans les années 2010, profiteront – avec, certes, également les premières associations créées dans les années 1990 – dès leur création, de ce nouveau courant virtuel qui leur permettra de diffuser leurs activités et films par le biais de l'internet, en faisant usage de leurs propres sites web[36], newsletters[37] et groupes courriels de discussions[38]. Quelques-unes d'entre elles

---

[33] Voir Yohann Chanoir, Jean-Paul Aubert (dir.), Christel Taillibert (dir.), « Le fanzine ou la pratique plastique de la cinéphilie », *Les nouvelles pratiques cinéphiles*, Cahiers de champs visuels N°12/13, L'Harmattan, 2015, p. 45-68. Voir aussi le chapitre de cette thèse dédié au fanzine, du réseau approché, dénommé *L'Ébouillanté*.

[34] Bien que des échanges courriels se faisaient entre quelques membres des associations du corpus, il paraît néanmoins qu'aucun « groupe courriel structuré » entre eux, ou entre eux et d'autres structures hors du corpus de cette thèse et aux objectifs plus ou moins voisins, ne se soit pourtant formé. Ceux provenant de l'espace web filmlabs, à savoir *Forum Request* et *Agenda Labos Request* (j'y reviendrai), sont créés dans les années 2010. Colas Ricard, fondateur de l'association *Treiz*, lors de l'entretien qu'il m'a accordé, m'a appris que *Nyctalope*, gazette papier autour du cinéma expérimental (et non des associations du corpus ou des structures plus ou moins analogues) créée en 1997 et disparue en 1999, est devenue, en abandonnant ce format, une « liste de discussion [courriel] autour du cinéma expérimental ». Il avait inséré des informations de ce groupe courriel sur le site web dédié au cinéma expérimental cineaste.net qu'il a créé à l'orée de l'an 2000 (un extrait est inscrit dans un autre chapitre de cette thèse). À cette période, les *membres* des associations du corpus de cette thèse n'étaient pas tous réellement connectés à l'internet, ce qui peut expliquer la non-implication de la majorité d'entre eux dans ce groupe : les témoins que j'ai rencontrés m'ont souvent rapporté qu'ils n'ont qu'un vague souvenir de l'existence de ces échanges courriels. Voir l'annexe 44 de cette thèse, avec la première page de la gazette en papier *Nyctalope* n° 0, laquelle fait référence à *L'Ébouillanté* n° 11 (1997), et l'annexe 4 avec quelques pages de ce dernier fanzine. Entretien réalisé avec Colas Ricard par moi-même le 2 mars 2017.

[35] En fait, pour chaque numéro, un « labo » dudit « réseau » se chargeait de réunir les textes qui lui étaient envoyés par les autres « labos », les mettait en page et en forme, et les envoyait par la poste à toutes les « têtes » de « labos » – selon toute vraisemblance, seul le n° 6 a été envoyé par fax à quelques-uns d'entre eux.

[36] Presque toutes les associations du corpus, ainsi que quelques *membres* que j'ai interviewés, ont leurs propres sites web en ligne. Voir la liste de quelques-uns d'entre eux dans la section *Sources* de cette thèse.

[37] Si maintes associations du corpus s'en servent ou se sont servi des newsletters, la régularité des envois de ces courriels diffère considérablement de l'une à l'autre. Je réceptionnais les newsletters de *Mire*, *L'Etna*, *Burstscratch* et *L'Abominable*.

[38] Ces groupes courriels étant, d'après les courriels que je recevais, néanmoins nettement plus développées à *L'Etna* et à *L'Abominable* (son groupe est dénommé *Gang*), en raison notamment du nombre plus conséquent de membres qui y cotisent. Lors des entretiens que j'ai menés auprès de ces

auront recours à des plateformes extérieures[39], comme le triptyque *Vimeo*, *YouTube* ou *Dailymotion* – au sein duquel Vimeo demeure le plus usité jusqu'à présent[40] –, ou encore *Facebook*, lequel présente une configuration particulière de partage – avec la famille, les amis et collègues, le « réseau » en question, le public, suivant qu'il est en mode privé ou public – d'informations et de films.

À la moitié de la période qui s'est écoulée entre la création des premières associations du corpus (1995) et celle des dernières (2015), s'est produit un événement communicationnel majeur pour le renforcement dudit réseau et qui s'est, jusqu'à présent, révélé important : la création du site web *filmlabs.org*[41], dédié au dit réseau des associations du corpus et au-delà. Son projet est né lors des rencontres entre « labos »[42] du Cinéma Nova à Bruxelles en 2005, et le site a été mis en ligne en 2009[43]. Aujourd'hui, ce site est connu et consulté de manière plus ou moins assidue par tous les *membres* des associations du corpus que j'ai interviewés. Ils sont par ailleurs presque tous inscrits aux trois groupes de discussion et d'échange par courriel proposés par le site : *Forum Request*, un groupe d'échanges autour des questions diverses en rapport avec lesdits « labos » est le plus utilisé par les *membres* ; le groupe *Agenda Labos Request* s'intéresse à la programmation ; le groupe *Potlatch, qui* est dédié aux échanges et ventes de matériels, a été créé en 2016 à la suite des discussions lors des rencontres *Bains Argentiques* à Nantes[44]. C'est justement sur ce site web qu'est inscrite la liste des « laboratoires

---

associations, cette question a été posée, j'ai donc pu me rendre compte de ces aspects. Au-delà, j'étais aussi inscrite dans ces deux groupes. Ces nombreux courriels échangés sont archivés dans l'intranet de ces associations et constituent des documents importants pour quiconque souhaite les étudier.

[39] Toutes les associations, ou tous leurs *membres*, d'après les *membres* interviewés eux-mêmes, ne feront pas usage de ces plateformes extérieures.

[40] Voir en fin de thèse dans la rubrique *Sources* la liste des *membres* interviewés ou des associations qui ont une page sur *Vimeo*.

[41] À l'url http://www.filmlabs.org, consultés plusieurs fois depuis le début de cette recherche.

[42] C'est-à-dire entre les structures et les personnes qui pratiquent des activités plus ou moins analogues à celles des associations du corpus de cette thèse. Il s'agit ici du réseau élargi aux autres pays et aux autres formes juridiques.

[43] D'après Tarim Samarkand lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 19 décembre 2016. Il est le responsable de la mise en ligne de *filmlabs.org* depuis le départ. D'autres témoins qui sont allés aux « rencontres des labos » au Cinéma Nova en Belgique, en 2005, m'ont également rapporté lors des entretiens que j'ai menés, du débat, à ce moment-là, autour du projet de création de *filmlabs.org*.

[44] D'après notamment mes propres souvenirs et les enregistrements audio que j'ai effectués en étant sur place. Ce groupe souhaitait répondre à des questions plus spécifiques que le groupe *Forum Request* traitait déjà. D'après les courriels que je reçois de ces groupes, il me semble que *Potlatch* n'ait pas reçu le même engouement que *Forum Request* de la part des membres du site.

cinématographiques d'artistes »[45] du « réseau »[46] dans le monde et en France[47]. Ces trois groupes d'échanges de courriels, qui comptent plus de huit cents membres, comportent des *membres* des associations du corpus de cette thèse ainsi que des membres extérieurs à elles et des membres des structures « laborantines » situées dans d'autres pays. Ils se caractérisent par l'usage de la langue anglaise[48] en tant que moyen de communication.

Hormis ce site web destiné au « réseau » élargi[49] – ou aux personnes et structures qui s'intéressent ou peuvent contribuer à ce « réseau » –, on observe des informations concernant le « réseau » sur les sites web des associations du corpus, qui relaient ainsi des liens internet qui renvoient aux pages web des autres associations et à celles du site *www.filmlabs.org*, bien que le principal objet de leur site web soit de promouvoir leurs propres activités plutôt que celle du « réseau ». Certaines associations, en revanche, telles que *Bioskop*[50], démontrent en ligne un réel désir de partager des informations techniques avec le « réseau » : elles génèrent, par ces *gestes* et *intentions* de partage, une sorte d'extension des

---

[45] Suivant la personne, le *membre*, l'association, le site web, le contexte, la période, la dénomination dudit réseau.

[46] Il faudrait toujours employer ce terme avec beaucoup de précaution, car certaines personnes que j'ai interviewées sont davantage dans une dynamique de « réseau » que d'autres. Je n'emploie pas toujours les guillemets pour ne pas alourdir la lecture.

[47] Ayant consulté cette liste en 2014 et également en 2019, j'ai constaté qu'elle a connu une progression au niveau des « labos » situés dans les autres pays mais que ceux situés en France demeurent les mêmes. Des quatorze associations du corpus de cette thèse, ne sont pas incluses dans cette liste celles les plus récentes, c'est-à-dire le *Laboratoire de création collectif et participatif* et le *Labo K,* lesquelles sont toujours en activité ; et les associations disparues ou éphémères en tant qu'ayant un « labo », c'est-à-dire *Les films de la Belle de Mai* et *Élu par cette crapule* (cette association est toujours en activité mais elle ne comporte plus d'espace de développement de film argentique). En revanche, *Treiz* est listé sur le site web, et comme me l'ont rapporté Emmanuel Piton et Colas Ricard lors de l'entretien qu'ils m'ont accordé, *Treiz* a cédé la partie laboratoire au *Labo k*. Le même phénomène s'est produit entre *Les films de la Belle de Mai* et *Labo d'images*, à la seule différence que dans ce cas-ci il s'agit toujours de la même association qui a changé de nom, alors que dans le premier cas il s'agit de deux associations, ou structures, distinctes. Emmanuel Piton a participé de la constitution de l'association *Zéro de Conduite* et parfois *Labo k* se lie à *Zéro de Conduite*. Actuellement, *Treiz* a pour projet de s'occuper de la distribution et de la programmation, voire des activités en rapport avec la vidéo. Entretiens réalisés avec Emmanuel Piton et Colas Ricard respectivement le 30 novembre 2016 et le 2 mars 2017. On peut se poser la question du pourquoi de ces choix sur le site web *filmlabs*, puisque justement ce site contribue et influe pour beaucoup à la formation ou à l'imaginaire dudit réseau des « labos ».

[48] Le choix de la langue anglaise sur l'internet et ailleurs engendra des rapports spécifiques entre les membres à l'intérieur des groupes (virtuelles ou non), suivant notamment le niveau de maîtrise de cette langue, comme l'on observera plus loin.

[49] C'est-à-dire au « réseau » englobant les associations du corpus de cette thèse et les autres structures référencées sur le site web filmlabs.org.

[50] À l'url https://*Bioskop*lab.wordpress.com/, consulté le 29 avril 2016.

dynamiques de « réseau », lesquelles sont présentes ici et là et sous diverses formes depuis avant même leur création.

1.2.2. *Mutations techniques et matérielles*

Les aspirations des *membres* de ces associations s'immiscent dans les mutations techniques et des matériels qui se sont opérées, ces dernières décennies, dans les « champs cinématographique »[51] et audiovisuel – et au-delà, bien entendu –, lorsqu'ils sollicitent et acquièrent des dispositifs et des savoir-faire provenant de ces champs[52]. Certes, ces chamboulements ont été graduels et diffèrent quant à leurs répercussions sur les associations du corpus, et ce pour des raisons variées : leur localisation géographique[53], la qualité et le nombre des *membres* adhérents[54], la période à laquelle elles ont apparu, la spécificité de leurs ressources financières (recettes, subventions) et de leurs dépenses, leurs objectifs et projets, leur héritage culturel.

Bien que le terme « laboratoire » puisse prendre le dessus – parmi les *membres* et parmi d'autres personnes qui les connaissent – sur de nombreuses autres dénominations usitées pour se référer à ces associations, il est fondamental de tenir compte de l'éventail terminologique et sémantique les concernant[55]. Leur objet diffère de celui d'un laboratoire cinématographique traditionnel comme le laboratoire *Éclair* à Épinay sur Seine[56] où il y a des « techniciens », lesquels sont tous des salariés, « exécutant » le développement photochimique, le tirage,

---

[51] Sylvie Lindeperg, *op. cit*.

[52] Ou que ces champs étaient en voie, dans une certaine mesure, de s'en « débarrasser ». D'un point de vue historiographique et sociologique, le *geste* de se « débarrasser » de quelque chose demeure controversé, problématique. La société se débarrasse-t-elle réellement de ce que lui a un jour appartenu ? Si l'on considère la part de *sensible* et des *souvenirs* de tout un chacun dans sa *relation* avec des objets et des savoir-faire, alors l'on pourrait postuler qu'il serait peu probable que ce *geste* soit absolument accompli par quiconque.

[53] Aucune association étudiée pour cette thèse n'est située dans la même ville. Ceci pose question. J'y reviendrai.

[54] En fait, certaines personnes sont tout à la fois *membres* de *L'Etna* et de *L'Abominable* souvent d'abord en raison de la proximité de ces lieux, lesquels se situent aux environs de Paris. Cette géolocalisation de proximité contribue davantage à l'interaction entre eux et à leur circulation d'un point à l'autre. Par contre, les *membres* paraissent être plus fortement liés à une seule d'entre elles à un moment ou à un autre. Ce même phénomène de proximité a également pu se produire entre l'*Atelier MTK* à Grenoble et *Ad libitum* à Cras par exemple, ou entre *Mire* à Nantes et le *Labo K* à Rennes.

[55] Hugo Verlinde reviendra d'ailleurs sur cet aspect lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 23 février 2017 en soulignant que *L'Etna* n'a jamais été qu'un « laboratoire ».

[56] J'ai visité ce laboratoire en 2010.

l'étalonnage, le visionnage final des films et quelques autres « tâches » souvent en prestation de service[57] et fortement coûteuse. Bien que toutes ces étapes soient aussi importantes pour les associations du corpus – hormis les prestations de services et les paiement en salaires pour la majorité d'entre elles –, il serait pertinent de ne pas perdre de vue qu'elles comportent des *membres*[58] (aussi dénommés, par eux-mêmes ou par d'autres personnes, artistes, cinéastes, techniciens, *etc*.), lesquels « font »[59], avec la collaboration des autres *membres,* eux-mêmes leurs propres films de *a* à *z* : la partie laboratoire – développement, copie, étalonnage, visionnage –, la réalisation, le montage, la projection, la diffusion, la promotion, etc. Ces *membres*, par leur manière de « traiter leurs propres films » intègrent un type de « laboratoire », au sens restreint et élargi, qui serait davantage lié à l'*expérimentation* qu'au cadre strict et technique d'un laboratoire de type SARL ou SA. C'est par ces *gestes*, dans un cadre associatif de type loi 1901, que ces *membres* établiront leur rapport aux techniques et aux matériels traditionnels et actuels.

Les associations étudiées acquièrent – à proportion inégale au fil des ans – des matériels traditionnels du « champ cinématographique » – lesquels furent rendus « disponibles »[60], non spécifiquement pour elles, par l'industrie – pour l'usage, en leur sein, du support argentique (super 8 mm et 16 mm principalement) : spires, cuves, caméras, optiques, projecteurs, écran blanc, développeuses, tireuses contact et optiques, tables de montage, visionneuses, etc. Au départ, à l'orée des années 1990, certains de ces dispositifs étaient difficiles à acquérir moyennant une somme d'argent peu conséquente – en particulier les grandes machines comme les développeuses, tireuses, visionneuses et tables de montage 16 ou 35 mm. Par contre, aujourd'hui, suivant Guillaume Mazloum[61] et d'autres témoins que j'ai

---

[57] En fait, dans le milieu des associations laborantines, on dit souvent qu'elles ne proposent pas de prestations de service. En réalité, à un moment ou à un autre, certaines d'entre elles proposent des prestations de services, de temps en temps ou régulièrement (*Ad libitum* et *Bioskop* par exemple), mais aussi du « faites-le-vous-mêmes » en parallèle.

[58] Qui paient ou non l'adhésion à l'association en fonction du statut qu'ils ont en son sein.

[59] L'usage de ce verbe conjugué contribue à ne pas enfermer les *membres* de ces associations dans une seule catégorie d'activité (par exemple : réalisateur, cinéaste, laborantin, monteur, tireur, étalonneur, etc.). L'usage du mot *membre* ouvre lui-aussi le champ sémantique en suivant ce même raisonnement.

[60] Hartmut Rosa, Anastasia Vécrin (recueilli par), *Nous ne vivons pas l'utopie de la décélération*, Paris, Libération, 23 avril 2020. Rosa défend dans cet article que la société serait dans un circuit d'accélération où l'impératif est la « disponibilité » des êtres [et des objets ?]. En étant « disponibles » à ces associations, ces matériels contribueraient-ils ainsi, eux-aussi, à cette accélération ? Cette thèse postule par l'affirmative.

[61] Entretien réalisé avec Guillaume Mazloum par moi-même le 12 septembre 2016.

entendus, il est plus facile de se les procurer, notamment par le biais du groupe d'échanges par courriel supra mentionné, le *Forum Request,* où certains membres proposent d'en céder, d'en vendre à un coût plus ou moins abordable, ou de venir les chercher à tel ou tel endroit en France ou dans d'autres pays. Certains matériels sont, en revanche, aujourd'hui, plus difficiles à acquérir, comme les spires, les cuves et les sécheuses, lesquelles sont par ailleurs parfois fabriquées par certaines personnes que j'ai interviewées[62].

Bien que ces associations soient fortement orientées vers l'usage des techniques et des matériels associés à l'argentique, notons que, historiquement, les outils de la vidéo et du numérique, en complément, les accompagnent fortement[63].

1.2.3. Une préalable histoire textuelle en « réseau »

Des *textes-réseau*[64] sont produits tout à la fois au sein d'une de ces associations[65] du corpus, et dans les plateformes et supports d'« unification » entre ces dernières[66], mais aussi entre elles et les autres structures qui n'intègrent pas le corpus de cette thèse[67]. Ils sont souvent réunis – dans des éditions papier et/ou des pages web ou dans des envois (par courriel et/ou par la poste) aux *membres* et à d'autres personnes

---

[62] En cherchant sur l'internet, et notamment, bien sûr, sur le site web *filmlabs.org*, l'on trouve aisément des manuels expliquant comment fabriquer ces quelques outils. Voir par exemple l'url http://www.peaceman.de/blog/index.php/inexpensive-super-8-home-processing-tank, consulté le 20 mai 2019.

[63] Les films en argentiques sont aussi numérisés, on les monte et les étalonne avec des logiciels, on les projette parfois en numérique, on les montre sur l'internet, etc. De nombreux films, au départ en argentiques, des années 1990 et 2000, comme à *L'Abominable*, ont été copiés sur des VHS.

[64] Il s'agit des textes qui se réfèrent aux uns et aux autres à la fois (membres, associations et structures). Plus les uns se réfèrent aux autres plus le réseau devient fort entre eux. Plus les références à tel ou tel membre, association ou structure dans un seul texte sont peu nombreuses moins le réseau serait explicitement étendu. Néanmoins, tout réseau, pour plus qu'il puisse être perçu comme ayant peu d'interconnexion entre les membres (personnes, associations ou structures), est un réseau étendu, dans la mesure où il participe à un ensemble plus vaste de liaisons sociétales, « socialement définies » (Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 63), lequel traverse des « champs » aussi variés que complexes à saisir.
Il y aurait au moins quatre niveaux de réseau, et des milliers de *micro-réseaux* :
Interne à une seule association, lequel peut se subdiviser en plusieurs cellules-réseaux ;
Englobant les associations du corpus de cette thèse ;
Englobant ces dernières et les autres structures plus ou moins analogues ou liés à elles ;
Étendu, entre toutes ces associations et structures et celles en générale de la société.
Je reviendrai sur cette *notion* de *réseau*. On aura également l'occasion d'approcher celle de *mouvement*.

[65] Ces *textes-réseaux* sont récurrents.

[66] Ces *textes-réseaux* sont néanmoins plus rares entre elles qu'entre elles et les autres structures qui n'intègrent pas le corpus de cette thèse.

[67] Ces *textes-réseaux* sont donc plus récurrents.

liées à eux ou à ces associations et structures – par des *membres* d'une ou de plusieurs associations du corpus de cette thèse, et/ou par des membres d'autres structures, ces dernières étant en liaison implicite ou explicite avec les premières. Bien qu'étendus sur d'autres structures, ces textes ci-après listés peuvent être considérés comme des *textes-réseau* en rapport avec les associations étudiées pour cette thèse – ou du moins comme des textes qui répercutent sur elles, voire sur d'autres *textes-réseau* en rapport avec elles[68] : *Compte-Rendu de Réunion et d'Assemblée*[69] ; *L'Ébouillanté* ; *Kinética* ; *Filmlabs.org* ; *Cineaste*.net ; *Cinéma Expérimental ? C'est pas mon genre* ; *Remi*[70] ; quelques pages web de chacune des associations du corpus, etc.

Préalablement à ces élans textuels de réseau en rapport aux associations du corpus, d'autres catégories d'associations de type loi 1901 et de structures non-associatives aux objectifs différents, situées en France et/ou dans d'autres pays, auraient pu les avoir influencés, même de très loin, en termes de production textuelles de réseau. D'autant que lorsque les associations du corpus de cette thèse ont vu le jour, leurs *membres* avaient déjà tissé des liens avec d'autres réseaux et une bonne partie d'entre eux avec celui dudit cinéma expérimental[71]. Ce dernier comptait, en France, et au moment de la création de ces associations du corpus dès 1995[72], déjà de nombreux textes produits par des *acteurs* comme *Light Cone* (Scratch, Catalogues), *Ploum Ploum Tra la la* (L'Armateur, Épisodic), *Paris Film Coop* / *Cinédoc* (revue Melba[73]), le *Collectif Jeune Cinéma* (Revue Cinéma différent, Catalogues), *La coopérative des cinéastes*, *Paris Expérimental* (éditions

---

[68] Cette thèse-ci est également un *texte-réseau*.

[69] Le premier Compte-rendu de réunion entre les associations du corpus et d'autres structures date de 1995, d'après l'Ébouillanté n° 1 en papier que j'ai consulté, en 2016, à l'*Atelier MTK* à Grenoble, à Burstscratch à Strasbourg, et à filmlabs.org. Voir ce compte rendu dans l'annexe 4 de cette thèse. Les comptes rendus de chaque association se réfèrent également aux autres associations et structures dudit réseau.

[70] Ces productions textuelles sont abordées plus en détail ultérieurement dans une autre rubrique.

[71] Par exemple, Pip Chodorov, un des membres de *L'Abominable,* a commencé à travailler à *Light Cone* dès le tout début des années 1990, avant même que ces associations aient été créées à partir de 1995. Certains membres de ce réseau ont également fréquenté les cours de Claudine Eizykman, Guy Fihman, Prosper Hillairet et/ou Dominique Willoughby à Paris 8 dans les années 1990, suivant les divers témoignages que j'ai entendus au cours des entretiens que j'ai menés.

[72] Les premières associations – comportant un *espace laboratoire* au moment de leur création – du corpus de cette thèse sont créées en 1995. Quelques-unes d'entre elles ont été créées avant cette année, mais elles ne comportaient pas encore un *espace laboratoire* et avaient au départ d'autres objectifs.

[73] Je les ai toutes feuilletées à la bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou à Paris.

diverses), et *l'Archive du Film Expérimental d'Avignon*[74]. Bien entendu, aucune de ces structures ci-avant listées n'a eu la même expérience textuelle, tout simplement parce que chacune comporte sa propre histoire, ses propres *membres* et ses propres objectifs. Les associations du corpus s'orientent cependant davantage sur la production de textes qui les concernaient directement[75] – ou qui concernaient leurs *membres* et/ou les films de ces derniers –, alors que ces autres structures citées du cinéma expérimental s'appuyaient sur la production de textes qui concernaient davantage les *acteurs* venant des activités et des structures extérieures à elles. Néanmoins, les unes et les autres produisaient des *textes-réseaux* et formaient, à une certaine période de leur histoire, des partenariats comme ceux qui ont été établis entre *Light Cone,* le *Collectif Jeune Cinéma* et quelques-unes de associations du corpus de cette thèse – en rapport aux catalogues des films[76] et aux programmes des festivals[77] et des projections.

1.2.4. Un projet de la fin des années 1970

Un autre élément intervient quant à l'origine de l'*idée* de créer des associations « laborantines » [78] telles que celles du corpus de cette thèse. Certains des témoignages que j'ai recueillis – notamment lors des entretiens réalisés en vue de

---

[74] J'ai rencontré et interviewé les fondateurs de toutes ces associations citées – pour entendre leur point de vue par rapport aux associations du corpus de cette thèse. Hormis Claudine Eizykman et Guy Fihman qui ont été contactés, mais qui, pour des raisons de santé, n'ont pas pu répondre à mes questions à ce moment-là. À leur demande, je le leur aie envoyé mes questions, à la suite desquelles ils m'ont proposé quelques orientations de lecture. Cette liste n'est pas exhaustive.

[75] Ce type de réseau textuel provenant des associations de type loi 1901 (et d'autres formes de structures) est par ailleurs atypique en France, surtout si l'on considère qu'il traverse des décennies (de 1990 à 2010).

[76] Voir tous les catalogues papier de *Light Cone* dans les archives de *Light Cone* à Paris. Dans ses catalogues, en format papier ou numérisé (à l'url https://lightcone.org/fr/catalogue, consulté le 19 décembre 2020), on remarque la présence, jusqu'à aujourd'hui, de certains membres des associations du corpus de cette thèse, comme Philippe Cote, Domenic Lange, etc. Ces catalogues ainsi que ceux du *Collectif Jeune Cinéma* auraient pu avoir influencé ceux de *L'Abominable* (il maintient un catalogue constant en support papier depuis sa création jusqu'à présent, lequel j'ai pu consulter sur place dans ses locaux à La Courneuve) et de *L'Etna* (suivant Philippe Cote, elle n'a eu qu'un seul catalogue en 2005, lequel m'a été envoyé par lui, à la suite de l'entretien qu'il m'a accordé le même jour, par courriel le 18 juillet 2016).

[77] On peut ainsi observer dans les textes des programmes du *Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris*, organisé par le *Collectif Jeune Cinéma*, la présence, suivant l'année, de *L'Etna* et de quelques autres associations du corpus. Parfois le membre d'une l'association y contribue sans que l'association en question soit citée. D'après les programmes de 2002 à 2020 de ce festival que j'ai pu consulter à l'url www.cjcinema.org/pages/festival_édition_archives.php, consulté le 20 décembre 2020.

[78] Par précaution, je n'emploie pas toujours ce terme pour ne pas enserrer ces associations du corpus dans une catégorie d'activité quelconque. Pour des raisons heuristiques je l'emploie parfois.

cette recherche – précisaient qu'elles auraient dû être créées à la fin des années 1970, en se référant au fameux projet appelé « rapport gris »[79] rédigé par Patrice Kirchhofer[80], Gisèle Meichler et David Warry et distribué/discuté lors du colloque de Lyon en 1978. Ce rapport est en fait à contre-courant d'un autre appelé « rapport vert. »[81] Le premier était orienté vers la création d'une structure collective sous la forme d'un atelier laboratoire pour les cinéastes, le second vers des financements individualisés de projets de cinéaste sans se référer à un espace de travail en commun. Pour que ces deux projets puissent être mis en place, il était prévu qu'ils reçoivent des financements du Centre National de la Cinématographie, mais ces financements n'ont jamais été réalisés et les projets sont restés tels quels, sans remaniement ni par ces groupes qui les avaient conçus, ni par le CNC présent lors de ces propositions. Avec le recul, et en les comparant aux projets des associations « laborantines » d'aujourd'hui, il est finalement aisé d'affirmer qu'ils étaient tout à fait complémentaires l'un de l'autre, mais que certains de leurs aspects étaient tout de même démesurés[82]. Les associations ci-étudiées, du moins certaines d'entre elles, reçoivent aussi bien des aides individuelles destinées aux artistes (ce qui est plutôt similaire au « rapport vert ») que des aides collectives[83] pour l'association (ce qui rappelle plutôt le « rapport gris »), mais elles présentent en réalité des

---

[79] Patrice Kirchhofer m'a envoyé le 15 mai 2017 par courriel le « rapport gris », le « rapport vert » et le document *Le colloque de Lyon – occurrences « laboratoires »*.

[80] Nicole Brenez a écrit et publié quelques textes en rapport aux films et à la pensé de Patrice Kirchhofer dans son ouvrage *Cinémas d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p. 21-23, p. 87. Selon Brenez, « […] les films de Kirchhofer s'élaborent à partir de photos fixes […] sur lesquel[les] vont s'agréger les mouvements optiques. » Et d'ajouter « Il a complétement refondé la syntaxe en restituant au filmique les ressources visuelles et rythmiques de l'intermittence. » Elle cite comme exemple « Ses séries "Chromaticité", "Sensitométrie", et "Densité optique". », p. 22. Nous pouvons voir des extraits de deux premières de ces séries dans l'émission *Court-circuit* 276 présenté par Brenez et diffusée sur la chaîne de télévision Arte le 17 mai 2006 et accessible à l'url https://www.youtube.com/watch?v=JRqvB6HV7SA&ab_channel=Rapha%C3%ABlMinnesota, consulté le 26 octobre 2017.

[81] En réalité ce rapport est intitulé *Sur les différentes possibilités d'aide de l'État au cinéma indépendant (ou différent) et expérimental* et a été « présenté par le Groupe d'étude constitué au Colloque d'Avignon et composé de : Jean-Pierre Ceton, Guy Fihman, Rose Lowder en alternance avec Georges Rey, Giovanni Martedi, Dominique Noguez et Yves Rollin. » Le colloque d'Avignon a été organisé en mai et celui de Lyon en septembre 1978.

[82] Par exemple le « rapport gris » émet le souhait que le CNC leur délègue l'un de ses propres techniciens alors que le problème à l'époque n'était pas de trouver un technicien mais surtout de trouver l'argent pour payer le salaire, sur le long terme, d'un technicien.

[83] L'aspect collectif doit être pris avec précaution : en effet à l'époque, plus précisément en 1978, l'on proposait que tous ceux présents au colloque se réunissent en un collectif « fédération » pour former la structure qui allait recevoir de l'aide du CNC, alors que les associations du corpus furent créées à partir des liaisons amicales entre des gens qui se connaissaient ou que des affinités rapprochaient.

différences notables par rapport aux propositions faites lors de ce colloque de Lyon. Suivant Raphaël Bassan

> […] en 1978 – parce qu'on avait fait beaucoup de bruits, et ça vous pouvez le trouver […] sur le site Dérives[84] – Jack Gajos s'est très investi et intéressé au cinéma expérimental et il a organisé quelques colloques, [dont l'un des buts était de] savoir de quel type d'aide les cinéastes expérimentaux devaient bénéficier. Alors la plupart, dont les gens de la *Paris Film Coop*, ont voulu des aides individuelles [« rapport vert »], alors que [Patrice] Kirchhofer disait « mais non ça ne sert à rien si un cinéaste a une subvention et qu'il n'a pas les moyens de faire lui-même son film, ça n'ira pas ». Lui, il était le seul à demander une aide collective, c'est-à-dire, dans son esprit, pour créer un laboratoire, mais l'idée a été rejetée. Donc il faut attendre 1992 en France, à Grenoble, [et la création du] laboratoire [L'Atelier] MTK[85][…]. [Cette création a notamment eu lieu] parce que le nombre des cinéastes expérimentaux a augmenté et que les laboratoires traditionnels comme Nérac avaient du mal à faire le type de travail qu'on leur demandait – de surimpression multiple –, et puis [parce que aussi ces types de travaux] les gênaient professionnellement […][86].

Bien que Bassan nous éclaire sur les possibles raisons de l'apparition des associations laborantines dans les années 1990 – lorsqu'il se réfère à l'augmentation du nombre des cinéastes expérimentaux et à la difficulté, pour suivre cet essor, que rencontraient des laboratoires comme *Nérac*, ce dernier étant,

---

[84] Voir http://derives.tv/les-rapports-vert-gris-et-vert-de/**,** consulté le 04 novembre 2015. En réalité, il s'agit là d'un texte rédigé par Jean-Marc Manach et non du dit « rapport vert-de-gris », et qui s'intitule *Les rapports vert, gris et vert-de-gris (Le cinéma expérimental ou l'institutionnalisation impossible)*. Le rapport dit « rapport vert-de-gris » est en fait le « rapport gris » dénommé ainsi par certaines personnes du colloque de Lyon en référence au nom allemand de Kirchhofer et au costume de l'armée allemande qui était connu en France comme « vert-de-gris ». Lors de l'entretien que Kirchhofer m'a accordé il m'a fait part de son indignation par rapport à cette dénomination.

[85] L'association l'*Atelier MTK* a été créée en 1995. Avant cette année il n'y avait donc pas des associations filmiques laborantines de type loi 1901, seulement des activités autour des laboratoires photochimiques.

[86] Entretien avec Raphaël Bassan réalisé par moi-même le 27 octobre 2015. La première association laborantine, l'*Atelier MTK*, a été créée en 1995, mais l'activité de « laboratoire » a débuté en 1992 à l'espace 102 à Grenoble à l'initiative des membres de Metamkine et de la Cellule d'Intervention Metamkine, d'où la dénomination de cette association. De la fin des années 1980 jusqu'à 1992, le « laboratoire » était chez Christophe Auger. Le laboratoire *Nérac* a cessé ses activités en 1998.

suivant Kirchhofer[87], très sollicité par les cinéastes expérimentaux dès les années 1970 –, il serait prudent de ne pas considérer que les facteurs cités par lui sont à l'origine de l'émergence de ces activités et associations. En sus, la structure proposée par le « rapport gris » ne présente pas réellement les mêmes composantes que celles de notre corpus, bien que Kirchhofer ait rapporté, lors de l'entretien qu'il m'a accordé en 2017, « Oui, c'est la même chose, c'est exactement ce qu'a fait *L'Abominable*. »[88]

En fait, l'aide financière et les autres types d'aide du CNC sont indispensables et presque exclusives suivant le « *rapport gris* » auquel se réfère Kirchhofer, alors que précisément les associations du corpus de cette thèse reçoivent, lorsqu'elles les sollicitent, des financements non pas d'un mais de plusieurs organismes de l'État – dont le CNC[89], bien que rarement –, de la région, du département, de la ville et de la commune. Elles comptent en outre sur des revenus internes provenant, par exemple, de leurs ateliers, des cotisations des *membres*, des tarifs « minimes » appliquées pour l'utilisation des matériels, outils, machines, pellicules, produits chimiques, etc. En termes comptables, le système d' « aide » aux associations de type loi 1901 fonctionne souvent par la sollicitation et la réception d'« aides » de différents organismes plutôt que d'un seul et cette logique, bien suivie en économie associative par les administrations publiques et privées, a pour objectif de « protéger » les associations et les financeurs d'éventuels dérèglements, de l'absence ou de la réduction des aides de l'un ou l'autre de ces organismes, comme d'ailleurs on le remarque dans le cas de *L'Abominable* dont les membres ont craint à maintes reprises qu'un type d'aide lui soit retiré ou qu'une autre lui soit réduite[90]. De plus, des subventions régulières sont souvent accordées à quelques-unes de ces

---

[87] Entretien avec Kirchhofer réalisé par moi-même le 14 avril 2017.

[88] *Ibid.* En fait, selon ses propres paroles, Kirchhofer n'a pas vraiment fréquenté les milieux laborantins et donc, pour cette raison aussi, il faudrait prendre avec précaution ses propos lorsqu'il dit que « c'est exactement la même chose. »

[89] Les associations du corpus qui se sont le plus engagées dans cette voie sont surtout *L'Abominable* et un peu l'*Atelier MTK* qui projette de redemander de l'aide au CNC. *Burstscratch* envisage de peut-être solliciter ces mêmes types d'aides. Les autres associations n'ont pas fait de démarches dans ce sens. Les aides annuelles du CNC ne dépassent pas les 40 ou 60 mille euros pour l'association la plus développée économiquement du corpus, ce qui serait trop peu si elle ne devait compter que sur le CNC. Sinon, plus une association du corpus se développe structurellement, avec des salariés, des intermittents, des techniciens, etc., plus elle a besoin de davantage de subventions. Certaines d'entre elles se cantonnent plutôt au niveau du bénévolat et de la rémunération pour des tâches spécifiques et ponctuelles, comme c'est le cas des ateliers/workshop.

[90] Ces craintes avaient été exprimées lors de plusieurs Assemblées Générales auxquelles j'ai assisté à *L'Abominable* de 2012 à 2017.

associations, après qu'elles aient présenté des résultats « positifs » – nombre de films réalisés, de membres qui cotisent, de rentrées financières par activité, etc. Cette régularité des *gestes* de la part des financeurs s'expliquerait sans doute par l'assurance financière que certaines associations leur procurent. Cette sécurité perçue par eux, et relative, certes, n'a été possible surtout parce qu'au départ le financement provenait majoritairement des revenus de leurs propres *membres* – lesquels pouvaient provenir d'un salaire, de la famille, du Revenu minimum d'insertion ou du Revenu de solidarité active, des indemnités de chômage, d'un compte d'épargne, etc.

Un autre aspect important de ce « rapport gris » résidait dans le fait qu'il émettait le souhait qu'un technicien « inactif » du CNC soit proposé à la « fédération » et que cette dernière soit tout d'abord créée à Paris, puis dans les autres villes de France. Le CNC ne pouvait pas « donner » un technicien « inactif » à ladite fédération puisque, en termes structurels et juridiques, il était impossible pour le CNC de prendre l'un de ses salariés pour le mettre à la disposition de la « fédération ». La présence d'un technicien pour cette fédération s'avérait bien sûr nécessaire, mais il ne devait pas forcément s'agir d'un « inactif » du CNC. À l'époque, et même encore maintenant, il y avait des techniciens en dehors du CNC. La question consisterait plutôt de savoir si le CNC accepterait de payer un technicien, voire plusieurs, des années durant, pour ces structures, sans qu'elles reçoivent de soutien de la part d'autres partenaires financiers. Pour les raisons économiques évoquées précédemment ce serait peu probable. Quant au projet de faire démarrer ces activités à Paris, puis de les étendre à d'autres villes à partir de cette ville épicentre, il ne correspond absolument pas à l'histoire de ces associations du corpus, puisqu'elles ont été créées « désordonnément »[91] dans différentes villes de France – en premier à Grenoble – sans qu'il y ait une quelconque intention de la part des leurs membres de démarrer d'un lieu plutôt que d'un autre.

À la lecture de ces deux rapports et du résumé « occurrences laboratoire »[92], on peut observer que, du côté des personnes soutenant le « rapport vert », bien que

[91] Néanmoins, ce « désordonnément » apparent ne signifie pas que les villes, avec toutes leurs instances administratives, ne jouent pas un rôle dans cet engagement des personnes pour ouvrir une association dans un lieu géographique donné plutôt que dans un autre.

[92] Le 15 mai 2017, Patrice Kirchhofer m'a envoyé par courriel un document de dix-sept pages avec les « occurrences laboratoire » de la retranscription – de l'audio – de cinq cents pages qu'il avait lui-même rédigées à partir du colloque de Lyon de 1978.

l'« individualité » des projets ait été fortement prise en compte, l'ouverture à des projets collectifs n'était pas écartée, même si rien de concret en tant que structure associative n'était proposé. Par contre, l'aspect d'atelier laboratoire, très largement abordé dans le « rapport gris », suscitait de la méfiance et du scepticisme, notamment à cause des matériels et du recours à un technicien, comme l'a exposé Guy Fihman

> Je suis effectivement sceptique sur la nature de cet atelier, c'est-à-dire que, effectivement, par rapport à la Coop de Londres qui est citée, qui a fonctionné sans techniciens et avec des cinéastes indépendants… y a une modification peut-être plus importante à faire fonctionner un lieu avec un technicien. Je dis que par rapport au matériel qui est… qui est énoncé, par rapport à une petite expérience du matériel existant, prétendre faire fonctionner un matériel de laboratoire ou un atelier avec… comportant ce matériel, avec un technicien, je dis que c'est complétement utopiste. Et que ça ne correspond à aucune utilisation réaliste[93].

Son point de vue à lui – en réaction au « rapport gris » –, à la fin des années 1970, renvoie tout de même précisément à des problèmes rencontrés par la plupart des associations du corpus de cette thèse. Aujourd'hui une grande partie des matériels et machines est abondante et facilement accessible pour un coût plus ou moins modique – alors qu'auparavant, dans les années 1970, voire 1980, la solution consistait à les acheter pour une somme assez conséquente puisqu'ils étaient encore très largement utilisés par l'industrie[94] –, mais ces associations sont souvent toutes confrontées aux problèmes du stockage de ces objets et à un manque de techniciens[95] pour s'en occuper[96]. En fait, la plupart d'entre elles ne font pas usage de ces appareillages souvent d'un maniement très complexe, comme par exemple

---

[93] Propos tenus par Guy Fihman lors du colloque de Lyon, figurant dans le document de dix-sept pages intitulé « Colloque de Lyon occurrences "laboratoire" » qui est un texte résumé avec les « occurrences laboratoire » de la retranscription du colloque de Lyon et reçu de Patrice Kirchhofer par courriel le 15 mai 2017.

[94] Lorsque les associations du corpus se procurent du matériel « neuf » ce dernier n'est déjà presque plus utilisé par le marché standard.

[95] Ces problèmes concernant les techniciens peuvent être de divers ordres, par exemple salarial, en lien avec le savoir-faire, avec le relationnel, etc.

[96] Lors de mes voyages pour rencontrer les *membres* de ces structures j'ai pu visiter les locaux où elles stockaient les matériels.

les *machines développeuses* que seul *L'Abominable* utilise de nos jours, l'*Atelier MTK* ayant fini par reléguer la sienne dans un coin et ne souhaite plus l'utiliser[97]. Le *Laboratoire de création collectif et participatif*, quant à lui, bien qu'ayant lui aussi mis les siennes de côté, souhaite les utiliser prochainement, s'il parvient à les mettre en marche avec la collaboration d'un technicien[98]. D'autres machines et outils sont déjà d'un usage plus aisé que la *développeuse* : tel est le cas, par exemple, des tireuses contact[99], et optiques[100] – truca –, qui sont davantage utilisées – la copie en argentique est un processus considérablement employé par certains membres de ces associations. Par contre, l'association *L'Etna* ne fait pas usage de toutes ses machines. Bien qu'elle en ait stocké quelques-unes, elle pratique surtout le tournage, le développement à la main, les interventions sur pellicule, le montage (actuellement plutôt en numérique), la projection des films en argentique (il s'agit souvent de l'original, rarement d'une copie de l'original en argentique) ou en numérique, et la copie numérisée (télécinéma). À la fin des années 1970, il n'existait, certes, pas la possibilité de numériser ni d'éditer un film en numérique, facteurs qui sont d'ailleurs, et ce depuis déjà des nombreuses années, des leviers pour les activités des associations ci-approchées.

Kirchhofer souligne qu'à l'époque du « rapport gris », l'aspect le plus important du « laboratoire » était la copie en argentique :

> […] très vite j'ai compris que ce qui nous coûtait le plus cher, dans ce cinéma-là en tout cas, c'est le tirage de la copie. C'est pour ça que j'ai voulu l'aide en gros au moment où est arrivée une vague d'avoir envie d'aider ce cinéma-là, J'ai tout de suite mis en avant le fait que le plus important pour nous aider, c'était de nous aider à faire des copies de films, plutôt que de nous donner des bourses pour faire des films […] parce que c'est totalement discriminatoire, moi je voulais une aide qui serve à tout le monde, et qui ne soit pas discriminatoire. […] et donc

---

[97] Selon Etienne Caire lors de l'entretien qu'il m'a accordé, le 16 décembre 2016.

[98] Le besoin de technicien a été très fortement abordé par Jean-Baptiste De Brabander du *Laboratoire de création collectif et participatif* lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 14 décembre 2016 à Lille. Il a même envisagé la solution que le technicien de *L'Abominable* puisse éventuellement un jour les aider. Le problème est que pour que leurs machines puissent fonctionner correctement, il faudrait la présence permanente d'un technicien, probablement salarié. Le technicien de *L'Abominable,* Christophe Goulard, est déjà fort occupé par les travaux à *L'Abominable* et ce en tant que technicien salarié.

[99] J'y reviendrai.

[100] *Ibid.*

> l'aide, la seule aide que je voulais privilégier c'était de créer ce fameux laboratoire pour tout le monde, ouvert à tous les cinéastes expérimentaux, avec un coût très bas, parce qu'il n'y avait pas de bénéfice à faire […][101].

Et Kirchhofer ajoute que les associations du corpus de cette thèse devraient s'occuper de ces aspects liés à la copie, à la place des laboratoires industriels qui numérisent actuellement les films en argentique. Suivant lui, ces derniers ne les numérisent pas bien.

> […] je considère que j'ai encore un coup d'avance, j'avais un coup d'avance il y a longtemps quand je voulais que se fassent ces labos-là. Ce que j'aurais [bien aimé] qu'ils [les membres des associations du corpus] fassent maintenant, ils ne veulent pas, mais c'est dommage pour eux, c'est qu'ils passent justement à la numérisation de ces images, parce qu'eux sauront mieux faire le passage à la numérisation d'images chimiques. J'ai considéré que les laboratoires artisanaux [ici il se réfère aussi aux associations du corpus de cette thèse] étaient meilleurs pour travailler l'argentique que les laboratoires industriels, ils auraient été capables de mieux faire, de le faire plus intelligemment […]. Aujourd'hui ils feraient beaucoup mieux le passage par la conservation numérique à partir de l'image [en argentique] que les boîtes qui actuellement vendent ce travail-là[102].

En fait, Kirchhofer touche à un point très problématique pour ces associations : celui des copies, en argentique ou en numérique, des films argentiques anciens – ceux-ci ont souvent été copiés en vhs dans les années 1990 voire 2000, surtout à *L'Abominable* – et récents. Les *membres* de ces associations ne copient pas toujours leurs films argentiques originaux – lesquels sont par ailleurs souvent conservés chez eux –, que ce soit en copie argentique ou en copie numérique. *Ad libitum* est par contre la seule association à systématiquement les restaurer et les copier principalement en argentique : bien qu'elle ait réalisé des prestations de service pour quelques *membres* des associations du corpus, ce rapport collaboratif entre

[101] Entretien réalisé avec Patrice Kirchhofer par moi-même le 14 avril 2017.
[102] *Ibid.*

eux pour la copie demeure très rare, d'après Laure Sainte-Rose[103] qui considère intéressant le développement de ce type de relations avec le réseau dont elle fait partie[104]. Mais il s'agirait là probablement plutôt d'un rapport, certes associatif, de prestation de service, alors que les associations du corpus sont majoritairement plus orientées dans le « faites-le vous-mêmes ».

Comme l'explique Kirchhofer, *Light Cone* ne conserve que les copies en argentique ou en numérique des films et ne prend donc pas les originaux et il souligne que tous ses films argentiques originaux sont en train de pourrir dans sa cave. La restauration constitue donc encore un autre problème très important dont les associations devraient se saisir, lequel n'a pas été vraiment pris en compte dans les rapports supra cités. Suivant Silvi Simon et Laurence Barbier[105], *Burstscratch* garde tous ses films depuis plus de dix ans dans des cartons. Bien sûr qu'une solution doit être envisagée si l'on souhaite revoir ces films tels qu'ils ont été finalisés, mais ces associations ne sont, en revanche, absolument pas encore dans cette voie. Par contre, il y a un autre cas de figure, celui des films/boucles de Xavier Quérel, membre de l'*Atelier MTK* : il les utilise pour ses performances, d'après ce qu'il m'a rapporté, jusqu'à ce qu'il n'y ait presque plus, pourquoi pas, aucun bout de pellicule tellement elle serait abîmée, et là on entamerait encore un autre débat[106].

Kirchhofer a développé un film super 8 à *L'Abominable*, il s'est souvent rendu à *L'Etna* où il a projeté ses propres films et a vu d'autres films lors des *Assemblées Visuelles* mensuelles de cette dernière. Il n'a jamais fréquenté les autres associations du corpus de cette thèse[107]. Son point de vue et les « rapports gris et vert » sont primordiaux pour la compréhension des dynamiques et des mutations du *cinéma associatif de type loi 1901* et du cinéma expérimental en France mais il

---

[103] Entretien réalisé avec Laure Sainte-Rose par moi-même les 27 et 28 avril 2017 à Paris. Je l'ai également rencontré à Cras le 12 juin 2017.

[104] En fait les créateurs de cette association à Cras, Laure Sainte-Rose et Christophe Auger, faisaient partie de l'*Atelier MTK* avant de la créer. *Ad libitum* a développé d'autres réseaux importants en dehors des associations laborantines, par exemple celui du cinéma amateur.

[105] Entretien réalisé avec Silvi Simon et Laurence Barbier par moi-même le 8 décembre 2016 à Strasbourg.

[106] D'après Xavier Quérel et Etienne Caire, à propos des créations filmiques et des performances de Quérel, lors de l'entretien qu'ils m'ont accordé le 16 décembre 2016 à Grenoble. En fait, selon Quérel, aussi bien la restauration que la conservation de l'original en argentique ne sont pas des préoccupations qui puissent être associées à son travail, puisque la détérioration matérielle et chimique intègre pleinement ses créations et performances.

[107] Toute ces informations je les ai obtenues avec Kirchhofer lors de l'entretien qu'il m'a accordé, *op. cit.*

serait important, comme on a pu le remarquer précédemment, de prendre avec beaucoup de précautions ladite analogie entre les projets d'antan et ceux d'aujourd'hui.

2. *De l'espace personnel à l'« associatif »*

Il est fondamental de prendre en compte la trajectoire des *membres* de ces associations avant qu'ils ne les intègrent, et ce afin de mieux comprendre, au fil des ans, les mutations de celles-ci. Ainsi, il convient de connaître le rapport qu'ils ont établi en famille et avec leurs amis, vis-à-vis de l'art en général et du film en particulier. Les questions que je leur ai posées concernaient les liens qu'ils avaient établis lors de leurs études jusqu'à l'université et au moment de choisir une orientation professionnelle. Il est cependant évident que l'on ne pourra pas apporter des éléments de réponse à ces questions pour tous les *membres*, puisque seule une partie d'entre eux a été interrogée – en majorité des hommes.

2.1. L'apport de la famille – et de ses liens à l'art et au cinéma

D'après les entretiens menés, il est incontestable que la famille – avec notamment les films de famille et les films amateurs qu'elles réalisent[108] – ait joué un rôle déclencheur de ce processus – bien qu'elle ne puisse à elle seule justifier les orientations prises. Suivant Pierre Bourdieu

> […] le rapport que les photographes [qu'on peut transposer au champ étudié pour cette thèse] – et surtout les plus exigeants et les plus ambitieux – entretiennent avec la photographie n'est jamais indépendant du rapport qu'ils entretiennent avec leur groupe[109] (ou si l'on veut, de leur degré d'intégration à ce groupe) et du rapport (exprimant leur situation dans le groupe[110]) qu'ils entretiennent avec la

[108] De ce fait, on pourrait même affirmer que ces types d'approches filmiques ont également, dans une certaine mesure, joué un rôle dans ces parcours associatifs en ce qui concerne la pratique, l'esthétique, la technique, l'économie, etc.

[109] Bourdieu se réfère ici au groupe familial ainsi qu'à divers autres groupes aux « fonctions traditionnelles et socialement définies », comme la « fonction familiale » et son prolongement à d'autres fonctions sociales (traditionnelles ou pas), elles aussi « socialement définies » pour plus qu'il y ait rupture modale opérée par un de leurs intégrants. Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, p 54-72.

[110] *Ibid.*

> pratique modale[111] de leur groupe[112], elle-même fonction de la valeur et de la place que le groupe accorde à la photographie par rapport d'une part à son système de valeurs implicites et à la position de la photographie dans le système des beaux-arts (variable selon la situation du groupe relativement à ce système) et d'autre côté par référence à la valeur et à la place que les autres groupes[113] confèrent, selon la même logique, à la photographie[114].

Parmi les *membres* interrogés, rares sont ceux qui n'ont pas eu, dans leur enfance et leur adolescence, des parents, ou oncles et tantes, souvent des hommes, qui possédaient des caméras et des projecteurs argentiques super 8 et parfois 16 mm. Leur histoire familiale leur a souvent permis d'avoir les premières expériences visuelles et pratiques en rapport avec ces dispositifs. Ces usages étaient parfois accompagnés d'un certain intérêt de la famille pour l'art en général. Voici ce que Christophe Auger rapporte à ce sujet.

> […] mes parents viennent du milieu de la santé, rien à voir. Après, mon père faisait du super 8, beaucoup, je l'ai vu faire, mais bon, c'était des films de famille, des films amateurs. J'ai eu un parcours un peu chaotique, parce que mes parents ne voulaient pas que je fasse ce que je fais. Donc, j'ai passé un peu de temps à l'université là, dans plusieurs directions, avant de me caler là-dessus. […] Le rapport avec ma famille ? Mes parents s'intéressaient à l'art, mais c'est tout. Après, j'ai eu une éducation un peu artistique. Ce sont des gens qui étaient sensibles à l'art contemporain aussi, pas que à la Renaissance. Ce n'était pas un contexte très favorable pour faire ce que je fais. J'ai un frère qui est parti dans la restauration, la cuisine, tu vois, donc […] Je suis

---

[111] C'est-à-dire pratique suivant des modalités, par exemple les modalités normatives auxquelles Bourdieu se réfère. *Ibid.*

[112] Bourdieu se réfère ici aussi aux mêmes groupes cités précédemment. *Ibid.*

[113] Bourdieu se réfère cette fois-ci aux groupes allant notamment au-delà des « fonctions traditionnelles et socialement définies », même si, toujours suivant lui, ceux-ci se « prolongent » dans ceux-là. Donc ce peut être un groupe de photo club ou d'associations de type loi 1901, comme pour cette thèse-ci, ou tout autre groupe. Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. *Ibid.*

[114] Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie, op. cit.*, p. 73.

> originaire d'une région qui s'appelle la Drôme, qui est un petit village pas très loin, à une centaine de kilomètres d'ici [de Tullins][115].

Plus tard, après s'être déjà engagé dans le parcours « laborantin », et après que la première association laborantine du corpus de cette thèse ne soit fondée en 1995, la famille que Auger a créée a également joué un rôle très important, au point de l'influencer et l'amener à changer de ville, d'association laborantine et de projet.

> […] en 98 j'ai eu ma fille […] avec Laure [Laure Sainte-Rose, d'*Ad libitum*] et on a créé notre labo [*Ad libitum*, association de type loi 1901 du corpus]. Et puis [on a] quitté Grenoble, [qui est] pollué, etc. Après [j'ai eu] envie de vivre à la campagne, [avec un] environnement écolo, de faire pousser des fruits, des légumes, il y avait cet esprit-là. C'est pour ça que j'ai quitté [l'*Atelier*] *MTK*. Et après j'ai créé mon propre labo [*Ad libitum*, avec Laure Sainte-Rose, donc en famille][116].

Ce couple, Christophe et Laure, s'est formé à l'*Atelier MTK* et a créé ensuite *Ad libitum*, aussi leur histoire familiale est-elle bien liée à ces deux associations du corpus et audit réseau. Comme eux, d'autres couples se sont formés durant leur parcours au sein de celles-ci et des autres associations du corpus, apportant des élans importants aux divers projets élaborés en leur sein : ce fut, à un moment donné, le cas de Colas Ricard et Carole Contant – *L'Abominable* | *Treiz* ; d'Emmanuel Carquille et Anne Fave – *L'Abominable* ; d'Etienne Caire et Gaëlle Rouard puis Joice Lainé – l'*Atelier MTK* ; d'Amandine Julian et Stephan Rousselin – *Cinéma non conventionnel et images inanimées ;* de Nicolas Rey et Nathalie Nambot – *L'Abominable* ; entre autres. Ces liens ne sont pas anodins et ont beaucoup compté pour le développement de ces associations, lesquelles, par leur mode de fonctionnement et par leurs *membres*, ont joué, à leur tour, un rôle certain dans le rapport au sein des couples. Même si ces associations peuvent avoir des « têtes »[117] de réseau, elles sont dans bien des cas une affaire de couple et puis, bien sûr, une affaire collective avec des pôles mobiles qui se développent dans le temps

---

[115] Entretien avec Christophe Auger, op. cit.
[116] *Ibid.*
[117] Ce terme est employé dans le fanzine *L'Ébouillanté* créé par le réseau des associations laborantines et qui a eu cours de 1995 à 1999.

– d'une personne, de deux, de trois ou cinq, de vingt ou quatre-vingts personnes, etc., où le couple s'immisce. Ces *acteurs* jouent chacun leurs rôles de propulsion « d'énergie »[118] pour que des projets se réalisent.

Vincent Reigner[119], qui projette de créer un « laboratoire » – soit par le biais de l'association *Cent Soleils*[120] dont il est membre, soit en créant une nouvelle association –, développe un point de vue intéressant quant à son expérience – notamment avec le super 8 mm – et à sa génération[121] par comparaison avec la jeunesse actuelle – laquelle a des liens avec l'image tout à fait différents des siens. Il explique l'intérêt de proposer aujourd'hui une approche pratique de ces usages en argentique :

> […] d'un point de vue personnel, j'avais une tante qui avait une caméra super 8 mm et les premiers films [que j'ai réalisés étaient] avec cet appareil. Les premières images que j'ai faites moi-même avec une caméra, j'avais [entre] 5 ou 6 ans. J'avais déjà une caméra avec de la pellicule mais c'était pour m'amuser. Donc après, dans l'association [Cent Soleils], régulièrement j'ai eu l'idée de dire « bah on tourne en pellicule ». C'est intéressant parce que quand on fait des ateliers, on se rend compte que les jeunes avec qui on travaille ont déjà une pratique de la vidéo, ont déjà une pratique de l'image, contrairement à nous quand on avait leur âge. Ce n'était pas très courant qu'il y ait des caméscopes dans les familles, le super 8 mm était quand même assez rare aussi. Mais là en travaillant avec des jeunes dans les années 2000 et 2010, tous ils commençaient à avoir une pratique des images, donc avec les appareils photos, avec les téléphones portables, et on s'est rendu compte que le fait de travailler avec eux en super 8 mm permettait de casser le rapport qu'ils ont à l'image[122].

---

[118] Ce terme a été quelquefois employé par Nicolas Rey lorsqu'il a abordé les dynamiques concernant les associations et réseau dans l'entretien qu'il m'a accordé, op. cit.

[119] Entretien réalisé avec Vincent Reigner par moi-même le 10 décembre 2016, après l'être rencontré aux rencontres *Bains Argentiques* à Nantes en 2016.

[120] Voir son site web à l'url https://centsoleils.org, consulté le 26 janvier 2018. Cette association n'a pas un *espace laboratoire* et ne fait pas partie du réseau ci-étudié.

[121] Il est né au début des années 1970.

[122] Vincent Reigner, entretien réalisé par moi-même, *op. cit*. Vincent Reigner est né au début des années 1970, comme une bonne partie des membres des associations du corpus de cette thèse créées dans les années 1990.



Ptgp. 1 Vincent Reigner à droite intervient sur sa pellicule aux rencontres Bains Argentiques à Nantes en 2016

Effectivement, la jeunesse aujourd'hui a des parents appartenant à la toute fin des générations argentiques[123] et – hormis quelques cas rarissimes – aussi est-ce au sein des formations – proposées à l'école, au collège, au lycée et à l'université ou dans un cadre associatif de type loi 1901 – que cette nouvelle génération – et que les nouvelles générations depuis les années 1990 – peut avoir aujourd'hui des contacts avec l'argentique. En ce sens, on peut avancer l'hypothèse que ces associations laborantines se soient, au fil des années, et en partie, développées en raison : de ce non-rapport – ou de ce peu de rapport – de la jeunesse – notamment durant l'enfance, en famille et/ou avec les amis – avec l'argentique ; et de l'envie qu'elle a, pour des raisons diverses, de se former à de telles pratiques. Par ailleurs, la jeunesse est amplement présente au sein et lors des activités des associations du corpus, que ce soit en tant que : *membre* ; *non-membre* participant à un ou à plusieurs des ateliers qu'elles proposent ; et/ou *spectateur* des projections de films[124] dans leurs locaux. Les générations des années 1990, 2000 et 2010 sont toujours présentes dans ces associations, soit physiquement encore soit par les empreintes – lesquelles portent donc les traces familiales – qu'elles ont laissées. Les jeunesses d'hier et d'aujourd'hui sont représentées dans ces associations. Aussi leurs membres, et les autres personnes participant à leurs activités, traversent-ils, par leurs histoires respectives, plusieurs générations. On voit néanmoins arriver des

[123] Entendez par *générations argentiques* les périodes où les films de cinéma étaient majoritairement réalisés et projetés en argentique, soit depuis ses origines jusqu'à environ les années 1990 et quelque peu 2000.

[124] Dans leurs propres *espaces* et/ou ailleurs dans d'autres *espaces*.

personnes appartenant à d'autres groupes d'âge, mais elles sont, comparativement, moins nombreuses ; il peut s'agir d'anciens membres qui reviennent de temps à autre lors des projections. Ils apportent tous, avec eux, une histoire familiale qui joue son rôle lors des *interactions* avec ces associations.

2.2. *La scolarité et ses rapports à l'art et au cinéma*

Les *membres* avec lesquels je me suis entretenue ont fréquenté l'université – pour la majorité –, une école de cinéma et d'audiovisuel – pour bon nombre –, et/ou une école d'art – pour quelques-uns d'entre eux. Tous ont été initiés à la photographie, au film, et/ou à l'art en général, au collège et/ou au lycée, ou dans leur enfance. Quelques-uns d'entre eux avaient au préalable reçu une formation assez classique, voire générale, avant d'entamer ce *processus associatif*. À l'université leurs parcours ont été divers et ont englobé principalement la sociologie, l'architecture, l'ingénierie, le cinéma, l'économie et la littérature. Ils ont abandonné, pour la plupart, ces programmes dès la licence – trois ou quatre en Maîtrise / Master – pour entamer une activité au sein de ces associations laborantines. Les parcours hétérogènes de chacun ont indéniablement influé sur le devenir de ces associations qu'ils ont intégrées au fur et à mesure de leur histoire ; certains d'entre eux seront plus à l'aise dans l'administratif, le technique, le mécanique, l'électronique, le numérique, le communicationnel, la comptabilité, l'artistique, etc., raisons pour lesquelles l'on remarque que certaines associations sont plus tournées dans une voie plutôt que dans une autre, puisqu'ils y développeront leurs aptitudes respectives. Leurs fondateurs sont, dans bien des cas, issus des écoles ou des études universitaires en cinéma et audiovisuel et parfois de formations en photographie, du moins pendant les dernières étapes de leur formation avant qu'ils ne les créent.

Par exemple, *L'Etna* se développe plutôt dans le domaine de la pratique et du savoir et savoir-faire technique sans se charger des machines lourdes ou d'un champ administratif trop complexe – au départ, l'un de ses fondateurs était issu d'une école de cinéma et d'audiovisuel où il s'était formé à la réalisation. *L'Abominable* possède quant à lui des machines lourdes – maniées par d'anciens ingénieurs et des techniciens – et une administration bien organisée – gérée par des personnes qui ont bénéficié des formations propices à ces développements. On peut repérer ces liens entre formation et développement des associations aussi au *Laboratoire de création*

collectif et participatif de Lille et à l'*Atelier MTK* de Grenoble, entre autres. En ce sens, une étude plus poussée – laquelle se fonderait notamment sur des entretiens – pourrait indéniablement donner lieu à des recherches innovantes concernant ces affiliations fondatrices des trajectoires des *membres* et des *associations*.

Etienne Caire rapporte ainsi sa démarche d'une orientation à l'autre.

> […] je ne voulais pas devenir architecte. C'est intéressant mais, je me disais, c'est un monde qui n'est réglé que par l'argent, de toute façon ce n'est pas l'architecte qui décide les trois quarts du temps ce qu'il fait, c'est le promoteur. Ça ne m'intéressait pas, non. D'un coup, de voir ces films d'animation abstraits et de dire : ah ça, vraiment, ça m'intéresse. Je n'avais jamais vu ça avant, et puis c'est ça ce que je veux faire quoi, enfin, je veux m'inspirer de cette chose[125].

Caire a entamé des études d'architecture, qu'il a quittées dans les années 1990 lors qu'il a rencontré les personnes qui deviendront les fondateurs avec lui de l'*Atelier MTK* en 1995. Sur place, dans mon « champ d'expérience »[126], et en l'interviewant[127], j'ai pu constater qu'il fait ce qui l'intéresse tout en évitant, autant qu'il le peut, lesdits « promoteurs » de la société, quels qu'ils soient, pour autant que le permettent les statuts, les décisions prises lors des assemblées, les règlements internes, le juridictionnel associatif de type loi 1901. On l'aura compris, suivant la façon dont l'association est gérée, les éviter deviendrait plus ou moins difficile. Comme Theodor Adorno le rapportait dans un autre contexte « […] le trafic culturel transforme même cette résistance en institution pour la monnayer. »[128] Bien

---

[125] Entretien réalisé avec Étienne Caire par moi-même le 16 décembre 2016.

[126] Renaud Dulong, *Le Témoin oculaire*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998, p. 59. Pour Pierre Bourdieu, lequel cite des extraits de l'œuvre *Introduction à la médicine expérimental* de Claude Bernard, « […] l'expérience étant […] "la seule médiatrice entre l'objectif et le subjectif." » Et d'ajouter que la description de Bernard à propos « des démarches de l'expérimentateur qui est devant le monde naturel comme l'ethnologue devant une société dont il ignore la culture vaut, dans ses grandes lignes, pour la recherche sociologique. » D'après Bourdieu « […] le sociologue travaille à ressaisir un sens objectivé, produit de l'objectivation de la subjectivité, qui n'est jamais donné immédiatement ni à ceux qui sont engagés dans la pratique ni à celui qui les observe du dehors. », Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965, p. 19-20.

[126] Le 16 décembre 2016 à L'*Atelier MTK* à Grenoble.

[127] Le 16 décembre 2016 à L'*Atelier MTK* à Grenoble.

[128] Adorno se réfère néanmoins à la résistance de l'empirisme par rapport aux théories esthétiques. Theodor W. Adorno, Gretel Adorno (éd.), Rodolf Tiedemann (éd.), *Théorie esthétique*, Paris,

qu'Adorno fasse référence à une autre catégorie de résistance[129], cette thèse postule que celle de certains des *membres* des associations du corpus n'échapperait pas, elle non plus, à cet *a priori*. Toujours est-il que le rapport éphémère que Caire a eu avec l'architecture a contribué à ce qu'il comprenne qu'il n'était pas sur la « bonne » voie. Rien n'empêche, bien sûr, que ce rapport ait pu l'influencer et influencer, par ricochet, l'*Atelier MTK*.

2.3. La jeunesse avant que les associations loi 1901 ne soient créées

Les liens d'amitié ou d'inimitié tissés, pendant leur jeunesse, par les futurs *membres*, avant même que les associations ne soient créés, puis structurées, ont indéniablement joué un rôle fondamental dans l'histoire de ces associations. Au fur et à mesure que ces jeunes gens avancent en âge et en *expérience* et que des « complications » relationnelles s'installent entre les *acteurs*, pour des raisons endogènes et exogènes à leur environnement, des facteurs d'un ordre à chaque fois plus complexe viennent s'immiscer dans leurs parcours jusqu'à ce qu'ils s'orientent – dès 1995, avec la création de la première association ayant un *espace laboratoire* en son sein – vers la voie associative. Ces frictions préalables nourrissent et établissent le noyau-socle des associations, lequel jouera un rôle important jusqu'à être encore perceptible de nos jours. En adaptant le concept de Georg Simmel[130] à l'objet de cette thèse, la jeunesse confère à l'« espace » *associatif*, par « l'esprit » de ses générations, « sens et fonction », en prenant comme source, implicite ou explicitement, leur vécu antérieur.

Voici le témoignage que j'ai recueilli lors des entretiens que j'ai menés. D'importantes rencontres ont eu lieu dès 1987 jusqu'en 1995, tout d'abord entre Christophe Auger et Jérôme Noetinger, puis entre eux et François Christophe Marzal, Etienne Caire et Xavier Quérel[131], entre autres, qui sont, pour la plupart, à

Klincksieck pour la traduction, 1995, p. 466. D'après l'œuvre original, Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1970.

[129] *Ibid.*

[130] Georg Simmel, Lilyane Deroche-Curcel (tr.), Sibylle Muller (tr.), *Sociologie. Études sur les formes de la socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 599-601. Cet ouvrage est publié d'après les éditions de 1908 et de 1992.

[131] D'après Auger, Caire et Quérel lors des entretiens qu'ils m'ont accordés, *op. cit.*

l'origine de la fondation de l'association l'*Atelier MTK* en 1995[132]. Toujours avant la création de cette dernière, ils se lieront – souvent d'amitiés pour certains, notamment par le biais des programmations de films, performances, installations et « fabrication » de films qui ont cours dans l'espace *Le 102* à Grenoble – à diverses personnes qui deviendront, à partir de 1995, *membres* des autres associations laborantines du corpus de cette thèse. Ainsi Christophe Guérin, fondateur *d'Élu par cette crapule*[133] ; Silvi Simon, Laurence Barbier et Laurent Berger, fondateurs de *Burstscratch* ; Nicolas Rey, Pip Chodorov, Anne Fave et Denis Chevallier de *L'Abominable* ; Laure-Sainte Rose de *Ad libitum*. Après 1995, d'autres liaisons s'établissent entre eux et d'autres personnes qui deviendront à leur tour *membres* des autres associations laborantines du corpus de cette thèse. Ainsi Hugo Verlinde de *L'Etna* ; Colas Ricard de *Treiz* ; Jean-Baptiste De Brabander du *Laboratoire de création collectif et participatif* ; et Amandine Julien et Stephen Rousselin du *Cinéma non conventionnel et images inanimées*. Les exemples sont nombreux, ici je ne cite que quelques-uns d'entre eux. Certains de ces liens de jeunesse se sont développés et ont évolué vers des amitiés bien soudées qui sont encore perceptibles de nos jours. On peut même songer que sans ces liens, ces associations n'auraient pas pu se développer de la sorte. Et ils sont, bien évidemment, parcourus par des ruptures : soit parce que des personnes ou des *membres* s'opposent, sur le plan des idées et des pratiques, les uns aux autres ; soit parce que certains décident simplement de prendre d'autres voies hors de l'association. Certains membres s'éloigneront de l'association et de la plupart de leurs membres tout en maintenant un regard sur elle et/ou une amitié avec certains d'entre eux. On aura l'occasion d'y revenir.

2.4. Les voies de la professionnalisation en tant que projet à court, à moyen et à long terme

Chacun entame son parcours au sein de ces associations de façon tout à fait singulière. Les origines culturelles de chacun – familiale, scolaire, amicale,

[132] En fait, les premières associations vraiment laborantines sont apparues en 1995 après la réunion de Grenoble. Auparavant, avec Metamkine les orientations étaient plus éclectiques, bien que l'activité laborantine se soit déjà fortement développée bien avant la fondation de l'association *Atelier MTK*, en 1995.

[133] En tant qu'association ayant un *espace laboratoire* elle sera fondée bien plus tard, en 1999. Autrement, elle a été fondée en 1992 avec d'autres objectifs. J'y reviendrai.

professionnelle, géopolitique, *etc*. – ainsi que ses mobiles, interrogations et intentions de départ ne sont pas les mêmes et ne se développent pas de la même manière au fil du temps. Les *expériences* de chacun influeront sur l'engagement professionnel, ou pas, à court, à moyen ou à long terme au sein de ces associations. Certaines d'entre elles sont davantage tournées vers des *modes opératoires* proches d'une structuration de type professionnel – avec des salariés, une structuration plus établie et plus complexe en termes administratif, comptable, etc. Néanmoins, la grande majorité d'entre elles sont bien éloignées du champ professionnel *stricto sensu* – c'est-à-dire avec des *membres* salariés, une administration, une comptabilité, un savoir, et un savoir-faire complexes issus d'un enchainement de *gestes* bien cadrés, guidés, avec des plages horaires de travail bien déterminées, *etc*. Le rapport à la professionnalisation dans ces associations comporte de multiples facettes et dépend des mobilisations et des expériences, notamment professionnelles, et associatives, des *membres* qui les fréquentent. En ce qui le concerne, Christophe Auger relève

> […] mon parcours a été très utile aux labos [aux associations du corpus de cette thèse et à quelques autres structures laborantines] et j'ai pensé que c'était pour ça qu'on pouvait les créer aussi facilement. C'est parce que j'avais une formation assez précise en laboratoire, et en laboratoire industriel aussi. Et je pouvais aussi me procurer des chimies pas chères. J'avais accès à des catalogues et des documents que les gens ne connaissaient pas. J'ai aussi été formé par Kodak pendant ce travail-là, j'étais tireur-filtreur, donc là tu tires à l'agrandisseur, des images uniques, ou les images en série. Pendant que je travaillais pour la pub, l'industrie, etc. En tirage, j'ai travaillé sur des formats jusqu'aux 50/70. Et puis après j'étais spécialisé dans le contrôle qualité du traitement E6. J'en ai eu assez, je faisais des tests toute la journée, je traçais des courbes, *etc*. Dans ce milieu alternatif du cinéma, j'étais le seul qui en savait autant, qui avait autant de connaissances, donc j'ai tout balancé à tout le monde, j'ai tout appris à tout le monde, j'ai partagé tout ça, des gens comme Nicolas Rey notamment, qui sont allés plus loin que moi après, mais bon après je vais travailler là-bas, je suis encore écouté, par

> exemple sur les pratiques qu'ils font que je ne partage pas, sur la couleur notamment.[134]

Ces observations d'Auger permettent de saisir, que parmi les *membres* des associations laborantines, il serait sans doute – et tous ceux qui le connaissent bien le rapportent au cours des entretiens que j'ai menés – celui qui détient les connaissances et la formation pratique en traitement d'images les plus solides et professionnelles. En effet, il a travaillé longtemps pour Kodak. Il contribuera à ce que certains *membres* des autres associations, et des associations dont il fait partie, aient une approche plus professionnelle. Bien sûr, il n'est pas le seul à avoir cette approche avec les autres *membres* de ces associations, on pourrait aussi en citer d'autres. Néanmoins, avant que les associations laborantines ne soient créées, il était le seul *acteur* apte à ouvrir ce champ professionnel aux personnes intéressées. Au fur et à mesure de l'expérience acquise par chacun dans l'association et à l'extérieur, ces rapports à la professionnalisation peuvent se développer en son sein. On pourrait ici citer d'autres exemples et aborder d'autres points qui ont trait au parcours professionnel de chacun et de l'association afin de relever que le parcours professionnel des uns influence celui des autres. Dans un premier temps, toutes les associations du corpus semblent avoir été créées en vue d'un cheminement professionnel de quelques *membres*, mais ces projets ont presque partout été abandonnés parce qu'il demandait beaucoup de rigueur et de stabilité des structures. Ces aspects rejoignent quelques-uns de ceux supra – dans la partie dédiée à la formation – et infra abordés. On les comprendra davantage lorsqu'on abordera plus en profondeur les différents moments du développement de ces associations de 1995 à 2015. Jusqu'ici on a posé les prémisses à ces démarches.

[134] Entretien réalisé avec Christophe Auger par moi-même le 12 juin 2017 à Tullins.

CHAPITRE DEUXIÈME
CRÉATIONS ET STRUCTURATIONS DES ASSOCIATIONS LOI 1901 : POSITIONNNEMENTS, LIAISONS, VILLES ET ÉCONOMIES

> *[…] autre chose subsiste […] Il s'agit, bien sûr, de ce surplus de vie qui inonde l'archive et provoque le lecteur dans ce qu'il a de plus intime. L'archive est excès de sens, là où celui qui la lit ressent de la beauté, de la stupeur et une certaine secousse affective. Le lieu est ici secret, pour chacun différent, mais, dans tout itinéraire, surviennent des rencontres qui facilitent l'accès à ce lieu et surtout à son expression*[1].

Comme mentionné au chapitre précédent, à partir d'un élan de prime abord circonscrit aux activités culturelles grenobloises – de la fin des années 1980 au début des années 1990[2] –, un autre élan, à plusieurs échelles, s'est à son tour formé jusqu'à ce que la voie *réseau* – et/ou *mouvement*[3] ? – des *associations*[4] de type loi

---

[1] Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 42.

[2] Avec l'espace *Le 102*, la structure *Metamkine*, le groupe *Cellule d'intervention Metamkine*, et l'association programmatrice de films expérimentaux *Art Toung !*, comme mentionné dans le premier chapitre précèdent.

[3] Ce chapitre-ci aborde, plus particulièrement en deuxième section, les *notions* de *réseau* et/ou de *mouvement* en tant qu'inscrites dans le *champs* et *l'espace de communication des associations de type loi 1901*, sans néanmoins perdre de vue les autres *champs* et *espaces de communications* susceptibles d'avoir influencé les *associations* étudiées. Concernant la notion de *mouvement*, cette thèse a comme repère l'analyse du mouvement cinématographique de la « Nouvelle Vague » proposé par Michel Marie dans son ouvrage *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2011, ainsi que mes propres recherches en DEA sous sa direction et en rapport avec deux mouvements cinématographiques, la « Nouvelle vague » et le « Cinema Novo » – *L'influence de la Nouvelle Vague sur le Cinéma Novo, 1959 - 1962. La plage du désir, Ruy Guerra (1962) vs. À bout de souffle, Jean-Luc Godard (1960),* DEA, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2003. Bien que ces *mouvements* fameux appartiennent à des *espaces de communication* gérés par *des structures de type Sarl*, et que cette thèse n'aborde pas directement les mêmes *faisceaux de contraintes* que ces derniers, quelques *outils* de ces analyses et recherches apportent néanmoins des éléments clés à cette recherche-ci. Je reviens sur ces *notions* de *réseau* et de *mouvement* à plusieurs reprises au cours de ce chapitre et de cette thèse. Sinon, les *notions* d'*espaces de communication* et de *faisceau de contraintes* ne sont pas employées par Michel Marie, je les emprunte à Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*.

[4] Cette acception, ou celle de *structures*, est préférée tout au long de cette thèse plutôt que celles de – en usage, non sans désaccords, par certains *membres* de ces associations – : *laboratoires d'artistes*, *laboratoires alternatifs*, *laboratoires artisanaux*, laboratoires collaboratifs partagés, laboratoires expérimentaux, Artist-run filmlab, etc. Ces dernières acceptions – par trop abstraites, restreintes ou étendues en termes d'*espaces de communication* – peuvent avoir pour *effet*, si prises en tant que telles lors des analyses, l'évacuation de la notion, importante dans le cadre de cette thèse, d'*espace de communication associatif de type loi 1901*. De plus, les soi-disant *espaces* alternatifs, expérimentaux, sont, en France, régis en grande partie par des *espaces de communication associatifs de type loi 1901.*

1901 du corpus se soit établi en France[5] dès 1995[6]. Et ce, on l'a vu, en dépit d'une conjoncture social à maints égards changeante et vulnérable qui a nécessité, à ce moment-là comme plus tard, des plans socio-économiques et culturels importants de la part des politiques publiques. Désormais, se forment alors, et au fur et à mesure des *actions* des *membres* de ces associations, des *faisceaux de contraintes*[7] – en rapport aux statuts associatifs, aux villes, aux instances économiques ainsi qu'aux échanges *relationnels* en *réseau* et/ou en *mouvement* – jusqu'alors inconcevables[8] en France dans l'*espace de communication associatif de type loi 1901*. Ainsi, ce noyau restreint d'associations dessine son histoire en mettant en place des parcours spécifiques dont on aura ici l'occasion de montrer quelques-uns de leurs éléments clés. C'est seulement ensuite – au troisième chapitre de cette thèse – que leurs espaces physiques seront abordés.

1. *Les voies associatives loi 1901*

Entreprendre de telles voies n'est pas chose acquise. Avoir pour objectif de créer et de gérer une structure associative de type loi 1901 – et, qui plus est, dans le champ

---

[5] Mais aussi dans d'autres pays. Voir les annexes 3 et 39 de cette thèse pour la liste des « laboratoires » dans le monde. Les structures « laborantines » du « réseau » dans le monde ne sont pas régies par des statuts associatifs de type loi 1901, ce statut est spécifique à la France, à son cadrage juridictionnel.

[6] C'est donc à cette année précise que commencent les créations d'associations de type loi 1901 ayant un ou des laboratoires photochimiques en leur sein. Notons que quelques associations du corpus de cette thèse existent déjà avant 1995 mais qu'elles n'avaient pas, avant cette année, de laboratoire photochimique.

[7] J'emprunte cette locution à Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*, p. 20. Odin se réfère, entre autres, à deux types de *contraintes*, celles « universellement partagés » (naturelles, narratives et langagières, p. 25-37), et celles « non-naturelles » (p. 37-41). Pour Odin, un *faisceau de contraintes* est ce qui traverse un récepteur (R) et/ou un émetteur (E) en amont un texte (T). C'est ce *faisceau de contraintes* qui les traverse, dans un *espace de communication* donné, qui contribuera à la construction par le récepteur (R) et/ou par l'émetteur (E), à partir des « modes de production de sens » et d'« affects », d'un « meta texte » (T') qui n'est pas une explication ou une suite du texte (T). Le but ici est de comprendre le processus du mécanisme communicationnel entre T et les *actants* (R et E). Pour Odin, en une seule personne plusieurs R (R, R', R'', R''') ou E (E, E', E'', E''') peuvent exister ainsi que plusieurs T (T, T', T'', T'''), cela dépendra des « *faisceaux de contraintes* », des « *espaces de communication* » et des « *modes de production de sens* » et d' « *affects* ». Odin propose sa théorie sémio-pragmatique afin de résoudre les problèmes de coexistence entre l'immanence et le pragmatique. En ce qui concerne l'objet d'étude de cette thèse le T pourrait être l'aboutissement d'un processus. Les T' peuvent ainsi être un espace construit de l'association, un film réalisé par un *membre*, *etc*. Les R' et les E', pouvant être les divers *spectateurs*, *membres* et *non-membres* présents dans l'association.

[8] En raison notamment d'une filière, en l'occurrence la cinématographique, bâtie en forteresse mais qui dorénavant battait de l'aile par rapport à son *dispositif* filmique traditionnel, ce dernier étant le soubassement des activités de ces *associations* du corpus.

d'activités des films argentiques – est un choix qui n'a rien d'anodin, particulièrement lorsqu'on considère que cette entreprise exige un engagement important de la part des personnes et qu'elle n'est pas exempte de difficultés et de conséquences dans les trajectoires personnelles et professionnelles. Les activités pratiquées au sein de ces associations ayant démarré bien en amont de la création, en 1995, de la première d'entre elles comportant un *espace laboratoire*[9], on peut avancer l'hypothèse que le choix du statut d'association loi 1901 était, sous divers angles, presque inéluctable pour la continuation de ces activités et pour la survie ultérieure des groupes les pratiquant.

1.1. *L'acte de création d'une association en plusieurs étapes*

La durée des quatorze associations[10] ci-étudiées s'étend sur une période d'environ trente ans depuis la création de la première d'entre elles en 1991[11]. Les premières, créées dès 1995, ayant un *espace laboratoire* en leur sein, trouvent leur origine dès 1987 ou 1988 dans un petit noyau d'amis[12], lequel en partie constituera par la suite *Metamkine*[13], puis, en intégrant quelques personnes, *La cellule d'intervention Metamkine*[14]. Cette dernière s'entoure de structures diverses surtout orientées vers

---

[9] L'*espace laboratoire* est l'espace dans l'association où le développement photochimique de la pellicule est pratiqué. J'y reviendrai dans le chapitre dédié aux espaces des associations du corpus.

[10] Au nombre de quatorze, entre *L'Etna (2000)*, *L'Abominable (1995)*, *Burstscratch (1994)*, Élu par cette crapule (1991), *Treiz (2008)*, *Labo K (2013)*, *Les films de la Belle de Mai (1995)*, *Labo d'images (2006)*, *Cinéma non conventionnel et images inanimées (2014)*, *Atelier MTK (1995)*, *Bioskop (2010)*, *Mire (1991)*, *Laboratoire de Création Collectif et Participatif* (2015) et *Ad libitum (1999)*. Je me suis aussi intéressée au projet, en vue de la création d'une association de type loi 1901 laborantine, de Vincent Reignier.

[11] Il s'agit d'*Élu par cette crapule*. Mais c'est seulement dans la deuxième moitié de la même décennie que ces associations entameront la démarche de création d'un *espace laboratoire* en leur sein. Voir l'annexe 1 de cette thèse pour avoir plus de détail concernant les informations de création et de modification des associations du corpus.

[12] Lequel débute en 1987 avec Christophe Auger et Jérôme Noetinger et s'étend rapidement à François-Christophe Marzal, Xavier Quérel et Etienne Caire pour le premier « élan » jusqu'en 1993-1994 avant l'apparition des associations laborantines dès 1995. À noter également que Jérôme Noetinger était membre de l'association *Nota Bene* par laquelle la revue *Revue & Corrigée* est créée (pour un bref aperçu voir l'url https://www.revue-et-corrigee.net/), cette dernière publiant quelques articles autour du cinéma expérimental et notamment du réseau ci-étudié.

[13] Qui deviendra, sous l'impulsion de Jérôme Noetinger, un label orienté vers la musique, mais tout en disposant d'une partie orientée vers l'image.

[14] Ce groupe est composé, depuis lors et jusqu'à nos jours, par Christophe Auger (pour l'image), Xavier Quérel (pour l'image) et Jérôme Noetinger (pour le son). Ils réalisent des performances – de type « cinéma élargi » – se caractérisant par l'improvisation avec l'image – en argentique et souvent développée à la main par Auger et/ou Quérel – et le son. Une recherche étendue sur ce groupe s'avère impérative afin de pouvoir bénéficier d'une meilleure connaissance les concernant. Jusqu'à présent, aucune recherche universitaire n'a été réalisée à leur sujet d'après Christophe Auger lors de

des pratiques de projection de films[15] et propose des performances de films composées de musique électro-acoustique jouée en direct. D'après Christophe Auger[16], qui, de l'origine jusqu'à nos jours, est membre de ce groupe de trois personnes[17], ces films sont « fabriqués » par ses membres sans qu'ils se préoccupent, au départ, du développement photochimique du film par « eux-mêmes. »[18] Lorsque les pratiques de développement photochimique commencèrent à se mettre en place, à se renforcer et à contribuer à faire « réseau » – entre 1991 et 1994 – sont créées ensuite dès 1995 – pour « gérer » l'« ensemble » – des associations de type loi 1901, comme l'*Atelier MTK*[19] en 1995, ce dernier intégrant la majorité des personnes rattachées à la *Cellule d'Intervention Metamkine*. C'est essentiellement entre 1995 et 2000 que ces associations furent presque toutes créées[20] et qu'elles définirent leur orientation vers des pratiques de développement photochimique de films[21], lesquelles furent ensuite délaissées par quelques-unes d'entre elles au profit de pratiques adjacentes[22]. Cette période de cinq années fut indubitablement décisive pour la formation dudit « réseau » puisque c'est le moment où sont apparus les premiers liens entre elles, en tant qu'associations de

---

notre entretien. Ni *Metamkine* ni *La cellule d'intervention Metamkine* n'intègrent les quinze structures laborantines du corpus de cette thèse. Pour plus d'information voir. le site web de cette dernière http://metamkine.free.fr/, consulté à diverses reprises tout au long de ces recherches-ci. Sur l'url http://metamkine.free.fr/metamparcours.htm de ce même site web est présenté l'historique de ses activités de 1991 à nos jours.

[15] Il s'agit de structures très fortement liées aux projections et diffusions de films comme *Le 102*, *Art Toung !*. *Light Cone*, *Élu par cette crapule* et *Burstscratch* – ce dernier se dénommant différemment au cours de son histoire (voir l'annexe 1 de cette thèse).

[16] Entretien réalisé avec Christophe Auger par moi-même le 12 juin 2017 à Tullins.

[17] Christophe Auger, Jérôme Noetinger (musicien) et Xavier Quérel.

[18] Christophe Auger me dira qu'au départ il envoyait ses films à développer chez des prestataires de service avant d'improviser un petit laboratoire chez lui au tout début des années 1990. Sa pratique a débuté avec la photographie, puis son travail dans un laboratoire Kodak l'a préparé à se pencher ensuite sur le développement photochimique.

[19] Selon Xavier Quérel, Etienne Caire et Christophe Auger, lors des entretiens réalisés avec eux en 2016 et 2017, MTK est un sigle dérivant de *Metamkine* et l'*Atelier MTK* fut créé en tant que structure pour développer photochimiquement des films argentiques, la *Cellule d'intervention Metamkine* était consacrée aux performances image et son et *Metamkine* à la musique.

[20] *L'Abominable (1995)*, l'*Atelier MTK (1995)*, *Ad libitum (1999) et L'Etna (2000)*.

[21] Élu par cette crapule (1991)*, Mires* (1993), *Burstscratch* (1994) et *Les films de la Belle de Mai* (1995).

[22] Il s'agit par exemple d'*Élu par cette crapule* avec Christophe Guérin, qui continuera la programmation de films, et de *Les films de la Belle de Mai* avec Denis Cartet, qui s'orientera vers le numérique et la vidéo. Florent Ginestet reprendra par contre les documents de Cartet et accordera un nouveau souffle à sa dynamique en modifiant le nom de l'association en *Labo d'images* (2006), et l'espace, en la déplaçant à Apt près d'Avignon, et en continuant la pratique de développement de films jusqu'à nos jours. D'après les entretiens que j'ai réalisés avec Christophe Guérin, Denis Cartet, et Florent Ginestet, respectivement le 25 janvier 2017, les 3 et 5 janvier 2017, et le 5 décembre 2016.

type loi 1901 et que *structures* ayant un *espace laboratoire* pour le développement photochimique de la pellicule. Ces liens déboucheront sur des *rencontres* en *réseau* entre leurs *membres*, associées à des projections de leurs films, à l'écriture et à l'édition de fanzines, à des collaborations et à des échanges de lettres et de courriels. C'est une période d'effervescence et également de dissidence, durant laquelle la plupart d'entre elles se consolideront en laissant des traces encore tangibles de nos jours.

D'autres associations, qui ont noué, par le biais de leurs *membres*, des liens plus ou moins proches, bien que pas toujours amicaux ou réellement soudés, avec les premières, furent créées dans les années 2000, puis 2010, formant ainsi, respectivement, le deuxième et le troisième élans dudit *réseau*, lesquels répondent à des configurations socio-économiques, techniques et culturelles spécifiques à la période à laquelle elles ont été créées et structurées. Le deuxième élan correspond à la création, d'une part, de *Treiz* (2008) et de *Labo K* (2013)[23] avec, comme *membres* fondateurs, respectivement Colas Ricard et Emmanuel Piton, et, d'autre part, de *Bioskop* (2010) avec Florent Ruch, les *membres* de celles-ci étant assez proches de quelques-uns des *membres* des premières. Le troisième élan est celui de la création, d'une part, de *Cinéma non conventionnel et images inanimées* (2014) avec Amandine Julien et Stephen Rousselin et, d'autre part, du *Laboratoire de Création Collectif et Participatif* (2015)[24] avec Jean-Baptiste De Brabander, leurs *membres* étant eux aussi proches de quelques-uns des *membres* de quelques-unes des associations supra citées. En parallèle à ces créations, on trouve de nos jours également des projets de création d'associations laborantines[25], comme le projet de Vincent Reigner, lequel laisse entrevoir l'influence que ces associations ont pu exercer sur d'autres personnes et groupes.

1.2. L'importance historique des membres fondateurs, des membres du bureau et des membres du conseil d'administration

[23] Le *Labo K* n'est pas une association mais est plutôt en rapport aux associations *Treiz* et *Zéro de Conduite* (cette dernière n'intègre pas le corpus étudié). Ces trois structures sont installées à Rennes.
[24] Le *Laboratoire de création collectif et participatif* est rattaché au Cinéma l'Univers à Lille.
[25] Ce projet concerne celui de Vincent Reigner de l'association non-laborantine *Cent soleils*, qui, par ailleurs, et par le biais de Reignier, invite des *membres* des associations étudiées à y projeter des films.

Parmi les associations étudiées, il est important de souligner que quelques personnes y sont fortement engagées et que les *membres* fondateurs, ainsi que les *membres* du bureau et les *membres* du conseil d'administration, forment un groupe assez singulier si on les compare aux autres *membres* qui, comme eux, y cotisent pour la plupart [26] . Ces trois configurations de *membres* diffèrent suivant l'association : ils peuvent être plus ou moins nombreux et exercer une influence spécifique sur son mode de fonctionnement. On peut constater que, dans presque toutes les associations, au moins un des *membres* fondateurs participe, pendant une période importante, de façon active et éclectique, à la fois, à l'administration de l'association, à la fabrication et à la projection de ses propres films, à la pédagogie, *etc*. Une grande partie des *membres* du bureau et des *membres* du conseil d'administration sont « proches »[27] d'eux et des activités qu'ils effectuent au sein de l'association, surtout ceux qui s'y maintiennent le plus longtemps, même s'ils sont, avec certains des fondateurs, assez mobiles après un certain nombre d'années d'engagement. Peu d'entre eux resteront dans l'association durant de longues années, comme on peut le constater à l'*Atelier MTK*, à *Ad Libitum*, à *L'Abominable*, à *L'Etna*. D'après les entretiens que j'ai réalisés auprès des personnes qui continuent ou non à fréquenter ces associations, ce désengagement au fil du temps peut s'expliquer de plusieurs façons. Parfois, par le besoin qu'elles ressentent de s'orienter vers une activité rémunératrice d'une autre nature ou vers autre activité qui soit davantage en accord avec leurs nouvelles aspirations. Bien sûr, de multiples autres raisons peuvent s'ajouter à celles-ci. Ces personnes continuent néanmoins à s'intéresser à l'association comme observateur par le biais d'internet, ou sur place en tant que, le plus souvent, spectateurs, comme on peut le constater à *L'Etna*. Ce sont souvent les *membres* du conseil ou ceux qui sont les plus proches du noyau dur de l'association qui reçoivent, le cas échéant, des rémunérations pour leurs activités au sein de l'association, du fait, notamment, de leur savoir et savoir-faire qui contribuent à faire évoluer l'association. Les *membres* du bureau, qui, suivant la législation, ne peuvent pas être rémunérés, s'engagent dans les fonctions de président, de secrétaire et de trésorier. Ces *membres* du bureau, du conseil et les fondateurs, avec quelques-uns des *membres* parmi les plus engagés, sont souvent

[26] Suivant le statut et le règlement interne de l'association, certains de ses *membres* peuvent ne pas cotiser. Par exemple, lorsqu'ils sont *membres* honoraires ou *membres* fondateurs.
[27] En raison des activités dans l'association. Cette proximité n'est pas impérativement amicale.

ceux qui font le plus de films – bien que ceci ne soit pas une règle absolue. Cette polyvalence peut s'expliquer par le cadre, du moins dans un premier temps, « souple »[28] des associations de type loi 1901 (j'y reviendrai). Pour tenter de comprendre certains mécanismes sous-jacents à ces associations il serait intéressant d'analyser les films de ces quatre catégories de *membres* (les fondateurs, les membres du bureau et du conseil, et les *membres* les plus engagés). Par ailleurs, du fait des liaisons plus ou moins importantes entre *eux*, on observe qu'ils coopèrent souvent les uns aux films et/ou aux activités des autres. On reviendra plus loin sur la question des coopérations, ou des *collaborations*, entre les personnes, qu'elles soient *membres* ou *non-membres*. À la fin de cette thèse, lors de l'analyse des films, on aura également l'occasion d'approcher ces questions.

1.3. Des membres *de multiples provenances et en nombre inégal influent sur l'histoire des associations et du réseau*

Ces associations se distinguent les unes des autres par le nombre de *membres* ainsi que par l'origine de ceux-ci, lesquels proviennent ou non de la région géographique où elles se situent. On observe que dans les pôles les plus cosmopolites tels que Paris[29] et ses environs, les *membres* ont des origines davantage liées à d'autres pays ou à d'autres régions qu'à celle où l'association est installée. Dans les villes moins cosmopolites, cette hétérogénéité semble moins prononcée, même s'il est possible de remarquer une certaine circulation de personnes venant d'autres pays ou d'autres régions, en raison notamment de l'effet de « réseau » qui s'est, peu ou prou, accentué au fil des années. Il convient également de prendre en compte un autre phénomène, à savoir que, la France étant en elle-même un pays cosmopolite, il existe sur tout son territoire une forte circulation des personnes provenant des autres pays et des régions, mais de façon moins prononcée qu'à Paris et ses environs.

En ce qui concerne le nombre de *membres*, il n'est pas surprenant que les associations de Paris (jusqu'en 2013) et de ses environs[30] concentrent souvent

[28] Une association peut être créée et ne jamais être par la suite réellement administrée ou clôturée en préfecture. Comme elles ne sont pas soumises à certaines taxes appliquées aux entreprises à but lucratif dès les premières années et les suivantes, elles subissent moins de pressions de la part de diverses instances de la ville où elles se situent.

[29] Depuis environ 2013, et le déménagement de *L'Etna* de Paris à Montreuil, il n'y a plus aucune association du corpus située à Paris. *L'Etna* était la seule association à avoir eu son siège à Paris.

[30] L'Etna, L'Abominable et Cinéma non conventionnel et images inanimées.

d'une quarantaine à environ cent *membres*[31], alors que toutes les autres, situées dans d'autres villes, tournent autour de 10 à 30, voire moins, suivant les entretiens que j'ai menés. Leur circulation est en outre davantage prononcée autour de Paris et de ses environs qu'ailleurs où les *membres* sont souvent moins nombreux. Un autre phénomène qui peut justifier leur nombre pourrait être lié à des questions financières, car c'est parfois pour ces raisons que certaines personnes peuvent choisir d'adhérer à une association plutôt qu'à une autre. Par exemple, pour devenir *membre* de *L'Abominable*, une cotisation de 50 euros est demandée pour la première année et de 30 euros pour les suivantes, alors que *L'Etna* demande 30 euros par mois. La première association citée est donc plus abordable financièrement, ce qui pourrait certainement expliquer, en partie, pourquoi, actuellement, il y a plus de personnes qui souhaitent adhérer ou qui adhèrent à *L'Abominable* qu'à *L'Etna*. Les autres associations du corpus qui se trouvent dans d'autres villes demandent souvent, toujours d'après les entretiens que j'ai menés, 10 ou 15 euros d'adhésion par an, ces tarifs annuels bas pouvant se justifier par les difficultés qu'elles peuvent rencontrer, dans les villes de tailles moyennes à petites, pour attirer des *membres* et les conserver.

Ces configurations influent indéniablement sur l'histoire des *associations* et du *réseau*. Ainsi, on observe, dans les associations de Paris et de ses environs, notamment en parcourant le site web de chacune d'entre elles[32], un nombre significatif tant de films de *membres* que de films de *non-membres* ayant suivi les ateliers. Alors que, dans les villes plus petites, on constate, bien que cela ne soit pas une règle absolue[33], qu'il y a davantage de films d'ateliers, réalisés par des *non-membres* le plus souvent, que de films de *membres* puisque ceux-ci sont moins nombreux et que l'activité d'atelier[34] y est souvent importante. Dans n'importe laquelle de ces associations, peu de *membres* font des longs métrages, comme à

---

[31] *L'Etna* a moins de *membre* que *L'Abominable*. Ce n'est néanmoins pas le cas pour l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées* située à Saint-Ouen, laquelle comporte peu de *membres*. En réalité, cette association a été créée récemment et n'a donc pas encore eu le temps, au moment de ces recherches, de s'installer.

[32] Voir la liste de ces sites web consultés dans la section *Sitographie* de cette thèse.

[33] Par exemple, comme *L'Atelier MTK* à Grenoble organise plutôt des résidences une fois par an, et donc moins d'ateliers, il s'avère que les films de ses *membres* sont plus nombreux que ceux de *non-membres* participant à des ateliers.

[34] Proposée aux enfants, adolescents et adultes, dans le cadre scolaire et/ou associatif mais aussi dans d'autres cadres.

L'Abominable et à *L'Etna* et ailleurs, et/ou un nombre très significatif de films courts, comme c'est le cas de Dominik Lange. La majorité de personnes fréquentant ces lieux, qu'elles soient *membres*, ou *non-membres* ayant participé aux ateliers, réalisent un ou deux films courts argentiques dans l'année, rarement plus ou plus long. Lorsqu'on visionne les films[35], on peut parfois constater des points de vue différents suivant l'association (et sa position géographique) que les *membres* fréquentent et les pays et les régions d'où ils viennent. On aura l'occasion d'y revenir lors de l'analyse des films de *L'Etna* à la fin de cette thèse.

1.4. *Les* Assemblées générales*, les* Assemblées visuelles *et les* réunions *comme moyens de construction identitaire*

Il est constitutif des associations de type loi 1901 d'organiser des *Assemblées générales*[36] – à raison, le plus souvent, d'une ou de deux par an[37] – et des *réunions* – généralement à intervalles plus réguliers dans l'année[38] –, à l'exemple de la plupart des associations ci-étudiées[39] qui ne dérogent pas à ces modes de fonctionnement, bien que chacune d'entre elles s'organise différemment suivant ses héritages[40] et ses perspectives d'installation à court, à moyen ou à long terme[41] et suivant le nombre de ses *membres*[42]. Par contre, la dénomination d'*Assemblées*

---

[35] J'ai visionné quelques films provenant de quelques *membres* des structures étudiées – parmi lesquels des interviewés – bien que cette thèse se propose d'analyser plus spécifiquement des films réalisés dans le *contexte* des activités de *L'Etna*.

[36] Du moins lorsqu'elles se prêtent à l'exercice régi par les textes législatifs. N'importe quelle brochure – par exemple celles proposées annuellement par les Mairies des villes et que l'on peut aisément trouver sur l'internet – proposant des explications sur comment créer une association exposent ces modus operandi.

[37] Bien que les Assemblées Générales s'organisent une fois par an, certaines associations comme *Mire*, *Burstscratch*, *L'Etna* ou *L'Abominable* organisent des réunions régulièrement en raison des activités assez régulières où le nombre de participants est important.

[38] Ces réunions peuvent être organisées une ou plusieurs fois dans le même mois suivant la nécessité d'organisation de l'association et d'échanges entre les membres par rapport à des sujets les plus hétérogènes et qui concernent le quotidien de la structure.

[39] Lors des entretiens que j'ai mené auprès de leurs membres ils m'ont tous fait part de l'existence de ces Assemblées Générales au sein de l'association à laquelle ils font partie.

[40] Voir le premier chapitre de cette thèse.

[41] À mesure qu'une association s'engage sur des projets, les besoins d'organiser des assemblées générales se font sentir en raison d'un mode de fonctionnement associatif qui fonctionne sous la base d'échanges entre les membres, qu'ils soient salariés ou non. Plus une association est engagée à long terme et a un nombre de membres important, plus son assemblée générale est complexe et longue (par exemple à *L'Abominable* elle peut durer deux, trois ou quatre heures).

[42] La quantité des membres influe sur la trajectoire de l'association. Ils sont plus nombreux près des grandes agglomérations.

visuelles n'est d'usage qu'à *L'Etna*[43] et elle renvoie à des activités de projections de films accompagnées de *discussions*, lesquelles ont lieu dans ses locaux, depuis l'année 2000, le premier samedi du mois. Les avoir dénommées ainsi renforce l'idée que cette association n'a pas pour seul objectif, lors de ces assemblées, de projeter des films. En effet, comme lors des Assemblées générales, leur caractère *discursif* est important. Toutes les autres associations du corpus nomment généralement ces activités « *séance de projection de films* » ou tout simplement « *projection de films* ». Ces dernières fonctionnent néanmoins comme les *Assemblées visuelles* à *L'Etna* : les projections de films donnent souvent lieu à des *discours* – que ce soit avant le premier film projeté, pendant les intervalles entre deux films, ou à la toute fin des projections[44]. Le vocable *réunions visuelles* cadrerait peut-être moins avec cette activité du fait que les réunions concernent un nombre réduit de *membres* débattant sur des sujets spécifiques, alors que les *assemblées* sont davantage ouvertes à l'ensemble des *membres* et traitent de sujets plus larges (comme lors des *Assemblées visuelles*). Les énoncés *séance de projection de films* ou *projection de films* renvoient davantage à l'*espace de projection de film* et ne suggèrent pas, à l'inverse des *assemblées* ou des *réunions,* la présence d'un « *espace discursif.* »[45] D'un côté, le caractère régulier de ces séances est proche de celui des *réunions*, de l'autre le fait qu'elles contiennent des *membres* et des *non-membres* s'éloigne des pratiques liées aux assemblées

[43] Il s'agit de rencontres mensuelles, organisées le premier samedi du mois, où les membres et les participants d'ateliers – *membres* ou *non-membres* – projettent leurs propres films ou les films des autres dans les locaux de l'association. Les spectateurs de ces films sont composés par eux et parfois par des personnes n'ayant pas de rapport avec l'association, comme cet ingénieur en chimie qui m'a communiqué lors de l'une de ces assemblées visuelles qu'il venait de temps en temps rien que pour visionner les films, n'ayant, lui, jamais suivi un atelier ou adhéré à l'association. Il y a, bien entendu, d'autres cas de spectateurs, comme ceux qui viennent une seule fois, parfois deux ou trois, et ceux qui sont assidus durant une, deux ou trois années, voire dix années et plus pour certains. Les spectateurs les plus assidus à long terme sont souvent ceux qui fréquentent l'association depuis son origine ou qui en sont les fondateurs ou encore ceux les plus engagés à même ces voies à un moment ou à un autre. Par ailleurs, ces *assemblées visuelles* sont, à *L'Etna* uniquement, précédées de *réunions* entre les membres, ces dernières traitant de sujets qui n'ont pas nécessairement un rapport avec les *assemblées visuelles*. Ces *réunions* jouent également un rôle d'*opérateur* quant aux *effets identitaires* parmi les membres, néanmoins elles ont un statut différencié.

[44] Comme le film est projeté en *pellicule* – super 8 ou 16mm le plus souvent, rarement en 35mm –, ce facteur engendre des complications d'ordre technique à gérer avant que le premier film et les suivant soient prêts à être projetés, cette pause d'ordre technique laisse de l'espace pour les discussions entre les personnes présentes dans la salle. Le temps de discours le plus long est lorsque les projections sont terminées.

[45] J'empreinte cette notion à Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, p. 129. J'y reviendrai.

réunissant plutôt les seuls membres des associations. Ce caractère *discursif* et ouvert à des *membres* et à des *non-membres* lors des *Assemblées visuelles* et aux seuls *membres*[46] lors des Assemblées générales et des réunions mérite d'être distingué de l'ensemble des activités et d'être considéré comme un élément « opérateur » de « production de sens » et d'« affects » à « effets identitaires »[47], d'autant que le cadre associatif de type loi 1901 permet des typologies spécifiques de positionnements *discursifs*[48].

Bien entendu, ces deux catégories d'*assemblées*, générale et visuelle, ne se ressemblent pas : la première, l'assemblée générale, à l'égale des *réunions*, est davantage fondée sur *l'espace de communication discursif* et n'a pas, au sens strict, de *spectateurs*[49] ; la deuxième, l'assemblée visuelle, est davantage fondée sur l'*espace de communication de projection de films*[50] – en dépit de l'*espace discursif*[51] qu'elle inclut. Les *spectateurs* de celle-ci, comme les *membres* de celles-là, fonctionnent néanmoins sous le *modus operandi* de la *rupture*[52], c'est-à-dire qu'ils ne remplissent pas uniquement la fonction de *spectateur*, ou de *membre*. En effet, lors des séances ou des rencontres, ils sont de temps à autre dans des situations autres plutôt qu'uniquement orientés vers le visionnement des films ou les sujets traités. En tout état de cause, ces deux configurations proposent des rencontres entre

---

[46] Il ne s'agit là encore pas d'une règle absolue, quelques Assemblées générales et réunions peuvent contenir des *non-membres*.

[47] Ces mots entre guillemets sont empruntés à Roger Odin, *Ibid.*, p. 17-24 ; p. 101.

[48] Une association de type loi 1901, bien plus qu'une Sarl, a un *modus operandi* qui se construit en grande partie dans l'*espace de communication discursif*.

[49] Pour voir un film.

[50] Cette dénomination est ici préférée à celle d'*espace de communication du spectateur*, voire d'*espace de communication de visionnement de films*, du fait que l'espace en question est peuplé par divers *acteurs* – pour ce terme-ci, voir Roger Odin, *Les espaces de communications*, op. cit., p. 20 – producteurs de sens et d'affects – ibidem – au-delà donc des spectateurs. Par ailleurs, les spectateurs de ces *espaces associatifs filmiques* ont un modus operandi qui fonctionne sur le mode de la *rupture*. Par exemple, tout en faisant attention, certes, l'on se déplace pour grignoter, aller chercher un verre, changer de place, rembobiner son propre film, aller dans le couloir ou à l'extérieur pour une pause, *etc*., alors même qu'un film tourne. Ces ruptures, ou dispersions parfois, font partie intégrante des projections – non-payantes le plus souvent – à l'inverse du cadre quelque peu rigoureux qui souvent s'instaure dans les salles de cinéma ou les théâtres. En réalité, ces spectateurs, « dispersés », remplissent d'autres fonctions de sociabilité, ces dernières tout aussi importantes, du moins dans ces espaces, ou alors dans les espaces où j'ai pu les rencontrer ou me trouver en tant que spectatrice. Les divers discours avant et après les projections et durant les intervalles de ces dernières, participent de cette rupture.

[51] Roger Odin démontre par ses diverses analyses en chapitre 5 et 6 de son dernier ouvrage que plusieurs espaces de communication peuvent coexister. *Les espaces de communications. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit.*, p. 103-122 et 123-140.

[52] À ce propos voir. également la note 34 de cette section-ci.

les personnes en vue d'atteindre des objectifs distincts : d'un côté l'*espace discursif* des assemblées (générales et visuelles) et des réunions vise à définir des orientations pour l'association ; de l'autre l'*espace projection* vise à fournir un cadre renvoyant aux activités de l'association : ces deux paradigmes instaurent des moments de sociabilité entre les *acteurs*. Il est certain que le caractère *discursif* entre les personnes – en petit ou en grand nombre[53], lors des assemblées générales et visuelles et des réunions – dans ces *espaces de communication associatif de type loi 1901*[54] – aux *contraintes*[55] les plus hétérogènes – engendre de *effets*[56] identitaires particuliers en fonction des *relations* construites. Comme l'expose Roger Odin

> […] un espace de communication est fondamentalement un espace de relations. […] De plus, le processus communicationnel apparaît comme orienté vers la production de différents effets […] par exemple, des effets identitaires […] communiquer, c'est produire du sens, des affects, des relations et plus largement des effets […].[57]

Notons que l'*espace de relations* – et donc le processus communicationnel –, auquel se réfère Odin, comporte un spectre de possibilités assez large : « de la relation entre production textuelle[58] et relations sensibles, […] de la relation des modes[59] entre eux, et surtout […] de la relation entre modes et espaces de communication. »[60] Cet éventail étendue des *relations* aux *effets identitaires*[61]

---

[53] Suivant l'association, ces rencontres réunissent de deux à trente personnes, parfois plus lors des assemblées visuelles. De manière générale, ces assemblées générales et réunions dépassent rarement le nombre de vingt ou trente membres à *L'Abominable*, et pour davantage d'associations du corpus rarement le nombre de dix.

[54] Voir, à propos de la coexistence des divers espaces de communication, la note 35 de cette section-ci.

[55] *Ibid.*

[56] Voir Roger Odin, *Les Espaces de communication*, op. cit., p. 101.

[57] Roger Odin, *Les espaces de communications. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus », 2011, p. 101.

[58] Pour Odin, la sémio-pragmatique

[59] Odin propose divers modes de lecture d'analyse textuelle des *espaces de communication*, dont les modes fictionnalisant, spectacularisant, documentarisant, esthétique, artistique, privé, intime, du témoignage, de l'authenticité, discursif, moralisant, fabulisant, énergétique, vertical, horizontal, etc. Roger Odin, Espaces de Communication, op. cit., p. 155.

[60] Roger Odin, *Les espaces de communication*. *Introduction à la sémio-pragmatique,* op. cit., p. 81.

[61] Voir la note 41 de ce chapitre-ci.

renvoie d'emblée à celui de l'« identité narrative » circonscrit dans la dialectique entre la *mêmeté* et l'*ipséité*[62], soit entre l'*immuable* et le *muable* des relations, que ces dernières soient entre les personnes ou entre les personnes et les objets divers constitutifs des associations.

Difficilement les liens entre les *associations* et entre les *membres* ne s'établissent sans l'apport, explicite ou implicite, de ces deux catégories d'assemblées et de ces réunions. Elles permettent que des *processus identitaires dynamiques s'*opèrent. Au-delà, c'est aussi par le biais des dialectiques entre ce qui est proche – circonscrit dans la même association – et ce qui est éloigné – circonscrit en réseau[63] – que se dessinent ces rapports aux *effets* identitaires significatifs. Ceux-ci ne sont opérés que parce que les *membres*, et d'autres personnes, circulent dans une même association ou d'une association, ou structure, à l'autre, à l'exemple de Tomaž Burlin (*L'Etna* et *L'Abominable*) et de Christophe Auger (l'*Atelier MTK* et *Ad libitum*) et de tant d'autres personnes. L'exemple le plus flagrant de circulation des *membres*, et donc des *discours*, d'une association à l'autre, pour des raisons notamment géographiques, est celui qui unit *L'Etna* et *L'Abominable*[64]. On observe des membres de l'une dans les réunions et les assemblées générales ou visuelles de l'autre. Les films projetés lors de ces assemblées sont eux-mêmes de forts vecteurs identitaires qui influent sur les *discours* des personnes et sur les orientations des membres des associations. Tout comme les *membres*, les films circulent, et ils peuvent être projetés dans une seule

[62] Au sujet des pôles d'*identité* voir Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990. Cf également l'analyse de Philippe Cabestan à partir des œuvres de Paul Ricœur, « Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative », Paris, in Le Philosophoire n° 43, 2015, p. 151-160. Roger Odin s'y réfère à la *construction narrative* universelle (p. 28-32) tout en citant en page 29 de son ouvrage l'*identité narrative* chère à Paul Ricœur. Roger Odin, *Les espaces de Communication*, op. cit. Sans souhaiter entrer dans des discours plus détaillés sur ces questions, entendons-nous sur ce point : l'*identité narrative* ici serait une *construction* entre des éléments immuables (mêmeté) et muables (ipséité) à même la société ; c'est à partir de cette *relation* que le processus communicationnel peut se produire.

[63] Avec les autres associations en France, voire, le cas échéant, avec celles situées dans d'autres pays. Rappelons-nous que cette thèse est orientée vers une recherche sur les associations en France mais qu'elle aborde de temps à autre – et principalement dans le but de répondre à des questions en rapport à son objet d'étude – des problématiques en rapport à d'autres pays.

[64] Comme j'ai fréquenté ces deux lieux j'ai pu constater de tels mouvements, bien que cette circulation ne soit pas, et de loin, appliquée par tous.

association et/ou dans d'autres associations[65] ou structures situées en France ou dans un autre pays[66].

1.5. *Les raisons pour lesquelles ces associations ont été créées*

On a beau essayer de chercher les raisons pour lesquelles ces associations et structures ont été créées, l'on ne peut qu'avancer quelques hypothèses qui prennent en compte tout à la fois des aspects historiques, sociétaux, économiques, culturels, techniques, cinématographiques, humains, etc. Beaucoup diront que l'obsolescence des matériaux cinématographiques, auparavant exploités par des amateurs ou des professionnels, a été à l'origine de ces parcours *associatifs*. Certains proposeront que le réseau de projections alternatives de films se développait et a favorisé leur apparition. D'autres encore suggéreront qu'il y avait dans l'air un mouvement de création d'associations de type loi 1901 qui les a motivés à accomplir des exploits, ou alors que le fait que les hommes n'étaient plus obligés de servir l'armée a contribué à ce qu'ils s'engagent dans ces nouvelles voies. Bien que ces divers facteurs puissent avoir fortement contribué à leur apparition, il semblerait que les facteurs les plus déterminants aient été d'ordre économique et juridique[67]. Lorsque ces associations ont été créées, à partir de 1995 pour celles comportant un *espace laboratoire* en leur sein, l'objectif était à ce moment-là de construire un cadre pour faire fonctionner l'activité d'un point de vue économique : il s'agissait de pouvoir demander des subventions, administrer des ateliers payants, recevoir l'argent des cotisations pour le fonctionnement minimum de la structure, percevoir des dons et les financements de personnes morales et physiques, *etc*. En fait, lorsqu'elles ont été créées à partir de 1995, en tant qu'ayant un *espace laboratoire*, certaines de leurs activités, comme le développement photochimique de la pellicule, étaient déjà là depuis quelques années, mais les personnes ne pouvaient pas s'engager davantage en ce qui concernait le droit d'avoir un espace en commun à peu de frais

[65] Les membres de l'*Atelier MTK* ont projeté ses films à *L'Etna*, de *L'Etna* à *L'Abominable*, de *L'Abominable* à *L'Etna*, de *Labo K* aux Bains Argentiques, *etc*., comme j'ai pu le constater moi-même lors de ces moments de projection et discursifs.

[66] Christophe Auger est un exemple puisqu'il a, avec ses films et ses performances, notamment avec le groupe *Cellule d'Intervention Metamkine*, beaucoup circulé entre divers pays.

[67] Les autres facteurs semblent avoir été plus déterminants pour la création de l'activité, mais ceux-ci ont été plus déterminants pour la création de ces associations de type loi 1901.

et pérenne[68], la possibilité de recevoir des subventions de la ville, du département, de la région ou de l'État pour le fonctionnement et la nécessité de se protéger juridiquement, *etc*.

En sus, leurs *membres* étaient tous des jeunes, pour la plupart sans emploi, ou avec un emploi vulnérable, souhaitant, pour certains, devenir « indépendants » ou alors changer d'emploi ou d'orientation[69]. Ils ont donc voulu – ou ont été socialement contraints – créer un cadre spécifique. Le cadre associatif a donc été choisi, en dépit de certaines convictions ou oppositions de départ concernant ce mode de fonctionnement qui peut devenir contraignant au fur et à mesure qu'il prend de l'ampleur. On reviendra, et à plusieurs reprises, sur quelques-unes de ces considérations pour notamment soulever certains quiproquos et certaines hypothèses qui ont trait à ces associations.

1.6. Le « laboratoire » comme élément propulseur et définitionnel ?

Le caractère « laboratoire »[70], en référence au laboratoire de développement photochimique, s'avère important lorsqu'on réalise une recherche sur ces *associations* et qu'on réfléchit à leurs dénominations et à ce qui a pu propulser les personnes vers ces cheminements. Nombreuses sont les personnes qui se réfèrent à ces *associations* en les dénommant « laboratoires » et en propageant par ce *positionnement* parfois un portrait assez restreint des activités qui ont cours en leur sein. L'une des origines de ces élans définitionnels pourrait venir du fait que les personnes s'approchant de ces associations le font en grande partie en raison de la possibilité de pouvoir développer elles-mêmes leurs propres films[71] : toutefois, dès

---

[68] Les financements de la ville, du département, de la région ou de l'État s'adressent principalement à des structures, lorsqu'il s'agit des groupes des personnes. La mise à disposition de locaux « commerciaux » sociaux par ces instances fonctionne sur le même principe. En tant que groupe il était donc impératif de s'organiser en structure réglementée afin notamment de se projeter dans le temps.

[69] Xavier Quérel a fait d'abord des études en économie, Etienne Caire en architecture, d'après l'entretien qu'ils m'ont accordé le 16 décembre 2016 à Grenoble.

[70] J'ai délibérément opté de ne pas inclure ce terme dans le titre de cette thèse pour les raisons avancées au cours de cette section. J'ai même hésité à employer les termes « laborantin » ou « laborantine ». Je ne les utilise que peu et parce que leur emploi facilite la compréhension de certains passages de cette thèse.

[71] Dans l'histoire du cinéma, plusieurs personnes ont développé leurs propres films en pellicule, comme Man Ray en 1923 ou Jean Rouch en Afrique à la fin des années 1970. Benoît Turquety, lors de son séminaire en 2022 au *Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin* organisé par Jean-Pierre Bertin-

lors qu'elles entament des parcours dans ces *structures*, tout un éventail d'activités, au-delà donc de celle de laboratoire, ou de développement photochimique de films, se profilent devant elles. En sus, nombreux sont ceux qui fréquentent ces lieux, en sont *membres*, réalisent des films avec leurs outils, projettent des films, *etc*., sans se servir de la partie « laboratoire de développement photochimique », comme c'est le cas, par exemple, de Philippe Côte, de Pip Chodorov et de bien d'autres[72].

Par ailleurs, le terme « laboratoire », voire « laboratoire de développement photochimique », ne s'affiche pas sur la *déclaration de création* ou sur la *déclaration de modification* de ces associations au *Journal Officiel de la République française*[73]. Ce *positionnement* officialisé de la part des *membres* de ces associations démontre ainsi leur souhait de ne pas restreindre le champ de leurs activités à ce seul constituant. Le *Statut* de l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimés* (2014) se réfère néanmoins à l'activité de laboratoire[74]. Comme me le rapportera Hugo Verlinde[75] (*L'Etna*), ces associations sont bien plus qu'un laboratoire, et ce *Statut* ne contrecarre pas son point de vue puisque celui-ci renvoie aussi à diverses autres activités.

Enfin, toujours par référence au terme « laboratoire », on pourrait être tenté d'assimiler les associations à des laboratoires de type SARL ou SA tel qu'*Éclair* – en raison de l'activité qui s'y attache – tout en défendant l'idée que l'apparition

---

Maghit à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, a abordé l'expérience de Jean Rouch en Afrique en 1977 et 1978 avec les tournages, notamment sonore (le super 8 mm sonore arrive à la fin des années 1970), en super 8 mm, le développement photochimique par lui-même de cette pellicule sur place, sa découverte en 1978 du processeur « Kodak Supermatic 8 » qui était une machine développeuse / tireuse super 8 mm couleur automatisée créée en 1975. Lors de l'entretien que Roger Odin m'a accordé en 2017, *op. cit*., il m'a aussi fait part de ces expériences de Rouch. Roger Odin revient sur ces questions lors de ces séminaires de Turquety auxquels il était présent. Voir la « Kodak Supermatic 8 » à l'url https://www.yumpu.com/en/document/view/2485206/kodak-supermatic-8-processor-apecitycom, consulté le 23 février 2022. Turquety cite Rouch (1978) : « le système du développeur instantané kodak bouleverse tout, et ça c'était ma grande découverte », tout en soulignant que le problème de Rouch en Afrique était avant tout le développement de la pelicule. Les expériences de Rouch sont décrites dans les revues *CinémAction*, *Cahier du cinéma* et quelques textes des *Ateliers Varan* à partir de 1979. Quant à Ray, d'après Christian Lebrat, en 1923, « […] Man Ray n'avait que quelques pas à franchir entre la cuisine et le laboratoire où il développait ses films. », Christian Lebrat, Nicole Brenez (dir), Christian Lebrat (dir.), « Attention danger ! Le retour à la raison, ou la leçon de Man Ray », Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France, Paris/Milan, Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001, p. 91, p. 91-94.

[72] D'après les entretiens que j'ai réalisés. Avec Philipe Cote le 18 juillet 2016 et avec Pip Chodorov le 17 juillet 2016. En réalité ils ont seulement essayé le développement, une ou deux fois, mais ont préféré ne pas développer leurs propres films par la suite.

[73] Voir annexe 3 au *Tome 2* de cette thèse.

[74] Voir l'annexe 17, *Ibid.*

[75] Entretien réalisé avec Hugo Verlinde le 23 février 2017.

de ces associations est la conséquence plus ou moins directe du ralentissement des activités de ces laboratoires à but lucratif. Les analogies entre ces catégories de structures sont périlleuses. Les grands laboratoires de type SARL ou SA fonctionnent sur d'autres fondements[76]. En outre, il est toujours possible, de nos jours, et aisément, de développer des films en les envoyant dans ces laboratoires – bien que beaucoup d'entre eux aient disparu et que le temps d'attente pour recevoir le film développé s'est allongé de quatre ou cinq jours à deux semaines voire un mois ou plus, suivant le pays où l'entreprise se situe, comme lorsqu'on effectue de nos jours des commandes par internet à l'entreprise *Andec* située en Allemagne[77] ou à d'autres entreprises situées aux États-Unis ou ailleurs. La diminution drastique des activités de laboratoire de développement photochimique de ces grands laboratoires peut avoir contribué à la création et à la continuation des activités de ces associations, mais elle ne reste pas la seule explication. En fait, les personnes qui s'intéressent le plus aux associations du corpus ont pour but, le plus souvent, d'intervenir elles-mêmes dans toutes les étapes du processus de fabrication des films. Même si des laboratoires, qui étaient plus à l'écoute des artistes dans le passé[78] – d'après également Frédérique Devaux[79] – existaient encore de nos jours, les associations du corpus auraient, à mon sens, de toute façon vu le jour, peut-être autrement, tout simplement parce que les personnes souhaitaient toucher elles-mêmes à la matière argentique et que les conditions pour y parvenir étaient plus ou moins réunies. Elles avaient ainsi finalement la « formule »[80] pour enfin aller dans ce sens. En plus des matériaux qui devenaient plus accessibles pour elles, Kodak a rendu possible, d'après Roger Odin[81] et Dominik Lange[82], les développements plus aisés des pellicules en couleur et en noir et blanc.

---

[76] Corroborent ces propos mes propres fréquentations et expériences avec les laboratoires *Éclair* en 2010, mais aussi les témoignages des personnes que j'ai interviewées pour cette thèse.

[77] André Egido, de *cinésuper8*, que j'ai interviewé le 27 octobre 2016, propose en France d'envoyer les films pour développement à *Andec*.

[78] Comme, suivant divers témoignages que j'ai entendus au cours de ces recherches, le laboratoire *Nérac* situé à Paris. Ce laboratoire n'existe plus.

[79] Entretien réalisé avec Frédérique Devaux par moi-même le 9 octobre 2016.

[80] Prenez ce terme au sens large – et conjecturaux – et non pas au sens uniquement chimique.

[81] D'après l'entretien réalisé avec Roger Odin par moi-même le 14 mars 2017 à Paris.

[82] D'après l'entretien réalisé avec Dominik Lange par moi-même le 20 décembre 2016 à Paris.

Toujours est-il que deux de mes critères de départ, lorsque j'envisageais d'étudier ces *structures*, était qu'elles soient des *associations de type loi 1901*[83] et qu'elles aient, dans leurs locaux, un, ou plusieurs, laboratoire de développement photochimique à la main. Si j'emploie par moments le vocable « associations laborantines », le terme « laborantines » est considéré, suivant le contexte, dans le sens étendu[84] et/ou dans le sens restreint à l'aspect laboratoire de développement photochimique. Dans le cadre d'une recherche comme celle-ci, envisager ces ensembles en tant que *associations de type loi 1901,* avec les complexités que cette approche impliquerait, plutôt qu'en tant que « laboratoire », permet de les étudier sous un angle plus en accord avec leurs activités, qui inclut celle de laboratoire.

2. *L'organisation et la communication en « réseau » – et en mouvement ?*

À la différence de l'ouvrage de Michel Marie[85] qui est dans son entièreté dédié à l'hypothèse que « la Nouvelle Vague est un mouvement cohérent », cette thèse aborde l'hypothèse de « mouvement cohérent » parmi les associations plus spécifiquement dans cette section-ci, et elle ajoute, en outre, la *notion* de *réseau* lorsque qu'un *réseau* est repérable et que l'« incohérence en terme de mouvement cohérent » paraît s'opérer et ce en dépit des liens constatés entre elles. En principe, tout « mouvement cohérent » s'inscrit dans une dynamique de *réseau*, mais tout *réseau* ne s'inscrirait pas dans une dynamique de *mouvement cohérent* : d'où d'ailleurs l'inclusion du mot *réseau* et non du mot *mouvement* dans le titre de cette thèse. Comme dans un « mouvement cohérent », un *réseau* a ses variables, c'est-à-dire qu'*ici* les liaisons peuvent être plus fortes et *là* ou *là-bas* moins, en fonction des *acteurs* en *opération*, des *structures associatives* et des *conjonctures*. Comme le cadre *associatif de type loi 1901* résiste, me paraît-t-il, plus que celui des Sarl de l'exemple de Michel Marie, à la *notion* de « mouvement cohérent », celle de *réseau*, ou d'« incohérence en terme de mouvement cohérent », est proposée. Ce sont, de

[83] Au fil de mes recherches certaines structures dont je pensais qu'elles étaient des associations de type loi de 1901 ne l'étaient pas en réalité, comme *Bioskop*. Je les ai tout de même considérées pour cette recherche du fait de leur forte proximité avec quelques-unes des associations étudiées et de leur *modus operandi*.

[84] Comme un espace d'« expérimentation » sans que ce terme-ci ait forcément un rapport direct avec l'adjectif « Expérimental » de *Cinéma expérimental*.

[85] Michel Marie, La Nouvelle Vague. Une école artistique, op. cit.

toute manière, les lectures de son analyse à lui qui m'ont orientée en partie à la structuration de ce qui suit. Bien sûr, du fait que les objets d'étude – parmi tant d'autres raisons – diffèrent entre eux, les approches elles aussi se modulent en fonction de ces différences. Suivant Casetti « […] la particularité des objets analysés finit par accroître les distances entre une exploration et l'autre. »[86] On proposera donc, ci-infra, quelques éclaircissements préliminaires quant à ces deux *notions* vis-à-vis des *associations* étudiées, avant de passer en revue et d'interroger une série de phénomènes – sans pour autant prétendre à l'exhaustivité thématique – ayant eu cours durant leur histoire et qui pourrait se rattacher à ces configurations *réticulaires*.

2.1. Entre réseau et mouvement, une dialectique des structurations

C'est donc désormais le moment d'aborder des notions qui apportent, notamment par leur configuration *réticulaire*, des éléments fondamentaux à la dialectique de l'objet d'étude de cette thèse. Tout d'abord, attardons-nous, par le biais d'une interrogation, sur ces deux *notions* : les associations du corpus de cette thèse participent-t-elles d'*un réseau*[87] et/ou d'*un mouvement*[88] ? En fait, cette question intégrait celles proposées lors des entretiens que j'ai menés pour ces recherches. Si je l'ai formulée c'est aussi parce que quelques textes que j'avais lus et quelques discours que j'avais entendus jusqu'alors se referaient à ces deux *notions* sans pour autant trancher. Les points de vue – quant à ces notions par rapport à ces associations – des personnes que j'ai interrogées divergent et s'avèrent même parfois confus : certaines rapportent que ces associations font à la fois partie d'un réseau et d'un mouvement, d'autres de l'un ou de l'autre, et d'autres encore les distribuent par période, comme si au début il s'agissait d'un mouvement et maintenant d'un réseau ou vice-versa[89]. Toujours est-il que l'immense majorité

---

[86] Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1947*, op. cit. p. 162.

[87] Il est important ici de prendre en considération l'unité *un*, même si, à même *un* réseau ou à même *un* mouvement, *plusieurs* réseaux et *plusieurs* mouvements peuvent se greffer.

[88] Pour les notions de *mouvement* voir Michel Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris, Nathan, 1997 pour la première édition, 2001 pour celle-ci, et 2017 pour la 4e chez Armand Colin. Francesco Casetti, dans son ouvrage, se réfère aux *notions* de *mouvement*, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 85-99.

[89] On aura l'occasion d'aborder plus loin leurs points de vue sur ces questions.

suggère qu'il ne s'agit pas d'un *mouvement*. Maria Kourkouta[90] se positionne en disant qu'elle ne sait pas et que, pour elle, ce sont les historiens qui pourraient éventuellement apporter des réponses à ces discussions. De toute manière, et comme l'interrogation ici porte sur les deux *notions* – plutôt que sur une seule d'entre elles –, il n'y a pas lieu de trancher, ce serait dialectiquement, ni pertinent ni intéressant[91]. Finalement, et afin notamment de mettre en perspective les différents points de vue, une deuxième question, annexe à la première, se pose : comment les *relations* s'établissent-elles entre les associations quand leurs rapports sont plus « cohérents »[92] – *mouvement* ? – ou moins « cohérents » – *réseau* ? – d'après la *notion* de *mouvement cohérent* proposé par Michel Marie ? Comme cette thèse met fréquemment en suspens l'existence d'un *mouvement*, la *notion* de *réseau*, qui contient, certes, des traits de *mouvement*, est en quelque sorte un recours de secours, par où l'*instabilité des relations* peut *circuler*.

Bien qu'on puisse à maintes reprises observer les indices d'un *mouvement cohérent* parmi les associations, la *notion* même de *réseau* est néanmoins souvent privilégiée du fait notamment de l'insaisissabilité de certains paradigmes du phénomène collectif associatif de type loi 1901, lesquels englobent, *a contrario* de l'exemple de Michel Marie[93], un nombre résolument plus conséquent[94] d'*acteurs* aux points de vue hétérogènes[95]. Le schéma de cohérence, dans ces *espaces de*

---

[90] Entretien réalisé avec Maria Kourkouta par moi-même le 12 septembre 2016 à La Courneuve.

[91] C'est-à-dire substantiver le « champs phénoménal » en le caractérisant de *Mouvement* et/ou de *Réseau* tout en les positionnant dans des cadres peu ou prou rigides risque, si l'on ne prend pas garde, d'altérer substantiellement cette approche-ci quelque peu phénoménologique – Voir Francesco Casetti, « Les théories des champ », *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 197-201. L'approche phénoménologique, telle que développée au XX^e^ siècle, à partir mais aussi en se démarquant des propositions de Edmund Husserl, est proposée en France par notamment Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas et Paul Ricœur. L'ouvrage de Merleau-Ponty – *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 – 1945 pour la première édition – marque un tournant historique vers cette orientation. Voir aussi l'article de François Albera, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), p. 120-153, p. 126.

[92] Voir Michel Marie, La Nouvelle Vague. Une école artistique, op. cit., 2001, p. 6.

[93] Michel Marie, La Nouvelle Vague. Une école artistique, op. cit.

[94] Une seule association du corpus peut avoir pendant des années plus de cinquante *membres* qui font chacun leurs propres films, sans compter les personnes gravitant autour de ceux-ci, lesquelles peuvent être ou ne pas être des *membres* de l'association, elles peuvent par exemple remplir le rôle d'amie de l'un des *membres*.

[95] Bien que, pour de raisons heuristiques, cette thèse se réfère à seulement quelques personnes, le caractère collectif doit impérativement être pris en compte.

communication associatif, peut être bousculé aussi en raison d'un cadre structurel[96] associatif moins rigide[97] que dans les Sarl. Ces configurations déstabilisent, sans néanmoins complètement évacuer la perspective d'un minimum de lien « cohérent », de *mouvement*.

D'un autre côté, rétroactivement et paradoxalement, la « cohérence » ne peut s'opérer qu'en complémentarité des forces, c'est-à-dire que lorsque la pluralité des positions et des points de vue s'opère, une cohérence peut aussi être pensée. Si l'on souhaite les penser en tant qu'intégrant un *mouvement cohérent associatif de type loi 1901* on se doit alors de se prêter à l'exercice de penser la pluralité du « collectif »[98] au sens large (c'est-à-dire au sens d'un ensemble composé de plusieurs personnes, autour de plusieurs personnes, de plusieurs projets, de plusieurs associations et de plusieurs structures – schéma de ces associations) et non à l'individuel au sens large (c'est-à-dire au sens d'un ensemble de plusieurs personnes autour d'une personne et d'une structure qui serait elle-même autour d'autres structures – schéma des Sarl, SA, *etc*.). Et là réside une équation difficile, voire impossible, à résoudre, tant le nombre d'*acteurs* est important. Si on défendait qu'un *mouvement* est en jeu parmi ces associations et d'autres structures on serait alors contraint de clairement définir les *acteurs* de ce mouvement, comme l'a fait Michel Marie. Même si on cite ici et là quelques-uns d'entre *eux*, on ne pourrait pas procéder de la même manière que lui, parce que plus on avance, plus les *acteurs* se démultiplient à une échelle sans commune mesure avec celle de Marie.

Pour qu'on puisse se rendre compte de l'étendue du problème, on identifie ici quelques *espaces de communication*, non exhaustifs, susceptible d'engendrer des *réseaux* et/ou des *mouvements cohérents* :

◊ Espaces géographiques, matérialisé - plus élargis :

---

[96] Dans l'exemple donné par Francesco Casetti, Peter Bächlin – dans son ouvrage écrit en 1945, *Der film als Ware*, le film comme marchandise –, en se référant à l'industrie du cinéma, donc principalement aux Sarl et aux SA, écrit que « Son application implique aussi bien l'emploi de la "forme de travail la plus rationnelle possible", que la recherche de la "plus grande valeur d'usage" ».

[97] Avoir moins de rigidité ne signifie pas être moins complexe ou moins difficile à gérer, c'est même parfois le contraire.

[98] En dépit du caractère collectif englobant les activités de ces associations, elles ne fonctionnent pas comme des collectifs comme on peut observer avec des groupes de théâtre où tous seraient plus ou moins sur le même projet de création. Dans le cas de ces associations du corpus les personnes sont plutôt tournées vers leurs propres projets de film, lesquels peuvent compter avec la collaboration d'un autre *membre* de l'association. Parfois néanmoins quelques-uns de leurs *membres* se réunissent en collectif autour d'un seul projet de film. Bien que les projets puissent être en collectif, l'association en soit n'est pas « un collectif ».

- Celui de toutes les associations en France dans l'espace de la France ;
- Celui d'une association en France dans son propre espace, dans sa ville ;
- Celui d'une association en France dans l'espace d'une autre association en France, dans une ville qui n'est pas celle où elle est installée ;
- Celui de toutes les associations en France dans l'espace d'une seule association en France, dans une ville distincte des leurs ;
- Celui d'une association en France dans l'espace d'une structure située dans un autre pays, dans une autre ville ;
- Celui de toutes les associations en France dans l'espace d'une seule structure située dans un autre pays, dans une autre ville.

◊ Espace site web, dématérialisé - plus restreint :

- Celui de toutes les associations de France sur un seul site web ;
- Celui de chacune des associations sur son propre site web ;
- Celui des toutes les structures dans le monde dans un seul site web ;
- Celui de chacune des structures dans le monde dans leurs propres sites web.

C'est en approchant quelques-unes de ces catégories qu'on aura l'occasion de comprendre certains des paramètres entourant ces associations de type loi 1901.

2.2. *Quant au choix d'analyser les films de L'Etna par rapport aux problématiques de réseau et de mouvement*

Si cette thèse analyse les films d'une seule association, en l'occurrence de *L'Etna*, c'est aussi parce que les notions de réseau, et de « mouvement cohérent », posaient problème si l'on faisait le choix d'analyser ceux de toutes ou de quelques-unes des associations du corpus. Comme le nombre d'associations étudiées dépasse la dizaine et que chacune d'entre elles comporte de nombreux films, il aurait fallu faire un tri drastique pour ne choisir que quelques-uns de chacune d'entre elles. Avant que je ne choisisse d'analyser les films de *L'Etna*, je me suis posé plusieurs questions : comment alors parler de *réseau* et/ou de *mouvement*, voire de l'*association* en question, en abordant si peu de films de chacune ou de quelques-unes des associations ? Comment choisir les films si je ne connais pas si bien les associations et leurs *membres* ? Fallait-t-il choisir les films des membres que j'ai interviewés ou les films des autres membres ? Ces films sont-ils conservés dans

l'association ou chez eux ? Sont-ils en argentique, en VHS ou numérisés ? Faudra-t-il les copier ou sont-ils disponibles sur place ? Quels liens pourrait-il y avoir entre les films de ces associations ? Peut-on réfléchir à un *réseau* et à un *mouvement* de ces associations en prenant comme fondement leurs films ? Au vu du nombre d'associations et d'*acteurs* en jeu, et bien que j'aurais pu tenter de résoudre ces problèmes, je pensais qu'ils allaient ralentir le processus de recherche plutôt qu'apporter un réel effet sur lui.

Se fonder sur les films provenant des activités de *L'Etna* contribue aussi à comprendre le caractère « collectif »[99] présent dans les films d'une seule association. On l'aurait difficilement saisi si le choix avait été autre. Réfléchir d'un côté à l'ensemble des associations et de l'autre aux films d'une seule pour notamment réfléchir aux problématiques de réseau et de mouvement me paraissait une approche pertinente. Considérer ces deux perspectives, élargie et restreinte, pourrait ainsi rendre autrement compte du fonctionnement associatif de type loi 1901 de ces structures. Le fait d'avoir suivi plusieurs ateliers à *L'Etna* a également fortement contribué à ce que j'opte pour cette voie. D'ailleurs, la majorité des films que j'analyse sont des films d'ateliers, qui sont un constituant du réseau des associations du corpus.

2.3. *Une esthétique « cohérente » ?*

J'ai, tout au long de ce parcours de thèse, visionné plus d'une centaine de films – en incluant quelques performances et installations filmiques – réalisés par des *membres* et des *non-membres* de ces associations et projetés à *L'Etna*, à *L'Abominable*, à *La parole errante*, aux *Voutes* lors du *Festival des cinémas expérimentaux et différents de Paris*, à *Braquage*, aux rencontres *Bains Argentiques*, au cinéma *La Clef*, au Cinéma *L'Étoile*, à la *maison* et dans d'autres lieux de visionnement où je pouvais voir leurs films. La grande majorité de ceux-ci n'ont pas été retenus pour l'analyse – avec arrêt sur images – proposée pour cette thèse. Les films retenus, on l'a vu, sont ceux réalisés dans le cadre des activités de *L'Etna*. Néanmoins, et comme cette expérience a eu lieu, quelques lignes par rapport à ces films et à la question de l'esthétique cohérente peuvent être tracées.

[99] Voir la note de bas de page précédente au sujet du caractère collectif de ces associations.

D'une centaine de films regardés, dont la plupart étaient des films courts, je ne me souviens de presque aucun dans le détail, d'autant qu'ils sont pour la plupart bien « fragmentés » dans leur forme et que je n'ai pas souhaité avoir avec eux, donc au-delà des films de *L'Etna* analysés, un rapport analytique mais plutôt d'imprégnation[100] et de *vécu* en les visionnant[101] avec les *Autres*, dans l'*espace collectif*, mais aussi chez moi, dans l'*espace de l'intime*. Pour Arlette Farge « se laisser imprégner » serait « rester suffisamment disponible […] afin de mieux relever ce qui *a priori* n'est pas remarquable. »[102] Et d'ajouter, toujours en se référant à l'imprégnation : « l'archive ressemble à une forêt sans clairières ; en y demeurant longtemps, les yeux se font à la pénombre, ils entrevoient l'orée. »[103] Bien sûr, pour tous ces visionnements l'imprégnation s'opère de toute autre manière que dans mes rapports avec les films de *L'Etna* sélectionnés pour l'analyse avec arrêt sur image. Ce type d'imprégnation élargie aux autres *associations* ne reste pas moins intéressante, il contribue à entrevoir d'autres dynamiques, à poser d'autres questions, notamment à poser des questions aux films réalisés dans le cadre des activités de *L'Etna*.

Revenons. Par ces nombreux films, que retenir alors des questions esthétiques, de la cohérence esthétique ? Qu'il y a une significative « incohérence » si, du moins, on considère les films d'une association par rapport à l'autre. En réalité, même au sein d'une même association l'esthétique reste « incohérente », mais, dans ce cas, et parce que les *membres* sont plus connectés entre eux – par la ville, par l'association, par les activités, *etc.* –, une certaine cohésion est perceptible. L'« incohérence » est notamment dû au fait que les personnes qui gèrent l'association – ou qui sont fortement engagées en son sein – ne dictent jamais de lignes esthétiques à suivre. D'où éventuellement la réticence d'aucuns d'intégrer ces associations dans un quelconque *réseau* et/ou *mouvement*. Insistons néanmoins. Ne peut-t-on réellement pas trouver de cohésion esthétique entre ces films que j'ai visionnés hors de *L'Etna* ? La cohésion pourrait peut-être être perçue par le biais des référentiels : c'est-à-dire que ces films démontrent qu'un héritage esthético-

---

[100] Arlette Farge aborde la question d'imprégnation en histoire dans son ouvrage *Le goût des archives*, *op. cit*., p. 86.
[101] D'après une approche notamment phénoménologique.
[102] Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, *op. cti*., p. 86.
[103] *Ibid.*

historique s'est instauré. Ainsi, on retrouve des films qui rappellent tel ou tel cinéaste, tel ou tel genre, tel ou tel mouvement artistique ou cinématographique, justement parce que les personnes ont été *imprégnées* par des courants, cinématographique ou autre, multiples. En même temps, en raison probablement du statut associatif de type loi 1901, leurs images, au-delà de certains clichés, contribueraient, dans une certaine mesure, et en réseau, à « casser […] le système »[104]. Certes, cette image cassante à laquelle se réfère Deleuze est celle de la Nouvelle Vague – telle qu'il la comprenait d'après les films qu'il avait vus et les critiques qu'il avait lues à une époque où, en dehors des revues spécialisées, peu d'écrits analytiques ne la traitaient réellement[105]. Mais elle pourrait, en quelque sorte, être transposée à celle de certains films que j'ai vus ou que j'analyse ultérieurement dans cette thèse. Comme ces films reçoivent rarement des financements[106], en tout cas beaucoup moins que les films des Sarl et de la Nouvelle Vague, ces éléments peuvent aussi influer sur leur cohérence esthétique en apportant ici et là de « nouvelles images »[107], ou plutôt des « nouvelles images » associatives de type loi 1901, lesquelles seraient inéluctablement différentes de celles des Sarl et des autres associations filmiques non-laborantines. Ces questionnements nous renvoie au « sentiment de nouveauté »[108] qui envahi les mouvements des années cinquante et soixante et aux « trois grandes figures d'auteurs : celui qui se pose comme unique source d'expression et le seul responsable de son film (Nouvelle Vague, mais aussi NAC [New American Cinema]) ; celui qui se fait le témoin de son temps et de sa société (Free Cinéma) ; et celui qui œuvre en tant que porte-parole du vécu populaire (nouveau cinéma

---

[104] Gilles Deleuze, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de minuit, 1983, p. 289.

[105] D'après Michel Marie « La Nouvelle Vague est en effet victime de sa célébrité et pourtant, il est difficile de citer un seul ouvrage de moins de dix ans qui analyse précisément ce phénomène », *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, op. cit., p. 6.

[106] *Ibid.*, p. 45-46. Suivant Agnès Varda, que Marie cite, les prêts pour le film *La Pointe courte* (1956) d'Agnès Varda ont été remboursés en treize ans. Il s'agit là du plus « petit budget » pour un film de la Nouvelle Vague, lequel s'élevait, d'après Marie, à soixante-dix mille francs (7 millions de francs anciens), soit à environ 11 mille euros. Aucun film des associations du corpus n'atteint une telle « petite somme ». Les films que les membres réalisent par le biais de ces associations, qui fournissent le matériel d'occasion achetés à un tarif de nos jours « dérisoire », dépassent pour eux rarement les 50, 100 ou 200 euros les trois minutes (il s'agit de la durée de la majorité des films des membres de ces associations) ou 1500 euros voire 2000 euros pour soixante minutes (quelques-uns de leurs membres font des longs métrages).

[107] Gilles Deleuze, *Cinéma. I. L'image-mouvement*, Paris, *op. cit*., p. 289.

[108] Sur ce sujet, voir Francesco Casetti, *Les théories du cinéma. Depuis 1945, op cit*., p. 85-101.

latino-américain). »[109] Selon Casetti « Au premier abord, il semblerait que l'importance attribuée à la figure de l'auteur diminue l'intérêt pour la qualité de reproduction du cinéma : le fait d'insister sur une médiation subjective va à l'encontre de l'objectivité des images. Tous les mouvements [des années cinquante et soixante] examinés […] affirment cependant que le cinéma est aussi miroir du monde et que sa vocation la plus naturelle, sa véritable force révolutionnaire, consiste justement en cela. »[110] Et d'ajouter quelques pages plus loin : « […] le réalisme comme révélation d'essence pour la Nouvelle Vague, comme instrument pour témoinger pour le Free Cinema, comme acte de dénonciation pour le cinéma latino-américain. Il s'agit toutefois d'un réalisme éloigné de la « fidélité de reproduction » : plus intéressé de saisir la face cachée du monde (son cœur secret, les situations marginales, la logique des évènements) que de reproduire les contours des choses. D'où l'ouverture systématique à la dimension opposée : si réalisme il y a, il ne naît souvent qu'en passant par des territoires de l'imaginaire. »[111] Même si les engagements divergent, peut-être que justement il y a un peu de chacune de ces trois catégories d'auteurs ayant réalisé les films, provenant des activités des associations, que j'ai visionné. En tout état de cause, ceux-ci sont aussi, à leur manière, des « miroirs du monde », des « territoires de l'imaginaire. » J'approfondirai les questions sur l'esthétique des films ultérieurement dans la section dédiée à l'analyse des films de *L'Etna*.

2.4. Une première « rencontre » organisée à l'espace 102 à Grenoble en 1995

Cette « rencontre »[112], voire « réunion » pour quelques-uns, est citée par ceux qui y ont participé comme étant le moment déclencheur d'une autre période, celle de la création de nouvelles *structures* disposant de laboratoires de développement photochimiques se constituant, en France, sous la forme d'associations de type loi 1901. Christophe Auger souligne l'importance pour le réseau de cette « rencontre »

---

[109] *Ibid*, p. 94.

[110] *Ibid.*, p. 95.

[111] Francesco Casetti, *Les théories du cinéma. Depuis 1945*, *op. cit*., p. 97.

[112] Christophe Auger pointe que la première « Rencontre » entre ces groupes n'était pas au *Cinéma Spoutnik* à Genève en 1997 mais bien à l'espace *Le 102* à Grenoble en 1995. Entretien réalisé par moi-même avec lui le 12 juin 2017. D'autres membres notifieront la « Rencontre » au *Cinéma Spoutnik* comme étant la première.

qui, selon lui, fut la première entre les *membres* des *associations*[113]. En réalité, cette réunion, ou rencontre, fut organisée pour que certaines personnes puissent entreprendre de créer d'autres espaces pourvus de laboratoires de développement photochimique, éventuellement sous la forme *associative*. Jusque-là aucune asso**c**iation ou structure de type personne morale n'encadrait réellement leurs activités, démarrées quelques années auparavant. Cette réunion leur a aussi permis de prendre connaissance de cet impératif structurel et juridique. Les associations ont commencé dès lors à être créées en réseau les unes après les autres à compter de 1995. Celles qui avaient été créées avant, comme *Élu par cette crapule* (1991), *Mire* (1993) et *Burstscratch*[114] (1994), se sont ensuite jointes à eux en s'orientant désormais aussi vers ces activités, même si leur objet de départ était plutôt lié à la programmation de films[115].

Lorsque la rencontre entre eux est organisée au *Cinéma Spoutnik*, en 1997, les soubassements en *réseau* de ces associations, avec d'autres structures, avaient déjà été tracés. Après cette première rencontre de 1995, deux ans ont donc suffi pour qu'ils s'empressent de se rencontrer une nouvelle fois. Ils semblent avoir déjà compris à ce moment-là, comme on peut l'observer dans les premiers fanzines *L'Ébouillanté*, que c'est justement cette forme « souple » – c'est-à-dire associative de type loi 1901 – de réseau qui allait contribuer à ce qu'ils écrivent leur histoire.

2.5. Un fanzine en réseau : L'Ébouillanté

Ce fanzine [116] dactylographié, illustré de quelques dessins, graphismes et gribouillis, aura quinze numéros écrits et publiés de 1995 à 1999[117] par les *membres*

---

[113] Lors de cette rencontre, comme lors des autres qu'ils organisent, on trouve les associations du corpus et également d'autres types de structures présentes.

[114] Cette association a eu diverses dénominations. Pour plus de détails sur ces dénominations voir l'annexe 1 de cette thèse.

[115] De ces trois associations, *Élu par cette crapule* sera la seule à avoir arrêté l'activité de laboratoire.

[116] Voir Yohann Chanoir, Jean-Paul Aubert (dir.), Christel Taillibert (dir.), « Le fanzine ou la pratique plastique de la cinéphilie », *Les nouvelles pratiques cinéphiles*, *op. cit.* Selon Chanoir, « Surfant sur un contexte propice depuis les années quatre-vingt, le fanzinat développe une pratique cinéphile, toujours militante, dont l'ambition suprême est de défendre le cinéma bis, et d'offrir tous les objets filmiques à celles et ceux qui ne se retrouvent pas et/ou qui ne se contentent pas des champs des prescripteurs classiques. », p. 66.

[117] D'après ce que j'ai pu constater en me rendant sur les lieux, quelques membres fondateurs des associations laborantines les plus anciennes ont conservé l'ensemble des numéros de ce fanzine en format papier. Les membres des nouvelles associations qui ne les ont pas, peuvent aisément les

d'une des associations laborantines à tour de rôle. Il est distribué principalement entre elles par envoi postal puis tout à la fin aussi par courriel, avant qu'il ne disparaisse au profit d'échanges de courriels. Cette organisation textuelle entreprise déjà à compter de la fameuse réunion de 1995[118] et qui était absente de leur trajectoire non encore associative de type loi 1901 avant cette année, est symptomatique de l'élan qu'ils avaient forgé auparavant et de celui auquel ils aspirent pour les années à venir. Ce lien réussi de départ – entamé à Grenoble surtout à partir de 1993 et 1994 –, les incite, c'est certain, à aller bien plus loin dans l'établissement de rapports entre eux jusqu'à ce qu'ils investissent l'écriture et ce, pour ce qui est de ce fanzine-ci, durant environ quatre à cinq années. C'est en fait pendant ces années que les rapports entre eux sont les plus fondateurs de liaisons ou de déliaisons à venir. Ils sont encore perceptibles de nos jours. Ce fanzine y est pour beaucoup. Pour s'en rendre compte il suffit de parcourir ses diverses pages pleines d'informations : à quelques exceptions près, on y perçoit ici et là presque les mêmes associations, presque les mêmes personnes[119] et beaucoup de schémas organisationnels et relationnels qui se répercutent sur ceux d'aujourd'hui. Ces fanzines sont écrits dans des *espaces de communication* éloignés les uns des autres, c'est-à-dire dans l'espace collectif de l'association émettrice du fanzine et même peut-être dans l'espace intime du ou des *membres* qui les ont écrits. Par rapport aux notions d'« école critique »[120] proposées par Michel Marie, ce parcours s'en démarque nettement, certainement en raison du cadre associatif qui engendre d'autres type de rapports et d'autres catégories d'éditions.

Dans ces fanzines, les auteurs publient des textes mettant en valeur le « do it yourself » (faites-le vous-même) ; ils appellent à la collaboration entre eux ; ils écrivent à propos des machines, sur la technique, les récupérations, les ventes aux

---

consulter à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/rencontres/lebouillante/, consulté le 10 mars 2015. La plupart des personnes que j'ai interviewées m'ont communiquée les avoir consultés de temps à autre sur ce site web. Voir Également l'annexe 4 de cette thèse, lequel contient quelques pages sélectionnées des numéros 1 et 11 de ce fanzine.

[118] C'est-à-dire peu de mois avant la création de la première association de type loi 1901 laborantine du corpus. Voir l'annexe 1 en Tome 2 de cette thèse pour voir les dates de création et de modification de ces associations.

[119] Mais en même temps une grande proportion des personnes présentes dans ces fanzines ne fréquente plus ces associations aujourd'hui.

[120] Michel Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Nathan, 2001, p. 25-29. L' « école critique » de la Nouvelle Vague passait par l'expérience critique de ses cinéastes dans les revues comme *Les Cahiers du* cinéma et *Arts*, et ailleurs (autres revues, « débats publics », « intervention dans la presse écrite et radiophonique », *etc*.).

enchères et les marchés d'occasions, les films réalisés par eux, les nécessités internes de l'association, les rencontres et projections à venir, la structure qui doit écrire le prochain fanzine, les problèmes et les solutions rencontrées, l'état de progression où se trouve l'association par rapport à l'aménagement d'un laboratoire de développement photochimique dans ses locaux, les adresses pour acheter les matériels et les outils nécessaires, les problèmes des locaux, *etc*. On trouve également une certaine fantaisie : des dessins parfois réalisés à la main, des poèmes, des graphismes, des rayures, des dépassements volontaires de marges, des écrits à la main, *etc*.

Dès le premier numéro, il est fait allusion à l'existence d'un réseau[121] entre eux et jusqu'au dernier numéro ils n'écriront qu'en se référant à un *réseau*, jamais à un *mouvement*. Rétrospectivement, quelques personnes pensent aujourd'hui que s'il y a *mouvement* c'est à cette époque qu'il est le plus présent. Ici encore il est difficile de trancher : peut-être que l'attrait de cette forme de réseau qui passe par l'écriture papier, et par la valorisation d'une période lointaine déjà, enchante davantage et renforce le sentiment de *mouvement*, de *soudé*. C'est en tout cas la seule explication à mon avis plausible, puisque, de nos jours, avec les nombreux types d'échanges par l'écriture qui se sont depuis lors mis en place, les liaisons soudées par l'écriture sont bien présentes, complexes et nombreuses[122]. Par ailleurs, lors des derniers numéros, comme par exemple du numéro 13, on pointe sur « la tendance […] à internationaliser » les *relations*, qui se confirmera d'année en année notamment par l'écriture. Ces fanzines accueillent des *structures* et des *membres* basés dans d'autres pays, par exemple *Zebra Lab* et *Studio Één* qui écrivent chacun au moins un numéro, à mon avis respectivement le 14 et le 7[123]. Les *associations* et les *structures* étaient moins nombreuses à l'époque de leur publication, donc les rapports entre elles étaient d'un autre genre. Pour les écrits de nos jours, les *actant* sont plus nombreux. De toute manière, tant un nombre réduit de personnes,

[121] Voir à l'annexe 4 de cette thèse la deuxième page du fanzine numéro 1 où l'inscription *réseau* prend *acte*.

[122] L'intranet de *filmlabs.org* comporte les archives de tous les courriels échangés depuis 2012 lorsque ces échanges ont été mis en place entre les *inscrits* à la plateforme (de nos jours ils sont environ huit-cents, d'après Tarim Samarkand lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 19 décembre 2016). La difficulté ici, par rapport à cette recherche fondée sur les associations françaises, est qu'il est difficile de s'y retrouver par rapport à elles. Donc le phénomène de réseau qui traverse ces associations étudiées est moins tangible au fil de ces courriels.

[123] La plupart des fanzines ne sont pas signés mais ils suggèrent souvent l'association émettrice.

d'associations et de structures qui s'échangent entre elles, comme un nombre plus conséquent, peut suggérer l'idée de *réseau* et de *mouvement*.

Le lien de réseau tissé par l'écriture peut aussi s'expliquer par la formation universitaire et scolaire de beaucoup d'entre eux qui possédaient des diplômes de Licence, Maîtrise, DEA ou DESS dans des disciplines diverses allant de l'économie pour Xavier Quérel à l'architecture pour Etienne Caire, ou des études cinématographiques pour Denis Cartet, Florent Ginestet, Pip Chodorov et Nicolas Rey. Suivant les numéros, les formations et les envies de chacun, une importance plus ou moins grande est donnée aux textes, aux dessins, aux graphiques, à l'écriture manuscrite, aux tableaux, aux manuels photocopiés, aux soulignements, aux caractéristiques tarifaires, etc.

Le numéro un, écrit vers le mitan du mois de juillet de 1995 par *Mire* et comportant cinq pages, annonce un calendrier bimensuel de septembre 1995 à juin 1996 pour l'écriture des fanzines, mais les délais de parution seront tout autre, en fonction de chacun ou de chaque *structure*. Ce numéro « un » annonce aussi les « têtes de réseaux », c'est-à-dire les personnes des structures, ou les structures, qui écriront et recevront les fanzines. Ces consignes sont d'ailleurs inscrites dans la dite première réunion qui a eu lieu début juillet 1995 entre eux et dont le compte-rendu figure sur ce même fanzine. Le dernier numéro, le fanzine quinze, lequel contient vingt pages, a été écrit par *L'Abominable* et à la fin de ce numéro est proposé que le prochain soit écrit par *Broc Prod*, ce dernier étant en réalité *Burstscratch*. Du numéro un au quinze l'on observe un jeu de mise en forme et de mise en écritures : plus on avance vers les derniers numéros, plus on remarque que l'écriture prend le dessus, concomitamment à l'importance que ces associations commencent à prendre dans la vie de chacun de leurs *membres*.

Bien qu'elles participent au réseau, deux associations inscrites dans les pages de ces fanzines et créées dans les années 1990, *Labométrique*[124] située à Toulouse et *XHX*[125] à Marseille, ne sont pas prises en compte dans cette thèse en raison de leur participation éphémère à ces activités et de la prise en compte pour cette recherche d'autres exemples d'associations laborantines éphémères. Une recherche qui prendrait en compte les points de vue de leurs *membres* pourrait néanmoins

[124] Dont les fondateurs sont Julien Poublanc et Guillaume.
[125] Dont les fondateurs sont Gilles Royannais et Alex Querel.

s'avérer tout à fait intéressante et pertinente puisqu'eux aussi ont participé, à leur manière, aux échanges en réseau qui ont eu lieu à ce moment-là.

2.6. Des rencontres (1995, Grenoble ; 1997, Genève ; 2001, Grenoble ; 2005, Bruxelles ; 2011, Zagreb ; 2016, Nantes)

Toutes ces « rencontres » ont été organisées par divers *acteurs* ne provenant pas exclusivement directement des *associations* situées en France. Quelques-unes de celles-ci ont néanmoins jouée un rôle prépondérant, par l'entremise de leurs *membres*, pour que ces rendez-vous aient lieu, lesquels ont eu une répercussion positive tant en France que dans d'autres pays qui gravitent, par les *structures* diverses, autour de ces dynamiques. À l'exception de Zagreb en Croatie, toutes ont été organisées soit en France (Grenoble, Nantes), soit à ses portes (Genève, Bruxelles) près du lieu où se trouvent les *associations* les plus anciennes et les plus établies que d'autres (Grenoble/Genève, Ile-de-France/Bruxelles). On comprendra également que les liens d'amitié, les connaissances et l'historique de l'*association* (les plus engagées dans ces événements) et des lieux de projection de leurs films influera sur leurs processus organisationnels. Ainsi, les *acteurs* de la programmation « alternative » de films[126] en rapport avec elles ont grandement participé, en raison certainement de leur expérience de programmateurs, à les organiser. Lors de ces évènements, pour les diverses activités, les personnes sont souvent accueillies dans les salles louées pour l'occasion, les cinémas et les salles de projection historique de films – *Cinéma Spoutnik* à Genève, *Cinéma Nova* à Bruxelles, *Cinémas Concorde* et *Cinématographe* à Nantes, *Le 102* à Grenoble. Leurs activités sont rarement organisées dans l'espace de l'une des *associations*[127]. Elles ont également lieu, avec l'accord de la préfecture pour certains endroits, dans d'autres espaces de la ville, par exemple sur les places publiques et dans les rues et les jardins où sont organisés des projections de films, des performances et

[126] Parmi eux on trouve quelques associations du corpus comme *Mire*.

[127] Des tous les ateliers des *rencontres* à Nantes, seul l'atelier de « tireuse contact », que j'ai suivi, a eu lieu dans l'espace de l'association *Mire* (voir dans le chapitre suivant quelques photographies que j'ai prises lorsque je suis allée à *Mire* pour cet atelier). Peut-être qu'il y a eu d'autres ateliers dans son espace, mais la grande majorité des ateliers lors de ces *rencontres* ont eu lieu dans d'autres *espaces* que le sien.

installations filmiques (cinéma élargi[128]), ceux-ci étant, outre les débats, les ateliers et les démonstrations techniques, des pratiques répandues lors de ces événements.



Ptgp. 2 L'une des salles des rencontres Bains Argentiques à Nantes en 2016

Chacune de ces *rencontres* a donné lieu à des publications en format papier[129] de la programmation des activités de la semaine[130] : en les feuilletant[131] on observe la place de plus en plus importante accordée au fil des années aux débats, ateliers, démonstrations, performances et installations, concomitamment aux projections de films. On peut également remarquer sur ces documents la présence de plus en plus fréquente de personnes provenant de pays plus variés et plus éloignés de la France et de l'Europe et l'usage de la langue anglaise en parallèle à la française[132] comme

[128] Ce terme, originaire de l'anglais Expanded Cinema, a été employé pour la première fois en anglais par Gene Youngblood en 1970 et désigne des formes de projections de films allant au-délà des celles traditionnelles de projection standard sur un écran blanc.

[129] Les dernières également en format numérique.

[130] Ces activités durent quelques jours, par exemple à Nantes en 2016 elles se sont déroulées de lundi au dimanche, les matins, les après-midis et les soirs.

[131] Voir les annexes 38 et 39 de cette thèse.

[132] Lorsque l'évènement est organisé dans un pays francophone. À Nantes le déroulement des activités (débats, ateliers) était en langue anglaise en raison du nombre important de personnes provenant de divers pays.

moyen communicationnel. J'ai eu l'occasion d'être présente à l'une de ces *rencontres*, celle de Nantes en 2016 dénommée *Bains Argentiques* – où environ cent-cinquante personnes étaient inscrites[133] – et de me rendre compte de l'étendue de ces activités. Des associations étudiées, *Ad libitum*, *Labo d'Images* et *Bioskop* n'ont pas comparu à celle-ci. Laure Sainte-Rose[134], *membre* fondatrice d'*Ad libitum*, qui a participé à toutes les autres *rencontres* passées, m'a rapportée qu'elle souhaitait y aller mais qu'elle n'a pas réussi à s'organiser à temps et qu'elle envisage de participer aux suivantes. Florent Ginestet[135] (*Labo d'Images*) et Florent Ruch[136] (*Bioskop*) m'ont plus ou moins rapporté la même chose.

Ces *rencontres* sont indubitablement le lieu où le plus grand nombre d'*acteurs* et de *structures*, du réseau étendu[137], se retrouvent. Néanmoins *elles* ne sont pas celui où l'on trouve le plus d'*acteurs* des *associations* étudiées. Parce qu'elles ne se déroulent qu'à un intervalle de trois à cinq années et pendant uniquement une semaine, Pip Chodorov[138] ne considère pas qu'il s'agisse là des moments forts pour ces *associations*. Pour lui, ils sont ailleurs – par exemple, dans ce qui se passe *régulièrement* dans leurs locaux (lors des relations établies au moment des développements photochimiques, des projections, des copies, des réunions, des assemblées, *etc*.). De toute manière, comme les *acteurs* et les *structures* sont nombreux lors de ces *évènements*, les *membres* des associations situées en France sont moins visibles que dans d'autres situations plus orientées sur elles. En outre, quelques-unes d'entre elles n'y sont pas présentes et peu d'entre leurs *membres* se déplacent pour y aller – ils sont rarement plus de quatre ou cinq à venir alors qu'elles en comportent davantage. À Nantes, à part les membres de *Mire* (cette association est située dans cette ville) qui y participaient en grand nombre, ceux des associations de l'Ile de France (de *L'Etna* et de *L'Abominable*) ont été plus nombreux que ceux des associations des autres villes, certainement parce qu'elles

[133] Voir dans l'annexe 38 la liste des personnes et des associations et structures inscrites à ces *rencontres*.
[134] Entretien réalisé avec Laure Sainte-Rose le 27 et 28 avril 2017.
[135] Entretien réalisé avec Florent Ginestet le 5 décembre 2016.
[136] Entretien réalisé avec Florent Ruch le 4 février 2017.
[137] C'est-à-dire de celui qui englobe les associations du corpus et les autres structures situées en France ou dans d'autres pays.
[138] Entretien réalisé avec Pip Chodorov par moi-même le 17 juillet 2016 dans les locaux de Re:voir à Paris.

comportent nettement plus de *membres* que les autres associations[139]. En dépit de leur nombre, aucune *rencontre* n'a, depuis 1995 jusqu'à présent, été organisée dans cette région alors que quelques-uns d'entre eux ont plus ou moins participé à l'organisation des précédentes. Quelques personnes ont suggéré, lors des débats qui ont eu cours à Nantes, que l'une des prochaines rencontres soit organisée à « Paris »[140].

2.7. *Le « manifeste » de 2002*

Le 6 novembre 2002, au Ciné 104 à Pantin près de Paris, est distribué, lu et débattu le texte intitulé *Cinéma Expérimental ? Ce n'est pas mon « genre » !*[141] lors des Rencontres cinématographiques de Seine-Saint-Denis[142] organisées par le Festival Côté Court ainsi que par d'autres instances. D'après quelques témoignages, ce texte a été signé par quelques acteurs et qualifié par quelques-uns de manifeste, tel ceux que le « New American Cinema utilise […] sur le modèle de ceux qui avaient lancé les avant-gardes historiques. »[143] Ces Rencontres ont eu lieu dans le même département, en Seine-Saint-Denis, où réside l'association L'Abominable. L'un de ses membres, Nicolas Rey, serait, suivant plusieurs témoignages, parmi les auteurs de ce texte. On observe, par le biais des retranscriptions[144] du débat qui a eu lieu ce jour, que dans la salle où le texte est discuté, les intervenants venaient presque tous de Paris et de ses environs, et qu'ils étaient principalement liés à *L'Abominable*, à *L'Etna*, à *Light Cone* et au *Collectif Jeune Cinéma*, ceux-ci ayant entre eux des liens d'activités complémentaires et parfois proches. Une grande partie des personnes présentes était des membres, ou des personnes assez « proches », à cette période-là du moins, de *L'Abominable* (Pip Chodorov, Frédérique Devaux, Emmanuel Carquille, Nicolas Rey, Stefano Canapa, Colas Ricard, entre autres). Les

---

[139] C'est sur place que j'ai pu le constater. Sur la liste (voir l'annexe 38) ce n'est pas toujours affiché de laquelle des associations, ou structures, les personnes sont membres.

[140] Il s'agit là d'une figure de la synecdoque en référence aux associations de l'Île de France. Depuis 2013 aucune *association* en activité de se trouve à Paris.

[141] Consulté à l'url http://www.cineastes.net/manifeste.html depuis 2013. Ce dit *manifeste* a été mis en ligne par Colas Ricard et y est toujours depuis 2002. Consulté pour la dernière fois le 4 mai 2018.

[142] Elles mobilisent diverses associations et environ 20 cinémas du département et d'autres régions environnantes.

[143] Francesco Casetti, *Les théories du cinéma. Depuis 1945*, *op cit*., p. 87.

[144] Faites par Pip Chodorov et Blandine Beauvy. Voir l'url du site web géré par Colas Ricard, fondateur de l'association laborantine du corpus *Treiz,* http://www.cineastes.net/m/16-nov-02.html. Consulté le 4 mai 2018.

signataires, dont les noms figurent à la fin du texte, sont des membres de diverses structures et associations. On y retrouve les noms de membres des associations du corpus, notamment de *Mire*, d'Élu par cette crapule, de *L'Abominable*, de l'*Atelier MTK*, d'*Ad libitum*, de *Burstscratch* et de *L'Etna*, les autres n'avaient pas encore été créées.

Ce texte a été identifié par plusieurs des personnes que j'ai interviewées comme étant en rapport avec le cinéma expérimental et non avec les associations et structures laborantines. Effectivement, à sa lecture on observe qu'il se réfère à des problématiques qui ont trait à la structuration de la chaine du cinéma expérimental (financement, production, distribution, diffusion, promotion). Il ne prend donc pas en compte les spécificités des structures laborantines dans leur ensemble ni des associations ci-étudiées. Les *acteurs* convoqués pour ces discussions appartenaient en grande partie au milieu desdits cinéma expérimental et/ou d'avant-garde, lesquels s'étaient organisés en France souvent sous la forme associative de type loi 1901. On constate également une quantité significative de signatures des *membres* des associations du corpus. Suivant Christophe Auger[145], quelques *membres* ont à ce moment-là refusé de le signer. D'autres personnes diront que, finalement, il ne s'agissait pas en réalité d'un manifeste du cinéma expérimental mais d'un état des lieux et d'un condensé de propositions pour son financement. Lors de l'entretien que Rey m'a accordé, celui-ci ne se réfère pas à ce document comme étant un manifeste. Bien que quelques rares personnes puissent le considérer comme tel, il serait difficile, rien que par ces quelques éléments exposés, de le considérer sous cet angle, d'autant que quelques *membres* importants des associations du corpus ne sont pas d'accord avec certaines des propositions du texte lorsqu'il s'agit des activités associatives laborantines. De toute manière l'on ne peut pas nier l'influence que quelques-uns des *membres* des associations du corpus ont pu exercer sur ce texte dans le but de développer leurs propres activités « associatives laborantines », d'où la présence de quelques points analogues à leurs problématiques. Ce document ne défend aucunement un positionnement de *mouvement* du cinéma expérimental ou de *mouvement* des structures et associations laborantines.

[145] Entretien réalisé avec Christophe Auger*, op. cit*.

2.8. *Un site web pour toutes les associations, mais qui pose problème :* www.filmlabs.org

Lorsqu'on effectue une brève recherche sur ces associations dans les navigateurs web les plus usités, on constate l'apparition de ce site web dès les premières pages. Ceci s'explique par le fait qu'il est bien référencé sur la toile, ce qui n'est pas toujours le cas lorsqu'il s'agit des sites web de chacune des associations. *Filmlabs.org* est une source pour la recherche d'informations de référence, c'est l'un des sites les plus consultés lorsqu'on s'intéresse à ces associations et à d'autres structures considérées comme étant dudit réseau. Une grande partie des *membres* interviewés m'ont rapporté l'utiliser régulièrement, pour consulter l'annuaire des structures laborantines, les quelques textes mis en ligne, les manuels et recommandations techniques, la liste des prestataires de service et de matériel, entre autres. Comme me l'ont rapporté Tarim Samarkand[146] – qui s'emploie à sa mise en page et à sa mise en ligne – et d'autres, le principal responsable du choix des textes est plutôt Nicolas Rey, *membre* de *L'Abominable*. On connaît bien, dans ce milieu, l'engagement de Rey, il est à l'origine de plusieurs démarches et bien impliqué dans divers projets intéressant les associations et les autres structures laborantines. La question se pose lorsqu'on considère que le choix et l'agencement des textes émanent d'un nombre réduit de personnes, de ce fait il est important de ne pas se fonder uniquement sur eux bien qu'ils soient également importants. Il convient également de noter que ce site renferme en grande partie des textes de personnes appréciées par un ou par quelques *membres* dudit réseau, ceci en raison de leur histoire dans le réseau. Parmi ces textes on trouve également quelques écrits des *membres* de *L'Abominable*. Bien entendu, toutes ces *opérations* ont de l'importance pour le réseau mais ne peuvent en aucun cas être les seules voies à suivre lorsque l'on souhaite se renseigner sur les divers aspects en rapport à ces associations. Il est impératif alors d'observer ce qui se passe ailleurs, de visiter les sites des associations étudiées, d'aller à la rencontre des personnes, de visiter leurs espaces et leurs villes, d'entendre leur point de vue, leur dissidence ou non. Ce site participe à l'épanouissement dudit réseau, et des réseaux, mais il ne pourrait en aucun cas être considéré par les chercheurs comme un indicatif principal des voies entreprises ou à entreprendre par eux, d'autant qu'en leur sein des singularités demeurent. Il

[146] Entretien réalisé avec Tarim Samarkand par moi-même le 19 décembre 2016 à Paris 75020.

fait ainsi partie d'un ensemble plus large, qu'on peut approcher en tentant de saisir ce que recouvrent les discours, les écrits, les gestes et les silences des uns et des autres, sans pour autant prétendre à l'exhaustivité.

2.9. Des sites web de chacune des associations : la présence sur le web et le renvoi vers les autres associations et au site web filmlabs.org

Toutes les associations du corpus, lorsque leurs objectifs n'ont pas été modifiés au fil des années[147], ont leur site web[148]– quelques-uns d'entre eux sont demeurés inchangés tout au long de ces recherches[149]. Elles y exposent leurs activités, et parfois celles de quelques-unes des associations du corpus – jamais toutes à la fois – et elles se réfèrent au site web *filmlabs.org*. Ces sites web proposent des contenus dont les objectifs diffèrent largement : quelques-uns d'entre eux, comme celui de *Bioskop*[150], intègrent des informations techniques, pédagogiques, historiques, tarifaires et de prestations de service en rapport avec les dynamiques « laborantines » et y font référence à des associations « amies »[151] et à *filmlabs.org* ; d'autres, tel que celui d'*Ad libitum,* mettent l'accent sur l'activité de l'association (dans le cas d'*Ad libitum*, il s'agit des activités en rapport avec les films amateurs et à la restauration des films argentiques) avec néanmoins un historique contenant des références à quelques-unes des autres associations et à quelques-uns de leurs *membres*. De façon succincte, le site web de *Labo d'images*[152] expose son parcours et fait référence à ses ateliers en intégrant un lien

---

[147] Dès la fin des années 1990 les objectifs d'*Élu par cette crapule* et de *Les films de la Belle de Mai* ont été, par l'entremise de leurs fondateurs respectifs, assez tôt dévié des aspirations associatives laborantines. Pour cette raison, leurs sites web en rapport à ces activités n'ont même pas été créés et mis en ligne, d'après notamment mes recherches sur la base des sites web de l'Inathèque à la Bibliothèque Nationale de France. Cette base recense les sites web, avec toutes leurs pages, qui ont été mis en ligne en France depuis les années 1990. J'ai pu par ce biais consulter par exemple l'ancienne page web de *L'Abominable* qui n'est aujourd'hui plus visible en ligne mais l'est en salle de recherche à la Bibliothèque Nationale de France.

[148] Les sites web des associations du corpus ont été régulièrement consultés entre 2013 et 2020. En 2019/2020, au moment de mes recherches, le site web de *Burstscratch* est extrait du web, cet acte marque une *rupture* sur le web. Il est toutefois consultable sur la base web de l'*Inathèque* à la *Bibliothèque Nationale de France*. Les autres sites web ont conservé une certaine constance de 2013 à 2020.

[149] Il s'agit du site web de *Bioskop* et de *Labo d'images*.

[150] https://Bioskoplab.wordpress.com/. Consulté le 14 juillet 2018.

[151] Du réseau uniquement à *L'Abominable* au-delà de *filmlabs.org*. Cela s'explique également par le lien entre Florent Ruch et Nicolas Rey, entre autres.

[152] http://www.labodimages.free.fr/. Consulté le 10 mars 2017.

vers la page web Dailymotion[153] où des films faits par cette association sont visualisables – aucune référence aux autres associations ou à filmlabs.org n'est inscrite sur ce site. Le site web de *L'Abominable* présente son historique, son mode de fonctionnement, des outils d'information techniques, son catalogue, une page avec une proposition de prestation de service de location et d'installation de projecteur super 8 et 16mm, et des liens menant vers d'autres sites web – quelques distributeurs associatifs de films, filmlabs.org, filmprojection21.org, et http://www.10ans.l-abominable.org/[154]. Son site ne se réfère pas explicitement à des associations laborantines du corpus. En ce qui concerne le *Laboratoire de création collectif et participatif* (ses activités sont situées au *Cinéma l'Univers*[155]), son site est intégré à celui du *Cinéma L'Univers*. Dans la page dédiée à ce « laboratoire »[156], on observe que l'accent est mis sur les ateliers, ainsi que sur les projections. On y trouve ici et là, dans la partie programmation de films, des références à quelques personnes (et non à quelques associations) des associations laborantines (comme à Stefano Canapa de *L'Abominable*) qui projettent leurs films dans ces locaux. *Burstscratch*[157] accorde lui aussi sur son site web de l'importance aux ateliers et aux projections, et se réfère à l'une ou l'autre des associations du corpus. Le site web de *Mire*[158], créé en 2003, est un vaste champ d'informations qui concernent ses activités d'ateliers, de projections, d'actions culturelles, d'édition, du projet Re Mi[159], de promotion du cinéma expérimental[160], entre autres. *Mire* se réfère au site web *filmlabs.org* et à quelques associations du corpus. *L'Etna* est lui aussi orienté vers la promotion de ses ateliers et de ses projections, il fait référence à *L'Abominable*, et à *filmlabs.org*. L'*Atelier MTK* n'a pas et n'a jamais

[153] https://www.dailymotion.com/labodimages. Consulté le 13 novembre 2018.

[154] Il s'agit d'un autre site web de l'association dédié à la programmation de ses films qui a eu lieu lors de la commémoration de ses 10 ans. http://www.10ans.l-abominable.org/, consulté le 20 octobre 2016.

[155] Le nom de ce cinéma apparaît comme l'un des signataires de 2002 dudit « manifeste » précédemment abordé.

[156] http://lunivers.org/evenement/visite-presentation-du-labo-ccp/ et http://lunivers.org/labo-de-l-univers/. Consultés le 18 juin 2018.

[157] https://Burstscratch.org/site/. Consulté le 22 août 2017.

[158] https://www.Mire-exp.org/. Consulté le 30 mars 2018.

[159] Il s'agit là d'un projet européen de deux ans entamé en 2016 par *Mire*, LaborBerlin et WORM.filmwerksplaats (Rotterdam Pays-Bas) autour du film analogique. Ce projet a donné lieu à une publication dont je conserve un exemplaire que j'ai acheté pour 10 euros à *L'Abominable*.

[160] https://expcinema.org/site/en. Consulté le 20 novembre 2019.

eu de site web[161]. Le *Labo K*[162] présente depuis 2014 les informations essentielles de ses activités et de ses contacts, sans aucun renvoi vers les autres sites web. *Treiz* n'a pas de site web[163].

Ces positionnements sur internet avec ou sans site web sont révélateur du fonctionnement de chacune des associations du corpus. Parfois, une association peut conserver un site web inactif, parce qu'elle est en attente de reprendre l'activité avec ses *membres*, à l'exemple de *Bioskop* et de *Labo d'images,* qui, d'après ce que leurs *membres* m'ont rapporté, existent toujours et envisagent de reprendre leurs activités de manière plus collective. Le *Labo K* semble se situer dans un rapport plus intime avec ses *membres* et son objectif pour l'instant, ce qui est également dû au petit espace dont il dispose, est de ne pas trop diffuser ses activités sur le web pour ne pas se trouver confronté à un afflux de personnes qu'il ne pourrait pas pour l'instant gérer[164]. L'*Atelier MTK* est déjà bien sollicité, son choix de ne pas avoir de site web peut donc se justifier, d'autant plus qu'il est davantage orienté vers des formations de résidence d'un seul artiste durant toute l'année grâce à des subventions de la *DRAC* et ce depuis la fin des années 1990.

Tous ces sites web ne sont pas réellement des lieux de réseau, c'est à dire des lieux de rencontre de l'ensemble des associations du corpus (et d'autres structures), bien qu'ils puissent contribuer à faire réseau. Il s'agit plus spécifiquement, on l'a vu, de l'espace de l'association qui détient le site web, les références explicites aux autres associations ou au réseau étant peu nombreuses. Dans ce sens leurs objectifs s'éloignent de ceux du site web filmlabs.org abordés précédemment et des autres lieux de *rencontres-réseaux*.

2.10. Un tableau qui se forge par le biais d'internet

---

[161] D'après mes recherches réalisées à partir des bases de données des sites web de l'Inathèque à la Bibliothèque Nationale de France.

[162] http://labok.over-blog.com/, « Le *Labo K* est un laboratoire artisanal de développement de films (super 8, 16 mm, photo). Adresse: 5C bvd de la Tour d'Auvergne 35000 Rennes. Mail: laboratoirek@gmail.com, téléphone : 06.83.75.52.13 (Emmanuel Piton), blog en construction. » Consulté le 10 mars 2018.

[163] D'après mes recherches réalisées à partir des bases de données des sites web de l'Inathèque à la Bibliothèque Nationale de France.

[164] D'après Emmanuel Piton lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 30 novembre 2016.

Bien qu'il puisse contribuer à l'*effet* de *réseau*, voire à l'*effet* de *mouvement*[165], l'outil internet s'avère insuffisant pour comprendre ces structures associatives, d'autant plus que certains sites web sont mieux référencés que d'autres, que certaines associations n'ont pas de site web et que d'autres sites web mettent l'accent sur seulement quelques aspects, personnes et associations qui ont à voir avec leurs cercles de connaissances. Sur le web on peut trouver davantage d'articles, de commentaires, de films, de références à propos de l'une ou de l'autre de ces associations, souvent les plus grandes, les plus anciennes et celles qui ont le plus d'adhérents et ainsi de suite. Dans le cadre d'une recherche comme celle-ci il est important d'aussi accorder de l'attention aux petites et/ou nouvelles associations ou structures plus ou moins visibles sur le web et qui mènent elles aussi des activités dans leurs locaux. De toute évidence, on ne pourrait pas comprendre la manière dont elles fonctionnent toutes si on se fondait sur le web. Nombre de personnes que j'ai interviewées connaissaient les locaux d'une ou de deux de ces associations – souvent parce qu'elles se situent dans la même ville que ces personnes –, quant aux autres associations, elles n'étaient connues d'elles que par le biais d'internet ou du bouche-à-oreille. Les navigateurs internet comme Google, *Wikipédia*, *Facebook*, sont des plateformes qu'il convient de consulter avec précaution, car elles sont susceptibles, du fait de leur propre configuration stratégique, d'exercer un *effet* assez factice sur les personnes et les associations. J'ai moi-même été prise à ce piège au départ et, par exemple, c'est leur consultation qui a déterminé le choix de beaucoup des personnes que j'ai rencontrées pour cette recherche. Par la suite, j'ai rencontré et interviewé des personnes qui n'étaient pas référencées sur le web parce que leur point de vue est tout aussi important. Dans ces associations, il y a beaucoup plus de personnes (*membres* et *non-membres*) que celles qui sont référencées sur le web.

2.11. *D'autres élans : Nyctalope, cinéastes.net, Wikipelloche, RE MI, et filmprojection21.org*

Après la fin de la publication, en 1999, du fanzine *L'Ébouillanté*[166], les associations laborantines ont effectué, avec d'autres structures, un basculement vers le web. On

[165] Peut-être même que c'est par l'internet que ces *effets* ont le plus d'impacts.

[166] Qui n'était pas orienté uniquement vers des associations et des démarches en France.

commençait désormais à s'échanger des courriels et à réfléchir à la création des sites web. En parallèle, dans les années 1997 à 2004, est créé en France, dans la mouvance du cinéma expérimental et de sa distribution, le réseau *Nyctalope*[167] qui proposait un fanzine[168] homonyme en format papier (1997-1999), puis un site web et un groupe d'échanges de courriels. Même si on peut repérer la présence de quelques *membres* des associations laborantines parmi ses membres, *Nyctalope* n'était pas un « espace » du réseau des associations étudiées. Voici comment Colas Ricard, de *Treiz*, décrit ce « groupe » :

> *Nyctalope* [était] « un espace de discussion autour des pratiques du cinéma expérimental : les films produits, distribués et diffusés ; les structures mises en place pour soutenir ces pratiques ; les stratégies vis-à-vis des institutions culturelles. » (le nom *Nyctalope* a été emprunté à la gazette papier qui circulait entre les programmateurs de cinéma expérimental en pays francophones entre août 1997 et juillet 1999).
> Accueil du groupe : http://smartgroups.wanadoo.fr/groups/nyctalope ;
> Email du groupe : nyctalope@smartgroups.com ;
> Email du gestionnaire : nyctalope-owner@smartgroups.com ;
> Pour devenir membre : nyctalope-subscribe@smartgroups.com ;
> Pour ne plus être membre : nyctalope-unsubscribe@smartgroups.com.
> Note importante : pour pouvoir écrire, il faut nécessairement être abonné à la liste[169].

C'est par le site web *www.filmlabs.org*, créé en 2006[170], que ce même *modus operandi* – de site web et de réseau par échanges de courriels en groupe à partir d'une liste d'inscrits – apparaîtra dans le réseau des structures laborantines de France et des autres pays. Ainsi, on peut observer dans ce nouvel élan du réseau des associations des vestiges de *Nyctalope*. Et dans le fanzine *Nyctalope*, des vestiges du fanzine *L'Ébouillanté*[171].

---

[167] *Nyctalope* n'était pas une association ou une structure enregistrée en préfecture.
[168] D'après quelques témoignages, ce fanzine a été influencé par le fanzine *l'Ébouillanté* (1995-1999). Voir l'annexe 43 avec numéro zéro de *Nyctalope*.
[169] C'est ce qu'il m'expliquera lors de l'entretien à propos de Nyctalope et selon une note sur le site web qu'il gère et qui est toujours en ligne à l'url http://www.cineastes.net/agenda.html.
[170] D'après Tarim Samarkand lors de l'entretien qu'il m'a accordé, Nicolas Rey est l'un des principaux instigateurs de ce projet qui est né lors des rencontres au Cinéma Nova en 2005.
[171] Voir l'annexe 43, *op. cit*.

Cinéaste.net[172] est un autre exemple de la démarche qui a influencé et qui a été influencée par les associations laborantines. Depuis environ 2000 cette plateforme se veut un lieu d'information et d'archivage et a recensé jusqu'à nos jours de nombreuses données liées aussi bien au cinéma expérimental qu'aux associations et structures laborantines. Son fondateur et concepteur est Colas Ricard, le fondateur de l'association laborantine *Treiz* créée plus tard en 2008. Quelques membres des associations laborantines se sont penchés sur les pages de ce site. *Re MI*[173], *filmprojection.21.org*[174] et *Wikipelloche*[175] sont représentatifs d'autres dynamiques récentes qui croisent, par le biais de leurs *membres* respectifs, également celles de quelques-unes des associations étudiées. En outre, certains *membres* des associations sont impliqués dans ces trois derniers projets. Toutes ces dynamiques ont contribué au développement d'un réseau élargi, lequel intègre, explicitement ou implicitement, les associations et les autres structures laborantines et non laborantines. Les nouvelles dynamiques qui entourent les *associations* sont constantes. Bien qu'on n'approfondisse pas ici ces cinq exemples, ils méritent d'être mentionnés parce que leurs démarches prolongent celles du réseau des associations laborantines tout en menant les projets vers des dynamiques de réseau plus complexes.

2.12. Groupe d'échanges de courriels entre les membres de chaque association : uniquement à L'Abominable et à L'Etna

Parmi les *associations*, seules *L'Abominable* et *L'Etna*[176] proposent un service d'échange de courriels, paramétré à l'avance, accessible à leurs *membres*[177] – c'est-à-dire que quand un *membre* envoie un message via ce groupe d'échange, tous les

[172] http://www.cineastes.net/, consulté le 19 août 2018.

[173] Il s'agit là d'un projet européen subventionné de deux ans (2016-2018) proposé par *Mire* (Nantes), *LaborBerlin* et Worm.filmwerksplaats (Rotterdam Pays-Bas) autour du film analogique. Ce projet a donné lieu à la publication d'un livret en format papier dont je conserve un exemplaire acheté à 10 euros à *L'Abominable*. Voir http://www.re-mi.eu/, consulté le 20 aout 2020.

[174] Voir http://www.filmprojection21.org/, consulté le 28 juin 2018. Il s'agit ici d'un réseau revendiquant la projection des films en salle en argentique.

[175] Voir http://www.filmlabs.org/wiki//fr/start, consulté le 20 septembre 2019. Il s'agit d'un réseau de « cinéastes-chimistes » qui étudie et met en ligne des informations sur les moyens de fabrication de l'émulsion.

[176] Toutes les deux sont situées en Ile de France et ont plus de *membres* que les autres associations du corpus.

[177] Ce constat est fondé sur les réponses des entretiens réalisés auprès des *membres* de toutes les associations du corpus de cette thèse.

autres *membres* le reçoivent également. Ce *modus operandi* par messages reçus en groupe permet de traiter les divers sujets en rapport avec les activités de l'association, en englobant tous les *membres* dans la discussion. Cependant, même si tous les abonnés à la liste de diffusion, *a priori*, reçoivent les courriels par ce système, tous n'envoient pas leurs propres courriels à l'ensemble du groupe. Ces deux *associations* procèdent ainsi parce qu'elles sont situées près d'une grande agglomération, qu'elles agrègent un grand nombre de *membres*, et qu'elles ont une mobilité de *membres* plus importante[178]. Cette façon de s'organiser s'explique ainsi en partie par l'impératif de mettre en place une dynamique communicationnelle efficace vis-à-vis du flux significatif des *membres* en quête d'*échanges* et de tisser des *relations* autour des films.

Les *membres* des autres *associations* parviennent à gérer plus aisément le flux des courriels reçus parce que ceux-ci sont moins nombreux. Pour eux cet impératif de groupe d'échange courriel paramétré n'a pas tant lieu d'être. Cette manière de procéder ne signifie néanmoins pas qu'ils ne se communiquent pas en groupe par des envois de courriels. Lorsqu'ils ont à communiquer par ce biais en groupe, le *modus operandi* choisi est l'inclusion de l'adresse courriel dans la case destinataire suivant le *membre* à qui l'on souhaite envoyer le courriel. Cette dynamique de groupe est donc différente de la première, elle engendre des rapports plus ciblés entre les *membres*. On est donc face à deux catégories *textuelles* en groupe, l'une étendue au plus grand nombre de *membres*, l'autre restreinte à un nombre plus ciblé de *membres*. *L'Abominable* et *L'Etna* ont recours aux deux modes. On produit des *textes* différents, donc une *mémoire* et une histoire différentes, suivant que l'on s'adresse à plusieurs ou à peu de personnes à la fois. Pour cette thèse j'ai eu recours à ces deux catégories de courriels reçus en groupe, lesquels m'ont apporté des informations fondamentales pour la compréhension des dynamiques présentes dans les associations. On trouvera quelques exemples de ces échanges en annexe[179] et ailleurs dans cette thèse. Ces *espaces courriels* produisent des *textes en groupe* qui peuvent être lus sous divers modes d'analyse, comme sous les modes « discursif »

[178] Quelques *membres* de *L'Abominable* et de *L'Etna* les sont depuis l'origine de celles-ci ou depuis longtemps. D'autres restent *membres* pendant une période moins longue, parfois pendant la réalisation d'un film ou d'un projet. Il y a une mobilité des *membres* assez importante au sein de ces deux associations.

[179] Voir les annexes 41, 56, 58, 74, 75, 77, 79 et 82. Elles renvoient à des sujets et à des interrogations spécifiques au cours de cette thèse.

et/ou « documentarisant. »[180] On peut les considérer comme étant l'un des plus importants documents dans les *archives* de ces associations si l'on souhaite faire des recherches sur les dynamiques mises en place par leurs *membres*. Ils contribuent aussi à la compréhension des dynamiques de réseau puisque les débats qui ont cours lors de ces échanges englobent aussi des questions en rapport avec les autres *associations*, et les autres structures.

2.13. Forum Request : groupe intranet d'échanges de courriels entre les structures et les personnes inscrites

Presque tous les *membres* interviewés des *associations* m'ont rapporté qu'ils sont inscrits sur la liste intranet d'échange de courriels en groupe mise à disposition sur la plateforme du site web filmlabs.org[181]. En tant qu'inscrits, ils reçoivent des courriels envoyés par les autres inscrits à tous les inscrits à la fois et ils peuvent à leur tour envoyer des courriels à tous les inscrits. Les inscrits à cette liste reçoivent des courriels provenant de trois groupes d'échange courriels, *Forum Request* est le plus consulté[182]. La plupart des courriels de *Forum Request* tournent autour des questions relatives aux matériels (récupérations, échanges et/ou achats, *etc*.), et ils peuvent parfois être accompagnés de questions diverses, notamment techniques, organisationnelles, économiques, esthétiques, *etc*. Les *membres* m'ont rapporté qu'ils consultaient régulièrement les courriels de ce groupe mais qu'ils y intervenaient peu. L'usage constant de la langue anglaise lors de ces échanges est un obstacle pour certains d'entre eux. *Forum Request* permet aux personnes inscrites de compléter les informations disponibles sur le site web *filmlabs.org* et d'échanger avec les *acteurs* participant au réseau étendu. Bien qu'il soit destiné au réseau des structures laborantines de la France et de plusieurs autres pays, il est également ouvert à d'autres structures et à d'autres personnes qui s'intéressent aux problèmes traités dans ce groupe sans qu'elles fassent partie de ce réseau. Comme le rapporte Tarim Samarkand[183], l'intranet de filmlabs.org, donc *Forum Request*,

---

[180] Voir Roger Odin, Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique, op. cit., p. 43-63.
[181] Je me suis inscrite en 2013 et depuis lors je reçois également régulièrement des courriels provenant des personnes inscrites à cette liste.
[182] *Agenda Labo* et *Potlatch* sont les deux autres groupes intranet moins suivis du même site web. Ils ont pour fonction d'apporter des informations sur la programmation de films et sur la technique.
[183] Entretien réalisé par moi-même le 19 décembre 2016.

dispose d'une liste de plus de 800 membres originaires de plusieurs pays, ceux-ci étant souvent en lien avec le cinéma expérimental et avec les dynamiques des structures laborantines. *Forum Request* est l'un des espaces du réseau où la participation des structures et des personnes provenant de France et d'autres pays est la plus importante. Bien que salutaire et importante pour les associations situées en France, ces échanges ne contribuent pas tant au renforcement de liens plus directs entre leurs *membres*. Il n'existe néanmoins aucun autre lieu de ce genre, consacré aux besoins spécifiques des *associations de type loi 1901* œuvrant dans les champs cinématographique et audiovisuel en France. Peut-être que la création d'un tel *espace intranet* contribuerait à resserrer les liens entre ces associations. On peut craindre aussi qu'un tel espace réservé aux seules associations de France ne fonctionne pas aussi bien que le *Forum Request*. En effet, plus le nombre d'inscrits et de pays participants est grand, plus la possibilité s'accroît de trouver des matériels plus variés et bon marché. *Forum Request* est en quelque sorte l'extension aux sujets liés aux matériels qui avaient déjà cours dès le premier numéro du fanzine *L'Ébouillanté*, lequel rassemblait déjà, à une moindre échelle, des membres des structures de plusieurs pays. Depuis la fin de ce fanzine, en 1999, on constate déjà l'instauration de dynamiques de plus en plus orientées vers un plus grand nombre de pays. *Forum Request* est peut-être l'une des expressions ultimes de ces élans. Il contribue ainsi à un renforcement des relations de coopération en réseau étendu entre des personnes provenant de différents pays dont de la France.

2.14. Les newsletters

Les *associations* du corpus envoient, les unes plus que les autres[184] et suivant la période, des *newsletters* (lettres d'information) par courriel à leurs *membres* et aux *inscrits* à la *mailing list*. Ces lettres ont donc pour objectif d'atteindre un public plus large que celui des *membres*, c'est-à-dire qu'elles visent aussi les personnes susceptibles de devenir spectatrices, de s'inscrire aux ateliers et/ou éventuellement d'adhérer à l'association. Je les recevais de *Burstscratch*, de *Mire*, de *L'Abominable*

[184] Quelques-unes, comme *L'Etna*, envoient des *newsletters* environ une fois par mois, d'autres, comme *L'Abominable*, les enverront lorsqu'il y a des évènements spécifiques qui se déroulent en leur sein ou ailleurs, d'autres encore, comme *Burstscratch*, les enverront de façons plus espacées. *Mire* les envoi environ trois à quatre fois par an. D'après les courriels que je recevais de ces quatre associations.

et de *L'Etna* – j'étais uniquement *membre* de ces deux dernières. Plus l'association a de *membres* et d'activités, plus les lettres d'information qu'elle envoie sont régulières. Ces lettres concernent divers sujets liés aux activités de l'association, elles relayent surtout des informations sur les projections, les performances, les installations et les ateliers qui ont cours dans ses locaux. Les questions internes à l'association ne sont pas de leur ressort, celles-ci sont réservées aux échanges de courriels entre les *membres*. Parfois elles relaient des informations concernant les autres *associations* et/ou *membres* ou des évènements qui ont cours ailleurs et dans lesquels elles seraient le plus souvent impliquées. On peut aussi les recevoir à l'occasion de la projection, dans ses locaux, des films des *membres* d'une autre association, comme cela arrive parfois avec *L'Etna*[185].

Les associations ont adopté ce type de communication au tout début de l'accessibilité du numérique à l'ensemble de la population. L'objectif de ces lettres est assez similaire à ceux des prospectus et des affiches. Ces dynamiques ont également permis d'attirer davantage de personnes autour d'elles, que celles-ci soient de la ville où se situe l'association, d'une autre région ou d'un autre pays. Il s'agit là d'une donne importante pour leur développement structurel, sans de tels élans ces *associations* se mouvraient dans un cercle plus restreint. Mais, ici encore, dans l'*espace de communication des newsletters*, ou *des lettres informatives*, on se situe dans le cadre plus restreint, des *membres* ou des *inscrits* aux *newsletters*, lesquels seraient orientés vers une association spécifique plutôt qu'à un ensemble d'associations ou de structures. Ces *newsletters* sont plutôt orientées vers les activités de l'association, donc elles ne propagent pas tant l'idée de *réseau*, même si l'on peut trouver ici et là en leur sein quelques informations concernant les activités en réseau, comme celles autour des rencontres *Bains Argentiques* à Nantes en 2016.

2.15. *L'internationalisation et le basculement vers l'anglais*

Les *associations* situées en France se sont au fil du temps trouvées dans un contexte de réseau où les relations avec d'autres pays et continents, ainsi que l'usage de la langue anglaise, se faisaient davantage sentir, comme l'on peut le constater par la

[185] J'ai reçu en 2017 des *newsletters* de *L'Etna* lorsqu'elle recevait dans ses locaux les membres de l'*Atelier MTK* pour des performances filmiques et des projections de films.

consultation de nombreux *documents-réseau*[186] et par l'observation de ce milieu. Par exemple, aux rencontres *Bains Argentiques*, en 2016, à Nantes, où s'étaient rendues environ 150 personnes, on pouvait observer la présence de membres issus de divers pays et continents, ainsi que l'usage constant de la langue anglaise. D'après les témoignages, cette rencontre a été, depuis 1995, la plus cosmopolite de toutes et celle où il y a eu le plus grand nombre d'*acteurs* sur place. L'usage de l'anglais à ce moment-là était donc impératif pour que « tous » puissent se comprendre et s'exprimer. Comme quelques personnes ne maîtrisent pas la langue, cela peut poser problème. Par exemple, quelques *membres* des *associations* en France m'ont rapporté, lors des entretiens, leur difficulté de suivre l'ensemble des discussions en anglais ou d'y intervenir, y compris sur internet[187]. Ces éléments communicationnels difficiles à résoudre, pour un réseau cosmopolite comportant autant de membres, peuvent constituer un réel obstacle au sein même du réseau circonscrit aux associations situées en France : ce sont surtout ceux qui la maîtrisent le mieux qui arrivent le plus à être sur le devant de la scène lors des prises de paroles au moment des *rencontres-réseau* qui donnent lieu à des *documents-réseau*. Cette situation peut indéniablement déboucher sur des rapports de pouvoir qui seraient différents si l'on optait pour l'usage de la langue française ou de tout autre langue.

Ce serait certainement judicieux, mais compliqué, d'envisager d'également organiser des *rencontres*, comme celles de *Bains Argentiques*, voire un intranet, comme *Forum Request*, entre seulement les associations de France, ou entre des structures se trouvant dans un pays donné, pour qu'une communication en langue locale puisse également s'établir, comme cela a été plus ou moins le cas du réseau dans les années 1990 en France et comme cela l'est toujours à l'intérieur de chacune des associations du corpus. Comme ces associations comportent un nombre plus ou moins important de personnes provenant d'autres pays, il est également commun qu'on entende ici et là des *membres* et des *non-membres*, francophones, communiquer entre eux dans leur langue maternelle. Les rapports ne sont pas les mêmes lorsque l'on s'exprime dans une langue ou dans une autre, et qui plus est dans sa langue d'origine. Les *membres* en France pourraient tisser d'autres liens

[186] Comprendre par-là les documents censés propager une dynamique de réseau. Sont des *documents-réseau* les programmes des *rencontres*, les courriels *Forum Request*, les fanzines *L'Ébouillanté*, le site web filmlabs.org, certains ouvrages et articles, cette thèse, *etc*.
[187] Comme sur l'intranet collectif *Forum Request* où l'usage est la langue anglaise.

entre eux s'ils se réunissaient sur cette base en réseau. Une telle façon de procéder n'empêcherait pas l'autre de s'épanouir, mais, d'un autre côté, elle complexifierait encore plus les rapports de réseau dans lequel elles s'inscrivent. Pour le moment, on observe surtout que quelques *membres* se déplacent d'une *association* à l'autre ou échangent des courriels avec quelques *membres* des autres *associations*. Ces déplacements et échanges contribuent à ce qu'elles développent, par l'entremise de leurs *membres*, des liens plus forts entre elles. Ces liens se réverbèrent à la fois sur les réseaux restreint (des *associations* en France) et étendu (des *associations* et des autres structures en France et dans d'autres pays).

2.16. Réverbérations : on écrit peu sur les associations et davantage sur quelques films et filmeurs

Dans le cadre d'une recherche comme celle-ci, il m'est apparu fondamental de relever la dimension « collective »[188] *associative* de ces ensembles et de ne pas la confondre avec l'individuelle *associative*, tant par rapport aux activités sur place que par rapport à celles qui ont cours sur internet ou ailleurs. Puisque la dimension collective provient des dimensions individuelles, celles-ci méritent alors une attention accrue. C'est seulement si l'on s'essaie à prendre en compte leur extension qu'on pourra se rendre compte de la complexité collective englobant ces associations. Comme pour chaque association il y a souvent peu de personnes – avec parfois ses fondateurs – qui occupent le devant de la scène, qui prennent les décisions ou qui réalisent le plus grand nombre de films ou les films les plus appréciés ou les plus projetés dans l'association et/ou ailleurs à un moment donné, le risque peut être grand de confondre leur niveau de participation avec celui des nombreux autres *membres*, et des nombreux *non-membres* (qui réalisent des films lors des ateliers et/ou qui sont des spectateurs). La visibilité de la personne au sein de l'association a un rapport avec la façon dont elle se positionne vis-à-vis de l'association, mais cette personne n'est pas l'association et elle ne peut en aucun cas « remplacer » un autre *membre*, que celui-ci cotise ou non, ou un *non-membre* qui fréquente l'association.

[188] Ces associations ne sont néanmoins pas des collectifs.

Le nombre de films réalisés et des activités menées au cours de l'année en leur sein est à chaque fois l'œuvre d'une quantité importante de personnes. Or, l'on remarque assez souvent que les films et les réalisateurs les plus cités par les critiques, les chercheurs et les publications, sont peu nombreux et que la référence à l'association et aux diverses autres personnes qui gravitent autour d'elle est peu mise en avant. De plus, les films cités le sont non pas par leur caractère associatif de type loi 1901, mais plutôt par leur valeur esthétique et technique. Si l'on considérait le premier, on trouverait des films éventuellement esthétiquement et techniquement pas tant « intéressants », mais on pourrait autrement saisir ces ensembles. Il est ainsi, dans le cadre d'une recherche comme celle-ci, important d'aussi aller à la rencontre des autres films et des autres filmeurs si l'on cherche à observer d'autres points de vue et à comprendre le système *associatif* complexe mis en place dans ces espaces et qui retentit sur les films et sur les filmeurs en général au sein de l'association.

2.17. La circulation des films, performances et installations d'une association à l'autre, dans le « réseau » et au-delà

D'après les témoignages que j'ai recueillis et d'après mes propres observations, les films, performances[189] et installations[190], réalisés par la *majorité* des *membres* et des *non-membres*[191] dans le cadre des activités proposées par les *associations* du corpus, circulent peu d'une *association* à l'autre[192] et d'une *association* à l'une des structures laborantines situées dans d'autres pays. Mis à part quelques exemples, on observe que la *majorité* des créations sont plutôt projetées dans l'*espace de l'association* dont elles sont issues, dans des *espaces environnant son département* et/ou, après un certain laps de temps, variable suivant l'association, sur internet. En dehors de ces trois exemples, l'un des rares moments où l'on peut observer une importante circulation des films d'une grande partie de ces *associations* est celui des *rencontres*[193] en réseau qui ont lieu tous les trois à cinq ans depuis 1995 jusqu'à récemment. C'est à ce moment-là que l'on trouve le plus de films projetés de ces

[189] Lesquelles utilisent le support film, entre autres supports, comme moyen d'expression.
[190] *Ibid.*
[191] Les non-membres sont les personnes qui réalisent des films dans le cadre des ateliers et des résidences sans pour autant être membres de l'association.
[192] Si l'on considère la totalité des associations étudiées.
[193] Voir la section de cette thèse dédiée aux *rencontres* entre les membres des structures.

associations et des structures laborantines situées dans d'autres pays. De manière générale, les *membres* du Conseil d'Administration ou du bureau des *associations* ne gèrent pas la circulation des films de l'ensemble des *membres* et des *non-membres*, bien qu'ils puissent participer de temps à autre à son organisation lors d'évènements spécifiques. Celle-ci est surtout le fait de chacun des *membres* et des *non-membres*, lesquels mettent ou non de l'énergie pour que leurs films soient projetés dans une autre association ou ailleurs, parfois dans des salles de cinéma, dans des espaces historiques de la ville dédiés à la projection ou dans des festivals. Si elles s'engageaient dans la diffusion de films des *membres* et des *non-membres* en dehors de ces configurations spécifiques cela les mènerait vers d'autres objectifs et vers d'autres activités et les éloignerait des voies entreprises jusqu'alors. Pour pouvoir projeter leurs films dans des espaces différents de l'association à laquelle ils sont liés, ceux-ci[194] ont parfois recours à d'autres instances (*associatives* ou non) comme *Light Cone* ou le *Collectif Jeune Cinéma,* celles-ci ayant un réseau de distribution et de diffusion important en France. Mais là encore, la majorité des *membres* et des *non-membres* ne déposent pas les copies de leurs films dans l'une ou l'autre[195] de ces structures. Le fait que les films circulent majoritairement en interne dans les *associations* dénote en réalité qu'elles ont construit un mode de fonctionnement qui permet aux personnes les fréquentant d'établir, par le biais des diverses activités[196] proposées par l'association, des liaisons significatives entre elles. Celles-ci s'établissent en amont, durant et en aval des rencontres autour des projections de films.

2.18. Une « école artistique » ?

Considérons présentement cette locution, et plus généralement la *notion* d'*école* telle que proposée dans l'ouvrage de Michel Marie, au-delà même de « la définition minimale du dictionnaire » qui veut qu'« "Une école artistique regroupe des artistes d'une même tendance." »[197] Pour lui, en sélectionnant uniquement les points

---

[194] Ils ne sont néanmoins pas nombreux.

[195] Il est récurrent, le cas échéant, qu'un *membre* – voire un *non-membre* – dépose l'ensemble de ses films soit dans l'une soit dans l'autre de ces structures, il les dépose rarement dans les deux (par exemple, avec deux films dans l'une et trois autres films dans l'autre).

[196] De tournage, de développement photochimique de la pellicule, de tirage, de montage, de projection, de convivialités, *etc*.

[197] Michel Marie, *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, *op. cit.*, p. 42.

d'orgue qui intéressent cette thèse, les caractéristiques d'une *école* sont les suivantes[198] :

- Le **corps doctrinal** critique constitué par une politique ;
- Le programme esthétique découlant de cette politique ;
- La stratégie budgétaire ;
- Le manifeste ;
- L'ensemble des œuvres répondant à ces critères ;
- Le **groupe d'artiste**, qui pose, suivant Michel Marie, un problème de délimitation ;
- Le support éditorial ;
- La stratégie promotionnelle ;
- Des théoriciens ;
- Des adversaires.

Cette section a parcouru la plupart de ces éléments. Plus en amont et en aval, on les a également parcourus. Appartenir à une école, telle que décrite par Michel Marie, qu'elle soit artistique, critique, ou d'un autre attribut, apparait comme étant une condition *sine qua non* à l'édification même d'un *mouvement*. Dans ce cas, les *associations* laborantines appartiennent-elles à une école ? Afin d'apporter des éléments de réponse à cette question, sans pour autant être exhaustif, une autre liste, en rapport cette fois avec les associations du corpus, se décline à partir de celle de Michel Marie. Ces ensembles *associatifs* sont composés :

- D'**adversaires** ? Rien que par les personnes que j'ai rencontrées ici et là, notamment lors des entretiens, ces caractéristiques sont perceptibles bien que complexes à cerner en raison du nombre important de *membres* et des rapports complexes entre ceux-ci ;
- Des **théoriciens** ? Ils sont peu nombreux, les sources et la bibliographie de cette thèse donnent un aperçu des publications faites depuis 1995 lorsque les *associations* laborantines[199] ont commencé à être créées ; les études

[198] Voir la liste plus en détail et concernant le mouvement Nouvelle Vague en pages 42 et 43 de son ouvrage, La Nouvelle Vague. Une école artistique, op. cit.
[199] Rappelons-nous que certaines *associations* étudiées avaient été créée avant 1995, mais elles n'étaient pas encore « laborantines ».

éditées des chercheurs ou des critiques se penchent sur un petit nombre d'associations, de films et de *membres*. Et ce sont souvent les mêmes qui y figurent. Ces études ne prennent pas en compte l'ensemble des *associations* étudiées, ni une quantité significative de *membres* et de films ;

- Des **stratégies promotionnelles** analogues ? Ces stratégies passeraient en grande partie par les projections de films et par la proposition des ateliers ou des résidences qui suscitaient la venue de nouveaux *membres* et de nouveaux films exploités en grande partie en interne, dans le département où l'association se trouve et sur le web via *Vimeo* et d'autres plateformes ;
- Des **supports éditoriaux** communs ? On l'a vu, le fanzine *L'Ébouillanté* en est un, le site web *filmslabs.org* ne l'étant pas tout à fait[200]. Quelques rares membres des associations du corpus écrivent également dans les revues *L'Armateur*, *L'Épisodic*, *Exploding* et *Revue & Corrigée*, mais ces dernières n'ont pas pour objectif spécifique de traiter des *associations* laborantines ;
- Des **groupes d'artiste**s et, dans le cadre de cette thèse, des **groupes d'associations laborantines** ou **des groupes de *membres*** [201] ? Les manifestations en groupe sont perceptibles un peu partout : lors des tournages, d'interventions sur pellicule, du montage, des projections, des *rencontres*, dans le fanzine, dans l'ouvrage *Kinética*, *etc*. ;
- D'un **manifeste** ? Il n'y a pas de manifeste, bien que quelques personnes m'aient rapporté l'édition d'un, en référence au texte *Expérimental ? C'est pas mon « genre »*[202]. On observe que la question traitée dans ce texte est plutôt en rapport avec les problématiques plus générales du cinéma expérimental, comme c'est mentionné dans son intitulé. En même temps, nombre de ces problématiques concernent aussi les *associations* ci-étudiées, d'autant que cette « catégorie » de cinéma en France est fortement inscrite dans des dynamiques d'associations loi 1901 ;
- Des **budgets** qui ont recours aux mêmes types de ressources : les cotisations ; les subventions (le cas échéant) de la ville, du département, de

[200] Voir la section de cette thèse dédiée à ce site web.
[201] Artistes ou non.
[202] *Op. cit.*

la région, de l'État, de l'Europe[203] ; les participations financières des *membres* et des *non-membres* aux ateliers, aux résidences, et pour l'usage de certains éléments[204] dans l'association.

- D'une **politique** commune ? De la *collaboration* entre les *membres*, du « faites-le vous-même » et de la non-prestation de services. Néanmoins, ces trois *a priori* ne sont pas toujours suivis, ils le sont par certaines associations, et par certains membres, plutôt que par d'autres.
- D'une **esthétique** commune ? On n'est pas face à un esthétique commune particulière, mais à des esthétiques pouvant être observées comme étant en partie la conséquence des « faisceaux de contraintes »[205] spécifiques aux *associations de type loi 1901*, aux *membres*, au « champ cinématographique »[206] – et audiovisuel –, aux catégories d'activités, aux matériels utilisés, parmi tant d'autres phénomènes en jeu. Ainsi, ces « faisceaux » plus ou moins communs qui atteignent les spectateurs pourraient découler du développement photochimique à la machine ou manuel ; des catégories de pellicule – le plus souvent le super 8 mm et le 16 mm –, de chimie – le E6 ou le C4 –, de la tireuse utilisée ; du rapport des *membres* et des *non-membres* avec l'instance associative loi 1901 ; de la référence à des *acteurs* spécifiques du « champ cinématographique » ; du mode atelier ou résidence ; du budget réduit ; du bénévolat ; du système des subventions ; du non-contrôle et du non-souci du résultat pour la vente de l'œuvre ; entre autres. Diverses personnes que j'ai interviewées pointent qu'il n'y a pas une esthétique commune des films des *membres*, et que l'esthétique mise en place serait plutôt en rapport avec les choix de la personne et non en rapport à *l'association*. Bien que ce phénomène soit en partie présent dans l'aboutissement formel des films, on ne saurait toutefois ignorer l'apport esthétique issu de *leur* vécu en tant que *membres* d'une *association loi 1901* qui propose des activités spécifiques dans les champs cinématographique et audiovisuelle.

---

[203] *Mire* a eu recours à cette catégorie de subvention lors du projet *RE MI*, comme indiqué dans différents supports de l'association.
[204] Suivant l'association, de la tireuse, de la chimie, de la pellicule, de la développeuse, *etc*.
[205] Voir Roger Odin*, op. cit.*
[206] Voir Silvie Lindeperg, *op. cit.*

Quelques-unes des caractéristiques exposées corroborent, et ce dans une certaine mesure, l'hypothèse selon laquelle ces associations appartiendraient, a priori, à un *mouvement*, à une *école*. Toutefois, si une part de *mouvement*, d'*école*, il y a, elle serait, bien entendu, d'une autre ampleur que celle de la *Nouvelle Vague* de Michel Marie – son étude démontre en effet que l'objet de recherche contribue lui-aussi à tracer les lignes théoriques. L'objet de cette thèse ressort d'une configuration davantage « collective », à but non lucratif, composée de *membres*, et fortement basée sur le bénévolat plutôt que sur le salariat de l'exemple de Michel Marie. Ces scénarios distincts engendrent des *rapports*, des *réseaux*, des *mouvements* et des *écoles* tout autant distincts. Ces quelques aperçus amènent donc à soutenir l'hypothèse que l'ensemble étudié fait par moment *école*, donc *mouvement*, mais tout cela d'une manière qui lui est spécifique et qui serait résolument complexe à cerner tant sont significatifs le nombre d'*acteurs* et de *points de vue* en jeu. On ne pourrait de toute manière absolument pas les comparer directement aux grands événements artistiques ou sociétaux abondamment médiatisés ou circonscrits à un même groupe bien ciblé de seulement quelques personnes.

3. *Les villes et leurs influences*

Je me suis rendue, tout au long de ces recherches, dans les villes[207] et dans les locaux des *associations* en activité[208]. Bien que quelques-unes d'entre elles – comme *Les films de la Belle de Mai*, à Marseille, et *Élu par cette crapule*, au Havre – aient disparues[209], une certaine dimension de chacune des villes concernées a été prise en considération, bien que je ne les connaisse, pour la plupart, que peu. Résidant, depuis quelques années, en Île de France et plus particulièrement à Paris, j'ai pu davantage acquérir de repères par rapport à ces dernières. Il est de ce fait inéluctable que leurs caractéristiques géopolitiques aient pu grandement influer dans mon processus d'analyse et dans certains de mes choix pour cette thèse. Et ce en dépit de mes tentatives pour que celle-ci, dans un premier temps, ne se penche

[207] Lesquelles sont l'aboutissement des politiques de l'État, de la région, du département et des arrondissements.
[208] La seule *ville/association* où je ne me suis pas allée durant ce processus est Rennes/*Labo k*.
[209] *Les films de la belle de Mai* est disparu en tant que portant cette dénomination et ayant son siège à Marseille ; *Élu par cette crapule* est disparu en tant qu'association laborantine.

pas davantage vers une *association/ville*[210] plutôt que vers une autre. Pour combler certaines lacunes inéluctables à ces démarches, d'autres méthodes de recherche ont également été prises en compte, comme celles qui questionneraient la centralité et la périphérie des villes et la circulation[211] des personnes et des objets. Ces interrogations sont au cœur des problématiques des villes et des influences que celles-ci pourraient exercer sur les *processus* des *associations*. Bien que cette section soit plus spécifiquement orientée vers les problématiques en rapport avec les villes (des associations), celles-ci sont également étudiées ailleurs et notamment dans la section suivante dédiée aux configurations économiques. Comme mentionné dans l'introduction de la revue Théorème n° 26, « Ville et cinéma. Le sujet a déjà été abordé sous des angles divers dans de multiples publications. »[212] Au-delà que les approches soient distinctes des miennes, ce numéro a apporté à cette thèse d'importants éléments de compréhension et d'information sur les rapports entre ville et cinéma, espaces de projection et espaces urbains, notamment les articles, par ordre de parution dans l'ouvrage, de Roger Odin[213], qui traite d'une ville, Sainte Etienne, en France située dans le Massif Central (à vol d'oiseau, elle est à environ 100 km de Grenoble), de Joël Augros[214] et de Claude Forest[215], qui traitent plus spécifiquement des villes de la région de l'Ile de France (Saint-Ouen, Conflans-Sainte-Honorine, notamment par rapport à Paris et d'autres villes de cette région et à la France).

---

[210] Une association est foncièrement liée aux politiques socio-culturelles-économiques-géographiques de la ville dans laquelle elle a son siège social.

[211] J'emprunte ici des termes de Pascal Ory dans son *Histoire Culturelle*, op. cit.

[212] Irène Bessière, Laurent Creton, Kira Kitsopanidou, Roger Odin, Irène Bessière (dir.), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Introduction », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 9,, p. 9-16. Sont cités comme ouvrages ou articles : Laurent Creton, Kira Kitsopanidou, *Les salles de cinéma. Enjeux, défis et perspectives*, Paris, Armand Colin, 2012 ; Laurent Creton, Kristian Feigelson, *Villes cinématographiques. Ciné-lieux*, Théorème n° 10, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 ; Marc-Olivier Padis, « Cinéma et lien social », Gérard Cladel (dir.), Kristian Feigelson (dir.), Jean-Michel Gévaudan (dir.), Christian Landais (dir.), Daniel Sauvaget, (dir), *Le cinéma dans la cité*, Paris, Le Félin, 2001.

[213] Roger Odin, Irène Bessière (dir.), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Quel rôle pour le cinéma dans une ville ouvrière ? Le cas de Saint-Étienne », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 95-102.

[214] Joël Augros, « Du cinéma populaire à l'Espace 1789. Un siècle de plus de cinéma à Saint-Ouen », *Ibid*, p. 103-118.

[215] Claude Forest, « Multiplex et cinéma de proximité. Une cohabitation dans la ville, *Ibid*, p. 119-135.

3.1. *Grenoble et Paris et ses environs* – l'*Atelier MTK, L'Abominable et L'Etna*

Grenoble[216] et Paris, les environs de celle-ci, et les associations l'*Atelier MTK*, *L'Etna* et *L'Abominable*, exercent un rôle important dans l'histoire en réseau des structures laborantines de France et d'autres pays. Ces villes et associations ont leurs spécificités socio-historiques qui les distinguent considérablement des autres. Grenoble est la ville où les activités « laborantines » ont démarré avant même que les *associations* « *laborantines »* ne soient encore créées. Elle a, de ce fait, accueilli un nombre important de personnes souhaitant apprendre ces pratiques mises en place par d'autres personnes qui deviendront en 1995 les *membres* de l'*Atelier MTK* ; plus que toutes les autres villes, Paris et ses environs ont un nombre plus important de personnes qui sont susceptibles de s'approcher des *associations* et d'en devenir *membres*. *L'Etna* et *L'Abominable* sont en conséquence les associations, parmi celles étudiées, qui comptent le plus grand nombre de *membres*.



Ptgp. 3 Tullins – près de Grenoble et de Cras – avant de rencontrer Christophe Auger, cofondateur de l'Atelier MTK

Le choix ici d'employer « Paris et ses environs » – plutôt que les dénominations « Île de France », « République », « Montreuil », « Asnières-sur-Seine » ou « La Courneuve », celles-ci étant les noms des villes, régions et arrondissements des deux parmi les trois associations supra citées – s'explique par la forte influence que Paris exercerait sur les associations[217]. Néanmoins, il s'avère aussi important de considérer les spécificités de chaque lieu, parce qu'elles créent des dynamiques au sein des *associations* qui leurs sont propres, comme celles qui

[216] Grenoble compte aujourd'hui environ cent soixante mille habitants.

[217] Un nombre significatif de *membres* des *associations* qui se situent à Montreuil, à Asnières-sur-Seine et à La Courneuve résident à Paris.

ont eu cours en Seine-Saint-Denis (Montreuil et La Courneuve), dans les Hauts-de-Seine (Asnières-sur-Seine), à République (Paris), notamment en termes économiques en raison des subventions qui leur ont été, ou non, accordées[218]. De toutes ces associations, celle avec laquelle j'ai noué le plus de contacts, par le biais des ateliers et des projections que j'ai fréquentés, est *L'Etna*.

3.2. *L'Etna* : de Paris à Montreuil

De toutes les *associations*, *L'Etna* est la seule à avoir eu ses locaux dans Paris, de 2000 à 2013, dans le 3ème arrondissement près de la Place de la République. En 2013 elle déménage à Montreuil au 71 rue de Robespierre, 93100. Cette adresse est desservie par l'arrêt de métro parisien *Robespierre* de la ligne 9 d'où, au bout de sept minutes de trajet à pied, on arrive à l'*association*. J'ai eu l'occasion, depuis 2010, de fréquenter ces deux lieux en suivant quelques ateliers, en participant à quelques projections. Pendant les ateliers, on filmait souvent à l'extérieur, près de *L'Etna*[219] ou plus loin dans la ville où elle se situe – et parfois dans d'autres villes. On a ainsi pu filmer des aspects sociétaux, économiques, culturels, *etc*., de ces villes. Quelques-uns de ces films sont analysés en fin de thèse. C'est lors de l'analyse des films de *L'Etna* qu'on pourra le mieux se rendre compte de l'apport de la configuration de ces villes aux films.

3.3. *Les villes et les associations organisatrices des* rencontres

Il est assez révélateur que, depuis 1995 et le début de la création des *associations laborantines*, aucune des six *rencontres*[220], de plus en plus cosmopolites[221] au fil des années, n'ait été organisée à Paris et ses environs (Montreuil, Asnières-sur-Scène, La Courneuve), alors que deux *associations*, *L'Etna* et *L'Abominable*, y sont

---

[218] Se reporter à la section de cette thèse qui traite les questions économiques.

[219] Pour certains ateliers, on pouvait emprunter la caméra et filmer d'autres environnements. Pour ma part, en dehors des lieux près de *L'Etna* ou dans *L'Etna*, je filmais souvent près de chez moi et à l'intérieur de chez moi.

[220] En considérant ici que la première d'entre elles a eu lieu lors de la première réunion en 1995. Christophe Auger m'a rapporté que la première *rencontre* était celle-ci, et non celle de 1997 qui a eu lieu au *Cinéma Spoutnik*. Quelques personnes considèrent néanmoins celle-ci comme étant la première. De toute manière, lorsque cette « réunion » a eu lieu aucune association ayant un espace laboratoire n'avait encore été créée. La première *rencontre* qui a eu lieu après que la plupart des associations laborantines avaient été créées est celle au *Cinéma Spoutnik*.

[221] D'après les entretiens que j'ai réalisés, les programmes consultés et la rencontre *Bains Argentiques* à Nantes en 2016 à laquelle j'étais présente.

installées – voire trois, si l'on prend en compte l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées* située à Saint-Ouen, mais celle-ci a été créée tout récemment –, lesquelles comptent le plus de *membres* et de circulation des personnes et des matériels, et que dans aucun autre département français on ne trouve plus d'une des *associations* approchées. Par leurs configurations, Paris et ses environs ne seraient-ils pas les lieux les plus aptes pour recevoir, lors des *rencontres*, les personnes en provenance des autres régions de France et des autres pays ? Quelles pourraient bien être les raisons qui amènent à les organiser ailleurs, sachant que les *membres* des associations de Paris et de ses environs y sont très présents – avec parfois davantage de *membres* que la plupart des autres structures[222] ? L'explication pourrait éventuellement venir de son omniprésence ? Quelques personnes rapporteront qu'auparavant on se référait beaucoup à Grenoble et que maintenant il s'agit de Paris. Enfin, toujours est-il que l'organisation de ces *rencontres* est également fortement déterminée par l'élan des *membres* des *structures*, comme ce fut le cas en 2013 lorsque *Mire* a proposé via le groupe courriel *Forum Request* d'organiser la *rencontre* suivante qui a eu lieu en 2016. Il convient également d'ajouter qu'organiser une telle *rencontre* dans une ville exige un engagement assez important de la part des membres de l'association, comme on a pu l'observer à Nantes avec 150 participants inscrits et des structures provenant de plusieurs pays. L'association *Mire*, avec ses partenaires, a non seulement organisé cet événement, mais a également orienté les participants pour leurs déplacements et pour leur hébergement en ville. Pour ceux-ci, une rencontre dans une ville autre que Paris signifie souvent de moindres frais, et ce à tous les niveaux : à Paris le coût des transports en commun, des restaurants, des sorties culturelles, des locations, *etc*., est plus onéreux. L'impact sur le budget des personnes et des associations influe certainement sur la décision des *membres* d'organiser ou non une telle *rencontre*. Quant aux *associations* organisatrices de ces évènements, comme *Mire*, elles détiennent souvent une solide expérience en programmation dans les villes correspondant à leur emplacement. Ceci étant, l'engagement de quelques-uns des *membres* des associations de Paris et de ses environs – qui ne sont pas dans une démarche de programmation dans la ville à la manière de *Mire* – dans l'organisation de *rencontres* dans d'autres villes est souvent important.

[222] *Ibid.*

Enfin, notons que les six *rencontres* ont été réalisées soit en France, soit dans des pays frontaliers. Et que peu nombreux sont les *membres* des associations situées en France qui se déplacent lorsqu'elles sont organisées un peu plus loin, comme lors de la *rencontre* qui a eu lieu à Zagreb en Croatie en 2011. Comme les voyages hors de l'Europe, ou dans les pays européens plus éloignés de la France sont plus onéreux, le financement des déplacements pourrait résoudre le problème. Ce sont souvent majoritairement les *membres* des associations les plus anciennes et les plus établies administrativement, comme l'*Atelier MTK*, *Mire* et *L'Abominable*, entre autres, qui sont, suivant l'année, les plus impliquées dans l'organisation de ces *rencontres*.

3.4. *Les autres villes et associations et leurs propres réalités*

Penchons-nous un moment sur les villes et les associations dont le cadre – économique, sociétal, politique, technique, géopolitique, logistique, *etc*. – diffère largement des autres supra citées au point d'être susceptible de provoquer des points de « tension » au sein du réseau. Par rapport aux associations citées dans les sections précédentes, toutes les autres associations comportent une organisation dont l'échelle est « réduite » au point, pour certaines, de courir le risque de disparaître. Les *associations laborantines* n'existent plus en tant que telles dans certaines villes, c'est le cas notamment de *Élu par cette crapule*, au Havre, de *Les films de la Belle de Mai*, à Marseille, de *Bioskop* à Saint-Sever-du-Moustier, et de *Treiz* à Rennes. Leurs fondateurs se sont éloignés du but « laboratoire » pour s'orienter vers d'autres champs filmiques (vidéo, programmation, etc.) ou alors ils sont en attente de nouvelles configurations pour reprendre les activités habituelles de l'*association* (*Bioskop*).



Ptgp. 4 À droite le Labo d'images vu de la ville d'Apt



Ptgp. 5 La ville d'Apt



Ptgp. 6 La ville d'Apt, à cinquante mètres du Labo d'images

Le Labo d'images et le *Labo K* reprennent, avec d'autres fondateurs, respectivement, les structures fragilisées de *Les films de la Belle de Mai* (dont la dénomination est devenue *Labo d'Image*) et de *Treiz* (dont la dénomination est devenue *Labo K*. *Treiz*, d'après Colas Ricard[223], a abandonné l'aspect laboratoire pour s'adonner à d'autres activités dans les champs du film et de la vidéo). Certaines associations laborantines, telles que le *Laboratoire de création collectif et participatif* de Lille et *Cinéma non conventionnel et images inanimées* de Saint-Ouen, créées récemment, appartiennent encore à un autre pôle, celui des *associations* récentes. *Burstscratch* s'avère être une association ancienne assez spécifique qui adhère à des réseaux proches d'elle à Strasbourg et elle est assez bien intégrée avec les associations anciennes. Comme *Mire* et *Élu par cette crapule*, *Burstscratch* a une histoire importante dans la programmation de films tant dans sa ville que dans plusieurs autres villes.

3.5. *Les moyens de transport et l'hébergement pour la circulation des membres*

Depuis la création des *associations*, dans les années 1990, la circulation – en transport en commun – des *membres*, aussi bien en France que vers ou en provenance de quelques autres pays, a été « améliorée », « facilitée » et rendue moins « onéreuse » avec une panoplie d'offres et de promotions qui leur est proposée. Ceci a eu des répercussions sur les interactions entre les personnes. Par ailleurs le coût de l'hébergement est, au fil des années, devenu plus onéreux mais quelques personnes, comme j'ai pu l'observer à Nantes lors des rencontres *Bains argentiques*, s'organisent en groupe, pour que les frais de logement soient minimes, ou elles sont invitées chez d'autres *membres* habitant sur place. Quelques-uns se

[223] Entretien réalisé avec Colas Ricard, *op. cit.*

partagent aussi les frais de transport en voiture d'une ville ou pays à l'autre. Ces circonstances varient beaucoup en fonction de la personne, du continent, du pays, de la région, du département et du cours de la monnaie[224]. Quant à l'organisation de ces voyages et de ces hébergements, internet a également joué un rôle déterminant. Ces voyages donnent lieu à des films réalisés à l'occasion de voyages d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre. On aura l'occasion, à la fin de cette thèse, d'approcher quelques exemples de cette catégorie de films lors de l'analyse de films provenant des activités proposées par *L'Etna*.

3.6. *Des villes et des films aux paysages distincts. Choix d'« une » ville et d'une association pour l'analyse des films*

Alors que mon projet de départ était d'analyser environ dix films de chacune des *associations* étudiées, un facteur déterminant m'a conduit sur une autre voie : la ville où elles sont installées. Lorsque j'ai commencé à visualiser les films de quelques *membres* des associations situées dans d'autres villes que celle où je me situais, j'ai compris qu'une chose m'échappait. Il s'agissait en réalité du rapport que ces associations entretenaient avec la ville. J'ai saisi, par le biais des films regardés, qu'une association « est aussi une ville » dans la mesure où la majeure partie des films qui y sont réalisés le sont dans sa ville ou par les habitants de sa ville. J'ai également compris que, même si les sujets pouvaient être proches, les paramètres socio-politico-culturels en rapport avec les villes étaient tout à fait autres et qu'il était donc risqué de les réunir pour en réaliser l'analyse, puisqu'au fond, bien que ces villes se situent toutes en France, elles diffèrent énormément les unes des autres, et ce sous différents angles. J'ai compris enfin que par les films on pouvait percevoir l'histoire du rapport de l'association, de ses *membres*, avec la ville. Ce dernier facteur était important. Il aurait été incontestablement difficile d'essayer de saisir par les films la dynamique des associations dans la ville si le choix avait été d'analyser indifféremment les films de toutes les associations.

4. ***L'économie***

[224] En fait, les pays d'Amérique Latine et quelques autres pays jonglent avec un autre type d'économie qui est très éloigné des logiques financières des pays dits développés, en raison, notamment, des configurations économiques de marché. Ces paramètres rendent plus difficiles les voyages afin de participer à certaines activités qui ont cours au sein du réseau.

Parmi l'ensemble des phénomènes entourant l'histoire des *associations*, l'économique, omniprésent, occupe une place significative. Sa dimension, à la fois exogène et endogène aux *associations*, atteint des proportions difficilement et variablement évaluables, du fait même de ses configurations complexes, comme l'on peut s'en apercevoir par la lecture des ouvrages en économie du cinéma de Laurent Creton[225]. La configuration économique dans laquelle se situent les associations est abordé par rapport : à la ville et au pays dans lesquels elles se situent ; à des instances départementales, régionales et étatiques sollicitées ou non par elles ; aux techniques et outils en usage en leur sein ; aux activités exercées en leur sein ; *etc*. Au-delà, en amont et en aval de cette section, quelques éléments économiques sont, suivant le sujet en discussion, également traités.

4.1. Une économie balbutiante et élémentaire

Bien qu'elles se soient, au cours des décennies écoulées, différemment « construites » les unes par rapport aux autres, toutes ces *associations* présentent cependant – au-delà même de leurs éventuels objectifs de se « répandre » ou non[226] – des caractéristiques économiques quelque peu « rudimentaires. »[227] Celles-ci résultent tout à la fois – entre autres spécificités et du fait de la méthode employée au sein de chacune des associations – : du cadre juridique associatif « souple »[228] duquel elles ressortent et, d'un autre côté, des conjonctures socio-professionnelles et socio-culturelles en rapport, principalement, avec les champs du cinéma et de l'audiovisuel[229] dont elles sont, par l'intermédiaire de leurs *membres*,

---

[225] Laurent Creton, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, *op. cit.*

[226] Certaines associations semblent être dans une dynamique d' « expansion » plus restreinte que d'autres, et elles n'ont pas réellement pour objectif d'élargir beaucoup plus le nombre de leurs *membres*.

[227] Les unes plus que les autres et si comparées avec d'autres structures dans les champs cinématographique, audiovisuel et/ou associatif, d'où les guillemets. Ce constat provient également de mes voyages, lorsque j'ai visité toutes les *associations* du corpus, à l'exception du *Labo k*, qui sont encore en activité au moment de ces recherches. Ce qualificatif émane des témoignages, des entretiens que j'ai réalisés et des photographies que j'ai récupérées par-ci et par-là. Il est fondamental de ne pas interpréter péjorativement ce terme, l'aspect rudimentaire peut être parfois important pour contrecarrer des façons de procéder qui tendent vers l'expansion (économique, technologique, *etc*.). Et il est synonyme d'autres enjeux socio-culturels.

[228] C'est-à-dire qu'une association de type loi 1901 peut tout à la fois se développer très fortement et n'exister que dans les Journaux Officiels, pendant maintes années, en attendant de peut-être un jour s'activer. L'État ne clôture pas une association inactive ou active, mais sans mouvement financier, et ne lui demande pas de frais, contrairement à ce qui se passe pour d'autres formes de personnes morales.

[229] Elles sont également issues des cercles en rapport avec les beaux-arts.

amplement issues. Héritières de « systèmes »[230] bien établis en France, elles s'en servent suivant des paramètres qui leur sont propres dans le but de développer une activité spécifique[231] et qui n'a pas de perspective de retour ni de débouché[232] financiers majeurs[233]. Ce qui détermine, dans une certaine mesure, la manière dont *elles* se positionnent face aux « agents » financiers : elles établissent souvent des rapports « restreints » de sollicitation de financements. Ceux-ci ne peuvent être envisagés que parce que leurs activités, du moins telles qu'elles sont conduites, peuvent fonctionner avec des sommes peu conséquentes[234]. Ceci a pour *effet* de les rendre quelque peu « indépendantes »[235] de *quelques* biais financiers[236]. En ce qui concerne la problématique de l'indépendance, Laurent Creton souligne que :

> L'indépendance est le plus souvent du domaine du rêve ou de la prise de position vis-à-vis d'un système. Il en existe de belles fables, qui portent des espoirs, des utopies, parfois des projets. L'indépendance n'est jamais que relative, se bâtit par la gestion des interdépendances et ne se mesure pas par quelques critères simples tels que la taille de

[230] Le fait même d'avoir choisi de mettre en place une *structure*, de quelque sorte que ce soit, dénote déjà des liens avec des *instances* étatiques, avec des systèmes, puisque ce sont ces dernières qui ont créé les cadres sur lesquels on peut se fonder pour atteindre certains objectifs suivant le projet.

[231] Aucune *structure* proposant le même type d'activité – si l'on considère notamment les outils, l'organisation et l'économie en usage – n'a eu, de tout temps, cours en France.

[232] La réponse développée concerne la majorité des cas traités. Certains *membres* réussissent à prendre des voies plus étendues, à tout point de vue, qui plus est économique.

[233] Ce en comparaison avec d'autres réseaux comme ceux associatifs, cinématographiques et audiovisuels, ces derniers brassant des sommes exorbitantes. Il est rare qu'un réseau associatif, quel que soit le domaine auquel il appartient, puisse bénéficier des mêmes sommes que ceux-ci. Par contre, un *membre* de l'une des associations du corpus peut, quant à lui, circuler de structure en structure, de la SA à la SARL et à l'associative, et établir ainsi sa source de revenus personnelle. Pour cette raison, il est primordial de bien distinguer la personne de la structure et ce en dépit des porosités qui peuvent exister vis-à-vis de ces deux pôles.

[234] En réalité, en trésorerie associative, le calcul des sommes d'une structure se fait par la comptabilisation des heures de bénévolat, du matériel acquis, des dons de toute nature, etc. Ainsi, même lorsqu'une association n'a rien sur son compte bancaire, elle justifie sa part auprès des financeurs par le nombre de ses membres, par l'espace occupé, le matériel au nom de l'association, etc.

[235] Comme le soulignera également Laurent Creton, ce terme, abondamment usité, doit être employé avec une grande précaution, étant donné notamment le caractère vaste des définitions et des possibilités de l'aborder. Creton Laurent (dir.) *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*, *in* Théorème n° 5, 1998, Paris.

[236] Il ne s'agit donc pas d'être « indépendantes » de tous les biais financiers.

> l'entreprise, l'insuccès rencontré, le radicalisme du discours ou l'appartenance à un syndicat professionnel[237].

En définitive, et en dépit de tous ces cadres économiques, ces *associations* sont circonscrites dans des « contraintes »[238] – qui génèrent des circonstances déterminantes à leur histoire – à caractères « interdépendants » socio économiquement. On aura ultérieurement l'occasion de davantage approcher ces problématiques d'« indépendance » et d'« interdépendance ».

4.2. *La participation des instances financières de la ville, du département et de la région*[239]

Dans la majorité des cas, les instances financières n'apportent leurs soutiens que lorsqu'elles sont sollicitées – ce qui n'est, de la part de l'ensemble étudié, pas toujours le cas[240], ceci en grande partie en raison d'un processus administratif qui est souvent complexe à gérer[241]. De plus, et pour diverses raisons, il ne répond pas toujours favorablement à leurs attentes : une certaine « cohérence »[242] de l'association et des dossiers « solides »[243] de demande de subvention, et/ou de financement, sont requis. À partir de ces prémisses, aussi bien la Direction

---

[237] En dépit du fait qu'il aborde davantage les entreprises dites indépendantes des Majors, ses conceptions sont également en rapport avec des « agents » tels que les associations ci-étudiées. Creton Laurent (dir.) *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique*, Paris, *in* Théorème n° 5, 1998, p. 26.

[238] Il convient de se référer à ce terme dans le sens donné par Odin, c'est-à-dire, d'après les divers « contextes » à partir desquels ces groupes étudiés se positionnent. Bien que cette recherche ne soit pas orientée vers la même dynamique analytique et sémio-pragmatique d'Odin, avec toute la complexité des « espaces » et « contextes » de communications, j'emploie ce terme afin de mieux saisir la dimension des « lieux », des « espaces » qui est au cœur de cette recherche. Voir pour plus de détails, Odin Roger, Les *espaces de communications : introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, PUG, 2011.

[239] Je me réfère aux zones antérieures au découpage effectué par le gouvernement.

[240] D'après maints entretiens que j'ai réalisés auprès de lui.

[241] Étant donné que les associations sont pour la plupart créées et gérées par des personnes n'ayant pas reçu de formation ni en administration, ni en trésorerie, etc., il devient difficile de répondre aux dossiers de financements avec leur composante réglementaire. En trésorerie, la part de l'association doit toujours avoir atteint un niveau minimal, et ses instances prennent en considération la comptabilisation de tous ces exemples. Par exemple 1h de bénévolat équivaut à 1h de salaire minimum au moins, *etc*.

[242] Elles apportent leur soutien lorsque l'association démontre qu'elle a un résultat « concret », soit par le nombre de *membres*, la feuille comptable, les biens de départ, le nombre de bénévoles comptabilisés, l'activité, la régularité, les productions, *etc*.

[243] Qui ne présentent des « défaillances » réglementaires et qui répondent aux critères sélectifs. D'après notamment mon expérience de trésorière au sein de quelques associations.

Régionale des Affaires Culturelles (*DRAC Culture*) que les Mairies des villes et/ou les départements – qui apportent tous, depuis l'origine[244], leur contribution à quelques-unes de ces associations[245] – sont présents dans l'histoire du réseau. En fait, plus une *association* de ce réseau se « construit », plus elle démontre son attachement à ces instances[246], à l'instar de *Mire,* de l'*Atelier MTK,* de *Burstscratch,* de *L'Abominable* et d'*Ad libitum*, celles-ci étant, ce qui n'est d'ailleurs pas négligeable, les plus anciennes du corpus[247]. Les associations les plus récentes, c'est-à-dire celles créées ou redéfinies[248] à partir des années 2000[249], sont davantage détachées de ces partenariats financiers, soit par « choix »[250], soit en raison d'une « vulnérabilité structurelle. »[251] Cet écart entre une génération d'associations et l'autre interpelle : en fait, la nouvelle génération est influencée par la précédente[252],

---

[244] En fait, l'origine des associations de type loi 1901 du corpus semble être en partie due aux possibilités de financement de l'activité associative qui jusqu'en 1995, ne pouvait compter sur aucune aide, puisque les personnes étaient structurées officieusement.

[245] Etienne Caire de l'*Atelier MTK* a recours à la *DRAC* chaque année, depuis la fin des années 1990.

[246] Au fur et à mesure que ses activités s'accroissent, l'association est davantage liée aux prises économiques.

[247] D'autres associations laborantines anciennes ont modifié leur dénomination – par exemple, *Les films de la Belle de Mai* avec Denis Cartet, qui est devenue *Labo d'images* avec Florent Ginestet –, ou ont alors rapidement abandonné l'objectif de mener des activités de laboratoire de développement photochimique au profit de celle de programmation de films – par exemple, *Élu par cette crapule* (fondée en 1991). *Mire* s'est constituée en association en 1993 en tant que programmatrice, elle a intégré par la suite l'activité de laboratoire photochimique. Certaines associations – comme *Mire* et *Élu par cette crapule* – et groupes – autour des fondateurs de *Burstscratch* – existaient déjà avant 1995 mais ils n'étaient pas réellement encore orientés vers ces questions de laboratoires photochimiques.

[248] *Les films de la Belle de Mai* devient, en 2003, par modification de sa dénomination dans le *Journal officiel*, *Labo d'Image*. Voir, dans l'annexe 1 de cette thèse, les données, concernant les *associations*, extraites de quelques exemplaires du *Journal Officiel de la République Française*.

[249] Il s'agit de *L'Etna* comme appartenant à l'élan des années 2000 – lorsque l'association a pris cette dénomination – puisque son but a été largement, plus ou moins à ce moment-là, orienté vers la question des activités de laboratoire photochimique, ce qui n'était pas le cas auparavant avec le *Cinéma Visuel* – ancienne dénomination de l'association – dont la création remontait à 1997.

[250] Il s'agit des choix qui ont été faits à partir d'une expérience de rapprochement et/ou de distanciation vis-à-vis de ces instances et d'une dynamique interne aux associations. Ces choix sont aussi en rapport avec les problématiques sur l'« indépendance » et l' « interdépendance » abordées précédemment.

[251] Une telle vulnérabilité concerne surtout les associations les plus « instables », et/ou les plus récentes comme *Bioskop*, *Treiz*, *Labo K*, *Labo de Création Collectif et Participatif* ainsi que *Cinéma non conventionnel et images inanimées*. Les raisons de cette vulnérabilité peuvent être nombreuses et parfois personnelles (comme l'arrivée des enfants, une séparation du couple ou la fin d'une amitié, un déménagement, *etc.*). Le *Labo d'images* ressort d'un schéma qui est davantage lié à celui d'une mise en attente d'activités, en raison, notamment, des occupations, dans d'autres structures, professionnelles de ses *membres*.

[252] Tous m'ont rapporté, lors des entretiens menés, l'influence que cette première génération a eu sur la deuxième.

néanmoins elles ne se sont pas établies sur les mêmes bases socio-culturelle, économique et politique, et ces configurations s'avèrent déterminantes dans leurs trajectoires auprès des instances de la ville, du département, de la région et de l'État où elles se situent.

Les associations remplissent un rôle spécifique dans la ville où elles sont installées. Les raisons de leur positionnement varient en fonction des objectifs de chacune d'elles. Dans son rapport avec les villes, le département et les régions, *L'Abominable* développe tout un réseau dans son champ géographique d'Asnières-sur-Seine, au départ, puis de La Courneuve par la suite et jusqu'à présent. D'après les informations de l'Assemblée Générale du 16 décembre 2017[253], et pour ne citer que quelques exemples, cette association a perçu : soixante mille euros par an, depuis six ans, de *Fabrique Culture* du département de Seine-Saint-Denis[254], ainsi que, pour la première fois, six mille euros de la ville de La Courneuve et quinze mille euros du département de Seine-Saint-Denis. L'association qui pourrait avoir des rapports similaires avec les instances financières est *Mire*, sinon, toutes les autres associations du corpus ne disposent même pas de dix mille euros par an de subventions[255], ce n'est qu'exceptionnellement qu'une ou l'autre en obtient davantage dans l'année[256]. Bien sûr, les *membres* principaux et les plus actifs de ces associations ne comptent pas uniquement sur ces ressources et ce sont les raisons pour lesquelles ils peuvent peu ou prou se saisir ou dessaisir d'elles. Comme Laurent Creton l'a rappelé, les critères délimitant les frontières de l'économie de l'art et de la culture ne sont pas constants[257], *Mire*, par exemple, obtiendra pour la première fois des soutiens financiers provenant d'organismes pour le développement de l'Europe avec le projet REMI[258].

---

[253] Suivant mes notes de cette assemblée à laquelle j'étais présente.

[254] Mais, d'après les discussions lors de cette assemblée, ce dispositif risquait d'être suspendu.

[255] D'après les informations provenant des entretiens que j'ai réalisés auprès des fondateurs de toutes ces associations.

[256] Tel est le cas, par exemple, de l'*Atelier MTK* qui, une fois, a bénéficié d'un budget de vingt mille euros dans l'année.

[257] Laurent Creton, *L'Économie du cinéma en 50 fiches*, 2ème édition, Paris, Armand Colin, 2010, p. 13.

[258] Ce projet est orienté vers la création, la préservation et la circulation des connaissances techniques sur le film argentique, afin de soutenir son usage en tant que médium de création. Il a été mené pendant deux ans, entre 2016 et 2018 par *Mire* (Nantes), *LaborBerlin* (Berlin) et *WORM.Filmwerkplaats* (Rotterdam), en donnant lieu à la fin à la publication d'une brochure que j'ai achetée pour dix euros à *L'Abominable*. Ces liens permettent également de distinguer les réseaux

4.3. *Sollicitations des instances de financement cinématographiques et audiovisuelles nationales*

On s'est quelques fois référé, lors des entretiens menés et sur la base de documents d'origine diverse consultés, au Centre National du Cinéma (CNC) – organe financeur étatique majeur du cinéma – et à d'autres instances de financement cinématographiques et audiovisuels comme étant des institutions financières éventuelles. En fait, l'argument est souvent – et paradoxalement, peut-on dire –, que les grandes instances du cinéma et de l'audiovisuel ne les financent pas réellement. Les explications vis-à-vis de cette situation sont nombreuses et ont souvent trait au caractère administratif complexe et peu fructueux de telles démarches, comme le rapporte par exemple Etienne Caire[259], qui a obtenu, pour l'*Atelier MTK*, une ou deux fois des financements du CNC, dans les années 1990, d'environ vingt mille francs[260]. Depuis lors, l'*Atelier MTK* n'a plus sollicité ni obtenu de financements du CNC. Etienne Caire souligne néanmoins qu'il envisage de peut-être réitérer cette démarche. L'une des voies principales de financement de l'*Atelier MTK* passe par la *DRAC* à raison d'environ cinq mille euros par an. La plupart des associations du corpus sont dans des dynamiques voisines, où peu d'organismes financeurs sont sollicités et peu de financements sont reçus. Ce sont plutôt *Mire*, *Ad libitum* et *L'Abominable* qui se distinguent dans ce panorama, car elles ont développé leurs activités en se souciant davantage des partenaires économiques locaux et nationaux. *L'Abominable* est la seule, sans interruption depuis 2002, à obtenir des financements du CNC d'environ vingt mille à quarante mille euros[261] par an. Cela n'est pas dû au fait qu'elle occupe une position quelconque par rapport aux autres associations, mais s'explique parce qu'elle est la seule à faire la démarche de façon continue, en suivant le règlement de présentation

qui s'établissent entre les associations situées en France et entre celles-ci et les structures situées en France et dans d'autres pays.

[259] Entretien avec Etienne Caire réalisé par moi-même dans l'espace de l'*Atelier MTK* à Grenoble, le 16 décembre 2016.

[260] *Ibid.*

[261] D'après mes notes de l'Assemblée Générale de *L'Abominable*, à laquelle j'étais présente, le 16 décembre 2017.

d'une demande de financement au CNC. Comme il est notifié dans le ledit *Manifeste*[262] écrit en 2002[263]

> Et aujourd'hui, le Centre National de la Cinématographie ajoute le terme [Expérimental] à la triade « fiction, documentaire, animation » de son dossier de soutien sélectif du court-métrage[264].

Cette nouvelle donne en rapport avec le cinéma expérimental incite *L'Abominable* à renouveler ses demandes de financement auprès du CNC, contrairement à la plupart des autres associations qui opteront pour des voies distinctes et pour des configurations internes davantage restreintes économiquement.

Une autre catégorie de partenariat économique est celle qui s'est établie durant un temps entre *Ad libitum* et le *Centre Pompidou*. L'intérêt de celui-ci pour les films[265] est connu :

> Aujourd'hui forte de près de 1500 titres, la collection des films du Musée national d'art moderne constitue un ensemble unique au monde. Dès 1976, Pontus Hulten, le premier directeur du musée, confiait à un cinéaste, Peter Kubelka[266], le soin de créer le noyau initial de cette collection, avant qu'à partir de 1982, Jean Michel-Bouhours[267] en prenne la responsabilité. En faisant leur entrée dans les collections nationales, les films intégraient aussi l'univers du musée, au côté de la peinture, de la sculpture, du dessin ou de la photographie et

---

[262] Il ne s'agit pas en réalité d'un manifeste. Voir la section dédiée à cette question.

[263] *Expérimental ? C'est pas mon « genre »*, *op. cit.* Bien que ce texte ne comporte pas la mention de l'auteur, quelques personnes que j'ai interviewées m'ont rapporté qu'il pourrait, du moins en partie, avoir été écrit par Nicolas Rey. Rey ne m'a pas, lors de l'entretien qu'il m'a accordé, rapporté que ce texte n'était pas un manifeste ou qu'il l'avait écrit. Le fait qu'il soit l'auteur, ou l'un des auteurs, est plausible si l'on considère son engagement au sein du réseau des *associations* et autres structures et au sein du réseau du cinéma expérimental.

[264] *Ibid.*

[265] En rapport avec les arts en général et le cinéma en particulier. Ce centre dédie une partie de ses activités aux « films d'artistes » émanant des artistes ayant une importante formation en beaux-arts.

[266] J'ai rencontré Peter Kubelka à deux reprises en 2017 à Paris : au *Centre Pompidou* et à l'association *Re:voir* créée par Pip Chodorov. Ces rencontres ont été en grande partie organisées par Christian Lebrat et *Paris Expérimental*. On a un peu parlé de ces recherches-ci.

[267] Lors de notre entretien le 5 avril 2017 chez lui, il m'a fait part des échanges importants entre *Ad libitum* et le *Centre Pompidou*, rejoignant par-là les propos de Laure Sainte-Rose d'*Ad libitum* quant aux activités de celui-ci par rapport à ce centre.

> s'inscrivaient ainsi, au-delà des frontières de l'histoire du cinéma, dans le champ élargi de l'histoire de l'art moderne[268].

Dès sa création, en 1999, *Ad libitum* a noué des liens économiques avec le Centre Pompidou – comme d'ailleurs aucune autre association du corpus – par la restauration de films, activité qui lui a permis de se forger une trajectoire professionnelle durable auprès du Centre, et ce jusqu'à tout récemment, et auprès d'autres instances. Une autre particularité d'*Ad libitum* – toujours du point de vue économique – est, entre autres, la relation qu'elle entretient avec le champ étendu du cinéma amateur[269]. Laure Sainte-Rose rapportera, lors de notre entretien[270], qu'elle a néanmoins l'impression que ces deux aspects ne sont peut-être pas appréciés par certains *membres* du réseau des *associations* et des structures, notamment parce que cette association pratique la prestation de services et n'adhère pas toujours au « faites-le vous-mêmes », deux *a priori* défendus par quelques *membres* du réseau. J'ai pu effectivement constater ces dires auprès de quelques *membres* qui intègrent le réseau et qui soutiennent ces *a priori*. Ses deux fondateurs, Laure Sainte-Rose et Christophe Auger, étaient les deux grandes figures du réseau avant même que cette association ne soit créée, et ils étaient, déjà des adeptes de ces *modus operandi*. Peu de *membres* laborantins sollicitent les services d'*Ad libitum*, alors même que, comme le rapporte Saint-Rose, ils ont besoin de ces genres de liens en rapport avec la restauration de films. En ce qui concerne cette activité spécifique nécessitant un investissement économique important, elle pourrait être éventuellement financée par les instances de financement du cinéma amateur[271], du cinéma expérimental et du CNC. Toutes ces catégories de cinéma sont davantage développées économiquement[272] que celle, au sens strict, du « réseau » des associations laborantines. Précisément, bien que ce réseau étudié ne soit pas associé

---

[268] Collectif, *Collection films*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 9.

[269] Selon *Inédits*, « Par cinéma amateur, nous entendons les images en mouvement évoquant tout aspect de la vie de nos sociétés, réalisées sur tous les formats et supports et qui, à l'origine, n'étaient pas destinées à une diffusion dans les circuits professionnels de l'audiovisuel », consulté le 28 avril 2019 à l'url http://www.inedits-europe.org/. En fait je me pose la question si quelques amateurs ne se posent pas parfois la question, à l'origine, que peut-être un jour leurs films pourraient atteindre d'autres niveaux de diffusion que ceux dits amateurs.

[270] Entretien avec Laure Saint-Rose les 27 et 28 avril 2017 à Paris. Je suis également allée à Cras la rencontrer afin de notamment connaître l'espace d'*Ad libitum*.

[271] *Inédits* est l'une des instances majeures du cinéma amateur en Europe.

[272] Elles ont tout un réseau de festivals, de théoriciens, de structures.

directement aux autres, il présente néanmoins beaucoup de caractéristiques qui pourraient l'en approcher. De ce fait, il pourrait aussi solliciter des financements auprès des instances de ces trois réseaux, ce qui pose néanmoins le problème des frontières bien établies, ou potentiellement à établir, des champs (amateur, expérimental, associatif loi 1901 laborantin, *etc*.). Cet extrait, en rapport avec le cinéma amateur et à l'*Archive Nationale du film de famille* de Bologne, expose quelques-unes des raisons, qui sont aussi celles des *associations*, pour que les financements de la part des instances nationales aient davantage lieu.

> Zu seinen Aktivitäten gehören das Sammeln, die Restaurierung und Konservierung, die Digitalisierung und Katalogisierung sowie die Verbreitung und Zugänglichmachung all jener Filme, die im familiären Umfeld entstanden sind oder innerhalb des Wirkungskreises des Amateurkinos realisiert wurden[273].

Ad libitum pourrait en partie les accompagner, comme le suggère notamment Laure Sainte-Rose, tout du moins pour la restauration de films qui est coûteuse et qui nécessite de longues heures d'activité et de travail. Ce qui pose problème, c'est que les *membres* de ces associations et les associations elles-mêmes sont nombreux et qu'*Ad libitum* a peu de *membres* qui pourrait rendre ces services. Face à ces nombreuses impasses, il est aisé de constater que sans ressources financières nationales importantes et orientées vers ces associations laborantines, il serait inenvisageable pour elles d'accomplir un tel projet de restauration – pourtant nécessaire au vu de l'état de certains films[274] argentiques conservés par leurs *membres*. *Ad libitum* ne pourrait pas, seule, accompagner l'ensemble des *associations* et des *membres* dans les projets de restauration. Et il n'existe pas en France une instance comparable à l'*Archive Nationale du film de famille* de

[273] « Ses [de l'*Archive Nationale du film de famille*, ANFF, à Bologne, Italie] activités comprennent la collecte, la restauration et la préservation, la numérisation et le catalogage ainsi que la distribution et la mise à disposition de tous les films qui ont été réalisés dans l'environnement familial ou dans le domaine de l'activité du cinéma amateur », Matti Siegfried, Lesky Carina, Öhner Vrääth, Zechner Ingo (dir.), Abenteuer Alltag Zur Archäologie des Amateurfilms, Vienne, Synema Publikationen, 2015, p. 218. Cet extrait a été traduit de l'allemand par l'autrice de cette thèse.

[274] Sylvie Simon et Laurence Barbier de *Burstscratch* m'ont rapporté, lors de notre entretien du 8 décembre 2016, que leurs films argentiques des années 1990, 2000 et 2010 sont conservés dans des cartons et qu'elles ne savent pas s'ils sont périmés. Elles m'ont aussi rapporté qu'elles ne se sont pas encore occupées de leur restauration.

Bologne qui pourrait proposer ses services aux associations laborantines. C'est parce que les *associations*, les *membres* et les *films* sont nombreux, et parce qu'ils comportent des spécificités, qu'il serait important de créer des structures plus spécifiquement dédiées à eux et solidement financées par des instances étatiques, lesquelles, traditionnellement, apportent des financements plus conséquents que ceux proposés par les villes, les départements et les régions, ceux-ci étant, en partie, eux-mêmes financés par celles-là.

4.4. Des ateliers comme moyens significatifs de ressources

L'une des ressources financières les plus – si ce n'est la plus – répandues, pour la majorité des *associations* étudiées, provient des activités d'ateliers[275]. Ceux-ci sont proposés par toutes, à des degrés différents[276] et à un moment ou à un autre de leur histoire[277] – certaines les ont pourtant, au bout d'une période parfois importante d'« installation »[278], plus ou moins délaissées au profit d'autres sources de revenu[279]. De plus, quelques témoignages suggèrent qu'elles ne se seraient pas constituées comme telles si des facteurs pédagogico-économiques n'étaient pas entrés en jeu, surtout à un moment où la jeunesse qui les intégrait était susceptible de s'orienter professionnellement après avoir fréquenté les milieux de l'enseignement et de l'apprentissage, comme on l'a observé plus avant[280]. Toujours est-il que toutes les *associations* du corpus développent cette démarche et l'une des

---

[275] Christel Taillibert a écrit d'importants travaux qui ont trait à l'histoire du cinéma éducatif et d'enseignement depuis les années 1920 en partant d'une recherche sur l'Institut Internationale du Cinématographe Éducatif (ICE). Elle relève comment les ciné-clubs et la télévision viennent (p. 371), après la Seconde Guerre, altérer une « technologie spectaculaire au service de l'éducation du peuple. » (p. 374), en s'agissant de l'ICE. Christel Taillibert, *L'Institut International du cinématographe Éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « communication et éducation », 1999.

[276] Le terme même d'atelier sous-entend une « initiation » à une pratique. Suivant l'association cette « initiation » aura divers degrés en fonction du temps dédié à la formation, du « formateur », de la pédagogie, *etc*.

[277] Parfois plutôt au début de leur histoire, comme cela m'a été rapporté par Anne-Marie Cornu le 17 juillet 2016 lorsqu'elle se référait à *L'Abominable*.

[278] Suivant l'association, plus ou moins de temps d'« installation » est nécessaire. Quelques-unes abandonneront l'activité au bout d'une période, d'autres entameront des phases davantage structurées, sortant par-là de cette étape embryonnaire d'installation.

[279] Tel que *L'Abominable*, qui s'est au départ constitué avec ces types de ressources jusqu'à nouer des rapports avec des institutions financières comme la *DRAC*, le *CNC*, les diverses aides du département et de la région, *etc*. *Bioskop* proposait plutôt des prestations de services qui peuvent quelques fois être plus rentables. Ces démarches de prestation de services au sein d'une association risquent de ressembler à celles qui ont cours au sein d'une Sarl.

[280] Voir la section de cette thèse dédiée à la scolarité.

motivations principales, au-delà de l'attrait pour la pédagogie, s'avère être l'économique[281]. Aucune autre activité ne leur apporte, et ce jusqu'à présent, davantage de ressources régulières. En revanche, *Ad libitum* et *Bioskop* s'écartent considérablement de ce schéma en proposant des prestations de service[282] régulières à des tiers. Celles-ci proposent également des ateliers, mais dans une dynamique moins contraignante économiquement puisqu'elles ont d'autres alternatives[283]. Bien que *L'Abominable* ne soit plus, depuis de nombreuses années, dans cette dynamique d'organisation d'ateliers de façon régulière, au cours de son Assemblée Générale du 16 décembre 2017[284], Thomaž Burlin a rapporté que la Mairie de La Courneuve demandait à ses *membres* de proposer des ateliers pour les enfants – financés par elle –, proposition qui a été bien reçue par les *membres* présents à cette assemblée.

Ces ateliers ont diverses orientations et apportent des revenus distincts suivant l'association. Lorsqu'ils accompagnent le projet d'une année, on l'inscrit dans des résidences pour artiste, comme au sein de l'*Atelier MTK* qui perçoit un soutien de la *DRAC* d'environ cinq mille euros pour accompagner un seul artiste le plus souvent[285]. Il y a également les ateliers réalisés à l'extérieur[286] – au lycée, au collège, à l'école, à l'université, dans les écoles des beaux-arts, dans des centres de loisirs ou sociaux, dans l'une des autres associations du corpus, *etc*. – qui peuvent rapporter, en fonction des contrats, jusqu'à environ deux mille euros[287] par atelier – ou d'ailleurs ne rien apporter financièrement[288]. Et puis, il y a les ateliers de courte

---

[281] Des ateliers sont menés dans les écoles, collèges et lycées, où ils sont parfois facturés à 2000 euros chacun (suivant ce qu'Emmanuel Piton m'a rapporté, *op. cit.*). On note néanmoins que cette tarification est nettement inférieure à celle qui a cours dans le parc des formations des entreprises de type Sarl.

[282] Les *membres* des autres associations proposent aussi des prestations de service, mais celles-ci restent, *a priori*, plutôt rares.

[283] Ces possibilités se justifient aussi par les connaissances techniques spécifiques que ces deux associations, par le biais de leurs fondateurs, développeront : l'une en lien avec la restauration des films, et l'autre avec le développement photochimique (au moyen d'une développeuse) et avec le tirage de films.

[284] D'après les notes prises par moi-même lorsque j'étais présente à cette assemblée.

[285] Comme me le rapportera Etienne Caire à Grenoble le 16 décembre 2016.

[286] Il s'agit de l'une des catégories les plus répandues lorsque l'association n'a pas encore développé un noyau interne solide – avec des *membres*, du public, des personnes extérieures s'y intéressant, des financements institutionnels, *etc*.

[287] D'après Emmanuel Piton, *op. cit*.

[288] Lorsqu'elles sont invitées lors d'un festival, comme *L'Etna* au *Festival des Films Expérimentaux et Différents de Paris*, ou qu'elles participent à une rencontre entre structures « laborantines » plus ou moins du même genre, comme celle des *Bains Argentiques* à Nantes en 2016.

durée, d'un à quatre jour(s), avec environ de 2 à 6 participants, qui ont lieu en interne[289], et qui peuvent coûter environ 250 euros par personne inscrite lorsqu'on n'est pas *membre* de l'association et 125 euros lorsqu'on est *membre*. Par ailleurs, certains ateliers réservés aux *membres*[290] sont souvent gratuits, ou proposés moyennant une participation financière dérisoire[291]. Tous ces exemples font partie du large éventail inscrit dans la façon d'organiser les ateliers en fonction d'une nécessité qui correspond à une logique interne de l'association. Ces ateliers apportent en outre des réponses à une demande d'apprentissage d'une offre plutôt rare lorsqu'il s'agit de l'argentique, et des tarifs non-concurrentiels souvent appliqués par les réseaux associatifs qui contrecarrent, notamment en raison des règlementations statutaires, ceux des formations proposées par des entreprises de type Sarl ou autre.

4.5. *La cotisation des membres*

Pour les associations situées près des grands centres urbains – hormis lorsqu'elles viennent d'être créées[292] –, la part des cotisations des *membres*[293] relève des ressources financières significatives pour leur fonctionnement, comme surtout à *L'Etna* –qui demande trente euros par mois à chacun de ses *membres*– et à *L'Abominable* – qui demande cinquante euros la première année et trente toutes les autres années à chacun de ses *membres*. *L'Etna* compte environ quarante membres et *L'Abominable* quatre-vingts[294], et ces deux associations se caractérisent par une

---

[289] Ils sont également bien répandus, par exemple à *L'Etna*, à *Burstscratch*, à *Mire* et au *Laboratoire de création collectif et participatif*.

[290] Ce sont des ateliers visant à introduire les *membres* à la pratique mise en place dans l'association. Du fait qu'ils cotisent – *voir* le passage dédié à cette thématique –, ils ne sont pas censés payer les ateliers. Ou alors, quand ils les payent, le tarif est nettement inférieur à ce qu'ils paieraient s'ils n'étaient pas *membres*, comme à *L'Etna*. De manière générale, les *membres* ne paient pas toujours les ateliers, et quelques-uns d'entre eux finissent par s'engager davantage dans l'association en proposant eux aussi des ateliers.

[291] À *L'Etna* la réduction est de cinquante pour cent pour les ateliers qui sont également ouverts aux *non-membres*, par contre le tarif est souvent dérisoire (par exemple, pour payer les frais liés à l'usage des produits et des matériels), ou gratuit, lorsqu'il est proposé uniquement aux *membres*.

[292] Comme le *Cinéma non conventionnel et images inanimées* créé en 2015.

[293] Parmi eux, quelques personnes proviennent d'autres pays que la France.

[294] La cotisation à *L'Etna* est de trente euros par mois quel que soit le mois, et à *L'Abominable* de cinquante euros la première année et de 30 les autres années. Comme ces deux associations sont situées à proximité l'une de l'autre, en Ile de France, les raisons économiques détermineront également les choix de quelques personnes de devenir *membre* de l'une ou de l'autre, le tarif de *L'Etna* étant supérieur. Ces raisons pourraient aussi justifier pourquoi *L'Abominable* comporte plus de *membres* payants, en sachant que, en vue des possibilités humaines et logistiques, il dépasse

grande circulation de personnes[295], *membres* et *non-membres*. Depuis un certain nombre d'années le nombre de *membres* est assez stable pour les deux associations – ce n'était pas le cas au tout début de leur création. Cette stabilité est considérée comme souhaitable[296], même si une augmentation du nombre de membres permettrait un gain financier. Les autres associations du corpus – situées dans des agglomérations de plus faible dimension, mais tout de même importantes[297] – ont, pour la plupart, moins de *membres* qui cotisent – pouvant aller jusqu'à vingt *membres* qui cotisent de quinze à vingt euros par mois. Quelques associations ont moins de *membres* – de un à cinq ou dix ? –en attendant de reprendre[298] ou de réellement démarrer l'activité[299]. Ces descriptions permettent de distinguer trois axes économiques majeurs concernant le nombre de *membres* qui cotisent : le « plein » ; le « moyennement plein » ; et le « faiblement plein ». C'est-à-dire qu'une hétérogénéité des cotisations de *membres* est en cours, laquelle contribue à soulever des « tensions » aussi bien « internes » que de « réseau ». Les associations se modulent d'après le « contexte »[300], donc d'après l'« espace de communication » – de type macro et micro – dans lequel elles se situent. Ces configurations économiques en rapport avec les *membres* qui cotisent, répondent elles-aussi au cadre politico-sociétal et culturel de ces associations par rapport à la France en tant qu'agencement aussi bien national que régional, départemental, communal, frontalier et international.

---

rarement ce nombre de *membres*. À l'Assemblée Générale du 17 décembre 2017 de *L'Abominable* – à laquelle j'étais présente – Julia Gouin a fait part des trois mille euros reçus des cotisations pour cette même année. Guilhaume Mazloum a rapporté, lors de cette même assemblée, que parmi les quatre-vingts *membres* de l'association, environ soixante – selon lui vingt de plus qu'en 2015 – vont « travailler » de façon plus espacée à *L'Abominable* dans l'année, et que deux ou trois (voire un peu plus) y vont plus régulièrement.

[295] En fait, les *membres* qui cotisent changent souvent d'une année sur l'autre, ou tous les deux ou quatre ans, rares sont ceux qui y cotisent plus de sept ou dix ans et il y a régulièrement des nouveaux *membres*. On n'inclut pas dans ce calcul les *membres* fondateurs, lesquels, du fait de leurs positions, et si le statut de l'association le permet, peuvent être *membres* sans y cotiser.

[296] Dans les réunions et les Assemblées Générales auxquelles j'ai participé de 2012 à 2019, ces questions ont été maintes fois débattues, puisque l'augmentation des *membres* qui cotisent posait des problèmes d'ordre logistique et humain.

[297] En fait, toutes les autres associations sont situées dans ces types d'agglomérations, ou tout près, comme l'*Atelier MTK* à Grenoble, *Mire* à Nantes, *Labo K* ou *Treiz* à Rennes, *Burstscratch* à Strasbourg, *Les films de la Belle de Mai* à Marseille, *Labo d'images* à Apt, tout près d'Avignon, etc.

[298] Comme à *Bioskop* et au *Labo d'images*, qui traversent des phases de transition depuis déjà quelques années, mais qui sont néanmoins deux structures, la deuxième plus anciennes que la première, ancrées, à leur manière, dans le réseau laborantin.

[299] Comme au *Cinéma non conventionnel et images inanimées* et au *Laboratoire de Création Collectif et Participatif*, les associations du corpus les plus récemment créées.

[300] Voir Roger Odin, *op cit.*

4.6. Le bénévolat : entre les dispositifs associatif et personnel d'un champ économique étendu

Au vu de la manière de fonctionner de ces associations, *a priori* majoritairement fondées sur le « système »[301] économique du « faites-le vous-mêmes »[302] et de la formation par le biais de la pédagogie des ateliers d'initiation[303] – cette dernière étant « rémunérée »[304] par des revenus nettement en-deçà de ceux du marché[305] –, une organisation de ces pratiques serait inenvisageable sans l'apport considérable et philanthropique[306] des personnes plus ou moins bénévoles[307] engagées dans ces activités où la prestation de service n'est pas de mise[308]. Le petit nombre de personnes en Contrat à Durée Déterminée (CDD) ou en Contrat à Durée Indéterminée (CDI) les intégrant – aux statuts souvent vulnérables, comme on l'a observé précédemment – l'est parce que d'autres compromis ont pu être établis, lesquels, le plus souvent, ne proviennent pas directement de l'activité en soi mais plutôt des subventions et des aménagements de contrats[309], ceux-ci étant néanmoins

---

[301] Comprendre ce terme notamment par l'approche anthropologique des « structures » / « systèmes » mené par Claude Lévi-Strauss et d'autres chercheurs.

[302] Il convient de comprendre ce « système » économique du « faites-le vous-mêmes » comme mobilisant une activité qui, dans le cas des groupes étudiés, se situe toujours par rapport à d'autres activités des champs économiques générales public et privé – la restauration, le transport, l'hébergement, l'achat et la réparation de matériel, *etc*.

[303] Bien qu'il puisse avoir des formations plus approfondies, elles en sont néanmoins minoritaires.

[304] Ce terme peut ici être compris dans un sens large, lequel n'engloberait pas uniquement l'aspect financier, d'autres configurations rémunératrices pouvant être mises en place.

[305] Où une formation de quelques heures, jours ou mois, d'autant plus dans le circuit de la « fabrication » de films, peut atteindre des sommes considérables, à l'exemple de l'École Supérieur de réalisation audiovisuelle à Paris.

[306] Ce genre d'engagements ne signifie pas non plus que la personne bénévole sera constamment dans ce type de rapport avec l'association. En ce sens, il est donc important de prendre en compte l'évolution du statut de bénévole vers d'autres statuts au sein d'une même association. Par exemple, pour une situation précise ce bénévole peut, à un moment donné, être rémunéré pour un service quelconque au sein de l'association, ce qui est d'ailleurs la trajectoire de quelques bénévoles au sein de ces ensembles étudiés. Bien entendu, lorsqu'il est rémunéré il sort de son statut de bénévole pour avoir d'autres statuts.

[307] Le bénévole, qui n'est par principe pas rémunéré en nature, est comptabilisé lors des calculs de trésorerie pour la demande des subventions. Légalement une association a le droit de solliciter 300 heures par an d'un bénévole d'après le texte collectif – enregistré le 21 mars 2018 à L'Assemblée Nationale – *Proposition de loi visant à valoriser le statut du bénévole dans les associations*, consulté le 10 janvier 2019 à l'url http://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/textes/l15b0780_proposition-loi.

[308] L'usage éventuel du système de prestation de services – rarement employé par la majorité des associations étudiées – risquerait, par la sollicitation d'acteurs extérieurs à leurs vécus, de faire dévier ces associations de leur liens conviviaux internes.

[309] L'État a mis en place différentes catégories de contrats (aidé, tremplin, etc.) afin de « soutenir » les structures en générale pour qu'elles puissent ensuite entamer la marche des contrats standards non-aidés. Celle-ci peut néanmoins devenir complexe pour ces associations quelques années après lorsqu'elles n'ont alors plus tout à fait le droit à des tels dispositifs souvent accordés en début de

insuffisants pour le fonctionnement de ces associations sans la participation importante des bénévoles.

Etienne Caire rapporte qu'

> […] au début c'était un groupe informel qui s'appelait *Atelier MTK*, il n'y avait pas de statut et on fonctionnait de la même manière sauf qu'on n'avait pas à produire des bilans et des choses de cet ordre, mais aussi parce qu'on ne demandait rien à personne. Après des moments lorsque on a demandé à la ville de nous aider à trouver un espace là oui on était obligé d'être en association. Bon, ce n'est pas très contraignant, ce sont les paperasses qu'il faut rendre mais ça va. Non, le problème c'est plutôt employer des gens[310].

L'*Atelier MTK*, créé en tant qu'association loi 1901 en 1995, et qui est parmi les plus « développées » de l'ensemble du corpus, ne compte de nos jours aucun salarié en CDD ou en CDI. Les subventions reçues assez régulièrement de la *DRAC* d'environ cinq mil euros depuis la fin des années 1990 et celles ponctuelles du CNC ou d'autres institutions[311] ne suffisent pas à embaucher régulièrement les *membres*. Les subventions accordées aux associations ne servent le plus souvent que pour le fonctionnement minimum des activités. L'apport des bénévoles est ainsi impératif pour ce fonctionnement, et là réside le revers économique des choix stratégiques des institutions. Les institutions n'accordent presque jamais à ces associations les moyens de salarier les personnes en régime normal, mais uniquement, et rarement, en régime « aidés » par divers types de contrats limités à un, deux ou trois ans et en faveur exclusivement du « démarrage » financier, stades d'ailleurs où sont toujours ces associations qui dépassent très rarement un budget total de deux cent mille euros toutes années confondues depuis leur création – d'où l'impératif des bénévoles. Les *membres* de cette association ainsi que de la plupart des autres associations étudiées peuvent par contre, et c'est souvent le cas pour quelques-uns d'entre eux, signer des contrats avec d'autres entreprises bien établies dans le marché, moyens pour eux de sortir, durant un moment, du statut du bénévolat ou des contrats « aidés » pour

parcours financier. Ces associations ne sont de toute manière pas tout à fait encore sorties d'un stade financier embryonnaire et vulnérable.

[310] Entretien réalisé avec Etienne Caire le 16 décembre 2016 à Grenoble.

[311] *Ibid.*

ensuite y revenir lorsqu'ils ont du temps libre, ou sont « disponibles » – en reprenant la formule chère au sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa[312]. Au-delà de cette manière de procéder, les associations comptent sur d'autres « dispositifs personnels » comme ressources, à l'exemple de *Treiz* dont Colas Ricard rapporte

> À *Treiz* on a toujours un peu été les punks du Do it Yourself [faites-le vous-mêmes]. Loin des gros labos avec plein de sous (subventions) ou plein de matos (récupéré à droite à gauche), nous on n'avait rien. Le matos collectif était MON matos perso (acheté avec mon RSA et ma bourse Fondation de France) : 2 ou 3 spires super 8, une spire 16, quelques caméras et basta. Pas de matos compliqué ([comme la] tireuse, [la] truca…)[313].

Force est de constater que nombreuses sont les associations qui accueilleront – par le biais de leurs *membres* souvent les plus engagés dans ces voies – presque les mêmes types de « dispositifs personnels » auxquels fait référence Colas, du moins à un moment ou à un autre de leurs parcours. À l'exemple également, et à un moment donné, de Dominik Lange qui aura lui aussi recours au Revenu de Solidarité Active (RSA) tout en étant actif bénévolement tant à *L'Etna* qu'à *L'Abominable* [314]. Il est indéniablement probable, notamment d'après les observations de terrain et les entretiens menés pour cette recherche, que sans ces « leviers » de soutien à la personne et à l'association et souvent provenant de l'État – par le biais notamment de la ville, de la région ou du département –, ces

[312] Hartmut Rosa, Anastasia Vécrin (recueilli par), *Nous ne vivons pas l'utopie de la décélération*, Libération, Paris, 23 avril 2020. Rosa défend que la société serait dans un circuit d'accélération où l'impératif est la « disponibilité » des êtres. En ayant du temps « disponible », les *membres* de ces associations contribueraient-ils ainsi à cette accélération ?

[313] Les « labos » auxquels il fait référence sont les associations laborantines du corpus de cette thèse ; j'ai gardé la forme majuscule telle qu'écrite par Colas lorsqu'elle a lieu ; toutes ces aides dont il se réfère sont des aides personnelles qu'il investit ensuite dans le projet associatif. Entretien réalisé avec Colas Ricard en direct via *Skype* par écrit le 2 mars 2017.

[314] Dominik Lange est l'un des *membres* de ces associations qui a le plus « fabriqué » de films en ayant recours à elles. D'après ce que Laure Saint-Rose et Lange m'ont rapporté, *op. cit.*, il a aussi des contacts avec *Ad libitum* auquel il a sollicité des prestations de service pour la restauration de l'un de ses films. Presque à chaque fois que j'allais à *L'Etna* ou à *L'Abominable* il était sur place.

associations n'auraient pas eu autant de bénévoles, ou de personnes « disponibles »[315], et autant d'engagement par et pour les films.

On soulève enfin que lors des demandes de subventions par les associations, la valeur comptable des bénévoles intégrée sur le bilan financier annuel est une valeur chiffrée considérée pour la prise en compte des sommes à allouer à une association. En effet, un bénévole qui accorde trois cents heures par an de son temps peut comptabiliser au moins trois cent fois le SMIC horaire en France. Donc les instances financières prennent en compte cette valeur lorsqu'elles reçoivent le bilan comptable des recettes et dépenses des associations. Plus le contingent de bénévoles est important et régulier plus la possibilité d'obtenir des subventions est, *a priori*, conséquente[316], d'où également l'importance d'avoir des bénévoles si l'association souhaite solliciter des financements. De manière générale, les « dispositifs personnels », lesquels peuvent en outre provenir de la famille ou d'ailleurs, assemblés à d'autres dispositifs financiers et matériels liés à l'activité de l'association, comblent les nécessités basiques de certaines associations, du moins durant une période donnée.

4.7. Achats, « récupérations », ventes et locations - Recettes et dépenses

Comme toutes ces associations ont, au fil des années, continûment bénéficié de peu de ressources financières[317] – du fait des obstacles pour elles d'atteindre d'autres échelons budgétaires en raison notamment de leurs propres « politiques internes » – , elles s'inscrivent dès lors, et par ricochet, dans la « contrainte »[318] d'une dynamique les engageant à agir de manière spécifique et polyvalente. Par exemple, en procédant à des achats, des « récupérations »[319], des ventes et des locations.

---

[315] Hartmut Rosa, Anastasia Vécrin (recueilli par), *Nous ne vivons pas l'utopie de la décélération*, *op. cit*.

[316] Ce constat provient également de mes expériences personnelles : de trésorière de deux associations de type loi 1901 à Paris ; et ayant suivi des formations comptables de courte durées proposée par la Mairie de Paris à la Maison des Associations du 10ème arrondissement de Paris.

[317] Les documents comptables consultés et les entretiens réalisés pour cette recherche ont amené à ce constat.

[318] Cette contrainte est quelques fois voulue par quelques *membres* de ces associations.

[319] L'acte de « récupération » ici fait référence à des objets usagés récupérés gratuitement et à des objets achetés à des prix cassés, dérisoires ou symboliques.

Ainsi, et pour ne citer que quelques exemples significatifs et non exhaustifs, elles s'orientent vers, d'une part, toute une panoplie d'achats plus ou moins importante suivant l'association[320]. On retient ici ceux de la pellicule vierge et de la chimie : ils sont parfois[321], pour des raisons d'abattement pouvant aller jusqu'à 40% du tarif initial du produit, regroupés dès le départ entre les *membres* ou effectués par l'association en quantité importante pour la revente ultérieure à ses *membres* à des tarifs souvent légèrement supérieurs au prix coûtant mais nettement moindre que si les *membres* les achetaient individuellement. D'autre part, la « récupération » – aux enchères, brocantes, marchés aux puces, vides greniers, foire des collectionneurs, chez une autre association ou structure du réseau ou une entreprise, *etc*., rarement dans les rues à l'improviste –, s'effectue par des achats en quantité significative[322] ou non – et à des sommes souvent dérisoires voire nulles – de produits usagés et hors du circuit standard des nécessités actuelles du cinéma analogique et numérique. Ainsi, des pellicules argentiques usagées [323] ou « périmées »[324], des caméras, machines et outils divers d'une autre « temporalité » sont « récupérés », apportant des perspectives d'activité aux associations en raison notamment du bas coût de ces marchandises traditionnelles de la filière cinématographique. Par ces achats et « récupérations » on remarque d'emblée l'intérêt économique de disposer d'une structure associative plutôt que d'agir en tant qu'individu ou que groupe hors structure juridique[325]. Ce rapport aux achats et récupérations justifie en partie l'intérêt de se regrouper en structure pour faire des films en argentique plutôt que de se lancer individuellement dans ce type de processus. Les subventions, cotisations et apports financiers des ateliers contribueront également à réaliser ces achats et « récupérations » tout en fournissant les meilleures conditions d'usage aux *membres*.

---

[320] Notamment de fourniture de bureau, d'électricité et de gaz qui peuvent engendrer des dépenses importantes.

[321] En fait plus l'association a des *membres* plus elle peut espérer bénéficier d'un abattement sur le tarif des produits.

[322] Le contingent se modifie selon la taille, le nombre de *membres* et les perspectives pour l'association.

[323] Ces pellicules usagées servent au remploi d'images, à l'intervention sur pellicule par le grattage, la peinture, la chimie, etc.

[324] Même lorsque la pellicule est dans un état dégradé elles sont utilisées par quelques *membres* pour des rendus stylistiques spécifiques.

[325] En fait les réductions sont souvent plus significatives pour des structures juridiques que pour des personnes qui se trouvent hors de ces cadres.

Un autre pan des usages économiques de ces associations concerne les ventes – déjà abordées en partie au paragraphe précédent – et les locations de matériel qui contribueraient, bien que dérisoirement, à leurs revenus annuels. Là encore les tarifs sont largement en-dessous de ceux du marché. Les ventes concernent surtout les pellicules – en 2017 *L'Abominable* a réalisé un revenu de 4800 euros pour la vente de pellicule[326] –, déjà abordées. Et les locations – bien qu'elles ne soient pas appliquées par la majorité des associations qui ont un *modus operandi* plutôt basé sur les cotisations, les subventions et les ressources provenant des ateliers – aux *membres* pour l'usage des espaces, des machines et des outils en fonction des activités spécifiques sur le lieu. Les locations – incluant celles des projecteurs argentiques, des caméras manipulés ou non par l'un des *membres* – peuvent également s'étendre aux *non-membres* de l'association comme aux musées et/ou galeries. On cite, à titre d'exemple, les recettes de location tous azimuts de 7 mille euros, ainsi que celles de 20 mille euros de location de projecteurs au *Musée de la Confluence* à Lyon, toutes les deux perçues par *L'Abominable*[327].

Bien que toutes ces transactions puissent être réalisées dans les associations, on souligne néanmoins qu'elles génèrent des recettes et des dépenses dérisoires. Elles ont pour objectif de contribuer aux activités et parfois de rémunérer les salariés des associations. Une association comme *L'Abominable*, laquelle emploie quelques salariés, est davantage contrainte de parcourir ces diverses trajectoires afin de fournir un cadre propice à ses objectifs bien plus risqués économiquement[328] que pour les autres associations du corpus.

D'après l'Assemblée Générale de 2017 à *L'Abominable*[329], pour cette seule année, l'association compte 167 mille euros de dépenses et 183 mille euros de

---

[326] D'après mes propres notes de l'Assemblée Générale du 16 décembre 2017 à *L'Abominable*. Comme *L'Abominable* est l'association qui a le plus de *membres* qui circulent elle peut vendre, *a priori*, à ses *membres* plus de pellicule que les autres associations.

[327] D'après mes propres notes de l'Assemblée Générale du 16 décembre 2017 à *L'Abominable*.

[328] L'emploi à long terme des salariés peut coûter cher pour une association, surtout lorsque le salarié sort de la phase d'emploi tremplin aidé financièrement par l'État par l'exemption des cotisations patronales. Seul *L'Abominable* est réellement dans cette voie. Quelques autres associations ont entamé ou ont voulu entamer ce processus sans succès jusqu'à présent. Quelques *membres* réussissent à se faire des revenus en dehors de ces schémas salariaux complexes pour ces associations aux revenus restreints.

[329] Archives personnelles, d'après mes notes de l'Assemblée Générale de *L'Abominable* du 16 décembre 2017 – à laquelle j'étais présente. Le compte rendu de cette Assemblée est également accessible dans les locaux de *L'Abominable*.

recettes[330], un résultat loin devant toutes les autres associations du corpus[331], lesquelles ne sont même pas à 30 mille euros de dépenses et de recettes, quelle que soit l'année d'activité. Cette même année, avec des chiffres nettement supérieurs aux années précédant 2010[332], *L'Abominable* a reçu environ 100 mille euros d'un seul organisme financeur[333] et d'autres aides plus faibles, ce qui lui a permis de hausser ses capacités de dépense et de recette. Néanmoins, ces sommes, bien qu'elles puissent paraitre conséquentes[334], sont basses dès lors que la structure emploie des salariés. Comme les autres *associations* ne sont pas ou plus dans cette voie, elles ont alors délaissé la recherche de financements et ont de ces faits les caisses moins remplies puisqu'elles sont dans un autre ordre d'objectifs, étant donné également les nombreux obstacles – administratif, fiscal, *etc*. – à traverser pour des personnes qui ont en grande partie des formations plus littéraires, artistiques ou technico-artistiques qu'administratives ou comptables.

---

[330] D'après mes notes de l'Assemblée. Ces chiffres sont provisoires, les dépenses et les recettes devraient, *a priori*, et à la fin de l'année comptable 2017, être analogues.

[331] À part éventuellement l'association *Ad libitum* qui a d'autres réseaux d'activités liés au cinéma amateur. Mais en fait *Ad libitum* suit le processus de la « prestation de services » où les personnes sont salariées sans passer par l'administration de l'*Ad libitum* mais par des entreprises tierces, d'où la difficulté et certainement l'impossibilité de la comparer aux autres associations du corpus qui ne pratiquent pas, à priori, des prestations de services. Sur certains points Laure Sainte-Rose s'approche individuellement plus du réseau du corpus de cette thèse qu'*Ad libitum* en tant qu'association, bien que *cette dernière* soit apparue en découlant du réseau et de l'*Atelier MTK*. En définitive, *Ad libitum* est liée au réseau mais d'une manière bien spécifique.

[332] En fait, d'après les rapports financiers et les compte-rendu réguliers depuis 1995 – que j'ai consultés dans les archives de l'association – des Assemblées Générales de *L'Abominable* – auxquelles j'ai participé à quatre reprises au cours de cette recherche, soit en 2014, 2015, 2016 et 2017 –, on observe une nette augmentation de ses recettes et dépenses depuis surtout 2012, où les sommes vont respectivement dépasser les 60 ou 80 mille euros. Ces augmentations accompagnent celles des activités de développement photochimique de la pellicule ainsi que d'autres activités. Voir les annexes 19, 20, 21 et 22 de cette thèse.

[333] Cet organisme n'a pas été désigné lors de l'Assemblée, néanmoins il est bien probable qu'il s'agisse du Centre National de la Cinématographie, organisme qui finance de plus en plus *L'Abominable* d'année en année depuis 2003 environ, *L'Abominable* étant la seule association du corpus à en solliciter régulièrement l'apport.

[334] Diverses personnes durant les entretiens que j'ai réalisés se réfèrent à *L'Abominable* comme étant une association plus ou moins bien structurée financièrement en comparaison des autres associations du corpus.

CHAPITRE TROISIÈME
ESPACES, DISPOSITIFS, USAGES ET MODES OPÉRATOIRES INSCRITS DANS LE TEMPS

> *L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel*[1].

Cette section s'articule autour de deux axes majeurs, tous deux développés également lors de l'analyse des films réalisés dans le cadre des activités proposées par *L'Etna* : le premier aborde les *espaces*[2] des associations du corpus en tant que tels[3] ainsi que les *machines* et les *outils* – en l'espèce : la *matérialité*, notamment dans ce qu'elle comporte de symbolique –, qu'ils soient situés dans ou en dehors[4] de ces mêmes espaces, et ce grâce notamment à l'analyse d'une sélection de photographies[5] et de films[6] réalisés en grande partie par moi-même au cours de mes

---

[1] Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung. Herhausgegeben im Auftrag des Instituts für socialforschung von Max* Horkheimer, Paris, Librairie Félix Alcan, Jahrgang V, 1936 | 1937, p. 42. Bibliothèque Nationale de France, cote 8° R 40016.

[2] Cette thèse approche l'espace réel des associations du corpus ainsi que le « construit ». D'après Roger Odin « […] un espace de communication est une *construction* [mis en italique par Odin] effectué par le théoricien. C'est dire que quoi que puisse laisser entendre le mot même d'espace, un espace de communication n'a rien de concret » ; Pour lui « un espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes [qui traverse et construit les « actants »] pousse les actants (E) [Émetteur] et (R) [Récepteur] à produire du sens sur le même *axe de pertinence* [mis en italique par Odin] ». Voir Roger Odin, *Les espaces de communications. Introduction à la sémio-pragmatique*, op. cit., respectivement p. 40 et 39.

[3] En les incluant néanmoins toujours à même les « champs » dans lesquelles ils s'inscrivent, c'est-à-dire, à la fois associatif, cinématographique, laborantin, etc. Comme mentionné par Sylvie Lindeperg, la notion de « champ » est employée au fil des années par Pierre Bourdieu – le « champ littéraire » –, Pierre Sorlin ainsi que par elle-même – le « champ cinématographique » –, et renvoie à un caractère plus étendu de l'objet d'étude. Pour ce qui concerne cette thèse, l'on interroge, outre les autres champs, le *champ associatif* en tant que tel. Voir Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, Paris, Éditions Points, 2014, p. 15-16. Voici, dans ces mêmes pages, les deux références citées par elle et consultées pour cette thèse : Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977 ; Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », dossier « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 89, septembre 1991, p. 5.

[4] Bien que « en dehors », c'est-à-dire stocké dans d'autres lieux que celui des associations, ces machines et outils sont néanmoins envisagés pour ces espaces-ci de communication.

[5] J'ai pris environ sept-cents photographies au cours de mes voyages. Voir l'annexe 84 de cette thèse.

[6] Ces deux supports ici ont pour fonction de documenter les lieux visités.

voyages à Lille, Avignon et Apt, Grenoble, Cras, Tullins, Strasbourg, Nantes, et en Ile de France[7] – à La Courneuve et à Montreuil, tous deux en Seine-Saint-Denis[8], ainsi qu'à Paris[9]. Je reprends ici les noms des villes des associations étudiées du fait que les *villes administrées*[10] y jouent un rôle déterminant notamment au regard de ce triptyque[11] ; le deuxième s'intéresse aux *activités* déployées dans ces lieux d'après également mon propre vécu, au sein principalement de *L'Etna* – où j'ai suivi neuf ateliers de 2010 à 2016[12] – et à l'occasion des rencontres *Bains*

[7] Comme nous l'avons déjà vu antérieurement et puisqu'on y est de nouveau, contrairement à ce qu'on entend fréquemment lors des entretiens que j'ai réalisés, aucune des associations du corpus ne se situe à Paris, seulement *L'Etna* jusqu'en 2013, donc un glissement métonymique a alors régulièrement cours du fait de la proximité géographique avec Paris, et cette thèse met justement également l'accent sur l'importance de considérer non pas Paris en premier plan mais la ville elle même – même si par rapport à une ville voisine, comme Paris, lorsqu'il en est question – où se situe la structure, pour que de là soit possible une approche socio-historique structurale en lien avec la ville.

[8] Lorsque des photographies sont prises par d'autres personnes une notification y est intégrée avec leurs références respectives. Sinon, toutes les photographies sans référence ont été prises par moi-même.

[9] Je ne cite ici que les villes visitées au-cours des entretiens que j'ai menés. Les autres villes sont : Rennes (*Labo K*), Le Havre (*Élu par cette crapule*), Marseille (*Les films de la Belle de Mai*) et Saint-Sever-du-Moustier (*Bioskop*). Les locaux des trois dernières n'existent plus, celui de *Bioskop* est en réalité dans un container en location en attendant sa réouverture dans un nouveau local d'après l'entretien que Florent Ruch m'a accordé le 6 février 2017.

[10] Tant la ville que le pays d'ailleurs, bien sûr. Néanmoins, par moment, et pour des raisons heuristiques notamment, l'un se dissocie de l'autre dans le texte bien que l'un et l'autre soient inscrits dans un mouvement de causalité. En tout état de cause, ces mises en perspective dissociées emmènent les questions vers des contours à la fois larges et serrés et, en ce faisant, apportent aux espaces, machines et outils, des strates de discussions davantage nuancées. Voir également la section supra dédiée aux villes.

[11] Espaces, machines et outils. Par ailleurs, c'est également en considération de cette conjonction-ci – espaces, machines et outils + villes – que ce mémoire de thèse s'est positionné à en analyser, dans le sixième chapitre, quelques films d'une seule structure, en l'occurrence de *L'Etna*, et d'une seule ville – ou plutôt de deux villes (Paris et Montreuil), *a fortiori* des villes que je connais davantage que les autres –, plutôt que quelques films de chacune d'entre elles. Ces films réalisés à *L'Etna* se distinguent de ceux que j'ai réalisés durant mes voyages et qui, pour ces derniers, avaient pour fonction d'asseoir une base mémorielle des lieux visités, tandis que les premiers s'installent dans une démarche d'apprentissage et de création artistique bien qu'ayant tout autant une fonction mémorielle. En fait, au départ, lorsque j'ai entamé cette recherche, j'ai commencé par vouloir sélectionner quelques films de chacune des structures. J'ai rapidement changé de voie et considéré que tant ma proximité à la ville qu'aux activités de l'association étaient importantes pour l'analyse des films dans une approche plutôt *phénoménologique*. Concernant cette notion, *voir* Francesco Casetti, « Les théories des champs », *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 197-201. L'approche phénoménologique, telle que développée au XX^{e} siècle, à partir mais aussi en se démarquant des propositions d'Edmund Husserl, est proposée en France par notamment Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas et Paul Ricœur. L'ouvrage de Merleau-Ponty – *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 – 1945 pour la première édition – marque un tournant historique vers cette orientation. Cette proximité opérée, l'objectif de ce mémoire de thèse est également de penser les autres structures à partir d'un exemple qu'on connait davantage, pour que le processus heuristique de « réseau » s'opère à une échelle peu ou prou judicieuse.

[12] Voir la liste des ateliers dans la section *Sources* de cette thèse.

Argentiques en 2016 à Nantes – auxquelles, inscrite, j'étais présente pendant les six jours d'activités [13] et où j'ai pu aussi participer à quelques-unes de leurs démonstrations techniques[14].

1. ***Mythes et jugements***



Ptgp. 7 Christophe Auger, le plus ancien membre du « réseau »

Lorsque Norbert Elias met en garde sur la valeur positive accordée par nos sociétés contemporaines à une sculpture grecque classique, à rebours de la valeur négative accordée à des formes de violence physique que comportent les jeux grecs comme le pancrace, il pointe d'une part le problème insoluble que poseraient les jugements de valeur tranchés, positif/négatif, et non objectifs – lesquels ne mettraient pas « au point des indicateurs […] et des instruments pour mesurer l'évolution [des faits, situations, etc.] »[15] lors d'une comparaison entre des « acteurs »[16] –, d'autre part les « interdépendances » entre les divers « acteurs » d'une société[17] :

> Du fait que l'on accorde à l'une une valeur fortement positive et aux autres une valeur fortement négative, ceux qui acceptent que leur compréhension soit guidée par des jugements de valeurs préconçus se trouvent affrontés à un problème insoluble et ces faits leur paraissent inconciliables. […] loin d'être incompatibles, elles sont deux manifestations étroitement liées d'un même niveau de développement, d'une même structure sociale[18].

---

[13] Voir l'annexe 39 de cette thèse comportant des documents de ces rencontres *Bains Argentiques*.
[14] De fabrication d'émulsion, de la Madbox, etc. Voir la section ci-après dédiée aux activités.
[15] Norbert Elias, « Sport et Violence », *Le sport, l'État et la violence*, Acte de la recherche en sciences sociales, vol. 2, n° 6, Paris, décembre 1976, p. 2-21, p. 13.
[16] Le terme « acteur » n'est pas employé par Elias.
[17] Dans l'exemple de cette thèse, il s'agirait à la fois de la valeur éventuellement accordée aux associations de type loi 1901 du corpus et les « interdépendances » entre elles et les divers « acteurs » de la société dans laquelle elles s'inscrivent.
[18] Norbert Elias, *Ibid.,* p. 10.

Cette référence d'Elias à une « même structure sociale », c'est-à-dire à une structure sociale « interdépendante », nous projette d'emblée vers des notions plus étendues de « réseau » ou de « champ »[19] au-delà même d'une réelle ou supposée réelle liaison directe entre les parties[20]. À l'instar de ces considérations prises en compte tout au long de cette thèse, ce chapitre suit, dans un autre contexte, le principe que : quelle que soit l'histoire matérielle des associations du corpus étudiées, celle-ci ne s'installerait pas dans une échelle de valeur peu ou prou positive ou négative voire comme appartenant à des structures sociétales opposées ou indépendantes les unes des autres, c'est tout l'inverse.

Subséquemment, tandis que les associations sont, ici, considérées plus ou moins concomitamment[21], le but est d'interroger et de réfléchir sur les vecteurs des « interdépendances » des phénomènes[22] les entourant, et non point de porter quelque jugement de valeur que ce soit à leur égard. Sous cet angle, les associations qui possèdent de petits espaces – elles sont différemment structurées, et ont souvent moins de membres, de matériels et d'activités – ou qui ont disparu, n'entraînent pas pour autant de jugement négatif par rapport aux associations qui présentent les caractéristiques inverses, même lorsque certaines sont davantage citées dans les pages de cette thèse[23]. Si un tel procédé venait à se manifester, il induirait indéniablement des déformations[24], donc des mythes tels que Roland Barthes les avait analysés. Comme ce dernier le rappelle « Le mythe est une valeur, il n'a pas la vérité pour sanction : rien ne l'empêche d'être un alibi perpétuel […]. »[25]

---

[19] Voir Sylvie Lindeperg, Pierre Sorlin et Pierre Bourdieu, op. cit.

[20] D'où d'ailleurs le choix en sixième chapitre d'analyser les films de *L'Etna* en les intégrant dans une dynamique d'analyse sous le prisme de « réseau » au sens élargie (indirect) en sus du restreint (direct).

[21] Et dans la mesure des documents et témoignages obtenus, des observations, expériences et pratiques réalisées – au sens temporellement large ou restreint à cette étude-ci – et du développement des arguments en conséquence.

[22] Qu'ils soient endogènes ou exogènes aux associations, voire hétérogènes ou homogènes entre eux.

[23] L'objectif de cette thèse n'étant pas de rechercher obstinément la symétrie d'exposition des objets concernant ces structures mais plutôt d'argumenter autour d'elles avec des exemples pertinents pour la soutenance des propos relevés.

[24] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 195.

[25] *Ibid.*. p. 196.



Ptgp. 8 Amandine Julien et Stephen Rousselin, chez eux, près de l'espace laboratoire photochimique de l'association Cinéma non conventionnel et images inanimées

Ces remarques préliminaires sont fondamentales pour ne point entraver la compréhension et la curiosité du lecteur. Elles sont notamment valables pour la considération des personnes et des activités qui habitent ces espaces, d'autant que les orientations polymorphes de ces associations présentent des caractéristiques allant au-delà de la *matérialité* des espaces, des machines et des outils, notamment des caractéristiques chronologiques – du fait de la date de création, etc. – et générationnelles – du fait de l'écart entre les membres les plus anciens et les plus jeunes[26]. Comme tous ces exemples sont tellement aisés d'être perçus sous des perspectives hiérarchisées ou monolithiques, le risque encouru serait notamment que l'altérité et la différence puissent, inopportunément, être, elles aussi, perçues de manière périlleuse en recherche comme ailleurs.

2. *Les espaces associatifs : espaces, dispositifs et usages*

Dans son essai *Liberté de l'esprit*, Paul Valéry développe ce constat : « De même que telle marchandise vaut tant aujourd'hui, pendant quelques heures, […] elle est sujette à des brusques fluctuations, ou à des variations très lentes, mais continues […]. »[27] Tel est le cas des matériels provenant de l'industrie cinématographique tout au long de leur histoire et, vraisemblablement, de manière plus ou moins

[26] Lesquels sont par ailleurs souvent jeunes lorsqu'ils intègrent l'association bien qu'il y ait quelques exceptions, par exemple, *Treiz*, avec Colas Ricard, et le *Labo K*, avec Emmanuel Piton, bien que Colas était lié à certaines associations laborantines largement avant la création de *Treiz*.

[27] Paul Valéry, *Regard sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 201. L'essai *Liberté de l'esprit* a été écrit en 1939.

« brusque »[28], de ceux rendus disponibles aux associations du corpus à partir des années 1990[29] sur les marchés de seconde main existant en France comme les ventes aux enchères, les brocantes, les vide-greniers collectifs ou privés, les collectionneurs, les récupérateurs, etc. Ces matériels qui ne valent plus grand-chose sur le marché du neuf – auquel ils étaient initialement destinés – valent monétairement ou non (affectivement, historiquement, symboliquement, etc.) tout de même quelque chose pour les associations laborantines du corpus de cette thèse. Par contre, les espaces subissent, quant à eux, en France et dans d'autres pays, une variabilité à rebours des marchandises, tant en location qu'en vente d'ailleurs, avec une progression de leur valeur marchande toujours en croissance régulière et soutenue au fil des ans depuis 1995 – lorsque la première association du corpus a été créée – jusqu'à présent, entrainant ces associations à trouver continuellement des solutions pour rendre ces augmentations-ci tenables pour leurs souvent minces budgets annuels[30]. Entre ces polarités l'on retrouve évidement tous les « produits

---

[28] *Ibid.*

[29] Sans compter tous les avatars de l'histoire du cinéma et de la photographie. La particularité de ceux qui sont intervenus à partir des années 1990 est qu'ils opèrent à partir du délaissement de tout un ensemble de machineries et outils ancré depuis des décennies dans la culture de l'industrie cinématographique. Dès lors, c'est un basculement sans commune mesure avec le passé qui se profilera.

[30] Quelques associations sont installées dans des espaces où les membres qui les dirigent sont propriétaires du lieu, mais ce statut reste une exception, la majorité des associations du corpus louent ou ont un espace mis à disposition soi-disant « gratuitement » par une instance de la ville où l'association s'est installée. Ce statut – « individuel » – influe sur la trajectoire – « collective » – de l'association. En termes comptables, cette propriété devrait être traduite en valeur locative dans les calculs des feuilles excel en vue de demander des subventions aux divers organismes financeurs qui, eux, apprécient ces positions stables au moment de prendre la décision d'accorder, ou non, des subventions aux associations qui les sollicitent. Il s'agit ici d'un principe élémentaire de gestion – j'ai déjà été trésorière dans des associations à Paris, comme celle dont j'étais fondatrice, *katnakad*, ou celle de recherche en cinéma, *Kinétraces*. J'ai également suivi des formations sur ces questions dans les *Maisons des Associations* à Paris. Cette position de propriétaire suggère, en principe, aux financeurs que l'association pourrait se développer plus aisément au fil des ans, et même payer des taxes plus importantes à mesure que son activité prendrait de l'ampleur. Les financeurs, public ou privé, investissent – ils ne font pas que donner de l'argent purement et simplement – et ce sont ces intentions-ci, toujours en principe, même si envisagées de façon indirecte, qui génèrent des subventions, par leurs entremises, plus ou moins importantes. Comme les associations laborantines ne comptabilisent pas de grosses sommes d'argent, les subventions sont toujours en conséquence, donc minces, même lorsque le membre est propriétaire. La valeur locative de ces associations ne dépasse pas les vingt ou vingt-cinq mille euros comptables annuellement, ce qui est finalement peu pour être considéré par les financeurs. Si ces derniers (par exemple la Mairie de la ville) proposent un espace « gratuitement » à l'association ils calculeront cet espace en termes comptables lors des demandes de subventions. Enfin, bien sûr, ici je considère plutôt les questions comptables, mais les rapports, complexes, entretenus avec les financeurs vont, bien entendu, au-delà de ces considérations.

consommables »[31] et néanmoins fondamentaux – pour le fonctionnement administratif et les activités en général –dont le coût croissant n'est pas négligeable.

Un autre point non moins important : les matériels et certains outils de ces associations sont acquis en un ou plusieurs exemplaires, rarement plus de deux, et ils nécessitent souvent des travaux de maintenance[32]. Parfois ils ne sont pas utilisés mais plutôt stockés[33], ou alors ils se détériorent à l'usage et dans ce cas des remplacements sont quelques-fois opérés[34]. Quant au coût de la location des espaces : les loyers doivent être payés régulièrement – environ mille euros par mois pour *L'Etna* et *L'Abominable*[35] –, mais certaines associations ne paient pas de loyers[36]. En définitive, le « champ des machines et des autres outils » agrège des problématiques distinctes du « champ de l'immobilier »[37] au sein de ces associations[38], bien qu'ils soient imbriqués les uns dans les autres.

---

[31] Entendez par « produits consommables » tous les produits utiles pour le fonctionnement de l'association, du stylo au scotch, aux produits chimiques et à la pellicule, bien que ces deux derniers prennent une place significativement plus importante dans les coûts des associations du corpus. Par exemple, une pellicule qui coutait 4 euros dans les années 1990 coûte aujourd'hui plus de 50 euros dans une plateforme comme celle d'André Egido (il a été interviewé par moi-même) de cinesuper8.org ; à l'opposé, un stylo, par exemple de la marque *bic*, qui coutait plus ou moins un euro couterait aujourd'hui plus ou moins deux, trois ou quatre euros. Même une spire qui sert comme support pour développer le film a pris de la valeur – elle coûtait de 555,55 francs hors taxe (environ 80 euros) pour 10 mètres à 1185 francs hors taxe (environ 180 euros) pour 30 mètres de pellicule, suivant la liste de Olivier Fouchard dans le fanzine *L'Ébouillanté* n° 1, *Mire*, 1995, p. 5. D'après certaines sources, les spires sont difficiles à trouver. Ces objets peuvent, bien entendu, être acquis de façon « gratuite » par des dons ou par d'autres modes *opératoires*.

[32] *L'Abominable* est la seule association du corpus à avoir une personne – Christophe Goulart – et, qui plus est, salariée, s'occupant de la maintenance. Les autres associations ont recours à ces opérations de façon plus ou moins sporadiques, en tout cas jamais en salariant des personnes pour ces services spécifiques – certaines machines sont même impossibles à réparer sans une connaissance pointue du problème.

[33] Le stockage c'est une pratique assez courante : soit les objets sont stockés dans les locaux de l'association, soit ils le sont chez les membres des associations eux-mêmes. Une section ci-infra développe ces configurations.

[34] D'où l'intérêt de la pratique de stockage plus ou moins répandue parmi les associations du corpus, *a fortiori* lorsqu'elles n'ont pas des personnes ayant des connaissances techniques nécessaires pour les travaux de maintenance.

[35] D'après mes notes des Assemblées Générales et des réunions – auxquelles j'ai participé – de ces deux associations, entre 2014 et 2018.

[36] Par exemple le labo CCP de Lille occupe « gratuitement » – je préfère ce terme-ci plutôt que celui de philanthropique – l'espace du cinéma L'Univers, *Ad libitum* de la maison de Laure Sainte-Rose, le *Labo d'images* de la maison de Florent Ginestet, l'*Atelier MTK* de la Mairie de Grenoble. D'après les entretiens que j'ai réalisés auprès des membres de ces associations et des observations que j'ai faites lors de mes visites dans ces lieux.

[37] Pour la notion de « champ » *voir* Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, op. cit., p. 15-16.

[38] Comme cette thèse a, tant en amont qu'en aval, l'occasion d'en exposer.

En outre, et en considérant quelques-unes des hypothèses avancées tant par Walter Benjamin[39] que par Laurent Creton[40], il est probable justement que ces variations de valeur de la marchandise, telles que décrites par Valéry, prennent davantage d'ampleur dans le « champ cinématographique »[41] à mesure que, concomitamment, la « reproductibilité » des images s'accroit avec l'avènement du numérique. Cette dynamique numérique – de dédoublement à foison, d'ubiquité et d'expansion économique favorisée notamment par la reproduction exponentielle – paraît ainsi avoir contribué à la dévaluation monétaire de la machinerie et de l'outillage d'« antan » – objets néanmoins toujours subliminaux et sublimés[42] en rapport avec les formats 35mm, 16mm, super 8mm et 9.5mm, lesquels s'inscrivent dans des dynamiques opératoires plus lentes. Le numérique a une valeur sur le marché, certes, y compris pour les associations laborantines qui font surtout usage de l'argentique. En effet, celles-ci utilisent les outils numériques pour certaines opérations. Elles s'en servent surtout là où il est le plus abordable – pour les logiciels de montage d'image et de son, d'étalonnage, d'effets spéciaux, de retouche d'images, etc., devenus de plus en plus bon marché depuis les années 1990 ; pour l'internet, notamment lorsqu'elles s'en servent pour diffuser quelques-uns de leurs textes, photographies et films ; pour la sauvegarde, etc. Ces orientations prises sont plus en accord avec le cadre – flexible – associatif de type loi 1901, aux perspectives plus éloignées, du moins pour les structures étudiées, des buts lucratifs de l'industrie du cinéma avec ses machines en perpétuelle actualisation en fonction des logiques commerciales.

Toujours est-il que les groupes ci-étudiés se « hasarderont », dès les années 1990 qui ont donc vu la transformation « brusque »[43] de l'industrie cinématographique, à trouver, par ce biais, une place aux côtés des machines et

---

[39] Walter Benjamin, *op. cit*., p. 41.

[40] Laurent Creton, Creton, Laurent (éd.), « De l'indépendance en économie de marché : le paradigme stratégique en question », *Cinéma et (in)dépendance, une économie politique*, Théorème, n° 5, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 9-26.

[41] Voir Sylvie Lindeperg et les auteurs – Pierre Sorlin et Pierre Bourdieu – qu'elle cite à propos de cette notion, op. cit., p. 15-16.

[42] Quant à la notion de sublimation, voir Murielle Gagnebin, « Limites de la sublimation dans des conditions extrêmes : *La maison de Nina de Richard Dembo* », *Sublimations*, Revue française de psychosomatique, n° 46, Presse Universitaires de France, Paris, 2014, p. 39-49. *Voir* également son ouvrage *En deçà de la sublimation*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « le fil rouge », 2011.

[43] Paul Valéry, op. cit.

outils devenus « disponibles »[44]. Et, qui plus est, « disponibles » pour un système associatif de type loi 1901[45] auparavant du tout au tout rendu hermétique[46] – pour des raisons notamment économiques[47], bureaucratiques[48], pratiques[49], etc. – à ces types de dynamiques[50] autour du film argentique. C'est alors dans ce rapport inédit aux machines et outils délaissés par l'industrie cinématographique que ces associations du corpus se sont établies et s'établissent.

Plus ou moins homogènes ou hétérogènes dans leurs objectifs et apparences, les associations du corpus forgent, par les dispositifs mis en œuvre dans ces espaces, des *relations* qui leur deviennent propres, notamment, on l'a vu, en raison du champ associatif de type loi 1901. Chaque structure a ses propres *espaces*[51], *machines* et *outils*, donc ses singularités, et de multiples « circulations »[52] interassociatives s'opèrent par l'entremise de ses membres. La « correspondance » entre les éléments de ce *triptyque*[53] a comme soubassement les deux derniers sans lesquels les *espaces* – vides ou remplis d'autres objets – porteraient une toute autre symbolique. En sus, l'occupation des *espaces* par ces objets spécifiques (*machines* et *outils*) – ressortant

---

[44] Hartmut Rosa, *Nous ne vivons pas l'utopie de la décélération*, op.cit.

[45] Flexible, pouvant recevoir des dons, avoir des bénévoles, des subventions, des cotisations, pratiquant des tarifs (de formation, de location, de vente) nettement en-dessous du marché, etc.

[46] En fait, le système associatif en tant que tel n'était et n'est pas hermétique au « champ cinématographique ». Certains *acteurs* (de plusieurs *champs* d'ailleurs) peuvent néanmoins rendre difficile la connexion entre eux.

[47] Les matériels coutaient chers jusqu'alors.

[48] Manque d'une politique du cinéma argentique – de la part du CNC et des autres organismes financeurs du « champ cinématographique » – orientée vers les associations de type loi 1901 qui produisent des films par le biais de leurs membres. Voir l'annexe 79 de cette thèse.

[49] Les nouvelles formules chimiques produites par les fournisseurs rendaient les développements photochimiques de la pellicule plus aisés, par exemple le procédé E 6 pour la pellicule inversible. Il s'agit là du procédé de développement de la pellicule super 8 le plus utilisé parmi les associations du corpus. Pour plus de précisions concernant ce procédé, voir l'annexe 36 de cette thèse. Voir également : l'annexe 65 concernant un bref récapitulatif historique des pellicules super 8 avec quelques références de développement photochimique d'après André Egido (interviewé par moi-même chez lui le 27 octobre 2016) ; et l'annexe 67 concernant le procédé de développement d'une pellicule Kodachrome 40.

[50] C'est-à-dire d'association laborantine. L'adjectif « laborantine » prend le sens de laboratoire en tant qu'espace qui mène des activités de développement photochimique, de montage, d'étalonnage, de tirage, de projection, etc. Certes, il s'agit d'un laboratoire cinématographique d'un genre associatif et non pas d'un genre Sarl ou autre, bien que l'on puisse leur trouver des traits quelque peu communs.

[51] Lesquels sont parfois éphémères, changeants ou à l'état de projet (comme le projet de Vincent Reigner).

[52] Les outils et machines, et les personnes, peuvent circuler de structure à structure, d'espace en espace. Cette *circulation* est propice aux études d'histoire culturelle tel que décrit par Pascal Ory dans *L'histoire culturelle,* op. cit.

[53] Espaces, machines et outils.

ici majoritairement du « champ cinématographique » et non pas du « champ associatif »[54] – s'inscrit dans une temporalité – à longue ou à brève échéance suivant la date de création de l'association — qui influerait sur leur usage au quotidien.

Ces *espaces* – à l'allure parfois « aseptisés »[55] pour certains d'entre eux –, par le biais des *dispositions* spatiales *complexes* de ces mêmes *machines* et *outils*, condensent tout une panoplie de *significations* sociohistorique et économique tout en dévoilant, dans une certaine mesure, les points de vue et les usages de ceux qui les occupent. Ayant parcouru la majorité d'entre eux, situés dans diverses villes en France[56], et ayant interrogé certains des « acteurs » qui les « habitent », j'apporte ci-infra quelques éléments de réflexion et des interrogations – sans omettre la part d'*affect*[57] s'y immisçant – sur ces trois données élémentaires – *espace*, *machines* et *outils* – de presque toute structure, quelle qu'elle soit.

Dans l'entretien qu'il m'a accordé, Roger Odin, tout en se référant au caractère capital de l'« espace du laboratoire de développement photochimique », pointe sur celui, plus ample, de l'« espace d'une association laborantine », avec ses multiples autres espaces, qu'il dénomme plutôt comme des « espaces de communication »[58], lesquels peuvent être définis, suivant lui, en termes de « contraintes »[59]

---

[54] Le « champ associatif de type loi 1901 » en tant que tel ne possède pas beaucoup de matériels en dehors de ceux qui sont nécessaires à son fonctionnement logistique et il est de toute manière toujours associé à un ou à plusieurs champs au-delà du sien. Par exemple, une association de type loi 1901 a pour but de s'occuper des associations de type loi 1901, dans ce cas-ci le champ associatif de cette association ne sortirait pas de ce champ.

[55] Sur une échelle qui va du plus organisé des agencements de tout ordre au plus « chaotique ».

[56] Voir la liste des personnes interviewées et des lieux et villes visités dans la rubrique *Sources*, *Entretiens*, de cette thèse.

[57] Lorsque j'ai traversé ces espaces habités par des machines et outils je ne pouvais pas m'empêcher de penser aux personnes les ayant construits en apportant leur part complexe d'*affect* dans toute son amplitude exploratoire. J'étais moi-même prise *d'affection* du fait de constater ce lien *affectif* unissant les personnes à ces composantes multiples.

[58] Pour Odin, un « espace de communication » est un « espace de relations », « communiquer c'est produire du sens, des affects, des relations et plus largement des effets […]. », Roger Odin, *Les espaces de communications. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus », 2011, p. 101. Sur ce sujet, voir également la note de bas de page au début de ce chapitre.

[59] Le récepteur (R), par exemple moi-même pour cette thèse, serait traversé par un « faisceau de contraintes » et construirait un ou des textes (T, T'', T''') séparés du ou des textes (T, T', T''') construits par les émetteurs (E) de l'association sous la base d'un – ou de plusieurs – axe de pertinence analogues.

> […] le laboratoire est un élément d'un ensemble qui fonctionne dans un espace de communication, ou dans des espaces de communication qu'on peut tenter d'analyser. Mais ce n'est qu'un élément […] d'une chaîne, mais un élément capital parce que […] si on fait du vrai analogique[60] il faut des labos, on ne peut pas y échapper. […] Je pense qu'elles [les associations du corpus] peuvent s'inscrire comme dans un certain nombre d'espace de communication pour lequel il [le laboratoire de développement photochimique à même l'association] joue un rôle capital, très certainement. Et alors évidement chacun de ces espaces de communication peuvent être définis en termes de contrainte […][61].

Cette étendue des composants, et donc de *signifiants*, d'un espace tel que décrit par Odin, corrobore cette recherche qui les considère comme un « ensemble » composé de plusieurs « espaces d'activités » – occupés par des machines, des outils et des personnes, et agencés distinctement – et donc comme un « espace de communication »[62]. Autrement dit, Roland Barthes pourrait se référer à cet « ensemble » comme composant une « série »[63] d'éléments, Claude-Levy Strauss comme participant à des combinaisons[64]. En fin de compte, ces espaces, par le biais de leurs multiples « occupants », *communiquent* et *se-communiquent-entre-eux*, ils sont « interdépendants »[65], notamment en raison des « axes de pertinence » analogues[66]. Ce qui caractérise ces « espaces de communication » des associations du corpus ce sont à la fois l'émetteur (E) collectif et le récepteur (R) collectif, c'est-à-dire les « producteurs de sens » pouvant produire des « textes » (T, T'', T''', *etc*.),

---

[60] Suivant Odin le « faux analogique » serait ce qu'on peut faire avec les téléphones portables, en trichant.

[61] Roger Odin, entretien réalisé par moi-même le 14 mars 2017 à Paris. Voir également son ouvrage *Les espaces de communications*. *Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, collection « La communication en plus », 2011.

[62] Sur cette *notion* voir quelques notes de bas de page précédentes et suivantes.

[63] Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, in Communication n° 4, École pratique des hautes études – Centre d'Études des communications de masse, *Recherches Sémiologiques*, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 91-135. P. 133. Côte 8-R-63956.

[64] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1944, et *Anthropologie Structurale*, *Ibid.*, 1958.

[65] Voir Norbert Elias, « Sport et Violence », *op. cit.,* p. 2-21.

[66] Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, op. cit., p. 39. Suivant Odin « un espace de communication est un espace à l'intérieur duquel le faisceau de contraintes pousse les actants (E) et (R) à produire du sens sur le même *axe de pertinence. »*

chacun de son côté et à partir du « faisceau de contraintes » qui les traverse et des « axes de pertinence » qui modulent la communication[67].

2.1. *Les espaces communicants en général*

« […] pour avoir affaire au temps, l'espace doit avoir été inscrit dans une histoire, et en garder quelque trace : être devenu un lieu déterminé plutôt qu'un espace indistinct, et que s'y joue quelque chose comme une mémoire. »[68] Ces associations, aux lieux bien « déterminés », sont régulièrement désignées, souvent indistinctement, par l'emploi de la figure de la synecdoque[69] où l'usage de leur dénomination – *L'Etna*, *Labo d'images*, *Burstscratch*, etc. – et du terme souvent connexe de « laboratoire » sont fréquemment les références les plus retenues[70] les concernant. Certes, comme le dit Roger Odin lui-même, il s'agit bien d'un « élément capital »[71], néanmoins ce paysage *synthétisé* de l'espace cache en réalité des configurations davantage étendues, à savoir, celles, supra mentionnées, des autres « espaces de communication ». Une dernière dimension à considérer ici, et mise en relief par Jean-Pierre Bertin-Maghit, c'est que ces espaces, avec leurs objets, sont « le produit d'une réalisation de groupe » [72], à l'instar des films qu'il analyse. Cette section-ci tente ainsi de rendre compte de ces configurations par le recours à divers exemples tirés notamment, des photographies, des films et des

---

[67] *Ibid.* Mon approche n'est pas de type sémio-pragmatique, bien que je fasse usage de quelques *notions* proposées par Odin. Odin propose une approche sémio-pragmatique qui intègre à la fois les approches immanentistes et pragmatiques, comme l'a fait Christian Metz d'après Odin. Dans un « espace de communication », il propose une coupure radicale entre l'émetteur (E) et le récepteur (R), ces derniers étant des « producteurs de sens », de texte (T), à partir d'un « faisceau de contraintes » qui les traverse et qui les construit sur des « axes de pertinence » analogues qui contribueraient à la communication. Pour lui il peut y avoir plusieurs E, R e T. Voir Roger Odin, *Les espaces de communications*, op. cit., p. 17-24.

[68] Jacques Aumont, Christa Blümlinger (dir.), Michèle Lagny (dir.), Sylvie Lindeperg (dir.), Sylvie Rollet (dir.), « L'origine du crime », *Paysages et Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, Théorème n° 19, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014, p. 135.

[69] Sébastien Layerle se réfère à cette figure rhétorique dans son ouvrage *Caméras en Lutte en mai 68. Par ailleurs le cinéma est une arme*, Sébastien Layerle, Jean-Pierre Bertin-Maghit (préf.), *Caméras en Lutte en mai 68. Par ailleurs le cinéma est une arme*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, p. 77.

[70] Dans divers documents consultés – référencés dans la section *Sources* de cette thèse – on annonce l'association comme étant un laboratoire, on analyse les films et explique comment ils ont été fabriqués et on présente le cinéaste ; le « champ » ou le caractère associatif et l'ensemble des espaces composant les associations du corpus sont peu pris en compte.

[71] Roger Odin, entretien réalisé par moi-même le 14 mars 2017 à Paris.

[72] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous Vichy*, dossier *Recherches d'histoire du cinéma*, Cahiers de la Méditerranée, n° 16-17, 1978, p.91-109, p. 100.

témoignages des membres, et de mes propres souvenirs lorsque j'ai visité ces locaux.

2.1.1. *L'espace de projection*

Le rapport à l'espace de projection[73] est particulier pour chacune des associations. Certaines d'entre elles, par l'entremise de leurs membres, accordent une spatialité et une temporalité importantes à la projection dans leurs propres locaux, tandis que d'autres auront davantage recours à des salles de cinéma en ville ainsi qu'à des musées, galeries, festivals et salles alternatives diverses. Cependant, de manière générale, bien que cela puisse pencher vers l'un ou l'autre mode de projection – mode endogène ou exogène –, presque toutes ces associations organisent des projections tant à l'extérieur qu'à l'intérieur de leurs propres espaces.

Quant à cette binarité du rapport à l'espace – c'est-à-dire la projection dans *son* propre espace et celle dans l'espace de l'*Autre* –, Roger Odin relève que « Les choses se compliquent lorsqu'une production migre dans un espace de communication qui n'est pas le sien, car cet espace va chercher à imposer son propre mode […]. »[74] Ajoutons en outre, qu'elles sont déjà bien compliquées dans l'espace de projection « d'origine. »[75] Enfin, les espaces de projection à l'extérieur – avec leurs propres « modes »[76] opératoires –, qui sont « disponibles » pour ces associations, sont en nombre considérables tant en France que dans d'autres pays[77]. Néanmoins, ce que, ici, m'intéresse davantage est d'explorer l'espace de projection situé à même les locaux de ces associations et, lorsqu'elles n'en ont pas un ou pas

---

[73] Du fait que d'autres objets que les films animés sont également projetés dans ces espaces, le choix a été de ne pas restreindre la dénomination de ces espaces qu'aux films. Ainsi, le choix n'a pas été de le dénommer « espace de projection de films. »

[74] Roger Odin, *Les espaces de communication*, *op. cit*., p. 82.

[75] « Mode d'origine », *Ibid.*

[76] *Ibid.* Il se réfère au « mode d'origine et le mode réclamé par le nouvel espace de communication. », p. 82. Pour Roger Odin, chaque *espace de communication* peut être analysé principalement par des « modes » qui ont rapport à cet espace : « […] n'importe quel mode peut quasiment intervenir dans n'importe quel espace. Toutefois, dans la pratique, l'actant Récepteur [celui qui produit son texte], s'il veut que la communication fonctionne (ce qui n'est pas une obligation), fera l'effort de s'inscrire dans l'espace de communication que l'Émetteur a prévu pour lui (encore faut-il qu'il puisse accéder à cette information), et donnera la priorité au(x) mode(s) de production de sens que cet espace réclame. », p. 81.

[77] Les voyages des membres des associations vers d'autres pays sont souvent en rapport à la projection de leurs films et/ou performances et installations et quelques fois pour également proposer des ateliers. Toutefois, ce qui voyage le plus ce sont les films eux-mêmes. Ces situations et ces films dans d'autres pays peuvent être également lus sous le : mode dans un autre pays que le sien.

tout à fait un[78], d'émettre des hypothèses concernant les systèmes de causalités[79] en jeu devant telle ou telle orientation.

Bien entendu, seule une fréquentation assidue de tous ces espaces associatifs lors des projections ouvertes aux spectateurs non-membres et/ou membres pourrait engendrer des perceptions proches du réel vécu. Par choix, notamment pour des raisons heuristiques, cette expérience je ne l'ai eu qu'avec *L'Etna*, *L'Abominable* et lors des rencontres *Bains Argentiques* à Nantes en 2016[80]. Mes perceptions des autres espaces de projection proviennent surtout : de lorsque je me suis rendue dans ces espaces sans spectateurs non-membres et/ou membres ; des photographies et vidéos que j'ai prises ; de mes propres souvenirs ; et des entretiens que j'ai réalisés. Donc, nombre de questions concernant ces autres espaces restent sans réponse au regard de cette carence d'expérience vécue auprès des spectateurs[81]. Et, de toute manière, au vu notamment de l'étendue de sa problématique, cette thèse n'a pas pour prétention d'apporter des éléments de réponse à toutes les questions.

De toute les associations, *L'Etna* paraît être celle où l'espace de projection, par rapport à l'ensemble de son espace, est le plus central[82], tant lorsque celle-ci était, de 2000 à 2013, dans le quartier de la République à Paris[83] – où, d'après mes propres souvenirs, dès que la porte s'ouvrait, on se trouvait tout de suite dans la salle de projection avant de pouvoir aller dans les autres espaces – qu'à Montreuil depuis 2013 – bien que soient disposés, à l'entrée, plus avant de l'entrée et tout autour de l'espace réservé au spectateur, des machines, outils, affiches et d'autres

---

[78] Quand une association n'a pas un espace de projection elle peut toujours engendrer un en l'improvisant dans un coin quelconque de l'espace de l'association, si ce n'est que pour « vérifier » les films. Elles peuvent aussi l'avoir mais s'en servir rarement en préférant aller vers d'autres espaces à l'extérieur.

[79] Les répercussions au sein même de l'association sont importantes lorsqu'elle a plutôt recours à des espaces à l'extérieur.

[80] Ici je ne cite que les espaces directement liés aux associations. Sinon, je suis allée dans d'autres espaces qui reçoivent des films et des cinéastes de ces associations, comme à Braquage, au Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, à *Scratch Projection*, au *Cinéma L'Étoile*, entre autres.

[81] On reviendra sur ces questions de spectateurs dans les espaces de projection dans une section plus en avant.

[82] La centralité n'est jamais réservée à l'espace du laboratoire de développement photochimique, tant à *L'Etna* que dans les autres associations du corpus. Voir plus en avant la section dédiée à l'espace laboratoire en tant que tel.

[83] J'ai eu l'occasion d'y aller de 2010 à 2013 surtout lors des ateliers que j'ai suivi en animation avec Richard Negre, en intervention sur pellicule 16mm avec Sylvia Fredriksson et en tournage, développement et montage super 8mm avec Mauricio Hernández. À ce moment-là je ne fréquentais pas encore les Assemblées Visuelles de *L'Etna*, mes rapports à celles-ci ont débutés dans le nouveau local de *L'Etna* à Montreuil.

objets. Puis, toujours à Montreuil, à trois mètres de l'entrée, le spectateur est face à l'écran[84]. Cette position centrale de la salle de projection va de pair avec la place importante qu'accorde *L'Etna* – depuis sa création en 2000[85] jusqu'à nos jours d'ailleurs, d'après notamment Hugo Verlinde[86], Philippe Cote[87], Mauricio Hernández[88] et Sylvia Fredriksson[89] – à la projection en public, lors de ses *Assemblées Visuelles*[90] mensuelles – auxquelles j'ai eu l'occasion de participer en tant que spectatrice mais aussi avec la projection de mes propres films d'atelier super 8 et 16mm réalisés dans le cadre des activités proposées par *L'Etna*[91]. Les projecteurs[92] et, le cas échéant les ordinateurs[93], sont, dans les deux cas, traditionnellement face[94] à l'écran derrière les fauteuils, les chaises et/ou les bancs où le spectateur, en grande partie, s'assoit[95]. À Montreuil, contrairement à Paris République où il y avait des fauteuils de cinéma[96], la majeure partie des chaises et des bancs sont mis en place avant la projection et rangés après, pour que l'espace du spectateur puisse être utilisé pour d'autres activités[97]. Les projections lors de ces *Assemblées Visuelles*, lesquelles durent de deux à quatre heures, ont presque

---

[84] Néanmoins, lorsque la salle est pleine, les spectateurs occupent aussi tout l'espace dès l'entrée, ce qui a pour effet le déplacement du spectateur de sa position de frontalité par rapport à l'écran. Les spectateurs à *L'Etna* République avaient quant à eux un rapport à l'écran davantage frontal.

[85] Ici je considère *L'Etna* dès lors que l'association a pris cette dénomination. Auparavant, dès 1997, elle s'appelait *Le cinéma visuel*.

[86] Entretien réalisé avec Hugo Verlinde par moi-même le 23 février 2017. Je l'ai également rencontré le lendemain à Paris.

[87] Entretien réalisé avec Philippe Cote par moi-même le 18 juillet 2016.

[88] Entretien réalisé avec Mauricio Hernández par moi-même le 4 octobre 2016.

[89] Entretien réalisé avec Sylvia Fredriksson par moi-même le 20 octobre 2016.

[90] Les projections mensuelles des films à *L'Etna* sont ainsi dénommées. Elles sont ouvertes aux non-membres et aux membres de l'association.

[91] Voir la liste de ces ateliers dans la section *Source* de cette thèse.

[92] En super 8, 16, 35mm et numérique. Néanmoins la plupart des projections sont réalisées en super 8 et 16mm.

[93] Qui servent à projeter des films stockés sur l'ordinateur ou accessibles sur des plateformes comme Youtube, Vimeo, Dailymotion, etc. Ces ordinateurs servent aussi pour des montages en internes des films lors des ateliers suivant la proposition « le montage vu de *L'Etna* ».

[94] Bien qu'il y ait cette frontalité avec l'écran, elle ne se présente pas de manière traditionnelle puisque les spectateurs sont, à *L'Etna*, plus ou moins entremêlés à ces objets. Cette frontalité est parfois rompue pour certaines projections à caractère plus performatif.

[95] Lorsque la salle est pleine le spectateur se trouve également à l'entrée, debout ou assis.

[96] Au moment du déménagement de *L'Etna* à Montreuil, les fauteuils de cinéma ont, d'après l'entretien que Philippe Cote m'a accordé, été donnés. Certains membres de l'associations souhaitaient les conserver, mais la majorité a opté pour le contraire, toujours d'après Cote.

[97] Comme pour des réunions, des ateliers, des repas et d'autres moments de convivialité entre les membres, etc. C'est l'inverse d'une salle de cinéma standard où les fauteuils, et par conséquent l'espace réservé au spectateur lui-même, sont fixes : puisqu'il n'y a pas des déplacements, d'autres espaces ne sont pas mis en place.

toujours lieu le premier samedi du mois et sont ouvertes au public des non-membres et des membres. Au cours de la semaine, d'autres projections publiques, ou entre des membres, ont également lieu à *L'Etna*, mais cette fois-ci avec un public des membres et/ou des non-membres souvent plus restreint que lors des *Assemblées*[98].

À *L'Abominable* l'espace de projection n'occupe pas une position centrale comme à *L'Etna* : on y accède par une porte à droite d'un long couloir qui en comporte plusieurs autres[99] et qui mène à la grande salle centrale, partagée entre les espaces de bureau, de réunion, d'archive, de cuisine et de repas[100]. Cette salle donne accès à une autre grande salle – celle de la grande machine développeuse[101] et de maintes autres objets [102] et activités (de montage sur table de montage, d'intervention sur la pellicule, de stockage, *etc*.) – puis à celle excentrée du laboratoire de développement, à la main, photochimique de la pellicule argentique. Par une porte, on a donc accès à cette salle de projection d'environ 20m2 [103] comportant, au moment de mes passages, une trentaine d'anciens fauteuils traditionnels de salle de cinéma, tous récupérés par les membres de *L'Abominable*, sans qu'une somme d'argent importante ait été déboursée[104]. En outre, à l'intérieur de cette salle, l'on trouve une autre salle d'environ 8m2[105] – laquelle est dédiée aux projecteurs et aux autres appareils utiles à la projection – qui ressemble aux cabines insonorisées de projection traditionnelles de cinéma. Bien qu'à *L'Abominable* la projection ouverte au public non-membre ne soit pas mensuelle ni aussi régulière qu'à *L'Etna*, cette salle est régulièrement utilisée pour la projection des films des membres entre les membres. J'ai également eu l'occasion de participer en tant que

---

[98] D'après mes souvenirs des projections à *L'Etna* hors du cadre de ces *Assemblées Visuelles*.

[99] Qui mènent à d'autres espaces d'activités de l'association, comme de montage et d'étalonnage, de banc-titre, etc.

[100] Je reviendrai sur ces espaces plus avant dans une autre section.

[101] Cette association est la seule à se servir d'une machine développeuse, toutes les autres ont recours au développement photochimique à la main bien que certaines aient ces machines stockées. D'après Etienne Caire lors de ma venue à Grenoble le 16 décembre 2016, l'*Atelier MTK* se servait auparavant de la sienne. Voir ci-infra la partie dédiée à l'espace laboratoire (au sens propre).

[102] Table de montage ; table de travail pour les interventions sur pellicule ; carton avec des pellicules usagées ; objets divers stockés ; etc.

[103] Ces chiffres, et d'autres du même ordre, sont donnés d'après mes propres souvenirs sans qu'un quelconque autre moyen de mesure ait été utilisé.

[104] Souvent acquis en échange d'une somme dérisoire ou alors « gratuitement ». Néanmoins, en comptabilité associative le prix d'un objet est également calculé par le temps dispensé par la personne pour récupérer l'objet, par la valeur du moyen de transport, etc. Donc en réalité rien n'est récupéré au prix de départ ou gratuitement. En outre, cet objet acquiert une valeur comptable, qui pourrait être calculée pour les demandes de subvention de ces associations.

[105] *Ibid.*

spectatrice à quelques séances dans cette salle, je n'y ai par contre jamais projeté mes propres films.



Ptgp. 9 Etienne Caire dans la salle de projection à l'Atelier MTK

Etienne Caire me montre la salle de projection à l'*Atelier MTK* tel qu'on l'aperçoit sur les photographies : au fond, un écran blanc en tissu ; au milieu un grand espace pour que le spectateur puisse s'asseoir par terre[106] ; tout autour de l'espace réservé au spectateur, des meubles où sont entreposés les projecteurs et autres objets ; à l'entrée de la salle, à l'opposé de l'écran, se trouve un projecteur 16mm et une grande table de montage[107]. On remarque également de grandes fenêtres, et, me semble-t-il, des portes vitrées, qui donnent vers l'extérieur[108] et qui apportent de la lumière à l'espace. C'est une salle d'environ cinq mètres de large et vingt mètres de profondeur[109]. Suivant Caire[110] l'*Atelier MTK* y organise régulièrement des projections de films[111] ouvertes au public des non-membres et/ou aux membres de l'association.

---

[106] Il me semble que le spectateur à l'*Atelier MTK* s'est toujours assis par terre comme lors des projections des films expérimentaux par *Art Toung !* à Grenoble dans l'espace *Le 102.* En fait, d'après notamment quelques entretiens que j'ai réalisés, quelques membres fondateurs en 1995 de l'association *Atelier MTK* ont eu une expérience significative plus ou moins dès 1990 des projections proposées par *Art Toung !* et ont aussi beaucoup fréquenté l'espace *Le 102* – lequel est d'ailleurs l'espace où l'activité de « laboratoire » s'est initié avant qu'elle ne se structure en 1995 en système associatif de type loi 1901. Voir également la photographie du public lors des projections de *Art Toung !* à l'espace *Le 102* dans Revue & Corrigée, n° 14, Grenoble, 1992, p. 8.

[107] Bien qu'appartenant, en théorie, à un autre « espace d'activité », cette table de montage peut servir au moment des projections de films lorsque l'on souhaite modifier dans l'immédiat certains passages.

[108] Il me semble que le spectateur, lors des projections, entre par ces portes vitrées qui donnent en réalité dans la cour d'entrée de l'espace de l'*Atelier MTK*. Sinon, à l'opposé une autre porte donne accès à l'intérieur de l'espace de l'association, entre l'espace cuisine et les espaces bureau et archive. Après la cuisine une autre porte donne également accès à la cour d'entrée, mais l'entrée des spectateurs ne semble pas s'opérer par ici. C'est par cette porte-ci que je suis entrée pour la première fois dans l'espace de l'association, et l'entretien s'est déroulé dans la cuisine en présence de Xavier Quérel et d'Etienne Caire. C'est Caire qui a fait le tour avec moi de tous les espaces de l'*Atelier MTK*.

[109] Ces mesures sont approximatives, d'après mes propres souvenirs et les photographies.

[110] Entretien réalisé avec Etienne Caire par moi-même, *op. cit.*

[111] Toutes les associations, lorsqu'elles projettent des films dans leurs propres espaces, organisent surtout des projections des films de leurs membres. En outre, elles organisent également, bien que moins régulièrement, des projections des films provenant des non-membres, notamment de ceux participant au « réseau » des associations.



Ptgp. 10 Projecteur au fond de la salle de projection de l'Atelier MTK



Ptgp. 11 Salle de projection à l'Atelier MTK



Ptgp. 12 Table de montage stockée près du projecteur dans la salle de projection à l'Atelier MTK

Cette salle de projection ressemble, du fait de sa longueur, de l'espace sans chaises ou fauteuils réservés au public[112], et de quelques objets, à celle de *Burstscratch*, bien que cette dernière présente des caractéristiques distinctes : elle n'a aucune fenêtre ou sortie au-delà de l'entrée principale sans porte qui donne accès à une sorte de salle de passage, d'attente ou de repos[113] ; elle est davantage étroite en largeur ; elle n'a pas une grande table de montage[114] ni des poteaux qui entrecoupent l'espace ; etc. *Burstscratch* organise divers ateliers, et cette salle semble être plutôt dédiée aux projections entre ses membres et également pour les participants de ses ateliers[115]. Sinon, cette association organise régulièrement des activités de projection à l'extérieur comme indiqué sur son site web[116] et d'après Silvi Simon et Laurence Barbier[117]. *Burstscratch* a en réalité, par ses membres fondateurs, un parcours significatif de programmation de films expérimentaux à l'extérieur de ses propres locaux.

---

[112] Je n'ai pas repéré de chaises pour le public dans ces locaux, néanmoins il est possible qu'elles soient quelque part hors du champ de vision lors de mon passage dans ces lieux.

[113] C'est du moins l'impression que j'ai eue. Une fois dans le lieu, je n'ai pas interrogé sur tous les détails.

[114] La table de montage est dans l'espace cuisine, le laboratoire à proprement dit est dans les toilettes. Ces quatre espaces sont les seuls à *Burstscratch*, l'espace de projection est relégué au fond.

[115] *Burstscratch* est loin du centre-ville et cette configuration peut rendre plus difficile l'accès du public à cet espace.

[116] Voir www.burtscratch.org, consulté le 17 juin 2017.

[117] Entretien réalisé dans l'espace de *Burstscratch* le 8 décembre 2016.



Ptgp. 13 La salle de projection à Burstscratch avec l'écran blanc accroché tout au fond



Ptgp. 14 Vu du projecteur 16mm dans la salle de projection à Burstscratch

Par ailleurs, les membres de ces deux dernières associations se connaissaient depuis les années 1990 par cette activité de programmation, avant même la création de l'association l'*Atelier MTK* en 1995 et de *Burstscratch* en 1994[118], et l'un aurait pu influencer, ou non, l'autre dans le choix des espaces de projection. Cette salle à *Burstscratch*, reléguée tout au fond de l'espace de l'association, n'est pas positionnée dans un lieu aussi central qu'à *L'Etna* ou qu'à, dans une certaine mesure, l'*Atelier MTK* ou même *L'Abominable*[119]. On comprend ici encore que l'activité engendrée par ces associations détermine le partage des « espaces d'activités. » En effet, *Burstscratch* n'organisant pas de projections publiques dans

[118] *Burstscratch* n'avait pas encore, à cette période, un espace laboratoire en son sein.

[119] Bien que les salles de projection de l'*Atelier MTK* et de *L'Abominable* n'occupent pas la centralité de celle de *L'Etna*, elles sont tout de même beaucoup plus centrales – ou, du moins, non reléguées au fond – que celle de *Burstscratch*.

son propre espace comme à *L'Etna*, à l'*Atelier MTK* ou à *L'Abominable* il est alors tout à fait compréhensible que sa salle de projection prenne une autre place dans l'espace de l'association.

Peut-être est-ce pour des raisons géographiques, voire géopolitiques, que *Ad libitum* ne possède pas une salle de projection apparente pour le public des non-membres et/ou des membres – du moins je n'en ai pas repéré lors de mon passage à Cras –, malgré ses nombreux espaces. Bien sûr, cette configuration apparente ne l'empêcherait pas d'organiser à l'improviste des projections dans le grand espace qui lui est dédié, même en plein air près du moulin situé dans le jardin au fond de la grande maison de trois étages. Justement, Laure Sainte-Rose m'explique lors de ma venue à *Ad libitum*[120] que quelques évènements de projection sont organisés dans ce lieu, mais qu'ils sont plutôt rares et ont lieu à des dates spécifiques. Comme Cras est un tout petit village un peu éloigné de Grenoble et de Tullins le public se fait plutôt rare[121]. D'un autre coté *Ad libitum* s'est orienté, au fil des ans, davantage vers le cinéma amateur et les activités de restauration de films amateurs – je reviendrai sur la restauration[122]. Laure Sainte-Rose, fondatrice avec Christophe Auger[123] d'*Ad libitum*, voyage et organise beaucoup de projections et d'activités ailleurs, comme à Grenoble et dans d'autres villes, comme on peut aussi le remarquer sur le site web de l'association[124].

Mire et le *Laboratoire de création collectif et participatif* ont tous les deux des rapports très étroits avec les salles de cinéma de la ville – *Le Concorde* et *Le Cinématographe* à Nantes pour la première, le *Cinéma l'Univers* pour la seconde – et également, principalement *Mire*, avec d'autres espaces dans la ville, comme les salles alternatives, les espaces et jardins publics, etc. Au-delà du Cinéma l'Univers,

---

[120] En fait une partie du bâtiment est dédiée à *Ad libitum* et l'autre est la maison de Laure Sainte-Rose. Ces espaces sont bien séparés entre eux, lorsqu'on est à *Ad libitum* on ne se sent pas chez Sainte-Rose et vice-versa.

[121] De Cras, Laure Sainte-Rose est venue me chercher en voiture à Tullins et à la fin elle m'a déposée en voiture pour que je puisse prendre le train vers Grenoble et Paris.

[122] Voir également l'annexe n° 4 de cette thèse qui reprend un extrait de la revue *L'Ébouillanté* n° 11 concernant un article écrit par Laure Sainte-Rose sur ces questions de restauration qui la préoccupaient avant même qu'*Ad libitum* ne soit créée en 1999. Sainte-Rose est également parmi les membres fondateurs en 1995 de l'*Atelier MTK*. Elle est titulaire d'un DESS sur la restauration des films en argentique, basé sur les recherches qu'elle a menées au CNC à Bois-d'Arcy en 1996 environ.

[123] Auger, également l'un des fondateurs de l'*Atelier MTK*, est la première personne du « réseau » à avoir élaboré un parcours orienté vers cette dynamique de « laboratoire » avant même que les premières associations ne soient créée dès 1995.

[124] Consulté le 21 avril 2018 à l'url http://www.adlibitum.saintmarcellin-vercors-isere.fr/.

la seconde ne possède, dans ses emprises situées dans une pièce adjacente au Cinéma, aucun espace de projection, tandis que *Mire* en possède un, lequel n'est néanmoins pas spécifiquement défini comme tel[125], puisqu'il est partagé avec d'autres « éléments d'activités », ce qui laisse supposer que la projection ouverte au public des non-membres y est moins courante qu'à l'extérieur, dans d'autres salles ou dans d'autres espaces alternatifs – cette hypothèse est corroborée par les propos de Miles McKane lors de l'entretien qu'il m'a accordé[126]. L'espace de projection de *Mire*, tel que suggéré par la photographie ci-après, semble plutôt être réservé aux membres de l'association.



Ptgp. 15 L'espace de projection à Mire avec l'écran placé en biais



Ptgp. 16 Stéphane Racine de Mire près de l'arbre où il a projeté des films de diverses personnes pendant la nuit lors des Bains Argentiques à Nantes en 2016

En fait, *Mire* a été fondée en 1993 plutôt en tant que structure programmatrice de films expérimentaux dans des lieux divers, toujours suivant Miles McKane[127], et les membres du *Laboratoire de création collectif et participatif* proviennent d'abord, d'après Jean-Baptiste De Brabander[128], des activités réalisées au Cinéma L'Univers. C'est seulement des années après que leurs respectifs membres se sont orientés vers des activités « laborantines ». Néanmoins, la culture d'une salle de projection à même leurs locaux est moins développée que la projection à l'extérieur

[125] Seul l'écran suggère l'existence d'un espace de projection. Aucun autre élément n'apporte des indices corroborant l'existence d'un tel espace.

[126] Entretien réalisé le 15 septembre 2016 à Paris dans les locaux de *Light Cone*. Tant *Mire* que *Burstscratch* et *Élu par cette crapule* ont un important parcours dans la programmation. Leurs films programmés peuvent provenir de la location des films à Light Cone et/ou au Collectif Jeune Cinéma, à ma connaissance pas de Cinédoc, les trois associations de type loi 1901 de distribution et de diffusion de films situées à Paris.

[127] *Ibid.*

[128] Entretien réalisé par moi-même le 14 décembre 2016 à Lille au Cinéma l'Univers.

ou dans une salle traditionnelle de cinéma[129]. Les membres de *Burstscratch*, à l'instars de ceux de *Mire*, poursuivaient cette même orientation consistant à programmer à l'extérieur les films réalisés par l'association, mais ces derniers temps elle a acquis un nouvel espace assez grand – le plus grand de toute son histoire –, lequel lui permet plus aisément d'organiser des projections en interne.

Quant à l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées*, elle était en période de transition lors de ma rencontre avec ses fondateurs, puisqu'elle venait de quitter son espace à Saint-Ouen et était en attente, chez Amandine Julien et Stephen Rousselin, de trouver un nouvel espace. Je n'ai vu chez eux que l'espace du laboratoire photochimique dédié aux cuves et au développement photochimique de la pellicule[130]. De toute manière, comme cette association a été créée en 2015, et que l'entretien remonte à 2017, elle pourrait, comme héritière de *L'Etna*[131], par le biais de Julien et Rousselin, aisément, avec le temps, se développer dans le sens de projections ouvertes au public des non-membres et des membres, si l'espace et l'organisation le permettaient[132].

Le *Labo d'images*, située dans la ville d'Apt à quatre-vingt-neuf kilomètres de Marseille et à soixante-deux d'Avignon, « prolonge » en quelque sorte la trajectoire des projections de films de l'association *Les films de la Belle de Mai*, située à Marseille, lorsque celle-ci projetait les films de ses membres dans l'espace *Les friches de la Belle de Mai* à Marseille. Bien que le *Labo d'images* soit installé à Apt, il réitère cette démarche de projection dans le même espace en raison surtout du rapport établi entre Denis Cartet – l'un des fondateurs de *Les films de la Belle de Mai* – et Florent Ginestet, lequel a contribué au transfert qui s'est opéré par la suite : le premier transmet la responsabilité de l'association, avec une partie de ses

---

[129] Bien que le *Cinéma l'Univers* soit à la même adresse que le *Laboratoire de création collectif et participatif* je le considère extérieur à celui-ci en raison de son statut de cinéma, certes associatif, ouvert à un public pour la plupart distinct de celui du réseau des associations laborantines.

[130] Voir la photographie dans la première section de ce chapitre-ci. Cette nouvelle configuration interroge : pourquoi ont-ils conservé uniquement l'espace laboratoire ? Ou alors, le cas échéant, pourquoi ne m'ont-ils pas montré des vestiges des autres espaces ? Cela dénote probablement de l'importance accordé par eux à l'activité de laboratoire photochimique.

[131] En fait avant de créer cette association Amandine Julien et Stephen Rousselin avaient déjà fréquenté *L'Etna*.

[132] En janvier 2019 environ j'ai constaté que le site web de l'association a été désactivé et en 2021 il l'est toujours. L'association n'a pas été clôturée en préfecture, donc peut-être que l'association est en attente et reviendra avec un autre site web, un autre nom, un autre local, d'autres ou davantage de membres, enfin, avec une autre *identité*.

machines, outils et archives, au second[133]. Puis le nom de l'association est modifié – *Les films de la Belle de Mai* devient, en 2006, le *Labo d'images* – ainsi que le siège social – déplacé de Marseille à Apt chez Florent Ginestet qui lui dédie quelques salles, soigneusement aménagées pour l'activité, situées après le garage donnant pignon sur rue au rez-de-chaussée d'une maison à deux étages[134]. Aucun espace apparent n'est dédié à la projection[135], ce qui ne signifie pas qu'un espace de projection ne puisse, de temps à autre, y être aménagé, surtout pour ses membres. Néanmoins, du fait qu'il s'agit de l'entrée d'un garage et que l'espace réservé à l'association n'est pas assez grand pour recevoir des personnes extérieures, il est peu probable que des projections publiques y soient un jour organisées. Installé depuis peu à Apt, il se peut que Ginestet réservera à l'avenir une partie de l'espace de l'association à la projection des films de ses membres[136] et qu'il en développera un engagement plus marqué avec la ville[137]. En tout cas, d'après la conversation que j'ai eue avec lui, et après avoir visité les lieux, on constate aisément la grande attention que Ginestet accorde à ces espaces de création de films projetés dans d'autres espaces et villes ainsi que sur l'internet[138].

Un espace de projection est configuré par le traditionnel triptyque « espace écran », « espace spectateur » et « espace projecteur »[139]. Pour presque toutes les

---

[133] En réalité, quelques points en commun ont favorisé leur lien et ce transfert d'une personne à l'autre : Ginestet participait déjà à diverses activités de l'association lorsqu'elle était sous la responsabilité de Cartet ; ils ont tous les deux soutenu un DESS concernant des films qu'ils ont réalisés eux-mêmes – comme d'ailleurs Laure Sainte-Rose d'*Ad libitum* ; et ont, en outre, une approche personnelle en rapport avec les champs non associatifs de l'audiovisuel et du cinéma – Sarl, SA, etc.

[134] Bien que complétement différent de l'espace d'*Ad libitum*, quelques points en commun entre ces espaces peuvent être observés : Ginestet et Sainte-Rose habitent dans de grandes maisons dont une partie importante est dédiée à l'activité de l'association. Aucune autre association du corpus ne présente cette configuration. Le cas de l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées* installée dans un appartement chez Amandine Julien et Stephen Rousselin présente un caractère éphémère en attendant, le cas échéant, un nouvel espace.

[135] D'après mes propres constats lors de ma venue au *Labo d'images* à Apt le 5 décembre 2016.

[136] Ce qui ne semble pas encore être le cas d'après l'entretien qu'il m'a accordé le 5 décembre 2016.

[137] Lors d'un entretien Ginestet m'a exposé son souhait de développer davantage l'association à Apt, *op. cit*.

[138] Voir les lieux de projection des films des associations en accédant aux site web référencés dans section *Sitographie* de cette thèse. Quelques-uns des films réalisés par leurs membres sont accessibles en ligne.

[139] L'« espace son » peut être situé dans l'un, ou plusieurs, de ces trois espaces, à *L'Etna* et à *L'Abominable* il est dans l'« espace écran ». Les films étant souvent projetés en argentique, beaucoup d'entre eux n'ont pas de son intégré puisque les pellicules super 8mm ne permettent pas, dans les années 1990, l'enregistrement du son et qu'un grand nombre de films sont projetés dans ce format. Néanmoins, l'usage des projecteurs numériques et/ou des ordinateurs liés à des enceintes est récurrent parmi ces associations. Les sons produits par les projecteurs argentiques sont bien présents

associations – bien que quelques-unes d'entre elles ne disposent pas toujours de ces espaces bien définis[140], voire ne disposent pas d'un ou deux d'entre eux[141] – l'espace spectateur occupe la plus grande partie de la salle, comme dans les salles de cinéma, de théâtre et d'autres types de salles bien connues. Cet « espace spectateur » dédié, et souvent plus ou moins rempli suivant l'association[142], dénote, certes, l'importance accordée aux spectateurs, mais est également le résultat du peu d'espace qu'occupent les objets à l'arrière, devant et aux côtés du spectateur[143]. Cette organisation de l'espace au sein d'une même salle peut se confondre lors des performances et installations, lesquelles sont réalisées tant à l'intérieur qu'à l'extérieurs et aux alentours des locaux des associations. Penchons-nous maintenant, d'une part, sur ces trois configurations de l'espace de projection et, d'autre part, sur le caractère performatif et d'installation dans ce même espace.

---

dans l'ensemble de l'espace puisque, à part à *L'Abominable*, aucune association n'a une cabine insonorisée.

[140] Parfois, comme à *L'Etna* à Paris République mais surtout à Montreuil, l'espace de projection peut se confondre avec les espaces cuisine, stockage, livre, montage, bureau, etc. Et il peut être également muté en un autre espace, par exemple en un espace de réunion, de repas, celui de la projection disparaissant presque complètement. Ces confusions et mutations peuvent également se produire à *Mire*, moins à l'*Atelier MTK*, à *L'Abominable* ou à *Burstscratch*.

[141] Je n'ai pas aperçu ce triptyque au *Labo d'images* ou au *Cinéma non conventionnel et images inanimées*, leur rapport à ces espaces est ainsi plus orienté vers l'extérieur de la structure. Parfois néanmoins, ces structures peuvent tout de même disposer d'un petit espace pour la projection et le visionnement sans forcément avoir un espace ouvert au public extérieur et à plusieurs personnes à la fois. Le *Laboratoire de Création Collectif et Participatif*, quant à lui, présente une configuration d'espace de projection des films à l'« extérieur » mais pas tant à l'extérieur que cela puisqu'il occupe divers espaces du Cinema L'Univers et projette des films dans l'espace de projection de ce même cinéma, lequel présente des caractéristiques de partage d'espace tout à fait traditionnelles. J'ai visité ce cinéma, et il ne présente aucunement des caractéristiques spatiales provenant du *Laboratoire de Création Collectif et Participatif.*

[142] Lorsque *L'Etna* et *L'Abominable* organisent des projections entre membres et non-membres dans leurs propres locaux, ces associations reçoivent de quelques-uns à environ trente ou quarante spectateurs. Dernièrement *L'Etna*, qui organise mensuellement, depuis sa création en 2000, les *Assemblées Visuelles* – c'est-à-dire des projections de films avec débats –, a commencée à accueillir plus d'une soixantaine de spectateurs et ce nombre pose question puisque la salle n'est grande que d'environ vingt-cinq ou trente mètres carrés. *L'Abominable* cependant organise plus souvent des projections ouvertes aux non-membres plutôt à l'extérieur de son propre local, par exemple au Cinéma de l'Étoile (j'y suis allée à deux reprises pour visionner des films des membres de *L'Abominable*) à La Courneuve, à l'espace Le 104 à Pantin lors de ses dix ans en 2007 (http://www.10ans.l-abominable.org/), en plein air à La Courneuve (je suis allée à la projection de deux films de *Les Scotcheuses* que j'ai acheté pour dix euros avec un livret. Pour plus de renseignements sur ces dernières voir https://zad.nadir.org/spip.php?article3762).

[143] Certaines associations ont plus d'objets que d'autres qui entourent les spectateurs. À *L'Etna* et à *L'Abominable* s'ajoutent des enceintes près de l'écran. Je reviendrai dans les sections suivantes concernant les espaces écran et spectateur.

2.1.1.1. Les espaces de projection des performances et des installations

J'ai eu quelques expériences en tant que spectatrice des performances et des installations[144] à *L'Etna* surtout – notamment lors du passage de l'*Atelier MTK*[145] dans ses locaux – et à *L'Abominable* – avec le passage de *Les Scotcheuses*[146] dont les performances ont été présentées[147] en plein air à La Courneuve. J'ai également été à l'espace *La maison de l'arbre* à Montreuil, où le collectif *La parole errante* s'est installé des années durant, lorsque des membres de ces deux associations ont présenté, en 2018, des films, performances et installations en soutien à ce collectif[148]. Enfin, j'ai eu l'occasion de voir quelques manifestations de ce type lors des rencontres *Bains argentiques* à Nantes en 2016, et dans l'espace de l'association *Braquage* à Paris lorsque Karel Doing, du *Studio Één* situé aux Pays-Bas, présentait sa performance[149]. Parmi toutes les associations du corpus, l'*Atelier MTK,*

---

[144] Les performances et installations auxquelles je me réfère ici sont celles où le film animé est le support de projection lors des présentations publiques. Pour une installation, où le spectateur se meut autour de l'œuvre et dans l'espace, un film animé de quelques secondes ou heures peut être projeté en boucle durant des heures (j'ai vu des installations à *L'Etna*, à *La Parole Errante* et aux rencontres *Bains Argentiques*, par exemple) ; pour une performance le film animé projeté est en relation avec divers autres éléments extérieurs au film (corps et paroles des personnes, son, bruitage, musique, miroir, verre, pierre, murs, multi écrans, multi projecteurs, jeux de lumières, etc.). Concernant les performances et les installations, voir Alain-Alcide Sudre, Nicole Brenez (dir), Christian Lebrat (dir.), « Performances, cinéma élargi et installations dans le cinéma expérimental français depuis les années cinquante », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque Française/Mazzotta, 200, p. 503-510. Voir aussi : Olga Vénétsianou, Giorgos Papakonstantinou, Irène Bessière (dir.), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Cinéma architectural. La diffusion de l'espace de projection dans le tissu urbain. », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 169-182.

[145] Le 22 janvier 2017.

[146] Le 15 septembre 2015. J'ai acheté une pochette dvd incluant une brochure de 77 pages et un disque numérique contenant leurs trois films sur la Zad projetés ce jour-là et développés manuellement dans le bain chimique à *L'Abominable* : 1. Sème ton western (24') ; 2. No Ouest ern (23') ; 3. Alarme (5'). Tous ont été terminés de 2014 à 2015. Des membres de ce collectif étaient également présents aux rencontres *Bains* Argentiques à Nantes en 2016 et plus récemment, en 2018, à *L'Etna*, lors de la projection des films réalisés à partir des pellicules dont l'émulsion a été produite manuellement par des membres du *réseau* des laborantins situé en France et dans d'autres pays.

[147] La projection des films a été accompagnée par des performances musicales jouées sur place.

[148] *La parole errante,* collectif de théâtre fondé par Armand Gatti et installé à *La maison de l'arbre* jusqu'à peu, essayait de conserver les locaux qu'elle occupait au 9 rue François Debergue, 93100, à Montreuil. Dans ce cadre, des associations comme *L'Etna* et *L'Abominable* venaient dans cette maison la soutenir en proposant un programme de projection de films, d'installations et de performances, suivi parfois de débats. Sinon, j'avais déjà été plusieurs fois dans ce lieu pour voir les mises en scènes et les lectures d'Armand Gatti.

[149] Le 4 mai 2017. Voir les préparatifs pour cette performance, ainsi que les explications de Doing, à l'url https://vimeo.com/308410088 (il s'agit de la page *Vimeo* de *Braquage*), consulté le 9 janvier 2019. Doing m'avait accordé un entretien la veille, le 3 mai 2017. Lors des entretiens que j'ai menés, il est souvent cité par quelques personnes, comme par Christophe Auger (entretien réalisé le 12 juin 2017 à Tullins), comme étant, avec le *Studio Één* (aujourd'hui Doing est au *Super8 Reversal Lab*

Burstscratch et *Mire* seraient celles, me semble-t-il, qui organisent le plus de performances[150]. Sinon, certaines performances et installations ont été filmées et sont visibles sur l'internet en parcourant les sites web et les plateformes des associations et/ou de ses membres[151], mais, comme la grande majorité d'entre elles projettent principalement des films, peu d'exemples de ce type se trouvent sur la toile.

Elles sont parfois présentées l'intérieur ou à proximité des locaux de l'association, d'autres fois ailleurs et en plein air[152], et elles sont souvent organisées la nuit en raison de la « disponibilité » des personnes et de la visibilité lors des projections. Les projections de films dans ces circonstances, quel que soit d'ailleurs le type d'espace utilisé – endogène, de proximité, exogène –, permettent aux personnes présentes sur place d'établir un rapport à l'espace qui est distinct de l'espace traditionnel, c'est-à-dire de celui occupé lors de la projection d'un film sur un monoécran avec le spectateur face à ce dernier. Ces configurations « éclatées », autorisent ainsi une participation spécifique, dans l'espace, tant des membres de ces associations que des spectateurs en général.

---

basé à Londres), l'un des instigateurs du réseau naissant au début des années 1990. Néanmoins, le *Studio Één*, régi par la réglementation des Pays-Bas, est une structure proposant des prestations de services et elle a dès le départ un mode opératoire distinct de celui des associations de type loi 1901 du corpus, d'après notamment Auger et Doing.

150 L'*Atelier MTK* est peut-être, depuis sa création jusqu'à nos jours, l'association qui réalise le plus de performances, héritière qu'elle est de l'*expérience* de la *Cellule d'intervention Metamkine*. Cette dernière réalise régulièrement des performances depuis les débuts des années 1990 jusqu'à nos jours, et est composée par Christophe Auger, Xavier Quérel et Jérôme Noetinger. Les deux premiers ont également fondé, avec Etienne Caire et d'autres personnes, l'*Atelier MTK* en 1995.

151 Voir la liste de leurs sites web ou plateformes internet dans la section *Sitographie* de cette thèse. Certaines performances et installations sont filmées par les membres et diffusées sur l'internet.

152 J'ai vu des performances et des installations en plein air : dans la cour de *L'Etna* ; à proximité de *L'Abominable* et aux rencontres *Bains Argentiques.* La plupart d'entre elles sont accompagnées par de la musique ou par d'autres types de son ou de création sonore.



Ptgp. 17 Etienne Caire et Xavier Quérel, de l'Atelier MTK, préparent, aux rencontres Bains Argentiques, les projecteurs pour leur performance à plusieurs projecteurs

Ces présentations – souvent désignées comme étant de « cinéma élargi »[153] –, où l'usage du son *in*, *off* et/ou *over*[154] peut être important, consistent en une approche où les films – parfois nettement « fragmentés »[155] ou « déconstruits »[156] en leurs formes, tels ceux de l'*Atelier MTK* – sont projetés vers et/ou au-delà[157] le périmètre de l'écran par un ou plusieurs projecteurs [158] qui peuvent être

[153] Cette notion a été pour la première fois employée dans l'ouvrage de Gene Youngblood, *Expanded Cinéma*, Londres, Studio Vista, 1970. Pour plus d'information sur ce sujet, voir Alain-Alcide Sudre, Nicole Brenez (dir), Christian Lebrat (dir.), « Performances, cinéma élargi et installations dans le cinéma expérimental français depuis les années cinquante », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit.*. Voir aussi : Olga Vénétsianou, Giorgos Papakonstantinou, Irène Bessière (dir.), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Cinéma architectural. La diffusion de l'espace de projection dans le tissu urbain. », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, *op. cit*.

[154] Là où l'usage du son est le plus élaboré parmi toutes les associations du corpus semble être à l'*Atelier MTK,* lequel a été influencé par l'*expérience* du musicien Jérôme Noetinger avec la Cellule d'Intervention Metamkine. Dans leur article commun sur le son au théâtre et au cinéma, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Giusy Pisano mettent en garde quant à l'usage, suivant elles « fourre-tout », de la notion « extradiégétique » concernant le son. De ce fait, malgré l'usage récurrent qui en est fait, j'opte pour suivre leurs enseignements et je ne l'emploie donc pas dans cette thèse. Marie-Madeleine Mervant-Roux, Giusy Pisano, *Le bruit dans les arts depuis* L'Art des bruits, Paris, Éditions Ligeia, 2015/2, n° 141-144, p. 33-40, p. 38.

[155] Il s'agit là d'une technique assez courante, dans certains milieux, d'assemblage/collage de diverses images qui formeraient à la fin une seule image.

[156] Par l'usage de la chimie qui dissout l'émulsion et propose, par l'entremise des membres, d'autres images que l'image originelle. C'est une technique notamment employée par Jürgen Reble, lequel a, suivant Etienne Caire, influencé les pratiques de cet ordre à l'*Atelier MTK*.

[157] Vers les quatre murs de la salle, par terre, au plafond, sur un arbre, sur le corps des personnes, sur un tissu et maintes autres surfaces à texture et forme variables.

[158] Dans la majorité des cas, il s'agit des projecteurs super 8mm et 16mm, à l'instar de ceux utilisés lors des performances de Karel Doing, *op. cit.*, ou de celles à *Bains Argentiques* telles qu'aperçues sur les photographies ci-infra.

« déplacés »[159] lors des projections et/ou « bricolés. »[160] en amont des projections. Devant leurs optiques, des objets – translucides, métalliques, miroitants, liquides, troués, kaléidoscopiques, etc. – sont souvent manipulés par les membres afin de produire des effets esthétiques, cognitifs, etc. Lors de ces *opérations*, l'intervention physique des membres peut-être assez significative. Ces multiples jeux provoquent une modification de la perception de l'image d'origine et un engagement certain tant de la part des spectateurs que des membres de l'association.



Ptgp. 18 Après une performance avec trois projecteurs transformés, troués, etc., aux rencontres Bains argentiques



Ptgp. 19 Installation sans film animé aux rencontres Bains argentiques



Ptgp. 20 Six projecteurs pour performance 16mm aux rencontres Bains argentique

[159] Pour que la projection atteigne les divers recoins de l'espace.

[160] Voir ci-infra la photographie des projecteurs perforés lors d'une performance aux *Bains Argentiques* ; et celle, dans la section suivante, de Dominik Lange à *L'Etna* avec son projecteur 16mm et super 8mm en « 2D et demi » (d'après Lange lors de la projection) bricolé. Quatre de ses films réalisés de 2001 à 2007 ont été projetés à *L'Etna* le 10 juin 2017 avec ce projecteur, dans l'ordre de projection : *Paléontologie – Mélancolie*, 16mm, 2003, 11' ; *Naissance au monde Buttes Chaumont*, super 8mm, 2007, 20'44'' ; *À la recherche du temple*, super 8mm, 2003-2004, 10'30 ; *Le ruisseau chatoyant*, super 8, 2001, 10'. J'étais présente à toutes ces projections et j'ai porté une lunette « 2 D et demi » pour visionner ces films. Ces quatre films sont en location à *Light Cone* et au *Collectif Jeune Cinéma*, au tarif allant de 30 à 50 euros la location.



Ptgp. 21 Trois projecteurs transformés, troués, pour des performances aux rencontres Bains argentiques

Les performances et installations ne sont certes pas le fait de la majeure partie de leurs membres qui se dédient plutôt à faire des films pour la projection monoécran avec un seul projecteur super 8mm ou 16mm. Ce sont souvent les membres les plus engagés de l'association, voire les plus anciens ou les fondateurs, qui s'orientent dans ces voies, bien que ce ne soit pas non plus une règle absolue. En effet, manier tous ces appareillages et objets peut dérouter beaucoup de membres, car ils nécessitent un certain savoir-faire, un certain temps et un certain relationnel [161] au sein de la structure. Il s'agit là, certes, d'une manière de s'affranchir de la frontalité assez standardisée des projections de films – cette dernière supposant d'autres logiques de participation et de rapport à l'espace –, et de conduire leur auteur à s'exposer davantage aux *Autres* et, qui plus est, en direct, lorsque le spectateur est présent. Aux rencontres *Bains Argentiques* j'ai eu l'occasion de voir quelques performances et installations – ces dernières n'étant d'ailleurs pas toujours réalisées avec des films animés projetés – provenant de diverses structures[162] dont certaines ne faisaient pas partie du corpus. La diversité des espaces et des groupes à Nantes lors de ces rencontres[163] était telle qu'elle se prêtait aisément à de tels exploits.

---

[161] Avec les matériels et les personnes.

[162] Voir l'annexe 40 de cette thèse avec le programme et la liste des participants à ces rencontres.

[163] *Ibid.* Plusieurs lieux de la ville de Nantes et de ses alentours ont été dédiés à cet événement : deux cinémas ; un espace alternatif avec plusieurs salles ; une place publique centrale de la ville ; près du lac dans un grand hangar ; près d'un bateau en plein air ; à même deux jardins.

Alors que ces espaces de projection de performances et d'installations avec leurs composantes tendent donc, par l'entremise des *actants* membres, au brouillage des frontières standardisées du « champ cinématographique des projections », qui se compose en substance de l'espace spectateur, de l'espace écran et de l'espace cabine de projection, qu'en est-il de chacun de ce trinôme au sein des associations du corpus ? Intéressons-nous maintenant de plus près à ceux-ci, en les assignant à leurs spécificités frontalières, pour ensuite relever les brouillages, ruptures, interstices et/ou mises en suspension, susceptibles de mener à d'autres types de rapports des membres avec les espaces de projection.

2.1.1.2. L'espace spectateurs et ses spectateurs

Je me suis rendu compte, en aval, que je n'ai pas, frontalement, photographié le spectateur, la photographie ci-dessous[164], par exemple, est prise de l'arrière de l'espace spectateur près de la porte d'entrée de l'espace projection[165] à *L'Abominable*. Néanmoins, et après coup – même si l'espace spectateur est dans l'obscurité lors des projections de films, rendant ainsi difficile la visibilité de la photographie prise avec ma caméra amateur –, cet acte ne me semble pas provenir d'un oubli. Photographier est un *geste* d'exposition à l'*Autre* qui peut gêner les deux parties. S'exposer à un groupe plus ou moins important de personnes peut être d'autant plus gênant que ces dernières me sont, pour la plupart, et au moment de mes recherches, peu connues. Quoi qu'il en soit, ici j'ai plutôt recours à mes souvenirs non seulement en tant que spectatrice des films mais également en tant que spectatrice des spectateurs, hommes et femmes[166], dans ces espaces. J'ai surtout eu ces rapports à *L'Etna* et un peu à *L'Abominable* et aux *Bains Argentiques*[167], où quelques membres des autres associations du corpus venaient parfois projeter leurs films ou faire une performance et/ou une installation. Sur les autres espaces spectateurs où je n'ai vu que l'espace sans spectateur, j'apporte néanmoins quelques

[164] Pour ce qui concerne l'écran visible sur cette photographie voir la section suivante dédiée à l'espace écran.
[165] L'espace projection est composé de l'espace spectateur, de l'espace projecteur et/ou de l'espace cabine de projection et de l'espace écran. Ce dernier étant souvent partagé avec l'espace enceintes.
[166] Peut-être que j'ai tort quant à une certaine parité, mais je n'ai pas perçu une différence de fréquentation entre ces deux catégories.
[167] Je ne me réfère ici qu'aux associations du corpus et aux *Bains Argentiques*.

éléments de réflexion d'après les informations recueillies dans ces espaces, et lors de mes conversations avec les membres des associations.



Ptgp. 22 L'espace spectateurs avec des spectateurs-membres à L'Abominable, La Courneuve

Pour les associations ayant des espaces pour visionner des films à plusieurs[168], souvent une seule salle sans autre point d'ouverture sur l'extérieur que la porte d'entrée[169] – à l'exception de l'*Atelier MTK* et de *L'Etna* qui ont des fenêtres vitrées donnant sur l'extérieur[170] – y est dédiée aux spectateurs, bien que l'espace dans la cour, comme supra mentionné, peut être utilisé par certaines associations, surtout pour des performances et/ou des installations, à condition, néanmoins, que le voisinage ne leur pose pas de problème substantiel[171]. Leurs principaux occupants, lesdits spectateurs ou public – lesquels proviennent, pour la plupart, de la ville où l'association se trouve, exception faite pour les rencontres internationales *Bains Argentiques* –, sont les membres des associations eux-mêmes – qui cotisent –, et/ou les anciens membres – qui ont donc cessé de cotiser mais qui gardent toujours un lien avec l'association –, mais aussi les personnes ayant suivi des ateliers en leur sein sans pour autant en être devenues membres par la suite. Sinon, la majorité des

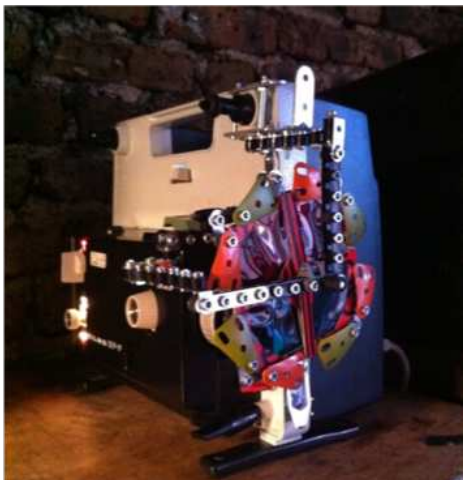
[168] Les associations ayant divers autres espaces, les membres peuvent, en individuel ou en petit groupe, visionner des films sur leurs propres ordinateurs, ou sur ceux de l'association, dans presque n'importe quelle pièce. Ces espaces sont d'une autre nature et doivent certes être pris en compte.

[169] Celle-ci peut donner sur l'une des autres salles de l'association ou sur l'extérieur – cours, couloir, jardin, rue. Ces passages préalables des spectateurs jusqu'à leur arrivée dans la salle de projection influent dans leur perception tant de l'association que des films, performances et installations.

[170] Je ne considère pas ici les associations qui n'existent plus ou dont je n'ai pas pu voir les espaces.

[171] Par exemple, lorsque *L'Etna* se situait dans le quartier de la République à Paris, elle avait, en raison du voisinage, plus de difficultés d'occuper la cour pour ces types d'activités que dans le local où elle est actuellement et où j'ai visionné quelques performances et installations. *Ad libitum*, *L'Abominable* et l'*Atelier MTK*, par exemple, n'auraient à priori pas non plus de souci avec le voisinage puisqu'ils en sont loin, contrairement à *Mire*, voire à *Burstscratch* ou au *Laboratoire de création collectif et participatif*. D'après ce que j'ai pu constater en allant dans ces sept lieux et en parlant avec leurs membres.

membres le sont devenus par le biais d'un atelier préalablement suivi au sein de l'association. Rarement on y trouvera des spectateurs n'ayant pas parcouru ces cheminements et de temps à autre on trouve aussi des membres d'une autre association[172]. Donc ces spectateurs sont d'une autre catégorie que ceux des salles de cinéma standard[173], c'est-à-dire que, pour la plupart, ils viennent pour visionner des films « réalisés »[174] par eux-mêmes – à un moment ou à un autre, au sein de l'association ou du « réseau » des associations – et/ou par des membres de l'association où ils se trouvent et/ou par des membres du réseau restreint au corpus et/ou du réseau laborantin élargi à d'autres associations, structures et pays. Ces catégories de spectateurs ne sont pas analogues à celles des spectateurs de salles de cinéma standard, d'autant que ceux-ci sont rarement des faiseurs[175] de films en pellicules super 8mm, 16mm, 35mm[176].



Ptgp. 23 Projecteur 16mm bricolé par Dominik Lange pour les projections en « 2D et demi »



Ptgp. 24 Dominik Lange, Thomaz Burlin, et Katherine Nakad Chuffi avant la projection en « 2D et demi »,en 2017 à L'Etna, des films de Dominik Lange, avec le projecteur 16mm bricolé par lui-même

---

[172] Quand deux associations se trouvent près l'une de l'autre, comme *L'Etna* et *L'Abominable*, on trouve une circulation plus grande des membres de l'une vers l'autre.

[173] Dans ces salles les spectateurs viennent en grand nombre pour visionner un film d'un *Autre*.

[174] Réalisés ici prend un sens large : filmés, tirés, projetés, développés, montés, etc.

[175] C'est-à-dire, qui produisent, réalisent, tirent, montent, développent, étalonnent, projettent, *etc*., leurs propres films. Bien sûr, pour toutes ces étapes d'autres membres peuvent contribuer, ou plutôt *collaborer*, au processus. Cette contribution dans le cadre associatif de type loi 1901 s'opère différemment que si c'était dans une entreprise de type Sarl ou SA par exemple. Voir la section de cette thèse dédiée aux *collaborations*.

[176] Bien que ce format soit en usage au sein de quelques associations du corpus, il est plutôt rare.

Que dégagent ces espaces spectateurs sans ou avec des chaises, bancs ou fauteuils traditionnels de cinéma[177], parfois exigus ou d'une taille à peine appropriée pour l'activité, remplis ou vides d'objets tout autour, ces derniers étant rangés parfois quelque peu « désordonnément » ? Ils n'ont, bien qu'« héritiers » d'eux, presque aucune commune mesure avec les espaces commerciaux des spectateurs, lesquels sont régulièrement aseptisés et ordonnés, en plus d'être dédiés à un public qui paie sa place et qui s'assied sur de « confortables » fauteuils. À l'inverse, les éléments les entourant et les remplissant sont peu aseptisés et pas tant ordonnés, et les places sont non-payantes[178], à tel point que l'on pourrait se demander si le spectateur est attendu. En effet, un brouillage temporel et spatial s'opère dans ces espaces: ils ne semblent pas prêts pour accueillir les spectateurs ; l'heure d'arrivée est souple, l'heure de départ également ; ils servent souvent à d'autres activités et ils accueillent / abritent des objets appartenant à d'autres « espaces d'activités » ; au cours des séances de projection des personnes peuvent se déplacer à tout moment ; les portes s'ouvrent et se ferment constamment ; des « problèmes » de défilement des films argentiques se présentent régulièrement, etc. Il est inéluctable que ces circonstances construisent des spectateurs distincts de ceux d'une salle de cinéma classique, d'abord parce que ce sont eux, lorsqu'ils sont des membres de l'association ou ont des forts liens avec elle, qui créent ces circonstances – jamais dans une salle de cinéma classique, les spectateurs construisent les circonstances de leur position de spectateur, ces dernières étant plutôt régies par des critères marchands. Leur rapport à l'espace écran analysé à la section suivante a également d'autres impacts identitaires sur eux et non des moindres.

---

[177] Encombrants, les fauteuils de cinéma de *L'Etna* ont été, lors de son déménagement à Montreuil en 2013, cédés. J'ai le souvenir que quelques-uns des membres de cette association ont commenté que c'était dommage de s'être débarrassé de ces objets fétiches, d'autres par contre ne le regrettent aucunement. Des photographies de l'espace spectateurs avec des fauteuils de cinéma à *L'Abominable* sont intégrées dans ce chapitre.

[178] À aucun moment au cours de mes passages un tarif de projection à même leurs locaux n'a été demandé. Elles peuvent par contre réclamer un tarif pour les adhésions à l'association (variable suivant la structure, jamais plus de trois-cent-soixante euros, comme à *L'Etna*, l'année) ou aux *Bains Argentiques* (trente euros pour toute la durée de l'évènement), les ateliers, l'usage de tel ou tel matériel, la consommation, etc.



Ptgp. 25 L'espace spectateurs à L'Etna avec le projecteur au fond



Ptgp. 26 Des bancs sont en train d'être déplacés et installés pour les spectateurs quelques minutes avant leur arrivée à l'Assemblée Visuelle de L'Etna



Ptgp. 27 L'espace spectateurs à L'Etna aussi dédié à des activités conviviales, de réunion du bureau, d'ateliers, etc.

Les spectateurs de ces espaces le plus souvent applaudissent[179]. Roger Odin, dans *Cinéma et production de sens*, pointe que « […] applaudir un film n'a aucun sens, même si cela se fait parfois, et même dans ces conditions, on ne saurait dire que le spectateur répond au film, car le film n'a cure de ces applaudissements ».[180] Pour Odin cela « n'a aucun sens » parce que « […] le spectateur ne peut jamais se transformer en émetteur pour répondre à l'auteur ou au film. »[181] Donc, pour quelle raison, contrairement à ce qui se passe dans les salles de cinéma classiques, les spectateurs des associations étudiées applaudissent-ils ? Et ce faisant, à qui

[179] C'est ce que j'ai pu constater à *L'Etna*, à *L'Abominable* et aux rencontres *Bains Argentiques* à Nantes.

[180] Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 261.

[181]

répondent-ils ? Comme Odin, je ne pense pas qu'en applaudissant ils répondraient aux films terminés ou à leurs auteurs. Comme Odin, je pense que les spectateurs ne peuvent, ici, se transformer en émetteurs. En réalité, ils, et les auteurs des films – ces derniers étant systématiquement présents lors de la projection de leurs films dans l'association –, sortiraient de leurs positions de spectateurs et d'auteurs lorsque le film est applaudi pour entrer dans celle de *membre*[182] de l'association ou du réseau des associations « laborantines ». Les *spectateurs-membres*, en redevenant uniquement *membres*, chercheraient, à l'instant de l'applaudissement, à se communiquer, par l'applaudissement, avec les *auteurs-membres*, redevenus eux aussi uniquement *membres*, et non pas avec les films et/ou les auteurs. L'une des hypothèses que j'avance pour que les applaudissements aient ici un sens est justement que ces *membres* ont créé, en amont des projections de films, un champ, celui de liaisons associatives « laborantines », propice à ces réactions. Ce sont, à mon avis, ces rapports préalables qui contribuent à ces comportements souvent suivis de débats. Les applaudissements répondent ainsi à une histoire, au vécu – lequel peut durer quelques jours ou quelques mois ou années – des *membres* au sein des associations[183], à ce qui a pu contribuer au résultat du film[184]. Dans ce sens ils sont souvent suivis des débats non pas tant pour discuter uniquement des caractéristiques, certes importantes, esthétiques et/ou thématiques des films, mais pour discuter aussi sur ces dimensions processuelles au sein de l'association. Sans ces soubassements qui sont à l'origine des films, les applaudissements auraient ici difficilement lieu et les débats, le cas échéant, prendraient, en définitive, d'autres contours.

2.1.1.3. L'espace écran

D'après les photographies supra et infra exposées, c'est le plus exigu du trinôme[185] des espaces de projection au sein des associations du corpus. L'écran de l'espace

---

[182] Qui cotise ou pas, ou des personnes qui souhaitent et sont plus ou moins sur la voie de devenir membres de l'association.

[183] Un film n'est ainsi pas seulement un film, il est un film parce que des processus individuel et collectif s'établissent au sein de l'association. Ces processus ne sont évidemment pas exemptés des influences provenant des autres *expériences* des membres en dehors de celles qui ont cours dans l'espace de l'association.

[184]

[185] C'est-à-dire l'espace projecteur ou cabine, l'espace spectateur et l'espace écran.

écran de ces dernières se distingue de celui des salles de cinéma classiques et ce pour diverses raisons : pour sa disposition – aisément déplaçable[186], il est souvent accroché de façon « improvisée »[187] ou « adroite » et il se trouve assez proche des spectateurs ; pour sa texture et/ou pour sa souplesse – en toile souple ou dans un tissu découpé, il est plus ou moins conçu à l'« improviste » ou acquis dans le commerce moyennant une somme « dérisoire. » Ces configurations sont perceptibles dans les photographies ci-avant des espaces écrans de *Mire*, de l'*Atelier MTK* et de *Burstscratch*[188], ou encore dans celles ci-avant et ci-après de *L'Etna* et de *L'Abominable* (avec son écran bien surélevé par rapport à l'espace spectateurs).

Par ces quelques images l'on observe également que pour certaines associations comme *L'Etna*, *Mire* et *Burstscratch,* l'écran est entouré d'objets de diverses sortes alors qu'à l'*Atelier MTK* et à *L'Abominable* il est assez dégagé de presque tout encombrement et se trouve en vedette dans l'espace qui lui est dédié. Lorsque l'espace écran est entouré d'objets tiers, la perception qu'a le spectateur du film en est modifié. Le film que le spectateur voit est d'ordre triptyque, il est *film-écran-objetsAutour*, ou alors diptyque *film-écran*.

[186] L'écran peut ainsi circuler entre divers espaces à l'intérieur même du siège de l'association ou alors être mis à l'extérieur de ses propres locaux – dans les jardins, cours, etc., comme à *L'Etna* – ou dans un autre lieu de la ville pour être utilisé lors des projections, performances voire des installations.

[187] C'est-à-dire sans la rigueur sécuritaire observée dans les salles de cinéma classiques.

[188] Voir les photographies des écrans de ces trois associations dans la section précédente de cette thèse.



Ptgp. 28 L'espace écran à L'Etna

À *L'Abominable*, deux imposantes enceintes, qui semblent provenir d'une salle de cinéma classique, sont installées en-dessous de l'écran, tandis qu'à *L'Etna* deux enceintes, que l'on pourrait désigner par la notion, chère à Roger Odin, « de famille »[189], sont installées de chaque côté de l'écran. Cette configuration écran/enceinte dénote l'importance accordée tant au son qu'à l'écran qui sont face aux spectateurs, à tel point qu'on pourrait se demander parfois si on est dans l'un ou dans l'autre de ces espaces tellement ils se confondent quasiment entre eux.



Ptgp. 29 L'espace écran quelque peu surélévé à L'Abominable, La Courneuve

[189] Au film de famille analysé par Roger Odin, j'ajoute l'enceinte « de famille », c'est-à-dire destinée à l'usage au sein de la famille ou « familiale » mais qui est utilisée à même les locaux de ces associations laborantines. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, op. cit., p. 103-122.

Concernant la notion « de famille », une partie des écrans observés ne peuvent-ils pas, comme pour les « enceintes de famille » à *L'Etna*, être désignés ainsi, parce qu'ils ne sont pas vendus dans le commerce en tant qu'écran pour la famille, ou pour la maison, et parce qu'ils sont, pour certains, conçus de toute pièce par les membres. Ils pourraient plutôt être désignés des « écrans de type associatif loi 1901 » [190] ou quelque chose du genre, c'est-à-dire des écrans qui peuvent être dans tel ou tel état parce que le cadre juridique[191], ou son contrôle[192], le permet.

2.1.1.4. Les espaces projecteur et « cabine » de projection

Ces deux configurations pourraient être comprises de la façon suivante : l'*espace projecteur* serait celui comprenant le projecteur et son support dans la salle de

---

[190] Ces types d'écrans ne seraient pas spécifiques au champ des associations du corpus de cette thèse ni aux champs des associations loi 1901 en général comportant des écrans pour projeter des films. En fait, tout dépendra si l'association « souhaite » que son écran soit ou non comme ceux standardisés des salles de cinéma classiques, si elle « souhaite » rester ou sortir de son propre champ. Si elle y reste, son écran présente des formes moins standardisées, si elle y sort pour aller dans celui du cinéma standard, son écran présente des formes plus standardisées. À la lecture de l'ouvrage collectif *Le cinéma en amateur*, et notamment des articles de Roger Odin, « Présentation » et « La question de l'amateur dans trois espaces de réalisation et de diffusion », on comprend que le cinéma en amateur collectif en France se situe, lui-aussi, quelques fois dans le champ associatif loi 1901. Néanmoins, l'écran que celui-ci utilise dans le cadre associatif pourrait se distinguer de la plupart des écrans des associations étudiées pour cette thèse, surtout lorsqu'il tend à projeter des films « comme au cinéma » (cette locution est employée par quelques théoriciens comme Odin pour désigner le mode *opérationnel* du cinéma en amateur). L'association non-laborantine du champ du cinéma en amateur, *Le ciné-club 9.5 de France* (que j'ai fréquentée et dont j'ai interviewé deux de ses membres, Bernard Castella et Madeleine Castella, le 13 décembre 2016), utilise un écran plutôt standard (à la Maison *Les Abondances* située au 49 rue Saint-Denis, 92100, à Boulogne Billancourt). À l'autre bout de l'échelle, le cinéma militant en France, qui se situe également quelques fois dans le champ associatif loi 1901– d'après notamment certaines indications de Sébastien Layerle dans son ouvrage *Caméras en lutte en mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme… »* –, pourrait proposer des écrans davantage analogues à ceux des associations du corpus en raison de son militantisme à contrecourant d'un certain mode de fonctionnement du système cinématographique. Roger Odin (dir.), *Le cinéma en amateur*, Communication n° 68, Paris, Seuil, 1999, p. 5-8 et p. 47-48 ; Sébastien Layerle, Jean-Pierre Bertin-Maghit (préf.), *Caméras en lutte en mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme… »*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008, p. 423-480.

[191] Tant la famille que l'association de type loi 1901 sont régies par des cadres juridiques. Bien qu'un cadre puisse paraître plus souple qu'un autre dans un premier temps, cette souplesse peut engendrer d'autres problèmes d'ordre juridique en cas de problème majeur, par exemple si un écran blesse gravement un membre de l'association. Dans cette exemple-ci l'assurance de l'association, lorsqu'elle en a une, pourrait être mise à contribution, par contre les prises de position des membres dans le choix des écrans pour l'association peuvent être, juridiquement, mises en cause, dans l'absolu. Ceci étant, de tels écrans, légers, blesseraient difficilement les membres.

[192] Si le contrôle, par les instances de la ville responsables des applications réglementaires, était strict, ces associations auraient difficilement ou autrement vu le jour. C'est aussi cette souplesse qui permet en quelque sorte leur structuration dans un sens plutôt que dans un autre. Au fur et à mesure que ces associations prennent de l'importance dans la ville, notamment en organisant des activités en partenariat avec les mairies, comme l'*Atelier MTK* et *L'Abominable*, par exemple, des contrôles peuvent être plus importants aussi, mais ils prennent en compte le cadre associatif loi 1901 fondé notamment sur le bénévolat.

projection sans qu'il y ait une séparation visible[193] entre lui et les spectateurs ; et l'*espace cabine de projection* serait celui où le projecteur, et d'autres matériels de projection, sont installés à l'intérieur d'une salle fermée et plus ou moins insonorisée, à l'arrière et visiblement[194] séparée des spectateurs, à l'instar des salles de cinéma classiques. À l'exception de *L'Abominable* qui dispose d'un *espace cabine de projection* – et, qui plus est, de matériels de projection proches des standards professionnels de l'argentique –, toutes les autres structures qui ont un espace de projection ont un *espace projecteur*[195]. En effet, cette association est la seule du corpus à présenter des *espaces cabines de projection* traditionnels, néanmoins il serait erroné de les considérer analogues à ceux des cinémas traditionnels en raison notamment des différences de mode de fonctionnement, de leur statut, etc. Nul doute néanmoins que, par cette configuration, elle s'éloigne nettement de toutes les autres associations et donc du réseau étudié[196].



Ptgp. 30 Fenêtre vitrée séparant l'espace cabine de projection des spectateurs à L'Abominable



Ptgp. 31 Matériels dans l'espace cabine de projection à L'Abominable

[193] Par un mur, des vitres, etc.

[194]

[195] Lesquels peuvent être distincts entre eux par le type de support utilisé pour tenir le projecteur, par le type de projecteur, par la distance vis-à-vis des spectateurs, etc.

[196] C'est néanmoins par d'autres biais que *L'Abominable*, par l'entremise de ses membres, s'approcherait du réseau des association du corpus, comme exposé dans d'autres sections de cette thèse.



Ptgp. 32 Objets divers dans l'espace cabine de projection à L'Abominable

Cette séparation ou non de l'*espace projecteur* et de l'*espace cabine de projection* des spectateurs et de l'ensemble de la salle de projection engendre des relations distinctes aux films tant de la part des *membres* qui les projettent que de la part des spectateurs *membres* et *non-membres* qui les regardent. Dans le cas des associations qui ont des *espaces projecteurs*, les *membres* qui les projettent, les spectateurs *membres* et *non-membres* et le projecteur 16mm ou super 8mm qui émet des bruits de fonctionnement, sont tous les trois dans un rapport de projection qui est plutôt de type *immersif* : ils interagissent davantage entre eux. Dans le cas de *L'Abominable*, avec son *espace cabine*, un certain isolement de l'un par rapport à l'autre et au projecteur s'opère, même s'il n'est pas aussi rigoureux que dans les salles traditionnelles de cinéma à entrée payante, lesquelles sont davantage insonorisées. En outre, le projectionniste de ces salles payantes n'a pas le même statut que les spectateurs, même lorsqu'il termine la projection, puisque lui seul est lié au cinéma par un contrat de travail[197]. Dans le cadre des associations étudiées, toutes les personnes qui projettent des films[198], à quelques exceptions près, sont ou ont été des *membres* de l'association, lesquels ne paient pas leur place lorsqu'ils se positionnent en spectateurs. Comme il n'existe pas de contrainte financière puisqu'il n'y a pas de places payantes, le membre qui projette dans ces espaces associatifs sera plus à l'aise pour gérer les nombreux problèmes qui peuvent advenir durant la projection. Néanmoins son rapport à l'ensemble des membres dépendra de sa position en *cabine* ou non. Maintes ont été les fois où j'assistais à des projections de films, tant à *L'Etna* en *espace projecteur* qu'à *L'Abominable* en *espace cabine de projection*, qui se sont interrompues, une ou plusieurs fois. Ces

[197] Les spectateurs peuvent avoir un abonnement, mais ils n'intègrent pas le groupe des personnes engagées dans le fonctionnement du cinéma en tant que lieu culturel.
[198] Elles n'ont pas le statut de projectionnistes, celui-ci étant associé à une profession réglementée par un cadre juridique.

ruptures, assez courantes, sont également génératrices de rapports particuliers entre les spectateurs. L'attente, en raison d'un problème technique, peut être longue jusqu'à ce que la projection puisse reprendre, et ce hiatus engendre des discussions, des conversations entre les personnes dans la salle. Cette contrainte liée à la technique de projection qui est constitutive du mode de fonctionnement de ces associations, est parfaitement acceptée par les membres qui assurent la projection comme par les spectateurs *membres* ou non, notamment parce que la plupart d'entre eux savent qu'une grande partie des matériels peut être en mauvaise condition parce qu'ils sont souvent acquis de seconde main sans qu'une vérification technique de fond ait eu lieu au préalable et que rares sont les personnes dans l'association qui peuvent les réparer. Cette situation se présente parce que les membres se mettent à la projection en l'apprenant sur le tas, sans avoir, en amont, suivi de formations de projectionniste et cette donne intègre elle aussi parfaitement leurs modes de fonctionnement. Toutefois, un certain temps de pratique est nécessaire pour pouvoir projeter des films en argentique, c'est pourquoi les membres qui les projettent dans ces deux espaces sont souvent les plus engagés dans l'association tout en étant impliqués dans la construction de ces espaces. Du fait de la complexité apparente des matériels dans la *cabine de projection* à *L'Abominable*, une connaissance plus pointue peut être davantage nécessaire que dans les autres associations ce qui limite le nombre des membres techniquement préparés pour projeter des films dans cet espace.

2.1.2. *L'espace laboratoire*

Toutes les *associations* du corpus[199], lorsqu'elles sont en activité, ont, dans leurs locaux, au moins un *espace laboratoire*[200], lequel diffère des *Autres*[201] sous divers angles : par l'agencement, la quantité, la qualité et la diversité des objets qui y sont installés ; par sa taille, sa localisation dans l'espace de l'association, le nombre de membres et non-membres[202] qui s'en servent. Néanmoins, ils présentent entre eux de nombreux points communs en raison des dispositifs qui leurs sont caractéristiques. Ainsi, peut-être qu'en raison de la toxicité [203] des produits chimiques et de la place limitée qu'occupent les bacs et les gallons/bidons à chimie ainsi que les autres objets[204], ou de la nécessité de disposer de points d'arrivée et d'évacuation de l'eau, ou encore de l'obscurité nécessaire au développement de la

---

[199] Lesquelles sont, par leurs membres et par d'autres *acteurs* extérieurs à ce *champ,* souvent dénommées, métonymiquement, « laboratoires » ou « labos ».

[200] D'après les entretiens que j'ai réalisés et les visites que j'ai effectuées au cours de ces recherches. Comprenez *laboratoire* au sens propre du terme, c'est-à-dire un endroit où l'on développe la pellicule argentique, ou on intervient sur elle, par des procédés utilisant divers types de produits chimiques mélangés à l'eau ou à d'autres liquides ou produits et qui sont versés dans quelques bacs afin de réaliser l'*opération* de plonger la pellicule dans chacun d'entre eux jusqu'à ce que son image soit révélée, et/ou modifiée, et elle, la pellicule, lavée et séchée. L'un des critères du choix du corpus des associations pour cette thèse était justement qu'elles aient au moins un *laboratoire* de développement photochimique en son sein, à un moment ou à un autre de leur histoire. Toutes ont un seul *espace laboratoire*, l'*Atelier MTK* en a trois, et partout le développement est réalisé manuellement. Sauf à *L'Abominable*, lequel est le seul de nos jours à avoir, en plus d'un *espace laboratoire* pour le développement manuel, un *espace laboratoire*, que l'on pourrait dénommer *espace développeuse*, avec une *développeuse* en usage. Certaines associations du corpus ont une ou des *développeuses* mais elles restent hors d'usage, stockées, ou en attente d'être réparées, ou alors utilisées ou réutilisées, comme à *Bioskop*, à l'*Atelier MTK* et au *Laboratoire de création collectif et participatif*. Ces deux types d'*espace* accueillent également d'autres activités – de tirage, de conservation de la pellicule, de montage, d'intervention, etc. –, lesquelles pourraient avoir, et parfois en ont pour certaines associations du corpus, leurs propres espaces.

[201] Cette assertion provient déjà du simple constat qu'aucun *espace vécu*, quel qu'il soit, n'est strictement le « *même* » que l'*Autre*, le principe de l'identique ici est donc renversable, afin que les singularités émergent. À propos de l'*Autre*, de l'altérité, de la différence, de la singularité, voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra*, op. cit., p. 179-238, et p. 41-62 (« Des êtres singuliers ou des anonymes de la guerre »). Voir également la thèse, cité par Jean-Pierre Bertin-Maghit, , p. 203, de Dominique Trocnet, Roger Odin (dir.), *Identités et altérités dans l'image documentaire*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2003, p. 5.

[202] Lors d'un atelier proposé par une association du corpus, ses participants ne sont pas toujours des membres de l'association.

[203] Au cours des divers entretiens que j'ai réalisés les avis divergent d'une personne à l'autre : ainsi Rose Lowder considère la chimie très dangereuse au point d'influencer son choix de ne pas développer *elle-même* ses propres films argentiques. Pip Chodorov, quant à lui, dira que l'usage de la vidéo est plus toxique que celui du développement de la pellicule. D'après ce que j'ai compris, s'il ne développe pas lui-même ses films argentiques ce n'est pas en raison de la toxicité des produits chimiques lors du développement. De manière générale les membres bien engagés dans ces structures disent y faire très attention tout en considérant que le peu de temps resté dans l'*espace laboratoire* ne serait pas suffisant pour causer de grands dégâts. On me parlera de Tchernobyl, de l'air pollué que l'on respire, pour dire qu'il y a pire que leurs bacs à chimie. Entretiens réalisés avec Rose Lowder le 7 février 2016, et Pip Chodorov le 17 juillet 2016.

[204] Voir la section suivante qui est dédiée aux divers objets dans le laboratoire.

pellicule argentique, aucun de ces espaces[205] n'occupe au sein des locaux de l'association[206], une place centrale, grande, près des fenêtres et loin des points d'arrivée et d'évacuation de l'eau. Ils se situent souvent dans les espaces les plus exigus[207], excentrés et conçus au départ pour d'autres activités comme pour les toilettes, la lessive ou la cuisine[208].



Ptgp. 33 Le toilette dans l'espace laboratoire à Burstscratch



Ptgp. 34 L'espace de devellopement photochimique autour du lavabo aménagé des toilettes dans l'espace laboratoire à Burstscrach



Ptgp. 35 Divers objets dans l'espace laboratoire dans les toilettes à Burstscratch

[205] Parmi les *espaces laboratoire* à développement manuel de la pellicule argentique. Il ne s'agit pas ici des espaces avec machine développeuse.

[206] Je ne me réfère pas ici à l'*espace laboratoire* comportant une *développeuse* comme à *L'Abominable*. Je le considère plutôt comme un *espace développeuse* du fait de ses caractéristiques spatiales distinctes de l'*espace laboratoire* – j'y reviendrai.

[207] L'exigüité, paradoxalement, pourrait néanmoins être davantage périlleuse pour la santé du fait du peu d'air circulant dans l'espace lors des manipulations chimiques.

[208] À *Burstscratch* et au *Laboratoire de création collectif et participatif* il se trouve dans l'espace des toilettes, ailleurs dans la cuisine, ailleurs encore on peut même aménager un espace avec des points d'arrivée et d'évacuation de l'eau comme à l'*Atelier MTK* ou au *Labo d'images* et à l'*Ad libitum*, etc. Un espace avec ces points est nécessaire pour l'activité de développement de la pellicule argentique.



Ptgp. 36 Tireuses contact et tables pour pellicules dans l'espace laboratoire dans les toilettes à Burstscratch

Ce phénomène, d'*espace laboratoire* excentré, petit, placé dans l'obscurité et dans un endroit qui ne lui est, au départ, pas destiné, s'avère paradoxal en comparaison de la centralité qui lui est parfois accordée, si j'en considère notamment certains entretiens que j'ai menés[209] et certains documents que j'ai consultés. Concomitamment, et au-delà des *contraintes* imposées pour la constitution d'un tel *espace*, on comprend bien que l'intérêt des membres est ailleurs[210] : il est, par exemple, dans l'*expérience* des membres de développer – et/ou d'intervenir – par *eux-mêmes* et de découvrir *révélés* leurs propres films sans être *contraints* d'attendre – après l'envoi de la pellicule pour qu'elle soit développée dans un laboratoire commercial – une ou des semaines pour qu'ils

[209] Hugo Verlinde, l'un des fondateurs, en 2000, de *L'Etna*, souligne par contre, lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 23 février 2017, que le caractère laboratoire n'est dès le départ, à *L'Etna*, qu'un élément parmi tant d'autres, et que pour lui il n'occupe pas une centralité. Le nom de Verlinde apparaît dans les derniers fanzines L'*Ébouillanté* – édités en 15 numéros, de 1995 à 1999. Voir la liste de ces fanzines dans la section *Sources* de cette thèse – des associations laborantines avant que *L'Etna* ne soit créée sous cette dénomination – *Le Cinéma Visuel*, cofondé par Verlinde en 1997, devient dans les *Journaux Officiels* (voir l'annexe n° 1 en Tome 2 de cette thèse), en 2000, *L'Etna*. Bien que Verlinde ait eu cette liaison avec les associations laborantines dès la fin des années 1990, les activités de développement de la pellicule à *L'Etna* prennent nettement de l'ampleur seulement à partir de 2005 suivant Philippe Cote, Sylvia Fredriksson et Mauricio Hernández lors des entretiens qu'ils m'ont accordés, respectivement le 18 juillet 2016, le 20 octobre 2016 et le 04 octobre 2016. Auparavant, avec notamment Othello Vilgard, l'activité de laboratoire à *L'Etna* était encore embryonnaire.

[210] L'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées* n'avait même plus son *espace laboratoire*, seulement des bacs et autres objets fondamentaux, nécessaires pour le développement de la pellicule, entreposés et en usage dans la maison de ses membres fondateurs Amandine Julien et Stephen Rousselin, d'après ce que j'ai pu constater en allant chez eux le 26 décembre 2016 pour réaliser un entretien.

soient enfin livrés par la poste ou récupérés par eux ; il est également dans l'*expérience* des membres de les copier, de les conserver, etc. Pourvu que le statut associatif loi de 1901 demeure[211] afin de permettre ces modes de fonctionnement fondés sur le bénévolat, le partage, la collaboration, la mise à disposition des dispositifs aux *membres* et, le cas échéant, la présence de quelques salariés, permanents ou en intermittence, souvent sous contrats peu durables – CDD, Emploi-Tremplin, Service civique, *etc*.[212].



Ptgp. 37 L'espace devellopement photochimique dans l'espace laboratoire à L'Abominable



Ptgp. 38 L'espace devellopement photochimique dans l'espace laboratoire à Mire

Après avoir endossé une blouse protectrice[213], préparé tous les produits chimiques et récipients pour le développement de la pellicule, mis en place les objets nécessaires à ce processus-ci, éteint la lumière, ôté de la cartouche et mis en

[211] *Bioskop* et *Cinéma non conventionnel et images inanimées* conservent, en attendant un retour de l'activité dans un nouvel espace, toujours leur statut d'association loi 1901 même si le premier a déposé ses dispositifs dans un container loué à environ 150 euros l'année, d'après Florent Ruch lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 4 février 2017, et le deuxième dans la maison de ses membres fondateurs, d'après mon constat lors de ma venue chez Amandine Julien et Stephen Rousselin, *op. cit*.

[212] Les associations *Mire*, *L'Abominables*, l'*Atelier MTK* et *Burstscratch* sont plus dans la voie de réussir à salarier un ou quelques-uns de leurs membres par ces catégories de contrats, sans néanmoins qu'elles ne sortent du système de bénévolat. À ma connaissance, d'après les questions que j'ai posées lors des entretiens que j'ai menés durant cette recherche, aucune n'a eu au cours de leur histoire des salariés en contrat à durée indéterminée (CDI).

[213] Cette précaution peut ne pas être appliquée dans toutes les associations du corpus, mais elle l'est à *L'Etna*, à l'*Atelier MTK* et à *L'Abominable* d'après ce que j'ai pu observer en allant sur place. Ci-dessous, j'expose une photographie de moi à *L'Etna* portant cette blouse.

spire[214] la pellicule non développée, l'avoir développée dans les divers bacs à chimie[215], avoir allumé la lumière, avoir lavé et séché la pellicule, et avoir rangé à la fin les produits et les objets utilisés, il est d'usage, au bout d'une, deux ou trois heures suivant le nombre des participants, que les membres ne s'attardent pas plus dans cet *espace*, lequel reste inutilisé jusqu'à ce qu'une nouvelle *opération* de développement soit programmée.



Ptgp. 39 Blouse de protection dans l'espace laboratoire à l'Atelier MTK



Ptgp. 40 Produits chimiques dans l'un des espaces laboratoire à l'Atelier MTK

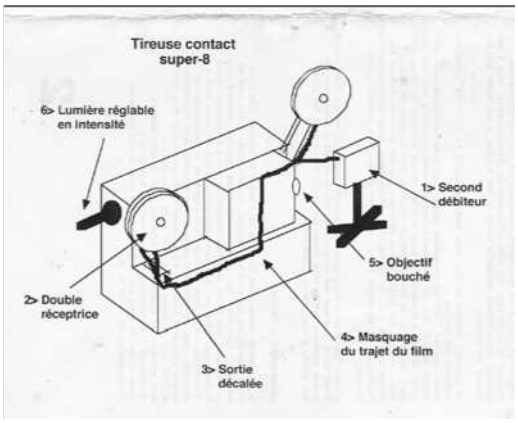
Sauf néanmoins lorsque ce même *espace* est utilisé pour d'autres activités que le *développement* : à *Burstscratch*, à *Mire*, au *Labo d'images* et à *L'Abominable*, par exemple, des tireuses contact[216] – lesquelles sont également utilisées dans

[214] Depuis les années 1990 elles sont devenues de plus en plus difficiles à acquérir d'après plusieurs témoignages que j'ai entendus. Se reporter à la section suivante de cette thèse pour voir quelques photographies des spires.

[215] Voir l'annexe 36 de l'un des procédés, le E-6, de développement photochimique inversible le plus répandu parmi les associations du corpus et en usage à *L'Etna*. Ce document, provenant de mes archives personnelles, m'a été remis lors de l'un des ateliers que j'ai suivis à *L'Etna*.

[216] Les tireuses contact (16mm) et optique (super 8 et 16 mm) servent à copier les films 16 mm en 16 mm pour la première et pour la deuxième à créer des effets spéciaux en super 8 ou 16 mm pour la deuxième (gonflage du super 8 au 16mm, ralentis, accélérés, arrêt sur image, zoom, fondu, surimpression, défilement en arrière-avant du film négatif, etc.). Les tireuses optiques sont souvent fabriquées par les membres eux-mêmes. Je n'ai jamais utilisé une tireuse contact ou optique : j'ai par contre suivi un atelier technique de tireuse contact sans pellicule argentique avec Richard Tuohy – le 9 juillet 2016 à *Mire* dans le cadre des rencontres *Bains Argentiques* à Nantes ; et un autre atelier de tireuse optique Oxyberry avec Noah Teichner – le 23 avril 2016 à *L'Abominable* (voir dans la section *Sources* de cette thèse la liste des ateliers que j'ai suivis). Certaines associations n'en ont aucune, d'autres une ou plusieurs, en usage ou stockées. Lors de l'entretien que Philippe Cote m'a accordé le 18 juillet 2016, il m'a fait part d'avoir bricolé, chez lui dans les années 2000, une tireuse optique. Denis Cartet bricolera lui aussi une tireuse optique vers 1997, d'après l'entretien qu'il m'a accordé les 3 et 5 janvier 2017.

l'obscurité si la pellicule de tirage vierge[217] est en couleur et dans la lumière rouge si la pellicule de tirage vierge est en noir et blanc – y sont installées et des copies de films 16mm y sont réalisées à partir d'un film également en 16mm.



Schm. 1 Schéma d'une tireuse contact super 8 dans le fanzine, du « réseau », L'Ébouillanté n° 15[218]

À l'*Atelier MTK* par contre, les tireuses contact et optique en usage sont placées dans un espace distinct de l'*espace laboratoire* du fait notamment que cette association est plus spacieuse que la plupart des autres. Mais une part des associations du corpus, lorsqu'elles ont une ou plusieurs tireuses, ne s'en servent pas – à l'instar du *Laboratoire de création collectif et participatif* –, ou s'en servent peu, en raison de la complexité de leur utilisation, de la difficulté de les faire fonctionner ou de les réparer – *à fortiori* lorsqu'il s'agit de tireuses optiques qui sont moins répandues et plus complexes à manier[219] –, et des copies de l'argentique réalisées en numérique[220].

[217] Il s'agit d'une catégorie de pellicule utilisé pour les copies et le gonflage de film et qui a une qualité inférieure à la pellicule destinée au tournage. Certains membres des associations du corpus de cette thèse, comme de *Burstscratch*, d'après l'entretien que Silvi Simon et Laurence Barbier m'ont accordé, *op. cit.*, filment avec la pellicule de tirage vierge du fait que qu'elle soit relativement peu couteuse.

[218] *Sn*, Paris, *L'Ébouillanté* n° 15, *L'Abominable*, juin 1999, p. 1.

[219] Des lieux que j'ai visités, je les ai seulement remarqués à l'*Atelier MTK* et à *L'Abominable*. Ces tireuses servent aussi à réaliser des effets. Voir dans la section *Sources* de cette thèse la liste des douze ateliers que j'ai suivis à *L'Etna*, aux *Bains Argentiques* et à *L'Abominable*.

[220] Procédé aussi dénommé télécinéma, l'inverse étant le Kinéscopage.



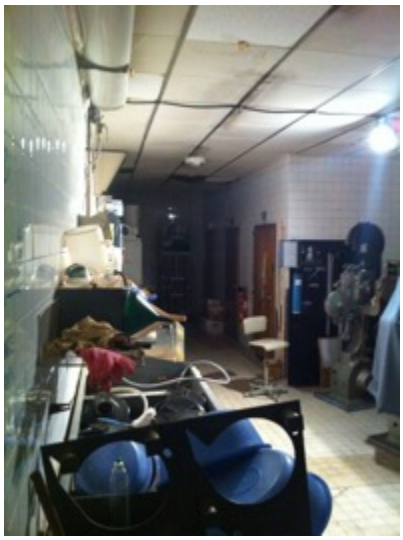
Ptgp. 41 La tireuse contact lors d'un atelier que j'ai suivi avec Richard Tuohy dans l'espace laboratoire à Mire



Ptgp. 42 Florent Ginestet près de la tireuse contact dans l'espace laboratoire au Labo d'images



Ptgp. 43 La tireuse contact au fond à droite lors d'un atelier « tireuse contact » que j'ai suivi avec Richard Tuohy dans l'espace laboratoire à Mire



Ptgp. 44 Deux tireuses contact à droite et le grand réfrigérateur tout au fond à gauche dans l'espace laboratoire à L'Abominable

Ou lorsque l'on vient brièvement à l'*espace laboratoire* pour déposer ou récupérer des pellicules dans, le cas échéant, le réfrigérateur[221] qui y est installé, lequel les conserve à une température appropriée pour leur conservation[222]. Suivant

[221] Je n'ai pas le souvenir d'avoir vu plus d'un réfrigérateur dans l'un des *espaces laboratoire* visités. Et quelques associations, comme *Burstscratch* et le *Laboratoire de création collectif et participatif*, n'ont pas des réfrigérateurs dans cet *espace*. Il me semble qu'à *L'Abominable* il y en avait deux.

[222] Beaucoup de membres cependant ne prêtent pas attention à la température de conservation de la pellicule avant son usage, cherchant même, pour certains et pour des raisons esthétiques, à contrer quelques principes d'usage au risque de ne pas réussir à avoir des images après le développement. Au final, on peut tout à fait faire des films même comme ça, en intervenant de diverses manières sur la pellicule, en la peignant, trouant, en faisant des collages dessus, etc., avant sa projection. L'intervention sur la pellicule est par ailleurs une pratique bien répandue parmi les associations du corpus.

les adhérents et l'organisation de l'association, le réfrigérateur est petit ou grand, en une ou deux unités, à même ou à l'extérieur de cet *espace*, et les membres y déposent ou non, pour leur usage, des cartouches, ou des boîtes, de pellicule[223]. Elles peuvent aussi y être déposées, au nom de l'association, pour la vente aux membres, ce qui lui permet de récupérer un certain revenu [224] utile à son fonctionnement logistique.



Ptgp. 45 L'espace réfrigérateur en dehors de l'espace laboratoire au Labo d'images

Une association dont les membres passent un temps considérable dans l'*espace laboratoire*, et dans l'*espace tireuses* – elle est la seule à l'avoir séparé de l'*espace laboratoire* –, est l'*Atelier MTK,* du fait surtout qu'Etienne Caire – sous notamment l'influence, depuis les années 1990, de Jürgen Reble[225] –, et d'autres membres de cette association, interviennent sur l'émulsion de la pellicule par des *traitements chimiques* appliqués, par eux-mêmes, durant et/ou après le développement du film

[223] Comme il y a une circulation parfois importante des personnes dans l'association, certains membres peuvent craindre, ou ne pas souhaiter, laisser leurs pellicules dans son réfrigérateur.

[224] Pour plus de précisions sur ces questions, se reporter à la section de cette thèse dédiée aux configurations économiques.

[225] D'après Etienne Caire lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 16 décembre 2016 à l'*Atelier MTK*. Le cinéaste allemand Jürgen Reble a été membre de *Schmeltzdahin* qui est un collectif de trois cinéastes allemands, Jochen Lempert, Jochen Müller et Jürgen Reble, créé en 1979 et dissout en 1989, d'après l'url www.schmeltzdahin.de, consulté le 23 octobre 2020. Ce collectif, avec environ vingt films réalisés par ses membres (aucun film répertorié dans cet url ne comporte le nom de(s) l'auteur(s) ni le format de la pellicule), est également cité dans d'autres entretiens que j'ai réalisés comme étant un marqueur dans les années 1990, donc au-delà des années 1980. Son site web, http://www.schmelzdahin.de/, *op. cit.*, permet de visionner ses films de la période. Pour avoir une notion de la technique d'intervention chimique sur la pellicule réalisée par ce collectif, et donc par notamment Jürgen Reble, se reporter aux films *Stadt in Flammen* (5'17'', 1984) et *Exquisite Western* (13'02'', 1989), respectivement sur les url http://www.schmelzdahin.de/stadtinflammenfilm.htm et http://www.schmelzdahin.de/exquisitwesternfilm.htm, consultés le 23 septembre 2020.

et/ou lors du remploi des images[226] développées en amont, non pas par eux, mais par des laboratoires commerciaux et industriels[227]. Cette technique de traitement se différencie grandement de celle plus classique de développement de la pellicule dans des bains chimiques et elle est nettement moins répandue parmi les associations du corpus. Cette pratique régulière d'intervention chimique sur la pellicule est un des éléments qui a conduit l'*Atelier MTK* à créer trois *espaces laboratoires* – chacun d'environ deux à trois mètres de largeur sur six à huit de profondeur –, au lieu d'un seul comme pour toutes les autres associations du corpus[228], pour qu'il y ait une plus grande circulation des membres entre ces espaces et pour qu'ils soient davantage disponibles pour cette catégorie d'activités.

[226] Le remploi des images est une technique qui consiste à faire des images, ou des films, avec des images ou des films préexistants (qu'on soit ou non l'auteur). Sur ce sujet voir l'ouvrage de Christa Blümlinger, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013.

[227] J'ai pu visionner à *L'Etna* l'un des films d'Etienne Caire, *Awful sound* (performance pour projecteur 16mm, 30', 2017), et de Joyce Lainé – elle est également membre de l'*Atelier MTK* –, *40 active warheads* (16mm, 2016, 3'), lesquels s'inscrivaient notamment dans le cadre d'une performance, lors de leur passage à Paris le 22 janvier 2017. Le remploi d'image est une technique beaucoup utilisée à l'*Atelier MTK*, certainement beaucoup plus que dans n'importe quelle autre association du corpus, comme le suggèrent les entretiens que j'ai menés auprès de ses membres ; la quantité de films en pellicule stockés dans des boîtes en attente d'être remployés et que j'ai constaté dans l'association lors de mon passage ; et les films que j'ai visionnés notamment sur la plateforme web *Vimeo* de Etienne Caire à l'url https://vimeo.com/riojim, consulté le 10 juin 2017. Les techniques de fabrication de films employées par l'*Atelier MTK* vont bien au-delà des *traitements chimiques* et de remploi d'images, comme nous pouvons également le constater en visionnant ses films à l'url ci-avant indiqué. Certaines d'entre elles sont difficiles voire impossibles pour moi à comprendre. Néanmoins, du fait d'avoir déjà réalisé des films en argentique et des interventions sur pellicule à *L'Etna* et aux *Bains Argentiques*, je les comprends davantage qu'auparavant. Il fait également usage des tireuses optiques et d'autres dispositifs, que je n'ai jamais utilisés ou vus en usage, pour créer des effets sur les films, procédés qui rendent d'autant plus complexe le défrichage lorsqu'on ne connait pas leurs fonctionnements.

[228] Je ne me réfère pas ici à l'*espace laboratoire* avec des machines *développeuses* comme à *L'Abominable*. *L'Abominable* a deux *espaces laboratoires*, ou plutôt un *espace laboratoire* et un *espace développeuse*, ce dernier ne nécessitant pas d'être dans l'obscurité pour être *opérationnel* puisqu'il fonctionne quel que soit le niveau de lumière environnante. Mais, on l'a vu, sa *développeuse* ne fait pas tout à fait « réseau » car aucune des associations du corpus n'en a une en usage, seulement hors d'usage.



Ptgp. 46 Laboratoire numéro un à l'Atelier MTK (avec le réfrigérateur au fond)



Ptgp. 47 Laboratoire numéro deux à l'Atelier MTK



Ptgp. 48 Laboratoire numéro trois à l'Atelier MTK

À *L'Abominable*, le manque d'un autre *espace laboratoire* – ou du moins d'un *espace* qui soit davantage disponible[229]à la fois pour le développement manuel que pour les tirages par les membres – a été relevé lors des dernières Assemblées Générales annuelles auxquelles j'étais présente[230], d'autant que les deux tireuses contact, utilisées par quelques membres et non par tous, se trouve dans cet espace. Peu de membres[231] utilise son *espace développeuse* – il en pleine lumière, plus ou moins central, grand et partagé aussi avec d'autres activités – dédié en partie à la

[229] Au fil des années, le nombre de membres développant des films super 8, 16 et 35mm a augmenté dans cette association rendant plus contraignant l'accès à l'*espace laboratoire*, d'autant plus qu'il comporte les tireuses contact, lesquelles sont également utilisées pour les films développés par les *développeuses*.

[230] En décembre 2017 et 2018.

[231] En raison de la complexité de maniement de la développeuse.

fameuse machine *développeuse* 16mm[232] et 35mm[233], laquelle fonctionne en pleine lumière[234] parce que son système interne d'obscurcissement des canaux[235] permet un tel usage. Elle est en fait la seule association à détenir une développeuse *opérationnelle*[236], toutes les autres sont plus dans la dynamique, qui fait *réseau*, du développement photochimique manuel, lequel est nettement plus lent[237]. L'*Atelier MTK* et le *Laboratoire de création collectif et participatif* – et peut-être encore d'autres associations du corpus –, possèdent de telles *développeuses* mais ils ne s'en servent pas, le premier, pour le moment, par option[238], le deuxième parce que la sienne ne fonctionne pas[239]. L'on observe toutefois, même à *L'Abominable*, une affection prononcée des membres pour l'*expérience* de développement manuel de la pellicule, bien que la *développeuse* de ce dernier soit, elle aussi, beaucoup utilisée et affectionnée tout en contribuant, depuis 2014, à l'augmentation des films développés en 16mm, et un peu en 35mm[240]. A la différence de certaines autres associations du corpus, comme *L'Etna* et le *Cinéma non conventionnel et images inanimées*, et d'après le graphique statistique de *L'Abominable*[241], le super 8mm dans cette association est, depuis 1997, moins développé que le 16mm, lequel l'est tant *manuellement* qu'à la *développeuse*. Retenons, en outre, que la *développeuse* est réservée à l'usage des membres et que *L'Abominable*, comme la majeure partie des associations du corpus, ne propose pas, à ma connaissance, de prestations de développement. Autrement, l'espace qui lui est dédié à *L'Abominable* comporte à

---

[232] À *L'Abominable*, la développeuse développe surtout du 16mm. J'ai le souvenir qu'elle pouvait aussi, après une certaine manipulation, développer en 35mm. En tout cas quelques films 35mm ont été développés dans cette association, surtout depuis 2014 et davantage 2015. Voir en Tome 2 de cette thèse l'annexe n° 19 avec les statistiques des métrages développés, de 1997 à 2015, à *L'Abominable*.

[233]

[234] Provenant, à *L'Abominable*, à la fois des ampoules et des fenêtres vitrées.

[235] Par où passent les pellicules au moment du développement qui se fait automatiquement après réglage et avec une certaine surveillance de la part des membres.

[236] Christophe Goulard est un technicien salarié en contrat emploi-tremplin à durée déterminée (CDD) de l'association, et il contribue au fonctionnement et à la maintenance des machines. D'après mes notes de discussions lors des Assemblées Générales de cette association le 17 décembre 2016 et le 16 décembre 2017. Durant ce processus de recherche je suis allée aux Assemblées Générales de *L'Abominable* suivantes : 29 novembre 2014 ; 5 décembre 2015 ; 2 juillet 2016 ; 17 décembre 2016 ; et 16 décembre 2017.

[237] Voir en Tome 2 de cette thèse l'annexe n° 19, *op. cit.*

[238] D'après Etienne Caire lors de l'entretien qu'il m'a accordé*, op. cit*.

[239] D'après Jean-Baptiste De Brabander lors de l'entretien qu'il m'a accordé, *op. cit*.

[240] Voir en Tome 2 de cette thèse l'annexe n° 19, *op. cit.*

[241]

la fois des espaces de stockage, de montage et d'intervention sur la pellicule – je reviendrai sur ces trois derniers éléments.



Ptgp. 49 La devellopeuse en usage et des fauteils de cinéma à L'Abominable



Ptgp. 50 La devellopeuse en usage à L'Abominable



Ptgp. 51 La devellopeuse hors d'usage à l'Atelier MTK

Bioskop, qui est en réalité une autoentreprise crée par Florent Ruch[242] et qui s'est « associée » à l'association de type loi 1901 *L'Innommable*[243], présente une configuration qui le lie davantage à *L'Abominable* qu'aux autres associations du corpus du fait qu'il ait une développeuse en usage. Néanmoins, à l'inverse de *L'Abominable* et des autres associations du corpus, *Bioskop* ne fonctionne que sur le mode de développement par la *développeuse*. Comme Ruch me le rapporte, « À *Bioskop* ce sont des grosses machines »[244], et comme on peut l'observer par ces quatre photographies qu'il m'a envoyé par courriel[245]. La dynamique de *Bioskop* était spécifique à son cadre juridique qui peut se positionner « entre les deux »[246], c'est-à-dire entre le but lucratif et le « but non lucratif » dans une certaine mesure[247].





[242] D'après l'entretien qu'il m'a accordé le 4 février 2017 et la conversation qu'on a eu au téléphone le 10 juin 2021. En tant qu'autoentrepreneur, Ruch a rapporté qu'il s'est lié à l'association de type loi 1901 *L'Innommable* (qu'il a cofondé en 1994. Pour plus de détails à propos de cette association voir l'annexe 1 en Tome 2 de cette thèse) basé dans la même ville, c'est-à-dire à Saint-Sever-du-Moustier, afin de pouvoir faire fonctionner les machines de *Bioskop* dans un système plus collaboratif et en rapport au « faites-le vous-mêmes ». En tant qu'autoentreprise *Bioskop* fonctionnait sous le mode qui propose des *prestations de service*, en tant qu'associé à L'Innommable il fonctionnait sous le mode collaboratif et du « faites-le-vous-mêmes ». Ruch a cofondé cette association avant de créer son autoentreprise, donc avant de créer *Bioskop* il connaissait bien *les modes opératoires* associatif de type loi 1901 qu'il n'a pas du tout au tout abandonné avec *Bioskop*. C'est d'ailleurs son vécu associatif qui le conduira à s'approcher des associations du corpus tout en intégrant leur réseau.

[243]

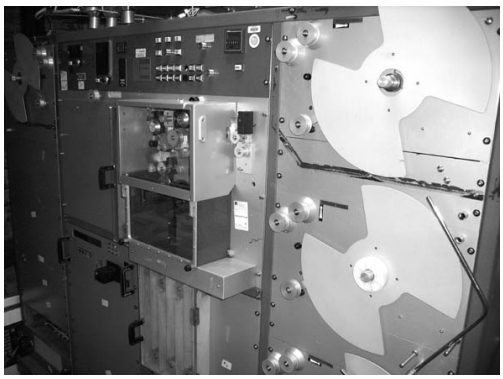
[244] Conversation avec Florent Ruch le 10 juin 2021. Dans l'entretien qu'il m'a accordé le 4 février 2017 il rapportera également ces spécificités de *Bioskop*.

[245] Reçues de Florent Ruch le 10 juin 2021.

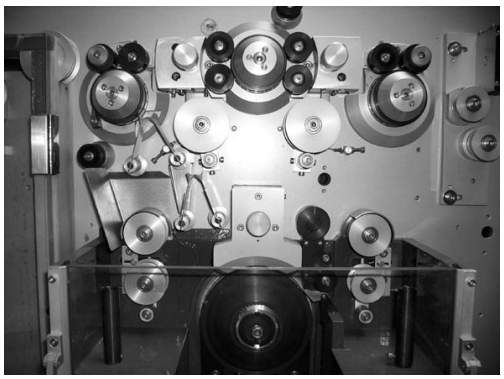
[246] C'est Ruch lui-même qu'emploie cette locution lors des échanges que j'ai eu avec lui, *op. cit.*

[247] Comme une autoentreprise ne paie pas beaucoup de charge lorsqu'elle n'a pas une trésorerie bien développée, et que c'était le cas de *Bioskop*, alors Ruch pouvait se déplacer plus aisément entre les deux modes de fonctionnement, lucratif et « non lucratif ».

Ptgp. 52 Florent Ruch près de la devellopeuse à Bioskop



Ptgp. 53 Florent Ruch près de la develloppeuse à Bioskop



Ptgp. 54 Tireuse contact à Bioskop

Ptgp. 55 Le système de la tireuse contact à Bioskop

L'Etna – où des ateliers de développement du super 8 et du 16mm et d'intervention sur pellicule sont proposés[248] –a toujours eu, comme toutes les autres associations du corpus, de petits *espaces laboratoire*[249]– d'environ 10 à 15 ou 20m^2 – tant à Paris République qu'à Montreuil. Ces deux *espaces* se différencient par leur localisation dans la structure, mais globalement les dispositifs de l'un ont été déplacés vers l'autre lorsque l'association a déménagé. Le premier étant plus petit, il occupait une place excentrée à gauche tout près de l'entrée et de l'espace de projection qui se trouvait à droite, tandis que le second, plus grand, et excentré également, se situe en mezzanine : on y accède – après avoir traversé, à partir de la porte d'entrée, l'espace stockage du côté gauche de l'espace spectateur[250] – en montant une vingtaine de marches bien droites.

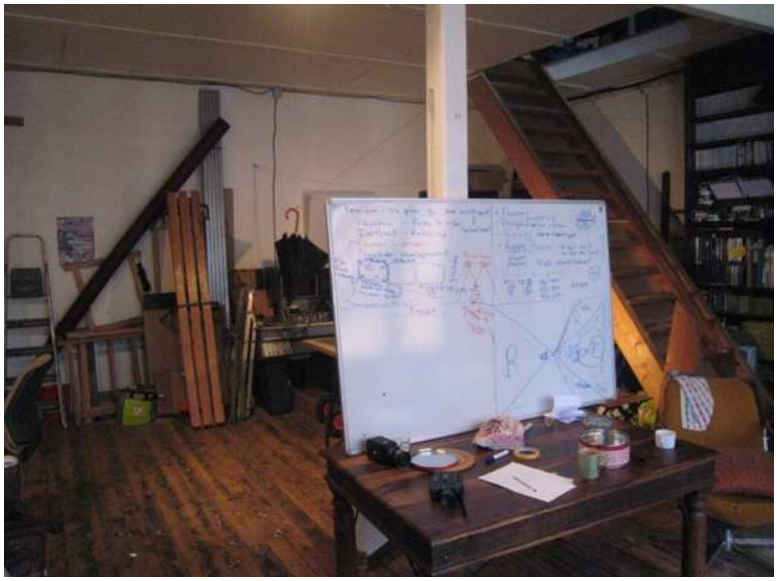
[248] La pratique du tourner-monter est beaucoup employée à *L'Etna*. Néanmoins, quelques ateliers proposent des montages de films vus de *L'Etna* avec le logiciel de montage numérique *Final Cut Pro*, et ce depuis au moins 2010 lorsque j'ai suivi mon premier atelier au sein de cette association. La pratique du montage avec table de montage a eu surtout cours dans les premières années de l'association. Bien que le montage se soit ici tourné vers le numérique, quelques-uns de ses membres peuvent encore monter en argentique.

[249] Je ne me réfère pas ici à l'*espace développeuse*.

[250] Cet *espace stockage* devient parfois *espace spectateur* lorsqu'un nombre conséquent de spectateurs comparaissent pour les projections.



Ptgp. 56 La mezzanine donnant vers l'espace laboratoire vu de l'entrée à L'Etna (Montreuil)



Ptgp. 57 La mezzanine donnant vers l'espace laboratoire vu de l'espace spectateur à L'Etna (Montreuil)



Ptgp. 58 Katherine Nakad Chuffi dans l'espace laboratoire à L'Etna Montreuil lors d'un atelier avec Mauricio Hernández

Tous les éléments indispensables à un *espace laboratoire* sont entreposés à l'*espace laboratoire* de *L'Etna* à Montreuil : les tables pour entreposer les spires, cartouches et pellicules ; les bacs et gallons/bidons de chimie ; le thermomètre, la sécheuse, *etc.*[251]. Dans ce sens il ne se diffère pas tant des *espaces laboratoires* des autres associations du corpus. Je n'ai pas le souvenir, et les photographies que j'ai prises ne les montrent pas, d'avoir vu dans cet *espace*, tant à *L'Etna* Montreuil qu'à Paris République, des tireuses contact[252] pour la copie des films. Je n'ai pas non plus eu vent que d'aucuns s'en soient servis d'une – je suppose néanmoins qu'il y en avait au moins une, en usage ou non, à République. Les ateliers que j'ai suivis dans cette association soit ne proposaient pas qu'on copie les films argentiques[253], soit proposaient qu'on les copie en numérique. Bien qu'on observe dans son *espace laboratoire* l'une des dispositions des objets la plus organisée de toutes les associations, c'est au *Labo d'Image* à Apt, géré par Florent Ginestet[254], que cet *espace* est le plus « épuré ».





[251] Je reviendrai sur les objets de cet *espace laboratoire* dans la section suivante.

[252] Ni des tireuses optiques, cet objet étant plus rare parmi toutes les associations du corpus.

[253] Dans ce cas, on projetait directement le film argentique par l'intermède d'un projecteur acceptant ce support.

[254] Ginestet a repris, officiellement en 2006, officieusement deux ou trois ans auparavant, l'association *Les films de la Belle de Mai*, fondée par Denis Cartet à Marseille, et a, ensuite, modifié son nom et l'adresse de son siège. Tous les deux se connaissent depuis la fin des années 1990, lorsque Ginestet fréquentait déjà *Les films de la Belle de Mai*. Du fait de leur proche lien, Cartet lui a ensuite fourni les paperasses et les matériels, comme la tireuse contact ou la table de montage, de l'association. Plus Cartet que Ginestet au départ, ils étaient en contact avec le réseau des associations du corpus dès la deuxième moitié des années 1990. Aujourd'hui Ginestet manifeste toujours son intérêt que l'association *Labo d'images* fasse partie de ce réseau. Depuis ce transfert, Cartet s'en est orienté à la pratique de la vidéo et du numérique. Afin d'avoir un aperçu de ses activités voir son site web à l'url http://digitalborax.org/, et des extraits de ses films de 1992 à 1919 à l'url http://digitalborax.org/index.php/portfolio/7-films-de-denis-cartet/, consultés le 10 mai 2018. Ces informations ont été extraites lors des entretiens que j'ai réalisés avec Florent Ginestet et Denis Cartet, respectivement le 5 décembre 2016, et les 3 et 5 janvier 2017.

Ptgp. 59 Florent Ginestet dans l'espace laboratoire photochimique au Labo d'images

Ptgp. 60 Espace séchage, entre l'espace laboratoire et l'espace table de montage,au Labo d'images[255]

Comme à Apt, la circulation des membres est limitée du fait notamment de la dimension de la ville et de son éloignement des grandes villes[256], on observe que cet *espace*, maintenu par Ginestet, est dans un état soigné. Il se trouve à l'arrière du garage donnant sur la chaussée et après l'*espace table de montage*, et il est accessible tant de l'extérieur[257] que de l'intérieur de la maison[258]. Cet *espace laboratoire* comporte le lavabo aménagé et les six cuves de développement avec les dispositifs[259] nécessaires à cette activité, la table de travail[260] et la tireuse contact[261] et il a la particularité de ne pas avoir de sécheuse. En réalité, le *Labo d'images* est la seule association du corpus à avoir un espace séchage[262] à part entière. Il s'agit en fait d'un espace avec un système, conçu par Florent Ginestet, de ventilation et d'ouverture et de fermeture des portes et où l'on entrepose, sur des barres installées en hauteur, la pellicule développée afin qu'elle sèche : d'un côté l'on peut ouvrir la porte de l'*espace séchage* dans l'obscurité, de l'autre l'on peut l'ouvrir dans la lumière. Ce dispositif permet de récupérer la pellicule séchée alors même que quelqu'un utilise l'*espace laboratoire* dans l'obscurité et il rend plus dynamique ce passage de l'activité de développement, à celle de séchage.

---

[255] Florent Ginestet a lui-même fabriqué ce système à l'intérieur d'un espace que j'appelle *espace de séchage* ou *espace séchage*. Avec deux ouvertures d'aération/ventilation (visible sur la photographie) par terre entre les portes ouvertes, et des barres installées en hauteur pour accrocher la pellicule à sécher, cet espace permet, lorsqu'on est dans l'obscurité à l'intérieur de l'*espace laboratoire,* d'ouvrir les portes de l'intérieur (qui s'ouvrent par l'espace laboratoire) sans que les portes de l'extérieur (qui s'ouvrent par l'espace table de montage) soient ouvertes et d'entreposer la pellicule développée pour qu'elle sèche. Et il permet aussi d'ouvrir les portes de l'extérieur (qui s'ouvrent par l'espace table de montage) sans que les portes de l'intérieur (qui s'ouvrent par l'espace laboratoire) ne soient ouvertes et ce notamment afin de récupérer la pellicule séchée lorsque quelqu'un est à l'intérieur dans l'obscurité de l'espace laboratoire.

[256] Voir la section de cette thèse dédiée aux villes.

[257]Voir l'image devant chez lui dans la section de cette thèse dédiée aux villes.

[258] C'est dans sa maison à Apt que j'ai réalisé l'entretien avec lui le 5 décembre 2016. Mais nous sommes également restés longuement à parler dans l'*espace laboratoire* de l'association.

[259] Dont certains devraient être dans l'armoire qui se trouve tout au fond à gauche à l'arrière de Ginestet sur la photographie ci-avant illustrée. Je n'ai pas vérifié ce qu'il y avait dans cette armoire. Sur place je ne l'avais d'ailleurs pas remarquée. C'est seulement en aval, en observant les photographies, que je la remarque.

[260] La photographie de cette table est dans la section suivante dédiée aux objets dans l'espace laboratoire.

[261] La photographie de cette tireuse contact est dans cette même section, quelques pages plus haut.

[262] Voir ci-dessus la photographie de cet espace.

L'*espace laboratoire* d'*Ad libitum*, géré par Laure Sainte-Rose, et par Christophe Auger[263] pendant de nombreuses années, présente, quant à lui, quelques caractéristiques qui le rapprochent de celui du *Labo d'images* et de l'un des trois de l'*Atelier MTK*[264], c'est-à-dire qu'un grand lavabo, ou *espace développement avec des points d'arrivée et d'évacuation d'eau*, a été aménagé en longueur pour y entreposer les cuves à chimie. Tant Sainte-Rose et Auger que Ginestet étaient « passés » par l'*Atelier MTK*, Sainte-Rose et Auger en sont d'ailleurs des membres fondateurs, et tous ont pu donc avoir été influencés par ses configurations spatiales, une fois que l'histoire de l'association et des personnes qui la gèrent ou la parcourent détermine aussi l'agencement de l'*espace laboratoire*.



Ptgp. 61 Laure Sainte-Rose dans l'espace laboratoire à Ad libitum



Ptgp. 62 Katherine Nakad Chuffi dans l'espace laboratoire à l'Ad libitum

À part son *espace de stockage*[265], le *Laboratoire de création collectif et participatif*, situé à l'intérieur du *Cinéma l'Univers* à Lille, a comme seul espace bien identifié lui appartenant l'*espace laboratoire*, lequel est séparé des autres espaces de ce cinéma qui comporte en outre un espace dédié au *développement* de la photographie. Il couvre plus ou moins la même superficie que les autres *espaces*

[263] Depuis quelques années Auger s'est orienté vers d'autres projets dont certains avaient déjà été entrepris dans les années 1990 (*Cellule d'intervention Metamkine*, *Groupe Zur*, etc.) et l'association est, depuis quelques années, gérée par Sainte-Rose et d'autres membres.

[264] Rappelons-nous, l'*Atelier MTK* est le seul à avoir trois espaces laboratoires, toutes les autres associations du corpus en ont un seul. Voir ci-avant les photographies de ces trois *espaces laboratoire*.

[265] Cet *espace* est abordé ultérieurement.

des associations du corpus mais il est tout de même l'un des plus petits de tous et est disposé en carré – comme à *L'Etna* et *Mire* –, plutôt qu'en longueur – comme à *Ad libitum*, *L'Abominable* et l'*Atelier MTK* ; et il est également excentré, se trouvant à l'endroit le plus au fond, au bout d'un long couloir de l'ensemble du cinéma, c'est-à-dire dans les toilettes. Sinon, il présente les mêmes dispositifs élémentaires [266] nécessaires au développement de la pellicule que les autres associations du corpus tout en ayant la particularité d'afficher sur les murs, comme à *L'Etna*, un nombre important de documents, destinés aux membres et aux personnes inscrites aux ateliers, renseignant sur les procédés et les résultats du développement, ainsi que sur l'organisation de l'espace avant et après usage.



Ptgp. 63 Le lavabo pour le develloppement au Laboratoire de création collectif et participatif



Ptgp. 64 L'espace laboratoire dans les toilettes au Laboratoire de création collectif et participatif





[266] Points d'arrivée et d'évacuation d'eau, lavabo, bacs et gallons/bidons à chimie, table de travail, armoire de rangement, *etc*. Je n'ai pas le souvenir d'avoir vu, sur place, une sécheuse. Et je ne l'ai pas non plus identifié sur les photographies, prises par moi-même, de son espace laboratoire.

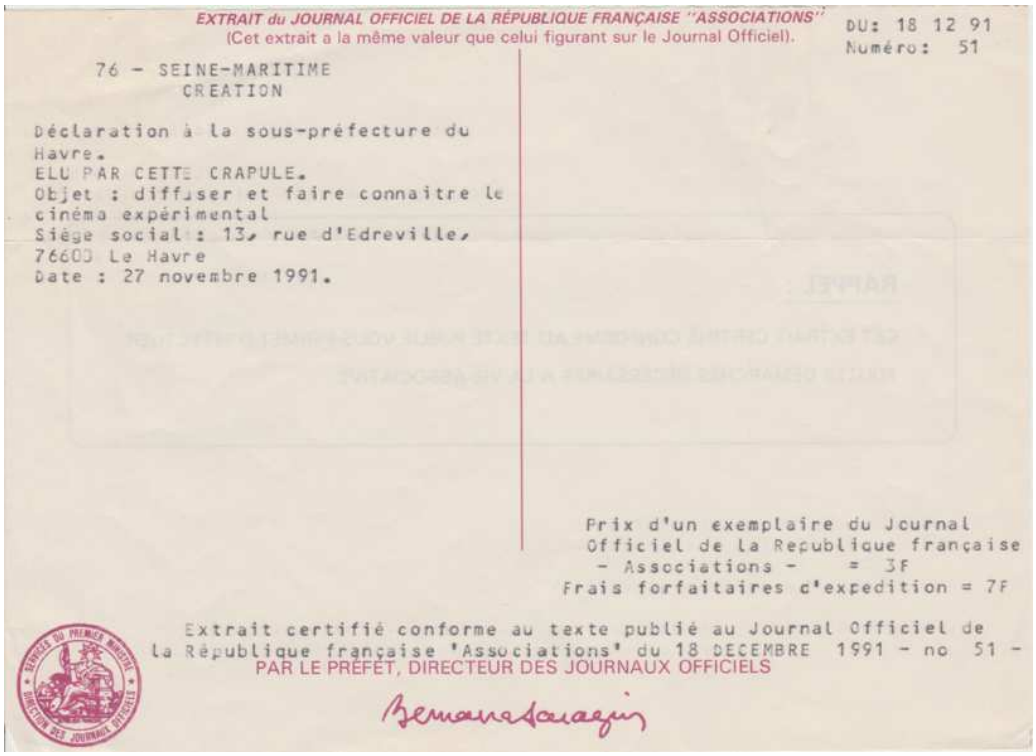
Ptgp. 65 Des documents sur les murs affichant les mesures et temps de bain de la pellicule au Laboratoire de création collectif et participatif

Ptgp. 66 Des documents sur les murs affichant quelques essais/conseils pour le développement d'un film inversible noir et blanc au Laboratoire de création collectif et participatif

Christophe Guérin, fondateur, en 1991, de l'association du corpus *Élu par cette crapule,* laquelle est la plus ancienne du corpus, rapporte son *expérience* peu de temps avant qu'un « labo » au sein des locaux de cette association ne soit construit en 1999[267] et le fait qu'elle n'a jamais eu comme objectif – sauf officieusement durant une brève période – de faire fonctionner un laboratoire photochimique, ou un *espace laboratoire*

> Laurence Barbier [de *Burstscratch*] m'appelle et dit "il faut faire des labos", en me persuadant que c'était vachement bien de faire un labo […] bon, moi j'étais déjà pas mal pris, et puis, je n'ai pas dit non, alors que ce n'était pas l'objet de notre association. J'ai réussi là aussi à recruter des personnes qui m'ont aidé concrètement à construire les bacs, les machins, tout quoi, j'ai eu un peu de sous de la DRAC pour faire un stage de formation chez [l'Atelier] MTK […] Là c'était peut-être en 98. […] Voilà. Donc on avait toute la panoplie technique […] J'étais allé les voir [les personnels de la DRAC], je leur ai dit voilà, j'ai la possibilité de monter un labo, mais nous on n'y connait rien, est-ce que c'est possible d'avoir un peu d'argent pour ça, et ils m'ont filé 20 mille francs[268] à l'époque […] pour financer notre déplacement et puis rémunérer l'équipe de [l'Atelier] MTK pendant une semaine. Donc c'était pas mal, j'étais assez content de ce coup là. Donc du coup on est revenu avec un arsenal scientifique, technique, assez important, mais il restait à construire le labo[269].

[267] Mais dès 1991/1992 Christophe Guérin connaissait déjà quelques personnes qui deviendront à compter de 1995 – lorsque la première association du corpus de cette thèse est créée avec au moins un laboratoire photochimique en son sein – des membres des associations du corpus de cette thèse.
[268] Cette somme équivaut à environ trois mille euros.
[269] Entretien avec Christophe Guérin réalisé par moi-même le 25 janvier 2017.



EXTRAIT du JOURNAL OFFICIEL DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE "ASSOCIATIONS"
(Cet extrait a la même valeur que celui figurant sur le Journal Officiel).

DU: 18 12 91
Numéro: 51

76 - SEINE-MARITIME
CREATION

Déclaration à la sous-préfecture du Havre.
ELU PAR CETTE CRAPULE.
Objet : diffuser et faire connaitre le cinéma expérimental
Siège social : 13, rue d'Edreville, 76600 Le Havre
Date : 27 novembre 1991.

Prix d'un exemplaire du Journal Officiel de la République française - Associations - = 3F
Frais forfaitaires d'expedition = 7F

Extrait certifié conforme au texte publié au Journal Officiel de la République française 'Associations' du 18 DECEMBRE 1991 - no 51 -
PAR LE PRÉFET, DIRECTEUR DES JOURNAUX OFFICIELS

Fig. 1 Extrait du Journal Officiel de la publication de création en 1991 d'Élu par cette crapule[270]

Suivant Guérin, tout en intégrant l'élan du réseau étudié, cet *espace laboratoire* a eu une existence assez éphémère et a été fermé[271] avant même la fin de la décennie à laquelle il fait référence. En effet, de 1991 jusqu'à nos jours, l'association s'est surtout orientée sur des pratiques de programmation desdits films expérimental et d'avant-garde dans les espaces les plus hétérogènes. Bien que les associations *Mire*[272] et *Burstscratch*[273] se soient elles aussi orientées dès le départ vers des pratiques de programmation plus ou moins analogues, et de films d'animation pour *Burstscratch*, elles ont, depuis 1997 ou 1998[274] surtout et jusqu'à

[270] Reçu de Christophe Guérin par courriel le 26 mai 2021.
[271] Entretien avec Christophe Guérin, réalisé par moi-même, *op. cit*.
[272] Elle a été créée en 1993, d'après Miles McKane lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 15 septembre 2016.
[273] Au cours de son histoire depuis la première moitié des années 1990, *Burstscratch* a eu trois principaux membres et quatre ou cinq noms officieux pour la plupart (Laurence Barbier, Laurent Berger et Silvi Simon ; *Mix Art*, *Atelier Broq Schematic*, *Atelier Broc*, *Broq Prod*, *Burst Scratch* et *Molodoi*. Silvi Simon avec Katia Rossini à Bruxelles se sont lancées dans l'aventure de *Kino Totter*. Certaines de ces informations sont sur les fanzines *L'Ébouillanté*, d'autres proviennent de l'entretien que j'ai réalisé avec Barbier et Simon. *Broc Prod* a été créé en 1994). Il a déménagé trois ou quatre fois. La dénomination *Burstscratch* se confirme surtout au cours des années 2000. Dans les fanzines *L'Ébouillanté Burstscratch* est dénommé d'abord *Atelier Broc* et *Atelier Broq Schematic* (n° 1) puis *Broc Prod* (n° 2) puis *Molodoi* en raison de l'espace homonyme qu'il occupe.
[274] D'après les fanzines *L'Ébouillanté* – rédigé par les membres du réseau des associations du corpus – de la même période.

nos jours, maintenu un *espace laboratoire* dans leurs locaux. Bien qu'*Élu par cette crapule*, qui existe toujours comme association de type loi de 1901[275], n'ait plus d'espace « labo », Guérin reste l'un des rares programmateurs en France, avec les membres de *Mire et* de *Burstscratch*, à programmer, en dehors de leurs locaux et de ceux des autres associations du corpus, des films provenant de membres de ces dernières, après avoir vécu de l'intérieur ce genre de *pratique* et *d'expérience*[276]. Il le fait, mais le *champ de programmation* d'*Élu par cette crapule*, depuis 1991 jusqu'à nos jours, reste davantage orienté vers lesdits cinéma expérimental et d'avant-garde dans son ensemble comme lui-même le rapporte et comme l'attestent également : quelques-uns de ses *actes et positions* ; les onze prospectus et programmes datant de 1992 à 2012 qu'il m'a remis le jour de notre entretient[277] ; quelques fanzines *L'Ébouillanté*[278] où l'association *Élu par cette crapule* a fait sa première apparition en 1996[279] – dans le numéro quatre sous la responsabilité de *Burstscratch* – et sa dernière en juin 1999[280] – dans le dernier numéro, le quinze, sous la responsabilité de *L'Abominable*. Dans celui-ci est annoncé que le « labo » d'*Élu* – dénommé, suivant ce fanzine, *Rue Gamma*[281] – est enfin *opérationnel*[282].

---

[275] D'après Guérin lors de l'entretien qu'il m'a accordé, op. cit. Aucune occurrence, depuis 1991, de modification ou de dissolution n'est inscrite dans les Journaux Officiels que j'ai consultés, et il me rapportera le 10 juin 2021 qu'effectivement aucune déclaration n'a été déposée en préfecture depuis cette période.

[276] Dans le fanzine dudit réseau *L'Ébouillanté* n° 3 on peut lire que « Laurence [de *Burstscratch*] a débuté les projections au Molodoi. Elle est donc à la recherche de films et des gens pour interventions. », *Sn*., st., *L'Ébouillanté n° 3*, *L'Abominable*, 1996, p. 2.

[277] Le 25 janvier 2017.

[278] *Élu par cette crapule* est d'ailleurs responsable du numéro 13 de *L'Ébouillanté*, paru en janvier 1998.

[279] Sn, *L'Ébouillanté*, Strasbourg, *Burstscratch*, 1996, p. 2.

[280] Christophe Guérin, *L'Ébouillanté*, Paris, *L'Abominable*, 1999, p. 5.

[281]

[282] En fait, du numéro 4 au 14 de ce fanzine, Guérin rapporte souvent que le laboratoire *d'Élu par cette crapule* n'a pas encore était mis en place. C'est seulement au dernier numéro, le 15, qu'il annonce que « les premiers développements devraient en sortir ».



Fig. 2 Programme d'Élu par cette crapule (1992) avec la référence à la Cellule d'intervention Metamkine[283]

Comme Guérin et *Élu par cette crapule*, d'autres *acteurs* dudit cinéma expérimental et d'avant-garde, tels que *Re:voir*, *Light Cone*, *Paris Expérimental, Collectif Jeune Cinéma*, *Ploum ploum tralala*[284], afficheront, dans leurs catalogues de films et de cinéastes, dans les ouvrages et les articles qu'ils publient depuis les années 1990, les noms de certains membres et parfois des associations du corpus. Quelques-uns de leur fondateurs et membres, comme Raphaël Bassan[285], Yan Beauvais, Frédéric Tachou, Denis Chevalier, Christian Lebrat, Emmanuel Lefrant,

[283] Christophe Guérin m'a remis ce document le jour de l'entretien qu'il m'a accordé le 25 janvier 2017. Pour rappel, quelques-uns des premiers membres (Christophe Auger, Xavier Querel) dudit réseau des associations du corpus (et de quelques autres structures) proviennent de ce groupe.

[284] Durant ce processus de recherche j'ai interviewé les fondateurs et quelques responsables, de nos jours, de toutes ces structures. Voir la liste des personnes interviewées dans la section *Sources* de cette thèse.

[285] Suivant l'entretien qu'il m'a accordé le 27 octobre 2015.

Mile McKane, Pip Chodorov[286], auront eux aussi, les uns plus que les autres, *vu de l'intérieur* les activités de ces dernières[287].

L'article intitulé *Les Havrais ne sont pas morts*, proposé par *Élu par cette crapule* dans *L'Ébouillanté* n° 15, apporte d'autres informations sur son *espace laboratoire* enfin mis en place et sur la continuation de ses programmations

> (mais ils partirent à 4 et il ne resta pas grand monde à l'arrivée) Concernant LE LABO (gentiment baptisé RUE GAMMA) je suis à peu près le seul survivant. Hier, j'ai posé le dernier joint de silicone dans le bac et j'ai testé notre plomberie en tuyau de jardin : après avoir resserré quelques SERFLEX, j'ai pu constater à travers mes larmes de joie que les fuites étaient colmatées pour de bon ! Il y a un bon dieu pour la crapule. L'été s'annonce donc triomphal puisque les premiers développements devraient en sortir (entre temps, les négatifs se sont accumulés).

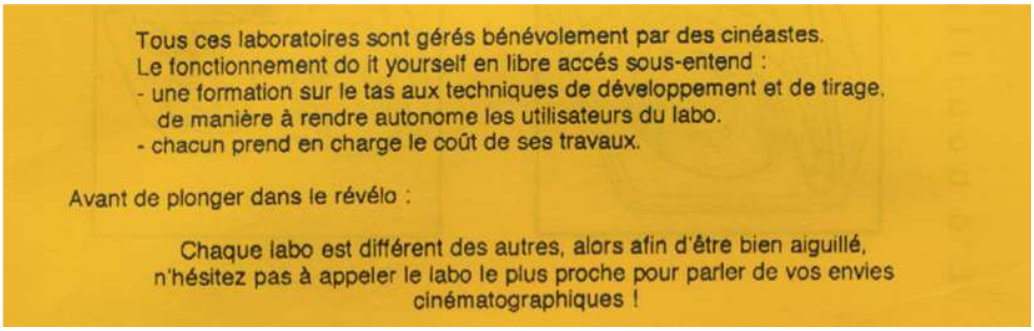
---

[286] Ils ont tous été interviewés par moi-même au cours de ces recherches. Voir, dans la section *Sources* de cette thèse, la liste des personnes que j'ai interviewées.

[287] L'entretien avec Guérin que j'ai réalisé le 25 janvier 2017 à Paris s'est déroulé à *Light Cone* – laquelle est une association loi 1901 de « distribution, de diffusion et de sauvegarde du cinéma expérimental » (d'après son site web www.https://lightcone.org, consulté le 10 aout 2018) créée en 1982 par Yan Beauvais et Miles McKane. Je l'ai également rencontré le 13 avril de la même année à *Re:voir vidéo* – « qui est une société d'édition qui fait connaître le cinéma expérimental en support vidéo » (d'après l'url https://re-voir.com/shop/fr/content/7-about-revoir, consulté le 17 septembre 2018), créée à Paris par Pip Chodorov – lors de la venue de Peter Kubelka à Paris dans le cadre de la parution de l'ouvrage *Chez Peter. Vienne, le 20 juin 2016 (de 19h04 à 22h46)* (Christian Lebrat, Paris, éditions Paris Expérimental, 2017). Lebrat qui est le fondateur et le directeur de cette structure d'éditions, a édité en 2014, toujours chez Paris Expérimental, un autre ouvrage qui comporte des entretiens avec quelques membres des associations du corpus, *Fabrique du cinéma expérimental*, Éric Thouvenel, Carole Contant, Paris, éditions Paris Expérimental, 2014. Guérin et moi, nous nous sommes photographiés avec Kubelka, et Lebrat, en nous en servant de mon appareil photographique, ensuite, à sa demande, je lui ai envoyé les photographies par courriel. Toutes ces rencontres et les documents qu'il m'a offerts lors de cet entretien et par courriel et les photographies qu'il m'a sollicitées attestent également de son attachement auxdits cinémas expérimentaux et d'avant-garde et de son lien avec quelques associations du corpus. Yan Beauvais et Miles McKane, d'après les documents que j'ai consultés et les entretiens qu'ils m'ont accordés, sont d'autres exemples du champ dudit cinéma expérimental et d'avant-garde qui se sont aussi liés aux membres des associations du corpus dès la première moitié des années 1990. En 1995, Beauvais, d'après le Procès-Verbal que j'ai consulté à *L'Abominable*, compte parmi les fondateurs de cette association, et Miles McKane est actif à *Mire* depuis 1993 environ. De nos jours, *Light Con*e – gérée depuis quelques années par Emmanuel Lefrant et Christophe Bichon, lesquels sont en liaison avec quelques associations du corpus et m'ont accueilli pour la consultation des archives dans ses locaux – a dans son catalogue de films plusieurs membres des associations du corpus, comme nous pouvons le constater en consultant son site web à l'url https://lightcone.org/. Des membres, comme Pip Chodorov et Olivier Fouchard, et des non-membres, comme Rose Lowder, Christian Lebrat, Raphaël Bassan et Karel Doing/Studio Één (du moins je ne suis pas au courant qu'il soit membre), des associations du corpus que j'ai interviewés, figurent parmi les noms inscrits dans le catalogue de *Re:voir vidéo* à l'url https://issuu.com/revoirvideo/docs/catalogue3, consulté le 7 octobre 2019.

> *ÉLU PAR CETTE CRAPULE* continue ses programmations, moins régulièrement. Nous pouvons disposer d'un espace de 15m x 15m (avec un gros poteau au milieu), situé dans le même bâtiment que le labo et que d'autres activités (ateliers, espace d'art contemporain), qui permet d'accueillir des installations et du cinéma élargi. Ce que nous avons fait avec nos amis de LLOG au moins de mars […] et une soirée « boucles » avec projections, installations et espace sonore. Qu'on se le dise ! Pour ceux que ça intéresse, me contacter. Il n'y a pas grand-chose à rajouter. J'espère être parmi vous pour le prochain preview show de Light Cone[288].

D'après l'extrait d'un article publié dans L'Ébouillanté n° 7[289], certains principes de fonctionnement des structures laborantines dudit *réseau* sont ainsi énoncés :


Tous ces laboratoires sont gérés bénévolement par des cinéastes.
Le fonctionnement do it yourself en libre accés sous-entend :
- une formation sur le tas aux techniques de développement et de tirage, de manière à rendre autonome les utilisateurs du labo.
- chacun prend en charge le coût de ses travaux.

Avant de plonger dans le révélo :

Chaque labo est différent des autres, alors afin d'être bien aiguillé, n'hésitez pas à appeler le labo le plus proche pour parler de vos envies cinématographiques !

Fig. 3 Extrait de L'Ébouillanté n° 7 au sujet des principes de fonctionnement

Ces préconisations remontent à l'année 1996. Bien que ces *actes* puissent être repérés dans l'expérience de Guérin et des autres membres des associations du corpus, les divers documents consultés et témoignages entendus attestent qu'au fil des années et des *expériences*, suivant l'association et ses membres, quelques variations, parfois importantes, à ces modes de fonctionnement proposés, ont cours, comme cette thèse tente, en amont et en aval, également de rendre-compte par le biais de leur analyse. En définitive, cet extrait est précautionneux et relève à la fin que « chaque labo [c'est-à-dire, que chaque association, et, par conséquent, chaque *espace laboratoire*] est différent des autres. »[290] Comme on a pu le constater par les

[288] Christophe Guérin, Paris, *L'Ébouillanté* n° 15, *L'Abominable*, juin 1999, p. 5. Le cas échéant, les lettres capitales du texte d'origine ont été conservées.
[289] Sn., « Laboratoire cinématographique artisanal », *L'Ébouillanté n° 7*, s.l., s. é., 1996, p. 2.
[290]

documents ci-avant exposées, malgré certains indices d'équivalence entre les *espaces laboratoires*, ils sont indéniablement tous différents les uns des autres, par leur forme, leur usage, leurs membres, les catégories d'objets, etc. Dans le n° 9 du même fanzine, l'on pointe « l'importance de présenter les derniers acquis techniques […] de partager les expériences » entre les membres dudit *réseau*, notamment en rapport avec les « procédés chimiques. »[291] Après les différentes phases de partage de connaissances au fil du temps, tant les membres que les associations créent des dynamiques qui répondent notamment à des *expériences internes* à l'association et à son *espace laboratoire*, d'où la difficulté pour certaines d'entre elles de suivre ces « préconisations » qui datent de 1996 et qui sont, encore de nos jours, soutenues et plus ou moins suivies par quelques membres des associations étudiées.

2.1.2.1. Quelques objets dans l'espace laboratoire

Il est difficile d'approcher les *espaces*, quels qu'ils soient, sans se référer aux objets les occupant, c'est pourquoi certains d'entre-eux sont intégrés à leur analyse. Toujours est-il qu'on ne reviendra pas, ici, sur ceux installés dans l'*espace laboratoire* et précédemment abordés – comme les tireuses et le réfrigérateur –, ainsi qu'on n'a pas la prétention de tous les traiter et, qui plus est, sous tous les angles. Comme nous pouvons l'observer sur les photographies supra et infra référencées, les objets dans cet *espace* sont multiples et protéiformes en raison des activités variées qui y ont cours : de la simple bassine, au thermomètre, chronomètre et lampe en passant par les cartouches et boîtes contenant des rouleaux de pellicule, les bacs, bidons, cuves, gallons et kits à chimie, les produits chimiques, les enrouleuses/dérouleuses de pellicule, les *spires* autour desquelles on l'enroule pour le développement[292], les *sécheuses* pour la sécher après le passage par tous les bains

---

[291] *Sn.*, *L'Ébouillanté* n° 9, Suisse, *Zebra Lab*, mars 1997, p. 2. Voir l'annexe 36 et 37 pour connaître les procédés chimiques C-41 et E-6 proposés par *L'Etna*, l'*Atelier MTK* et *Burstscratch* et en usage, avec certainement quelques variations, dans les associations du corpus. En annexe 37 un bref historique des procédés chimiques pour les pellicules Kodachrome et Echtachrome est aussi proposé.

[292] Par un système de griffe et d'accroche, la spire permet que la pellicule soit enroulée sur elle sans que les surfaces de cette dernière se touchent lors du développement – lequel rend, par l'effet du liquide et de la chimie, l'émulsion molle et collante – afin de ne pas abimer l'émulsion avant qu'elle ne soit révélée, blanchit, fixée, stabilisée en passant à quelques reprises par des lavages – voir les annexe 36 et 37 pour en savoir plus sur les différents bains et procédés de développement à l'*Atelier MTK*, à *L'Etna* et à *Burstscratch*. C'est seulement lors du séchage que la pellicule peut être retirée

(révélateur, blanchiment/fixateur, stabilisateur et eau), les *systèmes à tambour* pour le développement, les *madbox* – du projet Maddox [293] – pour le séchage de l'émulsion, *etc*. Sauf pour les quatre derniers[294] – et c'est davantage à eux que cette section s'intéresse –, tous les autres, même la pellicule[295], sont, de nos jours encore, assez courants.



Ptgp. 67 Des spires et des enrouleuse/dérouleuse pour le développement photochimique dans l'espace laboratoire au Labo d'images

de la spire et mise en vrac ou non dans la sécheuse, ou dans l'*espace séchage* en s'agissant du *Labo d'images*.

[293] « Maddox est le nom du groupe de recherche autour de la fabrication artisanale d'émulsion photosensible rassemblé à, et à l'initiative de *L'Abominable* en octobre 2014 et composé de : Etienne Caire ([l'*Atelier MTK*] Grenoble), Guillaume Ferry (Nantes), Alex MacKenzie (Vancouver), Robert Schaller (Colorado), Lindsay McIntyre (Montréal), Kevin Rice (Colorado) et Esther Urlus (Rotterdam). » ; « La MadBox est une machine pour coucher l'émulsion sur un support vierge, support film lui-même sur bobine. Sa petite envergure la destine à des métrages modestes (jusqu'à 120m), afin d'envisager la faisabilité d'une production artisanale conséquente de film argentique. Elle a été conçue par (Christophe et qui ?), et en cours de fabrication. Le premier prototype est prévu pour coucher du film 16mm. » D'après l'url http://www.filmlabs.org/wiki/fr/maddox, consulté le 21 novembre 2019. La page indique que la dernière modification de la page a été réalisée le 15 février 2017.

[294] C'est-à-dire pour les spires, les sécheuses, les systèmes à tambour et les madbox.

[295] Il y a eu néanmoins des nouvelles pellicules dans le marché, certaines plus appréciées que d'autres par les membres des associations du corpus. Quelques pellicules ont aussi été retirées du marché, comme l'Ektachrome pendant un temps, avant qu'elle ne revienne récemment. D'autres ont été retirées et ne sont plus revenues, comme la Fuji, ou la Kodachrome. En raison du tarif de la pellicule Kodak (mais aussi des autres marques) – qui a augmenté, passant d'environ quinze euros pour une super 8mm en 2010 lorsque j'ai acheté la mienne, à cinquante ou soixante euros aujourd'hui –, les associations du corpus, comme *Burstscratch*, ont pour coutume de fabriquer des films avec la pellicule de tirage moins couteuse mais de moins bonne qualité de sauvegarde (suivant Silvi Simon et Laurence Barbier de *Burstscratch* lors de ma venue pour un entretien, le 8 décembre 2016, à Strasbourg) ou la pellicule reconditionnée de la marque Kahl ou Orwo (par exemple, à *L'Etna*). Les Agfa, à *L'Etna* du moins, sont également, mais rarement, utilisées, bien qu'elles soient plus difficiles, pour les associations du corpus, à développer, d'après divers témoignages. Voir en annexe 83 les courriels échangés entre les membres de *L'Etna* au sujet des achats groupés de la pellicule dans l'association. Certains membres des associations s'essaient à la fabrication, par eux-mêmes, de l'émulsion sur pellicule vierge, comme Etienne Caire de l'*Atelier MTK* avec le projet, englobant des membres de divers pays, *Maddox – voir dans une précédente note les explications de ce projet.*



Ptgp. 68 Des spires, le termomètre et le bac à mesurer les produits chimiques, à gauche de l'entrée de l'espace laboratoire à L'Abominable



Ptgp. 69 Récipients hébergeant des spires à l'Atelier MTK

Tels sont donc quelques-uns des principaux objets des *espaces laboratoire* étudiés, ces derniers étant d'ailleurs assez semblables à ceux du champ plus statique de la photographie, à la différence près qu'ils contiennent des dispositifs en rapport avec la pellicule dite de cinéma[296], donc au film animé, qui a un métrage plus important[297] et une émulsion conçue différemment[298]. Ces caractéristiques-ci engendrent des objets qui sont plus volumineux et complexes[299] à manier que ceux en usage pour la photographie.

---

[296] Voir l'annexe 37 au sujet de la différence de traitement chimique de la pellicule dite de cinéma et de celle pour la photographie. Ce sont en fait des pellicules qui ont des émulsions distinctes, notamment au niveau du placement de la composition pour l'antihalo, et qui nécessitent, en principe, des procédés chimiques de développement tout autant distincts. Mais dans ces associations du corpus on utilise des pellicules dites de cinéma et – du fait de la complexité des formules chimiques pour le développement photochimique de cette catégorie de pellicule –on les développe avec des produits chimiques pour la pellicule de photographie, et ce procédé-ci donne des résultats esthétiques qui ne sont ni du cinéma ni de la photographie tels que prévu par l'industrie et le commerce – les couleurs des images virent quelque peu au magenta, au vert, au bleu, etc. ; les images sont plus ou moins exposées. Pour tenter plus ou moins de contrer ces avatars, les membres modifient les temps de pose de la pellicule dans la chimie ou font d'autres manipulations. Les couleurs de mes films réalisés dans ces cadres ont toutes plus ou moins virées, et les expositions ont également été affectées.

[297] Une seconde de film peut contenir, suivant une cadence standard, vingt-quatre photogrammes. En cadence ralentie, moins de photogrammes, et accélérée, plus. Un rouleau de pellicule super 8mm de quinze mètres contient environ trois minutes de films et des milliers de photogrammes. La pellicule du rouleau est enroulée, dans l'obscurité, autour de la spire pour le développement qui doit être réalisé en un mouvement continue de rotation de cette dernière.

[298] Voir supra la note de bas de page concernant ce sujet.

[299] Par exemple, si la pellicule n'a pas été bien enroulée autour de la spire, au moment du développement l'émulsion d'un côté de la pellicule peut toucher l'autre côté et modifier l'image. Plus le métrage est important, plus cette manipulation devient délicate. Pour ces raisons, plusieurs films de *membres* – ou de *non-membres* ayant participé aux ateliers – des associations du corpus présentent des photogrammes modifiés.



Ptgp. 70 Etienne Caire tient une sécheuse conçue par lui à l'Atelier MTK. En-dessous se trouve une spire



Ptgp. 71 Une sécheuse à l'Atelier MTK

De tous les objets, celui qui est devenu le plus compliqué au fil des années à se procurer est vraisemblablement la spire[300] tant pour les films super 8 que 16 et 35mm, même si on en trouve toujours dans les ventes d'occasion. Dans *L'Ébouillanté* n° 1[301] on en trouve les références pour son achat en France en 1995 :

SPIRE JOBO 16mm	
Importateur	SEMELEC
Pays	France
Contact téléphonique	16/1 69.07.6458.
Responsable	Mr.Truchot
Spire de 10 mètres	
Référence	5142
Tarif	555,55 Fr HT

[300] *L'Etna* a toujours eu peu des spires et leur acquisition n'était pas toujours aisée. Je ne sais pas si cette situation a évolué. Les associations des années 1990 ont quelques spires qui ont été récupérées à cette période-ci.

[301] Tableau d'après la « Liste d'adresses et de personnes pour matoos [sic.] et services techniques, aimablement écrite par Olivier Fouchard de Grenoble », *L'Ébouillanté* n° 1, 1995, *Mire*, p. 5.

Spire de 30 mètres	
Référence	5332/
Tarif	1.185,00 Fr HT

Tab. 1 Références pour l'achat d'une spire

D'après *filmlabs*, aujourd'hui on en trouve

> […] principalement sur eBay[302]. Le modèle le plus courant est le modèle soviétique Lomo UPB-1A, qui prend une ou deux fois quinze mètres de film Super 8 ou 16mm (ou même une fois 15 mètres de film 35mm). Il était vendu avec une cuve « plein jour » bien pratique. Attention, il y a d'autres modèles Lomo plus anciens qui ne prennent que 7,5 mètres ou 10 mètres par étage ![303]

Bien entendu, on peut en trouver ailleurs que sur internet, comme par exemple à la foire des collectionneurs de l'association *Les cinglées du cinéma*[304] à Argenteuil où je suis allée en 2018 avec l'association *Le ciné-club 9.5 de France*. Certaines personnes peuvent tenter d'en fabriquer une, tel René Dupin – qui est un membre de cette dernière association, laquelle n'est d'ailleurs pas du réseau des association du corpus et ne présente pas une configuration « laborantine » –, sans pourtant, au moment où j'ai pris la photographie ci-après, avoir jamais développé de films[305]. Son aventure n'est certainement pas isolée, mais je n'ai jamais observé cette même pratique de fabrication par soi-même d'une spire dans l'une des

[302] Il s'agit d'une plateforme en ligne connue dans le monde et dédiée à la vente des produits d'occasion. D'autres plateformes, comme leboncoin.fr, sont aussi consultées. Cette dernière est plus connue et utilisée en France, ce qui réduirait les occasions de trouver davantage d'objets provenant des autres pays.

[303] *Sn.*, « Où trouver une spire de développement aujourd'hui ? », à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/infos-techniques/lomo/, consulté le 10 mars 2018. Il me semble que pendant un temps on pouvait aussi se les procurer à *Kahl* qui est une entreprise basée en Allemagne.

[304] Ils en sont à leur 33e édition annuelle.

[305] D'après ce qu'il m'a rapporté le 16 mai 2017. Je l'ai rencontré plusieurs fois en 2016 et 2017 lors des projections de films de l'association. Son objectif avec cette spire était, à ce moment-là, de pouvoir, lui-même, développer la pellicule 9.5 mm en noir et blanc.

associations du corpus[306], contrairement à celles qui ont cours avec les *sécheuses,* le *système à tambours* et la *madbox* qui sont moins complexes à fabriquer. On comprend aisément, en observant cette spire fabriquée manuellement par Dupin, que ce n'est pas une tâche aisée à accomplir, surtout parce qu'il faut un système de griffes et d'accroches pour qu'un côté de l'émulsion de la pellicule ne touche pas l'autre lorsqu'elle est enroulée autour de la spire[307]. Sinon, de manière générale, partout où je suis allée les spires en usage étaient des spires traditionnelles, rondes, de marque Lomo ou Jobo, acquises pour la plupart de seconde main. Les *sécheuses*, les *systèmes à tambour pour le développement* et les *madbox* étaient toujours fabriqués de toute pièce par les membres des associations du corpus, le « faire soi-même » étant l'une des marques de fabrique des associations étudiées bien qu'il ne soit pas appliqué dans toutes les conjonctures.



Ptgp. 72 René Dupin, membre de l'association Ciné-club 9.5 de France, avec la spire qu'il a fabriquée[308]

Le *système à tambour*, je ne l'ai remarqué et photographié qu'à *Burstscratch[309],* la *madbox* aux rencontres *Bains argentiques*. Bien qu'ils puissent

[306] Il se peut que quelques membres aient tentés d'en faire ou en ont fait une.

[307] Si elles se touchent au moment du développement l'émulsion mouillée est « abimée. » Les films développés manuellement sont en grande partie plus ou moins « abimés », d'autant plus « abîmés » lors des ateliers où les participants ont peu de pratique de manipulation des spires. Cette « détérioration » de la pellicule est intégrée comme élément esthétique du film.

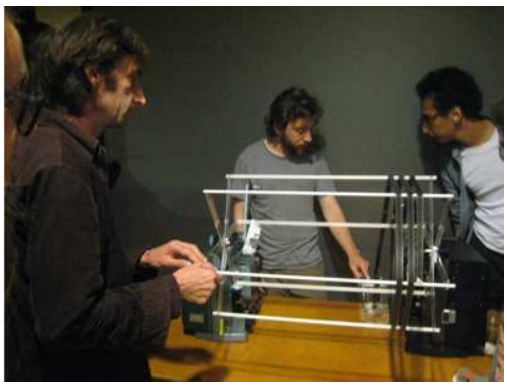
[308] René Dupin me l'a montré le 16 mai 2017 lors de l'une de mes venues aux rencontres de projection de films de l'association *Ciné-Club 9.5 de France* qui m'ont permis d'avoir un autre type d'expérience, en tant que spectatrice, ou plutôt *spectatrice-membre*, au sein d'une association de type loi 1901.

[309] Le 8 décembre 2016 lors de mon passage pour réaliser un entretien avec Laurence Barbier et Silvi Simon et pour visiter les locaux de cette association.

se ressembler[310], il s'agit de deux dispositifs distincts, créés par leurs membres et/ou les inscrits aux activités, pour développer la pellicule pour le premier, pour sécher l'émulsion, fabriquée et couchée par eux sur pellicule vierge, pour le second. Mais peu d'associations semblent pratiquer ces deux activités et elles ne disposeraient donc pas de ces dispositifs. En réalité, ils ne sont pas si aisés que cela à être fabriqués par les membres, il faut tout de même qu'ils s'y investissent, certes moins que pour les spires. Aussi pour se faciliter la tâche, bien que je n'ai jamais constaté un tel exploit, certains membres des associations pourraient préférer avoir recours à d'autres dispositifs, comme des barres simples, lesquelles seraient éventuellement utilisées à la place du *système à tambour* et de la *madbox*, cependant, parce qu'il s'agit de dispositifs pour la pellicule dite de cinéma, cette manipulation simplifiée me paraît peu probable et, si tel était le cas, le résultat esthétique des films serait indéniablement tout autre.



Ptgp. 73 Le Système à tambour pour developpement à Burstscratch



Ptgp. 74 La Madbox aux rencontres Bains argentiques

Lorsque l'émulsion est fabriquée et couchée par les membres elle ne peut pas être déposée dans la sécheuse pour y être séchée. Il s'agit d'un autre type de séchage, on prépare la pellicule pour qu'elle puisse être, à la place d'une pellicule achetée dans le commerce, imprimée, révélée, et séchée dans la sécheuse. On pourrait plutôt dire que la madbox sert à ce que l'émulsion s'endurcisse en séchant, alors que l'autre méthode de séchage avec sécheuse ne fait que sécher la pellicule, il n'y a pas l'étape d'endurcissement. Sinon, je n'ai jamais utilisé ces deux dispositifs ni ne les ai vus en usage ou en train d'être fabriqués. Je n'ai vu que la démonstration d'utilisation de la madbox[311]. Parmi les quatre dispositifs, j'ai surtout

[310] J'ai d'ailleurs cru, pendant longtemps, qu'ils avaient les mêmes fonctions.

[311] Voir l'url http://www.filmlabs.org/wiki/fr/maddox, *op. cit.*

utilisé la spire, et la sécheuse où l'on, à *L'Etna*, insérait la pellicule en vrac avant séchage. Je ne les ai jamais vus en train d'être fabriqués et je ne les ai jamais fabriqués moi-même. Ces objets sont en réalité fabriqués à un moment donné par quelques membres – en général ce sont les plus engagés dans son fonctionnement – de l'association pour l'usage à long terme de la majorité des membres. Le « faites-le-vous-même » ne fonctionne pas autant pour tous les membres pour la fabrication de ces outils.

2.1.3. Les espaces tables d'intervention, de montage et de restauration

L'*espace table d'intervention sur pellicule*[312] contient, d'une part : une, voire plus, table de travail simple et/ou rétroéclairée[313] plus ou moins grande sur laquelle on pose la pellicule et les autres objets nécessaires à l'intervention (crayon, colle, ciseau, cutter, bobine, enrouleuse/dérouleuse, colleuse, visionneuse, etc.) ; d'autre part : un réceptacle, juxtaposé à cette table, rempli de pellicule – transparente[314], monochrome [315], « cramée »[316], et/ou déjà développée par d'*Autres*[317] – en vue d'être utilisée pour l'intervention. L'*espace table d'intervention sur pellicule* occupe une place importante dans l'association et est régulièrement utilisé tant par les membres anciens et nouveaux que par les « apprentis » des ateliers. L'*espace table de montage argentique* est surtout utilisé par les rares membres, ou « apprentis », qui montent encore directement sur pellicule 16 et/ou 35mm – le super 8mm, quant à lui, ne comporte pas une table de montage mais des outils de montage qui sont déposés sur des tables simples voire rétroéclairées. Pour ces trois formats – exceptés pour les films réalisés par le procédé d'*intervention sur pellicule*, quoi qu'ils soient parfois eux aussi montés en numérique –, le montage

---

[312] Lequel est souvent intégré dans un autre espace que le sien.

[313] Comme à *L'Abominable*. Cette table provient du champ professionnel cinématographique et ne fait pas « réseau » parmi les associations du corpus. Il se peut qu'une ou autre association du corpus en ai également une mais que, face à la quantité des dispositifs sur place, je ne l'ai pas repérée.

[314] On peut acheter les pellicules transparentes dans le commerce.

[315] On peut utiliser la pellicule bleue originellement conçue pour le son ou la blanche originellement conçue pour les amorces en début et fin de film. Voire d'autres couleurs.

[316] C'est-à-dire que la pellicule a été, au moment du développement, sur ou sous exposée.

[317] Dans ce cas on fait des films à partir d'autres films ou images, cette technique est dénommée « remploi d'images » ou « found footage » mais elle a aussi d'autres dénominations. Ils peuvent provenir des « chutes », c'est-à-dire des morceaux de film ou des images qui n'ont pas été intégrés dans l'*oeuvre* pour laquelle la prise a été faite, ou alors provenir des copies des *œuvres* elles-mêmes. Ils peuvent provenir des films des membres de l'association, d'une maison de production, des achats d'occasion, *etc*.

numérique est de nos jours répandu parmi les membres des associations du corpus – exceptés pour certains d'entre eux, comme l'*Atelier MTK*, lesquels peuvent par ailleurs, et exceptionnellement aussi, avoir des *tables de montage*[318] chez eux.



Ptgp. 75 Xavier Quérel, Etienne Caire et Katherine Nakad Chuffi à la table d'intervention sur pellicule à l'Atelier MTK



Ptgp. 76 La table d'intervention sur pellicule à l'Atelier MTK



Ptgp. 77 Table d'intervention sur pellicule et à gauche réceptacle de pelliculle à L'Abominable

[318] D'après divers témoignages lors des entretiens que j'ai réalisés, Gaëlle Rouard, engagée à l'*Atelier MTK* depuis son origine et pendant une longue période, a monté un espace chez elle pour des activités plus ou moins analogues à celles qui ont cours dans les associations du corpus. Je suis allée chez quelques personnes, membres et non-membres des associations du corpus, comme Christophe Auger, Anne-Marie Cornu, Jean-Michel Bouhours (il n'est pas membre de ces associations), Emmanuel Carquille, Anne Fave, Amandine Julien et Stephen Rousselin, et j'ai remarqué que des matériels de leurs activités dans les associations, ou ailleurs, sont parfois, en double, ou en partie, chez eux. Plus l'objet est encombrant ou difficile à porter ou à acquérir moins on peut le trouver chez les membres.



Ptgp. 78 Pellicules pour l'intervention sur pellicule à l'Atelier MTK



Ptgp. 79 Table d'intervention sur pellicule en plein air aux Bains Argentique. Avec Vincent Reigner, Katherine Nakad Chuffi et d'autres participants.



Ptgp. 80 Film d'intervention sur pellicule avec remploi d'images pour projection en boucle réalisé par Katherine Nakad Chuffi aux Bains Argentiques[319]

J'ai remarqué ces grandes tables de montage – la 35mm est plus rare – dans presque toutes les associations visitées – l'*Atelier MTK*, *L'Abominable*, *Ad libitum*, *Mire*, *Labo d'images*, *L'Etna*, *Laboratoire de création collectif et participatif* et *Burstscratch*. Moi-même je ne me suis jamais servi d'aucune, tous les montages de mes films réalisés dans ce champ associatif l'ont été en numérique[320] – avec des logiciels comme Final cut pro, Avid ou Première pro suivant la période –, notamment lors des ateliers que j'ai suivis à *L'Etna*, lesquels proposaient des

[319] Je l'ai réalisé avec un morceau de pellicule transparente et un autre qui a été filmé et révélé par une ou par d'autres personnes dont je ne connais pas les références. Et je ne sais même pas si elles appartiennent ou non à l'une des associations du corpus. Ces pellicules, je les ai prises sur place, dans un réceptacle mis à disposition des participants par *Mire*. Pour la démonstration, nos films ont été projetés pour les participants de cet atelier au même endroit sur une toile blanche en plein jour et en pleine lumière.

[320] Je n'ai monté, en coupant et collant la pellicule, que les films que j'ai réalisés lors des interventions sur pellicule, mais dans ce cas précis je n'ai jamais utilisé une *table de montage* qui intègre une fonction de visionneuse.

montages avec Final cut pro – mais aussi des « tournés-montés »[321] et des montages sans table de montage lors des activités intervention sur pellicule.



Ptgp. 81 Table de montage 16mm à l'espace table de montage avec Florent Ginestet au Labo d'images

En effet, à mesure que les logiciels de montage devenaient davantage accessibles au fil des années 2000, une grande partie des membres, comme à *L'Etna*, ont délaissé l'*espace table de montage argentique* pour l'*espace table de montage numérique* – c'est-à-dire avec un ordinateur *MacOs* et/ou *Windows* et des logiciels comme *Final Cut Pro*, *Première Pro* et/ou *Avid* –, même si des tables argentiques sont souvent encore sur place et disponibles. Des trois tables qu'elle avait à Paris République, l'association *L'Etna* n'en a gardé qu'une, d'autres, comme le *Labo d'images*, l'*Atelier MTK, L'Abominable*, le *Laboratoire de création collectif et participatif,* en ont encore une, deux ou trois.

À *L'Etna*, les membres, et les personnes participant aux ateliers, utilisent également l'*espace numérique* de chez eux et non pas seulement celui de l'association, laquelle ne comporte d'ailleurs, pour le montage, qu'un seul ordinateur *MacOs* avec le logiciel *Final Cut Pro*[322].

[321] C'est-à-dire que le film n'a subi aucun montage après le tournage et qu'il est projeté tel qu'il a été filmé.

[322] Comme les ateliers à *L'Etna* sont réduits à environ quatre participants au total, en plus du « formateur », et que, mis à part lui, parfois peu de participants savent manipuler les logiciels, cet unique ordinateur est plus ou moins suffisant lorsque le temps de manipulation et de création de chacun est bien distribué durant l'atelier.



Ptgp. 82 Trois tables de montage 16mm à L'Etna à Paris République

Ces *tables de montage*, qui occupent des espaces souvent considérables, sont parfois reléguées dans un coin moins fréquenté ou dans un *espace de stockage* – j'y reviendrai –, surtout lorsque la majorité des membres s'en servent peu ou que peu d'entre eux s'en servent régulièrement. Au fil des années, elles sont parfois offertes, à d'autres associations du corpus de cette thèse ou à d'autres structures, via notamment la liste *Forum Request*[323] où des courriels sont échangés entre les inscrits. Là où l'*espace table de montage argentique*, ou *de restauration*, de la fin des années 1999 jusqu'à nos jours, est l'un des plus utilisés parmi les associations du corpus, c'est à l'*Ad libitum*, mais cette fois-ci d'une manière singulière, du fait que Laure Sainte-Rose[324], et d'autres membres de cette association, restaurent des films argentiques, activité qu'aucune autre association du corpus ne pratique ni ne sollicite auprès de cette association[325]. Cette activité requiert une table de montage et de restauration, qui est, d'après la photographie ci-dessus, plus performante que toutes celles que j'ai aperçues lors de mes visites aux locaux des associations du corpus.

[323] Rappelons-nous que ce forum a été créé par le site web *filmlabs*.org dédié à des questions en rapport avec les associations du corpus et d'autres structures qui partagent des intérêts plus ou moins analogues.

[324] Laquelle est aussi parmi les fondateurs, avec Christophe Auger, Etienne Caire et Xavier Quérel, de l'*Atelier MTK.*

[325] Sainte-Rose relève d'ailleurs la problématique de la restauration de films dudit cinéma expérimental et d'avant-garde ainsi que des associations du corpus dans un article paru au fanzine, du « réseau », *L'Ébouillanté* n° 11, Grenoble, l'*Atelier MTK*, 1997, p. 6. Pour lire cet article voir l'annexe 4 de cette thèse.



Ptgp. 83 Laure Saint-Rose dans l'espace table de montage et de restauration à Ad libitum

Dans ce contexte cette table ne fait pas réseau, elle pourrait le faire si des services de restauration se faisaient entre cette association et les membres des associations du corpus, ce qui est loin d'être le cas, ou si ces associations s'orientaient vers ces mêmes activités qui nécessitent des heures de dévouement et une connaissance considérablement pointue. Mais les membres des autres associations du corpus sont plus orientés vers des activités de réalisation, de développement, de copie, de montage, d'intervention et de projection. Sainte-Rose a suivi diverses formations, notamment aux Service des Archives du Film du Centre National du Cinéma à Bois-d'Arcy, pour atteindre le niveau de connaissance en restauration et conservation qu'elle a aujourd'hui. De ce fait, on ne voit pas comment les associations du corpus pourraient s'orienter vers ces voies méticuleuses sans s'éloigner de leurs activités habituelles, mais je pense qu'une collaboration entre eux pourrait être envisageable dans l'avenir, du moins entre cette association et quelques membres. Là encore tout dépendra de la relation que chaque membre établira avec *Ad libitum*.

2.1.4. *Les espaces projecteurs, caméras et pellicules développées*

Ces trois *espaces*, qui se différencient en fonction de l'association, de leur usage et de leur mode de fonctionnement, sont souvent présents, et plus ou moins visibles, dans les associations du corpus. Bien qu'ils puissent parfois s'apparenter à des *espaces de stockage* ils n'en sont pas réellement puisque leurs *dispositifs* sont destinés à des usages permanents. Néanmoins, ces derniers peuvent aussi se trouver dans ces *espaces*-ci, c'est-à-dire *de stockage*, qu'ils soient utilisables, à court ou à

long terme, ou pas[326]. Séparés par des cloisons, ou joints entre eux, ces trois *espaces* renferment des projecteurs, des caméras et des pellicules déjà développées[327], lesquels peuvent être disposés sur des étagères dans des armoires ouvertes ou fermées à clé, lorsque la circulation des personnes est importante, cette sécurité étant plutôt observable dans l'*espace caméra*[328] que dans les espaces *projecteur*[329] ou *pellicule*. En fonction de divers paramètres, le rapport à ces trois *espaces* varie d'une association et d'un membre à l'autre, ces derniers pouvant aussi avoir recours à leurs propres *espaces matériels* installés chez eux : de manière générale ils ont leurs propres caméras, mais ils peuvent aussi se servir de celles de l'association, leur choix influant sur l'esthétique des films qu'ils réalisent[330]. Du fait de la valeur de ces dispositifs – financière, affective, symbolique, etc. – et de l'importance historique qu'ils prennent au fil des ans au sein des associations, une certaine règle peut s'appliquer afin d'encadrer leur usage et leur disponibilité. Sinon, lorsque les membres sont sur place, de manière générale ils respectent les consignes préconisées et prennent leur part de responsabilité en cas de problèmes majeurs, même si quelques fois, rarement, c'est tout l'inverse : des matériels s'abîment ou disparaissent sans que l'on connaisse les auteurs des faits[331]. Toujours est-t-il qu'on remarque une place privilégiée accordée à ces dispositifs qui sont, parmi tous les autres, souvent les plus nombreux dans ces associations.

---

[326] Tous les caméras, projecteurs et pellicules ne sont pas utilisés.

[327] Lesquelles servent pour l'usage en technique dite de « remploi d'images. » Les pellicules argentiques non encore utilisées par les membres sont dans le réfrigérateur ou alors chez eux ou en voie d'être achetées.

[328] À *L'Etna*, les caméras sont déposées dans une armoire fermée. Comme elles circulent à l'extérieur et sont davantage utilisées que les projecteurs elles nécessitent de plus de protection et de précaution d'usage.

[329] Comme le projecteur reste sur place pour être utilisé lors des projections, une sécurité moins importante se fait sentir dans ces espaces.

[330] On observe que certains membres sont plus attentifs aux matériels qu'ils utilisent et de ce fait ils se procurent des dispositifs plus performants en dehors de ceux disponibles à l'association. Quelques-uns d'entre eux se montrent parfois aussi attentifs à la diffusion et à la distribution de leurs films à l'extérieur de l'association ou du réseau des associations du corpus, d'où cette recherche de matériels spécifiques pour des résultats esthétiques davantage recherchés.

[331] Voir l'annexe 75 des échanges de courriels entre les membres de *L'Etna* à propos des matériels qui ont été abîmés. Lors des entretiens que j'ai réalisés avec quelques membres de *L'Etna*, on m'a aussi fait part des objets disparus au sein même de l'association.



Ptgp. 84 L'espace avec des projecteurs et des pellicules devellopées à l'Atelier MTK

Si l'*espace caméra*[332] peut ne pas être présent ou visible dans les associations, les espaces occupés par les projecteurs et les boîtes de pellicule développée[333] le sont presque toujours puisqu'ils appartiennent, que ce soit lors des projections ou lors des interventions sur pellicule, au champ d'usage collectif interne à l'association, alors que la caméra est aussi utilisée à l'extérieur. Entre ces deux dispositifs, la pellicule développée est utilisée par tous les membres, l'usage des projecteurs reste l'apanage de peu d'entre eux. Moi-même, et la majorité des membres, n'avons jamais projeté de films – mais on ne nous a jamais empêchés de le faire. Si nous le souhaitions il suffirait de nous entrainer à l'association avec la *collaboration* de ses membres. Pour ne citer que deux exemples, là où les *espaces projecteurs* et *pellicules développées* sont les plus importants, les plus visibles à tous les membres et les moins sécurisés dans des armoires, c'est à l'*Atelier MTK*, du fait qu'il projette beaucoup de films réalisés en technique de remploi d'images, qu'il présente une circulation des membres moins importante que celle des spectateurs en raison des résidences annuelles qu'il organise le plus souvent avec une seule personne, et qu'il organise des projections de film régulières et publiques. À *L'Etna* à Montreuil par contre, comme l'activité d'atelier de réalisation de films est significative et ouverte aux non-membres et aux quelques quarante membres qu'elle comporte, eux tous pouvant sortir à l'extérieur avec les caméras, son *espace*

[332] Je ne l'ai vu qu'à *L'Etna*, dans une armoire en mezzanine.

[333] Ils sont partout, en petite ou grande quantité.

caméra est davantage soumis à des vérifications[334]. En dehors de cette activité, ses membres utilisent régulièrement les caméras de l'association. Ces dernières, parce qu'elles sont fréquemment utilisées, sont sujettes à des problèmes récurrents, notamment techniques, lesquels sont censés être résolus par ses membres.

2.1.5. *L'espace stockage*

Lorsque des machines et autres dispositifs, parfois en double exemplaire, sont rarement, voire jamais utilisés, ils sont stockés, en vue d'une utilisation éventuelle ultérieure. Cette pratique de stockage est courante, à une échelle variable, au sein de toutes les associations du corpus et peut se prolonger jusque chez les membres. Toujours est-il que parmi les *espaces de stockage* que j'ai visités au cours de cette recherche, il est irréalisable de déceler à quel point les membres s'apprêtent ou non à se servir des éléments qui s'y trouvent. Mais peut-être que c'est au *Laboratoire de création collectif et participatif* où cet *espace* comporte le plus de dispositifs clairement inutilisables parce qu'ils nécessitent, suivant le témoignage de Jean-Baptiste De Brabander[335], des réparations ou des mises en fonctionnement par des connaisseurs ou des techniciens. Néanmoins on observe que certains de ces objets-ci sont laissés découverts et prêt à être bricolés, contrairement à des *espaces* où ils sont stockés dans des cartons, valises, emballages, boîtes ou containers, comme, à *Bioskop*[336]. Cette mise à disposition dénote l'intérêt de De Brabander pour les faire fonctionner avec le soutien *collaboratif* souhaité et sollicité mais pas encore, suivant lui, trouvé.

---

[334] Voir l'annexe 75 des courriels échangés entre les membres de *L'Etna*, dont moi-même à cette période, à propos d'une caméra *Éclair* et des matériels abîmés dans l'association.

[335] Lors de l'entretien que Jean-Baptiste De Brabander m'a accordé à Lille le 14 décembre 2016, il a fait part de la difficulté, n'étant lui-même pas technicien, de mettre ces machines en fonctionnement.

[336] D'après Florent Ruch lors de l'entretien qu'il m'a accordé, *op. cit*.



Ptgp. 85 Table de montage à l'espace stockage au Laboratoire de création collectif et participatif



Ptgp. 86 Petite machine devellopeuse à l'espace stockage au Laboratoire de création collectif et participatif



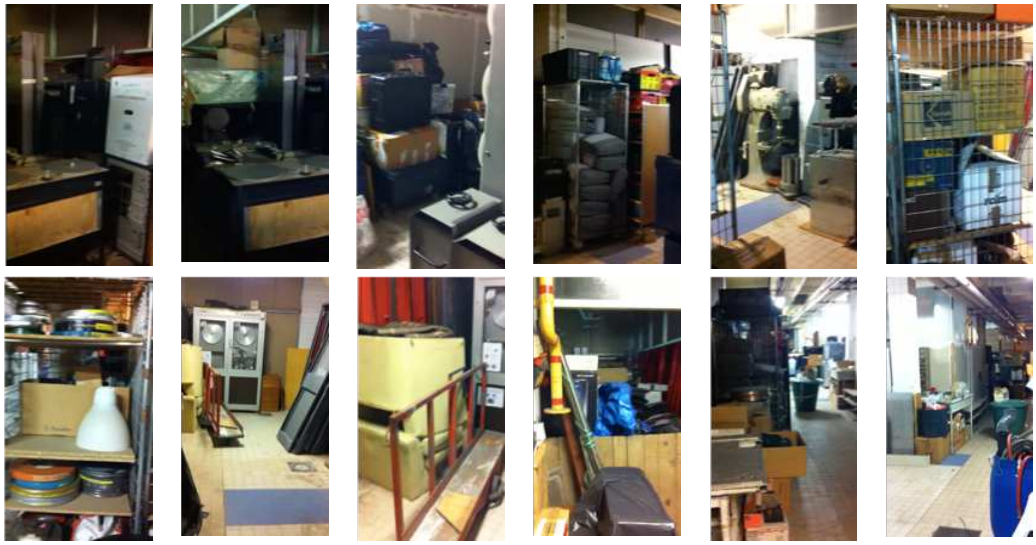
Ptgp. 87 L'Espace stockage des outils au Laboratoire de création collectif et participatif



Ptgp. 88 L'espace stockage au Laboratoire de création collectif et participatif comporte le réfrigérateur (ou l'espace réfregérateur)avec des pellicules non-devellopées pour la conservation

Dans une dynamique différente, on trouve l'*espace de stockage* assez rempli à *L'Abominable* : bien que les machines et les autres dispositifs soient mis en réserve pendant une période, ils ne sont généralement pas destinés à y rester longtemps, s'ils peuvent être mis en fonctionnement ou réparés. Christophe Goulart est le technicien salarié à temps complet de l'association, il dédie son temps à rendre ces appareillages *opérationnels*. Néanmoins, comme il est le seul à avoir cette fonction dans l'association, il ne peut contribuer à libérer rapidement son *espace de stockage*. Aucune association du corpus ne suit cette démarche si particulière d'avoir un technicien salarié permanent, même lorsqu'elle comporte beaucoup de machines, outils et objets. A *L'Abominable*, comme à l'*Atelier MTK*, ces espaces sont les plus emplis.

Par ailleurs, contrairement à d'autres associations, à *L'Abominable* beaucoup d'objets sont couverts par des dispositifs de protection (valise, sac, carton, etc.), mais cette situation est peut-être due à son récent déménagement en 2012/2013 à La Courneuve, occasionnant ainsi une rupture dans le fonctionnement de l'association, laquelle n'avait d'ailleurs pas déménagé depuis la deuxième moitié des années 1990. À l'*Atelier MTK* et à l'*Ad libitum*, par exemple, cette rupture n'a pas eu lieu depuis la fin des années 1990, ce qui peut expliquer qu'aucun élément, à part ceux strictement indispensables, ne soit emballé dans l'espace de stockage de ces deux associations.



Ptgp. 89 L'espace stockage à L'Abominable

Ces trois associations partagent une histoire ancienne – comme d'ailleurs, on l'a vu, *Mire* (1993), *Élu par cette crapule* (1991), *Burstscratch* (1994) [337], *Les films de la Belle de Mai* (1996) [338] et *L'Etna* (1997, dénommé alors *Cinéma Visuel*) – qui

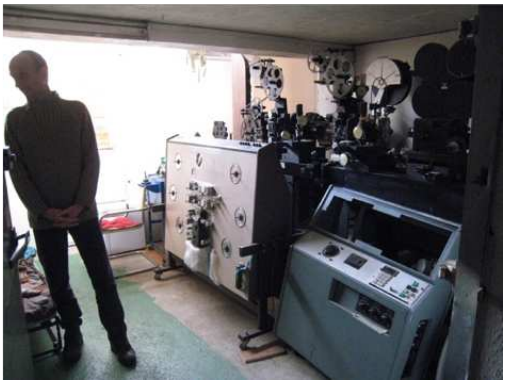
[337] L'histoire des dénominations de *Burstscratch* est assez complexe et suit les relations entre Laurence Barbier, Laurent Berger et Silvi Simon, membres fondateurs de l'association. Voici ses différentes dénominations, lesquelles sont parfois officieuses, dès 1992 environ, que Barbier et Simon me rapportent lors de l'entretien qu'elles m'ont accordé à Strasbourg le 8 décembre 2016, et qu'on peut trouver au fil des fanzines *L'Ébouillanté* : *Mix Art*, *Atelier Broq Schematic*, *Atelier Broq*, *Broq Prod*, *Burst Scratch*, *Burstscratch*, et *Molodoi*. Lorsque Silvi Simon est allée vivre à Bruxelles dans la deuxième moitié des années 1990 pour suivre les cours d'une école de cinéma d'animation, elle s'est engagée, avec Katia Rossini, dans la structure *Kino Trotter* basée dans la même ville et qu'on trouve inscrite dans les derniers numéros du même fanzine.

[338] C'est lorsque cette association, située à Marseille, est pour la première fois mentionnée comme appartenant au réseau et comme ayant un *espace laboratoire* dans le fanzine *L'Ébouillanté* n° 7, *op. cit.*, p. 3. Dans les fanzines précédents à celui-ci, dès le n° 1 datant de juillet/août 1995, on mentionnait, de Marseille, uniquement l'association *X.H.X.*, dont les responsables sont Alex et Gilles. Mais cette structure a rapporté tout au long des fanzines ne pas avoir encore créé un *espace laboratoire* en son sein. C'est *Les films de la Belle de Mai* avec Denis Cartet qui prend la relève à Marseille en 1996. C'est d'ailleurs dans ce numéro n° 7 qu'est fait allusion à la tireuse contact

remonte à 1995 pour *L'Abominable* et l'*Atelier MTK* et à 1999 pour *Ad libitum*, en tant qu'associations, et au début des années 1990 en tant que groupe de personnes qui se connaissent et qui réalisent des projets ensemble avant de créer ces associations : les éléments qui occupent leurs *espaces de stockage* prennent alors une valeur mémorielle significative même lorsqu'ils sont hors d'usage, voire irréparables ou sans utilité particulière. On comprend en outre que l'*Atelier MTK* et l'*Ad libitum*, même s'ils pratiquent le stockage, soient plus éloignés d'une dynamique de réparation des machines, surtout parce que leurs objectifs se sont développés dans une démarche plus intime, avec moins de membres et de personnes y circulant, les villes de Grenoble et de Cras jouant ici leur rôle. Ceci exposé, l'*espace de stockage* de l'*Atelier MTK* est beaucoup plus conséquent, ou du moins plus visible, que celui *d'Ad libitum*.



Ptgp. 90 Etienne Caire près de l'espace de stockage à l'Atelier MTK



Ptgp. 91 L'Espace stockage à l'Atelier MTK

bricolée par Cartet et à laquelle il s'est référé lors de l'entretien qu'il m'a accordé les 3 et 5 janvier 2017. Pour rappel, depuis 2006 cette association se dénomme officiellement *Labo d'images*, a son siège social à Apt, et est gérée par Florent Ginestet, auquel Cartet a transmis les documents et les matériels de l'association.



Ptgp. 92 L'Espace stockage à Bustscratch

D'un autre côté, *Burstscratch*, bien qu'appartenant lui aussi aux groupes qui se sont rencontrés dans les premières années de la décennie de 1990, n'a pas d'*espaces de stockage* si chargés, rien n'y « déborde » réellement, et ce en raison certainement de sa dimension, de ses nombreux déménagements, et de son mode de fonctionnement.

Des configurations de stockage chez les membres ont également lieu lorsqu'ils sont en attente d'un nouveau local ou d'une nouvelle orientation de leur activité, il s'agit de celles que l'on peut constater actuellement chez Christophe Auger à Tullins[339] ou chez Amandine Julien et Stephen Rousselin à Paris[340]. Les dispositifs qu'ils ont chez eux, qui ne sont d'ailleurs pas toujours visibles, proviennent de leurs démarches d'engagement dans quelques associations du corpus auxquels ils se sont dédiés. Alors que chez Auger on distingue clairement l'ensemble stocké, ou en attente d'être utilisé, chez les deux derniers, les objets de la maison, comme l'on a pu le constater dans une précédente photographie, prennent le dessus. Sinon, de manière générale tous les membres peuvent avoir des objets stockés chez eux, moi-même j'ai, en petit nombre, des bobines, des caméras, etc.

[339] Je suis allée chez lui pour un entretien le 12 juin 2017.
[340] Je suis allée chez eux pour un entretien le 26 décembre 2016.



Ptgp. 93 Espaces stockage chez Christophe Auger

Bien que *L'Etna* à Montreuil – l'une des associations dont l'espace est le plus exigu – conserve quelques objets non ou rarement utilisés – comme sa table de montage –, elle ne dispose pas d'un lieu spécifique de stockage, mais uniquement des coins de la pièce principale ou de la mezzanine où quelques objets non ou peu utilisés sont entreposés. Dans son ancien espace, plus grand, l'espace de stockage était plus important.

On observe que la question de l'*espace stockage* et de la quantité d'objets y figurant est tout aussi tributaire de la dimension des espaces acquis par ces structures, que de la complexité de transition d'un mode de fonctionnement à un autre, de l'ancienneté, de l'organisation, des intérêts qui divergent d'une association ou d'un membre à l'autre, etc. Les caractéristiques de stockage de chaque association dénotent une configuration à facteurs multiples et aux *contraintes* tout aussi larges que politiques, sociales, économiques, culturelles, techniques, affectives et symboliques, notamment en rapport avec le capital[341] de chacun des membres en plus de celui de l'association. Face à l'étendue de la problématique de l'*espace stockage* le risque d'essentialisation est certes réel. C'est pourquoi cette thèse tente d'apporter quelques exemples observés et quelque peu objectivables, sans néanmoins prétende à l'exhaustivité, ni à une stricte objectivité, du fait d'un apport inéluctable de subjectivité. Penser aux usages en général – outre ceux spécifiques du stockage – qui ont cours au sein de ces associations permet

[341] *Voir* pour ces fameuses notions de « capital », les ouvrage de Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979 ; *Le Sens pratique*, ., 1980 ; *Questions de sociologie*, ., 1981.

également de davantage comprendre l'*espace stockage* au prisme d'autres modes de fonctionnement spatiaux.

2.1.6. *Les espaces bureau, archive et convivialité*

Les *espaces bureau* et *archive*, lorsqu'ils sont présents dans les locaux des associations visités[342], occupent une place centrale, voire importante plutôt que centrale, et ils sont parfois physiquement proches l'un de l'autre. Là où ils sont fortement visibles, est parmi celles, mais pas toutes, les plus anciennes, en l'occurrence à l'*Atelier MTK*, à *L'Abominable*[343], à l'*Ad libitum,* à *L'Etna et* à *Mire*. Dans certaines associations, comme au *Labo d'images*, au *Laboratoire de création collectif et participatif*, à *Burstscratch* ou au *Cinéma non conventionnel et images inanimées*, on ne les aperçoit pas, ils sont ailleurs, hors de toute visibilité de la part des membres y circulant, parfois même chez leurs principaux responsables.



Ptgp. 94 L'espace archive à l'Atelier MTK



Ptgp. 95 L'espace archive à L'Etna

[342] Lors de mes voyages, je n'ai pas vu ces espaces au *Labo d'Image*, à *Burstscratch*, au *Laboratoire de création collectif et participatif* et au *Cinéma non conventionnel et images inanimées*. Ils sont plutôt chez les membres de ces associations.

[343] Il s'agit toujours de *L'Abominable* à La Courneuve, lorsque qu'il s'agit d'Asnières-sur-Seine une notification est toujours intégrée.



Ptgp. 96 L'espace archive à L'Abominable

La *centralité* relative de ces espaces est présente dans les quatre premières associations. Le cadre diffère pour *Mire* puisque, bien qu'occupant une place importante, ils occupent une seule pièce d'environ 20 m^2 située dans un bâtiment séparé par la cour de l'immeuble, à la même adresse que les autres activés internes de *Mire*[344]. Ces quatre associations ont toutes une quantité assez importante de documents visibles sur les étagères et sur les tables et elles sont parmi les associations qui sollicitent le plus de subventions[345] et/ou qui génèrent le plus de circulation financière, d'où la présence de tels rapports. *Burstscratch* se situe plus ou moins dans cette catégorie, à la différence près que ses bureaux et ses archives ne sont pas dans les locaux de l'association, bien qu'ils puissent, comme cela s'est passé lors de ma venue à Strasbourg[346], y être momentanément apportés[347].

[344] C'est lors des rencontres *Bains Argentiques* à Nantes en 2016 que j'ai pu me rendre à *Mire*.

[345] *L'Etna* par contre ne sollicite pas de subventions. D'après Philippe Cote, lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 18 juillet 2016, elle les a sollicitées et reçues pendant une courte période avant 2005. Ces subventions ont servi à payer, toujours suivant lui, les charges salariales réclamées par l'Urssaf – à la suite d'un contrôle en raison des sommes dues à cette instance.

[346] Le 8 décembre 2016, pour l'entretien avec Laurence Barbier et Silvi Simon et pour la visite des locaux de l'association.

[347] Ils étaient chez Silvi Simon et Laurence Barbier.



Ptgp. 97 L'espace bureau à L'Etna



Ptgp. 98 L'espace bureau à l'Atelier MTK

L'*espace de convivialité* est la partie de passage des personnes si l'on souhaite parcourir l'espace des associations et y rester d'une à quelques heures tout en entretenant des liaisons avec les *membres*. Bien qu'il puisse paraître comme étant un espace quelconque il est néanmoins très important pour l'établissement des *relations* entre ces derniers. À *L'Abominable* cet *espace* est partagé avec les deux autres, c'est-à-dire avec ceux du bureau et de l'archive, et on l'atteint en longeant un long couloir – qui dévoile d'autres pièces aux portes ouvertes, entrouvertes ou fermées – comportant des affiches anciennes et nouvelles collées sur les murs. Lorsque *L'Abominable* était dans son ancien local[348], la disposition de ces espaces,

[348] Stefano Canapa, *L'Abominable : Last take*, 4'37'', 2013, pour visionner le local de *L'Abominable* à Asnières-sur-Seine, consulté le 13 mai 2018 à l'url http://www.vimeo.com/28239158. Pour visionner le local de *L'Abominable* à La Courneuve consulter également : Nicolas Rey, *Visite virtuelle (nocturne)*, 2'38'', 2012, à l'url vimeo.com/34102137, et Sn., *Séminaire Madbox*, 3'58'', *L'Abominable*, 2014, à l'url vimeo.com/120482876, consultés le 13 mai 2018 ; Stefano Canapa, *L'Abominable artist-run filmlab*, 3'12, 2019, consulté le 10 janvier 2020 à l'url vimeo.com/381533414.

qui étaient d'ailleurs plus petits, était plus ou moins analogues, bien que certains d'entre eux, par exemple l'*espace archive*, se prolongeaient dans d'autres pièces[349]. Positionner cet espace près des deux autres, si importants pour le fonctionnement et la mémoire de l'association, sans qu'il y ait de cloison, dénote l'importance qui lui est aussi accordé. Cette proximité engendre des va-et-vient permanents et une constante présence des *membres* du bureau dans l'espace de convivialité et de l'archive. À l'*Atelier MTK* l'espace de convivialité est aussi assez important et il se trouve, comme d'ailleurs à *L'Abominable,* dans une cuisine, mais il n'est pas partagé avec les deux autres espaces, lesquels, étant dans une pièce attenante, se confondent plus ou moins entre eux tellement ils sont proches.



Ptgp. 99 L'espace convialité, et au fond l'espace bureau, à L'Abominable

À *Ad libitum* cet *espace de convivialité* est absent de la pièce partagée entre le bureau et l'archive et de tout le reste des espaces dédiés à l'association. Si *Ad libitum* a cet *espace*, on le suppose plutôt comme étant dans les jardins de la maison ou chez Laure Sainte-Rose, puisqu'*Ad libitum* est en fait située dans une partie adjacente de sa maison[350]. Néanmoins, on remarque qu'il y a une séparation entre son *espace personnel* et celui de l'association. Cette agencement séparé établi par Sainte-Rose est l'inverse de celui observé chez Amandine Julien et Stephen Rousselin de *Cinéma non conventionnel et images inanimées* puisque chez ces

[349] Stefano Canapa, L'Abominable: last take,

[350] Sainte-Rose m'a aussi reçue dans les divers espaces de sa maison.

derniers un fort brouillage, en raison du déménagement de l'association, entre *espace personnel* et espace *associatif* subsiste : en réalité, ils venaient de quitter, au moment de ma visite, leur ancien local à Saint-Ouen et ils s'étaient installés chez eux tout en cherchant un nouveau local : dans cette attente, leurs bureau et archive, bien que hors le champ de ma vision, se situaient certainement chez eux.



Ptgp. 100 Laure Saint-Rose dans l'espace bureau et archive à Ad libitum

Si Silvi Simon et Laurence Barbier m'ont apporté à *Burstscratch* des documents venant de chez elles, elles peuvent aussi les y apporter à d'autres occasions, y compris pour gérer l'association dans son propre local, même si l'on comprend que tous les espaces de cette association sont dédiés à d'autres activités que celles de bureau et d'archives. L'*espace convivialité* est par contre aussi très important à *Burstscratch*, il s'agit de l'espace où nous avons réalisés notre entretien, Simon, Barbier et moi, et très certainement celui où certaines rencontres entre *membres* sont organisées. L'absence complète de ces trois espaces s'aperçoit au *Laboratoire de création collectif et participatif* : il occupe l'espace de convivialité du Cinéma l'Univers, où une salle avec des chaises et une petite table près du comptoir de réception et de vente des tickets aux spectateurs est aperçue. Tout indique que Jean-Baptiste De Brabander, lequel gère cette association, bien qu'il soit régulièrement dans ce cinéma, a le bureau et l'ensemble de l'archive de l'association chez lui.

À *L'Etna* ces trois espaces méritent une attention particulière. Auparavant, lorsque *L'Etna* se situait près du quartier de la République à Paris, on distinguait nettement que les espaces bureau et archive étaient au premier étage, là où le spectateur n'allait pas et l'espace de convivialité était difficilement repérable même si des rencontres pouvaient se dérouler n'importe où dans ce lieu. À Montreuil par

contre la mezzanine a une dimension plus restreinte, et donc les *espaces* bureau, archives et convivialité sont tous les trois en mode partage dans l'espace du dessous, c'est-à-dire l'*espace spectateurs*. Comme elle organise tous les mois des projections ouvertes au public des *membres* et des *non-membres*, l'espace de convivialité est évacué lors de ces évènements pour devenir celui des spectateurs, bien que les espaces bureau et archive puissent rester dans le champ de vision de ces derniers.

Notons également que ces associations ont aussi un espace archive numérique – dans l'ordinateur ou le disque dur de l'association ou chez quelques-uns des *membres* les plus engagés dans la structure –, lequel est plus difficilement accessible aux chercheurs, ou à d'autres personnes s'y intéressant, puisque les documents (sur tout support, film, papier, photographie, etc.) n'ont pas été déposés dans les bibliothèques de recherche. Certaines d'entre elles ont un *espace documents* accessible en ligne sur leur propre site web, ou via l'intranet, et on trouve également des documents sur l'espace « réseau » *filmlabs.org*. En recevant des courriels de certaines structures j'ai également construit un espace archive numérique[351]. Même les documents non numérisés sont parfois difficile d'accès, soit parce qu'ils ne sont pas classés, ou parce qu'ils sont posés dans des tiroirs, soit parce qu'ils sont chez les *membres* les plus engagés, plutôt que disponibles dans l'association. Comme il y a une grande circulation de personnes dans la plupart de ces locaux, les *membres* responsables prennent certaines précautions pour la conservation des documents. Pour toutes ces raisons j'ai demandé aux membres, lorsqu'ils le souhaitaient, de me faciliter l'accès aux documents qu'ils considéraient importants dans le développement de ces associations.

Ces associations ont aussi d'autres *espaces de convivialité* qui engendrent la circulation et la rencontre des *membres* : comme les jardins et les cours d'immeuble, lesquels servent pour les pauses, les prises d'airs, les performances et/ou installations, *etc*. Ces espaces sont importants, ils sont entretenus, et ils participent à la *convivialité* et à un va-et-vient constant des *membres* au sein de l'association.

---

[351] Voir les annexes 75, 76 et 80 de cette thèse avec les courriels échangés entre des membres de *L'Etna* et archivés par moi-même.

2.2. *Les espaces communicants de la pédagogie*

À l'inverse de la plupart des activités – lesquelles ont chacune, plus ou moins, leur propre espace, pour plus que celui-ci soit intégré dans un autre espace – proposées par les associations du corpus, les pédagogiques et de tournage n'ont pas d'espace dédié. En effet ces activités se déroulent dans différents espaces tant endogènes qu'exogènes à l'association, suivant les positionnements des *membres* – notamment de ceux qui font partie du conseil administratif –, suivant les relations qu'ils entretiennent – entre eux, entre eux et d'autres *membres* des associations du corpus, ou avec d'autres structures –, suivant enfin les matériels utilisés et les formations proposées. Pour ce qui est du tournage, pratiquement tous les espaces, au sein de l'association et au-delà, peuvent être explorés, même celui de l'intime, comme les lieux d'habitation ou de vacances, en France ou dans un autre pays. Quant aux activités pédagogiques, bien que parcourant pratiquement tous les espaces de l'association et voyageant elles aussi, elles ont une place plutôt circonscrite à des *structures*[352] et à des évènements que ces dernières organisent – à l'association, dans d'autres associations, à des festivals, *etc*. Ces deux catégories de *pratiques,* je les ai parcourues principalement par *L'Etna*, et on aura plus loin l'occasion d'analyser des films provenant de ses activités, cette approche-ci rendant davantage compte de ces deux *processus*. Pour l'heure un bref aperçu de ces configurations est ci-après proposé.

2.2.1. *Les espaces pédagogiques – le cas des ateliers*

L'une des spécificités de toutes les associations du corpus, à un moment ou à un autre de leur histoire, réside dans l'importante place que prennent les ateliers – tarifés ou non – d'« initiation » aux diverses pratiques – en rapport avec les films. À tel point que l'on pourrait même s'interroger si elles avaient pu démarrer ou tenir, du moins durant une certaine période, sans ces activités pédagogiques, lesquelles sont variables, suivant l'association, et occupent les espaces les plus diversifiés suivant l'atelier[353]. Mon hypothèse, d'après mes observations, est que les raisons – en sus, on l'a vu, de l'apport économique de la pédagogie qui est

[352] Associatives les plus souvent, mais elles peuvent être de catégorie SARL, SA, *etc*.

[353] Si l'atelier est de tireuse contact ou de développement photochimique, il se déroule dans *l'espace laboratoire*, s'il est de tournage dans tous les espaces de l'association ou dans ses environs et ailleurs.

considérablement important – sont protéiformes et concernent notamment l'effet de cette pratique sur les interrelations pratico-intellectuelles-affectives entre les *membres* et les personnes venant de l'extérieur, et entre ceux-ci et les espaces, les techniques, les machines et les objets en général. Pratiquement toutes les activités que les associations proposent sont susceptibles d'être concernées par la pédagogie, néanmoins les activités les plus répandues sont le tournage accompagné presque toujours du développement photochimique et/ou de l'intervention sur pellicule. C'est seulement après, pour certaines associations, qu'on trouve des activités pédagogiques autour des tireuses, de la projection, du montage, etc. C'est pourquoi la pédagogie se développe pratiquement sur tous les espaces.

Suivant les espaces et l'activité pédagogique de l'association, cette pratique évolue distinctement au fil des années : par exemple, auparavant les ateliers payants proposés par *L'Abominable* étaient nombreux, réguliers, tarifés et plus tournés vers l'extérieur, alors qu'actuellement ils sont plutôt réalisés en interne, ils sont moins tarifés, ils ont une moindre régularité et ils sont orientés majoritairement vers les nouveaux adhérents de l'association[354] ; *L'Etna*, qui propose régulièrement depuis son origine jusqu'à nos jours des ateliers tarifés en nombre important, propose également des ateliers non tarifés dans le cadre du *Festival des cinémas expérimentaux et différents de Paris* ; l'*Atelier MTK* proposait au départ des ateliers tarifés réguliers à un nombre de personnes important, mais depuis de nombreuses années déjà, il s'est tourné vers les *résidences*[355], financées par la DRAC, accueillant un nombre réduit de participants et où la pédagogie est plus poussée que pour les autres associations du corpus puisque elle est organisée sur la base de l'accompagnement d'une ou deux personnes sur une année, alors que ailleurs elle se déroule sur, environ, un à quatre jours. Jusqu'ici l'on s'est référé aux ateliers proposés à des non-membres susceptibles de devenir membres. La pratique pédagogique s'opère également lorsqu'une personne est déjà membre, mais dans

[354] D'après Anne-Marie Cornu, lors de l'entretien qu'elle m'a accordé le 13 juin 2017, et les compte-rendu annuels des Assemblées Générales de *L'Abominable* depuis 1995 jusqu'à 2017 que j'ai consulté dans les archives de cette association. Au fil de ces compte-rendu dans les années 2000 la question de continuer, ou non, à proposer régulièrement des ateliers en extérieur se pose de plus en plus fréquemment. Bien que cette activité continue dans l'association, elle est, de nos jours, moins présente qu'autrefois. Plus récemment, on remarque néanmoins dans les Assemblées Générales auxquelles j'ai participé à *L'Abominable*, qu'elles sont renforcées à mesure que des liens avec des instances de la ville s'établissent.

[355] D'après Etienne Caire lors de l'entretien qu'il m'a accordé, *op. cit*.

ce cas elle sort du champ de l'initiation et se situe dans une autre dynamique de relation où les personnes se connaissent déjà et ont un rapport de partage de connaissances, de collaboration, et, qui plus est, elle est souvent non tarifée ou alors à un coup nettement moindre, comme à *L'Etna*[356]. Ces collaborations, infra étudiées, s'insèrent dans un ordre plus approfondi des rapports.

2.2.1.1. Les rapports pédagogiques à la chimie, aux machines et aux objets divers

En somme, du fait que les membres reçoivent une formation d'« initiation » aux pratiques avant d'intégrer l'association et qu'ils s'instruisent par la suite par le biais des informations acquises à même l'association ou ailleurs, notamment sur l'internet, les rapports qu'ils entretiennent avec la chimie, les machines et les autres dispositifs sont assez problématiques dans la majorité de cas, d'autant que ces éléments ne sont pas toujours d'un maniement aisé ou indemne de dangerosité immédiate, ou à long terme, surtout en ce qui concerne les produits chimiques. Lors de l'un des ateliers que j'ai suivis à *L'Etna*, trois brochures ont été remises à leurs participants[357] – intitulées respectivement *Initiation à la pratique du développement des films cinématographiques S8 et 16 mm*[358], *Caméra Bolex H16. Pratique de la prise de vues*[359] et *Traitement* [de] *film inversible noir et blanc standard (super 8 ou 16 mm)*[360]. Elles contenaient quelques informations et avertissements pédagogiques sur le mode de fonctionnement des divers dispositifs en usage à l'association. Un extrait à propos de la chimie averti didactiquement les participants aux ateliers

---

[356] Les non-membres payent 250 et les membres 150 euros pour les ateliers tarifés. À *L'Etna* également il y a les ateliers gratuits – ou moyennant une somme moins importante, par exemple 40 euros – entre membres. Les premiers étant plus orientés vers la réalisation, le développement jusqu'au séchage et le montage de film alors que les gratuits sont plutôt en rapport à d'autres orientations comme apprendre à utiliser le projecteur, l'enregistreur audio, etc. Ces sommes contribuent aussi au fonctionnement de l'association et défraient les « dépenses » (en nature ou non) des membres.

[357] J'ai reçu ces brochures lors des premiers ateliers que j'ai suivis à *L'Etna*, elles n'en étaient pas distribuées lors des derniers.

[358] Sn.., sd., « Initiation à la pratique du développement des films cinématographiques S8 et 16 mm », Paris, *L'Etna*, p. 1-19.

[359] Sn., sd., « Caméra Bolex H16. Pratique de la prise de vues », Paris, *L'Etna*. Atelier de cinéma et de vidéo expérimental, p. 1-10.

[360] Sn., sd., « Traitement [de] film inversible noir et blanc standard (super 8 ou 16 mm) », Paris, *L'Etna*, p. 1-6.

Il y a une règle générale que l'on doit scrupuleusement observer dans tout laboratoire et lieu privé où l'on manipule des produits chimiques.

Il n'y a pas de substances inoffensives : un usage quotidien peut toujours amener quelque réaction aiguë ou chronique d'allergie, d'intolérance hépatique ou d'intoxication, par suite d'une sensibilité individuelle particulière, que ce soir par voie cutanée, orale ou respiratoire. La pénétration lente des substances chimiques a lieu par la peau, par suite de l'immersion fréquente des mains dans les bains. Des particules solides peuvent aussi s'introduire dans les poumons quand on effectue les pesées et prépare les solutions (très souvent on n'accorde pas à ces opérations les soins méticuleux et le calme qu'elles nécessitent). En ce qui concerne l'ingestion directe, elle peut se faire par l'intermédiaire de cigarettes ou de doigts portés fréquemment à la bouche.

L'aération est donc un élément important de sécurité. C'est pourquoi il est important de toujours faire fonctionner l'aspirateur d'air prévu à cet effet afin de rejeter tout l'air vicié. Car il faut que les émanations, souvent malodorantes, des bains en décomposition permanente (révélateurs, bain d'arrêt, fixateurs) soient évacuées en même temps que les produits de fermentation bactériennes, sulfureuses ou autres, et aussi les émanations humaines.

Certains produits chimiques émettent spontanément et naturellement des vapeurs plus ou moins irritantes et il convient de ne pas les conserver en local clos. Ce sont notamment le bisulfite, les sulfures, le formol, l'acide chlorhydrique, l'acide nitrique, 'ammoniaque et les solvants organiques.

En bref, un produit peut être dangereux soit parce qu'il est corrosif, soit parce qu'il est toxique, soit parce qu'il est inflammable ou explosif.

L'acide sulfurique concentré est le type même de produit très corrosif. On ne le manipule jamais avec assez de précaution, mais dilué il devient beaucoup moins dangereux pour la peau et les vêtements.

La soude et la potasse caustique sont aussi extrêmement agressives quand elles sont à l'état de lessives concentrées. Elles dissolvent la peau d'une façon très énergique et continuent d'exercer cette action même à l'état dilué.

Le Monosulfite de sodium, à l'état concentré, exerce une action solvante analogue.

> La projection de tous ces produits dans les yeux doit être évitée et le port des lunettes de protection est vivement conseillé[361].

Un autre extrait informe sur quelques précautions à prendre avant une prise de vues avec la caméra Bolex H16

> 1/ assurer que la caméra est à sa vue (voir B.4) ;
> 2/ vérifier qu'il ne reste pas de filtre dans le porte filtre ;
> 3/ vérifier que le levier de l'obturateur variable est bien en position haute et enfoncé dans sécurité ;
> 4/ si vous êtes en prise de vues continues, assurez-vous de la vitesse ;
> 5/ si vous êtes en image par image, assurez-vous du mode (I ou T) ;
> 6/ faites la mise au point (voir B.4) ;
> 7/ mesurer la lumière avec la cellule et afficher le diaph ;
> 8/ pour les prises de vues assez longues, remonter le ressort de la caméra ;
> 9/ pour les surimpressions remettre le compteur à zéro ;
> 10/ Pour les surimpressions, les prises de vues en image par image mode I ou T, les ralentis et les accélérés et les filtres à la prise de vues : penser à modifier le diaph[362].

Des informations et avertissements de ces sortes truffent ces brochures qui accompagnent les ateliers que j'ai suivis et ils sont utiles par la suite lorsque leurs participants font le choix de devenir membres de l'association. Tant les uns que les autres sont ainsi confrontés à l'apprentissage pour les manipulations des produits, les réglages et mise au point des caméras – notamment lors du télécinéma –, des lumières, des focales, des tireuses contact et optique pour les copies et le trucage, des ordinateurs pour le triptyque montage/étalonnage/effet, des tables de montage, des enregistreurs son, des projecteurs, etc. Ce sont autant de manipulations qui demandent un temps d'apprentissage et d'intégration allant au-delà des rapports pédagogiques de courte durée des ateliers d'« initiation ». Ce temps nécessaire aux pratiques qui ont cours au sein de ces associations du corpus on le trouve plutôt

[361] Sn., sd., « Initiation à la pratique du développement des films cinématographiques S8 et 16 mm », op. cit., p. 11.
[362] Sn., sd., « Caméra Bolex H16. Pratique de la prise de vues », op. cit., p. 10.

dans les rapports instaurés lors des multiples collaborations entre les membres, lesquelles sont étudiées dans une section ultérieure de cette thèse.

2.3. *Les espaces communicants de tournage*

Du fait des configurations propres aux associations, comme on l'a en partie déjà étudié, les espaces de tournage méritent quelques déploiements supplémentaires – et avant l'analyse des films au dernier chapitre de cette thèse – afin que l'on puisse mieux appréhender le spectre des dynamiques construites lors des tournages. Bien entendu, il est inconcevable que l'on rende compte de l'étendue des espaces et des manières de tourner des films en leur sein ou parmi leurs membres, et moi-même je n'ai fait l'expérience de quelques tournages qu'avec une seule association, en l'occurrence *L'Etna*. Néanmoins, et en réfléchissant à la problématique de réseau, quelques observations peuvent être proposées du fait même des systèmes d'encadrement et de financement dont disposent ces associations, à savoir : le bénévolat, les cotisations des membres, les ateliers, les subventions, les dons – en nature ou non –, les tarifications à bas coût, les défraiements, parfois la charge des salaires – minimum ou en intermittence – souvent des contrats « aidés. »[363], *etc*. Ces caractéristiques ne sont pas sans effet sur le tournage des films des membres et non-membres, elles sont mêmes déterminantes. Du fait du statut d'association loi de 1901, les membres ont des *contraintes* de tournage qui sont sans commune mesure avec celles des structures du type SARL, SA ou autres. Je ne dirais aucunement qu'elles sont moins *contraignantes*, mais plutôt qu'elles comportent leur lot de *contraintes*.

Autrement, six catégories d'espaces de tournage occupés par des membres et des non-membres sont retenues :

- Un membre ou un groupe de membres filment à même l'association ou dans ses environs, sa ville ;

[363] En référence au « Contrat aidé » proposé par l'État en France pour qu'une structure puisse avoir un salarié lorsque, d'un côté, elle se retrouve en difficulté financière et, de l'autre, lorsqu'elle présente des perspectives budgétaires tout de même positives. Ces constats proviennent également de la formation succincte en comptabilité que j'ai suivi, en 2010, à la Maison des associations à Paris et de mon expérience en comptabilité et en gestion à Paris dans trois associations, Katnakad, Kinétraces et l'Association des chercheurs et étudiants brésiliens en France (APEB-FR). Voir la section de cette thèse dédiée aux questions économiques.

- Un membre ou un groupe de membres filment dans une autre ville, en France ou à l'étranger ;
- Un non-membre ou un groupe de non-membres participant à des ateliers filment à même l'association ou dans ses environs, sa ville ;
- Un non-membre ou un groupe de non-membres participant aux ateliers filment dans une autre ville, en France ou à l'étranger ;
- Un membre ou un groupe de membres participant à des ateliers filment à même l'association ou dans ses environs, sa ville ;
- Un membre ou un groupe de membres participant aux ateliers filment dans une autre ville, en France ou à l'étranger.

L'analyse thématique et esthétique des films au dernier chapitre de cette thèse s'attache aux films réalisés – par des non-membres et des membres, en individuel ou en groupe – principalement dans le cadre des ateliers proposés par *L'Etna*. Elle permettra de mieux saisir ces catégories spatiales lors des tournages.

3. *Les espaces communicants des modes opératoires en usage*

Sur les modes opératoires en usage des associations du corpus, on s'intéressera, ici, plus spécifiquement à deux aspects : d'un côté, aux régularités et aux déplacements, de l'autre, au « faites-le vous-même » et aux collaborations : c'est-à-dire aux usages qui n'ont pas un espace spécifique et qui peuvent parcourir tous les espaces de l'association et en dehors d'elle. Cet approche-ci a pour objectif de relever certains *positionnements* et certains *gestes*[364] qui se configurent au fur et à mesure des expériences dans l'association ou dans le réseau auquel on s'associe ou l'on est associé.

3.1. *La régularité des pratiques des membres engagés*

Il est un ensemble de membres qui sont les plus engagés, qu'ils soient nouveaux ou anciens – d'ailleurs, ce ne sont pas toujours ces derniers qui le sont le plus. Ce sont souvent eux, à tour de rôle suivant la période ou l'activité de l'association, qui

[364] J'empreinte ces mots Sébastien Layerle, lequel se réfère dans son ouvrage aux *positionnements* historiques et aux *gestes* cinématographiques, *Caméras en lutte en mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme… »*, *op. cit.*, p. 23-137.

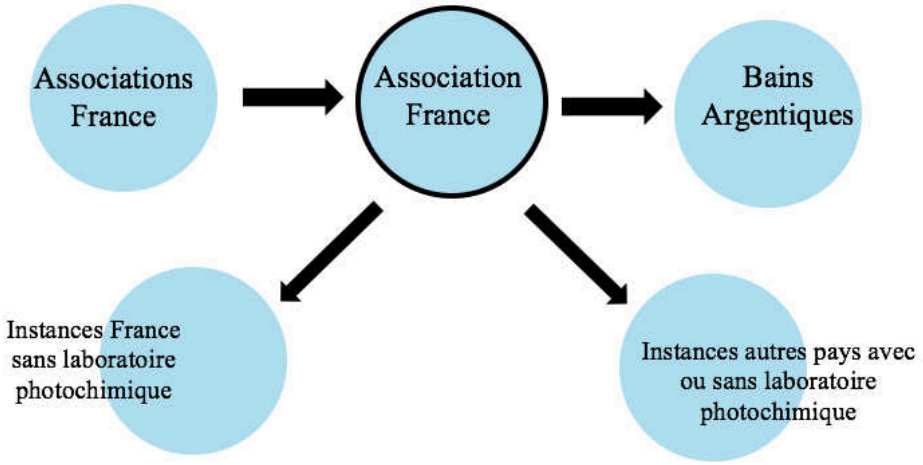
mènent les ateliers, projettent les films des membres et des non-membres, renseignent le plus sur les questions techniques ou logistiques, accompagnent les personnes dans la préparation des chimies, contribuent fortement lors des déménagements et aménagements, participent à l'organisation de l'espace, assument les tâches administratives, ce sont eux, avec les salariés – en intermittence ou permanents –, qui se lient le plus aux membres des autres associations du corpus[365], etc. Ils varient de deux à cinq si l'association a peu de membres, jusqu'à une dizaine si elle en a un nombre plus élevé. Un ou plusieurs membres fondateurs comptent souvent parmi eux. Ces personnes sont fondamentales pour la structuration de ces associations, elles sont là pendant une courte ou une longue période et elles créent des liaisons qui portent leurs résultats sur le court, le moyen ou le long terme. Tant ceux-ci que les personnes les moins engagées participent, chacun à leur niveau, aux activités qui se déroulent dans l'association et c'est cette combinaison qui la rend active, qui donne le diapason. C'est cette constance et cette dimension participative à échelle variable qui engendrera une circulation de *positionnements* et de *gestes* tant sur place qu'en déplacement.

3.2. Les déplacements

De manière générale, l'on peut distinguer cinq axes de *déplacements* des personnes – autour desquels les activités s'agencent suivant les usages et les ressources propres de chaque association –, et ils s'étendent de l'échelle la plus endogène à celle exogène[366] de l'objet étudié[367] : le premier axe concerne les *déplacements des membres* et des non-membres en interne[368] à une association du corpus sans que celle-ci reçoive des membres des autres associations du corpus ; le deuxième, l*es déplacements des membres* et des non-membres en interne à une association du corpus lorsqu'elle reçoit des activités des membres d'une autre association du corpus ; le troisième, les *déplacements des membres* d'une association du corpus

[365] J'ai remarqué ces liaisons lors de ma venue aux rencontres *Bains Argentiques* à Nantes et aux associations du corpus, et lors des entretiens que j'ai réalisés.
[366] D'une association à toutes les associations et au-delà.
[367] Des associations de type loi 1901 en France qui ont au moins un *espace laboratoire* de développement photochimique en leur sein.
[368] Des déplacements pour le développement photochimique de la pellicule, l'intervention sur la pellicule, la projection, le tirage, etc.

vers une instance, n'ayant pas un *espace laboratoire photochimique* en son sein, située en France, laquelle reçoit des activités des membres des associations du corpus[369] ; le quatrième, les *déplacements des membres* d'une association du corpus vers une instance, ayant des *espaces laboratoire photochimique* en son sein, située dans un autre pays, laquelle reçoit des activités des membres des associations du corpus ; le cinquième, les déplacements des *membres* d'une association du corpus vers les lieux des rencontres[370] dudit réseau – comme les rencontres *Bains Argentiques* –, lesquels reçoivent toutes les autres associations du corpus ainsi que d'autres structures de France et de pays divers ; et enfin le dernier axe concerne les *déplacements des membres* d'une association du corpus vers une instance, n'ayant pas des *espaces laboratoire photochimique* en son sein, située dans un autre pays, laquelle reçoit des activités des membres des associations du corpus.



Schm. 2 Déplacements des membres en réseau en rapport à une association

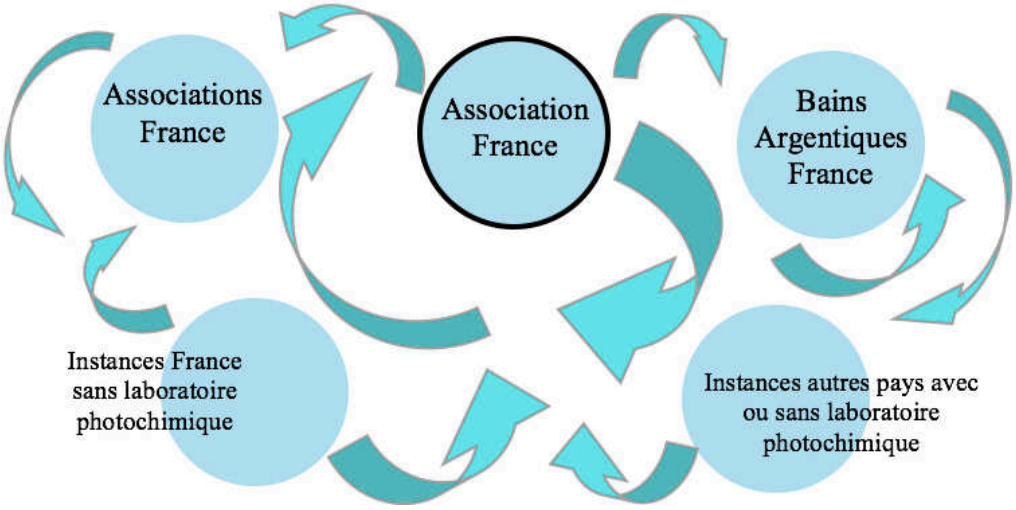
On l'a compris, d'un bout à l'autre de l'échelle, du plus restreint au plus étendu, se dessinent des réseaux aux dimensions variables, d'une dizaine à une cinquantaine ou une centaine des personnes autour des associations du corpus et des structures extérieures à elles. Pour ces recherches-ci, j'ai eu l'occasion de parcourir les quatre premiers axes, par le biais des approches à caractère phénoménologique[371],

[369] Il s'agit par exemple des espaces comme Le 102 à Grenoble, les cinémas Le Concorde ou Le Cinématographe à Nantes, le Festival des cinémas expérimentaux et différents de Paris, le Cinéma l'Univers à Lille, le Cinéma de l'Étoile à Seine-Saint-Denis, Le 104 à Pantin, etc.

[370] D'après Christophe Auger, lors de l'entretien qu'il m'a accordé, elles sont au nombre de six, en considérant celle de 1995, *op. cit*. D'aucuns dénommeront cette dernière plutôt « réunion ».

[371] Voir Francesco Casetti, « Les théories des champs », *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 197-201. L'approche phénoménologique, telle que développée au XX^e^

empirique [372], pratique [373] et herméneutique [374], lesquelles corroborent les propositions précédentes et suivantes de cette thèse. Je rappelle néanmoins que les déplacements je les ai surtout observés par le biais des activités proposées par *L'Etna*, les *Bains Argentiques* et *L'Abominable* et que les entretiens contribuent à mieux saisir ces mouvements de circulation d'un lieu à l'autre, d'une activité à l'autre, d'un espace à l'autre de l'association et à élaborer les questionnements, les hypothèses et les éléments de réponses tout au long de cette thèse.



Schm. 3 Déplacements généraux en réseau

3.3. *Le « faites-le vous-mêmes »*

La locution « faites-le vous-même », ou « fais-le toi-même », en anglais "do it yourself", régulièrement employée par les membres que j'ai interviewés, signifierait que les associations du corpus ne proposeraient pas, *a priori*, de prestations de services et que les membres exécuteraient eux-mêmes les tâches. Mais, en réalité, bien que ces derniers, pas tous, s'attachent à ce mode de

---

siècle, à partir mais aussi en se démarquant des propositions de Edmund Husserl, est proposée en France par notamment Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas et Paul Ricœur. L'ouvrage de Merleau-Ponty – *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976 – 1945 pour la première édition – marque un tournant historique vers cette orientation.

[372] Lors des réunions, des assemblées, des projections, des tournages, des développements, des montages, etc.

[373] De développement, de tournage, de montage, d'intervention, de réunion, d'assemblée, etc.

[374] « […] une histoire à vocation herméneutique, [est une histoire] qui opère à tous les niveaux sur des conjonctures. », Francesco Casetti, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 341. Notons que l'approche herméneutique est une donne de l'approche phénoménologique, comme l'indique Casetti en page 198 du même ouvrage.

fonctionnement, d'autres paramètres viennent aussi rompre ces orientations et peuvent même conduire à ce que l'association sorte durablement de ces voies, comme c'est le cas de l'*Ad libitum* ou de, à une période précise, *Bioskop*, bien que ces derniers puissent de temps à autre participer à cet élan. Par extension, l'objectif de cette devise est aussi qu'une relation de *collaboration* – j'y reviendrai – entre les membres, sans qu'il soit question d'argent, s'établisse, cette orientation étant, comme le « faites-le vous-mêmes », aux antipodes d'une pratique commerciale. De toute manière, lorsqu'un tarif de prestation est appliqué il est dans la majorité des cas dérisoire, l'activité associative ne permettant pas non plus d'être en concurrence avec les tarifs du marché. Ce schéma est suivi par presque toutes les associations du corpus, bien que certaines d'entre elles choisissent de rendre certaines activités en prestation de service. De manière générale, on forme, on filme, on développe et on sèche, on copie, on monte, on projette, on diffuse *nous-mêmes*, *etc*., avec la *collaboration*, pour certains *actes*, des autres membres. Ces manières de procéder impactent toutes les activités qui ont cours au sein de ces associations et, subséquemment, tous les films qui y sont réalisés.

3.4. Les collaborations

La collaboration a lieu, certes, au sein d'une même association du corpus. Par contre, peu de membres ont le savoir et le savoir-faire technique[375], il s'ensuit que ces derniers sont rapidement débordés par les nombreuses sollicitations internes à l'association, surtout lorsque cette dernière compte une quantité importante de membres, machines et dispositifs divers, et une temporalité remontant à une ou deux décennies, voire plus[376]. Au-delà, la collaboration devient plus complexe et bien moins régulière lorsqu'il s'agit de la pratiquer pour une autre association que

[375] Notamment parce qu'il y a une mobilité et une circulation importantes des membres, certains peuvent être bien engagés au sein de l'association, s'y connaître en technique et développer d'autres savoirs et savoir-faire techniques en son sein, puis partir trois, cinq ou dix ans après. Ces associations regorgent d'exemples de ce type, et les motifs de ces départs, qui chamboulent les rapports internes à l'association, sont les plus hétérogènes, familiaux, professionnels, etc. Habituellement, ceux qui apportent le plus par leurs savoirs et savoir-faire – il s'agit majoritairement des hommes – participent souvent au noyau dur de l'association, c'est pourquoi ces départs provoquent de réelles ruptures structurelles dans l'association.

[376] Je suis allée dans les espaces des anciennes associations suivantes : *Mire*, l'*Atelier MTK*, *L'Abominable*, *L'Etna*, *Burstscratch*, *Ad libitum* et *Labo d'images/Les films de la Belle de Mai* (*Élu par cette crapule* n'existe plus en tant qu'association comportant un *espace laboratoire*). Elles sont toutes bien garnies en divers objets provenant de leur longue histoire qui s'amorce au siècle dernier.

celle dont on est membre – les raisons en sont analogues, les membres qui ont des savoirs et savoir-faire techniques sont peu disponibles. Jean-Baptiste De Brabander, du *Laboratoire de création collectif et participatif* à Lille, relève[377] qu'il aurait souhaité qu'on lui apporte du soutien afin de faire fonctionner les machines[378] de cette association – dont il est l'un des fondateurs –, et qu'il a déjà sollicité quelques associations du corpus sans que cette démarche n'ait débouché sur des résultats réels ou durables. En effet, rendre fonctionnelles ces machines n'est pas une tâche aisée et demande des connaissances aiguës – que De Brabander rapporte ne pas avoir – et beaucoup de temps, d'autant que l'association dont on sollicite la *collaboration* se situe dans une autre ville et qu'il aurait fallu s'y déplacer, *etc*.

Laure Sainte-Rose, d'*Ad libitum*, a des savoirs et savoir-faire professionnels – acquis au départ principalement sur le tas en mode *collaboratif* à l'*Atelier MTK*, en tournage, en développement photochimique de la pellicule, en intervention sur la pellicule, en tirage de film, *etc.* [379] – en matière de restauration et de conservation des films[380] : elle a, depuis la fin du siècle dernier jusqu'à nos jours – davantage à certaines périodes qu'à d'autres[381] – développé des connaissances et un réseau en dehors de celui des associations du corpus dont elle vient et auquel elle participe. Dans l'entretien qu'elle m'a accordé à Cras[382], l'on peut aisément remarquer son souhait d'entreprendre davantage de relations de *collaboration* avec le réseau des associations du corpus, comme elle le faisait au milieu des années 1990, avec cette fois-ci une *collaboration* autour des activités de restauration et de conservation, qui demandent des savoirs et savoir-faire qu'aucune association du corpus n'a acquis. Or ces activités sont de plus en plus nécessaires, au fur et à mesure que le temps

---

[377] Entretien avec Jean-Baptiste De Brabander réalisé par moi-même le 14 décembre 2016.

[378] D'après ce que j'ai pu observer dans l'espace de cette association (voir les photographies supra référencées), ces machines sont nombreuses et hors d'usage. Son but à lui, d'après lui-même, est de les faire toutes fonctionner. Cette association étant récente, ses acquisitions en matériels sont tout de même déjà bien importantes, ce qui dénote de la motivation de De Brabander pour ces activités.

[379] Comme mentionné ailleurs, ces activités étant d'usage au sein des associations du corpus de cette thèse.

[380] D'après Sainte-Rose, elle a obtenu un DESS dont l'objet portait sur l'étude de la restauration du film et elle a suivi des formations au Service des Archives du Centre National du Cinéma (aujourd'hui, et de l'Image Animée) à Bois-d'Arcy en 1996. En outre, par la suite elle a restauré divers films pour le Centre George Pompidou ainsi que pour d'autres structures comme celles du réseau du cinéma amateur. Entretien réalisé avec Laure Sainte-Rose par moi-même les 27 et 28 avril 2017. Je l'ai également rencontré le 12 juin 2017.

[381] Elle intégrait l'*Atelier MTK* dès sa création en 1995 tout en participant également au réseau précédant cette création.

[382] Entretien de Laure Sainte-Rose réalisé par moi-même, *op. cit.*

passe et que les films vieillissent. C'est ici un cas de figure où la *collaboration* entre les associations pourrait avantageusement se développer. Pour cela – et parce que les associations du corpus auront de plus en plus à s'inquiéter de la conservation et de la restauration de leurs films – probablement un apport important en subventions pourrait être efficace pour que ces échanges s'établissent réellement. Ce *service* de restauration serait inabordable pour les associations du corpus si on projetait de le faire réaliser par une entreprise de type Sarl. Néanmoins, *Ad libitum* semble ne pas être en mesure de s'occuper de tous les films des associations du corpus car ils se chiffrent par milliers et ses membres aptes à les traiter sont trop peu nombreux. Et on y est. Se pose alors la question des *services*, puisque l'un des principes admis, on l'a vu, au sein du réseau du corpus est que ses activités ne soient pas de prestation de service. Donc, si *Ad libitum* proposait des services, elle n'intégrerait pas, sur le plan des principes, entièrement le réseau, alors même que le réseau du corpus ne peut pas, à mon sens, dans le système du « faites-le vous-même », développer l'activité de restauration et de conservation qui demande des connaissances aigues[383]. Parce que ces activités les feraient se dévier de leur orientations principales – de réalisation de films, de développement, de projection, *etc*., la prestation de service d'*Ad libitum* pourrait être l'une des solutions pour maintenir les films des membres des associations en l'« état »[384].

Christophe Auger, avec l'*Atelier MTK* dès l'année 1995, et bien en aval et en amont à cette date, est probablement, suivant les témoignages que j'ai entendus lors des entretiens, la personne qui a le plus *collaboré* avec un nombre important des associations du corpus, surtout dans la dernière décennie du siècle dernier. Lui aussi a un savoir et un savoir-faire technique acquis sur le tas, mais également de façon professionnelle, puisqu'il a travaillé pendant plusieurs années[385] dans un laboratoire de développement photochimique de la photographie, dans lequel il a été formé. C'était avant que la première association du corpus ne soit créée, en 1995 avec un laboratoire de développement photochimique. Sa formation est, en quelque

[383] Bien sûr, toutes les autres activités pratiquées dans les associations du corpus nécessitent des connaissances, mais celles qui ont trait à la restauration et à la conservation ont un caractère d'archivage qui porte une complexité d'un autre ordre.

[384] Certains membres sont moins préoccupés, ou moins concernés, que d'autres par ces questions. Par exemple, certains membres cherchent, pour des résultats esthétiques spécifiques, à avoir des pellicules les plus détériorés lors des projections, des performances et des installations, comme Xavier Quérel me l'a rapporté lors de l'entretien qu'il m'a accordé le 16 décembre 2016.

[385] Dès la fin des années 1980 jusqu'à environ 1995, quand l'*Atelier MTK* a été créé.

sorte, la pierre angulaire, au départ, des activités de ces associations, ce qui explique, en partie, pourquoi il a tant *collaboré* et a donc été tant sollicité pour *collaborer*. En réalité, dès 1989 ou 1990/1991, Auger a établi plusieurs engagements en dehors de ce laboratoire Sarl ou SA, pour lequel il travaillait et recevait un salaire : avec l'espace *Le 102* et les projections et performances de cinéma expérimental à *Art'Tung !* à Grenoble ; avec son groupe de performance *Cellule d'Intervention Metamkine*, lequel est de nos jours toujours en activité, et le *Groupe Zur* ; et avec l'*Atelier MTK* et *Ad libitum* – les deux associations qu'il a cofondées. Aujourd'hui il est plus engagé dans la *Cellule d'Intervention Metamkine* et le *Groupe Zur*, et il a un laboratoire de développement photochimique chez lui[386] bien qu'il se déplace, parfois dans les autres associations, surtout les plus anciennes avec lesquelles il a notamment tissé des rapports d'amitié.

Un autre type de collaboration de savoir et de savoir-faire techniques est celle qui a été développée entre deux associations voisines, comme *L'Etna* et *L'Abominable*. En raison de leur proximité géographique, les membres de ces deux associations sont constamment en relation de *collaboration*. Aucune association du corpus n'a une telle proximité. Après elles, celles qui sont les plus proches entre elles sont *Mire* situé à Nantes, et *Treiz* et le *Labo K* situées à Rennes. Ces deux dernières ont bénéficié, d'après Colas Ricard[387] et Emmanuel Piton[388], par l'entremise de leurs membres, de *collaborations* et de formations de la part des membres de quelques-unes des associations du corpus comme *Mire*, l'*Atelier MTK* ou *L'Abominable*. Néanmoins deux-cent-douze kilomètres les séparent, alors que pour les premières, seulement quatorze. Il est indéniable que la proximité rend la *collaboration* plus aisée, bien qu'entre *L'Etna* et *L'Abominable* il y a eu des moments d'une *collaboration* moindre, et les raisons étaient de l'ordre des difficultés relationnelles entre quelques *membres* de ces associations, comme le rapporte Philippe Cote[389]. Ce constat démontre que le caractère humain et la sociabilité des relations importe dans le processus de *collaboration*, et que ces voies ne peuvent qu'être ouvertes par des membres souhaitant des échanges réels.

---

[386] Je suis allée chez lui à Tullins pour l'entretien avec lui réalisé par moi-même le 12 juin 2017 et j'ai pu constater la présence chez lui des matériels de laboratoire, comme des bacs à chimie, des tireuses et autres machines et équipements.

[387] Entretien réalisé avec Colas Ricard par moi-même le 2 mars 2017.

[388] Entretien réalisé avec Emmanuel Piton par moi-même le 30 novembre 2016.

[389] Entretien réalisé avec Philippe Cote par moi-même, *op. cit.*

Il existe bien entendu des *collaborations* analogues avec des personnes venant d'autres pays, comme celle – menée en France par plusieurs associations du corpus – qui s'est établie pour la fabrication de l'émulsion à coucher sur un support vierge et qui a eu lieu lors d'une recherche pratique dénommée « Séminaire Maddox »[390] où un outil dénommé Madbox[391] a été utilisé. Cette expérience de *collaboration*, amorcée dans les locaux de *L'Abominable*[392] et prolongée aux rencontres *Bains Argentiques* et ailleurs, en est à son troisième séminaire. Néanmoins, cette collaboration, réalisée en langue anglaise, n'est pas si répandue parmi les associations du corpus : certains membres, comme moi, ont néanmoins pu suivre un atelier d'émulsion[393] et les démonstrations « Madbox » aux rencontres *Bains Argentique* à Nantes en 2016. L'usage de la langue anglaise peut être un obstacle pour certains, mais ici, où l'*expérience discursive*[394] n'est pas si développé que l'*expérience pratique de fabrication de l'émulsion*[395], l'obstacle majeur pourrait se trouver plutôt dans la difficulté et la lenteur relative qui est nécessaire pour fabriquer l'émulsion par soi-même, raisons qui peuvent aisément écarter les personnes de ce genre de collaboration. Bien que cette activité soit peu suivie, elle participe d'un réseau d'expérimentations et de collaborations important et répond à l'inquiétude de certains membres de voir disparaître la pellicule argentique, ou de la voir devenir inaccessible. Elle répond aussi au souhait de certains membres de proposer des films ayant d'autres caractéristiques esthétiques[396].

---

[390] Dénommé « Séminaire Maddox », le premier a été organisé du 27 octobre au 2 novembre 2014 à *L'Abominable* avec un groupe de six personnes, parlant anglais. Aujourd'hui ils en sont à leur troisième séminaire. Wikepelloche est une page web créée en 2016-2017 et hébergée par le site web filmlabs.org. Elle aborde des sujets en rapport à la pellicule argentique et a été créée à la suite des « Séminaires Maddox » et des discussions et ateliers qui ont eu lieu lors des rencontres *Bains Argentiques* à Nantes en juillet 2016. Voir l'enregistrement audio-visuel du premier séminaire à l'url https://vimeo.com/120482876, *op. cit.* ; et la page web de Wikipelloche à propos des trois séminaires et de l'outil « Madbox » à l'url http://www.filmlabs.org/wiki/fr/maddox, consulté le 20 décembre 2019.

[391] Voir également, dans une section précédente, la photographie de la Madbox.

[392] Je n'ai pas constaté, en visionnant l'enregistrement audio-visuel, la présence des membres de *L'Abominable* lors de ce séminaire, bien qu'on puisse y voir, de temps à autre, quelques-uns d'entre eux se déplaçant dans l'association.

[393] Voir la liste des ateliers que j'ai suivi dans la section *Sources* de cette thèse.

[394] Voir Roger Odin, *Les espaces de communication*, op. cit, p. 129. Odin se réfère à « l'expérience "discursive" ».

[395] *Ibid.* Odin ne se réfère pas à cet espace, ce dernier est en rapport avec l'objet d'étude de cette thèse-ci.

[396] Par exemple, à *L'Etna,* j'ai visionné la projection 16mm d'une pellicule que Maxime Führer avait lui-même couché l'émulsion, développé et réalisé le filmage : on y voyait à peine un arbre sur l'écran. On n'était pas, au moment de cette projection, dans l'expectative de voir une image plus ou

Enfin, ces exemples de *collaboration* ne sont évidemment pas exhaustifs. Cette section n'apporte que des exemples qui permettent de comprendre quelques-uns des liens qui unissent les associations lorsqu'elles sont en *situation de collaboration* ou en *situation de nécessité de collaboration* voire en *situation d'impossibilité de collaboration,* à tel ou tel moment de leurs histoires. Dans les analyses subséquentes – comme aux précédentes et un peu partout tout au long de cette thèse –, la problématique des *collaborations* est également approchée tout en prolongeant et apportant à son tour d'autres éléments de réponse aux histoires complexes de chacune des associations du corpus.

moins « nette » – qu'on aurait pu par exemple apercevoir avec l'émulsion de Kodak – puisqu'on avait été informé qu'il s'agissait d'un processus d'expérimentation de couchage d'émulsion sur la pellicule et qu'on pouvait à peine distinguer l'objet, en l'occurrence l'arbre, filmée. Cette projection a eu lieu le 3 décembre 2016. Ce même jour un film développé au vin, à l'École de Fresnoy – Studio national des arts contemporains à Tourcoing, dans le cadre des cours proposés par Jacob Wiener, avait été projeté à *L'Etna* avec la présence de Wiener dans la salle. Ces genres d'expériences peuvent avoir lieu dans toutes les associations du corpus, à un moment ou à un autre de leur histoire. Mais là c'était la seule fois que j'ai visionné un film développé dans le vin. Concernant l'émulsion couchée sur la pellicule, j'ai visionné un autre « film » aux rencontres *Bains Argentiques*.

CHAPITRE QUATRIÈME
ANALYSE DES FILMS – D'APRÈS UNE PERSPECTIVE DE « RÉSEAU » – RÉALISÉS LORS DES ACTIVITÉS DE L'ETNA

> *Le film […] Il ne vaut pas seulement par ce dont il témoigne mais par l'approche socio-historique qu'il autorise. Aussi l'analyse ne porte pas nécessairement sur l'œuvre en sa totalité ; elle peut s'appuyer sur des extraits, rechercher des « séries », composer des ensembles. La critique ne se limite pas non plus au film, elle l'intègre au monde qui l'entoure et avec lequel il communique nécessairement*[1].

Mon intention de départ était d'observer quelques films provenant des activités de chacune ou de quelques-unes des associations approchées. A fil des recherches, des rencontres, des films visionnés, des pratiques, des questionnements, des limitations (dont celles liées à la numérisation des films argentiques et, le cas échéant, à la copie des films en vhs[2]), j'ai choisi de m'attacher plus particulièrement à ceux des films que j'avais approchés de plus près, à savoir les films réalisés dans le cadre des activités proposées par l'Etna. Durant ce parcours de recherche, je suis allée régulièrement à ses *Assemblées Visuelles* (projections de films publiques) et j'ai réalisé, développé et monté quelques films lors des ateliers que ses *membres* proposaient[3]. Avec aucune autre association je n'ai eu ce rapport aux films, et ce de 2010 à 2018, à Paris au départ, à Montreuil depuis 2013. J'ai visionné, mais à une moindre échelle, des films des membres des autres associations (sur internet ; aux rencontres Bains Argentiques à Nantes en 2016 ; à L'Etna ; au Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, etc. – en argentique, en vhs, numérisés). Si ce choix de films a été fait, je n'avais cependant pas envisagé que mes recherches portent exclusivement sur cette association. D'autant que cette voie n'a été réellement engagée que plus tard[4], après que j'ai entrepris des recherches sur plusieurs associations et que j'ai réalisé pratiquement tous les entretiens, lesquels

---

[1] Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993, p. 41.

[2] Beaucoup de films des membres ou des ateliers des associations réalisés en argentique n'ont pas été numérisés ou transférés vers des vhs.

[3] Voir la liste des ateliers que j'ai suivis à L'Etna dans la section *Source* de cette thèse.

[4] Quand je me suis résolue à analyser les films de l'association, il m'a fallu ensuite, après des moments d'hésitations, les choisir.

portaient sur des sujets en rapport avec les associations et non pas précisément sur l'esthétique et le contenu de films spécifiques[5]. Ceci étant, ces entretiens ont de toute manière répondu à certaines questions que je me suis posées lors des analyses de films. En approchant ceux-ci, ce chapitre invite le lecteur et le chercheur à réfléchir également aux autres *associations* (à leurs *membres*, ateliers, résidences, aux films réalisés dans ce cadre, etc.) et au réseau (et/ou au « mouvement ») auquel elles participent. Il a aussi pour intention de proposer des pistes d'analyse susceptibles d'être appliquées aux films provenant de leurs activités.

Après une section introductive destinée à poser les fondamentaux concernant les films approchés (choix et catégorisation), les caméras et techniques mises en œuvre pour leur réalisation, en nous tenant au fait que certains films ont été réalisés sans caméra, ce chapitre consacré à l'étude analytique d'un échantillon de quatre-vingt-trois-films, comporte neuf sections organisées sur la base d'autant de thématiques. Pour ce faire, nous allons surtout recourir à la notion de « saturation » telle qu'exposée par Roland Barthes[6] et Jean-Pierre Bertin-Maghit[7], C'est-à-dire que nous allons analyser les films en fonction de la récurrence ou non de certaines images, voire de certains éléments de celles-ci. Nous nous intéresserons à des thèmes en rapport avec l'isolement et le groupe, la famille, l'habitat urbain, le sacré, le tourisme, l'Autre, le monde du travail, l' « abstraction » (des films peints/dessinés ou des films d'animation géométrique image par image), en nous fondant sur une approche socio-historique[8] et esthétique, inspirée, sans néanmoins

---

[5] J'ai suivi cette voie des entretiens déconnectés de l'esthétique et du contenu des films spécifiques pour plusieurs raisons dont j'en liste ici quelques-unes : parce qu'il a fallu un temps relativement long pour me décider sur le choix des films et méthodologies à approcher pour les analyser ; parce que je m'intéressais d'abord à recueillir des témoignages sur le fonctionnement des associations ; parce que la plupart des films d'atelier ne comportaient pas les noms des réalisateurs et/ou, lorsqu'ils en comportaient, que ceux-ci, n'étant pas membres de l'association, du moins de longue date, connaissaient peu son fonctionnement ; parce que cette approche des entretiens en rapport direct aux films risquait de me disperser de celle en rapport aux associations ; parce que le nombre de membres (de dix à quatre-vingt) et de films en argentique (de 1995 à nos jours) des associations étaient nombreux et qu'il était très complexe de savoir vers quels films aller et comment m'orienter sans délaisser mon projet de départ qui portait sur le *mode operandi* de ces structures associatives ; parce que, dans la pratique, je connaissais très peu le fonctionnement des autres associations se situant dans plusieurs villes en France. Ces exemples ne sont pas exhaustifs.

[6] Concept de Roland Barthes cité par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra*, *op. cit*., p. 15. En référence à l'article écrit par Barthes, « Éléments de sémiologie », *op. cit*., p. 133.

[7] Jean-Pierre Bertin-Maghit, Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962), *Ibid.*

[8] En nous fondant sur des « micro-histoires ». Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 18. Sur ce propos, il cite Jacques Revel et Carlo Ginzburg.

suivre *stricto sensu* leur voies méthodologiques, des enseignements de Marc Ferro et de Bertin-Maghit[9]. L'Etna est l'une des associations approchées qui affiche le plus de liens avec le cinéma expérimental et d'avant-garde (sur son site web, dans ses locaux, sur les affiches de programmations des films, etc.). C'est pourquoi beaucoup d'expériences de cette nature ont été menées par les cinéastes de l'Etna, notamment lors de ses ateliers.

1. *Choix, catégorisations, usages et effets*

Les films que nous observerons dans ce chapitre ont été interrogés en tant qu'objets participant à des processus inscrits dans : des structurations géopolitiques (ville, département, région, pays) ; des configurations techniques, matérielles, artistiques, humaines et esthétiques ; un statut (associatif loi 1901) ; des « espaces de communication »[10] ; des réseaux (et/ou « mouvement(s) ») ; l'histoire sociale et l'histoire cinématographique. Ils n'ont pas été cantonnés à des réflexions uniquement en rapport à une ou à plusieurs associations du corpus. Les approches socioculturelle, historique et esthétique de l'analyse légitiment d'autant plus la sinuosité des connections. Pour que nous puissions mieux appréhender celles-ci par le biais des films, ce préambule demeure utile parce qu'il contient des outils permettant au lecteur et au chercheur de saisir les films au travers d'un système de catégorisation les attachant aux activités, aux personnes, à la matérialité et à la technique, c'est-à-dire à ce qui les engendrent et les affectent. Notons que quelques de ces points ont déjà été traités dans les précédents chapitres et qu'il s'agit ici de les percevoir à travers le prisme des films approchés.

1.1. Les films approchés

[9] Du fait des limitations de départ que j'ai rencontrées pour choisir les films, je n'applique pas la même méthode que Bertin-Maghit lorsqu'il analyse des films dans son dernier ouvrage *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*. : il a réalisé des entretiens en posant des questions (aux soldat-cinéastes) fondées sur les films (texte) qu'il a observés au préalable puis qu'il a observés ensuite avec les soldats-cinéastes. J'ai réalisé des entretiens en posant des questions (principalement aux membres-cinéastes des associations) fondées sur les associations (texte) que j'ai observées (parfois) au préalable et que j'ai observées avec les membres-cinéastes. Du fait que les films que j'analyse proviennent de l'une de ces associations, donc du réseau, les réponses que j'ai obtenues lors de ces entretiens répondent partiellement aux questions que j'ai posées aux films que j'analyse, même si elles ne les concernent pas explicitement.

[10] Roger Odin, *Les Espaces de Communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*., p. 37-41.

Quatre-vingt-trois films[11], réalisés dans plusieurs *espaces* et par diverses personnes lors des activités proposées par les membres de L'Etna, ont été retenus, quatre-vingts d'entre eux ayant été réalisés dans le cadre de ses *ateliers*[12], ceux-ci étant, nous l'avons vu au deuxième chapitre, une donnée importante dans l'histoire en réseau des *associations* étudiées[13]. Quant aux trois autres films*, R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.* et *Alt* ont été réalisés par plusieurs membres, et *Des Tournements* (il s'agit d'un film composé de neuf films) a été réalisé pour le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris[14]. Ils ont tous été projetés en argentique et/ou en numérique face à des spectateurs lors de projections publiques qui ont lieu une fois par mois dans ses locaux.

Comme la quasi-totalité de ces films ne comporte ni titre ni auteur, la référence, par un système de numérotation, aux ateliers et activités (ils influent foncièrement sur leurs résultats) est devenue, bien qu'elle puisse alourdir la lecture, impérative au fil de l'écriture. Ainsi, afin que nous puissions les repérer, les films ont été numérotés en chiffres romains, ils sont référencés par atelier et par activité comme suit[15] (au-delà de ces ajustements, sont notifiés les noms des cinéastes des ateliers et quelques autres informations sur les films) :

- ◊ De i à xxi (super 8 mm, 2011-2013, couleur) – ateliers *Incipit*, formateur Mauricio Hernández. Chacun de ces films a été réalisé et développé par une personne et comporte une cartouche super 8 mm. Il s'agit presque exclusivement de films « tournés-montés » (sans montage) ;
- ◊ De i à xi (super 8 mm, 2011-2012, couleur. Un film est en noir & blanc) – ateliers *Enjeux*, formateur Mauricio Hernández. Cet atelier est dénommé par l'association *Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna.* Chacun de ces films a été réalisé, développé et monté par deux à quatre

[11] Voir la filmographie dans la section *Source*, *Filmographie,* de cette thèse.

[12] Nous l'avons vu au deuxième chapitre que les membres qui souhaitent suivre un atelier proposé par un autre membre paient la moitié du tarif de l'atelier (ouvert aux non-membres). Il y a aussi des ateliers proposés uniquement par et pour les membres de l'association, lesquels sont encore moins coûteux, voire sans aucun frais.

[13] Christel Taillibert, outre ses travaux sur la cinéphilie et les festivals, a écrit, nous l'avons vu, d'importants travaux d'histoire sur le cinéma éducatif, d'enseignement. Voir Christel Taillibert, *L'Institut International du Cinématographe Éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme*, *op. cit*.

[14] Parmi ces films, j'en ai réalisé trois avec une caméra super 8 mm, un avec la caméra Bolex H16 Reflex en 16 mm, un d'intervention sur la pellicule en 16 mm et trois d'animation au banc-titre.

[15] Voir la liste détaillée de tous ces films dans la section *Filmographie* de cette thèse.

personnes qui avaient, lors du tournage, chacune une caméra et une cartouche super 8 mm. C'est lors du montage en cadavre-exquis (j'y reviendrai) que les films de chacune des cartouches sont assemblés pour ne former qu'un seul film ;

◊ De i à ix (16 mm, 2009-2011, noir & blanc) – ateliers *Bolex H16 Reflex*, 16 mm, formateur Guillaume Mazloum. Cet atelier est dénommé par l'association *Pratique cinématographique – Prise de vues Bolex H16 Reflex*. Chacun de ces films a été réalisé, développé et monté par deux à quatre personnes qui avaient, lors du tournage, chacune une caméra et une cartouche 16 mm. Ils ont été montés en cadavre-exquis ;

◊ De i à xiv (16 mm, 2009-2015, noir & blanc) – ateliers *Bolex H16 Reflex* (avec intervention sur pellicule), formateur Victor De Las Heras. Cet atelier est dénommé à l'association *Pratique cinématographique – Prise de vue Bolex H16 Reflex* (c'est moi qui ai inclus entre parenthèse la description « avec intervention sur pellicule » parce que tous en comportent). Chacun de ces films a été réalisé, développé et monté par deux à quatre personnes qui avaient, lors du tournage, chacune une caméra et une cartouche 16 mm ainsi que des pellicules (transparentes, opaques et/ou de chutes) de films pour les interventions sur la pellicule. Ils ont été montés en cadavre-exquis ;

◊ De i à iii (16 mm, 2009-2011) – ateliers *Intervention sur la pellicule* (avec remploi d'images), formatrice Sylvia Fredriksson. Cet atelier est dénommé à l'association *Pratique cinématographique – Intervention sur la pellicule* (c'est moi qui ai inclus la description « avec remploi d'images » parce qu'ils contiennent des chutes. Chacun de ces films a été réalisé par une personne ;

◊ De i à iii (16 mm, 2010-2011) – ateliers *Intervention sur la pellicule*, formatrice Sylvia Fredriksson. Cet atelier est dénommé par l'association *Pratique cinématographique – Intervention sur la pellicule*. Chacun de ces films a été réalisé par une personne ;

◊ Le i (16 mm, 2011) – atelier *Intervention sur la pellicule* pour des jeunes au Service municipal de la jeunesse à Sainte-Geneviève-des-Bois, formatrice Sylvia Fredriksson. Cet atelier est dénommé par l'association *Pratique cinématographique – Intervention sur pellicule*. Ce film a été réalisé par une personne ;

◊ De i à ii (super 8 mm, 2012, couleur ; 16mm, 2014, noir & blanc). *Alt. 7* et *R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.* Il s'agit de deux films réalisés par plusieurs membres de L'Etna. Le premier a été monté en cadavre-exquis. Le deuxième comporte onze films (dont le générique) qui ont été montés les uns après les autres pour ne former qu'un film. Ils ont été réalisés, individuellement ou collectivement, par onze personnes dont les noms sont inscrits dans le générique ;

◊ Le film *Des Tournements* (super 8 mm, 2016, noir & blanc), réalisé dans le cadre des activités de L'Etna pour le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris qui s'est déroulé en octobre 2016 aux Les Voûtes dans le 13ème arrondissement de Paris. Ce film comporte neuf films (et onze cinéastes) qui ont été développés et montés, les uns après les autres pour ne former qu'un film, non pas par les cinéastes mais par Guillaume Anglard et Tomaž Burlin (membres de l'association). Le premier est le mien. Des musiciens ont joué de la musique en direct lors de sa projection au festival. C'est cette musique que nous entendons au visionnage du film ;

◊ Mes films des ateliers et activités suivants : a) ateliers *Enjeux* (deux film super 8 mm, formateur Mauricio Hernández) : *Essai,* avril 2010, couleur, monté en cadavre-exquis avec le film de Miriam Hammani ; *Der Clowns Tod*, noir & blanc, décembre 2014, monté en cadavre-exquis avec le film de Johannes Abendroth ; b) ateliers *Bolex H16 Reflex* (un film sans titre, 16 mm, 2015, noir & blanc, formateur Guillaume Mazloum). Film monté en cadavre-exquis avec le film de Carmen ; c) ateliers d'*intervention sur pellicule* avec remploi d'image (un film sans titre, 16 mm, 2010, formatrice Sylvia Fredriksson) ; e) ateliers d'*animation au banc-titre* (3 films numériques sans titre, 2010, couleur, formateur Richard Negre) ; f) pour le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris (le premier film du film *Des Tournements*, super 8 mm, octobre 2016, noir & blanc). Guillaume Anglard et Tomaž Burlin (membres de l'association) ont conduit cette activité[16].

[16] J'ai réalisé deux autres films à *L'Etna* qui n'ont pas été numérisés : l'un dans le cadre de l'atelier d'intervention sur pellicule (j'ai fait usage des techniques plastique de peinture et de collage, avec la formatrice Sylvia Fredriksson ; 2011) ; l'autre dans le cadre de l'atelier *Développement super 8 mm* (un film tourné-monté, avec le formateur Victor De Las Heras ; 2013).

Parmi ces films, quatorze femmes et sept hommes réalisent et développent – et, le cas échéant, montent – chacun un film super 8 mm (il s'agit donc de vingt-et-un films) lors des ateliers *Incipit* auxquels ils étaient inscrits. Vingt-quatre femmes et quatre hommes participent à la réalisation de onze films super 8 mm des ateliers *Enjeux* auxquels ils étaient inscrits (de deux à quatre personnes participent à chacun de ces films. Elles les ont en outre développés et montés). Si nous avons accès aux noms de tous leurs cinéastes, ils n'ont cependant majoritairement pas de *titre*. Quant à ceux de tous les ateliers 16 mm (Bolex H16 Reflex ; intervention sur la pellicule), ils sont presque tous sans auteur, et sans titre aussi. Les cinéastes sont aussi régulièrement présents dans les films, même lorsque ceux-ci sont tournés dans des espaces plus éloignés de l'association. Comme la plupart d'entre eux ont été réalisés par des femmes, nous constatons le plus la présence de celles-ci. À part pour l'atelier d'intervention sur pellicule proposé par Sylvia Fredriksson, tous les ateliers de L'Etna que j'ai suivis, de 2010 à 2016, étaient menés par des hommes, y compris celui mené lors du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris (lequel n'était en réalité pas tout à fait un atelier). Il se peut néanmoins que quelques femmes aient aussi mené des ateliers lors de la réalisation de ces films (mais les films n'en témoignent pas). Ces répartitions et configurations, qui ont trait à des questions culturelles profondément ancrées dans notre société et que Hélène Fleckinger a abordé dans sa thèse[17], jouent un rôle conséquent dans le contenu et l'esthétique des films, ce que nous observerons lors de leur analyse. La majorité parmi eux a été tournée entre l'automne et le printemps, c'est-à-dire à des moments de forte activité de l'association, d'où la récurrence des femmes et des hommes recouverts de manteaux, de pulls, d'écharpes, de doudounes, de bonnet d'hivers, de gants.

D'après mon expérience depuis 2010 dans l'association (où j'ai suivi toutes les catégories d'ateliers), les montages se déroulent sur des logiciels de montage vidéo comme Final cut pro (ou x) et non sur une table de montage traditionnelle (méthode qui était utilisée lorsque le numérique n'était pas encore aussi répandu). Cette utilisation des outils numériques fait que les films acquièrent nécessairement des dynamiques formelles spécifiques aux possibilités qu'offre l'outil, lesquelles sont

[17] Voir la thèse de Hélène Fleckinger, Nicole Brenez (dir.), *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981)*, Paris, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011.

évidemment différentes de celles d'une table de montage argentique. En même temps, le peu de connaissance du logiciel[18] de montage/effets acquise par les nombreux apprentis peut à son tour engendrer un mouvement « entravant » le flux des dynamiques possibles du numérique. Seule une approche comparée des films de ces deux périodes pourrait apporter des éléments d'analyse quant à l'utilisation de ces deux outils. Ici nous n'approcherons que ceux de la dernière période. Toujours est-il que le dynamisme formel inscrit dans quelques-uns de ces films peut émaner de ces *modus operandi* provenant d'une époque numérique relativement récente.

Ces ateliers s'étalent le plus souvent sur deux à quatre jours en fin de semaine. Entre la réalisation et la projection de *Des Tournements* il ne s'est écoulé que trois jours, de mercredi à vendredi. Aucun de ces films n'a été réalisé sur plus de deux semaines. Les films des membres (*R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.* et *Alt. 7*) peuvent cependant avoir pris plus de temps puisque leur réalisation n'est pas sous la contrainte temporelle des ateliers. Ces délais courts, pour aboutir au film terminé, qui influent sur le contenu et sur l'esthétique des films, s'expliquent en partie par le format atelier, par l'environnement non-commercial et par la structure associative loi 1901 (sur ces sujets, voir les précédents chapitres dédiés aux questions associatives, économiques et d'ateliers), lesquels impliquent des contraintes moins strictes pour réaliser un film.

La configuration des ateliers et activités de l'association (pédagogie, type de matériel utilisé, technique employée, nombres de personnes présentes dans l'association, etc.) influe dans le choix des lieux de tournage. Le film peut être tourné à l'intérieur des locaux de l'association, dans son arrondissement ou ailleurs dans d'autres lieux de la ville, du département, de la région, du pays, du continent, du monde. Des films approchés, rares sont ceux qui s'éloignent de l'arrondissement, ou plutôt des rues adjacentes au lieu d'activité de l'association (celui-ci étant également son siège social). Ces films apportent des informations sur la population qui le fréquente, sur son voisinage, l'architecture, les institutions, les commerces, ainsi que des informations sur le rapport des filmeurs avec les filmés et avec le tournage. Un autre voisinage auquel les films s'intéressent est celui des

[18] Une grande majorité des personnes inscrites à ces ateliers réalisent, développent et montent elles-mêmes, avec l'orientation des formateurs, un film pour la première fois, ou alors elles en ont au départ peu d'expérience. Les films des *membres* ont été développés et montés par les *membres* eux-mêmes, lesquels ont déjà le plus souvent suivi les ateliers dans le passé.

filmeurs, lesquels résident, d'après les témoignages que j'ai recueillis et ma propre expérience, le plus souvent non pas dans l'arrondissement mais dans la ville ou la région où se situe l'association. Le fait qu'ils puissent embarquer avec eux la caméra de l'association lors de certains ateliers induit que les films puissent être tournés ailleurs, donc aussi près de chez eux (voire dans leur appartement). Très peu sont réalisés en intérieur ou dans la cour[19] de l'association (l'un des espaces importants de l'association, l'espace laboratoire, n'a été filmé qu'une fois, dans le film *R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.* où nous observons le formateur Victor De Las Heras en intérieur[20]). D'autres facteurs qui les maintiennent sur place sont aussi à prendre en compte (économique, matériel technique, sociaux, logistique, etc.). D'un point de vue socio-historique, l'enregistrement des espaces des associations, avec les matériels et les personnes qui les occupent au moment de leurs activités, sont des documents importants à avoir et à approcher. Des films ou des photographies où l'on ne fait qu'enregistrer l'espace, indépendamment des activités qui s'y déroulent, est une autre sorte, certes importante elle-aussi, de film ou de photographie. Occupé par des objets et des personnes, l'*espace-avec-activité* est nécessairement différent de l'*espace-sans-activité*, d'où l'intérêt de filmer, de photographier, dans un cas comme dans l'autre. Toujours est-il que, plus le film s'éloigne des locaux de l'association moins il raconte son histoire.

L'Etna a son siège à Paris de 2000 à 2013 puis à Montreuil. Les films analysés datent des années 2009 à 2016, donc des périodes où l'association est à Paris puis à Montreuil. Ces géolocalisations ont, elles aussi, un impact sur le résultat des films, suivant que l'on est dans l'un ou l'autre « espace de communication ». La majorité de ces films comporte des vues de Paris, même pendant la période où l'association a son siège à Montreuil. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'elle a nécessité un temps d'adaptation pour démarrer ses activités dans le nouvel espace mais aussi par le fait que beaucoup de cinéastes résident à Paris. Lorsqu'elle a son siège à Paris, les films sont plutôt tournés, nous l'avons vu, dans son arrondissement, c'est-à-dire le 3ème. Lorsque le siège est à Montreuil, les vues de Paris s'éloignent de cet arrondissement pour en montrer d'autres. Nous observons aussi quelques films tournés dans des

[19] Il serait à vérifier si ceci s'opère pour d'autres films de l'association ou pour ceux des autres associations.

[20] Peut-être que aussi le caractère toxique de la chimie, l'exiguïté de cet espace et le fait que d'autres personnes y ont à développer leurs films, induisent les filmeurs à ne pas s'y attarder.

appartements parisiens. Nous verrons plus loin comment la ville dans laquelle se situe l'association influe sur le résultat des films, tant en termes de contenu que formellement. Déjà la population et l'architecture de Paris diffèrent grandement de celles de Montreuil (cette ville est aussi moins garni en monuments). L'attention des cinéastes est « contrainte » de prendre en compte, à des degrés différents, des paradigmes qui ont trait à leur configuration urbaine.

Si les films réalisés en super 8 mm sont majoritairement en couleur (les seuls films en noir & blanc étant le film ix des ateliers *Enjeux* et *Des Tournement*s), les films en 16 mm sont tous en noir & blanc, à l'exception des films 16 mm réalisés par des techniques d'intervention sur la pellicule recourant à l'usage de la couleur. Nous l'avons vu au deuxième chapitre, recourir à la pellicule noir & blanc présente un avantage pour le développement photochimique : elle est relativement plus aisée à développer que la pellicule couleur. Depuis peu, les films super 8 mm en noir & blanc sont davantage employés dans l'association, en raison du coût de la pellicule couleur qui a grimpé en flèche depuis 2014 – le coût de la pellicule en noir & blanc a aussi augmenté, mais dans des proportions moindres. Pour ces raisons, le film super 8 mm *Des Tournements*, réalisé en 2016, a utilisé de la pellicule noir & blanc reconditionnée[21] qui est encore moins chère que celle en cartouche[22] (voir le deuxième chapitre de cette thèse qui traite des questions économiques). Au visionnement de ce film, qui vire légèrement au sépia (bien qu'il s'agisse, en principe, de noir & blanc), nous décelons que son rendu, que nous pourrions par sa non-conventionalité esthétique qualifier de « mauvais », est différent de celui de la pellicule Kodak qu'on observe dans les autres films. Cette pellicule reconditionnée apporte une esthétique spécifique aux films, laquelle peut être employée comme moyen de détournement d'une certaine conception du système lorsque le cinéaste est dans un processus de recherche d'effets d'« étrangéité/distanciation » (Verfremdungseffekt) brechtiens, lesquels pourraient, par ce biais et d'autres, éventuellement mener les spectateurs à la conscientisation des faits politico-sociaux et à l'action. Comme d'ailleurs diverses autres « mauvaises » images des films

[21] Il s'agit d'un achat de pellicule en grande quantité dans un seul rouleau pour ensuite l'insérer par bout de quelques mètres à l'intérieur des cartouches vidées (super 8 mm) ou, le cas échéant, des magasins de caméras (16 mm). Ce film a été réalisé avec la pellicule reconditionnée de marque Fomapan.

[22] D'après Silvi Simon et Laurence Barbier, Burstscratch et d'autres associations emploient pour le tournage des pellicules de tirage qui sont elles aussi moins chères que les autres. Entretien que j'ai réalisé avec Silvi Simon et Laurence Barbier, *op. cit.*

approchés qui contribuent elles aussi à les faire sortir de leur zone de confort visuel, dû aux images « parfaites », pour atteindre des positionnements plus nuancés.

L'activité acoustique d'un film est très importante à *L'Etna* (comme ailleurs dans les autres associations). Elle s'effectue le plus souvent à partir de films qui au départ sont muets et qui au moment du montage s'enrichissent d'éléments sonores ajoutés par les cinéastes eux-mêmes, au moyen d'un logiciel de montage vidéo, avec la collaboration, le cas échéant, des formateurs (bruitage, son d'ambiance, musique, voix over : ces éléments sont soit récupérés d'un support préenregistré soit ils sont enregistrés par le cinéaste – ou par une personne qui l'accompagne pour la fabrication du film – avec un téléphone portable ou un enregistreur *Zoom* H2N de la marque Tascam dont l'association dispose dans ses locaux). D'après Michel Marie, « Le cinéma muet revient souterrainement dans le choix esthétique de certains cinéastes modernes, depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui. » Et de poursuivre : « […] les personnages représentés agissent, regardent, attendent, mais ne parlent pas. Le silence est d'or. »[23] Celui-ci l'est aussi pour les films que nous observerons, qu'ils comportent ou non des éléments sonores superposés. C'est d'ailleurs en raison de ce silence d'or que, le cas échéant, l'usage du son, comme à l'époque du cinéma muet[24], devient important dans l'association. À l'incrustation de tensions rythmiques sonores lors du montage, le son a souvent pour fonction de rompre l'enchaînement narratif et/ou visuel afin de proposer aux spectateurs des voies de raisonnement plus critiques qui renverraient, en principe, à des réflexions sur lui-même et sur la société, voire à des actions engagées envers la société, s'agissant de films réalisés par des cinéastes influencés par la pensée marxiste. D'après Michel Chion « [Les] éléments sonores du film […] ne sont pas saisis comme un bloc autonome : ils sont immédiatement analysés et répartis dans la perception du spectateur selon le rapport qu'ils entretiennent avec ce que voit, au fur et à mesure, le spectateur. »[25]

Ce sont les films super 8 mm muets qui contiennent ces éléments, les 16 mm étant tous muets et sans aucun traitement acoustique (éventuellement parce que les cinéastes sont plutôt à la recherche des effets Bolex H16 Reflex que sonores). Ceci

---

[23] Michel Marie, *Le cinéma Muet*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, p. 86. Les personnages auxquels Marie fait ici allusion sont ceux des cinéastes Marco Ferreri, Sergio Leone et Jacques Tati.

[24] Et nous pouvons de nos jours nous rendre compte notamment à la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé à Paris qui projette de films du début du XX^{ème} siècle.

[25] Michel Chion, *La voix au cinéma*, *op. cit*., p. 16.

ne signifie bien évidement pas que tous les films 16 mm de L'Etna, voire des autres *associations*, soient sans sonorisation, mais que c'était un choix pratique à ce moment-là. Retenons que les raisons de l'absence de son synchrone dans les films peuvent être multiples : la pellicule ne comporte pas une bande-son[26] ; l'on souhaite projeter en argentique ; la caméra est bruyante ; l'on préfère des films réalisés sans enregistrement sonore au moment du tournage ; etc. Il arrive parfois que les films soient enregistrés en son synchrone avec un téléphone portable ou avec l'enregistreur *Zoom* de l'association (le formateur Mauricio Hernández enregistre parfois le son des films des ateliers de cette façon), en intégrant au film le bruit de la caméra qui tourne et de la pellicule qui défile dans le magasin.

Nous avons déjà approché ces questions dans le troisième chapitre, retenons simplement ici que lors des projections en argentique dans le local de l'association, le bruit des projecteurs[27] est fortement présent dans la salle (il n'y a pas d'isolation comme dans les salles de cinéma traditionnelles). Ces films ne contiennent pas d'éléments sonores intégrés (ces éléments peuvent cependant être présents pendant la projection, comme lors des performances d'Etienne Caire/Ateliers MTK ou lors d'évènements comme lors de la projection de *Des Tournements* avec des musiciens), alors que les projections en numérique en contiennent parfois (leurs projecteurs sont relativement silencieux). L'acception proposée par Rick Altman du cinéma comme évènement qui inclurait les bruits du spectateur, du dispositif et du film prend ici tout son sens[28]. Ces caractéristiques sonores « événementielles » sont importantes à prendre en compte lorsqu'on visionne ou lorsqu'on les analyse en dehors de l'« espace de communication » de l'association. Ceci permet d'approcher les films sous des angles plus nuancés, dès lors que l'expérience sonore que les spectateurs ont en les visionnant en dehors de l'espace de l'association est autre.

---

[26] La pellicule super 8 mm est, depuis quelques années, fabriquée sans qu'on ait la possibilité d'enregistrer le sont sur elle.

[27] Les membres des associations organisent souvent des performances ou des installations où ils intègrent en direct le son en projetant leurs films muets. Il s'agit d'une des pratiques de ce qu'on dénomme *cinéma élargie*.

[28] Rick Altman, Marie-Madeleine Mervant-Roux (tr.), Pisano Giusy (tr.), « Le son du cinéma. Tout le son », Ligea n° 141-144, Paris, Éditions Ligea, 2015/2, p. 41-56 (p. 41-43 au sujet du son comme évènement). Article originaire : *Film Sound. All Of It*, Iris. Revue de théorie de l'image et du son/A Journal of Theory on Image and Sound n° 27, Paris, Iowa City, University of Iowa, printemps 1999, p. 31-47.

1.2. *Les caméras en usage et les films réalisés sans caméra*

Pour la réalisation de leurs films, lors des activités de L'Etna, les cinéastes ont eu recours à la fameuse caméra Bolex H16 Reflex 16 mm de la marque Paillard[29], à une multitude de caméras super 8 mm souvent « bas de gamme »[30], à des appareils photographiques numériques[31], et au non-usage des caméras en employant les techniques d'intervention sur la pellicule (peinture, dessin, collage, etc.). Lorsque les cinéastes utilisent des caméras (argentiques), chacun d'eux dispose d'un rouleau de pellicule qu'il insère dans son magasin, dans une chambre obscure. Il dispose aussi d'une cellule[32] séparée de la caméra pour mesurer la lumière (qui a été souvent « mal mesurée » par rapport aux conventions cinématographiques. Le cadre atelier contribuait aussi à ces « dérapages ») lorsqu'il filme en 16 mm (la cellule est intégrée et automatisée dans les caméras super 8 mm). D'après Benoît Turquety, ces caméras super 8 mm et 16 mm ne peuvent gérer qu'un nombre de secondes limité pour chaque plan[33], c'est pourquoi, au-delà des choix esthétiques, les plans des films qu'ils ont réalisés sont courts, ce que nous observerons ultérieurement.

La majorité de ces films a été réalisé, caméra à la main, avec l'œil dans l'œilleton. Tenir une caméra 16 mm ne relève pas de la même catégorie de rapport à l'objet que tenir une caméra super 8 mm. Le poids, l'ingéniosité, la taille, tout change d'une caméra à l'autre. Leur matérialité et leur technicité couplées aux intentions des cinéastes engendrent des gestuelles et des films spécifiques. Ces

---

[29] Il s'agit des caméras de l'association, achetées au marché d'occasion. Benoît Turquety a entrepris, à l'Université de Lausanne, avec d'autres chercheurs « un projet de recherche sur l'histoire de la marque d'appareils cinématographiques Bolex, développée à Sainte-Croix (Canton de Vaud) par l'entreprise Paillard. Les appareils Bolex les plus célèbres furent certainement les caméras de la série H16, mais sous le sigle Bolex apparurent également des projecteurs, des colleuses et de nombreux autres objets liés à un cinéma d'amateur exigeant ». Benoît Turquety, Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.) et Sébastien Layerle (dir.), « Histoire des machines / histoire des techniques : à partir de Bolex », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel. Sources, terrains, méthodes.,* Bruxelles, Peter Lang, 2020, p. 41.

[30] D'après les témoignages que j'ai entendus, elles sont achetées pour l'association, à ce moment-là, sur le marché d'occasion, au plus bas prix, c'est-à-dire pour moins de 100 euros le plus souvent. Quelques cinéastes préféreront filmer avec leurs propres caméras super 8 mm qui, dans ce cas, peuvent être de gamme supérieure.

[31] Les appareils photographiques appartiennent aux membres de l'association, alors que les caméras super 8 mm et 16 mm appartiennent souvent à l'association. En 2010 Richard Negre, lors des ateliers d'animation au banc-titre qu'il a menés à L'Etna, avait apporté son propre appareil photographique.

[32] Lors d'un atelier, une seule cellule de L'Etna est utilisée par tous les apprentis, souvent avec l'orientation et la présence des formateurs.

[33] Sur ce sujet voir Benoît Turquety, Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.) et Sébastien Layerle (dir.), « Histoire des machines / histoire des techniques : à partir de la Bolex », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel. Sources, terrains, méthodes*, *op. cit*., p. 41-45.

gestes aux croisement de techniques souvent peu maitrisées par ceux qui emploient, lors des ateliers, ces caméras dans l'association pour la première fois, ou du moins depuis peu, provoquent des récurrences qui au départ n'ont pas toujours été prévues dans les films (déstabilisation/tremblements, flickers, scintillements, sur ou sous-exposition, flous, etc.) – techniques qui engendrent et qui contiennent des gestes, auxquelles se sont intéressés, sous des approches distinctes, Gilbert Simondon et Marcel Mauss, comme l'a expliqué Benoît Turquety lors du Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin organisé par Jean-Pierre Bertin-Maghit[34]. Certaines caméras, surtout les super 8 mm « bas de gamme », pourraient aussi être défectueuses lors de leur usage, ce qui conduirait à d'autres catégories de récurrence. Pour certains films ces gestes et récurrences sont intentionnels, pour d'autres ils ne le sont pas. Considérant le peu de maitrise que certains cinéastes ont des caméras et des codes cinématographiques, on se retrouve souvent face à des résultats imprévisibles et « mauvais » par référence aux conventions. Ces résultats, qui peuvent renvoyer à l'imaginaire du film « mal fait », intègrent souvent l'esthétique des films. Nous observons d'un autre côté que certains auteurs de films font preuve de beaucoup de maîtrise de la caméra et des conventions cinématographiques et/ou artistiques. Ceci s'explique par le fait que certaines personnes inscrites aux ateliers, ou certains

[34] Les 8, 15 et 22 février 2022, durant le *Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin*, séminaire celui-ci historique organisé depuis plusieurs années par Jean-Pierre Bertin-Maghit à l'Institut national d'histoire de l'art, Benoît Turquety a présenté ses recherches en cours autour des techniques tout en présentant un panorama des différents appareils et formats préfigurant (Lanternes magiques, Phénakisticope, Zootrope, Praxinoscope, Kinématofor, Anorthoscope, Mutoscope, Kinora, Kinétoscope, Kinésigraphe/caméra au pédale, Phonographe, etc.) et succédant (caméras super 8mm, 16mm, 35mm, numérique) le *Cinématographe* des frères Lumières. Il les a confrontés aux pensées sur les techniques du philosophe Gilbert Simondon (d'après mes notes de ce séminaire, Turquety exposait que Simondon : « ne s'intéresse pas à l'usage, sociologique, mais à la mise en opération [gestuelle] » ; démontre que « le travail et la technique sont séparés » ; pense en terme de « techniques en réseau » et au fait qu'on puisse « choisir la technique, mais pas le réseau », ces aspects tendant à la fermeture ; défend que « le nouveau ne détériore pas l'ancien, si il y a toujours le réseau ça peut être reprit » ; soutien que « les formats ont une place différente dans la société » – questions rurales/urbaines/politiques/géographiques ; pointe sur la « relation d'interdépendance » entre la technique et les autres éléments l'entourant/ciel, mur, plafond ; soutien que « la machine a été configurée, qu'on ne peut pas l'ouvrir pour faire comme l'on souhaite » ; rapporte la relation de la technique avec le milieu/individuation, m'individu, me désinvidu). Pour Simondon, toujours d'après mes notes : « l'obsolescence, c'est quand il n'y a plus de réseau ». Benoit Turquety aborde ensuite les pensées de Marcel Mauss quant aux techniques, aux machines (formulées en 1934 et 1935). D'après me notes de ses séminaires, pour Mauss : « travail et machines sont liés » ; «la technique a des conséquences sur le corps » ; « tout est technique et culturel, la marche est technique » ; il est question de « techniques masculines », « techniques féminines », « virtuosité et corps technique ». Et les pensées de Michel de Certeau (techniques du quotidien). Dans ses séminaires à l'INHA, il a notamment traité les questions de genre en rapport aux techniques, aux machines (machine à coudre, Gramophone, publicité avec des femmes des pianos et téléphones de la marque Voder). D'après Turquety, Bruno Latour, Gilles Deleuze et Félix Guattari ont été influencés par Simondon.

membres, peuvent avoir des expériences préalables, avec cette caméra ou avec d'autres techniques, du cinéma ou d'autres champs artistiques[35], lesquelles contribueraient à une approche plus élaborée.

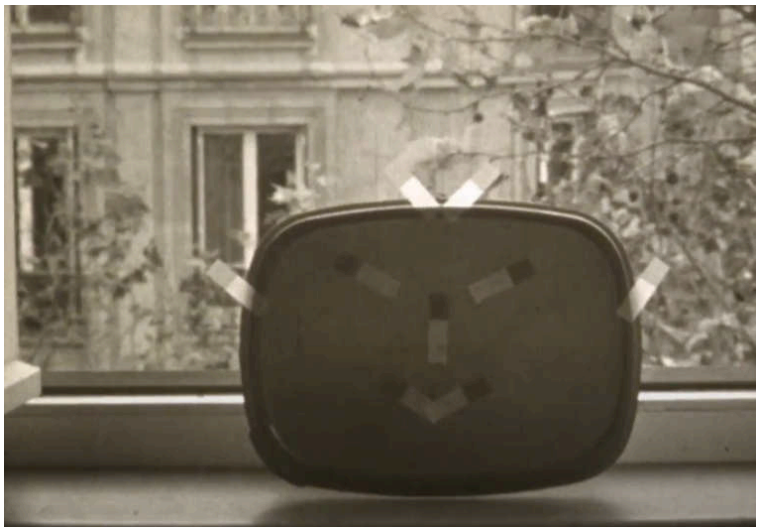
Les films que nous observons sont marqués par l'*effet* engendré par la numérisation des films argentiques, par l'utilisation de caméras numériques elles aussi « bas de gamme », ou du moins « non-professionnelles » (perte de contraste, de luminosité, de saturation, de netteté, etc.; ces caméras appartiennent aux membres de l'association). Ils portent beaucoup plus de contraste, de netteté, de luminosité lors de leur projection en argentique dans la salle obscure de l'association (ils sont aussi projetés en numérique).

Plus que les films réalisés avec des caméras super 8 mm, ceux réalisés avec les caméras Bolex H16 Reflex ont une constance : les effets. À la différence des films réalisés avec les caméras super 8 mm et qui sont nettement plus à la recherche de nouveaux espaces (parfois très éloignés des locaux de l'association) et de nouvelles histoires (il y a plus de films de fiction réalisés avec ces caméras) plutôt que d'effets, les films réalisés avec la Bolex H16 Reflex sont davantage circonscrits à des approches documentaires inscrites dans des zones spatialement restreintes. C'est-à-dire qu'avec cette caméra les cinéastes restent souvent tout près des locaux de l'association à la recherche des effets que cette caméra peut procurer à partir de quelques manipulations qui sont faites en amont, durant et en aval le tournage : ralenti, accéléré, inversement, surimpression, sur- et sous-exposition, entre autres. Ce qui est recherché avec la Bolex est souvent le mouvement sur place (les plans fixes sont rares), alors que ce qui est le plus recherché avec la super 8 est le mouvement en déambulation ou le non-mouvement du tout (des personnes, des plans). Pour que les effets Bolex puissent se produire, la caméra cherche souvent les piétons qui marchent, les voitures qui roulent, les personnes qui sautent, les machines qui tournent, etc., et elle reste longuement sur le même motif à la recherche des *effets* (par le biais donc des manipulations de la caméra). Certains films réalisés avec la Bolex présentent néanmoins peu de mouvement dans un espace restreint, ce qui suggère une « moindre » maitrise de la part des cinéastes des possibilités que cette caméra offre. Les effets sont multipliés par l'intervention

[35] La plupart des personnes fréquentant ces ateliers viennent des champs de formation en cinéma ou artistique. Mais d'autres personnes ne venant pas de ces champs peuvent aussi les fréquenter.

sur la pellicule (peinture, grattage, rayure, en couleur ou non) qu'on peut observer dans quelques films 16 mm qui ont été réalisés avec cette caméra.

Le fait que les cinéastes ne s'éloignent pas avec la Bolex des lieux proches de l'association peut s'expliquer aussi par le fait que les personnes suivant ces ateliers nécessitent certaines orientations de la part des formateurs pour pouvoir la manipuler. Et que l'association prête difficilement cette caméra en raison de son coût, du nombre dont elle dispose et de la crainte qu'elle soit abîmée ou qu'elle disparaisse. Les caméras super 8 mm sont prêtées aisément en raison de leur coût bon marché, de leur contingent dans l'associations et de la possibilité de les réparer ou de les remplacer par une autre plus aisément. Donc le contenu et l'esthétique des films répondent aussi à ces contraintes.



Ptgm. 1 Photogramme issu d'une pellicule super 8 mm régénérée de la marque Foma utilisée dans le film Des Tournements (photogramme du film 1 de Katherine Nakad Chuffi, 2016)

Quant aux films sans caméra, nous distinguons ceux avec intervention sur la pellicule et ceux d'animation. Pour les interventions, qui sont souvent de contenu « abstrait », nous les observons soit dans l'entièreté (ils proviennent des ateliers menés par Sylvia Fredriksson) soit dans des moments précis des films (ils proviennent des ateliers de Victor De Las Heras), surtout de ceux réalisés avec la Bolex H16 Reflex (en raison du format 16 mm qui est le même employé lors des

interventions[36, 37]). Outre l'intérêt artistique des cinéastes de ces techniques, ces deux catégories de films d'intervention sont très présentes à L'Etna en raison de la relative aisance de se procurer de la pellicule (opaque, transparente, chutes) et de la non-nécessité pour l'association d'avoir recours à des caméras. Celles-ci supposent un coût non négligeable dans son budget annuel, si nous prenons en considération les réparations, les remplacements et l'achat de nouvelles caméras. Les films d'animation image par image ont été réalisés avec la *Bolex H16 Reflex* (R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e., et le film viii Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule) et les caméras super 8 mm (voir *Réviser panique destin* et mon film dans *Des Tournements*). C'est cette technique d'animation qui est la plus employée dans l'association. Nous décelons néanmoins très peu de films qui les emploie. Richard Negre proposait des ateliers d'animation à L'Etna en 2010 et 2011 à partir de dessins et de peintures qui étaient photographiés au banc-titre, mais cette catégorie d'animation, telle que pratiquée par Negre, n'a plus cours dans l'association.

Nous allons maintenant approcher les films à partir des thématiques précédemment citées en nous tenant aux catégories de films proposées. Pour Bourdieu, « Seule la décision […] d'étudier en premier lieu des groupes réels devait permettre d'apercevoir (ou empêcher d'oublier) que la signification et la fonction conférées à la photographie [dans le cas de cette thèse, outre la photographie, le photogramme] sont directement liées à la structure du groupe, à sa plus ou moins grande différenciation et surtout à sa position dans la structure sociale »[38]. Et d'ajouter que « Comprendre adéquatement une photographie […], ce n'est pas seulement reprendre les significations qu'elle *proclame*[39], c'est-à-dire, dans une certaine mesure, les intentions explicites de son auteur, c'est aussi déchiffrer le surplus de signification qu'elle *trahit*[40] en tant qu'elle participe de la symbolique d'une époque, d'une classe ou d'un groupe artistique »[41]. Qu'a-t-on à déchiffrer de

---

[36] En générale les films d'intervention sur pellicule réalisés au sein des *associations* sont le plus souvent en format 16 mm, et quelques fois en 35 mm, en raison de la taille de ces pellicules qui sont plus importantes que celle en super 8 mm. Un support large rend plus aisé le processus d'intervention.

[37] En argentique ils sont montés ensemble par le moyen d'une colleuse, numérisés ils sont montés par le moyen d'un logiciel de montage audio-visuel.

[38] Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, *op. cit*., p. 27.

[39] C'est Bourdieu qui met en italique.

[40] *Ibid.*

[41] Pierre Bourdieu, Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, *op. cit*., p. 25.

ce « surplus de signification » que les films analysés trahissent ? Dans quelle mesure participent-t-ils à cette symbolique ?

2. *De l'isolé au groupe*

Parmi les films, j'ai repéré trois grands axes d'approche d'une échelle allant du motif de l'isolé[42] à celui du groupe : le formateur isolé ; la femme isolée ; le groupe. Ces femmes et hommes isolés ou en groupe participent ou non aux activités de l'association. Comme je n'ai jamais entendu la voix ni vu le corps de la quasi-totalité des cinéastes, je ne pourrais souvent qu'avancer des hypothèses quant à leur présence dans les scènes. J'ai par contre suivi les ateliers de tous les formateurs des films approchés (dans cette section ils sont au nombre de trois). Afin de soulever quelques observations, penchons-nous maintenant sur chacun de ces axes.

2.1. Le formateur isolé

Nous allons observer des extraits de film dans lesquels les formateurs[43] sont les plus présents et les plus isolés, soit deux extraits de film pour Mauricio Hernández (*Incipit* : - xix, 2012, Malika Labdoum ; - xx, 2013, Simone Geber), un pour Guillaume Mazloum (*Bolex H16 Reflex*, réalisé par Leslie et Julien, 2010) et un dernier pour Victor De Las Heras (*Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule*,

---

[42] Seuls ou isolés ? Jean-Pierre Bertin-Maghit et Benjamin Stora emploient le premier terme s'agissant des soldats ayant combattu pendant la guerre 1954-1962. Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit.* p. 244. Lors d'un entretien accordé au journal Libération, Jean-Luc Godard dira sur ces sujets : « Dans *Nous sommes tous encore ici*, Anne-Marie Miéville me faisait lire un texte de Hannah Arendt qui disait que la solitude n'est pas l'isolement. Dans la solitude, nous ne sommes jamais seuls avec nous-mêmes. Nous sommes toujours deux en un, et nous devenons un… seulement grâce aux autres et lorsque nous nous trouvons avec eux. Moi, j'aime bien être à une table où on rit et où on mange, mais je préfère être en bout de table et ne pas être obligé de participer. En même temps, je veux en être et profiter de cela… L'isolement du prisonnier, c'est tout autre chose. » Et de poursuivre plus loin : « Dans l'écriture, il y a un moment où on quitte la solitude et on est dans l'isolement. Quelqu'un comme Chandler le disait : à partir du moment où je suis sur une piste, tout ce que je fais c'est le roman, allumer une cigarette, cuire un oeuf au plat, me promener, tout dès lors est isolement et c'est très dur. » Pour lui, « la solitude, c'est d'être deux. » Robert Maggiori, *Jean-Luc Godard : « quand j'ai commencé à faire des films j'avais zéro an »*, entretien avec Jean-Luc Godard réalisé par Robert Maggiori, Paris, Libération, 2004. J'ai beaucoup hésité entre ces deux termes. En prenant comme point de repère le propos de Godard, je dirais que le terme isolé serait plus approprié dans notre cas parce que nous ne voyons pas l'être avec d'autres êtres à l'écran. Les autres êtres sont dans le hors champ. Si l'on prenait en considération le hors champs, l'on pourrait alors considérer qu'il est seul (« la solitude, c'est d'être deux »).

[43] Je n'en ai pas décelé des formatrices. Sylvia Fredriksson proposait des ateliers 16 mm, d'intervention sur pellicule sans l'usage de la caméra, dans lesquels elle n'apparait pas physiquement. Ils sont ultérieurement analysés.

viii, 2014). Mazloum n'apparait que très peu dans la globalité des films, y compris dans celui sélectionné pour l'analyse dans cette section. Et aucun des deux autres formateurs n'y apparait tellement. Hernández est le seul parmi eux à faire usage de sa propre voix (voix over), et ce dans plusieurs films, même lorsqu'il n'apparait pas physiquement. Puisque leur numérotation diffère, ils seront ici désignés par leur numéro et par Leslie et Julien (et parfois par le nom des formateurs). Seul le film xx, tourné au cimetière de Montmartre, a été réalisé en dehors des locaux de *L'Etna*, et des rues adjacentes.

Dans l'histoire du cinéma – des premiers temps, classique, d'auteur, expérimental, d'avant-garde, etc. –, nombreux sont les cinéastes physiquement présents dans les films qu'ils ont réalisés (les frères Lumière, Georges Méliès, Segundo de Chomón, Dziga Vertov, Maya Deren, Alfred Hitchcock, Jonas Mekas, Maurice Lemaître, Agnès Varda, Jean Rouch, Gérard Courant, Joseph Morder, etc.). Ils proposent ainsi des « portraits » ou des « autoportraits »[44], aux temporalités distinctes : court (Hitchcock, Lemaître) ; très long à la manière d'un carnet ou d'un journal filmé (Mekas, Morder, Courant) ; voire durant l'entièreté de la fiction (Méliès, de Chomón, Deren) ou du documentaire (Lumière, Vertov, Rouch). Le cas approché ici se distingue de ces exemples par le fait qu'il s'agit de la présence des formateurs. Cependant, au vu de leur participation au processus de création des films, laquelle peut parfois être importante, il serait judicieux d'avancer qu'ils sont les coauteurs des films. Dans cette perspective une certaine analogie avec les exemples historiques pourrait s'opérer.

Ces films avec les formateurs ont été réalisés entre 2010 et 2014. Seul le film de De Las Heras a été réalisé lorsque L'Etna avait déjà son siège social et ses activités à Montreuil (nous l'avons vu, son déménagement s'étant déroulé à la fin de l'année 2013), les autres films l'ont été lorsque l'association était à Paris. Il s'agit là d'une période charnière, une période de transition entre deux gouvernements, l'Union pour un mouvement populaire (UMP) de Nicolas Sarkozy (centre-droite) et le Parti Socialiste (PS) de François Hollande (centre-gauche). Seul le film de 2010 a été réalisé sous Sarkozy, Hollande prenant le pouvoir présidentiel en mai 2012. Pendant toute cette période (2010 à 2014), Paris était gouverné par le Parti

[44] Pour ces questions, voir Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Formes expérimentales descriptives III, Portrait, collection / Autoportrait/fiction. », *Jeune, dure, pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit*, p. 453-458.

Socialiste de Bertrand Delanoë et d'Anne Hidalgo (adjointe au départ, celle-ci étant devenue maire en 2014) et Montreuil par le Parti Europe Écologie Les Verts de Dominique Voynet (ce parti gouverne exceptionnellement cette ville qui traditionnellement vote pour le Parti communiste, et ce depuis les années 1930). Face à une situation politico-sociale pleine de rebondissements et de frictions, divers mouvements sociaux sont en cours dans plusieurs villes en France pendant cette période, qu'elles soient régies par un parti ou par un autre. Bien que ces films n'en rendent pas explicitement compte, ils se situent, par les personnes impliquées, à l'intérieur de ce système. Ils présentent ainsi des rythmes, des gestuelles et des positionnements propres à ces années-là. Et ce singulièrement par la figure des formateurs (ceux-ci étant le point de liaison entre deux mondes, celui de L'Etna et celui des cinéastes-apprentis). Pour cela les cinéastes auront aussi parfois recours à la figure rhétorique du détournement.

Dans les extraits choisis les formateurs se trouvent déconnectés de tout contact avec les autres et avec le cinéaste qui les regarde par l'œilleton de la caméra. Seul Hernández dans l'extrait de cinq secondes (4'23-4'28) où il est isolé dans le film xx déroge à cette disposition en orientant son regard vers la caméra. Le décor et le paysage dans lequel il s'inscrit dans cet extrait, celui du cimetière sous un ciel gris, et même ses vêtements (gris et noir) et les objets qu'il porte (le sac et le trépied noirs de la caméra), sont susceptibles d'engendrer chez les spectateurs un certain malaise Dans ce film tout de même en couleur, Hernández, filmé de face en un plan moyen, tente de rompre ce malaise (tout en créant d'autres sortes d'inconforts en raison du lieu où il est filmé) par des gestuelles expansives et des expressions gaies. Son attitude, son idiosyncrasie, orientée vers le détournement des conventions sociales invite en 2013 les spectateurs à se libérer de certains codes comportementaux foncièrement ancrés dans leur quotidien. La rupture est posée autrement dans l'extrait de trois secondes (2'56-2'59) du film xix, qui ne comporte qu'un plan, dans lequel la puissance des lumières du projecteur et de la lampe incandescente fixée sur son visage parfois rougeâtre parfois jaunâtre tend à rappeler au spectateur le monde spectaculaire dans lequel celui-ci vit « malgré tout »[45]. C'est par le moyen d'une narration décousue et d'un gros plan sur son visage obnubilé par la puissance lumineuse que la cinéaste, Malika Labdoum, joue la carte du

[45] J'emprunte cette formule à George Didi-Huberman, *L'image malgré tout*, *op. cit*.

spectaculaire tout en offrant au spectateur le spectacle le plus déconnecté de tout lien avec le quotidien et avec les autres. En opérant ainsi la cinéaste a recours à la rhétorique de l'abondance et de la déconnection des liens sociaux, elle souhaite provoquer chez le spectateur une sorte de convulsion visuelle et humaine par l'hyperbole formelle et l'isolement de l'être. En procédant ainsi, elle interroge et détourne certaines des conventions sociales, toujours présentes en 2012, et cinématographiques. Pour Guy Debord, il est important de montrer des images de la société du spectacle tout en les mettant en cause et en les détournant[46], comme le fait Labdoum.



Ptgm. 2 Mauricio Hernández au cimetière de Montmartre dans le film xx, des ateliers Incipit, réalisé par Simone Geber (2013)



Ptgm. 3 Mauricio Hernández à L'Etna dans le film xix, des ateliers Incipit, réalisé par Malika Labdoum (2012)

Les deux précédents films ont été réalisés avec des caméras super 8 mm. Nous observerons désormais des scènes réalisées avec la Bolex H16 Reflex, c'est-à-dire que les cinéastes, et les formateurs (Mazloum et De Las Heras), s'intéresseront aux *effets* optiques[47] (qui engendrent d'autres effets de nature symbolique) que cette caméra peut procurer. Dans un extrait de quarante-six secondes (2'54-3'40) du film de Leslie et Julien réalisé en 2010, le formateur Mazloum est filmé isolé dans deux plans fixes très rapprochés, en oblique, légèrement en contre-plongée, très sous-exposés, et avec des constantes variations lumineuses involontaires (dues à la sensibilité de la pellicule, à son défilement dans la caméra et à la caméra. Ce fait jouera en faveur des intentions de détournement du film). La figure du formateur

[46] *Ibid.*

[47] Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard distinguent trois catégories d'effets, les optiques, les spéciaux et les visuels. Les optiques trouvant leur source dans l'appareillage (caméras et/ou tireuses optiques) ; les spéciaux sur les lieux de tournage ; les visuels à partir des manipulations sur ordinateur. Voir Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les effets spéciaux au cinéma. Un siècle de création en France et dans le monde*, Paris, Armand Colin, 2018. Voir aussi les vidéos sur internet dans lesquelles Hamus-Vallée aborde ces questions.

est évacuée dans ce qu'elle pourrait contenir de signifiant et remplacée par celle de l'homme que les cinéastes essaient aussi de mette à l'écart du champ visuel dans ce qu'elle contient de « masculinité ». L'arrière-plan n'a comme décor qu'un fond lisse noir (avec à certains endroits un blanc argile provenant d'un défaut d'usage ou de la caméra défectueuse). Mazloum est vêtu de noir, avec une capuche elle aussi noire qui lui couvre les yeux. Il se fond ainsi en grande partie dans le noir du décor. En raison de l'abondance de noir, la lumière ne révèle que la luminosité renvoyée par la partie montrée de son visage et par sa main quand celle-ci entre dans le plan.

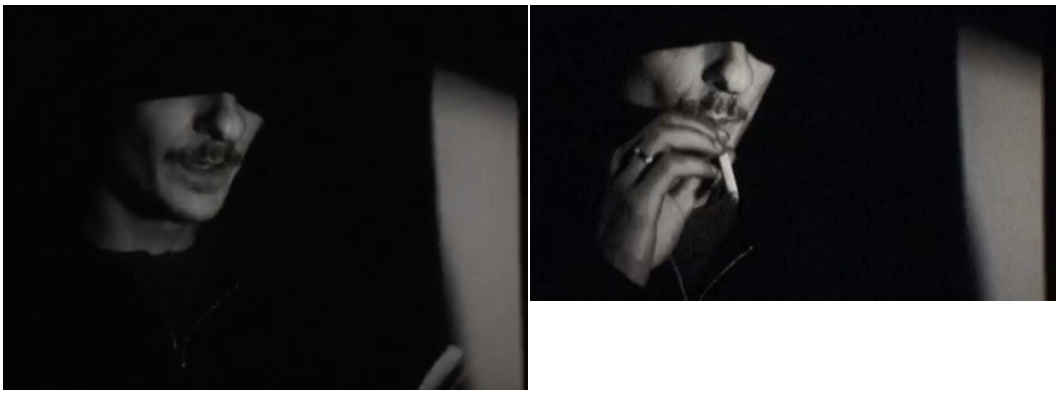
Dans ces deux plans Mazloum a comme attitude de diriger son visage vers le bas tout en articulant les lèvres en dessous de sa moustache « masculine » noire comme s'il parlait en lisant (nous ne l'entendons pas parce qu'il s'agit d'un film muet. Nous décelons un bout de ce qui ressemble à un livre, suggérant alors qu'il serait en train de le lire). Cette action d'articulation des lèvres n'est au premier plan de l'extrait interrompue qu'à trois moments : lorsqu'il tire une fois sur sa cigarette (l'un de ses doigts porte une bague) et lorsqu'à deux reprises il montre sa langue. Au deuxième plan de l'extrait l'articulation des lèvres n'est à aucun moment interrompue tandis que des fumées fantasmagoriques sortent en abondance du nez et de la bouche de Mazloum. Un temps après avoir tiré sur sa cigarette dans le premier plan, la caméra le filme au ralenti (« zoom temporel »), lequel ne s'estompe pas jusqu'à la fin du deuxième et dernier plan. Seules les lèvres qui articulent alors lentement et la fumée de cigarette qui circule au ralenti laissent apercevoir cet effet, c'est-à-dire que ce sont sur ces articulations et circulations spatio-temporelles que les cinéastes souhaitent zoomer pour que les spectateurs les remarquent au plus près. Ceci parce que les cinéastes songent qu'en ce faisant les spectateurs se poseront les questions en tentant eux-mêmes d'y répondre : que dit-on ? Quel air respire-t-on ?

Cet extrait est précédé et succédé de deux autres plans qui viennent en contraste : c'est d'abord la figure, en très gros plan sous-exposé, des yeux d'une femme qui clignotent (l'image d'un ruban blanc argile s'inscrit sur le rebord droit de l'écran, en raison d'un défaut d'usage ou du matériel. Nous observerons que ces imprécisions peuvent rejoindre les intentions des cinéastes) ; c'est ensuite la luminosité du fond blanc qui recouvre l'entièreté de l'écran. Ces figures qui mènent vers l'ouverture du champ, enfoncent encore plus la figure de l'homme (formateur) dans l'obscurité, effaçant sa « masculinité ». Les cinéastes mettent ainsi en échec

la puissance « masculine » tant acclamée dans cette société des réseaux sociaux sur internet de 2010, en la bafouant, en la mettant en dérision et en la rendant quelque peu méconnaissable (sa petite moustache est l'ultime signe de « masculinité » dans les plans). Si les cinéastes laissent un temps les spectateurs baigner dans cette image obscure et « défectueuse », c'est pour les inciter à porter un regard critique sur certains paradigmes sociaux alors en cours dans la société. Ils les invitent aussi à atteindre un autre monde qui s'inscrirait au-delà des aspects oppressants qui ont trait aux questions de pouvoir, c'est-à-dire le monde poétique de l'imaginaire que lit Mazloum dans le livre, et qui pourrait éventuellement, pour en détourner ensuite, être composé avec leurs quotidiens social débordants de conventions et de problèmes.

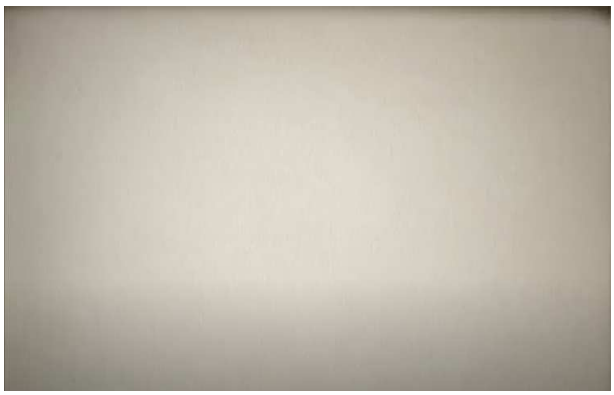


Ptgm. 4 Les yeux clignotant d'une femme dans le film de Leslie et Julien des ateliers Bolex H16 Reflex (2010)





Ptgm. 5 Guillaume Mazloum dans le film de Leslie et Julien des ateliers Bolex H16 Reflex (2010)



Ptgm. 6 Blanc argile dans le film de Leslie et Julien des ateliers Bolex H16 Reflex (2010)

Comme dans le film avec Mazloum que nous venons parcourir, les cinéastes et le formateur Victor De Las Heras sont eux aussi, avec la Bolex, à la recherche d'*effets* optiques dans l'extrait de vingt-six secondes (1'39-2'05) du film viii (2014) que nous observons désormais. L'effet de l'animation image par image de l'extrait de cinq secondes (1'45-1'49), couplé à un monde en double (De Las Heras pendant quasiment l'entièreté de l'extrait de vingt-six-secondes, et une femme à la fin, sont, par l'effet optique du cache[48], à la fois d'un côté et de l'autre de la table) et à un décor plus ou moins psychédélique (feuilles dépecées posées sur la table et par terre ; ombre et lumière des feuilles d'un arbre estampé sur les murs ; troncs et branches sinueux d'un arbre ; escabeau ; structures verticales en bois, en métal, en bêton), présente des caractéristiques de « déréalisation ». Historiquement, d'après Sébastien Denis, cet effet d'animation image par image est apparu dans le but de

[48] Au moment du tournage, un cache est posé d'un côté de la caméra entre l'objectif et la caméra, de sorte que, lorsqu'on filme, une seule partie de la pellicule est exposée et l'autre est cachée pour qu'elle soit exposée à son tour lors du prochain tournage avec ce même morceau de pellicule (les cinéastes mettent l'aiguille temporelle de la caméra à la case de départ où le cache démarre pour pouvoir filmer, et donc exposer, le bout auparavant caché).

« pervertir le réel »[49]. D'après lui, il s'agit d'une animation de type « réalisme photographique »[50] qui a été employée surtout à partir des années 1920 par les avant-gardes cinématographiques[51]. En employant cette technique, le formateur De Las Heras est exposé ici dans un état d'inaction presque totale : la « magie » de l'effet d'animation image par image remplit le verre d'eau à sa place. Elle ne s'opère qu'à ce moment-ci. Il n'a pour action, sans l'effet de l'animation, que de prendre sur la table le verre rempli d'eau, de le boire et de le déposer en retour vide.

L'extrait ne comporte que deux plans : 1. le deuxième et dernier plan qui dure environ six secondes (1'58-2'05) est général, fixe et légèrement en plongée. L'objectif est abord sur De Las Heras (il est de profil, exposé en double, assis sur une chaise se situant de part et d'autre de la grande table, elle-même doublée) puis, après un fondu enchainé, il se pose sur une femme qui ne fait que remplacer De Las Heras dans le même décor pendant deux secondes jusqu'à ce que l'extrait se termine. Elle est de profil, exposée en double, assise sur une chaise se situant de part et d'autre de la grande table doublée, elle est statique (alors que l'homme gesticule). Elle a, d'un côté, une main sur la table qui tient le verre rempli d'eau, et de l'autre, la main sur le verre vide. 2. Le premier plan dure vingt-huit secondes (1'39-1'57). Il contient un extrait avec l'effet d'animation. Il débute par un plan très rapproché et légèrement en contre-plongée sur De Las Heras de profil du côté droit de l'écran. Il soulève un verre d'eau avec sa main et le vide en le buvant. La caméra suit le verre d'abord en panoramique diagonal sans animation, puis horizontal en animation image par image jusqu'à l'autre bout de la table (d'un bout à l'autre le verre se remplit d'eau par l'effet de l'animation). C'est lorsque l'animation image par image s'arrête qu'un panoramique diagonal rapproché de la main au visage (et vice-versa) de De Las Heras est opéré (il boit d'abord le verre d'eau plein, puis il le dépose vide sur la table). Tant De Las Heras que la jeune femme ont des attitudes corporelles très raides (elle plus que lui) : ils sont toujours filmés de profil, ils ne regardent jamais vers la caméra ou le spectateur, ils regardent toujours en face d'eux. Ils sont tous deux vêtus pareils (avec un pull noir et un pantalon de couleur foncé) et coiffés plus ou moins pareils aussi, lui a une barbe et une moustache comme éléments majeurs de différenciation et de « masculinité ». En contraste, cet

[49] Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, *op. cit.,* p. 85, p. 79-105.
[50] *Ibid*, p. 82.
[51] *Ibid*, p. 79-105.

extrait (avec ces deux plans) est précédé d'un très gros plan fixe sous-exposé de face sur une bouche fermée, qui articule, d'un homme moustachu et barbu ; il est suivi par de légers panoramiques multidirectionnels très rapprochés en contre-plongée et en contre-jour sur les branches d'un arbre plein de feuilles (et d'une multitude de taches bleues cerclées de lignes noires et blanches provenant des activités d'intervention sur la pellicule).





Ptgm. 7 Extrait d'une animation image par image précédé et succédé par deux plans du film viii de l'atelier Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (2014)

De Las Heras (comme la jeune femme) est ici presque dépourvu de toute humanité (il ne bouge quasiment pas, ne rit pas, ne parle pas, ne communique pas, ne s'exprime pas – il ne le fait qu'au moment de l'assouvissement) et de toute subjectivité (il se présente et se comporte plus ou moins comme la jeune femme) tout en dirigeant son regard vers lui-même qui est pourtant loin de lui-même, c'est-à-dire que l'autre lui-même n'est qu'à l'autre bout de la table (ces faits interrogent l'identité de l'être et de l'homme). Par la présence de l'homme dans presque l'entièreté du film, par le fait que la femme n'occupe qu'une infime partie de l'extrait et qu'elle est en outre reléguée à la toute fin du plan, par le fait qu'ils sont dans l'inaction engendrée par l'automatisme, isolés, dépourvus d'identité, homogènes, intégrés dans des catégories de plans bien carrés/méthodiques, les cinéastes souhaitent ainsi critiquer la place encadrée que les êtres prennent et comment ceux-ci sont positionnés dans la société de 2014, où des femmes et des hommes sont contraints ou amenés à suivre des logiques de marché qui chamboulent leur qualité d'être sensible, pourvu de subjectivité. Ces expressions du sensible, du subjectif, sont par contre plus inscrits dans les scènes extrêmes de l'extrait qui prennent en étau cet homme et cette femme (par l'articulation et par l'intervention).

2.2. *La femme isolée*

La figure de la femme isolée est très récurrente dans les films visionnés, si c'en n'est pas d'ailleurs la plus (nous avons déjà observé quelques-unes des raisons de la présence majoritaire des femmes dans les films). Elle est présente à l'intérieur de l'espace de l'association, dans sa cour, dans les rues, jardins et parcs adjacents ou éloignés de son local d'activité, chez les filmeurs et les filmeuses. Les situations dans lesquelles elle se trouve sont des plus variées. Pour le développement argumentatif de cette section, j'ai choisi de n'approfondir que quelques exemples qui n'ont pas pour fonction d'illustrer l'ensemble des approches des femmes dans les films. Ces exemples présentent deux versants, l'un qui décrypte les femmes isolées sous le prisme des stéréotypes sociaux (les supposées sensualités, sexualités et « féminités » propres aux femmes), l'autre qui les décrypte sous un prisme plus nuancé.

Prenons d'abord comme exemple un extrait (1'34-1'58) tiré du film xiv des ateliers Bolex H16 Reflex (avec intervention sur pellicule) : le ou la cinéaste zoome et dé-zoome d'une à plusieurs fois sur chacun des quatre plans comportant une figure de femme isolée. La femme du premier et du quatrième plans (il s'agit de la même femme, dessinée sur un tableau) est figurée à l'avant-plan et au milieu de l'écran en plan général, puis en plan moyen, on voit son corps, de la poitrine au visage, avec les yeux regardant le spectateur, dans une copie en noir & blanc du tableau de Pablo Picasso de 1937, de style cubiste[52], dénommé *Portrait de Marie-Thérèse Walter* (il est accroché légèrement en oblique sur un support vertical qui occupe l'entièreté du centre de l'écran et qui présente des gradations entre le gris et le noir. Ce support est en deuxième plan alors qu'un mur blanc est à l'arrière-plan). La femme du deuxième et du troisième plans (il s'agit aussi de la même femme) est filmée (figurée cette fois-ci en chair et en os), en montage court, en gros et très gros plans sur à la fois son cou et la moitié basse de son visage, tandis que les autres parties de son corps sont hors champ. Comme le soulève Patrick de Haas, « Le gros plan capture, découpe, isole des morceaux de réalité et leur prête de ce fait une nouvelle existence. Associé au montage court, le gros plan brise simultanément la continuité spatiale et temporelle, et peut produire des effets violents d'hétérogénéité

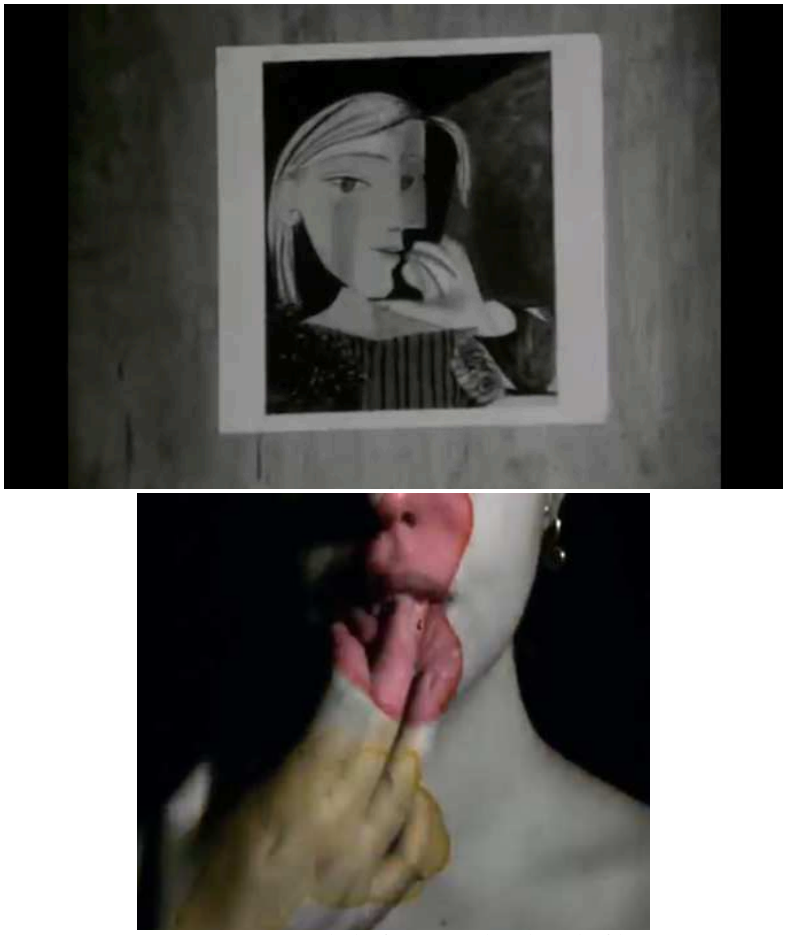
[52] « On a dit et redit que ces portraits venaient de la démultiplication des points de vue, comme si un même visage était vu plusieurs fois à la fois : pour autant, bel et bien encore un visage, et s'il explose, c'est à force d'attention. », Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « collection essais », 1992, p. 163.

proches de ceux recherchés dans le collage dada. »[53] En dépit du parallélisme stylistique entre les plans des deux figures, la femme en chair et en os renvoie à un style de fragmentation des éléments plus radical que celle qui est représentée sur le tableau de Picasso, et qui fait référence au dadaïsme. Les nombreux zooms présents dans les quatre plans de cet extrait ne viendraient que renforcer la dialectique des propositions formelles et réflexives. Les deux figures de la femme isolée ont en commun, par la manière dont elles sont exposées, outre le caractère fragmentaire, de présenter une attitude à la fois rigide et incisive et d'avoir des éléments de déformation déposés sur elles. Temporellement et spatialement, l'une (celle du tableau) est révélée, en plan général et dès le premier instant, déformée (style cubiste), alors qu'un long zoom avant la met en exergue. L'autre l'est au fil du déroulement du film avec des incessants zooms, très courts, avant et arrière : en jouant avec ses doigts, la femme déforme par moment sa bouche alors que des couches chromatiques d'intervention sur la pellicule[54] distinctes les unes des autres et au nombre de quatre (rouge, bleu, jaune et blanc) se posent, successivement, simultanément et dans un rythme plus ou moins effréné, sur la partie exposée de son visage et de son cou. Par moment, sa bouche et son visage sont entourés de rouge et de blanc. L'extrait choisi se termine par un zoom arrière sur la femme isolée du tableau. Plusieurs mouvements s'inscrivent par le biais de ces dynamiques. À la vue d'une telle représentation de la femme encadrée, fixée sur un unique plan, découpée, inerte, isolée du tableau, le ou la cinéaste a réagi en image animée en proposant des figures symboliques dialectiques du double, du multiple (plusieurs photogrammes, plans, morceaux), du parallélisme, du fragmenté, du détournement, de la digression. Sans compter les couleurs qui, par leur symbolique à profusion, pourraient renvoyer, au travers de ces figures de la femme isolée, à l'érotisme, aux funérailles, à l'interdiction, à la froideur, à la virginité, à la divinité, à la trahison, à l'amour, à la dictature, à la guerre, enfin, aux méandres des évènements intimes ou publics qui ont cours dans notre société. Ce film a été réalisé en octobre 2015, pendant le gouvernement de centre-gauche de François Hollande

[53] Patrick de Haas, Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », *Jeunes, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit*., p. 66.

[54] Ce film, comme tous les films Bolex, est en noir & blanc. Les textures colorées ont été engendrées par l'acte d'intervention sur la pellicule qui s'est effectué après que le film ait été révélé dans le bain chimique.

et de Anne Hidalgo, après que des événements majeurs (dont les attentats de janvier de cette année) ont eu lieu en France. Par ses propositions formelles et de contenu, il ne peut qu'être symptomatique de l'état d'esprit qui régnait alors. Et il renvoie, notamment par le recours au symbolique, aussi aux mouvements sociaux de contestation et de revendication de 2015 au sujet de la place et des droits des femmes dans la société (ces mouvements s'inscrivent dans une longue histoire militante que les années 1970 a contribué à faire valoir l'importance). Le tableau de Picasso est là dans le film pour aussi nous rappeler que les femmes isolées de 1937, celles qui précèdent l'avènement de la Seconde guerre mondiale, sont aussi celles de 2015, isolées ou non, c'est-à-dire celles aux prises avec les droits fondamentaux et les politiques mises en place pour les faire valoir. Par l'usage sinueux des éléments, le ou la cinéaste opère ainsi un appel à la mémoire et aux transformations et invite les spectateurs à intervenir, par quelque moyen que ce soit, après leur sortie de la salle de spectacle, que celle-ci soit intime ou publique.



Ptgm. 8 Figures de la femme isolée dans le film xiv des ateliers Bolex H16 Reflex (avec intervention sur pellicule) – octobre 2015

Dans le film 16 mm en noir et blanc de Leslie et Julien, réalisé en 2010 dans l'espace de L'Etna à Paris, la scène avec Leslie isolée (1'52-2'16) devant une table rétroéclairée de montage et entourée de divers outils pour le maniement de la pellicule (enrouleuse, colleuse, visionneuse, lampes), est intéressante à observer par ce qu'elle dit des catégories de relations (femmes isolées-techniques-matériaux-cinémas). Elle a été réalisée en un seul plan rapproché, surexposé (le tout noir des vêtements de Leslie l'amortit) et plus ou moins « fixe ». Il est en réalité plutôt titubant du fait que la caméra est légère, qu'elle n'est pas fixée sur un trépied ni sur l'épaule du cinéaste Julien et que l'œil de celui-ci est à son œilleton. Au moment du montage, les cinéastes (Leslie et Julien ont monté ensemble le film[55]) n'ont pas fait usage du « stabilisateur » des logiciels afin d'évincer ou d'amenuiser ces effets. Ceux-ci contrecarrent la fixité relative du plan tout en apportant des nuances rythmiques et un certain dynamisme à la chronique plutôt documentaire.

L'attitude de cette femme, Leslie, qui est de profil du côté gauche de l'écran face aux matériels et à des murs blanc sans profondeur de champ, est de, dans la gaité qu'elle exprime par son léger sourire, allumer une cigarette, tirer une fois sur celle-ci en projetant ensuite la fumée dans l'air, se pencher à deux reprises pour regarder de près et toucher la pellicule 35 mm imprimée et étalée entre la table et l'enrouleuse (il ne s'agit pas de la pellicule de son film monté avec celui de Julien qui a été réalisé en 16 mm). L'agent de rupture dans cette scène de vingt-quatre secondes s'inscrit dans le rapport « banal » (sa gestuelle ne s'oriente pas vers la fabrication d'un film) et détournant que cette femme isolée entretient avec les techniques et les matériaux composant l'arsenal des mythifications cinématographiques. Le cinéaste Julien a atteint celles-ci par le détournement de la fonction première de ces composantes (qui est celle, par le biais de leur matérialité et technicité, d'être liée à fabrication d'un film, le plus souvent destiné au marché) au travers d'une gestuelle qui n'opère que dans le tâtonnement et la déviation. Le cinéma en tant que mythe est ici mis en échec au travers de la figure de la femme qui représente traditionnellement l'un de ses plus significatifs échecs sociaux (historiquement les femmes occupent une place dans le champ des métiers du

[55] J'étais présente lors de cet atelier.

cinéma moins importante et valorisante socialement que les hommes[56]). La figure du refoulement est adoptée par Julien qui ne dévoile finalement, non sans ironie, pas grand-chose de cette femme isolée et du film fabriqué avec ces matériaux présents sur la table. Il l'adopte en toute connaissance de cause, parce qu'il sait, homme de cinéma qu'il est, oh combien sont enfouies dans la stratosphère cinématographique les injustices sociales qui ont trait aux femmes, injustices celles-ci qui, par ricochet, les refoules à contrecoup. Ce faisant il relègue cette figure de la femme au stade embryonnaire du croisement entre la gestuelle, la technique et la matérialité, dans un espace (de montage) traditionnellement occupée par les femmes dans l'histoire des métiers du cinéma (les monteuses)[57]. Le fait que cette scène ait été filmée avec une Bolex nous renseigne sur les effets que le cinéaste recherchait, « sans avoir réussi », en filmant au ralenti et en accéléré la fumée de la cigarette qui circule dans l'espace, effets que nous observons dans la scène suivante (Julien est filmé par Leslie en accéléré en train de fumer). S'il n'a pas réussi cet effet, il a du moins réussi celui symbolique de rendre le caractère imperceptible du social perceptible au social.



Ptgm. 9 Une femme isolée, Leslie, devant une table de montage à L'Etna dans le film de Leslie et Julien (2010)

Trois autres films (iv et xvi des ateliers *Incipit*, réalisés tous deux en 2012 ; film 1 de *Des Tournements*, réalisé en octobre 2016) proposent des perspectives encore plus renversantes quant aux rapports que les femmes isolées entretiennent avec les éléments qui les entourent, avec elles-mêmes et avec autrui. Par leur gestuelle et leur positionnement, par le cadrage, les angles de prise de vue, la

[56] Voir Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Layerle, Sébastien (dir.), *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel,* Bruxelles, Peter Lang, 2020. Plusieurs articles dans cet ouvrage traite explicitement ou implicitement de ces questions.

[57] Voir Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Layerle, Sébastien (dir.), *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel, op. cit.*

chromaticité et la lumière, les femmes de ces trois films sont dévoilées comme s'inscrivant radicalement à l'antipode de la figure de la femme angélique et incandescente véhiculée par les organes médiatiques de masse, dont le cinéma lui-même. Elles appartiennent en quelque sorte au monde des monstres, des méchantes, non parfois sans un brin d'ironie. Installées dans ces méandres, elles renvoient aux spectateurs le sentiment de l'amertume et de l'impuissance face aux évènements dont ils deviennent, au fil des films, les témoins. Dans les films iv et xvi (*Incipit*) respectivement un scarabée et une souris sont manipulés et maltraités par elles ; dans le film 1 de *Des Tournements* la femme isolée est substituée par la figure ici asexuée et a-genrée du diable. L'enjeu pris au sens figuré prend ici tout son sens. Nous sommes en plein cœur du spectaculaire, comme l'aurait éventuellement argumenté Guy Debord. Celui du dominant, qui dicte, qui norme, qui ignore, mais aussi celui des cinéastes qui par le moyen des images du « spectacle » (au sens debordien) proposent au travers de ces films des circuits de pensées qui dévoileraient l'envers du décor, c'est-à-dire le cruel, la misère, le terrible, enfin, tout ce qui a été engendré à partir d'une logique du spectaculaire[58]. Observons de plus près des extraits de ces trois films.

Le film iv a été réalisé en 2012 par Alexia Desvernay. La seule jeune femme que nous apercevons à l'écran et dont nous entendons la voix en « voix over » est vraisemblablement celle-ci. Observons l'extrait de ce film dans lequel elle est isolée dans un parc (ou bois) avec un scarabée (1'24-2'41) : l'extrait comporte quatre plans, les deux premiers étant pratiquement le même. Les deux premiers plans sont, d'abord très rapproché pour l'un, puis rapproché pour l'autre, fixes (titubants), surexposés d'un côté de l'écran et sous-exposés de l'autre (sciant l'écran en deux composantes), très scintillants et chromatiquement saturés. Ils révèlent cette femme isolée, filmée à une certaine distance, dont nous n'apercevons que la partie basse du visage jusqu'à sa ceinture. Assise, indifférente aux événements (à l'agonie du scarabée), elle tient d'une main un couvercle métallique dans lequel se trouve le scarabée (en raison de la surexposition de ces deux plans et de sa distance de la caméra, nous ne les voyons en réalité que sur le plan suivant), elle caresse légèrement son visage de l'autre main. Le décor présente une certaine profondeur de champ montrant les pelouses du parc. Elle est vêtue d'un t-shirt rose décolleté,

[58] Voir le film de Guy Debord, *La société du spectacle*, 1973, *op. cit*.

la saison est douce. L'ombre couvre une partie de son corps près du visage et du paysage tandis que l'autre partie près de la poitrine et de la ceinture est frappée par le soleil. Avant que le dernier des deux plans ne se termine, nous entendons sa voix over dire : « Je pense à une chanson russe, Les nuages dans le ciel comme les chevaux avec les ailes. » Le plan suivant est le plus long de cet extrait et même de tout le film (1'42-2'30, il dure quarante-huit secondes). En plan très rapproché, très scintillant, chromatiquement saturé, filmé en employant à des moments ce qui apparente être la technique de filmage image par image, nous apercevons le scarabée isolé les pattes en l'air agonisant à l'intérieur d'un couvercle tenu par la main de cette femme isolée. Il comporte comme décor en arrière-plan le vert des pelouses du parc que nous apercevons avec difficulté puisqu'il est flou et que le couvercle occupe les trois quarts de l'écran. Pendant son déroulement, la voix over de cette femme isolée chante en russe la chanson à laquelle elle a fait référence auparavant, avant qu'elle ne dise « Et maintenant il y a des nuages » et que le plan avec le scarabée agonisant ne finisse par une coupure nette. Dans le quatrième et dernier plan de l'extrait, nous observons, en plan rapproché très scintillant et sous-exposé, une partie du dos de cette femme, et tout le long de son bras relevé, le scarabée qui avance en direction de la profondeur de champ jusqu'à disparaitre avec le fondu au noir. Le décor est le même que ceux des plans précédents. Par le caractère impitoyable de ces scènes, par l'indifférence que la femme exprime, par l'emploi des plans « défectueux », fixes, saturés, sur et sous-exposés et rapprochés, par sa référence à la culture Russe, les spectateurs sont invités, au travers de ces figures stylistiques et culturelles, et de la figure de cette femme isolée, à se souvenir des histoires les plus cruelles, connues ou souterraines, notamment envers les femmes, et des politiques désastreuses et dictatoriales, qui ont eu cours dans la société russe et ailleurs. Ils sont alors appelés en 2012 à réfléchir à l'histoire et à des scénarios plus ou moins analogues à ceux-ci qui pourraient avoir cours dans une Russie encore gouvernée par des politiques inspirées du système soviétique et dans un monde où la droite et l'extrême-droite gagnent du terrain.



Ptgm. 10 Une femme isolée aux prises avec un scarabée dans le film iv des ateliers Incipit

Le film de fiction xvi (*Incipit*), réalisé en 2012 par Laura Cardile, se situe, par le rapport que la femme isolée entretient avec une petite souris, dans le même registre d'abjection que le précèdent. Cependant, spatialement, temporellement, acoustiquement, formellement et narrativement (la chronique par contre relève ici d'une trame elle aussi décousue), des déplacements de taille s'opèrent par rapport à celui-là : la femme est maintenant dans un appartement ; la musique classique rythme presque l'entièreté de la trame filmique tout en emphatisant ici et là le côté dramatique des scènes ; le recours au bruitage est employé ; tous les plans de ce film sont quasiment fixes, plutôt longs et en noir et blanc ; il s'agit d'un film de fiction ; il contient un sous-titre[59]. Démarrée par l'unique fondu enchainé du film, la première scène qui est filmée en un unique plan rapproché fixe, sans plongée ni contre-plongée, est la plus longue (30 secondes – le film a une durée de 2'11) et

[59] Une sorte de duel décousu corporel et en mots s'installe entre la souris et la femme isolée. D'un côté, nous entendons la souris couiner alors qu'un sous-titre apparait à l'écran comme s'il signifiait ses couinements : « Tu es une tragédienne. Grâce à toi nous sommes une tragédie. Et la seconde passée me rappelle que je suis née parce que tu as vieilli. » Pendant qu'un plan fixe très rapproché dévoile une tasse de café, que la main de la femme met en son intérieur un morceau de sucre et le touille, et des objets de couture. La femme isolée ne répliquera pas à ce bref monologue de la souris. Lorsqu'à la fin du film nous ne percevons plus d'image, sur un écran noir, nous entendons par contre la femme dire ces mots avant que le film ne se termine : « Pauvre petite souris. On dirait que tu as tes règles. »

annonce la trame à venir : au travers d'une vitre entachée à l'avant-plan rendant la vue floue, entre le surexposé et le sous-exposé, le spectateur perçoit en contre-jour : une toute petite souris en deuxième plan qui s'agite dans l'angle droit du bas de l'écran, occupant une infime partie de celui-ci ; une femme isolée (de taille géante par rapport à la souris), à l'arrière-plan, cette fois-ci occupe l'entièreté du côté gauche de l'écran, elle est vue de dos et se gratte constamment, près d'une fenêtre aux volets ouverts, donnant sur un ciel surexposé. La chronique du film se déroule autour de cette femme aux prises avec la souris (elle coud sur ses poils, la souris grimpe sur son dos, pose des excréments sur sa main). Le rythme du film est davantage inscrit dans les actions des personnages (la souris est un personnage dans ce film) plutôt que dans les plans ou la lumière qui sont quasiment statiques. L'attitude et le visage de la femme relèvent d'un extrême sérieux et elle ne montre aucun état d'âme envers la souris. Seul ce dérangement qu'elle a sur son corps, qui lui fait se gratter constamment, la fait plus ou moins sortir de ses gonds. Son état psychologique est, pourrait-on dire, à plat, tellement il est perturbé. Toute proportion gardée, il dévoile en quelque sorte l'état d'une partie de la société de 2012, dans laquelle elle s'inscrit, de celle qui est contrainte de subir les ingérences d'un gouvernement de centre-droit, de celle des femmes, et de tant d'autres personnes, que la fenêtre de son appartement s'abstient de montrer parce que ce qui importe ici, c'est l'intimité des femmes. C'est-à-dire celle qui extériorise par leurs obnubilations et leurs psychoses les tensions sociales.





Ptgm. 11 Une femme isolée aux prises avec une souris dans le film xvi des ateliers Incipit

Le troisième et dernier film est le mien, il s'agit du film 1[60] du film *Des Tournements*[61] (octobre 2016, super 8 mm, noir & blanc). Nous l'avons vu au début de ce chapitre, sa pellicule étant régénérée et de la marque Fomapan (Foma), elle a pris une chromatique virant au sépia (alors qu'en principe il s'agit du noir & blanc). Observons maintenant des extraits de la séquence la plus longue du film 1 (elle dure 1'47, alors que le film a une durée de 2'50), soit celle où je filme dans une pièce de

[60] Nous n'allons pas considérer ici l'acoustique de ce film parce qu'elle lui a été intégrée par des musiciens dans une improvisation lors du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris de 2016, sans qu'il y ait préalablement une concertation avec les cinéastes du film *Des Tournements* dont ce film 1 est une composante.

[61] Ce film contient neuf films, totalisant 24'28, le mien étant le premier dans l'ordre du montage. Je l'ai réalisé avec ma caméra super 8 mm Braun Nizo 4080 en octobre 2016 dans le cadre des activités de L'Etna pour le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris. Tous les neuf films du film *Des Tournements* ont été réalisés avec la pellicule noir & blanc de la marque Fomapan, laquelle donne un ton sépia aux films. Aucun des neuf films ne comporte de bande son. Lors de sa projection au Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, en 2016, trois jours après le début des tournages du film, un groupe de musiciens est venu aux Les Voûtes (situé au 13ème arrondissement de Paris) pour jouer de la musique en improvisant en même temps que le film se déroulait. Aucune répétition préalable n'a eu lieu avant cette projection. La musique qu'on entend dans ce film est la même que celle qui a été improvisée lors de cet évènement. Chacun de neuf films est un film tourné-monté. C'est Guillaume Anglard et Tomaž Burlin, membres de L'Etna, qui les ont développés photochimiquement, numérisés et montés les uns après les autres avec cette musique jouée lors du festival. Il n'est pas aisé de tenir dans les mains une caméra super 8 mm lourde Nizo 4080. J'ai fermé l'œilleton de la caméra avec mes doigts afin de pouvoir me filmer. Je n'ai jamais utilisé de trépieds avec les caméras super 8 mm ou 16 mm. Je l'ai acheté pour la somme de 360 euros chez André Egido lorsque je suis allée chez lui. Je suis allée chez lui à Saint-Denis à deux reprises, l'une pour récupérer la caméra achetée et l'autre pour l'interviewer.

mon appartement à Paris (0'31-2'18). Elle s'amorce par un plan général du dehors, de six secondes, filmé de l'intérieur de mon appartement par la fenêtre et se clôt par six gros plans, totalisant vingt-cinq secondes, sur mon visage (je me suis auto-filmée). C'est justement sur les deux extraits de cette séquence que nous allons désormais nous concentrer. L'extrait de clôture, avec ses six plans, qui totalise 25 secondes et qui s'avère être le plus long de cette séquence dans l'appartement, dévoile, à l'avant-plan, en contre-jour, très sous-exposé, « mal » cadré et en gros plan « fixe » (titubant), le visage d'une femme isolée (moi-même) qui tourne le dos à la fenêtre. Je l'ai filmé en alternant les effets optiques[62] conventionnels, accélérés et photogramme par photogramme[63]. Les décors de son arrière-plan sont les fenêtres et les toits de l'immeuble d'en face filmés à une certaine distance, les volets de la fenêtre de mon appartement qui réfléchissent les branches de l'arbre et le ciel, un tout petit bout de ciel surexposé. Son attitude n'est autre que celle de regarder vers la caméra (malgré la très grande sous-exposition du plan, nous pouvons par moment déceler ses yeux). Le point de vue que j'ai adopté ici était celui de reléguer la femme, au travers de son visage, au dernier plan de cette séquence, en le caricaturant, en le grimaçant, en le rendant laid, en lui faisant perdre de son allure « féminine »[64], de sa forme humaine[65]. Plutôt que la femme, il s'agit d'un morceau de la femme, un fragment, c'est-à-dire son visage, ou son visage à parfois trois quart dans l'écran (du fait du « mauvais » cadrage), recouvert en grande partie par un masque qui laisse découvert, mais très sous-exposé, le centre du visage. La figure que j'ai employée pour auréoler ce détournement, celle du diable conçu au moment du tournage avec du papier d'aluminium de cuisine, caricature, ridiculise, déshumanise encore plus ce « visage » de femme isolée en quelque sorte « dé-

[62] Nous l'avons vu, Réjane Hamus-Vallée et Caroline Renouard distinguent trois catégories d'effets, les optiques, les spéciaux et les visuels. Les optiques trouvant sa source dans l'appareillage (caméras et/ou tireuses optiques) ; les spéciaux sur les lieux de tournage ; les visuels à partir des manipulations sur ordinateur. Voir Réjane Hamus-Vallée, Caroline Renouard, *Les effets spéciaux au cinéma. Un siècle de création en France et dans le monde*, *op. cit*. Voir aussi les vidéos en ligne dans lesquelles Hamus-Vallée aborde ces questions.

[63] Le plus souvent, lorsque les objets étaient statiques j'utilisais l'effet d'image par image afin de créer un minimum d'effet de mouvement, et lorsque les objets bougeaient, par exemple dans la rue, je me suis servi de l'accéléré afin de modifier leurs rythmes.

[64] Voir la thèse de Hélène Fleckinger, Nicole Brenez (dir.), *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981)*, Paris, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011.

[65] Voir Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, « collections essai », 1992, p. 162-163.

visagé »[66]. Le peu de lumière renvoyée sur son visage, le rend encore plus méconnaissable. Et pourtant, « malgré tout »[67], c'est un visage de femme, le mien, tournant son occiput vers la fenêtre, et pas des moindres : il s'agit justement de la fenêtre donnant sur l'un des bars où ont eu lieu les attentats de Paris presque un an auparavant[68]. Du fait de ces événements dont cette femme a été témoin, cette fenêtre est, pour elle, un vecteur puissant de réactivation des souvenirs. Au travers d'elle je filme, dans le premier plan de la séquence dans l'appartement, le dehors, en plan général, « fixe » (titubant), en plongée profonde et en accéléré, en pointant la caméra vers ce lieu (le bar) chargé de significations (nous observons dans ce plan :

---

[66] *Ibid*, p. 160-178.

[67] Ainsi comme Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1964)*, *op. cit*., p. 303, j'emprunte cette formule à Georges Didi-Huberman, *L'image malgré tout*, Paris, Éditions de minuit, 2003.

[68] Je n'étais pas chez moi au moment des faits. J'étais partie vers 19h40 à la piscine Suzanne Berlioux dans le quartier Les Halles qui restait ouverte le vendredi jusqu'à environ 23h. À mon retour en vélib (je l'ai pris à 21h25), déjà à cent mètres de chez moi, j'entre dans une épicerie près de la station de métro Voltaire pour m'acheter le fruit de la saison que j'aime beaucoup, un kaki, quand quelques instants après un homme entre dans l'épicerie et annonce qu'il y a des tirs dans la rue où j'habite (ils ont commencé à 21h36 et se sont arrêtés à 21h41). Peu après, dès qu'on annonce dans l'épicerie qu'il y a aussi des tirs au *Bataclan* (à quelques mètres du métro Voltaire et donc de l'épicerie. Ils ont commencé à 21h47), et me souvenant des attentats du 9 janvier de la même année dans une épicerie à la Porte de Vincennes, je décide alors de partir à pied en direction de chez moi (avant cela, par crainte et précaution, j'avais demandé à ce que l'épicerie soit fermée avec nous à l'intérieur, mais son responsable a refusé). Lorsque j'arrive en face de chez moi, face au carrefour et au bar, les soldats et la police déjà sur place ne m'ont pas autorisée à rentrer chez moi. Je n'ai pu rentrer qu'à environ minuit. Lorsqu'ils m'ont autorisée à rentrer chez moi, de l'entrée de mon immeuble face au bar et de ma fenêtre (en hiver les arbres n'avaient pas de feuilles comme dans mon film), je pouvais voir le carrefour, le bar, les personnes au bar (qui sont restées là pendant plusieurs heures). Encore réveillée, à cinq heures du matin la police frappe à ma porte pour savoir si j'avais vu ou entendu quelque chose (un an après ce sera la sécurité du président Hollande qui, me voyant à la fenêtre, viendra me demander de ne pas rester à la fenêtre et de ne pas prendre de photos pendant la cérémonie qui accueillait, au-dessous de chez moi, les familles des victimes et le président de la république). Durant la journée du 14 novembre 2015 la rue face à cette fenêtre était interdite aux piétons et aux voitures. Par la suite elle a été ouverte aux piétons, qui ont été nombreux à venir déposer des fleurs devant le bar, c'est-à-dire en face de chez moi. Lorsque je visionne mon film, que je vois les plans filmés de la fenêtre, le film de ces souvenirs revient. Ce film de mes souvenirs le spectateur ne le comprend que si je l'en informe, comme je le fais ici. Mais il ne le percevra pas aujourd'hui tel que je le perçois aujourd'hui et ce en raison de l'apport du vécu de l'évènement et des sensibilités qui diffèrent d'un spectateur, que je suis, à l'autre. Toujours est-il que, comme les arbres de ce film ont des feuilles, le spectateur remarque à peine quelques-unes de ces vues que je viens de décrire. En analysant ce film, en me souvenant de ces évènements relativement récents, j'étais aussi projetée dans mes souvenirs vers un autre épisode plus ancien, celui qui a eu lieu le 25 juillet 1995 à Paris lorsque j'étais, habillée en clown avec un ami (qui était inscrit, comme moi, à l'École du cirque d'Annie Fratellini), à Châtelet-les-Halles sur le quai du RER B pour prendre ce train en direction d'Orly. C'est alors que la police nous demande de rebrousser chemin et de sortir de la station en raison des attentats qui ont eu cours, les minutes précédant notre arrivée sur le quai, à la station suivante, Saint Michel. Comme pour Pierre Trotignon, auquel Jean-Pierre Bertin-Maghit se réfère, j'ai retrouvé, par le visionnage de cet extrait de mon film, « des sensations et des émotions passées », tellement j'ai été si proche géographiquement des deux évènements. Voir Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1964*, *op. cit*., p. 255.

à l'avant-plan les branches avec les feuilles d'un arbre distribuées à certains endroits de l'écran ; à l'arrière-plan les immeubles, les commerces, le bar en question, et en accéléré, les piétons qui marchent, les véhicules qui circulent. Ces vues-ci nous ne les percevons qu'à travers les feuilles de l'arbre qui sont nombreuses). Son isolement dans ces deux extraits de la séquence (elle/je filme et s/m'auto-filme), couplé aux effets de la sous-exposition, du contre-jour, du « mal » encadré, de l'image par image, du plan titubant, de l'accéléré, du gros plan, de la plongée profonde, qui tendent à « déréaliser », c'est-à-dire à « pervertir le réel » pour reprendre la notion employée par Sébastien Denis [69], témoigne par la symbolique d'un état de faits qui renvoie aux événements tout en les questionnant et en les proposant aux questionnements (elle/je film pour l'Autre).



Ptgm. 12 Vue par la fenêtre de mon appartement donnant vers les lieux où s'est déroulé les attentats de Paris du 13 novembre 2015. Dans le film 1 du film Des Tournements (octobre 2016)



Ptgm. 13 Visage d'une femme isolée (moi-même) avec un masque de diable. Dans le film 1 du film Des Tournements

Nous avons jusqu'ici parcouru cinq exemples de film mettant en scène des femmes isolées. Ces exemples ne sont pas exhaustifs, de nombreux autres exemples

[69] Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, op. cit.

parmi les films visionnés peuvent encore être approchés à travers ce prisme. Notamment ceux qui comportent de deux à plusieurs femmes, présentes tout au long du film, ou seulement dans des extraits. Que ces exemples que nous avons étudiés jusqu'ici puissent laisser entrevoir combien les sujets concernant des problématiques qui ont trait aux femmes, sont inscrits dans les structures mêmes de ces films, d'autant que, nous l'avons vu, la majorité des personnes qui filment, lors de ces activités, sont des femmes.

2.3. *Le groupe*

Concernant le groupe, nous l'observerons à travers les extraits de trois films, en partie comiques. Il s'agit, d'une part, du sixième (*Cosmic cactus*, 15'18-18'02) et du neuvième (22'08-24'13) films contenus dans le film *Des Tournements*[70] (24'28), et, d'autre part, du film *Der Clowns Tod* (*La mort du clown*, 6'31) que j'ai réalisé avec Johannes Abendroth. Tout d'abord, retenons que le comique n'est pas l'apanage des films visionnés, la plupart d'entre eux prennent la forme du documentaire ou de la fiction dramatique voire tragique, en se servant le plus souvent des décors du quotidien. C'est pourquoi ces trois films sont intéressants à décrypter car ils proposent un autre regard : nous sommes désormais dans le monde des bouffonneries et des clowns[71], du maquillage et des masques (le nez rouge est un masque) plaqués sur les visages. Ce monde s'inscrit lui aussi dans des décors empruntés au quotidien. C'est bien connu, le comique a ceci de particulier qu'il peut, à la manière de certaines approches critiques de la représentation, mais distinctement, renverser les schémas construits et clos inscrits dans la société. Il permet aussi que des rapports de groupe d'une catégorie singulière (comique) puissent avoir lieu. Quel que soit le mode choisi pour le mettre en scène (comique,

---

[70] Nous l'avons vu, *Des Tournements* (octobre 2016, super 8 mm, noir & blanc/sépia régénéré) contient neuf films, totalisant 24'28.

[71] L'usage de ces modes comiques trouve l'une de ses origines dans les bouffons, qui jouaient dans les cours royales du XVI siècle, et dans les clowns apparus dans les cirques équestres en Angleterre à la fin du XVIII siècle. Les comiques trouvaient aussi leurs sources d'inspiration dans les comiques du Moyer âge, des italiens de la Comedia dell'arte et des auteurs latins (Plaute, Sénèque). Molière lui-même trouvera quelques-unes de ses sources ainsi. Nous le savons, le cinéma aura recours au comique dès le muet, mais, à l'envers du théâtre, peu nombreux sont les metteurs en scène de film qui proposent explicitement des personnages de clowns et de bouffons, et quand ils le font c'est souvent en empruntant des acteurs au cirque et/ou théâtre. Le cinéma aura souvent recours à la forme burlesque du comique (avec Max Linder, Buster Keaton, Charlie Chaplin, Jacques Tati), qui recoupe dans une certaine mesure le monde des clowns et des bouffons. Voir Alain Viala, *Histoire du théâtre*, Presses universitaires de France, 2005. Voir aussi, Katherine Nakad Chuffi, Richard Demarcy (dir.), *Clown en tant qu'art indépendant*, mémoire de Maîtrise, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1999.

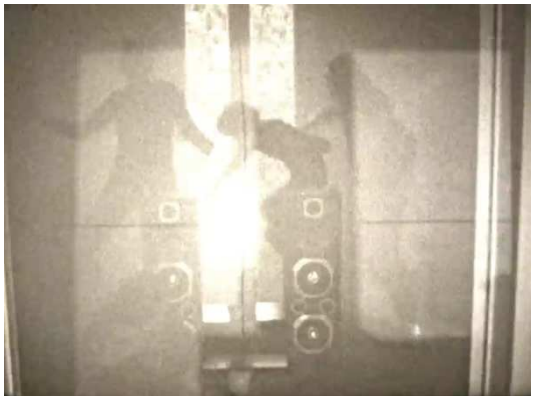
dramatique, tragique, etc.), pour Paul Ricœur, que Roger Odin cite, « […] tout groupe assigne des places. C'est de celles-ci que l'on garde ou forme mémoire. »[72] Observons ainsi quelles places-mémoires le groupe assigne et de quelle façon le renversement s'opérerait dans ces trois films. Retenons que ceux-ci, en dépit de leur caractère comique, ne sont pas exempts de drame, voire de tragique.

Décryptons d'abord le sixième (*Cosmic cactus*) et le neuvième films qui ont été réalisés en octobre 2016 et dans lesquels l'usage du maquillage et/ou du masque sur les visages est prégnant. Le sixième film (*Cosmic cactus*), réalisé par Noémie Santamaria, qui ne comporte aucun son, et qui relève du tragicomique, raconte l'histoire d'une femme dans son appartement (et d'une caméra), obsédée par son cactus installé dans une pièce qui n'a pour seul mobilier que deux enceintes acoustiques et l'appareil qui les accompagne (elle caresse son cactus, le courtise, lui sert du thé, danse avec lui, il la blesse, la fait saigner ; la caméra multiplie les plans sur lui, toujours en plongée et fixe, moyen, très rapproché, gros et très gros, puis en général avec un long zoom en contre-plongée, puis encore elle multiplie les plans sur lui avec elle en plan moyen, rapproché, très rapproché, gros, fixe et panoramique multidirectionnel). Cette femme est surprise par trois « extraterrestres » fantasmagoriques qui le lui dérobent sans le moindre scrupule, rendant ainsi, mélodramatiquement, cette femme malheureuse et désespérée. Prenons cette séquence de groupe (16'37-17'05), où ils sont quatre autour du cactus (elle plus les trois « extraterrestres ») : en un plan d'ensemble/moyen fixe, sans plongée ni contre-plongée, scintillant, par un contre-jour intense, et alors que la femme est assise par terre dans sa gaité euphorique obsessionnelle auprès du cactus et des enceintes à boire son thé, trois jeunes hommes en surimpression apparaissent au milieu de la pièce en tressautant, en gesticulant abondamment et en tournant à presque deux reprises autour d'elle et du cactus (du fait de l'effet de surimpression, les détails sont peu perceptibles). Le plan suivant est un panoramique droite-gauche, en gros plan, avec une légère contre-plongée sur chacun des visages, sans profondeur de champ, des trois bouffons qu'on aperçoit maintenant fortement maquillés et avec des sourires sarcastiques, au moment où le dernier montre le cactus qu'il soulève du hors champ vers un côté de son visage. Cette séquence se

[72] Roger Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*., p. 84. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit*., p. 148.

termine en plan rapproché fixe sur les trois jeunes gens vus de dos : ils partent en tressautant par le couloir en avançant sur le côté gauche de l'écran ; celui qui a soulevé le cactus se retourne, souriant légèrement, fait un doigt d'honneur en direction de la femme et du spectateur, et repart. Dans le plan suivant nous apercevons en plan général une navette spatiale factice à l'avant-plan, tenue par une tige, elle traverse l'espace par l'impulsion d'une main tandis que le haut des immeubles et des arbres de la ville forment l'arrière-plan sous un ciel surexposé. La femme porte un pantalon, une blouse et un peignoir (ou une veste) chargé de motifs. Eux sont vêtus également d'un pantalon noir et d'une blouse.

Par la multitude des plans lorsque le cactus, puis la femme et le cactus sont filmés, et par leur fixité relative, le contre-jour intense et le manque de profondeur de champ lorsque les trois hommes sont en scène, par l'effet de surimpression, par le vestiaire identique et par l'abondance de maquillage sur leur visage, ce qui les rend présents-absents/hors de ce monde et difficilement identifiables (comme des fantasmes, des extraterrestres que le film évoque), par les positionnements expressifs et corporels des quatre personnages à l'écran (elle au sol, eux debout, elle malheureuse, eux jouissants), Noémie Santamaria propose en octobre 2016, sous le gouvernement de centre-gauche de François Hollande et d'Anne Hidalgo, une critique sévère des relations de groupe, marquées par le pouvoir oppressif des hommes sur les femmes, l'enfermement social de celles-ci par rapport à la « liberté » oppressive de ceux-là. En dépossédant les hommes, tels qu'ils sont inscrits dans la société, de leur corps et de leur visage, en les soustrayant en tant qu'identité-homme de 2016, Santamaria souhaite ouvrir le débat historique sur la construction sociale d'autres catégories d'hommes, c'est-à-dire des hommes qui seraient engagés dans des causes sociales émancipatrices, notamment envers les femmes.





Ptgm. 14 Un groupe fait irruption dans un appartement. Chronique autour d'un cactus dans le film 6 du film Des Tournements (octobre 2016)

Le neuvième film, réalisé en 2016 par Justine Oïley, est un film tragicomique qui raconte l'histoire d'une femme, abondamment maquillée et masquée, nonchalante, présentant, non sans un brin d'ironie, des caractéristiques corporelles, sexuelles, gestuelles, vestimentaires, décoratives, cosmétiques, bouffonnement « féminines ». Elle marche le long d'une allée jusqu'à ce qu'elle soit bousculée par un homme/bouffon masqué, avec un phallus en forme de cactus, qui souhaite presque à tout prix attirer son attention et, qu'à force d'insister, il l'obtient partiellement. C'est alors qu'un autre homme/bouffon la courtise à son tour (non pas avec un phallus-cactus mais avec de « beaux » gâteaux dans une boîte dont nous apercevons une photographie d'une femme nue à moitié et assise) et qu'elle écrase alors le phallus-cactus du premier homme et mange « savoureusement » le gâteau en forme de cœur que le deuxième homme lui a offert. On l'aura compris, ce film met en relief, par la figure rhétorique de l'hyperbole, par la dérision comique et par la figure de la femme tiraillée d'un côté et de l'autre par des hommes (le harceleur viril d'un côté, le harceleur amoureux viril de l'autre), des situations d'oppression qui ont trait au quotidien des femmes de tous temps, et à celle de 2016 plus particulièrement. Le cinéma et le super 8mm sont les moyens choisis par la cinéaste Justine et les acteurs pour exprimer le sentiment de colère qui les anime face à de pareilles situations. La multiplication des angles de prise de vue, des plans (général, gros, rapproché, panoramique haut-bas, droite-gauche et vice-versa), des zooms avant et arrière, du miroir grossissant, démontre que la filmeuse a eu le souci de transmettre au spectateur les diverses facettes des rapports de groupe entre hommes et femmes, lorsque celles-ci deviennent la cible de l'oppression.



Ptgm. 15 Femme harcelée dans le film 9 du film Des Tournements

Le film *Der Clowns Tod* (*La mort du Clown*, 6'31, décembre 2014, Montreuil, Paris), ou plutôt, ses extraits qui contiennent des scènes avec des clowns (elles ont toutes été réalisées à Montreuil), ou plutôt encore, les clowns dans ces extraits, s'inscrivent plus dans les dynamiques du jeu burlesque que dans celles des péripéties des clowns à gags des cirques. C'est-à-dire que, ce qui est le plus important, ce n'est pas tant la trame (bien ficelée, avec un début, un milieu et une fin, ou comportant la règle des trois unités), ce sont les gestuelles, les mouvements, les regards, les rythmes, les jeux, les rapports (entres les personnes et entre celles-ci et les objets, la caméra, les angles de prises de vue, les plans, la lumière, la chromatique, les effets, etc.). Pour ce film, j'ai proposé à Mauricio Hernández et Johannes Abendroth de sortir dans les rues de Montreuil avec chacun un nez rouge

porté et que nous soyons en état de clown[73, 74], ou du moins avec le nez de clown à tout moment, quel que soit notre positionnement (de filmeur ou de filmé). Ils ont accepté ma proposition. Donc ces vues avec les « clowns » ont toujours été filmées par un autre « clown », ce qui, s'agissant du cinéma expérimental, peut, dans certains cas, apporter des résultats formels et de contenu pour le moins curieux. Existe-il un caractère plus marqué dans l'expérimentalisme et dans le renversement que celui du clown ? Éventuellement le bouffon, lequel se situe néanmoins dans un registre de jeu allant vers le grotesque.

Observons maintenant quatre courts extraits de ce film, les deux premiers ayant été filmés par moi-même, les deux derniers par Abendroth, dans lesquels le clown est d'une part sur le devant de la scène et d'autre part avec l'œil dans l'œilleton de la caméra. Retenons d'abord la présence constante du bruit du moteur d'un projecteur super 8mm/16mm, et que les images ont des flickers[75] et sont titubantes et scintillantes (ceci est dû au défilement de la pellicule, couplé à une caméra « défectueuse » et/ou à un « mauvais » réglage de celle-ci), et que nous trois, Abendroth, Hernández et moi, en plein mois de décembre, nous sommes vêtus chaudement, en pantalons, vestes, écharpes, gants, et chapeau/bonnet, dans les plans où nous apparaissons.

Dans le premier extrait (0'05-0'17), filmé par moi-même, après une série de plans « ratés » extrêmement courts, ma caméra filme alors frontalement à l'avant-plan, en un plan américain « fixe », en contre-jour et surexposé, Abendroth et Hernández le long de la rue Robespierre (0'06-0'09). Le décor à l'arrière-plan est

---

[73] Contrairement à moi, ils n'avaient jamais fait le clown. Donc, se mettre en état de clown pour eux ne voulait pas dire grand-chose. Ils avaient auparavant dans leur vie uniquement vu ou rencontré des clowns. Je n'ai rien avancé d'autre comme proposition. En portant le nez rouge que j'avais apporté de chez moi, ils sont partis avec moi à l'aventure d'être en état de clown sans savoir ce que c'est qu'être dans cet état. En réalité, le but ici n'était pas tant l'état, mais l'idée d'être en état, peu importait donc si nous étions ou non dans cet état. Rien que de porter un nez de clown dans la ville nous propulsait déjà à être dans un autre état (donc pas forcément celui du clown) que celui que nous serions sans le port d'un objet rouge sur le centre du visage.

[74] J'ai suivi des cours de clown et bouffon au théâtre avec Luis Otávio Sartori Burnier Pessoa de Melo à l'Université de l'État de Campinas – Unicamp, et avec Philippe Gaulier à Londres, et des cours de burlesque avec Serge Poncelet à Paris (il a été acteur au Théâtre du soleil). Ma première expérience en clown a été, lorsque j'avais seize ans, dans le spectacle *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna, sous la direction de Sergio Módena, lequel a été présenté dans ma ville natale, Penápolis au Brésil. C'est à cette époque dans cette même ville que j'ai aussi commencé à avoir des expériences en clown, notamment avec des amis, dans les rues et autres lieux d'une ville. En dehors des villes au Brésil, j'ai donné suite à ces expériences à Paris et à Londres lorsque j'ai résidé dans ces villes.

[75] Il s'agit des effets engendrés lorsque le cinéaste laisse entrer par « accident » la lumière par l'œilleton de la caméra alors qu'il tourne le film.

constitué par les immeubles et les véhicules motorisés garés. Abendroth et Hernández ont pour attitude de regarder vers la caméra qui les filme, en gesticulant avec une caméra super 8 mm qu'ils tiennent chacun à la main, tout en les pointant de temps à autre dans ma direction. Hernández tient en outre un trépied sous le bras. Ils n'établissent aucune relation entre eux, ni entre eux et les Autres, uniquement avec la caméra bien qu'ils soient côte à côte et dans la ville de Montreuil. Ils ont en outre des expressions très sérieuses. Puis dans un autre plan de ce même extrait (0'11-0'14) ma caméra les filme en avant-plan, rapproché et surexposé. Le décor à l'arrière-plan est une agence immobilière fermée ayant sur ses murs et dans sa vitrine, couverte par une grille baissée, des affiches de vente et de location et des inscriptions (nous pouvons lire : estimation, achat, vente, location, etc.). Abendroth se tient en plein centre de l'écran, il regarde fixement la caméra jusqu'à ce qu'il baisse, à la toute fin du plan, le visage et les yeux en brandissant la caméra super 8 mm qu'il tient à la main. Hernández se tient à l'extrême droite de l'écran, il ne regarde l'objectif de la caméra qui le filme qu'une fois, au tout début du plan, avant de diriger son regard vers la droite puis la gauche, tout en brandissant la caméra qu'il tient à la main. Cette fois-ci leur expression est gaie. Ici, non plus, ils n'établissent de relation entre eux, ni entre eux et les Autres.

Dans le deuxième extrait (0'24-030), filmé aussi par moi-même, partant du plan américain, la caméra filme, devant une épicerie en panoramiques indécis gauche-droite puis droite-gauche puis gauche-droite, souvent « mal » cadrés (les visages apparaissent à moitié), Abendroth et Hernandez et deux piétons (une femme blonde et un homme noir). Le décor à l'arrière-plan, ce sont les étals avec les fruits et légumes de l'épicerie, et à une certaine distance, dans le bord à l'extrême droite de l'écran, les commerces. L'attitude des deux premiers est de regarder la caméra qui les filme et de brandir celles, super 8 mm, qu'ils ont chacun à la main. L'attitude des piétons sur le trottoir est, pour la femme, de tourner le dos et de marcher rapidement, et pour l'homme, de regarder à une certaine distance ma caméra en marchant dans sa direction. Alors qu'Hernández affiche une expression souriante, Abendroth est très sérieux. Nous ne percevons pas les visages des piétons. Hernández essaie d'établir des relations avec Abendroth (non pas avec les Autres), sans toutefois y parvenir.

Dans le troisième extrait (0'17-0'24), la caméra d'Abendroth réalise un long panoramique à 90° droite-gauche, avant de se fixer en plan américain sur

Hernández et moi, qui sommes sur le trottoir (ce panoramique est coupé à la fin par l'arrêt de la caméra et repris ensuite avec une très légère différence formelle). Il débute dans un carrefour ayant pour décor les rues, les véhicules motorisés circulant ou à l'arrêt, le feu-rouge, les immeubles d'au plus six étages, les commerces. Quelques piétons sont à une certaine distance de la caméra. Le panoramique continue son trajet dans ce même paysage, jusqu'à se poser sur nous deux qui nous regardons, lorsque l'instant d'après je tourne le dos à la caméra, et Hernández la regarde (et vice-versa). Nos expressions sont gaies. Je tiens une caméra super 8 mm à la main, Hernández un smartphone (il a enregistré le son qui n'est pas inscrit dans cette version du film) et, sous le bras, il tient un trépied. Des piétons sont au loin de ce côté aussi. A la différence des scènes que j'ai filmées dans les deux premiers extraits, dans celle-ci qu'Abendroth filme, Hernández et moi, déguisés en clown, avons des relations entre nous (mais ici encore, aucune relation n'est établie entre les clowns et les Autres).

Dans le quatrième extrait (4'32 à 4'50), le plus long des quatre, sa caméra filme frontalement, en un plan général fixe large, contenant un long zoom avant, Hernández et moi : nous sommes à une grande distance de la caméra, chargés des matériels de tournage (lui porte le trépied, moi la sacoche de la caméra et ma caméra super 8 mm). Le flou et les grains sont intenses, la surexposition significative. Figurent à l'avant-plan comme décor les poteaux et le sac blanc de gravats, à l'après-avant-plan nous deux, à l'arrière-plan les voitures, les arbres, les immeubles, le ciel. Nous avons pour attitude de nous approcher l'un de l'autre, de vérifier la caméra que je tiens à la main et de parler tout en gesticulant. À certains moments je regarde la caméra, alors que lui, lui tourne le dos. Cet extrait est celui qui contient le plus de relation entre les clowns. Mais ici encore les protagonistes n'établissent aucune relation avec les Autres. Nous avions cependant à Montreuil, tous les trois, sans être filmés, régulièrement échangé en clown entre nous et entre nous et les Autres. Le rapport de groupe en clown des deux hommes (Abendroth et Hernández) et de cette femme (moi-même) a contribué à ce que des dynamiques de déconstruction et de brouillage des hiérarchies hommes-femmes, que nous percevons dans la société, s'établissent.

Nous avons observé, au travers de la multitude des plans, lesquels sont souvent « ratés » et courts, et des panoramiques courts et chancelants que j'ai réalisés, et au travers du nombre réduit de plans, et des longs descriptifs panoramiques et zooms

qu'Abendroth a réalisés, des points de vue foncièrement distincts l'un de l'autre. Nous constatons que lui et moi avons des projets cinématographiques différents, ma caméra opère plus dans la fragmentation et dans la fuite, la sienne dans le linéaire et l'approfondissement. Nos manières de filmer influent sur les rapports de groupe en clown : avec Abendroth, ceux-ci sont plus dans le relationnel (bien qu'uniquement entre eux et non pas entre eux et les Autres), avec moi dans la distance. Le rapport de groupe que nous avons instauré par les caméras et par les clowns a ceci de particulier qu'il propose un autre « je » de nous-mêmes à la caméra et par ricochet au spectateur. La constance des bruits du moteur, des flickers[76], des scintillements et de la relative non-stabilité des plans des quatre extraits que nous venons d'approcher, est la composante majeure qui rappelle au spectateur que, au-delà de nos points de vue divergents, Abendroth et moi sommes par ce film à la recherche d'un cinéma du son et de l'image qui opérerait dans les interstices des lieux, c'est-à-dire là où les images et les sons sont « mauvais », là où ceux-ci, « mauvais », questionnent le plus la société pixélisée et mp3 de décembre 2014.



Ptgm. 16 Mauricio Hernández, Katherine Nakad Chuffi et Johannes Abendroth en clown dans les rues de Montreuil dans le film Der Clowns Tod (décembre 2014)

Nous avons dans cette section parcouru trois exemples de rapport de groupe, celui d'une femme aux prises avec son cactus et avec trois jeunes hommes

[76] Nous l'avons vu, il s'agit des effets engendrés lorsque le cinéaste laisse entrer par « accident » la lumière par l'œilleton de la caméra alors qu'il tourne le film.

« extraterrestres » qui le lui dérobent ; celui d'une femme prise en étau par deux hommes qui la tiraillent vers des horizons dépourvus de point de fuite » ; et celui entre les clowns plus ou moins « égarés ». Chacun d'eux a sa spécificité. Tous pourtant portent des caractéristiques qui ont pour fonction de soulever, pour les critiquer, des dynamiques socio-culturelles inscrites dans les mentalités et dans les mémoires, en mettant l'accent sur les gangrènes relationnelles qui en sont issues. Comme relevé par Bertin-Maghit, « Derrière chaque plan s'expriment de multiples émotions et ressentis : […] résultat de constructions mentales qui relèvent à la fois de la mémoire et des références culturelles […]. »[77]

3. *La famille*

Parmi les films que j'ai visionnés, très peu contiennent des scènes de famille et souvent il ne s'agit que d'extraits très courts qui montrent deux de ses membres, dont un peut être le ou la cinéaste. Nous l'avons vu, ceci est en partie dû, notamment pour des raisons matérielles, au grand nombre de films réalisés à proximité de l'association, donc à distance des familles. La plupart d'entre eux comporte des jeunes enfants, que ceux-ci appartiennent ou non à la famille des cinéastes (qui dans l'association sont relativement jeunes). Les figures de la mère et du père y sont présentes, à ceci près que le père n'apparait quasiment pas, et que les deux parents ne sont jamais réunis : soit le père est avec l'enfant ou à l'œilleton de la caméra (dans ce cas l'enfant peut se trouver seul face à la caméra), soit c'est la mère (voir ci-dessous les deux photogrammes). Quelques-fois nous les entendons via la voix over (comme dans l'exemple ci-dessous que nous observerons). Des exemples d'adultes filmant leurs parents ou leurs grands-parents (voire les frères et sœurs) sont eux aussi quasiment absents (nous observerons ci-dessous un exemple de ce genre de film).

[77] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit.*, p. 113.



Ptgm. 17 Père et enfant dans une aire de jeu pour enfants au Square du Temple Elie Wiesel dans le 3ème arrondissement de Paris près de L'Etna dans le film vii des ateliers Bolex H16 Reflex



Ptgm. 18 Mère et enfant au Marché couvert des Enfants Rouges (17ème siècle) dans le 3ème arrondissement de Paris près de L'Etna dans le film iv des ateliers Bolex H16 Reflex (avec intervention sur pellicule)

Roger Odin a proposé plusieurs travaux de recherche concernant les films de famille. Dans son dernier ouvrage il aborde des questions qui ont trait tant à la famille traditionnelle qu'à celle présentant une « nouvelle structure familiale » (la « famille choisie »), telle que définie par Halbwachs auquel il se réfère[78]. « Par famille "traditionnelle", j'entends la famille patriarcale bourgeoise telle qu'elle a dominé dans les années 1945-1975, la grande période du *familialisme*. Cette structure peut être décrite comme un ensemble de contraintes régissant la construction des actants de cet espace. »[79] Vraisemblablement, les exemples de film de famille ci-dessous proposés ressortent de la famille traditionnelle de classe moyenne, laquelle a pu avoir perdu l'un de ses membres ou avoir été recomposée. Ce sont sur eux que nous allons désormais nous orienter afin de soulever quelques aspects des contraintes, notamment sociales, régissant les rapports de famille et déterminant l'esthétique et le contenu des films. Plus spécifiquement, notre attention se portera sur des extraits de deux films super 8 mm, le vii des ateliers *Enjeux* et le iii des ateliers *Incipit*, dans lesquels sont inscrits les figures de l'enfant puis de la mère face à la caméra, et de la mère puis du fils à l'œilleton (les filmeurs et les filmés appartiennent vraisemblablement à la même famille). L'« *axe de pertinence »* (basé sur les « relations interpersonnelles », les espaces géographique, narratif, cinématographique, la « mémoire familiale », etc.)[80] sur lequel je me fonderai est multiple, suivant le cas, il ressortira sous une orientation ou une autre au fil des analyses.

---

[78] Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*., p. 94.
[79] *Ibid.*, p. 84.
[80] *Ibid.*, p. 83.

Le premier film, le iii (ateliers *Incipit*, 2'35) a été réalisé en 2013 par Alexandra Jocelyne. Cette même année, en raison de l'adoption de la loi du mariage, de l'adoption et la succession, et des mouvements extrémistes de droite qui s'y sont opposés (comme La manif pour tous), beaucoup a été dit et écrit sur la famille, et sur les enfants dans la famille, c'est-à-dire, sur les conséquences qu'un mode de structure familiale (parents du même sexe, enfants adoptés par l'une ou l'autre catégorie de la population) peut avoir sur les enfants. Les enfants ont été considérés, et le sont toujours, comme ne pouvant vivre qu'avec les principes auxquels les extrémistes sont attachés. Le film de Jocelyne libère l'enfant de ces stéréotypes et de tant d'autres : il, ou plutôt elle dans le film, s'épanouit dans un monde d'apparence sans entraves, comme dans un monde onirique dépourvu de relations sociales, que la cinéaste critique en se référant, souvent métaphoriquement, notamment en ayant recours à des figures rhétoriques, aux enjeux sociaux en cours. Cet effet s'opère aussi par les vues paysagères du « décor de famille »[81] dans ce film. Pour Jean-Pierre Bertin-Maghit, « La représentation paysagère questionne le rapport qu'entretient le cinéaste avec la nature et, plus encore, son projet cinématographique, son intentionnalité. Le paysage peut être filmé pour lui-même ou être "mis en fond"[82], c'est-à-dire animé par les activités humaines qui le traversent. »[83] Dans notre exemple, l'enfant, frappée par son imaginaire, et par celui de la cinéaste-mère, qui l'anime, devient, métaphoriquement, par moment aussi paysage, paysage du paysage, en se mettant en fond, et en se fondant avec celui-ci, pendant que le paysage au sens propre se dérobe, en fleurs, sur l'avant-plan. L'intention de Jocelyne est de plonger les spectateurs dans un monde d'apparence profondément paisible, à tel point que même la figure questionneuse de l'enfant disparait (mais pas pour longtemps). Cette apparence paisible aurait pour fonction de remettre en question le positionnement des spectateurs quant au monde dont ils sont issus, c'est-à-dire celui des villes chargées d'éléments hétérogènes (acoustiques, visuels, dans l'air), de la famille et des Autres. Par ce geste cinématographique, Jocelyne cherche en outre à « construire des relations éthiques

[81] Jean-Pierre Bertin-Maghit emploie le terme « décors de guerre » lorsqu'il se réfère aux vues paysagères des soldats en Algérie pendant la guerre 1954-1962. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 113.

[82] Jean-Pierre Bertin-Maghit cite une « expression employée par Maurizia Natali ». *Ibid.*

[83] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 113.

et écologiques entre les fleurs, les personnes et le cinéma. »[84] Sarah Cooper, s'intéressant aux pratiques de « phytographie » et d'« éco-traitement », relève, lors de son séminaire au Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin, organisé par Jean-Pierre Bertin-Maghit[85], que plusieurs photographes et cinéastes expérimentaux et d'avant-garde se sont, au cours de l'histoire depuis le XIX^{ème} siècle, intéressés aux fleurs. Elle cite ainsi, et nous montre quelques exemples en image, William Fox Talbot, Anna Atkins, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, Stan Brakhage, Kurt Kren, Marie Menken et Caryn Cline, et de nos jours Rose Lowder et Karel Doing[86]. D'après Cooper, « Karel Doing note que les photogrammes de Talbot et d'Atkins peuvent être considérés comme adaptés à l'âge romantique et à sa glorification de la nature, tandis que le travail de Moholy-Nagy et Ray est ancré dans le modernisme et se concentre sur de nouveaux matériaux et de nouvelles significations. »[87] Même si l'approche de Jocelyne ne s'inscrit pas dans la recherche de nouveaux matériaux il apparait qu'elle est néanmoins à la recherche de nouvelles significations plutôt que dans une voie romantique de glorification de la nature. Son rapport par l'image aux éléments de la nature dénote sa sensibilité et sa volonté de rapprocher les spectateurs de ce monde en même temps que de celui de la famille tout en les résinifiant et en les remmenant à des problématiques qui ont trait aux enjeux politico-sociaux.

Par sa manière descriptive de filmer ce décor paysager, Jocelyne pourrait être la mère de la seule enfant, une française d'origine antillaise, aperçue dans le film. Quasiment l'entièreté du film comporte des vues uniquement avec cet enfant, presque exclusivement, en plan général ou moyen (il ne contient pas de gros plans,

---

[84] D'après Sarah Cooper lors de son séminaire du 15 mars 2022 au Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin. J'ai eu l'occasion de suivre ce séminaire, organisé par Jean-Pierre Bertin-Maghit à l'Institut national d'histoire de l'art à Paris, où Sarah Cooper, professeure en Études cinématographiques au King's College London, intervenait avec son séminaire intitulé *Trois chapitres d'une histoire florale du cinéma*. Avec les personnes présentes lors de ce séminaire, dont Teresa Castro, qui a codirigé l'ouvrage *Puissance végétale et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique* (codirigé avec Perig Pitrou et Marie Rebecchi, Dijon, Presses du réel, 2020), on a aussi eu des discussions autour de ces questions.

[85] *Ibid.*

[86] Pour cette recherche, j'ai interviewé en 2017 Lowder et Doing. Lowder réalise des films fondés sur la technique image par image. Doing sur la technique de « phytographie » : pour créer ses œuvres, il place des plantes sur du papier photosensible et/ou sur l'émulsion pelliculaire, cette technique ayant été utilisée, d'après Sarah Cooper lors de son séminaire du 15 mars 2022 au Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin (*op. cit.*), par William Fox Talbot déjà au XIX^{ème} siècle, et par Anna Atkins, Laszlo Moholy-Nagy, Man Ray, Stan Brakhage et Caryn Cline au XX^{ème} siècle.

[87] Sarah Cooper lors de son séminaire du 15 mars 2022 au Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin, *op. cit.*

et les seuls deux plans rapprochés sont relégués aux deux derniers plans), tout en étant parsemé par le bruitage du chant des oiseaux et les voix over (enregistrées avec un effet amplificateur) de plusieurs personnes au loin, et de deux femmes et de deux enfants proches. Cette enfant joue seule durant tout le film, alors que sa mère-cinéaste multiplie les plans sur elle (onze au total, avec quatre fixes), lesquels sont majoritairement en panoramique multidirectionnel et long (avec l'effet optique du ralenti lorsque l'enfant tourne autour d'elle-même en jouant avec sa cape).

Observons la seule séquence du film dans laquelle nous apercevons l'enfant près des fleurs (1'19-1'44) – dans toutes les autres scènes elle est près de la pelouse et/ou des arbres du parc. Elle contient trois plans et se situe, non par hasard, en plein milieu du film (la cinéaste accorde donc beaucoup d'importance à cette séquence). Lui précède un plan au ralenti (« zoom temporel ») en plongée et en panoramique multidirectionnel (sans profondeur puis avec un peu de profondeur de champ) sur l'enfant en train de jouer (avec sa cape d'un noir brillant) à tourner autour d'elle-même pendant toute la durée du plan (0'19). Et lui succède un panoramique droite-gauche en plongée et en profondeur de champ sur l'enfant en train de descendre la pente très inclinée du parc (Buttes Chaumont). Ces deux plans sont les signes extrêmes des tensions inscrites à l'intérieur de la séquence, qu'ils prennent en étau, avec l'enfant près des fleurs. Ils sont aussi l'un des premiers signes de renversement du romantisme qui pourrait évoquer la nature aux mentalités. La mère-cinéaste souhaite, par le recours aux panoramiques descriptifs, aux ralentis, aux mouvements de spirale et à la pente, attirer le regard du spectateur sur la problématique des enfants par rapport à la famille dans la société, à une époque, 2013, où ces questions faisaient la presse en France (en raison de la loi ci-dessus mentionnée).

Le premier plan (1'19-1'22) de cette séquence est fixe, moyen, légèrement surexposé et en contre-plongée. Il a pour décor à l'avant-plan du côté droit de l'écran les fleurs (majoritairement jaunes, quelquefois roses) et à l'arrière-plan le ciel bleu-blanc (qui couvre quasiment les deux tiers de l'écran) puis du côté gauche la pelouse et les arbres (et quelques immeubles flous/déformés au-delà). L'enfant se situe à l'après-avant-plan. Elle est vêtue pareillement dans les trois plans, elle porte une longue robe colorée et en motifs circulaires, des tennis rouges, une écharpe rose, une veste kaki et une cape de jeu noir brillant, brefs des objets qui, par leur forme, couleur, texture et luminosité, se situent dans le registre fantaisiste

que la cinéaste Jocelyne déjoue par des propositions formelles et symboliques. Elle a pour attitude dans ce plan de courir en tournant le dos à la caméra, lorsqu'elle touche peu après l'une des tiges des fleurs, de se retourner en ramenant sa cape sur le devant de son corps tout en regardant vers la caméra, puis de regarder les fleurs. Elle est intimidée et a pour expression un certain sérieux. Durant ce premier plan nous entendons en voix over, avec les voix over des enfants que nous ne comprenons pas le sens des mots, deux femmes dire : – C'est dur à côté ? | – Bravo. Le deuxième plan (1'22-1'30) est pratiquement le même, à ceci près que son attitude et ses expressions changent. Cette fois-ci, avec les deux mains croisées dans le dos, moins intimidée, elle regarde fixement les fleurs, s'en éloigne, elle se baisse en les regardant, puis baissée, elle tourne son regard vers la caméra et, intimidée, cache alors rapidement son visage derrière le feuillage des fleurs. Son expression est ici de toujours avoir un sourire sur son visage ébloui par la vue des fleurs. Durant ce deuxième plan nous entendons en voix over, avec celles des enfants que nous ne comprenons pas le sens des mots, un petit garçon dire : – Pas d'autres quand t'es pas là. Le troisième plan (1'31-1'44), le plus long des trois, est un léger panoramique multidirectionnel en plongée. Il débute avec la vue à l'avant-plan d'une multitude des fleurs (les mêmes), qui couvre les trois quarts de l'écran, jusqu'à ce qu'il dévoile en profondeur de champ, donnant sur une pente, l'enfant en train de jouer en tournant incessamment autour d'elle-même. Le décor d'arrière-plan est un pilier du côté gauche (sur lequel un couple, dont la tête est hors champ, est assis), des arbres en bas de la pente, le haut des immeubles, un bout du ciel. Durant ce troisième plan nous entendons, avec le son d'ambiance du chant des oiseaux, les mêmes deux femmes que ci-dessus dire : – On attend | – On attend, on n'a pas de délai télé | – Voilà | – Il est venu chercher | – Voilà. Je vais appeler les gens quand la voiture est là.

Par ces trois plans, la cinéaste Alexandra Jocelyne a recours à la métaphore et à des figures rhétoriques de l'antiphrase, de l'oxymore, de la litote et de la concaténation, c'est-à-dire à des angles de prise de vue en contrepoint (contre-plongée courte et légère et plongée longue et profonde), à des champs réduits puis à la profondeur de champ, au montage court, long et paradoxal (des plans courts et long, fixes et panoramique) qui évoquent, explicite ou implicitement, des positionnements critiques de la part de la cinéaste sur la place qu'occupe l'enfant dans la famille, une famille d'origine française antillaise, et dans la société. En

opérant de la sorte, elle s'engage dans le renversement des hiérarchies, les oppositions de forces, les mises en abîme, les questionnements, en incluant l'enfant et la famille au centre de la trame. Le chant des oiseaux que l'on n'entend qu'une seconde (cette temporalité soustrait l'éventuel attachement romantique de la part du spectateur à la scène), les voix over des enfants qui parlent et poussent des petits cris incompréhensibles, laissant le spectateur dans le flou, le laconisme des voix over des deux femmes et du petit garçon, le contenu de ce qu'ils disent qui a trait à l'absence de l'Autre dans le quotidien en famille, la voix de cette enfant qu'on n'entend finalement jamais, sont là pour rappeler au spectateur le caractère inopiné et saugrenue des situations en famille dans la société. Ainsi, si cette séquence contient des éléments propices au romantisme (enfant, fleurs, beau temps, timidité, chant des oiseaux), la cinéaste se sert de sa caméra pour proposer au spectateur l'envers de ce décor, lequel a donc trait à la « réalité » sociale.



Ptgm. 19 Ralenti sur l'enfant en train de tourner sur elle-même





Ptgm. 20 Premier plan de l'enfant dans la séquence des fleurs



Ptgm. 21 Deuxième plan de l'enfant dans la séquence des fleurs



Ptgm. 22 Troisième plan de l'enfant dans la séquence des fleurs



Ptgm. 23 Panoramique droite-gauche sur l'enfant en train de descendre la pente dans le parc

Le deuxième film, le vii (ateliers *Enjeux*), dénommé *Réviser, panique, destin*, a été réalisé en 2011 par Claire Caillez et Richard Negre (chacun a réalisé son film séparément, c'est seulement au moment du montage qu'ils ont été réunis, formant ainsi un seul film). Nous observerons désormais la séquence (laquelle est entrecoupée par d'autres catégories de plans) avec la mère, ou la grand-mère, filmée seule par son fils/petit-fils, que le film suggère être Richard Negre (0'18-0'56). Rappelons-nous qu'en 2011 la France est en campagne pour les élections présidentielles (de 2012), qu'elle est toujours gouvernée par le centre-droit de Nicolas Sarkozy de l'Union pour un Mouvement Populaire, et que les tensions politico-sociales-économiques sont multiples. La situation est donc tendue, à tel point que le centre-droit sera évincé du scénario politique présidentiel l'année suivante, sans néanmoins qu'il ne réussisse à faire élire quelques-uns de ses représentants à l'Assemblée nationale et aux mairies. Même si le centre-gauche est de retour l'année suivante (c'est le Parti Socialiste affaibli, lors des gouvernances passés, qui occupera la présidence), cet affaiblissement du centre-droit, et une situation sociale dégradée, provoqueront en parallèle la montée en flèche de la droite et de l'extrême-droite, qui ne s'est d'ailleurs pas estompée au moment où j'écris ces lignes. Les valeurs de la famille conventionnelle seront revendiquées

dans des mouvements extrémistes de droite, et plus violemment un an plus tard au moment de la création en 2012 de l'association La Manif pour tous, organisme qui s'est constitué contre les lois ci-dessus mentionnées, lesquelles, nous l'avons vu, avaient trait à famille, promulguées en 2013. Voilà dans quel contexte le film *Réviser, panique, destin* (et ses scènes de famille) est baigné. Il est symptomatique de cette époque, déjà rien que par son titre, et par ses angles de prise de vue, sa lumière, ses catégories de plans, etc.

C'est donc Negre qui filme sa mère ou sa grand-mère. Pour cela il a recours à une séquence de quatorze plans (0'18-0'56), lesquels sont très courts, courts et relativement longs (pour un film court), scintillants et flous. Jusqu'au huitième plan, elle est toujours filmée seule chez elle, ensuite elle est filmée sur le quai de la gare lorsqu'il part en train. Observons d'abord le premier plan avec elle à l'avant-plan, lequel ne dure que trois secondes. Il est « fixe », très rapproché, flou, en couleur saturée, légèrement en plongée, sans profondeur de champ et avec un léger zoom arrière. Elle porte des lunettes et est vêtue d'une veste bleue. Elle a pour attitude d'être de profil à l'avant-plan au milieu de l'écran, d'éclater de rire tout en parlant (le film est muet) et de diriger son visage vers la caméra, en ne la regardant pas, et vers le bas comme si elle s'occupait de quelque chose situé dans le hors champ. Elle sait qu'elle est en train d'être filmée, ce qui l'intimide d'ailleurs. Comme décor d'arrière-plan nous observons des surfaces, plus ou moins indécryptables, contenant des ombres, aux gradations claires à prédominance blanche. Mis à part ce premier plan qui contient un zoom arrière, tous les autres plans de cette séquence sont sans aucun zoom, fixes (allant de l'américain au très rapproché) et en plongée. Dans les plans suivants, elle est dans sa salle à manger/salon (ces espaces chez elle sont très proches l'un de l'autre). Observons le dernier de ces plans qui ne dure que trois secondes (et qui est en outre le dernier des quatre plans dans lesquels elle mange une tangerine) – il précède la scène sur le quai de la gare. Il s'agit d'un plan fixe, rapproché, flou, légèrement en plongée, avec peu de profondeur de champ, saturé en couleur et sous-exposé. Vêtue d'une blouse à rayures horizontales colorées, elle se tient à l'avant-plan de profil au milieu de l'écran, lorsque, en regardant vers le côté de la table à manger, le cou baissé, le dos courbé, le poignet près de la bouche, elle crache les pépins de la tangerine dans sa main, en baissant ensuite celle-ci. Son expression cette fois-ci est très sérieuse, en même temps qu'elle est très concentrée sur les pépins qu'elle s'apprête à mettre dans sa main.

Elle ne sait pas cette fois-ci qu'elle est en train d'être filmée. Le décor d'arrière-plan, c'est la salle à manger et le salon (la table sur laquelle est posé un verre de vin et d'autres petits objets floutés, le bord d'une chaise, le buffet de la salle à manger, un abat-jour éteint, une bougie allumée, le sofa du salon). Observons maintenant le dernier plan avec elle, qui est aussi le dernier d'une série de six plans avec elle sur le quai de la gare (ceux-là sont fixes et en plongée). Il s'agit d'un travelling (de quatre secondes, filmé de l'intérieur d'un train et contenant un panoramique droite-gauche allant d'une fenêtre à l'autre à l'intérieur du train) allant du plan rapproché à l'américain, en plongée, flou, surexposé. Elle a pour attitude d'être à l'après-avant-plan, d'abord au milieu, puis à gauche de l'écran, la main masquant son visage alors qu'elle dit au revoir de la main du début à la fin du plan, en laissant par moment son expression apparaître. Elle regarde la caméra constamment avec un léger sourire. Elle est vêtue d'une veste grise, qui laisse dépasser les manches noires d'une blouse, elle tient un petit sac noir à la main. À l'arrière-plan une jeune africaine est assise près de son grand sac sur un banc du quai en regardant vers le côté. Le décor à l'avant-plan, ce sont les deux vitres rayées du train (avec d'abord une croix, puis des inscriptions floutées), et à l'arrière-plan, c'est le quai, avec ses bancs, les rails, les poteaux, les poubelles, les murs.



Ptgm. 24 Femme, mère ou grand-mère, chez elle, puis devant la fenêtre du train.
Dans le film vii des ateliers Enjeux

Nous venons d'observer trois catégories d'espaces dans lesquels la mère/grand-mère est filmée. Avec sa caméra, Negre les a approchés à chaque fois différemment avec le désir de la montrer aux spectateurs sous divers angles et états, par des plans le plus souvent rapprochés. Il souhaite dévoiler une part de l'intime de cette femme, notamment en la filmant en cachette, lorsqu'il la filme chez elle en train de ranger la table, de manger, ou au quai de la gare à agiter la main en signe d'au revoir. En ayant conscience qu'il allait leur montrer (sa mère ou sa grand-mère), il souhaitait leur montrer, métaphoriquement, leurs propres mères/grand-mères. Il est par ces images dans une approche engagée envers cette catégorie de la population (mères, grand-mères) et envers le groupe familial. Il se préoccupe des questions qui ont trait à elle et à tant d'autres femmes de la famille. Les flous, les montages courts, le zoom arrière, les scintillement, les saturations, les plongées, les surexpositions et les sous-expositions sont là pour annoncer aux spectateurs l'importance de les observer de plus près et en profondeur dans une société qui, du fait des politiques menées, notamment en 2011 lorsque ce film a été réalisé, rend invisible ou insoluble certains problèmes sociaux les concernant et qui vont au-delà de ceux rencontrés éventuellement par la mère/grand-mère du cinéaste, une femme de classe moyenne, vraisemblablement à la retraite. Par la manière dont il filme cette femme, le filmeur cherche à témoigner, à faire le portrait de sa famille, avec la conscience que d'autres familles comme la sienne sont partout.

La séquence avec la mère/grand-mère est parsemée de musique dramatisante (guitare et violoncelle), de bruitage (le son du projecteur) et des voix over en français d'une jeune femme et en espagnol d'un homme. La voix de la jeune femme dit à quatre moments lorsque la mère/grand-mère est sur scène : « spectacle » ; « transitoire » ; « la jeune fille est un oxymore » ; « la misère sexuelle présente ne ressemble en rien à celle du passé. » La voix de l'homme dit : « la frente que se abria en el auto umido »[88]. Tous ces mots et phrases renvoient, notamment par le recours à la figure rhétorique de l'oxymore, à des significations d'un même ordre : que tout, au final, s'additionne en se contrecarrant et importe. Les plans avec la grand-mère sont entrecoupés, parfois longuement, d'autres plans qui ne renvoient pas au cadre familial. La fonction de ceux-ci, en plus d'apporter du rythme à la séquence, est de décomposer et recomposer les structures des scènes et de pointer,

[88] « La voie qui s'ouvrait dans la voiture humide », traduit par moi-même.

métaphoriquement, sur des problématiques sociales familiales qui ont trait à ces questions de déstructuration.

Alexandra Jocelyne et Richard Negre savaient que ces films de famille allaient être projetés dans l'espace de l'association (du moins pour les personnes présentes à l'atelier). Ils ont ainsi souhaité dévoiler, dans ce cadre restreint, une portion de leur monde familial. Filmer les membres de sa famille, en prévoyant de les montrer à des spectateurs, même en nombre peu élevé, c'est aussi filmer en adoptant une posture distancée, moins incisive, moins intime (d'où l'absence de gros plans, et la quasi-absence de plans très rapprochés). Plutôt que d'être loué par la famille, les cinéastes ont ainsi songé, notamment par le recours abondant à un mode opératoire esthétisant, et à la sphère publique, à ce que leur film soit reconnu comme un objet artistique et de critique sociale. Ces films de famille diffèrent donc de ceux réalisés dans le cadre strict de la famille, tels les exemples donnés par Roger Odin, lesquels visent en premier lieu la famille et le bien être en famille.

4. *L'habitat urbain*

Le caractère urbain des films visionnés concerne majoritairement Paris et Montreuil (rarement les caméras voyagent, l'on décèle quelques rares scènes dans d'autres villes en France, en Allemagne, en Belgique, en Espagne et en Afrique subsaharienne). Nous observerons ci-dessous un cas particulier où la ville occupe une position centrale. Aucun film visionné ne présente, dans son entièreté, cette caractéristique. D'après Irène Bessière : « La ville ne représente, souvent, dans un film qu'un décor, un arrière-plan […]. Il est des lieux de Paris, Londres, New York, Rome, Berlin, etc., immédiatement reconnaissables par le public et qui créent le sentiment confortable d'être en pays de connaissance. »[89] Et de poursuivre :

> « Dès les débuts du cinéma, il existe une autre manière de filmer la ville, un cinéma qui n'a pas recours à la fiction ni au récit. Mi-documentaires d'avant-garde, mi-poèmes visuels, ce sont les « symphonies urbaines » dont la première est sortie aux États-Unis en 1911, intitulée *New York 1911* de Julius Jaezon. Les deux symphonies urbaines les plus connues sont : *Manhatta* réalisée en 1921 par Paul Strand (photographe) et par

[89] Irène Bessière, Irène Bessière (dir), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Postface », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 198.

> Charles Sheelers (peintre), inspirée par le poème éponyme de Walt Whitman sur Manhattan. Et *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann. On peut trouver une symphonie urbaine sur Paris (1928) de Jean Loeds et Boris Kaufman, *24 heures en 30 minutes*. »[90]

Et de poursuivre encore :

> « L'originalité de ces films réside dans le fait que la ville est le centre absolu du film, elle est bien plus qu'un personnage, elle est la raison d'être du film. Les cinéastes sont, avant tout, intéressés par les lumières, les formes, les couleurs et le mouvement de la ville. Le mouvement est, de fait, l'essence même du cinéma et l'essence même de la ville. Et les tout premiers films de l'histoire du cinéma se sont souvent attachés à filmer le mouvement à partir d'une caméra statique. Puis au mouvement s'est ajouté le mouvement de la caméra et du style cinématographique. »[91]

Les extraits qui répondent le plus aux critères établis par Bessière sont le B, le deuxième E et le dernier R, réalisés à Montreuil en Seine-Saint-Denis, du film 16 mm en noir & blanc *R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.* Réalisé en 2014 par onze membres de *L'Etna*, le film contient onze extraits (en incluant le générique final), lesquels n'ont pas toujours été filmés à Montreuil ou même en France. Chacun d'eux correspond, dans l'ordre des caractères, à une lettre de son titre. Le nom du ou des auteurs de chaque extrait n'est pas spécifié. Toutefois, le générique de fin donne la liste des onze auteurs, sans autre précision. Par leur proximité formelle et de contenu, on peut penser que ces trois extraits, ont été réalisés par le(s) même(s) cinéaste(s). En nous concentrant plus particulièrement sur le B, nous observerons comment celui-ci répond aux critères de Bessière et ce qui en ressort (les trois extraits sont d'une complexité telle au niveau du cadrage et du montage qu'il serait plus sensé d'en restreindre l'analyse à un seul, si nous souhaitons approfondir la question de l'habitat urbain). Retenons d'abord trois importants travaux de recherche qui ont été publiés récemment sur les liens entre les villes/régions et le cinéma en France :

---

[90] *Ibid.*
[91] *Ibid.* p. 198-199.

de Roger Odin concernant la ville ouvrière de Saint-Étienne[92] ; de Joël Augros concernant l'Île de France et plus particulièrement la Seine Saint-Denis et Saint-Ouen[93] ; et de Claude Forest concernant L'Île de France et Conflans-Sainte-Honorine[94]. Bien que leurs études soient orientées sur les espaces de projection traditionnels dans la ville, ils nous renseignent sur l'état du cinéma par rapport à la population dans les villes/départements en France et nous donnent aussi quelques indices quant à l'importance historique des réseaux cinéphiliques dans ces départements et villes. Nous comprenons par exemple, que le département de la Seine Saint-Denis, qui nous concerne plus particulièrement, est un lieu où les activités (notamment associatives loi 1901) en liaison avec le cinéma, ont été, dans l'histoire du cinéma, très tôt développées et qu'il y a une tradition culturelle associée aux classes ouvrières et moyennes. Ainsi, l'architecture urbaine de la Seine-Saint-Denis, de Montreuil, que nous observons dans l'extrait B ci-dessous, présente des caractéristiques urbanistiques en rapport avec la réponse de l'État pour l'accueil de ces populations. Observons ce que Guy Debord dit sur ce sujet dans son film éponyme *La société du spectacle*, lequel montre, pendant qu'il parle, une série d'images de quelques villes aménagées selon une politique urbaine stratégique (lui aussi a recours à l'esthétique « symphonie urbaine » décrite ci-dessus par Bessière) :

> « Si toutes les forces techniques de l'économie capitaliste doivent être comprises comme opérant des séparations, dans le cas de l'urbanisme on a affaire à l'équipement de leur base générale, au traitement du sol qui convient à leur déploiement, à la technique même de la séparation. Pour la première fois une architecture nouvelle, qui a chaque époque antérieure était réservé à la satisfaction des classes dominantes, se trouve directement destinée aux pauvres. La misère formelle et l'extension gigantesque de cette nouvelle expérience d'habitat, proviennent ensemble de son caractère de masse qui est impliqué à la

[92] Roger Odin, Irène Bessière (dir), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Quel rôle pour le cinéma dans une ville ouvrière ? Le cas de Saint-Étienne », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains, op. cit*., p. 95-102.

[93] Joël Augros, Irène Bessière (dir), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Du cinéma populaire à l'Espace 1789. Un siècle et plus de cinéma à Saint-Ouen », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, *op. cit.*, p. 103-118.

[94] Claude Forest, Irène Bessière (dir), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Multiplex et cinémas de proximité. Une cohabitation dans la ville », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, *op. cit*., p. 119-135.

> fois par sa destination et par sa condition moderne de construction. La décision abstraite qui aménage abstraitement le territoire en territoire de l'abstraction est évidement au centre de ces conditions modernes de construction. Le seuil franchi dans la croissance du pouvoir matériel de la société et le retard de la domination de ce pouvoir sont étalés dans l'urbanisme. »[95]

Observons maintenant l'habitat urbain de la ville de Montreuil de 2014, tel que décrit dans l'extrait B (2'57-4'22) du film *R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.*, cet espace si « abstrait »[96], et pourtant chargé de significations, qui opérerait, par son caractère urbanistique, des « séparations »[97], telles qu'énoncées par Debord. Durant 1'25, dans un véhicule motorisé (qui nous renvoie à des extraits des films de Man Ray et de Walter Ruttmann[98]), à environ 50 km/heure, la caméra parcourt quelques rues de Montreuil au moyen de travellings mi avant mi latéraux (moins souvent uniquement l'un ou l'autre), aux mouvements saccadés (ces effets sont procurés par les mouvements du véhicule conduisant la caméra). Cet extrait est presque exclusivement sous-exposé. S'ajoutent aux travellings les effets des accélérés légers, des ralentis courts en contre-plongée (mis à part celui-ci, l'extrait ne contient pas de plongée ou de contre-plongée) à la fin de l'extrait, et de quelques panoramiques longs et courts ici et là. Ses décors principaux à l'avant-plan sont ceux résultants des politiques d'aménagement urbain de la ville : les immeubles de deux à cinq étages (tous-azimut, d'habitation, commercial, recevant les affiches et panneaux publicitaires des commerces et institutions de la ville), les véhicules motorisés, les arbres et les réverbères le long des trottoirs et des rues, les marques, plaques et feu-rouges signalétiques. Ces vues sont auréolées par un ciel gris à la texture velouteuse et au motif qui rappelle des figures fantasmagoriques effrayantes. Lors de ces travellings, nous ne voyons pas de piétons, comme s'il s'agissait d'une ville fantôme, d'un reflet fantasmagorique du ciel, comme si ces

---

[95] Guy Debord, *La société du spectacle*, 1973, 87'17. Film contenant des extraits de l'œuvre éponyme de Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967.
[96] *Ibid.*
[97] *Ibid.*
[98] Les travellings de l'extrait B nous renvoient à quelques caractéristiques formelles et de contenu de ceux du véhicule motorisé du film *Mystère du château de dé* (1929) de Man Ray, ou du train du film *Berlin - Die Sinfonie der Großstadt* (1927) de Walter Ruttmann. Le mouvement du train, par rapport à celui de la voiture, procure des effets stylistiques nettement moins saccadés.

décors ne nous rappelaient pas, par leur structuration dans la ville, leurs ascendances et liaisons humaines.



Ptgm. 25 L'habitat urbain sous-exposé de la ville de Montreuil

Cette extrait B est interrompu dans son élan de « symphonie urbaine » par huit ou neuf coupures sèches. Et il l'est aussi, cette fois-ci significativement, durant trois à six secondes, à quatre autres moments, cette fois-ci non sous-exposés :

1. (3'23-3'28) lorsqu'en plans moyen et fixe, le ou la cinéaste fait usage des effets optiques de surimpression, d'accéléré très rapide, de surexposé, de flou, au moment où en avant-plan deux voitures se garent (celle de droite par l'effet des techniques d'animation image par image), l'une à l'arrière de l'autre. Nous observons deux passagers, un homme et une femme, dont nous distinguons peu de leurs traits et rien de l'expression de leurs visages. Leur attitude est de sortir de l'une des voitures, de prendre des affaires dans le coffre et de sortir de l'écran vers le hors champ. Le décor d'arrière-plan est un terrain vague avec un amas d'objets floutés. Le décor en surimpression est celui de la ville filmée, en plans généraux, en travelling mi avant mi latéral et en contre-plongée, d'un véhicule motorisé qui circule.



Ptgm. 26 Un homme et une femme sortent d'une voiture face à un terrain vague de la ville de Montreuil

2. (3'59-4'03) lorsqu'en plans rapprochés, très rapprochés et fixes, tout en filmant un homme âgé à l'avant-plan (qui semble être d'origine nord-africaine), le ou la cinéaste fait usage des effets optiques de surimpression, d'accéléré très rapide, de surexposé, de flou, en ayant recours à la figure rhétorique de l'ellipse par l'usage des techniques de l'image par image. L'homme porte une casquette, une veste foncée, une écharpe blanche. Son attitude est de regarder la caméra en parlant (le film est muet) et en se déplaçant (centre, gauche, droite, centre, près de la caméra, distant de la caméra, près, distant, près). Il a les bras croisés dans le dos, puis il les croise devant lui. Le décor à l'arrière-plan est constitué d'immeubles, d'une voiture garée, d'un mur tagué, de poteaux, de la rue et du trottoir. Le décor en surimpression est celui de la ville filmée, en plans généraux, en travelling mi avant mi latéral et en contre-plongée, d'un véhicule motorisé qui circule. Il s'agit des seuls plans rapprochés et très rapprochés de l'extrait B, tous les autres plans sont moyens, généraux ou très généraux.



Ptgm. 27 Un homme d'origine magrhebine filmé dans l'habitat urbain de Montreuil

3. (4'08-4'10) lorsqu'en plans généraux et fixes, cette fois-ci sans l'effet optique de surimpression, le ou la cinéaste fait usage des effets optiques très accélérés et du flou, et figure une multitude de piétons et de voitures circulant dans un décor de place ensoleillée et ombragée avec ses bancs publics, les immeubles, les arbres et le ciel ;



Ptgm. 28 L'habitat urbain à Montreuil

4. (4'17-4'20) lorsqu'en plans généraux et fixes, légèrement en plongée, également sans surimpression, le ou la cinéaste fait usage des effets optiques très accélérés, du flou, de la sous-exposition, alors qu'une multitude de piétons et de voitures circulent à arrière-plan d'une place publique qui a comme décor les bancs, les immeubles, la rue, le trottoir, un panneau publicitaire, des poteaux. Tandis qu'à l'avant-plan deux femmes arabes (portant le voile) assises sur un banc, avec un enfant sur une poussette devant elles, parlent en gesticulant (l'une d'elles s'occupe aussi de l'enfant).



Ptgm. 29 Deux femmes arabes avec un enfant à l'avant-plan d'un décor de ville de Montreuil

Mis à part ces interruptions, l'extrait B est pur « symphonie urbaine ». Qu'a voulu signifier, en 2014, le ou la cinéaste, en proposant aux spectateurs cet extrait aussi minutieusement élaboré de l'habitat urbain de Montreuil et dont les « maladresses » (sous-exposition, surexposition, flous) et les prouesses (image par image, accéléré) ne font qu'accentuer son effet documentaire, de témoignage, de vérité ? Cette année-là est marquée par les deux années écoulées de gouvernance

du Parti Socialiste et par des politiques, toujours en cours, de « dézonage »[99] et de désengorgement – entre les villes, les départements et les régions. Ces politiques visaient une circulation maximale et « abstraite »[100] des citoyens et des produits, propre aux intérêts économiques capitalistes plus qu'à ceux des personnes elles-mêmes (qui peuvent cependant et « malgré tout » plus ou moins s'épanouir), au moyen des transports les plus hétérogènes[101] qu'il en soient. Sans surprise, en tant que grande agglomération, l'Île de France est le noyau de ces mutations. Cela a eu nécessairement des répercussions sur l'aménagement urbain de la ville de Montreuil, et par ricochet, sur le résultat des films eux-mêmes. À l'heure d'une production massive de produits et de biens culturels, couplée aux conséquences d'Internet sur les mœurs, les politiques urbaines de l'État, de la région, du département, de la ville, en France, ont entamé un long processus de « rompement » des frontières engendrées par les politiques passées. Ces nouvelles politiques n'ont fait le plus souvent que de déplacer les problèmes, notamment en créant une multitude de nouvelles frontières. Par la profusion des effets et des vues, par la condensation spatiale et temporelle, le ou la cinéaste a choisi les figures stylistiques rhétoriques de l'abondance et de l'ellipse, et du « spectaculaire » (au sens debordien), pour dévoiler aux spectateurs un spectacle urbain « abstrait ». Lorsque le ou la cinéaste opte pour plus de profondeur humaine en proposant les portraits furtifs de quelques personnes, elle/il ne le fait que pour relever, par les effets de surimpression, d'accéléré très rapide, de cadrage général, l'effet d'« abstraction » (au sens debordien) engendré par des rapports « abstraits » (*Ibid.*) et dévastateurs entre l'humain et l'urbain. Sans néanmoins oublier de nous faire savoir et aussi de nous suggérer qu'il, ou elle, traite des questions qui ont trait à une population d'immigrés habitant la ville de Montreuil dans le département de Seine-Saint-Denis. Le cadrage final de l'extrait B en contre-plongée, au ralenti (« zoom temporel »), et très sous-exposé, plonge encore plus les spectateurs dans le noyau même des problèmes sociaux. L'habitat urbain de Montreuil, tel que décrit dans cet

[99] Voir Claudia Cohen, Île de France : comment le prix des transports en commun a évolué en dix ans, Le Figaro, 11 janvier 2019.
[100] Voir Guy Debord, La société du spectacle, *op. cit*.
[101] En 2014 nous n'étions pas encore à la génération des « trottinétistes » et des cyclistes de l'Île de France qui s'est développée surtout à partir des moments de confinements découlés de l'avènement Covid 19. Les raisons pour ces aménagements sont plus économiques qu'écologiques. En effet, les êtres circulent plus rapidement ou plus sans entraves dans les villes avec ces moyens de transport, proportionnant ainsi un cadre propice à l'accélération des échanges marchandes.

extrait B, n'est cependant pas le plus dénonciateur des problèmes sociaux, en comparaison à d'autres villes de l'Île de France, dont Paris, avec les immeubles gratte-ciels que nous percevons dans certains des autres films approchés. Il n'est pas non plus analogue à ceux des villes les plus riches de l'Île de France. Il a été construit au XX^{ème} siècle (par une administration qui, à Montreuil, est traditionnellement, et depuis les années 1930, régie par le Parti communiste), pour une population de travailleurs, une population ouvrière et/ou de classe moyenne légèrement aisée, souvent immigrée venue d'autres villes de France et d'autres pays (d'après les films, plutôt du nord de l'Afrique et de l'Afrique subsaharienne).

Pour Eirini Sifaki « […] la pratique cinématographique se présente comme la diffusion d'autres pratiques régulant et régulées par un contexte social et culturel plus large qui se trouve en relation directe avec l'expérience de l'urbanisation. Étudier les pratiques cinématographiques comme une question spatiale nous permet par conséquent de penser les interdépendances, les flux et les ramifications qui s'observent en liaison avec la question urbaine. »[102] Par ces écrits, Sifaki nous rappelle combien le cinéma et l'urbain s'enchevêtrent l'un l'autre et combien il serait important de les considérer ensemble afin d'élucider quelques-unes des méandres de leurs relations. Toujours est-il que les problématiques qui ont trait à l'urbain et au cinéma, même si implicitement, traversent bon nombre de sections de cette thèse. Je termine cette section avec le géographe Jean-Marie Miossec qui entame son article par cette citation qui a trait à l'urbain d'August Lösch : « Il y a une autre sorte de chaos qui n'est en fait rien d'autre qu'un ordre déguisé. »[103]

5. ***Le sacré***

Selon Emmanuel Terray, « Le sacré, quel qu'il soit[104], introduit dans le champ social et culturel des *distinctions*, des *discriminations*, des *discontinuités*, des

---

[102] Eirini Sifaki, Irène Bessière (dir.), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Cinéma et pratiques spatiales. La construction de la grille de pratiques spatiales de David Harley à l'étude des pratiques cinématographiques », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 29-30, p. 29-40.

[103] Jean-Marie Miossec, « Un modèle de l'espace touristique », *Régions, environnements, aménagements*, L'espace géographique n° 1, Paris, 1977, p. 41-48, p. 41.

[104] Emmanuel Terray distingue deux types de sacré, le « concentré » (univoque, qui a cours dans les grandes religions monothéistes) et le « diffus » (pluriel, avec néanmoins deux orientations, l'une au versant sectaire, totalisant, et l'autre relatif, a-totalisant, reconnaissant la pluralité), Emmanuel Terray, « Le religieux et le sacré », *La cité et le sacré*, Raison présente, n° 101, Paris, Union rationaliste, 1992, p. 21-25, p. 23. Il relève que ces deux catégories de sacré, « concentré » et « diffus », présentent des dangers pour la société, *Ibid.*, p. 24. Selon Terray : « Les dangers

différences de niveau et de *potentiel* : certains êtres, certains objets, sont plus élevés que d'autres, plus chargés de puissance et de menaces que d'autres. »[105] Et de poursuivre : « Du même coup, l'espace dans lequel le sacré a fait irruption est un *espace différencié*, semé de *lieux différenciés*. »[106] Le sacré que nous observerons plus singulièrement ci-dessous est celui, contenu dans les films, des « *espaces différenciés* » des églises, de la religion monothéiste catholique. Des ouvrages sur les relations entre cinéma et religion ont été écrits par des catholiques[107] et par des chercheurs. Un ouvrage scientifique relativement récent, *Croyances et sacré au cinéma*[108], traite de ces questions en profondeur en s'attachant à l'analyse de divers documents (filmique ou non), notamment par rapport à différentes orientations confessionnelles. Il nous éclaire sur l'étendue de la problématique et sur la façon dont le cinéma, et par ricochet la société, est imprégné de ces caractéristiques.

Parmi les films visionnés, cinq montrent de l'extérieur et très brièvement en des plans courts, voire très courts, les cimes des églises et l'un montre la cime d'une mosquée[109] (de Paris et de Montreuil. Voir les photogrammes ci-dessous), avec en

---

impliqués par l'état de concentration sont bien connus. Ils sont liés à l'ambition totalisante qui est inhérente au sacré dans cet état. Le système du sacré prétend englober tout l'homme et tous les hommes, déterminer tous les aspects de la pensée et de la conduite ; il fait donc nécessairement surgir à l'horizon le risque de l'*oppression totalitaire*. », *Ibid.*, p. 24.

[105] *Ibid*, p. 21-22.

[106] *Ibid.*, p. 22.

[107] « Après la critique avant-guerre des films comme obstacles à la christianisation et les tentatives de production, des catholiques commencent à partir de la Libération à penser le religieux à l'écran. La nouvelle utopie cinématographique de ces catholiques est rendue visible en 1953 par la parution de deux livres : *Dieu au cinéma* d'Amédée Ayfre et *Le Cinéma et le sacré* d'Henri Agel, avec une postface d'Amédée Ayfre. Ces écrits sont les manifestes chrétiens d'une nouvelle conception du Cinéma. Le livre de l'abbé Ayfre, issu d'un travail universitaire, retrace l'histoire du film religieux, y compris des Passions cinématographiques. Il s'achève avec un essai phénoménologique sur le néoréalisme présenté comme la meilleure forme d'expression du sacré. Le Cinéma et le sacré d'Henri Agel est un autre ouvrage de la culture savante catholique qui tâche d'étendre les expériences de formation cinématographique du public catholique. Mais si Agel entend changer la vision des catholiques sur le Cinéma, il n'abandonne toutefois pas l'héritage d'une certaine culture catholique peu portée à l'esthétique cinématographique. Rétrospectivement, les deux ouvrages marquent à la fois l'isolement et l'apogée de l'exégèse spiritualiste d'un groupe de cinéphiles catholiques. » Claude Prudhomme, Jean-Pierre Chantin, Philippe Rocher, « Religion et cinéma : les bobines du sacrée », *Les mots de la « religion »*, Histoire, monde et cultures religieuses, 2013, p. 153-156, p. 155.

[108] Agnès Devictor (dir.), Kristian Feigelson (dir.), *Croyances et sacré au cinéma*, CinémAction n° 134, Paris, Éditions C. Cortet, 2010.

[109] Au-delà de cette image de la mosquée, les seules références explicites à l'Islam, et qui ne durent que peu de secondes, sont dans les films : ix des ateliers *Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule* ; i (dans lequel nous apercevons quelques femmes qui portent des voiles) des ateliers *Enjeux*, réalisé à Paris. Le ix : sur l'écran d'un téléphone portable tenu par deux mains qui pourraient être celles d'une femme, nous apercevons une femme et quatre hommes en plans successifs et moyens parlant devant la caméra qui les filme pendant que l'inscription 'Islam Denounces' peut être lue. Deux femmes portant un voile dans l'extrait B du film *R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.*

arrière-plan le ciel qui donne, par sa lumière, sa texture, son motif et sa chromaticité, toute l'épaisseur dramatique au cadrage majoritairement en contre-plongée. Ils ont été réalisés de 2010 à 2016. L'usage du panoramique, souvent vertical, menant vers les hauteurs, et de la contre-plongée, couplés cette fois-ci à la lumière, à la texture, au motif et à la chromaticité renvoyée par les monuments eux-mêmes, accentuent l'effet dramatique. En se prenant, un court instant, à la puissance de ces vues sacrées et si hautes architecturalement, les cinéastes émettent un regard critique, notamment lorsqu'ils les associent à d'autres images de 2010 à 2016 contrastant radicalement avec celles-ci du fait de leur caractère a-sacré. Par ces temporalités si brèves, et ces spatialités si condensées, couplées à des périodes de tension politique, économique et sociale, les spectateurs sont conviés par les cinéastes à se défaire, du moins le temps du film, de leurs croyances les plus « abstraites » (au sens debordien), c'est-à-dire les plus spectaculaires et dépourvues de connexions non spectaculaire avec les Autres, et à se plonger dans le vif des problèmes sociaux inscrits dans ces films et ailleurs.



Ptgm. 30 Cime de l'Église Saint Ambroise dans le 11ème arrondissement de Paris dans le film 5 du film Des Tournements (2016)



Ptgm. 31 Cime de la Basilique du Sacré Cœur filmée près de la station de métro Château Rouge dans le 18ème arrondissement de Paris. Dans le film 8 du film Des Tournements (2016)



Ptgm. 32 Cime de la Mosquée Khalid ibn Al-Walid, situé au 28 rue Myhra dans le 18ème arrondissement de Paris. Dans le film iv des ateliers Enjeux (avril 2012)



Ptgm. 33 Cime de l'Église Notre-Dame-de-la-Croix à Paris 75020 dans le film Éssai de Katherine Nakad Chuffi (2010)



Ptgm. 34 Cime d'une église dans la rue Robespierre près du siège de l'association à Montreuil dans le film viii les ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (2014)

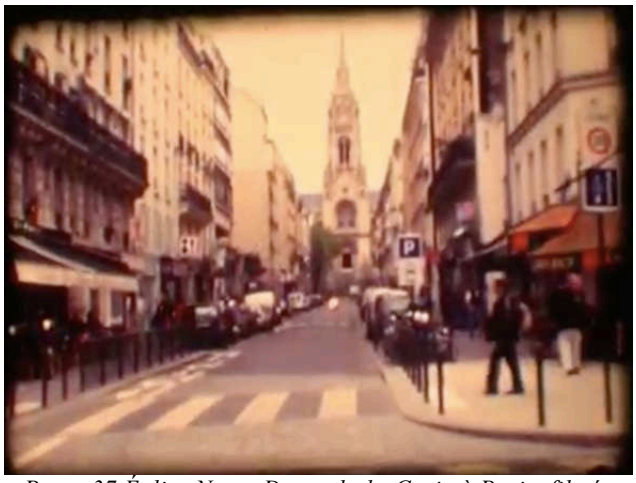


Ptgm. 35 Cime de l'Église Saint-André-du-Bas-Montreuil près de L'Etna à Montreuil dans le film Der Clowns Tod de katherine Nakad Chuffi et Johannes Abendroth (2014)

Les élans du sacré sont inscrits différemment dans des extraits de deux autres films (voir les photogrammes ci-dessous) qui montrent maintenant les églises dans leur entièreté, vues de l'extérieur. Le premier extrait (vii des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur la pellicule, janvier 2014), long de sept secondes, filme une église dans son entièreté en un seul plan général – inversé (l'église est donc elle-aussi inversée), sous-exposé, en contre-plongée inversée et en panoramique gauche-droite –, lequel est relégué à l'avant dernière scène du film. Se superposent à ce plan des traits blanc et des tâches bleues et noires (qui s'agitent énergiquement) provenant des activités d'intervention sur la pellicule. Le décor environnant, qui évoque celui d'une ville (ici fantôme), fait ressortir la vue du ciel grisâtre, parsemé des cheminées des usines dont l'une fume. Nous observons par ces propositions que le point de vue du ou de la cinéaste est détournant et critique envers le système du sacré (elle ou il le relègue à la fin du film, l'inverse, notamment chromatiquement – noir & blanc/couleur à la suite des interventions sur la pellicule –, le raye, le tâche, le grisâtre, le sous-expose, le vide d'êtres, le positionne en parallèle à des cheminées d'usines fumantes, de façon panoramique descriptive, documentaire). Le second film, dénommé *Essai* (2010, super 8 mm, couleur, muet), que j'ai réalisé, dévoile des vues d'une église dans son entièreté et de sa cime, en proposant plus d'hétérogénéité en termes de cadrage et de montage que le premier.



Ptgm. 36 Église, filmée de la ville de Montreuil. Dans le film vii des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (2014)



Ptgm. 37 Église Notre-Dame-de-la-Croix à Paris, filmée au croisement de la rue Etienne Dolet et du Boulevard de Belleville, dans le film Essai de Katherine Nakad Chuffi (ateliers Enjeux, monté en cadavre-exquis avec celui de Myriam Hammani) | (avril 2010)

Observons de près une séquence de mon film, lequel présente les deux catégories de vue de l'église (de sa cime et de son entièreté). Il a été réalisé en avril 2010, c'est-à-dire lorsque le centre-droit était au pouvoir et que Nicolas Sarkozy présidait la France depuis déjà environ trois ans. 2010 correspond à une période de tension économique, avec des licenciements et un taux de chômage élevé[110]. Le mécontentement d'une grande partie de la population vis-à-vis de la politique en cours est tel que le parti politique en place ne réussira pas à faire réélire son représentant aux élections présidentielles suivantes. Le film *Essai* est ainsi inscrit dans ce contexte politique-social-économique. Il en présente des signes, notamment avec les scènes autour de l'église, cet espace du sacré, sur lesquelles nous allons

[110] Christian Saint-Etienne, *Quelle politique économique pour faire sortir la France de la crise ?*, Paris, Le Monde, 5 février 2010 ; Claire Guélaud, *Chômage : les experts tempèrent l'optimisme du chef de l'État*, Paris, Le Monde, 27 janvier 2010.

tout de suite observer. Après une série de plans « ratés » (virés au magenta suite à une « mauvaise » exposition de la pellicule, surexposés, extrêmement courts) au début du film, c'est l'église de Notre-Dame-de-la-Croix à Paris que la caméra filme à une grande distance à l'arrière-plan, en plan d'ensemble « fixe », légèrement en contre-plongée, relativement flou, saturé en couleur et au ralenti. Elle est positionnée au croisement de la rue Etienne Dolet et du Boulevard de Belleville. Ce plan dure quatre secondes. Son décor comprend, dans la profondeur de champ, toute la rue Etienne Dolet filmée avec ses commerçants, ses immeubles, les voitures garées, les signalétiques, c'est-à-dire son espace urbain. Nous observons aussi plus près quelques personnes assises à la terrasse d'un bar/restaurant, causant sur le trottoir de gauche, en train de traverser la rue, marchant près du marchand de fruits et légumes. C'est la seule fois dans le film que cette église est filmée de la sorte. Ce plan général, plus ou moins monotone stylistiquement, annonce par le « zoom temporel »[111] du ralenti, les dynamiques à venir autour de l'église : une série dialectique, c'est-à-dire pleine de tensions et de contradictions, notamment formelles, des vues de l'église ou filmées à partir de celle-ci, en ne la prenant pas en compte (lorsqu'elles sont filmées à partir de l'église elles sont en plongée, en inversant ainsi le rapport hiérarchique au sacré instauré lorsque l'église est filmée toujours en contre-plongée). Nous ne considérerons pas dans cette section ces vues sans la représentation de l'église. Au-delà de ce plan général fixe au ralenti que nous venons d'analyser, l'église est filmée uniquement dans deux autres plans. Nous allons maintenant observer de plus près l'un d'eux (0'25-0'34). Il s'agit d'un long panoramique multidirectionnel saturé en couleur et flou, démarrant par la vue en plongée et en gros plan d'une flaque d'eau sur la chaussée, réfléchissant le ciel et une partie des immeubles de la rue Etienne Dolet et finissant sur un plan général très sous-exposé et en contre-plongée de l'entièreté de l'église auréolée par un ciel grisâtre-bleuâtre. Nous observons quatre piétons, filmés à une certaine distance à gauche, qui marchent sur le trottoir. Le décor comporte un panneau signalant un stationnement réservé aux personnes handicapées, les immeubles, les commerces, la poubelle, les voitures garées. Ce panoramique est précédé d'une série de plans « ratés » extrêmement courts et est suivi par un travelling latéral donnant sur des

[111] Voir Patrick de Haas, *op. cit*.

grilles grises d'un garage (sur lesquelles est posée une plaque d'interdiction de stationner).



Ptgm. 38 Panoramique multidirectionnel finissant par un plan général très sous-exposé sur l'église Notre-Dame-de-la-Croix à Paris dans le film Éssai de Katherine Nakad Chuffi. Le plan suivant filme des grilles grises avec un paneau d'interdiction de stationner (avril 2010)

Comme pour le précèdent film j'opère aussi un renversement critique, mais distinctement, tant en terme stylistique que de contenu. Je multiplie les points de vue et je les mets en confrontation et en relation (église/ville). En même temps que j'expose le sacré en plan général et en contre-plongée (qui accentue sa monumentalité symbolique), je le détourne par la sous-exposition « involontaire », en exposant, dans le même plan, des éléments filmés en gros plan (qui fragmente) et en plan moyen (qui cible une zone spécifique) renvoyant à l'a-sacré (comme les grilles grises, les déformations de la rue, le panneau d'interdiction, les poubelles, le quotidien des personnes, les places peu nombreuses dans la ville pour les personnes handicapées) et à des configurations sociales plus ancrées dans la réalité quotidienne. Par ces exemples nous comprenons que le sacré architectural, lequel est peu représenté dans les films visionnés, est rempli de significations, notamment symboliques, et ce surtout lorsqu'il est mis en relation, notamment formellement, avec les éléments qui le composent et l'entourent.

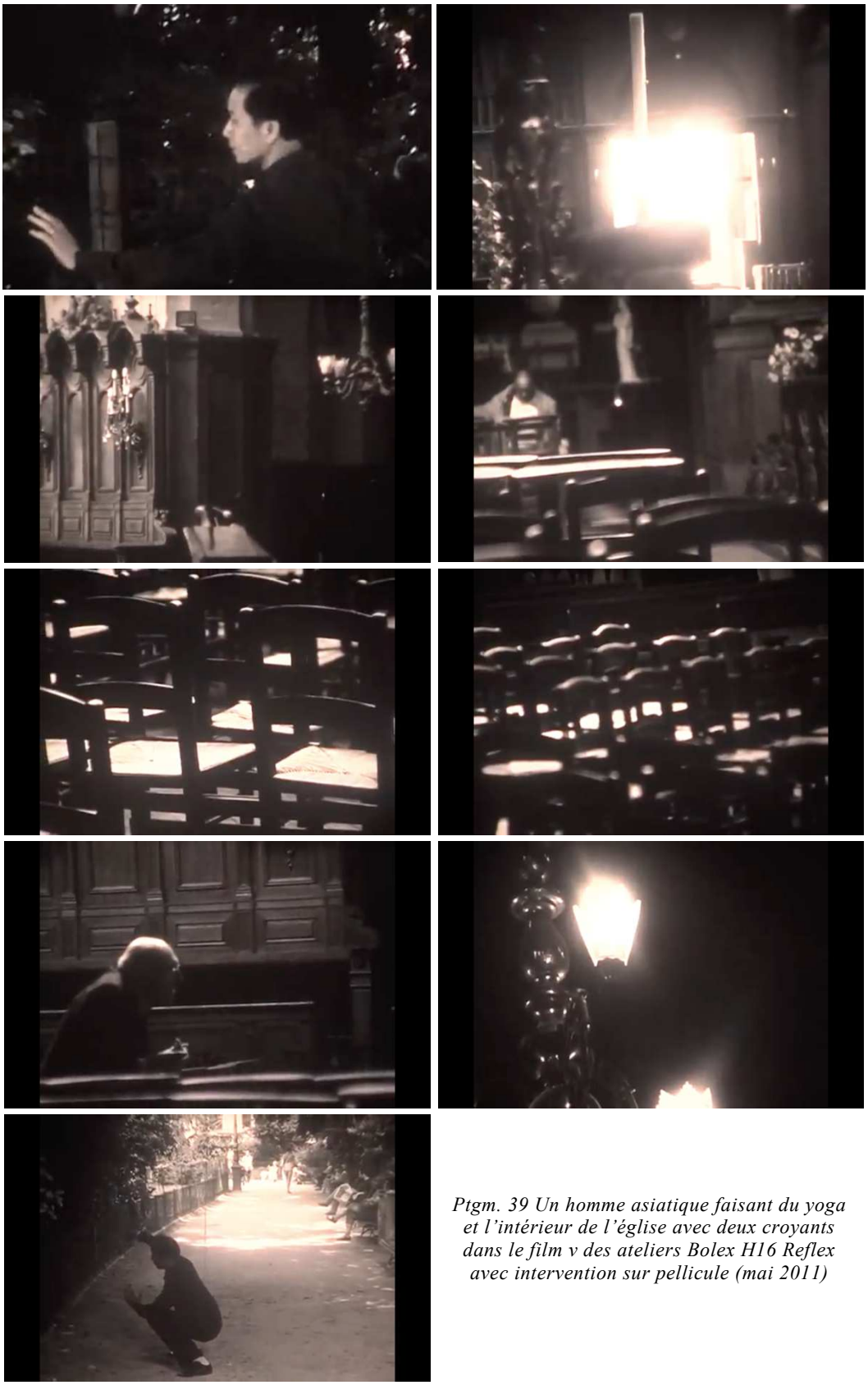
Seuls deux films contiennent des scènes montrant les fidèles à l'intérieur de l'église. Nous en observerons une dans le film v des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule[112], elle ne dure que trente-trois secondes (2'02-2'35), elle montre deux hommes, l'un ayant autour de quatre-vingts ans, l'autre d'origine antillaise est âgé d'une cinquantaine d'années. Ce film a été réalisé en mai 2011, l'année suivante d'*Essai*, c'est-à-dire un an avant les élections présidentielles en France. Les tensions politico-socio-économiques sont toujours d'actualité, avec quelques déplacements par rapport à 2010[113]. À l'inverse des précédents extraits de film contenant l'église, celui-ci ne fait pas usage des figures stylistiques de la sacralisation, de la mythification, générées par le cadrage en contre-plongée. L'atmosphère paisible à l'intérieur de l'église – renforcée par l'effet de deux plans, l'un qui précède, l'autre qui succède à cet extrait, d'un homme asiatique pratiquant le yoga (qui est une figure du sacré « diffus relatif » tel que défini par Emmanuel Terray[114]) –, contraste avec les vues filmées de l'extérieur, en semblant gommer les frictions du dehors. Cette ambiance d'un autre monde en son sein est néanmoins

[112] L'autre film, que nous n'approcherons pas ici, ne contenant que quelques plans, que je suppose avoir été réalisé dans une église, très courts : deux en contre-plongée sur une femme tenant un rosaire et une bible dans les mains ; les suivants ou précédents, un plan avec l'une de ses mains et deux autres avec une bougie allumée.

[113] Anne Rodier, *Chômage, un recul en trompe-œil*, Paris, Le Monde, 27 avril 2011.

[114] Voir la première note de pied de page de cette section.

déconstruite : par des lumières puissantes envoyées, en plan « fixe » titubant et rapproché, dans l'œil des spectateurs ; par des cadrages décentrés (dans les trois plans où les deux hommes apparaissent, ceux-ci sont à l'extrême gauche de l'écran), contenant des secousses, et souvent filmés de façon rapprochée ou très rapprochée des objets ; par des secousses (dues à la caméra à la main et à l'œil dans l'œilleton), des flous et des sous-expositions continues qui sont de nature à perturber la vision des spectateurs ; par des montages secs et « défectueux » qui engendrent des pertes de repère et des pertes de liaison momentanées pour les spectateurs. Ses dix plans, courts et très courts, temporellement hétérogènes, procurent une sorte de décharge énergétique sur le spectateur, tant ils sont condensés et sans transition en fondus. Le ou la cinéaste n'a pas choisi de cadrer les symboles sacrés religieux de l'intérieur de l'église (si ce n'est un unique plan d'ensemble de la Vierge) : ce sont les sources de lumière et les nombreuses chaises vides qu'il ou elle s'évertue à filmer, presque obsessionnellement, (dans un autre extrait elle ou il film le sol en forme de losange), en plan très rapproché. Seules les bougies allumées et les attitudes des deux hommes qui prient nous rappellent que nous sommes dans une église ; l'homme âgé, à genoux, durant le temps qu'il prie, montre ses inquiétudes au travers de la gesticulation nerveuse de ses mains. Celui-ci est filmé à l'avant-plan en plan rapproché, tandis que l'Antillais l'est à l'arrière-plan en plan moyen, seul ce dernier regarde la caméra et sait qu'il est filmé dans ce lieu sacré. L'extrait énonce, notamment formellement, une profonde distance entre ces deux croyants (qui renvoie à la distance qu'un blanc peut avoir d'un noir dans la société), lesquels sont séparés l'un de l'autre et des *Autres* par des objets renvoyant à des présences (qui renvoient à des absences) de l'a-sacré (chaises vides). Dans cet extrait aussi, les « maladresses » et les gestes « involontaires » du ou de la cinéaste ne font qu'amplifier l'effet de vérité, l'aspect témoignage, du film. Cet effet est obtenu grâce au recours incessant aux figures de démythification et métaphoriques, dont l'une de ses fonctions est de mettre en exergue et de critiquer quelques modes relationnels opératoires, avec soi-même, avec les Autres et avec le sacré, qui ont cours dans les « espaces différenciés » du sacré, tels que décrit par Terray.



Ptgm. 39 Un homme asiatique faisant du yoga et l'intérieur de l'église avec deux croyants dans le film v des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (mai 2011)

Nous avons pu, au travers de ces extraits, observer certains rapports que les cinéastes établissent avec le sacré, plus spécifiquement avec celui du religieux qui a trait à l'environnement du catholicisme (avec le sacré dans la religion catholique).

Des cimes à l'entièreté des églises, en entrant jusqu'à leur intérieur, leurs caméras scrutent l'architecture, l'environnement, les objets et les croyants qui les fréquentent tout en se positionnant à distance du sacré au moyen de techniques qui opèrent dans les interstices des situations, des lieux et des usages des matériaux. Par leur manière de les aborder, les cinéastes dénotent souvent une disposition propre à renverser le rapport que les humains, soit les spectateurs, peuvent avoir avec le sacré afin de les inviter à réfléchir (et éventuellement à agir par quelque moyen que ce soit), non pas au sacré, mais à ce qui l'a engendré, c'est-à-dire aux problèmes sociaux et aux pouvoirs (politique, économique, technologique, scientifique, etc.).

6. *Le tourisme*

Les lieux de tourisme inscrits dans les films que nous observerons ci-dessous sont de Paris – nous ne prendrons ainsi pas en compte le caractère pittoresque de la ville de Montreuil qui attire une autre catégorie de touristes et de rapport au tourisme. Bien que les cinéastes aient, pour la plupart, leur résidence dans cette ville si cosmopolite et touristique qu'est Paris, ils font rarement usage de leur caméra pour filmer ses espaces touristiques. Les quelques images que nous avons révèlent six environnements très touristiques de la ville : la Tour Eiffel, la Seine, le Moulin Rouge, la Concorde, la Bastille et Montmartre (mis à part un ou deux exemples, ces lieux sont très peu scrutés par la caméra, la Seine l'étant le plus. Le film xx des ateliers *Incipit* filmé dans le cimetière de Montmartre est la seule référence à ce quartier). Sauf pour un film (16 mm), ces images proviennent toutes des caméras super 8 mm, qui sont, nous l'avons vu, celles avec lesquelles les cinéastes, principalement lors des ateliers, s'éloignent le plus des environs de l'association. Nous observerons des extraits de deux films, le vii (2014) des ateliers Bolex H16 Reflex (avec intervention sur pellicule) et le film *sans titre* (2010) en super 8 mm de Myriam Hammani (lequel a été monté, lors de l'atelier *Enjeux*, avec quelques extraits de mon film *Essai*). Ces deux films proposent des points de vue singuliers sur le monde du tourisme, dans la mesure où les cinéastes qui les ont réalisés n'adoptent pas, avec leur caméra, le positionnement du touriste. D'après le géographe Henri Hauser, « […] l'hirondelle de La Fontaine était une grande voyageuse, elle n'était pas une touriste. Lorsqu'elle quittait les toits du château de Vaux pour aller, frémissante, poser ses ailes noires sur les blancs minarets d'Alger,

ce n'était assurément pas "par curiosité ou par désœuvrement" : elle fuyait le brouillard et cherchait le soleil. » Et de poursuivre :

> Le touriste au contraire voyage pour voyager, pour le plaisir de voir de nouveaux horizons, de fréquenter des hommes différents de ceux qu'il a coutume d'entretenir. Peu lui importe que le pays qu'il traverse soit pauvre ou riche, couvert de jaunes moissons ou semé de pierres, hospitalier ou barbare. Les désagréments petits ou gros, les privations, les dangers même, tout aiguise sa curiosité. Amoureux avant tout de couleur locale, il est prêt à tout supporter pourvu qu'il puisse, le soir venu, dans quelque méchante auberge, griffonner sur un mauvais papier des impressions encore neuves[115].

Les cinéastes de ces deux films ont, lorsqu'ils filment ces vues, les mêmes aspirations que les hirondelles de La Fontaine auxquelles Hauser fait référence. C'est-à-dire que, se trouvant dans le brouillard avec les spectateurs, ils essaient comme elles de fuir avec ceux-ci vers le « soleil » social. Ils le font au moyen d'un positionnement critique et engagé envers la société, recourant au film comme *modus operandi* de contre-attaque vis-à-vis des systèmes de domination en cours. Ils n'entretiennent pas de relation de caractère touristique avec les caméras qu'ils utilisent ou les vues qu'ils captent. Ils sont dans une dynamique inverse de celle du touriste telle que définie par Hauser. Ce qui les incite à filmer telle ou telle vue, de telle ou telle façon, provient de leurs préoccupations et de leurs questionnements quant aux problèmes sociaux environnant les espaces touristiques, comme nous pouvons, en tant que spectateurs, nous en apercevoir en visionnant les extraits de ces deux films, dans lesquels des marques du monde du tourisme sont identifiables.

Le film vii (janvier 2014, 16 mm noir & blanc) est le seul film des ateliers 16 mm qui a pour décor des vues *stricto sensu* du monde touristique, en l'occurrence de la Tour Eiffel (couplée à celle de Paris). La tour est filmée dans un plan unique (4'54-5'00) très général « fixe » contenant de légères secousses (en raison de la caméra tenue à la main), en plongée et très sous-exposé. Il présente des variations lumineuses légères et constantes « involontaires » (en raison du défilement de la

[115] Henri Hauser, « Un touriste parisien dans le levant au XVI^{ème} siècle », a-thématique, Paris, Revue internationale de l'enseignement n° 33, Société de l'enseignement supérieur, A. Chevalier-Marescq et C^{ie}, 1897, p. 135-149, p. 135.

pellicule et du « mauvais » réglage de la caméra). Le décor à l'avant-plan évoque une partie d'une ville de la banlieue parisienne et de Paris, soit des gratte-ciels et des immeubles dont les lumières s'allument parfois dans la durée d'à peine six secondes du film (c'est pourquoi il semblerait qu'il s'agisse d'un plan en accéléré). À l'arrière-plan, à une grande distance, nous observons la tour excentrée à droite, et un ciel entièrement bleu, filmé la nuit en été. Pendant ce plan, la lumière de la tour s'allume. C'est le dernier plan du film, très certainement non aléatoirement. Au fur et à mesure de son déroulement, des « taches » (aux contours plutôt ronds), rouges et vertes, avec prédominance des rouges, se propagent énergétiquement sur l'écran, et principalement sur la tour (nous observons aussi une multitude de grains et de petits point noirs, mais ceux-ci sont « involontaires » dus à un « mauvais » traitement de la pellicule lors du développement photochimique). Ces « taches » ont été peintes lors de l'activité d'intervention sur la pellicule à L'Etna. Par la manière dont elles sont incluses à même les images, ce style renverrait à des films d'avant-garde comme ceux de Maurice Lemaitre (voir *Le Retour*, 1998-2003) et de Jean Pierre Boyxoux (voir *Graphyty*, 1969)[116].

Le contenu choisi, l'une des villes les plus touristiques et l'un des monuments les plus visités au monde, lieux symboliquement hautement chargés, hautement mythifiés, et la manière dont le ou la cinéaste a construit cet extrait (sous-exposé, en plongée, en accéléré, contenant de constantes secousses et variations lumineuses, des taches, de l'« involontaire », du « mauvais », de l'excentré, de la distance), relèvent, par leur caractère déconstruit et la désorientation spatiale et temporelle, d'une approche extrêmement critique envers la société de 2014 en direction de laquelle il ou elle pointe l'objectif de sa caméra de manière si incisive. Le ou la cinéaste ne pointe pas sa caméra de n'importe où, il ou elle a choisi la banlieue parisienne, c'est-à-dire ce lieu construit au fil des décennies principalement en raison des besoins de Paris et où vit une population très hétérogène d'immigrés

[116] L'histoire des films peints abstraitement et des films abstraits remonte surtout aux cinéastes d'avant-garde des années 1910, 1920 et 1930 qui avaient souvent des liens étroits avec les beaux-arts. Pour ne citer que quelques noms : Années 1910 : Italie : Ginna et Corra ; France : Leopold Survage (Russe en France). Années 1920 : France (avec quelques américains qui ont vécu à Paris) : Man Ray, Henri Chomette, Marcel Duchamp, Fernand Leger, Eugène Deslaw, Alfred Sandy (géométrique) ; Pays-Bas : Joris Ivens ; Allemagne (géométrique, bien que pas uniquement) : Walter Ruttmann, Hans Richter, Viking Eggeling, Oskar Fischinger. Années 1930 : Nouvelle Zélande/EUA : Len Lye. Ils n'ont pas tous fait que des films abstraits. Voir les nombreux ouvrages (écrit ou dirigé) et articles sur l'avant-garde cinématographique de François Albera, de Raphaël Bassan, de Nicole Brenez, de Patrick de Haas, de Christian Lebrat et de Dominique Noguez, qui traitent de ces questions.

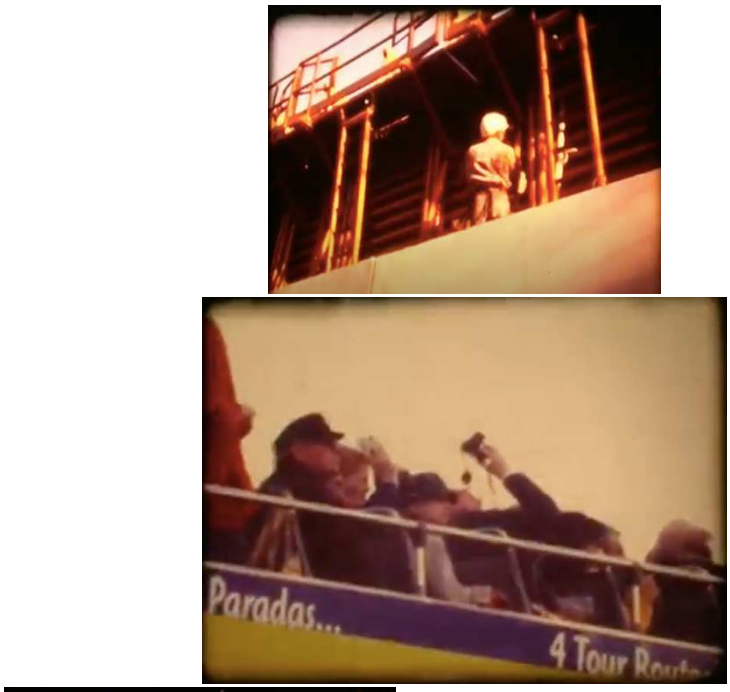
(provenant de plusieurs villes de France et d'autres pays), de travailleurs aisés ou non. C'est pourquoi elle ou il intègre autant de problèmes (formels et de contenu) dans ce plan, mêmes « involontaires », lesquels ne servent, par la symbolique qu'ils renvoient, qu'à renforcer la densité du propos, parce qu'elle ou il (et certainement les spectateurs) en percevrait autant et davantage dans la société. Cette symbolique a notamment trait aux couleurs (et à leur agitation sur l'écran) dites chaudes (qui dans le cas de cet extrait évoqueraient le tragique des politiques sociales) et aux couleurs dites froides (qui dans le cas de cet extrait évoqueraient l'écologie en berne) choisies par la ou le cinéaste.



Ptgm. 40 Filmé de la périphérie de Paris. Dans le film vii des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule

Mais les touristes eux-mêmes, tels que décrits par Hauser, avec leurs dispositifs de touristes, nous ne les décelons explicitement que dans un plan (2'06-2'09) de quatre secondes du deuxième film. Filmés par Hammani de biais en plan moyen « fixe » (titubant) aux couleurs saturées, en contre-jour, en contre-plongée, flou, avec des grains « involontaires » (provenant du développement photochimique de la pellicule), des touristes (une dizaine) sont assis sur un bateau (deux enfants et des personnes qui pourraient être âgés d'une cinquantaine ou soixantaine d'années), l'air paisible, méditatif. Le bateau est sur la Seine tout près de la Tour Eiffel (ceux-ci sont hors champ, les spectateurs ne peuvent les apercevoir que virtuellement. Nous les devinons par association avec les autres images du film, par les inscriptions sur le côté du bateau – 50 arrêts, 4 tours – et par la direction du regard des touristes – ils regardent fixement vers les hauteurs en prenant, pour deux d'entre eux, des photographies). Hammani filme ainsi les « banalités » de l'espace touristique. Ce faisant, elle opère en réalité un détournement par le recours à des approfondissements et nuances stylistiques (contre-plongée, biais, grains, contre-jour, secousses, saturation), mais aussi à des contenus paradoxaux lorsqu'elle insère

ces vues de touristes entre des vues qui les contrecarrent. Par exemple, ce plan est précédé et suivi par des plans très saturés, de couleur cuivre, généraux « fixes » et en contre-plongées diagonales (qui s'opposent et se complémentent) d'un homme vu de dos en situation de travail dans un bâtiment (son attitude n'est autre que celle de travailler et d'ignorer la cinéaste, il porte un casque sur la tête). En définitive, ces procédés employés par Hammani témoignent de son s'inscription dans une dynamique dialectique.



Ptgm. 41 Des touristes sur un bateau près de la Tour Eiffel pris en étau par des plans avec des travailleurs du batiment dans des extraits du film sans titre réalisés par Myriam Hammani

En raison de son caractère d'approfondissement singulier, tant en termes de contenu que stylistiquement, observons la séquence du film d'Hammani (laquelle contient cette scène des touristes sur le bateau) qui se déroule autour de la Tour Eiffel, du Palais de Chaillot, du Champ de Mars (nous apercevons aussi les vues du carrefour avec les voitures en circulation non loin de là) et de la Seine, dans le 16ème arrondissement de Paris. Il s'agit de la séquence de 1'29 (lorsque nous apercevons pour la première fois dans le film un lieu touristique, la tour) jusqu'à la fin du film de 3'23 (lequel se termine par un plan très rapproché sur un foulard, figurant les

monuments de Paris dont la tour, tenu par un homme noir). Elle a donc une durée de cent douze secondes (1'52). Cette séquence contient des plans réalisés par Hammani (39 plans) et des plans réalisés par moi-même (5 plans). Ce sont ceux qu'elle a réalisés dans ce quartier que nous observerons de plus près (ils ne contiennent pas uniquement des vues de cet arrondissement). Ce film se partage en deux phases, ou deux sortes de tensions, celle d'avant 1'29 et celle à partir de ce moment, la première étant inscrite dans une sphère plutôt résidentielle et oisive, la seconde, qui nous intéresse ici, plutôt dans le monde touristique et du travail. Seul un plan d'ensemble de deux secondes d'une mère africaine noire avec ses trois enfants se distingue de ces deux pôles (tourisme et travail). Nous avons en aval une section dédiée au monde du travail et en amont de la famille. En même temps, la manière dont cette séquence a été montée fait que le monde touristique est indissociable de celui du travail principalement, et de la famille dans une moindre mesure, tant le montage opère des enchevêtrements entre ces mondes. C'est pourquoi nous sommes contraints de penser l'un par rapport à l'autre. Nous allons néanmoins le faire en nous orientant davantage sur le monde du tourisme qui est la thématique de cette section.

Acoustiquement, cette séquence démarre un peu avant 1'29, plus précisément à 1'14 (avant ce moment nous n'entendons que des bruitages) : c'est à partir de là qu'on commence à entendre la voix (over), un brin velouteuse et évocatrice d'une atmosphère méditative, d'une femme qui chante (sans paroles durant presque l'entièreté de la séquence), accompagnée d'autres sons (d'allure parfois fantasmagorique) et de bruitages : à 3'07 cette même voix chante jusqu'à la fin du film (3'23) une chanson en anglais (« No, no, no, no, no, I can't kiss my… »). Ce cadre sonore a une visée psychologique et dramatique certaine : il s'agit, au moyen de sonorités entrecroisées, de toucher affectivement les spectateurs de ces vues si « banales » et « inintéressantes » du monde du tourisme, tout en les maintenant éveillés au moyen de constantes ruptures et inclusions sonores. L'objectif étant d'atteindre, au-delà que par les images, leur conscience quant aux problèmes sociaux que ces vues contrastées, notamment du fait que la cinéaste les associe dans la même séquence à d'autres catégories de vues, révèlent de la société. Le chant en anglais, relégué à la fin de la séquence (et donc du film), qui commence par une négation, renforce le *processus* critique inscrit dans la séquence tout en conviant les spectateurs à y participer.

Lors du montage de cette séquence, des parties de nos films ont été fragmentées en plans très courts (de moins d'une seconde à sept secondes). Ce choix de la part des monteuses que nous étions (mais c'est plutôt Hammani qui l'a monté) n'est pas anodin. Ce morcellement et cette condensation spatio-temporels, couplés à des plans à la temporalité variable, déstabilisent le rapport spatio-temporel que les spectateurs ont avec les films conventionnels et avec leur quotidien. Ces configurations a-conventionnelles créent une tension certaine dans la chronique documentaire, aux figures rhétoriques elliptiques, et instaure une dynamique insolite ininterrompue du début à la fin de la séquence. L'aspect superficiel que pourraient renvoyer aux spectateurs ces scènes extrêmement courtes liées au monde du tourisme, est contrecarré par l'effet de profondeur, renforcé souvent par des contre-plongées et des plans généraux, que le montage procure en insérant en amont et en aval des images d'une autre densité narrative, comme celles du monde du travail (représenté, en douze plans, par les parties hautes d'une grue en état de fonctionnement et par des hommes au sol travaillant dans le bâtiment), et de la famille (représentée en un seul plan d'ensemble, légèrement en plongée de deux secondes). Ces effets multiplient les frictions déjà en cours, notamment par leur caractère dialectique, et opèreraient sur les spectateurs un mouvement pouvant les inciter à la réflexion, à la conscience et à l'action.







Ptgm. 42 Grue, homme au travail, femme africaine subsaharienne avec ses trois enfants. Dans le film sans titre réalisé par Myriam Hammani

L'aspect « banal » est aussi contrecarré par l'effet d'hétérogénéité et d'approfondissement transmis par : les nombreux plans rapprochés et gros (ils sont souvent floutés, en plongée ou en contre-plongée, quelquefois en panoramique multidirectionnel) ; le zoom et le dé-zoom (il y a, dans la séquence, un seul zoom, long, et un seul dé-zoom, court, sur une carte postale montrant la tour, la Seine, les bateaux). Ces catégories de plans fragmentent encore plus les vues, les objets, apportant par là un caractère « chirurgical », psychologique et dramatique aux scènes. D'après Patrick de Haas :

> « A la suite d'Abel Gance et de Jean Epstein, Fernand Léger a beaucoup insisté sur la puissance du gros plan. Mais alors que les premiers en retiennent surtout sa valeur psychologique et dramatique, Léger met en évidence sa dimension chirurgicale, sa force de fragmentation. Le gros plan capture, découpe, isole des morceaux de réalité et leur prête de ce fait une nouvelle existence. Associé au montage court, le gros plan brise simultanément la continuité spatiale et temporelle, et peut produire des effets violents d'hétérogénéité proches de ceux recherchés dans le collage dada. »117

Et de poursuivre : « Le scalpel du gros plan, en même temps qu'il déréalise l'objet jusqu'à le rendre méconnaissable, en révèle des aspects inconnus. Le ralenti, qui de ce point de vue est une sorte de gros plan temporel, dispose de cette même qualité de faire voir ce qui n'est pas vu par notre œil trop humain […]. »[118]

Hammani s'évertue à filmer de cette manière les différents objets contenant la forme ou l'image de la tour « représentée » (à partir de 2'22 elle ne sera que « représentée ». La tour « réelle » n'est montrée qu'avant ce moment) : porte clé, objet de décoration, foulard flottant, carte postale (ils renvoient à la matérialité du métal, du tissu et du papier bon marché). Ce qu'elle essaie de montrer, implicitement, symboliquement, c'est le système socio-économico-politique que ces objets sous-tendent. En ce sens, la scène finale avec le foulard, légèrement

---

[117] Patrick de Haas, Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », *Jeune dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit.,* p. 66.
[118] *Ibid.*

transparent, est exemplaire : plus que le foulard, avec les monuments de Paris qui y sont figurés, ce qu'elle cherche à réellement montrer est, en un seul plan rapproché, l'africain noir qui le vend, très vraisemblablement « clandestinement », dans la rue, et plus généralement l'humain, que nous apercevons à travers la transparence du foulard (de la poitrine jusqu'à sa hanche) et sur les côtés, surtout lorsque le foulard flotte (une partie de ses mains qui le tient, de ses épaules et de ses jambes). D'où les nombreux gros plans et plans rapprochés (sur les objets ci-dessus cités) qui ont pour fonction d'inviter les spectateurs à percer les vues de l'avant-plan pour voir l'arrière-plan, c'est-à-dire les problèmes sociaux de l'immigration et du travail clandestin qui font partie du quotidien de milliers d'êtres, à Paris ou ailleurs. Hammani est d'origine algérienne ; de par sa culture et par l'histoire des relations entre l'Algérie et la France[119], elle est sensibilisée à ces questions, c'est pourquoi elle a pointé l'objectif de la caméra de L'Etna vers ces réalités. Par mes origines, à la fois espagnole et libanaise[120], et par mon vécu au Brésil, en France et en Angleterre, ces questions m'ont aussi touchée lors du visionnage de son film.




[119] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*.

[120] Mes deux grands-pères sont arrivés au Brésil en provenance du Liban dans les années 1920 lorsque ce pays était « sous mandat » de la France après la chute de l'Empire Ottoman. Ma grand-mère maternelle est arrivée au Brésil de l'Espagne dans le ventre de sa mère en 1916 pendant la Grande Guerre.



Ptgm. 43 Gros plan sur des objets de souvenir avec la Tour Eiffel (porte-clés ; objet de décoration ; foulard). Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani

Concernant la carte postale (tenue par les doigts des deux mains qui apportent ici de l'humain à l'écran), sur lequel l'objectif d'Hammani dé-zoome d'abord, puis zoome dans deux plans différents (il s'agit là des deux seules fois dans la séquence que ces effets sont utilisés), elle se distingue des trois autres objets par ses caractéristiques formelles et de contenu. Ce que la cinéaste souhaite montrer, au-delà du paysage touristique figuré sur la carte, c'est l'existence de la banlieue de Paris, de sa réalité sociale, vers laquelle son objectif pointe et sur laquelle il zoome et dé-zoome, cette banlieue pourtant éclipsée de la carte par son fabricant. À un moment donné nous observons une tache (provenant des interventions sur la pellicule) défiler sur l'entièreté de l'écran, en commençant par le coin gauche-bas avant de l'envahir, et de couvrir la carte, d'abord dans une chromatique foncée, puis violette. Il s'agit là de l'avant dernière image du monde touristique, d'une pré-apothéose avant l'apothéose finale du foulard flottant. Hammani souhaite encore signifier ici que ce qui est important n'est pas cette représentation, c'est pourquoi elle zoome jusqu'au méconnaissable et efface même le méconnaissable. Ce qui l'intéresse, surtout à cette époque, en 2010, gouvernée par un président de centre-droit, ce n'est pas l'« abstraction » du méconnaissable, mais l'au-delà de ces images, qui a peut-être cette couleur violette ultime, dramatisante. Son intention en filmant cette carte est de montrer aux spectateurs le revers de l'image, qu'ils ne peuvent percevoir qu'en raison de la façon dont elle l'a filmée et de son intervention sur la pellicule.



Ptgm. 44 Des doigts tiennent une carte postale apportant de l'humain à l'écran. Dans les plans du film sans titre réalisé par Myriam Hammani

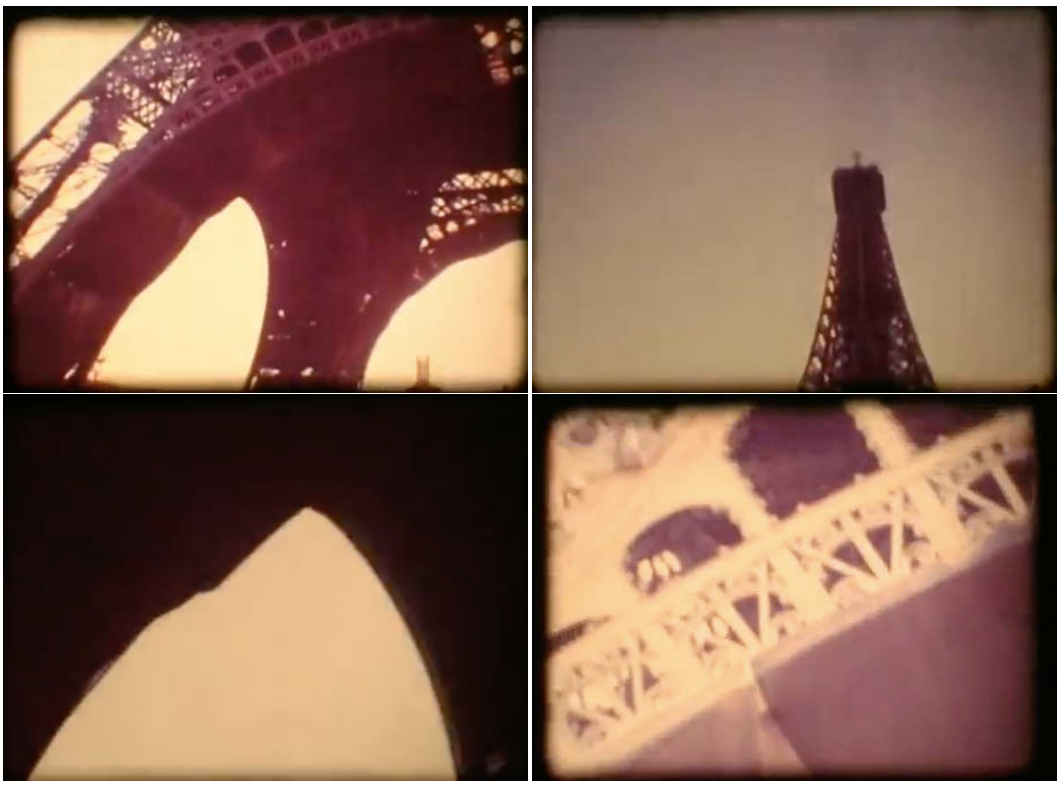




Ptgm. 45 Zoom sur une carte postale contenant la tour, la Seine, des bateaux, le ciel, les nuages, le périphérique. Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani

Peu de films ont été réalisés dans le 16ème arrondissement et très peu contiennent la tour. Lorsqu'elle apparait, de jour ou de nuit, elle est souvent filmée à distance en plan très général et depuis un autre arrondissement de la ville. La séquence que nous observons depuis tout à l'heure fait exception par rapport à ce schéma distancé de la tour. Nous avons déjà vu en partie comment avec des images de la tour représentée sur les objets. Et cela se confirme avec des images de la tour « réelle » (en cinq plans courts de pas plus de quatre secondes chacun) – la tour « réelle » n'apparaît à l'écran qu'avant 2'23. La cinéaste s'intéressera néanmoins uniquement à des parties de la tour « réelle » (alors que la tour représentée sur les

objets est montrée intégralement)), à sa base et à sa cime auréolée par un ciel « gris ». En filmant de cette manière, elle morcelle la tour « réelle » et le ciel. Le recours au gros plan, au plan rapproché, au panoramique et au contre-jour pour la montrer sous divers angles est opéré. Ce faisant, elle ne filme pas son environnement, c'est-à-dire le touristique, ni même réellement son identité (elle est quasiment inidentifiable). Hammani est ailleurs, elle est dans la dénonciation, le détournement, le renversement, le morcellement, la fragmentation, l'analytique. Elle souhaite, en recourant au symbolique, que les spectateurs l'observent sous un autre prisme, sous celui du non touristique, sous celui qui mène à des réflexions, à la conscience des faits, des situations, des conditions. Les plans qui les suivent (une grue, des rues de la ville, le Champ de Mars plein de monde, une sculpture devant le Palais de Chaillot) rendent, par la dialectique qu'ils engendrent, ces processus aussi envisageables.





Ptgm. 46 Plan « fixes » et panoramique vertical bas-haut sur la Tour Eiffel. Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani

La tour « réelle » est même d'apparence romantisée par l'effet d'« harmonie » apparent que lui procurent les fleurs (des tulipes rouges) dans un extrait de trois plans (2'12-2'23) qui met fin à l'apparition de la tour « réelle » à l'écran. Sarah Cooper dira lors d'un de ses séminaires du Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin : « Si autant de cinéastes que d'écrivains (ainsi que de peintres) s'intéressent aux fleurs […], c'est parce que nous sommes non seulement entourés par les fleurs du berceau au tombeau mais que nos vies sont entrelacées avec elles. »[121] Elle mentionne aussi, dans ses séminaires, en apportant des exemples qu'elle analyse, les approches des cinéastes aux fleurs dans les films qui d'un côté véhiculent une rhétorique des systèmes de domination et de l'autre une rhétorique critique de ces systèmes. Dans son rapport aux fleurs, Hammani emprunte cette dernière voie à laquelle se réfère Cooper.



Ptgm. 47 Grille, fleurs, barre verticale, base de la Tour Eiffel. Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani

[121] Sarah Cooper lors de son séminaire du 15 mars 2022 au Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin, organisé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit*.

La tour est d'apparence romantisée parce que la *forme* choisie par la cinéaste pour l'exposer avec des fleurs contourne la valeur touristique romantique que les spectateurs pourraient éventuellement lui donner à la vue de ces plans. Le style que la cinéaste a voulu donner à ces plans a pour fonction d'apporter des significations qui se situeraient aux antipodes de cette catégorie de valeur, c'est-à-dire qu'elles se placeraient dans un registre critique et sinueux et non mythique. Ces voies stylistiques empruntées par Hammani pourraient même avoir pour conséquence d'engendrer des « malaises » psychologique et corporel[122] chez les spectateurs, en raison de l'effet d'étrangeté/distanciation (Verfremdungseffekt) brechtien que leur procureraient ces plans ainsi dialectiquement conçus.

Les fleurs et la base de la tour ont été filmées en trois plans rapprochés très courts – en panoramiques horizontal (gauche-droite), multidirectionnel et vertical (dans les deux sens à quelques reprises, parfois légèrement) –, très sous-exposés, flous et en contre-jour sur un ciel blanc écru (il prend cette nuance en raison d'une « mauvaise » balance de blanc de la caméra). Ils contiennent tous de menues secousses. La proximité de la caméra aux fleurs et à la base de la tour, couplée à une temporalité condensée, renforce l'effet de leur isolement et du morcellement spatial en les propulsant à l'écart de l'environnement touristique dans lequel elles (les fleurs et la base de la tour) sont inscrites (la base de la tour ne peut être associée à cet environnement que lorsqu'on la connait et qu'on l'associe à la tour). Cet effet d'isolement et de morcellement s'opère aussi par le positionnement des fleurs sur l'écran : situées à l'après-avant-plan de l'écran, les fleurs ont été filmées par la cinéaste comme emprisonnées, c'est-à-dire qu'une grille est à l'avant-plan des fleurs et la base de la tour avec ses armures grillées est à l'arrière-plan des fleurs. Ces grilles de part et d'autre des fleurs les scient en plusieurs morceaux tout en les encadrant, morcelées dans les multiples cellules que les grilles contiennent. Des barres verticales isolées à l'arrière-arrière-plan divisent l'écran, et organisent la distribution des fleurs et la base de la tour en deux puis trois tranches. À l'extrémité basse de l'écran, très sous-exposée et en contre-jour, la partie haute d'un homme puis la tête d'une femme traversent l'écran de gauche à droite sans qu'ils n'entretiennent entre eux un quelconque contact. Ces isolements et morcellements

[122] Les cinéastes d'avant-garde des années 1920, tel que Fernand Léger, *op. cit*., cherchaient déjà, par le biais stylistique, les situations qui mettaient les spectateurs dans un rapport d'un autre ressort avec les films que celui traditionnellement procuré par les films conventionnels et narratifs.

des objets et des êtres apportent la symbolique de l'enfermement, de la puissance, de l'encadrement et du dépècement des éléments et des humains. En outre, la multitude des fleurs distribuées à l'écran évoque des notions de hiérarchie et de pouvoir (les unes sont plus grandes ou petites ou plus hautes ou basses que les autres), d'humiliation (elles sont sous la géante tour), d'exclusivité (il s'agit d'une seule espèce de fleurs), de monotonie (homogénéité), d'écologie (les fleurs), des notions qui renvoient à diverses catégories de rapport (dans la famille, au travail, à l'école, dans les rues, etc.) en cours dans notre société et à des questions socio-politique-économique-humaine-climatiques. Hammani donne suite à sa démarche critique engagée lorsqu'elle filme en contre-plongée profonde des hommes en train de travailler dans le bâtiment et qu'elle insère ces vues entre celles des fleurs avec la base de la tour. Ces gestes de la cinéaste ont pour fonction d'accélérer le processus de désublimation des fleurs, de la tour et de la réalité sublimée (« puissance et démesure »)[123], pour ensuite peindre le revers des configurations. C'est d'ailleurs lors de ces plans avec les fleurs et la base de la tour, et avec les ouvriers, que nous entendons des sonorités vocales (over) fantasmagoriques, inquiétantes (qui sont superposées au chant, en cours depuis déjà un moment, d'une femme), lesquelles contrecarrent elles aussi à l'éventualité d'une affectation romantique-mythique-sublimée sur les spectateurs.

Nous aurions encore beaucoup de points à observer dans cette séquence. Dans le film *Rien que les heures* (1926) d'Alberto Cavalcanti, la phrase ironique « Toutes les villes seraient pareil si leurs monuments ne les distinguaient pas. », la carte de Paris avec ses monuments et une Tour Eiffel factice, donnent le ton inverse de ce qui suivra tout au long de son film : Cavalcanti filme le quotidien des classes défavorisées. Comme dans la séquence ci-dessus observée, Cavalcanti se sert des vues et des références du monde du tourisme pour ensuite transmettre aux spectateurs des points de vue ancrés dans les réalités sociales et ce afin d'aiguiser et d'éveiller leurs perceptions quant au caractère problématique des situations et des conditions sociales.

[123] Nous avons déjà abordé la question du sublime. Pour rappel, voir Murielle Gagnebin, « Limites de la sublimation dans des conditions extrêmes : *La maison de Nina de Richard Dembo* », *op. cit.* Et son ouvrage *En deçà de la sublimation*, *op. cit*. Voir aussi Emmanuel Siety, *Le goût de la peur*, Conférence au Forum des Images, *op. cit*.

7. *L'Autre*

L'Autre dans cette section est, d'une part, celui qui est d'origine africaine subsaharienne et celui qui est d'origine africaine septentrionale (maghrébine), inscrits dans le film 8 du film *Des Tournements* (octobre 2016, noir & blanc, super 8 mm), et, d'autre part, celui qui est d'origine africaine subsaharienne et celui qui est d'origine chinoise, inscrits dans un extrait réalisé par Myriam Hammani du même film sans titre, approché dans la section précédente[124] (avril 2010, couleur, super 8 mm. Cet extrait contient un plan que j'ai réalisé). C'est sur ces deux exemples que nous nous concentrerons. La figure de l'Autre, dans le sens de celui qui porte en lui une autre origine ethnique et culturelle que celles du lieu où le film a été fabriqué (dans notre cas la France), est abondante dans les films visionnés, tant en termes d'image que de son (on entend divers accents et langues étrangers[125]). Les raisons pour lesquelles j'ai choisi plus spécifiquement des extraits de ces deux films sont au moins au nombre de cinq : les filmeurs insistent sur les filmés Autres ; les filmés Autres occupent un rôle central ; des singularités en ressortent ; la diversité ethnique et culturelle par rapport aux autres films est repérée ; il s'agit d'une population quantitativement et en termes de représentativité importante en France ; l'aspect générationnel.

Observons d'abord l'extrait avec l'Autre que Hammani a réalisé (1'06-1'28), il contient des plans de moins de cinq secondes, il est chromatiquement très saturé et viré parfois au magenta (en raison d'une « mauvaise » balance de blanc de la caméra). Il a trait à trois petits garçons, l'un d'origine africaine subsaharienne et deux d'origine chinoise. Il s'agit là des seules fois dans le film (il a une durée de 3'23) qu'Hammani filme les personnes de si près, et que pour ce faire elle a choisi l'enfant Autre. Dans cet extrait, elle ne s'intéresse pas tant à la famille Autre en tant

[124] Il contient des plans réalisés par Hammani et des plans réalisés par moi-même.

[125] Quelques films font allusion à la culture des autres pays, sans qu'il y ait d'images. Ainsi avec principalement les voix over des femmes : on entend les langues étrangères allemande (ateliers *Incipit*, vii, femme), italienne (ateliers *Incipit*, xxi, femme), portugaise brésilien (ateliers *Enjeux*, i, femme), russe (ateliers *Incipit*, iv, femme) et suédoise (ateliers *Incipit*, xiv, homme). On entend également un chant (chanté par un homme) originaire d'un pays d'Afrique noir (ateliers *Enjeux*, iv). On entend l'accent des voix over de Simone Geber et de Mauricio Hernández dans le film xx des ateliers *Incipit*. On entend la voix over de celui-ci également ailleurs (ateliers *Enjeux*, vii). Le titre du film que j'ai réalisé avec Johannes Abendroth est en allemand, *Der Clowns Tod*. Il y a encore d'autres exemples.

que groupe social[126] (la mère apparait près des petits chinois, de profil et très excentrée, puis de dos, dans deux plans extrêmement courts de moins d'une demie seconde, alors que les plans contenant uniquement les enfants sont plus longs et mettent les enfants au centre de l'écran et/ou de la trame) qu'à l'enfant Autre. C'est lui qui est en jeu, c'est l'enjeu. D'après Claudine Dannequin « […] les enfants d'origine immigrée se voient renvoyer une image d'eux-mêmes qui les interroge et les oblige, d'une certaine façon, à s'intéresser "à la politique". Même jeunes, ils se sentent confrontés à une réalité qu'ils tentent de comprendre selon les grilles et les indices qu'ils se sont forgés à travers leurs expériences antérieures. »[127] Par les regards interpellatifs, « politiques », qu'ils projettent vers la caméra d'Hammani, les enfants Autres de l'extrait du film qu'elle a réalisé s'interrogent sur les réalités Autres (celle de la caméra, de Hammani) par rapport à sa propre expérience de réalité Autre, tout en essayant eux aussi de les comprendre.

Cet extrait débute par un plan court rapproché, en contre-plongée profonde, en contre-jour et en panoramique multidirectionnel. Il a comme décor les hauteurs de deux arbres pleins de feuilles vertes et le ciel « gris ». Se superpose à ce plan un son constant qui augmente légèrement au fil de son déroulement. L'extrait se termine par un plan (voir les photogrammes ci-dessous) allant du rapproché au général, en panoramique horizontal gauche-droite et en contre-plongée profonde. Ce plan a pour décor les hauteurs de deux gratte-ciels et le ciel bleu sans aucun nuage. Une voix de femme chante « oh oh eh » tandis que nous entendons un son constant semblable à celui du premier plan (la voix de cette femme démarre bien avant ce plan, soit lorsqu'un petit chien, que j'ai filmé, est filmé en plongée). Ces deux plans contrastés de part et d'autre de l'extrait expriment l'étendue des dynamiques de sa trame.

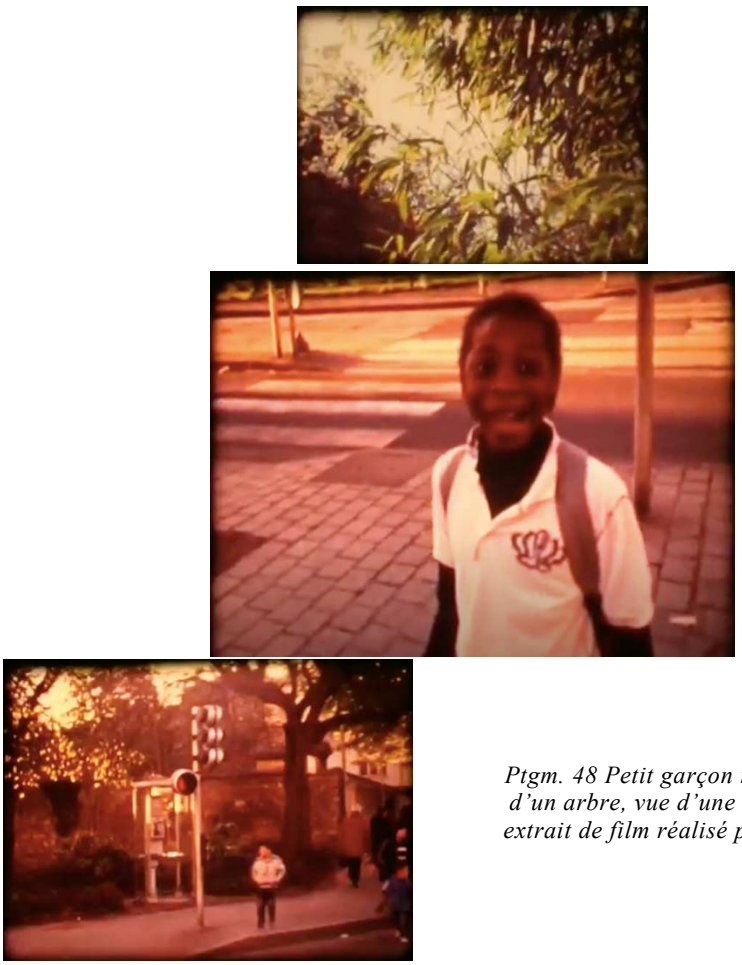
Après le premier plan de l'extrait (contenant les feuilles d'arbres et le ciel « gris »), advient le premier stéréotype : le plan suivant, « fixe », rapproché et en plongée, est avec le petit garçon noir. L'association de l'africain noir à la nature est opérée, d'autant qu'il s'agit là du seul plan de l'extrait où cet enfant apparait. Le

---

[126] Le film contient un autre extrait avec la famille Autre que nous n'allons pas observer ci-dessous, il s'agit d'une mère et de ses trois enfants d'origine africaine subsaharienne noire, tous filmés de dos en un plan général fixe et frontal. Voir son photogramme dans la section précédente.

[127] Claudine Dannequin, « Les étrangers en France : paroles d'enfants dans le Nord-Est parisien. », *Écoutes, écho du politique*, Mots. Les langages du politique n° 40, Paris, Presses de la Fondation nationale de sciences politiques, 1994, p. 40-52, p. 40.

décor d'arrière-plan de ce plan est un large trottoir pavé et la rue avec les marques au sol d'un passage piéton, et des poteaux. Le petit garçon doit avoir dix ans, il porte un sac à dos scolaire. Il est vêtu d'une chemise polo blanche (portant une inscription à la poitrine) qui laisse échapper les manches noires d'une chemise, évoquant une saison douce et une apparence décontractée. La caméra le filme, ses yeux sont grand ouverts, exprimant un sentiment de surprise et de curiosité, il sourit discrètement, et ses mains gesticulent alors qu'il parle – nous ne l'entendons pas, le film est muet. Son corps et son regard se tournent non pas vers l'objectif (à l'inverse des petits chinois), mais du côté droit de l'écran, ce qui laisse supposer qu'il y a quelqu'un près de Hammani lorsqu'elle filme (qu'il ou elle connait ou non).



Ptgm. 48 Petit garçon noir à Paris ; feuilles d'un arbre, vue d'une rue à Paris. Dans un extrait de film réalisé par Myriam Hammani

Avant le dernier plan de l'extrait (avec les gratte-ciels et le ciel bleu), advient un second stéréotype : le plan précédent, général, en plongée, en panoramique léger droite-gauche, filmé d'une grande distance, montre deux petits garçons chinois. L'association des chinois avec les gratte-ciels du 13ème arrondissement de Paris, où

cette population est nombreuse, et avec des villes en Chine, est opérée. Ce plan avec les petits a comme décor, de l'avant plan à l'arrière-plan, le parvis dallé de carrés blanc et noir, une poubelle et des murs à gauche, les premiers étages d'un immeuble à droite, un bâtiment au fond et des arbustes face à lui, tous deux situés plutôt à gauche, un arbre à l'extrême gauche. Outre les petits garçons chinois nous apercevons quatre autres enfants, très distants de la caméra à l'extrême droite près de l'immeuble, puis, devant l'arbuste, leur mère vue de dos qui marche en s'éloignant de la caméra et des enfants, tout en tirant une mallette (vraisemblablement de l'école des petits) ; on voit aussi un homme plus âgé qui marche entre les petits et la mère en direction de la caméra, et à l'avant-plan très proche de la caméra, un jeune asiatique avec ses écouteurs qui disparait dans le hors champ laissant place à l'écran aux petits garçons cachés au départ par son corps.



Ptgm. 49 Deux petits garçons d'origine chinoise ; feuilles d'un arbre et ciel ; gratte-ciels et ciel. Dans l'extrait de film réalisé par Myriam Hammani

Le plan qui suit celui du petit garçon africain noir (général large, « fixe », extrêmement court, moins d'une demie seconde, en légère plongée, ayant comme décor une partie de la ville avec des piétons dont les deux petits garçons et leur

mère, tous trois à l'extrême gauche de l'écran, un feu rouge, une cabine téléphonique, des bâtiments, des murs, des arbres, des morceaux du ciel, des reflets de soleil), et le plan qui précède celui des deux petits garçons chinois (fixe, extrêmement court, viré au début et à la fin au magenta, en contre-plongée profonde. Il a comme décor des feuilles d'un arbre et le ciel bleu avec le soleil renvoyant très fortement des reflets de lumière vers les yeux des spectateurs), ces deux plans renversent l'optique antérieure et les stéréotypes : l'association, telle qu'elle a été envisagée auparavant, est rompue. Elle serait désormais d'une autre sorte et également stéréotypée : par le biais de ce plan qui suit le petit garçon noir ou de ce plan qui précède les deux petits chinois, ces trois enfants sont confrontés à certaines réalités sociales (la ville organisée et riche pour le noir ; la nature pour les chinois). Dans son séminaire au Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin[128], Sarah Cooper[129] a pointé sur ces stéréotypes d'approche des cinéastes de la nature, des fleurs, lesquels transmettent par ces biais, d'une part, des points de vue correspondant à ceux des « dominants, des impérialistes, des colonialistes », et d'autre part des points de vue critiques[130]. Hammani se sert des stéréotypes, comme l'a fait, et le préconise, Guy Debord dans son film *La Société du spectacle* (1973), pour finalement, notamment par l'hétérogénéité formelle (souhaité, « involontaires », « mauvaises ») qu'elle propose, apporter un point de vue critique. La cinéaste opère ainsi une critique des clichés enracinés dans le social. C'est pourquoi, pour renforcer son point de vue, elle filme tout au long de l'extrait, entre les plans contenant les enfants, de forts reflets de soleil surexposés. Ce spectacle « abstrait »[131] (au sens debordien) de lumière empêche le spectateur de saisir le contour des stéréotypes. À l'exception du plan (fixe, en plongée diagonale, le seul que j'ai filmé), qui renvoie au monde animal (un chien) et du dernier plan, tous les autres plans de cet extrait qui ne contiennent pas les petits garçons sont, en rapprochés et en contre-plongées profondes, composés de ces reflets. C'est que la cinéaste souhaite que les spectateurs regardent ailleurs, peut-être vers les zones sous-exposées du quotidien.

---

[128] *Ibid.*

[129] Séminaires de Sarah Cooper au Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin, dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit, *op. cit*.

[130] *Ibid.*

[131] Voir le film de Guy Debord, *La société du spectacle*, *op. cit*.

Hammani va plus loin dans sa démarche critique : elle filme individuellement, en deux plans courts qui se suivent, rapprochés, en plongée et en panoramique horizontal puis vertical très léger, les petits garçons chinois (rappelons-nous qu'auparavant ils étaient filmés ensemble et très distants de la caméra). Ces deux plans sont encerclés de part et d'autre par des plans rapprochés et en contre-plongée, contenant des feuilles d'arbres, le ciel, le soleil. D'un côté le soleil est fortement visible et il clignote à quatre reprises dans une image virée au magenta (en raison d'une « mauvaise » balance de blanc). Ce plan génère un sentiment de stress pour les spectateurs. De l'autre côté, le soleil n'est pas visible, nous ne voyons que quelques-uns de ses reflets et le ciel bleu. Ce plan apporte un sentiment de sérénité aux spectateurs. La cinéaste insère ces petits chinois de classe non aisée (voire la population chinoise de cette classe à Paris) entre ces deux catégories de plans, comme s'ils oscillaient socialement, et malgré eux, entre ces états fortement contrastés et ce en raison de contraintes (économiques, humaines, sociales, culturelles, politiques) qui les dépassent et déterminent leurs conditions de vie.









Ptgm. 50 Deux petits garçons chinois filmés individuellement ; arbres et ciel. Dans un extrait de film réalisé par Myriam Hammani

En termes d'attitude (et vestimentaire), le premier de ces plans révèle l'un des petits garçons, l'ainé, vêtu avec des habits d'hiver (doudoune claire, pantalon), en train de regarder fixement la caméra et en éclatant de rire, les mains dans les poches et un peu intimidé. Le deuxième plan révèle l'autre petit garçon, le cadet, vêtu avec des habits d'hiver (veste à prédominance bleu viré légèrement au violet, pantalon), également en train de regarder fixement la caméra avec un gros sourire, les bras ballants, et un peu plus intimidé que le premier au point qu'il se recule vers le mur qui se trouve dans son dos. Leur attitude ici est assez analogue à celle lorsqu'ils étaient filmés distants de la caméra (sauf qu'ici ils marchent davantage à reculons) : ils regardent la caméra et rigolent, à se plier en deux pour l'un d'eux. En terme de décor, lorsqu'ils sont filmés individuellement, nous remarquons plutôt le mur vers lequel la caméra les coince, comme si elle empêchait tout horizon pour eux.

Hammani est d'origine algérienne (en 2010, lorsque ce film a été réalisé, elle vivait en France) [132] et témoigne dans cet extrait que nous venons d'observer de sa sensibilité aux problématiques sociales ayant trait à l'immigration, d'autant plus à une période, 2010, gouvernée par le centre-droit. Ce qui est révélateur dans son approche est qu'elle filme en France l'Autre qui n'est pas l'Autre dont elle fait partie, c'est-à-dire d'origine algérienne. En tant que cinéaste elle est l'Autre et l'Autre qu'elle filme est donc l'Autre au prisme de l'Autre d'origine algérienne, c'est-à-dire d'elle-même. Cet extrait contient alors l'Autre selon l'Autre, selon elle,

[132] Comme Myriam Hammani et moi, plusieurs personnes qui fréquentent les *associations* du corpus de cette thèse proviennent d'autres pays et résident en France, souvent dans la ville, ou très proche de la ville, de l'association.

qui en outre est une femme, blanche[133]. Ces facteurs identitaires et politiques apparaissent comme ayant influencé le résultat de cet extrait qu'elle a réalisé.

Considérons l'Autre du film 8 (3'11) qui est le huitième des neuf films contenus dans *Des Tournements* (24'28)[134] ; il se situe entre 19'16 et 21'55 de ce film et il a été réalisé en un ou deux jours durant les activités de L'Etna pour le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris d'octobre 2016. Dans la mesure où la musique qui l'accompagne est le résultat d'un travail d'improvisation exécuté par les musiciens lors de sa projection pendant le festival sans qu'il y ait eu de concertation avec les cinéastes, nous ne la prendrons pas en compte dans les observations ci-dessous. Ce film 8 a été réalisé en octobre 2016 par deux jeunes femmes blanches, d'une vingtaine ou une trentaine d'années, qui s'appellent Maïwenn Raoul et Clémence. Nous les apercevons dans le premier plan du film, toutes les deux souriantes, tenant le clap de L'Etna. Ensuite elles partent (avec une caméra de L'Etna contenant une cartouche super 8 mm régénérée de marque Fomapan, dont la pellicule noir & blanc a légèrement viré au sépia) dans le 18ème arrondissement de Paris, dans le quartier de la Goutte-d'Or, là où se trouve le fameux Marché Dejean (ouvert tous les jours de 10h à 20h, sauf le dimanche), qui est surtout un lieu de la communauté africaine subsaharienne noire. Leurs regards de témoins sont orientés vers ce marché (étals de viandes et de fruits et légumes, etc.), vers les commerces autour du marché (pharmacie, boutique de vêtement, salon de coiffure et de beauté) et vers la population qui l'environne (vendeuses/vendeurs, badauds, clients, résidents, policiers). Les cinéastes proposent ainsi un témoignage d'une partie de ce quartier et de la population le fréquentant, qui n'est, comme nous l'observerons dans le film, pas uniquement d'origine africaine noire. Nous décelons aussi, à une moindre échelle, la population arabe maghrébine.

---

[133] Lors de son séminaire au *Séminaire Doctoral Chaire Roger Odin*, dirigé par Jen-Pierre Bertin-Maghit, op. cit., Sarah Cooper abordera ces questions de femme blanche et noire qui filment la nature et de l'importance d'observer la nature au prisme de femmes noires qui filment. Parmi les quatre-vingt-trois films visionnés, je n'ai pas décelé des femmes noires qui filment (il y a par contre un homme noir qui réalise un film).

[134] Les neuf films en pellicule super 8 mm ont chacun été réalisés par un ou deux cinéastes sans que les cinéastes ne réalisent plus d'un film. La numérisation, le développement photochimique et l'ordre chronologique des films de *Des Tournements* sont le fait de Tomaž Burlin et Guillaume Anglard, membres de L'Etna à ce moment-là et meneur de cette activité de l'association. Le mien, dont nous avons précédemment observé des extraits, étant le premier. Les cinéastes les ont découverts seulement lors de sa projection au festival. Il est accessible sur https://vimeo.com/196621413.

Ce film contient un foisonnement rythmique d'ellipses temporelles et spatiales, de panoramiques de plusieurs sortes (toutes proportions gardées, compte tenu que le film ne dure qu'environ trois minutes : plans très long, long, court, très court ; plans généraux, moyens, rapprochés et gros ; multidirectionnel ; vertical et horizontal), pas mal de flous, des sous-expositions, et quelques zooms et dé-zooms (utilisés lors des transitions temporelles, spatiales, narratives, d'actions), certains zooms étant parfois très longs et très profonds au point que l'objet filmé devient méconnaissable (comme ceux sur les viandes, ou le jet d'eau)[135]. Les plans « fixes » (avec de légers et constants mouvements, secousses, du fait que la caméra est tenue par les mains et qu'elle est légère) sont aussi nombreux mais majoritairement très courts, sans flou, américains ou rapprochés, ils se placent surtout à des moments spécifiques du film. Du fait de leur fixité, de leur netteté et de leur relative distance à l'objet filmé, ils ont aussi pour fonction d'accentuer le pouvoir de frappe des panoramiques, des zooms et dé-zooms, des flous, des gros et très gros plans.

Nous observerons dans ce film trois séquences : la première débute (après un plan fixe très général des hauteurs de la Basilique du Sacré Cœur, filmée à grande distance à partir du quartier de la Goutte d'Or) par deux longs panoramiques des toits des immeubles et du ciel jusqu'au marché Dejean et se termine par un gros plan sur le visage d'une femme noire souriante (19'18-19'50) ; la deuxième séquence débute par des policiers blancs très sérieux au marché Dejean et se termine avec une citrouille sur un étal du marché (19'50-20'40) ; la troisième séquence commence par une vingtaine de têtes, filmées du trottoir à travers les vitres réfléchies de la boutique, de mannequins-femmes-blanches-aux-yeux-parfois-clairs portant des perruques noires (qui leur couvrent souvent les yeux !) et se termine par un long panoramique d'un jardin public jusqu'au ciel grisâtre (20'40-21'37).

La première séquence (après le plan fixe très général ci-dessus cité) débute par deux longs panoramiques multidirectionnels, sous-exposés, flous, contenant, pour le deuxième, un léger dé-zoom. Ce faisant, la caméra filme les toits des immeubles et le ciel (clair puis foncé) et se termine à une certaine distance, en plan moyen sous-exposé, sur la Pharmacie du Marché Dejean qui se trouve à l'arrière-plan, puis sur un magasin de vente de fruits et légumes qui est à l'avant-plan, entouré de quelques personnes (du magasin, la clientèle, entre autres). Par ces décors, les

[135] Nous avons précédemment dans ce chapitre évoqués les écrits de Patrick de Haas sur le gros plan, le méconnaissable.

attitudes et les vêtements des passants, nous comprenons d'emblée où nous sommes (dans un marché), plus ou moins ce qui se joue (le commerce) et que la saison est hivernale. La non conventionalité formelle que ce panoramique dégage participe d'un choix, implicite ou explicite, « involontaire » ou volontaire, des cinéastes qui souhaitent que le regard des spectateurs parcoure d'autres méandres menant à la conscience des réalités sociales. La pharmacie à l'arrière-plan et le magasin de fruits et légumes à l'avant-plan ont leur porte grande ouverte, les lumières allumées, les marchandises exposées. Au moins quinze Autres se trouvent du côté de ce dernier, alors que du côté de la pharmacie il n'y a personne (nous décelons des hommes noirs, des femmes noires et des hommes arabes dans ce panoramique et plus généralement dans le film – la femme arabe blanche, que je suppose être originaire d'Afrique du Nord[136], maghrébine, n'est cependant figurée que sur une affiche du salon de coiffure tenu par des africaines noires. Il se peut qu'il y ait dans le film des personnes ayant d'autres origines ethniques). Les médicaments cependant, qui abondent à l'intérieur de la pharmacie et qui évoquent métaphoriquement les maladies sociales et les scandales sanitaires, compensent, non par hasard, l'écart du plein-vide précédemment décrit. Cet écart est d'autant plus compensé que les trois figures (médicaments ; Autres ; fruits et légumes) sont mises côte à côte et au pluriel, avec une centralité accordée à l'Autre (lequel a été pris en étau entre les médicaments et les fruits et légumes, soit la marchandise), et qu'elles trois maintiennent socialement des relations d'interdépendances.



Ptgm. 51 Panoramique sur la pharmatie et le magasin de fruits et légumes

Il est donc significatif que, tout en approchant l'Autre installé en nombre dans l'épicentre des négociations sociales (de la Goutte d'Or) – lesquelles se dessinent

[136] Le quartier est plutôt fréquenté par une population arabe du nord de l'Afrique, maghrébine.

si stratégiquement par d'abord les grandes puissances économiques en concertation avec les politiques de la ville –, la caméra atterrisse au préalable sur ces deux lieux (la pharmacie et le marchand de fruits et légumes) : les cinéastes la posent là où ont lieu les ajustements qui ont trait à la marchandise, au commerce (les questions sanitaires métaphoriques explicites occupent peu de place dans la suite du film).



Ptgm. 52 Premier plan fixe sous-exposé après le panoramique initial. Il a comme décors un camion de viande et d'autres objets et paysages du Marché Dejean

Tout en s'intéressant peu à peu davantage aux individus Autres, les quatre plans « fixes » sous-exposés subséquents à ce long panoramique initial continueront à pointer sur ces questions. Ils pointent également, comme d'ailleurs auparavant, sur les questions de hiérarchie et d'écart de pouvoir inscrits à profusion dans ce marché et dans l'environnement social. Accédant, pour trois d'entre eux, un peu dans l'intime de l'Autre, les cinéastes le montrent désormais filmé à l'avant-plan (le décor d'arrière-plan étant les immeubles résidentiels, les commerces, les véhicules motorisés personnels/familiaux et/ou utilitaires, le ciel grisâtre nuageux, parfois les piétons). Elles le font non sans ambiguïté (d'autres caractéristique, notamment formelles, relègueront l'Autre à la périphérie du champ de vision. Nous y reviendrons) et non sans nous faire savoir que nous sommes dans un monde d'hommes, et qui plus est d'hommes Autres, voire d'Autres « masculins ». C'est un monde dans lequel les femmes, ici les femmes Autres, s'inscrivent dans l'isolement tout en étant éloignées d'elles-mêmes en tant qu'êtres singulier et pluriel à la fois (aucun de ces plans fixes ne montre de femmes, à l'exception d'un seul, que nous observerons, dans lequel on ne voit qu'une seule femme à l'avant-plan entourée de beaucoup d'hommes). Ceci parce qu'elles sont dans ces plans à

leur merci, dans l'attente de leur bon vouloir[137]. Ces trois plans fixes avec l'Autre nous rappellent aussi que la culture et le statut de l'Autre, ici des femmes et des hommes noirs, pourraient participer à accentuer les effets dévastateurs de la domination et de l'ignorance d'autrui. Dans le premier de ces plans fixes avec l'Autre, qui est très court, un homme noir, vêtu d'un jogging, est filmé à l'avant-plan, en plan américain, en contre-jour, en contre-plongée diagonale et très sous-exposé au centre de l'écran presque face à la caméra. Décontracté, il est train de rouler une cigarette en même temps qu'il regarde vers la caméra. Comme décor nous observons distant à l'arrière-plan, masqué à moitié par son corps géant « puissant » (effet de contre-plongée, d'avant-plan, de peu de distance d'un objet à l'autre), un utilitaire, la porte arrière grande ouverte, avec des viandes accrochées à l'intérieur et, lui faisant face, le grand désordre du marché (dans le plan précédent, cet utilitaire et ce désordre sont montrés de manière beaucoup moins sous-exposée, sans cet homme et sans que personne ne soit filmée (voir le photogramme ci-dessous). Il n'est pas anodin que les cinéastes aient choisi de filmer ainsi cet homme noir : par la figure de l'homme noir Autre ainsi exposée, elles souhaitent relancer le débat sur la domination « masculine » de l'Autre sur les femmes Autres (le camion même renvoie aux transporteurs hommes, ici Autres).



Ptgm. 53 Plan fixe sous-exposé d'un homme noir qui roule une cigarette au Marché Dejean

Dans le deuxième plan fixe avec l'Autre, également en contre-jour et sous-exposé (moins que le précèdent), on observe sur le côté gauche de l'écran une femme noire alors que sur le côté droit des épis de maïs (qu'elle vend aux passants) sont en train de cuire posés sur une grille de barbecue. La centralité à l'écran est occupée par un homme arabe blanc au second plan tandis qu'au troisième plan il

[137] Diverses recherches, dont celles de Hélène Fleckinger, abordent ces questions sur les femmes, *op. cit*.

n'y a presque que des hommes noirs. Elle est en somme seule coincée par la caméra dans un monde peuplé par cet homme arabe et par des hommes noirs (voir aussi, ci-dessous, le plan fixe suivant celui-ci et dans lequel elle est hors champ et les hommes noirs sont dans le champ de vision). Ce monde est aussi encombré de marchandises (en vente ou portées), destinées dans ce film souvent aux hommes noirs (et aux femmes noires qui intégreraient leurs logiques masculines[138]). La façon même dont cette femme est parée (boucles d'oreille, bague, maquillage, bonnet avec des motifs. Toutes les femmes noires du film sont plus ou moins ainsi parées) répond aux fantaisies stéréotypées des hommes, lesquelles oppriment les singularités plurielles des êtres. Seule le léger sourire de la femme, qui se sait être en train d'être filmée, dévoile un peu de son intime, un peu de sa « réelle » singularité, sans apparences (du moins apparentes).



Ptgm. 54 Plan fixe sous-exposé d'une femme noire qui vend des épis de maïs dans la rue tandis qu'un homme arabe et des hommes noirs sont à l'arrière-plan au Marché Dejean



Ptgm. 55 Plan fixe sous-exposé d'un homme noir et d'un homme arabe dans la rue du Marché Dejean

Puis l'intime de l'Autre est suggérée à travers des très gros et gros plans, notamment flous, jusqu'à l'effacement total de l'environnement des marchandises, des commerces, des services. Mais ce processus de soustraction de l'environnement ne s'opère dans cette séquence qu'après le dé-zoom (du gros plan au plan moyen. Il suit les quatre plans fixes ci-dessus cités) sur les viandes accrochées dans le camion. Ce dé-zoom a pour fonction d'emphatiser, par l'effet d'une inversion optique, l'effet du très gros plan qui lui succède et de suggérer l'association de la chair animale et de l'humain. Ce dé-zoom sur la viande prélude à une série de gros plans, que nous observerons plus loin, sur des parties des animaux morts

[138] J'entends par masculin, ou identité masculine, des manières stéréotypés d'être se rapportant aux intérêts des hommes et qui seraient associées à une conception conventionnelle d'approcher les hommes et les femmes.

(accrochées ou posées sur les étals) qui succèdent ou précèdent des gros plans sur des parties de corps humains (ou de leur représentation). Les cinéastes opèrent par ces références aux animaux morts une critique des relations que les humains entretiennent avec les animaux qu'ils maltraitent et mangent ensuite.

Mais les très gros et gros plans, même flous, les deux cinéastes femmes blanches ont choisi ici de ne les utiliser que sur les visages des femmes noires, justement parce que la question des femmes et des visages (et bout de visages) des femmes et des femmes noires (maquillées, coiffées, décorées), les préoccupe dans cette séquence. Associées aux questions qui ont trait aux marchandises et au commerce, et aux hommes Autres, les femmes Autres occupent une place importante dans le processus de critique sociale proposée par les cinéastes dans cette séquence. Ainsi, est constamment interrogée la condition des femmes (devenues « femmes », devenues « féminines ») dérivée des rationalités marchandes et commerciales. Les très gros plans et le gros plan, et les flous, ont ici pour fonction d'évacuer le plus possible ces visions marchandes et commerciales des femmes féminines afin d'atteindre l'intime de l'être qui est devant la caméra. De l'être qui pourtant est, du fait de ces logiques économiques de déflagration de subjectivité, en quelque sorte plus ou moins absent, tel que partiellement représenté par ces images aux figures dépecées et effacées. C'est comme si (en se servant des très gros et gros plans, des flous), pour attendre l'intime de ces femmes noires (« féminisées »), il fallait surtout, comme geste ultime, atteindre les pores de leurs peaux. En filmant ainsi ces femmes, les cinéastes invitent les spectateurs à s'emparer de ces sujets, et à faire jouer leur sens critique.



Ptgm. 56 Dé-zoom sur des viandes acrochées à l'intérieur d'un camion



Ptgm. 57 Gros plans flous sur des parties du visage des femmes noires ; plan d'ensemble flous sur le visage d'un homme noir



Ptgm. 58 Des femmes noires dans un salon de coifure africain



Ptgm. 59 Vitrine d'un magasin de vetements avec le reflet d'une femme noire qui secoue une bouteille



Ptgm. 60 Gros plan sur le visage d'une femme noire en train d'éclater de rire en se voyant être filmée

Alors qu'au début de cette première séquence nous observons beaucoup d'hommes noirs Autres et peu de femmes noires Autres, à un moment donné nous commençons à observer beaucoup de femmes Autre ou non (ou des représentations de femmes – têtes de mannequins-femmes) et des bouts de femmes noires Autres (visages/bouches/lèvres/langue). Cette inversion du positionnement témoigne déjà de l'importance grandissante que les femmes noires Autre et les femmes acquièrent à travers le regard critique des cinéastes. Ces femmes noires vendent des épis de maïs, sont coiffeuses, se font coiffer, portent des vêtements et utilisent des objets conçus, souvent par des hommes, pour elles. Presque toutes sont féminisés formellement (elles portent du rouge à lèvre, des boucles d'oreille, des bagues, elles sont bien maquillées, bien coiffées) et gestuellement. Elles dévoilent à l'écran à quel point l'engrenage marchand et commercial s'est emparé d'elles (cosmétique, bijoux, mode). Les hommes sont dans les magasins de fruits et de légumes, il y a des policiers, des badauds. Dans cette première séquence nous décelons uniquement des noirs, à l'exception de l'homme arabe évoqué auparavant. Les cinéastes ne filment pas les hommes des classes dominantes, mais ceux des classes populaires au sens strict, plus spécifiquement les immigrants noirs et un homme arabe (les femmes arabes ne sont représentées, voilées, nous l'avons vu, que sur une affiche se situant à l'arrière-plan du salon de coiffure africain, signe que ce salon reçoit aussi une clientèle arabe).

Observons maintenant la deuxième séquence qui débute avec les policiers et qui se conclue avec une citrouille coupée en deux (le film a été réalisé en octobre, en plein halloween !). Mis à part les quatre plans avec les policiers, très sérieux, à vélo dans un carrefour du marché Dejean (deux plans rapprochés, un très rapproché, un moyen. Il y a trois policiers, ils ne savent pas qu'ils sont en train d'être filmés),

qui ne font que regarder les passants (l'un d'eux parle à un moment donné avec un arabe), tous les autres plans de cette séquence ne comportent pas d'êtres humains. Ou plutôt, ils en comportent les jambes (les parties basses) d'une multitude en train de marcher (nous décelons aussi d'autres objets tenus par les personnes, comme un sac, une poussette, deux caddies, deux béquilles) – ces plans sont le plus souvent filmés en panoramique général, rapproché ou gros, multidirectionnel ou non –. Ils sont suivis par trois plans, rapproché, gros et très gros, de pieds de porc (avec l'inscription Pied de porc 5,00€ / 2kg) puis, après un zoom (sur un jet d'eau) assurant la transition dramatique, par des plans des entrailles et des peaux des animaux disposés sur les étals. L'association entre les parties du corps humain de l'Autre et les parties du corps animal marchandisé est opérée ici aussi. Il s'agit d'un point de vue très critique de la part des cinéastes vis-à-vis des rapports que l'humain entretient avec les animaux. En filmant les jambes de l'Autre, les cinéastes pointent sur le caractère Autre en tant que multitude sans visages (sans intime, sans singularité plurielle), laquelle participe à faire exister ces commerces, ces dépècements, ces policiers. Elles pointent sur l'Autre qui est devenu tel, parce qu'il a été « formé » pour cela, notamment par divers moyens de propagande, souvent sans même s'en apercevoir. La citrouille, filmée en plan fixe rapproché très court, à l'aspect fantasmagorique mi entrailles, mi tête ou visage, effectue, ironiquement, la transition entre cette séquence et la suivante, la troisième, qui concerne les têtes, les visages, les bouches, les lèvres.







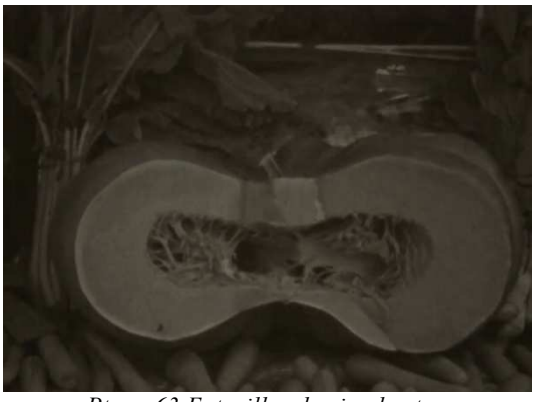
Ptgm. 61 Deux hommes et une femme en uniforme de police à vélo ; des pigeons mangent des cacahuettes ; un homme arabe parle à un policier





Ptgm. 62 Pieds d'homme et de porc ; Zoom sur l'eau. Dans le film 8 du film Des Tournements





Ptgm. 63 Entrailles de viande et une demie citrouille

Enfin observons quelques aspects de la troisième séquence du film, laquelle opère, elle aussi et par d'autres contours, une critique quant à la place occupée par les femmes Autres et les hommes Autres (et par les animaux) dans un quartier notamment connu comme ayant, en partie, la culture de l'Autre et plus généralement dans la société contemporaine. Cette séquence n'a presque que des gros plans et des plans « fixes » très rapprochés, lesquels sont souvent sous-exposés et flous. Les deux cinéastes ont filmé (par ordre chronologique du film) : 1. En un plan rapproché, vingt têtes de mannequins-femmes-blanches (filmées depuis le trottoir à travers de vitre qui réfléchit les environs du quartier, et la vitrine d'un magasin dont les clientes sont des femmes noires), aux yeux plutôt clairs, portant des perruques noires qui leur couvrent souvent les yeux ; 2. En vingt plans gros et très gros, filmés de face et de profil, avec de légères plongées et contre-plongées, un zoom et un panoramique vertical bas-haut, les mêmes têtes de mannequins-femmes-blanches, cette fois-ci filmées une à une (une seule fois deux têtes sont filmées dans le même plan) ; 3. En gros plan et plans très rapprochés, cinq têtes de poissons morts ayant tous la bouche ouverte et montrant parfois les dents ; 4. six visages d'hommes (trois maghrébins blancs ; trois noirs. Ils regardent souvent vers la caméra. Le premier, noir, filmé en plan très rapproché, fait un grand sourire, un brin intimidé, en regardant la caméra et parle ; le deuxième, filmé en gros plan, très sérieux, fume une cigarette et ne sait pas qu'il est en train d'être filmé ; le troisième, filmé en gros plan, salue la caméra, un peu intimidé, en faisant un léger sourire et en la regardant puis il tourne le visage ; le quatrième, noir, très flouté, filmé en plan rapproché, regarde la caméra l'air sérieux ; le cinquième, filmé en plan très rapproché, est très sérieux et regarde la caméra en baissant une main ; le sixième, filmé en plan très rapproché, marche en parlant au téléphone, l'air sérieux, puis il regarde la caméra) ; 5. En gros plan, un plan du visage d'une femme noire, et en

très gros plan, neuf plans des bouches/lèvres sensuelles/sexualisées (les dents apparaissent fortement dans un plan, la bouche est très ouverte dans un autre plan, la langue est tirée dans un autre plan encore. Le dé-zoom est employé une fois) de plusieurs femmes (noires pour la plupart, deux blanches) filmées sur des affiches publicitaires (du salon de coiffure) ; 6. En gros plan, le visage très sérieux d'un homme (blanc ou noir) sur une affiche ; 7. En plan rapproché, un dessin un peu abstrait ; 8. En très gros plan, des lèvres « sensuelles », puis en panoramique le visage d'un homme blanc maghrébin. Cette séquence se conclue par un très long panoramique (qui rappelle celui du début de ce film) qui termine sa trajectoire en contre-plongée sur les nuages grisâtres du ciel. Les deux cinéastes mettent ainsi en parallèle pendant quarante-six secondes (ce qui est beaucoup pour un film si court) ces nombreuses têtes, visages et bouches/lèvres/langue, lesquels contiennent pour la plupart les stigmates des barbaries oppressives (mort, beauté, monstruosité, sensualité, sexualité, facticité, féminité, masculinité, agressivité, distance, sérieux, etc.).

Une certaine monstruosité et morbidité ressort des six plans contenant les têtes des poissons, lesquels sont situés, nous l'avons vu, entre le plan d'une tête de mannequin-femme-blanche et le plan du premier visage d'un homme noir (souriant) de cette séquence. Outre l'aspect que nous avons déjà abordé concernant l'approche critique des cinéastes quant au traitement que les humains réservent aux animaux, ces têtes de poissons opèrent comme agent de séparation et de rupture entre le monde factice mercantile des femmes, et le monde des aspirations masculines des hommes Autres noirs (et blancs maghrébins des plans suivants). Opérant comme pont de déliaison entre un monde et l'autre, ces figures de poissons morts, figées dans leurs expressions de désespoir face à la mort que leur ont réservé les humains, bousculent, par leur caractère perturbateur, les codes stéréotypés féminin/masculin, beauté/monstruosité.










BAR









Ptgm. 64 Têtes de manequins et de poissons et visages d'hommes africains noirs et maghrébins dans les rues du Marché Dejean



Ptgm. 65 Bouches des femmes noires ; photographie du visage d'un homme ; dé-zoom et panoramique sur la bouche et le visage d'un homme maghrébin. Filmés au Marché Dejean

Une scène d'apparence stéréotypée, composée de quatre plans rapprochés et très rapprochés, contenant de fortes secousses (en raison de la focale longue),

ressort de cette troisième séquence. Il s'agit de celle d'une femme noire d'une quarantaine d'années (les cheveux longs, corpulente, vêtue d'une énorme écharpe, d'une veste, ayant un gros sac à main accroché à l'épaule gauche et une grande bague au doigt). Elle est filmée seule à l'avant-plan tandis qu'à l'arrière-plan, devant les stores baissés d'un commerce, quelques piétons marchent (elle est quasiment plaquée contre les stores). Elle est très sérieuse et concentrée, en train de manger avec entrain un épi de maïs dans une rue du Marché Dejean. Dans le premier plan (et le dernier) elle regarde l'objectif de la caméra et projette, pour la caméra, ses cheveux en l'arrière. Les décors d'arrière-plan sont les commerces avec les stores pour la plupart baissés. Le plan, qui précède cette série de plans avec la femme, montre un homme noir sérieux filmé en gros plan en train de parler au téléphone ; le plan suivant cette même série montre la photo d'une femme noire très jeune sur une affiche publicitaire de produits et services de beauté, laquelle est filmée en gros plan avec un énorme sourire qui laisse apparaitre presque toutes ses dents (les mêmes dents qui seront filmées en très gros plan le plan suivant). C'est surtout par l'association de ces trois catégories de plans et par les énormes secousses (provoquées par la caméra tenue à la main et par la catégorie de focale utilisée, ici longue) des quatre plans avec la femme noire « réelle » que les cinéastes opèrent une sévère critique sociale. Elles réussissent, avec ces quatre plans de la femme noire en train de manger l'épi de maïs, à déjouer la trame des deux autres plans fixes, en proposant une voie aux femmes, plus trouble, plus nuancée, plus ou moins aux antipodes des fantaisies stéréotypées masculines.



Ptgm. 66 Femme noire mangeant un maïs dans une rue du Marché Dejean

En 2016, lorsque le film a été réalisé, Paris a une maire, Anne Hidalgo (2014-jusqu'à présent), et la France un président, François Hollande (2012-2017), tous deux étant du Parti socialiste, lequel mène des politiques plutôt de centre-gauche.

À cette période la droite et l'extrême-droite gagnent du terrain, notamment lors des législatives. Quelques villes en France viennent de traverser de terribles attaques terroristes (Paris en 2015, Nice en juillet 2016, entre autres), lesquelles n'ont laissé presque personne indemne. Les deux cinéastes se situent à l'intérieur de ce système politico-social, qui est le résultat historique d'une conjonction de problèmes et de mesures économico-politiques passées et actuelles. Par la figure de l'Autre, elles rendent compte des frictions et tensions en cours dans la société, tout en ayant une approche très critique des enjeux en place, qu'ils aient une extension locale, nationale ou internationale. C'est en 2013 que le mouvement Black Lives Matter est apparu avec force, il a aussi très certainement influencé le film.

Nous avons vu au cours de cette section diverses facettes des enjeux mettant en relief l'Autre (femmes, hommes, enfants) dans deux films réalisés par des femmes blanches, l'une originaire d'Algérie, les deux autres vraisemblablement de la France et du Maghreb. Pour cela elles ont approché différentes générations d'Autres, issus d'Afrique sub-saharienne et septentrionale (noires, blanches/maghrébines), et de Chine. Ces Autres sont de passage ou résident dans le 13ème (vraisemblablement) et le 18ème (quartier de la Goutte d'Or) arrondissements de Paris. En les filmant, les cinéastes ont été les témoins subjectifs des situations, des conditions et des sentiments qui entourent les Autres tout en documentant, et en critiquant, les paradoxes et les paradigmes sociaux présents dans la ville et ailleurs. Par leur approche nuancée elles sont allées au-delà d'une recherche de l'altérité exotique, à laquelle se réfère Francis Affergan, que Jean-Pierre Bertin-Maghit cite[139], que les Autres auraient pu transmettre au moment du tournage.

8. *Le monde du travail*

Le monde du travail, nous l'avons vu, sillonne quelques films précédemment observés [140] – il n'est néanmoins, explicitement, pas tant représenté parmi l'ensemble de films visionnés. Concentrons-nous dans cette section sur celui du « bâtiment » en rapport avec les immeubles de bureaux (gratte-ciels ou immeubles de plus ou moins six ou sept étages), lequel n'a pas encore été traité. Nous ne

[139] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 186. Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, Presses Universitaire de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1987, p. 13.

[140] Le monde du travail n'est pourtant, explicitement, pas tant représenté parmi la globalité des films visionnés.

décelons parmi les films aucune image du monde du travail dans les bureaux. Celui-ci n'est présent que virtuellement par la vue des immeubles construits par les ouvriers du bâtiment pour lui. Quelquefois le personnel des bureaux, et d'autres catégories d'employés, sont vus à l'extérieur des immeubles de bureaux (comme dans l'exemple ci-dessous). Qu'il y ait parmi les films visionnés si peu d'images du monde du travail et presque aucune du monde du travail dans le bâtiment dans un département, la Seine-Saint-Denis, de tradition ouvrière, tel que rapporté par Joël Augros[141] et Claude Forest[142], où réside une population de classe populaire *stricto sensu* et moyenne, et dans une ville comme Paris, est pour le moins interrogeable. Interrogeable aussi parce que lorsqu'on se promène dans les villes de ces deux départements, on observe à tous les coins de rue des immeubles en travaux. Dans les films ces vues sont donc plus ou moins « manquantes »[143]. Comme les soldats-cinéastes opérateurs de la guerre 1954-1962, tel que décrit par Jean-Pierre Bertin-Maghit, qui « ne donnent pas à voir le spectaculaire de l'acte de guerre »[144], les cinéastes de notre corpus ne donnent pas non plus à voir le côté spectaculaire, au sens debordien, du monde du travail (spectaculaire en raison de ses machines, grues, bétonnières, hommes casqués et en uniforme, soustraits et « séparés »[145] de leurs mondes privés, intimes). Pour Guy Debord :

> « Le travailleur ne se produit pas lui-même. Il produit une puissance indépendante. Le succès de cette production, son abondance, revient vers le producteur comme abondance de la dépossession. Tout le temps et l'espace de son monde, lui deviennent étranger avec l'accumulation de ces produits aliénés. Les forces mêmes qui nous ont échappées se montrent à nous dans toute leur puissance. L'homme séparé de son produit de plus en plus puissamment produit lui-même tous les détails

---

[141] Joël Augros, Irène Bessière (dir), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Du cinéma populaire à l'Espace 1789. Un siècle et plus de cinéma à Saint-Ouen », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, *op. cit*.

[142] Claude Forest, Irène Bessière (dir), Laurent Creton (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Roger Odin (dir.), « Multiplex et cinémas de proximité. Une cohabitation dans la ville », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, *op. cit*.

[143] J'emprunte cette formule à Jean-Pierre Bertin-Maghit, plus spécifiquement du chapitre intitulé « Les images manquantes », *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra (1954-1962)*, *op. cit*., p. 259-276.

[144] Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Ibid.*, p. 260. Bertin-Maghit explique qu'ils donnent très peu à voir du monde spectaculaire de la guerre.

[145] Guy Debord, *La société du spectacle*, 1973, *op. cit*.. Film contenant des extraits de l'œuvre éponyme de Guy Debord, *La société du spectacle*, 1967, *op. cit*.

de son monde et ainsi se trouve de plus en plus séparés de son monde. »[146]

Cette phrase de Debord est accompagnée, dans son film éponyme *La société du spectacle*[147], d'une succession d'images de gratte-ciels et d'immeubles hauts de six ou sept étages, produits par les travailleurs du bâtiment, qu'il a « empruntées » à d'autres films. Et de poursuivre : « Le capital n'est plus le centre invisible qui dirige le monde de la production. Son accumulation l'étale jusqu'à la périphérie sous forme d'objet sensible. Toute l'étendue de la société est son portrait. »[148] Et de poursuivre encore : « L'unité irréelle que proclame le spectacle est le masque de la division de classe sur laquelle repose l'unité réelle du mode de production capitaliste. »[149] Pour lui donc, que nous soyons dominants ou dominés, nous sommes dans le monde du spectacle, de l'accumulation, du capitalisme, de l'« irréelle unité » du spectacle, de la « réelle unité » capitaliste, de la division des classes, autrement dit, nous sommes « séparés » de notre propre monde.

Observons alors quelques-unes des représentations du monde du travail dans le bâtiment en rapport aux immeubles de bureaux (gratte-ciels ou hauts de plus ou moins six ou sept étages), inscrites dans le huitième film (e2) du film, réalisé à Montreuil, *R.o.b.e.s.p.i.**e**.r.r.e*. (2014, 16 mm, sans son, noir & blanc, 14'09). Celui-ci contient onze films – réalisés par onze cinéastes dont les noms sont inscrits sur le générique de fin du film sans que nous sachions quel est l'auteur de chacun des onze films –, chacun d'eux étant associé à une lettre du titre (c'est-à-dire qu'avant que chacun des onze films ne démarre une lettre du titre du film *R.o.b.e.s.p.i.**e**.r.r.e*. apparait à l'écran, en blanc sur fond noir). Celui que nous analyserons ci-dessous correspond au deuxième « e » du titre (marqué ci-dessus en gras), c'est-à-dire, dans l'ordre chronologique, le huitième des onze films. Nous le dénommerons ci-dessous e2. Le monde du travail dans le bâtiment que nous observerons dans e2 est inscrit dans d'innombrables films de l'histoire du cinéma, comme par exemple dans les films d'avant-garde de Paul Strand et Charles Sheelers (*Manhatta*, 3'22-3'53, 1921. Ouvriers du bâtiment, grues) et de Walter Ruttmann (*Die Sinfonie der Grosstadt*,

[146] *Ibid.*
[147] *Ibid.*
[148] *Ibid.*
[149] *Ibid.*

24', 1927. Grue). Du fait de son esthétique non conventionnelle, e2 (notamment avec ses plans contenant les immeubles de bureaux) recoure à certaines des recherches optiques et de mouvement des avant-gardes cinématographiques des années 1920 que nous avons déjà observées dans la section sur l'habitat urbain et ailleurs. Intéressons-nous à la façon dont le(s) ou la cinéaste(s) d'e2 a perçu le monde du travail dans le bâtiment en rapport avec les immeubles de bureaux dans la ville de Montreuil (située dans le département de la Seine-Saint-Denis et gouvernée depuis nombreuses décennies par principalement le Parti communiste), laquelle a, en 2014, une population d'environ cent mille habitants. D'après les travaux de Sylvie Tissot[150] et de Claude Willard[151], Montreuil n'est pas une ville lourdement industrialisée – par comparaison avec d'autres villes de la banlieue d'Île de France.

E2 (9'40-10'57) ne montre presque exclusivement que des images d'immeubles de bureaux, lesquelles sont parfois les mêmes. Elles ont été filmées du plan général au gros plan, en plans très courts ou longs, quelques fois en plans fixes, souvent en travelling et en contre-plongée, oscillant entre le sous- et le surexposé, toujours en accéléré. Sauf dans deux plans, lorsque des personnes face aux immeubles de bureaux sont filmées au ralenti (9'50-9'58 ; 10'03-10'11) – il s'agit vraisemblablement, pour la plupart, de personnes qui travaillent dans les bureaux. En filmant l'extérieur des immeubles de bureaux avec ces personnes, l'intention du ou de la cinéaste est de filmer le personnel des bureaux. Nous reviendrons sur ces deux plans. Ou sauf lors du dernier plan lorsqu'un homme noir est filmé en cadence conventionnelle en train de nettoyer l'une des vitres d'un de ces immeubles (10'50-10'57). Nous reviendrons sur ce dernier plan. Concernant le monde du travail dans les bureaux, comme mentionné au début de cette section, nous n'observons aucune vue explicite au-delà de ces immeubles qui, avec leur architecture homogène, monotone et unifiée (l'« unité réelle » capitaliste à laquelle se réfère Debord), font allusion à ce monde du fait qu'ils ont été construits pour lui.

[150] Sylvie Tissot, « De l'emblème au "problème". Histoire des grands ensembles dans une ville communiste », *Les infortunes de l'espace*, Paris, Les Annales de la Recherche Urbaine n° 93, p. 122-129.
[151] Claude Willard, « La population montreuilloise de la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre Mondiale », *Peuplement en Banlieue*, Paris, Villes en parallèle n° 15-16, p. 84-99, 1990.



Ptgm. 67 Immeubles de bureaux à Montreuil. Dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.

Trois moments dans le film illustrent cependant le monde du travail dans le bâtiment : premièrement, lorsque, pendant deux secondes (10'11-10'12), une grue, en train de tourner sur son axe et de déposer une charge au sol (nous ne le voyons pas, mais un homme travaille là-haut, d'une grande distance de la caméra, dans la cabine pour piloter la grue), est filmée en plan général à une grande distance du sol et de la caméra, en contre-plongée profonde, surexposé parfois, contenant beaucoup de secousses (en raison de la caméra tenue à la main), en accéléré (en raison de l'effet d'accéléré l'extrait de deux secondes réussit à montrer plusieurs images/photogrammes de la grue en mouvement). Outre la grue qui est au centre de l'écran, nous observons comme décor et paysage : le ciel avec des nuages gris clair, et des nuages gris très foncés qui par l'effet de l'accéléré bougent très rapidement en couvrant petit à petit la partie plus claire du ciel ; le haut des immeubles sur les côtés gauche et droit de l'écran (le côté droit envahit plus l'écran) ; un haut poteau, sur le côté gauche de l'écran, auquel est attaché un fil électrique qui traverse presque toute la partie basse de l'écran. La grue est filmée avec une partie des installations/aménagement de la ville.



Ptgm. 68 Grue à Montreuil à deux moments dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.

Deuxièmement, lorsque cette même grue est filmée une deuxième fois, en moins d'une demie seconde, deux secondes plus tard (10'13-10'13). Ce plan est si court que nous ne l'avions pas aperçu lors du visionnement du film. C'est seulement en faisant défiler la séquence photogramme par photogramme que nous l'apercevons. En intégrant ce plan dans le « souterrain » du film, le ou la cinéaste met conjointement le monde du travail et le travailleur là où ils sont dans les négociations politiques-sociales, c'est-à-dire à des emplacements très problématiques. Dans le second plan, la grue est filmée en un plan fixe moyen/rapproché, sous-exposé, en contre-plongée profonde, mais moins prononcée que précédemment. Nous observons maintenant les hauteurs de la grue, là où se trouve la cabine, et l'homme dans la cabine. Le ciel a des nuages gris clair dans la diagonale basse droite de l'écran et des nuages gris très foncés dans la diagonale haute gauche de l'écran. La caméra les filme séparés de la ville, celle-ci étant hors champ.



Ptgm. 69 Grue à Montreuil dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.

Toutes ces vues des immeubles et des grues – que seuls les cadrages, les montages et les effets rendent attrayantes en raison de la dialectique formelle-symbolique proposée par le ou la cinéaste – apparaissent à l'écran jusqu'à 10'13. C'est-à-dire jusqu'au plan qui précède le plan des quatre ouvriers du bâtiment en opération (il s'agit de la première fois qu'ils sont filmés). Lesquels ont d'ailleurs été relégués, non par hasard, vers le milieu et la fin du film – nous verrons ci-dessous la raison de ce positionnement choisi par la ou le cinéaste. Ces vues de béton, de vitres et de fers, architecturalement structurés et produits par le monde du travail pour des bâtiments destinés au monde du travail dans les bureaux, préludent donc à un monde plus ancré dans l'humain (monde que nous percevons déjà avec les mouvements de la grue conduite par l'homme et avec l'homme dans sa cabine).

Dans l'humain cependant qui travail, qui travaille pour le « spectaculaire »[152], pour l'humain « séparé »[153] de l'humain, pour les gratte-ciels et les vitres reluisantes.

Troisièmement, lorsque quatre ouvriers du bâtiment dans un chantier sont filmés dans leur action au ralenti, avec de légers panoramiques horizontaux, en deux plans successifs, l'un général (filmé d'une certaine distance de la caméra), l'autre américain/rapproché (10'13-10'24 | 10'24-10'33). Chacun des deux plans comporte deux hommes. Il ne s'agit pas des mêmes hommes d'un plan à l'autre. Nous y reviendrons.

E2, dans son entièreté, ne s'intéresse pas à l'hétérogénéité de la ville[154], il est presque exclusivement circonscrit aux zones du monde du travail dans la ville, c'est-à-dire, à celles qui ont trait aux bâtiments et aux bureaux. Cependant, tandis qu'il montre la réalité du monde du travail dans le bâtiment, c'est-à-dire les machines et les hommes dans leur environnement de travail, il n'inclut, concernant le monde du travail dans les bureaux, que l'aspect extérieur, c'est-à-dire que les immeubles de bureaux (et leurs nombreuses fenêtres). Nous constatons néanmoins, comme mentionné précédemment, le personnel des bureaux à l'extérieur de ces immeubles et un homme noir, vu de dos en train de nettoyer la vitre d'un des immeubles (nous reviendrons sur ces deux aspects). En même temps, et paradoxalement, le monde du travail dans le bâtiment est, temporellement, beaucoup moins représenté que celui des vues extérieures des immeubles de bureaux. Nous le savons, entre ces deux mondes existe un rapport de causalité, d'interdépendance. Le fait que le ou la cinéaste choisisse de représenter davantage l'un plutôt que l'autre, en même temps qu'elle les met en parallèle, porte une signification : en plus de les associer, elle ou il dénonce la valeur dominante opérante de l'un (le monde des bureaux, bureaucratique) sur l'autre (le monde des ouvriers du bâtiment, des nettoyeurs de vitre, qui dans ce film sont des immigrés) dans la société.

Ce n'est d'ailleurs pas anodin que les travailleurs des bureaux ne soient pas représentés en train de travailler : ce n'est pas leur condition de travail explicite, qui

---

[152] Voir Guy Debord, *La société du spectacle*, 1973 et 1969, *op. cit.*

[153] *Ibid.*

[154] Un autre film, que nous n'allons pas approcher ici, le vii des ateliers Bolex H16 Reflex (avec intervention sur pellicule) présente lui aussi quelques caractéristiques similaires (monde du bâtiment, immeubles de bureau) à celui-ci, en s'intéressant cependant, à l'inverse de l'e2, à l'hétérogénéité de la ville.

peut être elle aussi très problématique, que la ou le cinéaste a l'intention de dénoncer, mais plutôt ce qui les enrobe structurellement, c'est-à-dire ce qui dérive des autres travailleurs, à savoir les immeubles construits, les vitres brillantes. En ce faisant, la ou le cinéaste s'intéresse à la gestuelle et au positionnement des hommes qui travaillent dans le bâtiment et dans le nettoyage, lesquels les ont ainsi rendus (construits et brillants). En opérant de la sorte, le ou la cinéaste entend aussi, par la profusion d'images d'immeubles de bureaux vues en accéléré, s'en prendre au système bureaucratique qui gère l'organisation du travail, quel qu'il soit (même des bureaux). Le personnel des bureaux est uniquement filmé en train d'entrer dans un immeuble ou présent devant un autre immeuble, en plan général fixe sous-exposé, distants de la caméra et au ralenti (qui est une sorte de « zoom temporel »[155]. Cet effet de ralenti contraste avec les accélérés des plans des immeubles de bureaux ou de la grue qui le précèdent ou lui succèdent). Le personnel est d'ailleurs le premier à être représenté dans le film (il s'agit d'hommes noirs et d'hommes blancs filmés de dos ou de face, dans l'entrée éclairée d'un immeuble ou devant un autre immeuble). Si chronologiquement (les plans avec lui sont inscrits au début du film) et temporellement (en raison du ralenti) le personnel de bureau prend de l'importance dans le film, formellement il est relégué à l'un des derniers stades d'importance (en raison de sa grande distance de la caméra et de la sous-exposition). De ce fait, le ou la cinéaste laisse planer une certaine ambiguïté quant à la fonction du personnel de bureaux dans le film. Il s'agit en effet de : faire comprendre aux spectateurs que le problème s'inscrit déjà dans la structure même de l'immeuble où le personnel est en train d'accéder ; inviter les spectateurs à regarder ailleurs, c'est-à-dire vers ceux qui ont engendrés par leur travaille ces immeubles où ces hommes de bureaux sont placés ; faire savoir aux spectateurs que ces hommes s'apprêtent à entrer dans un lieu pour passer de leur « eux-intimes » à leur « eux-travail » ; signifier aux spectateurs les moments d'oisiveté comme une phase intermédiaire entre deux moments de travail et non comme des moments de l'intime. Ainsi, la ou le cinéaste a pour intention d'atteindre, avec des plans spécifiques, d'où aussi leur force d'impact, la conscience des spectateurs en approchant une pièce indispensable du puzzle social.

---

[155] Voir Patrick de Haas, Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit*.



Ptgm. 70 Plans très sous-exposés du personnel des bureaux à l'extérieur des immeubles à Montreuil dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.

Observons maintenant les quatre hommes immigrés blancs, employés du bâtiment, filmés dans deux plans successifs (10'13-10'33 ; nous l'avons vu, les deux hommes du premier plan ne sont pas les mêmes que les deux hommes du deuxième plan. Le premier plan (10'13-10'24) est général, relativement « fixe » avec un léger panoramique droite-gauche à la fin, au ralenti, très sous-exposé. Il a pour décor d'arrière-plan un chantier avec du béton, des ferrailles, un échafaudage très haut à droite de l'écran, le bout d'un immeuble avec ses fenêtres et un véhicule utilitaire blanc, tous deux à gauche de l'écran. L'homme à l'arrière-plan du côté droit de l'écran est loin de la caméra, on le voit marcher de dos, il se dirige vers la profondeur du champ. Au dernier moment du plan, il se tourne, on le voit de profil, il ramasse une grande plaque métallique qu'il regarde et qui lui couvre le corps jusqu'à la poitrine. Par l'effet du panoramique droite-gauche cet homme est mis de plus en plus vers l'extrême droite de l'écran jusqu'à ce qu'il disparaisse dans le hors champ. Il porte un casque blanc de chantier et est vêtu d'une blouse à manche longue et d'un pantalon (seul son casque évoque explicitement le monde du travail dans le bâtiment, ses habits sont semblables à ceux de tous les jours). Du fait de sa grande distance à la caméra nous ne distinguons pas l'expression de son visage. L'homme à l'avant-plan du côté extrême gauche de l'écran avance de façon déterminée vers l'extrême bas-gauche de l'écran, les bras ballants. En raison du panoramique droite-gauche qui le suit, il ne disparait jamais de l'écran jusqu'au *cut* final. Il porte un casque blanc de chantier, il tient un objet qui ressemble à un paquet dans sa main gauche, il est vêtu d'une veste noire ouverte et large, d'une blouse blanche large, d'un pantalon clair large et de tennis blancs. Du fait de la sous-exposition profonde de son visage nous ne distinguons pas son expression. Il semblerait que ces deux hommes ignorent la présence de la caméra. Personne n'est

filmé au centre de ce plan, nous n'observons au centre qu'une partie du décor d'arrière-plan.

Le deuxième plan (10'24-10'33) avec les deux autres hommes du monde du bâtiment est « fixe », avec un léger panoramique gauche-droite à la fin, américain puis très rapproché, au ralenti, sous-exposé (ce plan contient néanmoins une image au tout début qui est très surexposée. Nous ne l'apercevons que si nous parcourons le film photogramme par photogramme). Il a pour décor d'arrière-plan un chantier avec le bout d'un immeuble d'un côté de l'écran et le bout d'un autre immeuble de l'autre côté de l'écran (avec leurs fenêtres), l'extrême bout de l'échafaudage à l'extrême gauche de l'écran, des blocs de pierre au centre, un grand container à droite avec des gravats qui dépassent des bords, une grille/barre à droite de séparation sur laquelle est apposée une plaque signalétique floutée. L'homme à l'avant-plan du côté droit de l'écran a pour attitude de se positionner du côté extrême droit de l'écran et d'avancer vers le côté droit de la caméra tout en la regardant et en souriant. Il porte un casque blanc de chantier, tient avec sa main droite un tuyau posé sur son épaule droite, il est vêtu d'un pantalon noir, d'un gilet foncé et d'un sweatshirt clair (portant au niveau de la poitrine une inscription). Celui-ci a des manches longues tirées vers ses bras et une capuche. L'homme du côté gauche de l'écran a pour attitude d'avancer du côté extrême gauche de l'écran vers le côté gauche de la caméra tout en la regardant et en souriant jusqu'à ce qu'il disparaisse dans le hors champ. Il porte un casque de chantier, il tient un récipient transparent dans sa main droite, il est vêtu d'un sweatshirt et d'un pantalon foncés. En raison du casque, une épaisse ombre masque leurs visages et leur expression. Nous ne les distinguons que sur l'image surexposée du début du plan (en défilant photogramme par photogramme).

Le fait que ces quatre hommes soient, par la caméra, isolés à l'intérieur de ces espaces si hostiles contenant des objets si rigides du monde du travail dans le bâtiment, dénote l'intention du ou de la cinéaste de témoigner de cette réalité faite de béton en bétons et autres matériaux de construction, dépourvue d'aspects humains. Toutefois, elle ou il se positionne de cette manière incisive et documentaire en ayant recours à des éléments formels qui ont pour fonction d'apporter aux spectateurs une touche plus nuancée des conditions de travail. C'est pourquoi elle ou il filme les hommes sous- ou surexposés, loin de la caméra, ou en se déplaçant par la gauche ou la droite de la caméra, ignorant celle-ci ou en la

regardant tout en étant sous-exposés ou surexposés des yeux, dans le hors champ ou en les scrutant par l'usage des panoramiques. C'est qu'elle ou il a l'intention de dévoiler aux spectateurs les tensions et les dynamiques du monde du travail. Le fait que ces quatre hommes soient vraisemblablement des immigrants qui travaillent dans ce secteur du bâtiment peu valorisé socialement et financièrement, accentue l'effet de déflagration sociale que les spectateurs pourraient ressentir. Au-delà de la forme de ces deux plans avec les travailleurs, les décors (très dispersés et plaqués à l'arrière-plan), les vêtements (d'un côté la rigidité du casque, de l'autre le port de vêtements larges qui ne sont pas des uniformes), les attitudes (orientées exclusivement vers ce monde du travail), tous ces éléments ont pour fonction de pointer, par ce qu'ils dégagent de caractéristiques d'oppression, sur les aspects problématiques du monde du travail dans le bâtiment. La dialectique proposée par le ou la cinéaste pour représenter ces hommes dans cet espace est significative de leur intention de contrecarrer les diktats de la société capitaliste qui régit les « puissances » (économiques) par le biais des « impuissances » (sociales) qu'elle-même a engendrées. Le ralenti employé lors de ces deux plans successifs est le « zoom temporel »[156] pour que les spectateurs aient le temps de saisir les intentions de la ou du cinéaste. Pris en étau, comme oppressés, par des plans en accéléré d'immeubles de bureaux, ils maintiennent avec ceux-ci une interrelation rythmique dialectique (ralenti/accéléré. Les immeubles ont été filmés en accéléré notamment pour accentuer l'effet d'abondance oppressive dans les villes développées – en peu de temps, en raison de l'effet accéléré, nous constatons un nombre important d'immeubles. Ces oppressions et contrastes stylistiques – ces métaphores-filées – renvoient aux oppressions et paradoxes opérant dans le monde « réel » des travailleurs du bâtiment.

[156] Voir Patrick de Haas, Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », *Jeunes, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit*.



Ptgm. 71 Deux hommes qui travaillent dans la construction

Observons maintenant le dernier plan du film e2 (10'50-10'57) avec l'homme noir immigré qui nettoie les vitres d'un immeuble de bureaux. Ce plan est « fixe » moyen puis, après un panoramique vertical bas-haut, « fixe » américain, sous exposé au début et surexposé à la fin, relativement flou, scintillant, et il comporte des flashs de lumière tout au long du côté extrême gauche de l'écran (en raison d'un « défaut » de la caméra). Il a pour décor principal d'arrière-plan les vitres réfléchies d'un immeuble de bureaux et le seau de nettoyage. Nous observons dans les vitres ainsi qu'en « réel » une moto et une voiture traverser l'écran de la droite vers la gauche en direction de son hors champ (par la vitre réfléchie nous observons aussi la rue du côté opposé à la vitre). L'homme noir a pour attitude d'être à une grande distance de la caméra, d'être plaqué contre les vitres, d'être de profil à regarder vers le bas en direction du sceau puis de dos vers le haut en direction de la vitre, de déposer une serpillère sur les bords du sceau, de tenir au sol puis de soulever le balai télescopique lave-vitre et de nettoyer en deux mouvements (du haut vers le bas puis du bas vers le haut) la vitre la plus haute et la plus à gauche parmi les vitres. Il est vêtu d'un uniforme, composé d'une veste large claire portant sur son dos le logotype de l'entreprise pour laquelle il travaille (en raison du flou il est illisible), et d'un pantalon foncé. En raison de la forte sous-exposition d'une partie du plan à l'endroit de son visage nous ne distinguons pas son expression lorsqu'il est de profil. Ce plan est précédé d'un plan, extrêmement court, en panoramique vertical bas-haut d'un immeuble (dont nous ne distinguons pas s'il s'agit d'un immeuble de bureaux ou d'un immeuble résidentiel), repris en boucle à quatre reprises comme pour signifier l'apothéose de l'« abstraction » (au sens debordien) capitaliste avant ce plan final si révélateur des hiérarchies et injustices sociales dans le monde du travail, qui plus est embauchant les immigrés et les noirs. C'est par la sous- et la surexposition, les flous, les scintillements, les défauts de la caméra, le dos tourné

de l'homme noir, la grande distance, le positionnement des éléments sur l'écran (haut, bas, gauche, droite), le plan relégué à la fin du film, que la ou le cinéaste, volontairement ou « involontairement » (nous l'avons vu, l'« involontaire » ne fait que renforcer l'effet de vérité documentaire des images), nous fait comprendre avec beaucoup d'entrain les dérapages politiques-sociaux en cours en 2014 lorsque le film a été réalisé et, toutes proportions gardées, depuis tant de siècles voire de millénaires. Le fait que ce plan soit le seul plan du film e2 contenant des personnes et n'ayant pas de ralenti signifie le désir du ou de la cinéaste de rendre ce plan le plus proche possible de la « réalité » temporelle des spectateurs pour que son effet de document-témoignage s'opère dans l'« espace de communication »[157] de ceux-ci.



Ptgm. 72 Homme noir nettoie une vitre d'un immeuble de bureaux. À Montreuil dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.

Nous avons observé au cours de cette section les différentes approches que le film e2 propose du monde du travail dans le bâtiment en rapport avec les immeubles de bureaux (et avec les nettoyeurs des vitres des bureaux) dans la ville de Montreuil. Le ou la cinéaste de l'e2 a proposé un film qui, par son caractère nuancé et dialectique, impacte la perception critique des spectateurs. Son film s'engage dans un processus en faveur des causes sociales connues de longues dates, que ce soit dans le Montreuil de 2014 ou ailleurs. La ou le cinéaste insiste donc sur ces questions, en apportant sa part d'engagement dans le processus qui participerait à la conscientisation des spectateurs des problèmes du monde du travail au sein de la société. En opérant ainsi la ou le cinéaste nous invite tous à nous engager sans néanmoins nous montrer par quelle voie. Nous pourrions éventuellement

[157] Voir Roger Odin, *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*.

commencer par un poème, filmique ou non, comme elle- ou lui-même l'a fait dans de ce film.

Nous l'avons vu, 2014 accueille un président de la France, François Hollande (2012-2017) et une maire de Paris, Anna Hidalgo (2014-jusqu'à présent), du Parti Socialiste. Alors que Montreuil est traditionnellement gouvernée depuis 1935 par des maires issus du Parti communistes (de 1984 à 2008 elle a été gouvernée par le même maire de ce parti) avec une rupture de 2008 à 2014 quand un maire issu du Parti Écologique a été élu. Depuis 2014 jusqu'à présent le même maire du Parti Communiste gouverne la ville[158]. Le monde du travail à Montreuil[159] que nous observons dans ce film n'est pas étranger aux réalités économiques et sociales du moment et aux problèmes qu'elles posent. Si la ou le cinéaste, en plus d'être à l'intérieur du système politico-social de la France, connait peu cette ville, elle ou il a cependant un contact avec elle lors de la réalisation de ce film et lorsqu'elle ou il se rend dans les locaux de l'association. Ce qu'elle ou il entreprend de filmer et qui nous a intéressé dans cette section dénote sa sensibilité au monde du travail, dans cette ville en 2014, et de son sens critique par rapport à ce monde. Elle ou il aurait pu filmer ailleurs et ne pas orienter sa caméra sur ces aspects, mais c'est à Montreuil qu'elle ou il décide de la poser ainsi afin de scruter quelques-unes des réalités sociales ancrées dans cette ville.

9. *Le film d'intervention sur la pellicule*

Dans l'histoire du cinéma, et plus particulièrement du cinéma d'avant-garde, la pellicule a reçu un traitement particulier de la part des artistes, qu'ils soient « militants ou kantiens », c'est-à-dire mus par des aspirations révolutionnaires originaires des valeurs propagées par la philosophie des Lumières ou par des

---

[158] Pour des questions concernant la ville de Montreuil, outre les travaux de Joël Augros et de Claude Forest, *op. cit.*, voir : Sylvie Tissot, « De l'emblème au "problème". Histoire des grands ensembles dans une ville communiste », Les Annales de la Recherche Urbaine, *op. cit.* ; Claude Willard, « La population montreuilloise de la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre Mondiale », *Villes en parallèle*, *op. cit.* ; l'Annuaire Mairie à l'url https://www.annuaire-mairie.fr/ancien-maire-montreuil-93.html, *op. cit*.

[159] Dénommée en 1535 Monsteriolo, en 1620 Monstreuil puis plus tard Montreuil, son nom a une étymologie dérivée du latin, signifiant « petit monastère », « petite église ». La présence de cette ville est attestée depuis le VIII siècle. Voir « Montreuil au Moyen Âge » et « Les origines du nom de Montreuil » sur : https://www.montreuil.fr/la-ville/histoire-de-la-ville/montreuil-au-moyen-age ; https://www.montreuil.fr/la-ville/histoire-de-la-ville/montreuil-au-moyen-age/les-origines-du-nom-de-montreuil, consulté le 30 janvier 2019.

aspirations de « l'art pour l'art »[160]. Les films observés dans cette section, issus des activités d'intervention sur la pellicule de L'Etna, ressortent d'une tradition historique d'hybridation du cinéma et des beaux-arts. Ils ont été dessinés et peints directement sur la pellicule 16 mm sans recours à la caméra et ont par la suite été projetés dans ce format et en numérique (dans les locaux de l'association et sur internet). Bien qu'ils s'inscrivent dans une dynamique plus distancée de certaines conceptions radicales du cinéma d'avant-garde, ils contiennent, avec les autres films d'intervention sur la pellicule que nous avons déjà observés dans ce chapitre (et avec d'autres films d'intervention de L'Etna et des autres associations), des élements provenant de quelques-uns de ses « préceptes » formels et conceptuels. En nous reportant aux mots du protagoniste du film *Traité de Bave et d'éternité* d'Isidore Isou en 1951[161], au texte que Malcom Le Grice a écrit en 1972[162], aux expérimentations des années 1920, 1930 et 1940 de Man Ray, de Len Lye[163] et de Norman McLaren [164] (lesquels ont accordé de l'importance aux techniques d'intervention sur la pellicule), plus récement de Jean-Pierre Bouyxou[165], de José Antonio Sistiaga[166], de Christian Lebrat[167] et de Joost Rekveld[168] (*Ibid.*), force est de constater que leur propositions résonnent jusqu'aux films d'intervention sur la pelliculle que nous observons dans ce chapitre et dans cette section. Résonne aussi cette phrase d'Henri Chomette que Patrick de Haas cite : « "Le cinéma peut tirer de lui-même une puissance nouvelle qui, délaissant la logique des faits et la réalité des

---

[160] Pour ces questions voir Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde*, *op. cit*., p. 7 et 9. Elle cite également l'influence que « l'art pour l'art » de Kant a eu sur les pensées de Friedrich Schiller dans *Lettres sur l'esthétique de l'homme*, 1974, Paris, Aubier, 1992.

[161] « Je ferai *foutre* la pellicule en l'air avec des rayons de soleil, je prendrai des chutes d'anciens films et je les rayerai, je les écorcherai pour que des beautés inconnues paraissent à la lumière […]. », Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde*, *op. cit*., p. 24-25.

[162] Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde*, *op. cit*., p. 18-30. D'après Brenez, « Malcolm Le Grice […] a répertorié avec efficacité les catégories matérielles à partir desquelles les artistes expérimentaux ont développé sous forme de film leurs réflexions sur les propriétés du cinéma. Rédigé en 1972 et consacrée aux cinéastes structurels, cette taxinomie n'a rien perdu de sa pertinence et reste accueillante aux initiatives contemporaines. Voici les huit éléments grâce auxquels, selon Le Grice, le cinéma réfléchit sur lui-même. » Voir ces huit éléments p. 19-30.

[163] Voir le film de Len Lye *A colour box* (1935).

[164] Voir les films de Norman McLaren *Caprices en couleurs* (*Begone Dull Care*, 1949, réalisé avec Evelyn Lambart) et *Fiddle-de-dee* (1947).

[165] Voir le film de Jean-Pierre Bouyxou, *Graphyty* (1969).

[166] Voir le film de José Antonio Sistiaga, *era erera baleibu izik subua aruaren* (1970), lequel contient environ 75 minutes de film peint à la main.

[167] Voir le film de Christian Lebrat, *Trama* (1978-1980).

[168] Voir la liste de ses films sur son site web http://www.joostrekveld.net/?page_id=3, consulté le 10 février 2021.

objets, engendre une suite de visions inconnues inconcevables en dehors de l'union de l'objectif et de la pellicule mobile." »[169] Et de Fernand Léger, qu'il cite aussi : « "Toute la fantaisie humaine bridée dans les livres et le théâtre va se déchaîner (...) alors on commence à s'amuser vraiment, à utiliser les yeux pour des choses qui en valent la peine. Croyez-moi, passez chez l'oculiste, faites refaire vos yeux, vos lunettes. Le Cinéma va commencer... " »[170] Si nous considérons les propros de Sébastien Denis, les films d'intervention que nous observons ressortent de l'animation et ont historiquement au moins une fonction : « Par-delà l'idée d'une technique permettant à la peinture de s'animer pour prendre corps et sortir de l'espace de la galerie, voire de dépasser la peinture elle-même, l'animation a aussi été utilisée dans les avant-gardes dans le but de pervertir le réel. » [171] Ces procédés d'animation auxquels se refère Denis ne nécessitent pas obligatoirement l'usage d'une caméra. Les catégories de films, figuratifs ou « abstraits », d'intervention dessinés et peints directement sur la pellicule ont une tradition qui remonte, au-delà des références (abstraits) citées dans cette section, et bien que les propositions stylistiques et techniques divergent, aux pionniers de l'avant-garde cinématographique, comme Émile Reynaud, Georges Méliès, Segundo De Chomón et Émile Cohl [172]. Les films ci-dessous observés dénote cependant d'une tradition qui a plutôt trait aux avant-gardes cinématographiques des années 1920 et suivantes, qui font usage de formes « abstraites » dessinées (notamment en rayant la pellicule) et peintes directement sur la pellicule. Les films des associations loi 1901 étudiées et de *l'Etna* utilisent d'autres catégories de techniques d'intervention sur la pellicule, comme celles qui font usage, pour révéler la pellicule (voire le papier photosensible), d'éléments proches de la nature, comme les pommes de terre, les fleurs, les feuilles, la terre, l'air, le café, le vin, etc., voire de produits longuement

---

[169] Patrick de Haas, Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », *Jeunes, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, p. 64.

[170] *Ibid*, p. 66.

[171] Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, *op. cit*., p. 85.

[172] Voir, par ordre chronologique de parution de l'ouvrage : Dominique Noguez, *Le cinéma, autrement*, Paris, Éditions du Cerf, 1987 ; Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 1999 ; Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001 ; Michel Marie, *Le cinéma muet*, Paris, Armand Colin, 2005 ; François Albera *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005 ; Nicole Brenez, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007 ; Raphaël Bassan, *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, Paris, Yelow Now, 2014 ; Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2017. Entre autres.

préparés qui servent d'émulsion et qui sont couchés sur la pellicule[173] (au départ, dans ce cas, il n'y a pas d'émulsion). Les membres de l'Atelier MTK par exemple, comme Etienne Caire, font usage de produits chimiques lorsqu'ils interviennent sur la pellicule. Est également récurrent l'usage du collage ou des chutes contenant des bouts (longs ou courts) de films réalisés dans les associations ou ailleurs dans l'industrie cinématographique. Les cinéastes peuvent aussi intervenir sur un film qu'ils ont eux-même réalisé avec une caméra. Ces exemples sont loin d'êtres exhaustifs.

Observons les caractéristiques de cinq films « abstraits »[174] (2010-2011, 16 mm) d'intervention sur la pellicule[175] employant comme technique la peinture et le dessin (traits, rayures). Il s'agit de quatre films, dont un est le mien[176], réalisés dans les locaux de L'Etna, et d'un film réalisé lors d'un de ses ateliers pour le Service municipal de la jeunesse de Sainte-Geneviève-des-Bois[177] (ces films ont été réalisés lors des ateliers menés par Sylvia Fredriksson). Ils n'ont pas de titre ni les noms, en dehors du mien, des cinéastes. Nous les dénommons dans cette section film 1, 2, 3, 4 (celui-ci ayant été réalisé par un cinéaste du Service municipal de la jeunesse) et 5 (le mien). D'après les dates de fabrication, il s'agit d'une période charnière tant

---

[173] Voir le mémoire de Noélie Martin, Patricia Falguières (dir.), Teresa Castro (s.l.), *Ethnographie d'une pratique filmique actuelle : la fabrication des émulsions artisanales*, Mémoire de Master 2, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2016. Reçu, lors de ma sollicitation, de l'auteur par courriel le 24 janvier 2017.

[174] Le mien comporte à la fin un bout de chute d'un film dont le ou la cinéaste est inconnu(e). Nous n'observerons que sa partie abstraite.

[175] Issus des ateliers ou réalisés par les membres de L'Etna, les films d'intervention sur pellicule (il s'agit de peindre, dessiner, rayer, trouer, coller des éléments, inciser avec de la chimie, etc., directement sur la pellicule) sont presque toujours projetés dans ses locaux (en argentique et/ou en numérique). Les originaux et une copie numérisée en sont conservés par les cinéastes, ses membres pouvant en conserver une copie numérisée dans les archives de l'association. Quelques films sont projetés aux « rencontres » du réseau et ailleurs (sur internet, dans les locaux culturels). Ces films sont réalisés sur des pellicules transparentes, opaques, « cramées » (sous- ou surexposées plus ou moins à l'extrême), et/ou déjà impressionnées (par les cinéastes dans l'association et/ou par d'autres cinéastes de l'industrie cinématographique). Un autre film d'intervention non numérisé que j'ai réalisé à *L'Etna* comporte, en plus de la technique de la peinture et du dessin, celle du collage (technique utilisée par les dadaïstes).

[176] Il s'agissait, en 2010, de mon premier film 16 mm d'intervention sur la pellicule. Par la suite, j'en ai réalisé deux autres qui n'ont pas été numérisés, l'un à *L'Etna* (d'environ presque une minute de projection) et l'autre aux rencontres *Bains Argentiques* à Nantes en 2016 (celui-ci étant un film d'environ deux mètres pour projection en boucle. Voir une photographie de ce film dans le troisième chapitre de cette thèse). Ils intègrent mes archives personnelles.

[177] Lors des entretiens que j'ai menés avec les membres de L'Etna (Philippe Cote, Mauricio Hernández, Hugo Verlinde, Sylvia Fredriksson), certains m'ont fait part que les membres de l'association mènent des ateliers dans d'autres locaux que celui de l'association. Il semblerait que pour certaines associations cette pratique ne soit pas aussi courante que celle des ateliers menés dans leurs locaux (les personnes peuvent par contre mener des ateliers indépendamment de l'association).

pour *L'Etna* (d'après l'entretien que Philippe Cote m'a accordé[178]), que pour le réseau (restreint ou étendu[179], d'après les entretiens que j'ai menés de 2016 à 2017[180]), le cinéma et la France. Elle s'est construite entre « crises »[181] et reformulations structurelles profondes, lesquelles ont été influencées par et ont dû composer avec l'avènement et l'accélération de l'usage du numérique[182]. Réalisés par des cinéastes inscrits dans l'histoire de leur temps, ces cinq films sont des moyens d'expression de ce temps de transition vers le numérique. Les cinéastes se tournent vers la matérialité des objets et supports qui ont trait à l'argentique tout en ayant souvent recours au numérique pour copier, monter, projeter, rendre accessible sur internet, leurs films (les films ne sont pas toujours numérisés dans les associations).

Au visionnement de ces cinq films, un aspect est ressorti : la présence de formes plus ou moins rondes isolées qui se distinguent des autres aspects de ces films foisonnant en propositions stylistiques et métaphoriques. Ces formes rondes s'inscrivent de façon plus nette dans quatre des films (voir les photogrammes ci-dessous) : 1 (2'06-2'13) ; 2 (0'58-1'00) ; 3 (2'33-2'37) ; 5 (0'12-0'17 ; 0'32-0'37 ; 0'57-1'03. Ce film contient trois fois le même bout d'images). Le film 4 (0'58-1'00) est le seul qui ne recèle pas ces catégories de figure (ce film, et les quatre autres films, contiennent par contre ici et là des contours ronds diffus, envahissant une grande partie de l'écran, lesquels sont néanmoins moins présents que les lignes droites). Ces formes rondes ont : un caractère corrosif voire explosif (1) ; font appel à l'être (2) ; recèlent la figure du double, de la répétition et de la déflagration (3) ; sont isolées et revenantes (5) ; diffuses et envahissantes (4).

---

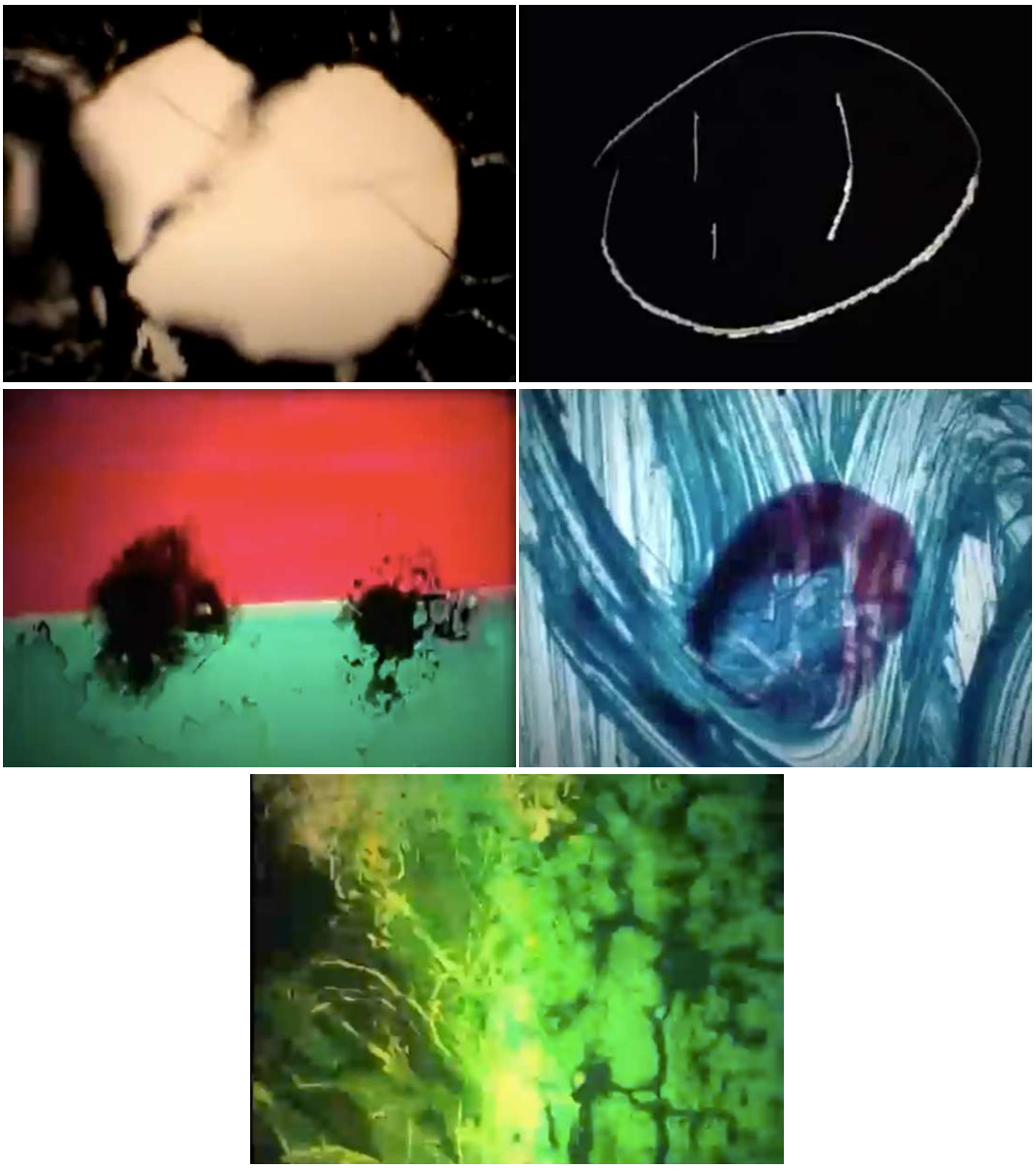
178 Entretien réalisé avec Philippe Cote, *op. cit*.

179 Voir le chapitre de cette thèse dédié aux questions qui ont trait au réseau, restreint et étendu.

180 Voir la liste des entretiens que j'ai menés dans la section Sources.

181 J'ai suivi en 2015-2016 à l'Université Sorbonne Nouvelle un séminaire doctoral du sociologue Bruno Pequignot qui expliquait que malgré la « crise » le graphique économique, qui affichait des variations vers le bas et le haut, montrait que la France allait toujours crescendo économiquement.

182 Pour ce qui est de la « révolution du numérique » et de l'accélération de son usage, voir Kira Kitsopanidou, Sébastien Layerle, Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Sébastien Layerle (dir.), « Introduction », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel,* Bruxelles, Peter Lang, 2020. p. 19-22.



Ptgm. 73 Formes aux contours ronds dans les films d'intervention sur la pellicule 1, 2, 3, 4, 5

En termes formels nous pourrions diviser ces films en deux blocs, ceux qui présentent une structure retenue, monotone, homogène et sectionnée en des zones peu nombreuses et bien définies (2, 4, 5), et ceux qui proposent de l'hétérogénéité et un brouillage des traits plus prononcé (1,3). Le film 5 se divise en neuf catégories de dessins en forme de gribouillages, certains d'entre eux revenant ici et là. La forme ronde revient trois fois. Le film 4 se divise en trois catégories : la première comporte une multitude de fines lignes verticales et légèrement diagonales, plus ou moins espacées entre elles et tendant vers le vert et le jaune, qui oscillent de part et d'autre de l'écran ; la deuxième, plus hétérogène, comporte une multitude compacte de lignes droites verticales, diagonales et horizontales et des lignes et formes arrondies ; la troisième a une surface monolithique, mais qui présente divers traits

visibles et des « failles », entièrement peinte de jaune. La forme ronde diffuse et envahissante apparait ici et là. Le film 2 se divise lui aussi en 9 catégories de dessins mais ils sont plus mixés entre eux et présentent des traits plus dessinés et un trait vertical constant jusqu'à presque la fin du film.

Ces formes multiples rondes et raides pleines de paradoxes recèlent en elles des points de ruptures en apportant des dynamiques qui répondent dialectiquement et métaphoriquement à des tensions que nous pourrions, du fait de la répercussion des phénomènes sur les gestes des cinéastes, déceler dans la société de 2010-2011 (lorsque ces films ont été réalisés). La dialectique ressortant du croisement entre des aspects de l'imaginaire et du réel peut alors ici s'opérer au travers de ces images fortement « abstraites » [183] . En proposant des contours stylistiques non conventionnels, les « flux [de ces] film[s] »[184] atteignent, par le bousculement des codes rythmiques, chromatiques, temporels, spatiaux, acquis des spectateurs, autrement nos « processus psychiques »[185], c'est-à-dire le « flux psychique du spectateur » [186] . Ces films nous invitent ainsi à « passer de l'autre côté du miroir »[187], c'est-à-dire à « accomplir le voyage »[188] dans l'« imaginaire », là où circule l'image et l'imagination auxquelles se réfère Edgar Morin.

10. *Les dessins animés et non-animés de Richard Negre*

Nous approcherons dans cette section deux films contenant des dessins géométriques animés[189] ou non-animés et des gribouillages non-animés (*Réviser, panique, destin*, ateliers Enjeux vii, réalisé par Claire Cailliez et Richard Negre, super 8 mm, couleur, avril 2010, 3'24 ; le film vi des ateliers Bolex H16 Reflex, réalisé par Richard Negre et une ou d'autres personnes de plus, 16 mm, noir et

---

[183] Pour ces questions de réel et imaginaire, aussi concernant les images abstraites, voir les écrits de Sébastien Denis des sections « Réalisme et rejet du réel » et « Au-delà du réel » de son ouvrage *Le cinéma d'animation*, *op. cit*., p. 38-48, p. 85-90.

[184] Edgard Morin, *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, Paris, Minuit, 1956, p. 107.

[185] J'empreinte cette formule à Nicole Brenez, *Cinémas d'avant-garde*, *op. cit*., p. 23.

[186] *Ibid.*

[187] Francesco Casetti, Les théories du cinéma. Depuis 1945, *op. cit*., p. 49.

[188] *Ibid.*

[189] L'animation dont il est question dans cette section est celle qui consiste à capturer plusieurs images photographiques d'une même catégorie d'éléments (ici les dessins géométriques) qui présente des formes et/ou des positions distinctes (elles se déplacent dans l'espace) face à l'objectif de sorte à donner, par la photographie, l'illusion du mouvement. C'est le défilement (animation) d'éléments capturés de cette manière qui donne l'illusion du mouvement. Un appareil (mécanique ou de montage vidéo numérique, par exemple), ou l'œil, défilant sur ces photographies engendre cet effet.

blanc, mars 2011, 3'50). Il s'agit de figures géométriques et de gribouillages dessinés à la main sur des feuilles blanches A4 par Richard Negre qui ont ensuite été capturés par des caméras super 8 mm et 16 mm. Outre ses animations, Negre a été filmé pour les deux films. Parmi les films en pellicule que j'ai visionnés, ce sont les deux seuls films qui contiennent ses animations. Negre était formateur dans les ateliers de film d'animation (au banc-titre) de l'association. Il a suivi les cours de l'École de l'image Gobelins à Paris. Pour Sébastien Denis, « L'animation n'est […] pas forcément employée pour "rejeter" le réel ; c'est une forme d'expression permettant d'en rendre compte de la même manière que d'autres voies symboliques tout aussi originales. »[190] Si Segundo de Chomon est le pionnier de l'animation photogramme par photogramme[191], l'approche d'animation géométrique de Negre trouve par contre son origine dans le film *Colored Rhythm* de Leopold Survage réalisé en 1913[192]. Puis dans quelques films et chez quelques cinéastes des avant-gardes des années 1920, 1930 et 1940[193].

Trois catégories de film d'animation étaient avant 2013 proposées à *L'Etna* : a) des figures sont d'abord dessinées et souvent peintes à la main sur des feuilles de papier au format A4. Ensuite elles sont photographiées avec un appareil numérique au banc-titre et envoyées vers un logiciel de montage vidéo[194] ; b) des feuilles A4 contenant des dessins et des peintures sont filmées, image par image, en argentique, avec une caméra super 8 mm ou 16 mm ; c) des vues image par image sont filmées en argentique, sans l'apport de dessins ou de peintures animés. Cette dernière catégorie est maintenant en cours à *L'Etna*, la première et la deuxième, telles qu'elles étaient pratiquées dans les ateliers de Richard Negre, ont été (d'après les films que j'ai visionnés) suspendues (ou du moins mises en pause). Les deux films observés dans cette section relèvent de la catégorie b).

---

[190] Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 43.

[191] Voir https://www.youtube.com/watch?v=DXp0g4gvWD4&ab, consulté le 21 mars 2021.

[192] Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, *op. cit*., p. 80.

[193] *Hen Hop* (1942) et *Dots* (1940) de Norman McLaren ; *Abstract Film Exercises* de John et James Whitney (1944) ; Walther Ruttmann ; Oskar Fischinger (formes en cire découpée) ; Alexandre Alexeïeff (sur écran d'épingles) ; Lotte Reiniger (en ombres chinoises – inspirés des techniques de Ruttmann et de Bartosch) ; Hans Hishter. Les recherches de Sébastien Denis inscrites dans son ouvrage *Le cinéma d'animation*, *op. cit*., sont très riches en informations sur les films d'animation, notamment géométriques.

[194] Dans le cas de *L'Etna* il s'agit du logiciel Final cut pro et/ou x.

La catégorie d'animation dispensée par Richard Negre à *L'Etna* et le type de formation qu'il a eu, je ne les ai constatés nulle part ailleurs parmi les associations. Negre réalise des animations géométriques complexes, dessinées et peintes à la main, qu'on peut voir sur son site web[195] et sur sa page *Vimeo*[196]. Comme Negre, les membres de *L'Etna* et des autres associations mènent des projets de film qui sont d'ordre personnel, personnel-professionnel. Nous l'avons vu, *L'Etna* et les autres associations ne sont pas des collectifs *stricto sensu* bien que leurs membres puissent créer des films ou mener d'autres activités ensemble dans l'association. On observe en leur sein beaucoup de films individuels, c'est-à-dire fabriqués par un seul de leurs membres ou un seul apprenti. Toujours est-il que les membres apportent aussi dans l'association ce qu'ils ont appris en dehors d'elle et ce lorsque leurs connaissances s'accordent avec les objectifs de l'association.

Observons d'abord le film d'animation inscrit dans le film *Réviser, panique, destin*. Celui-ci a une durée de 3'24 ; les animations Negre, réalisées à partir de dessins géométriques, se situent entre 0'29 et 1'17. Puis de 1'17 à 2'56 il n'y a que des dessins non-animés, de type gribouillage ou géométriques, réalisés par Negre sur des feuilles A4 blanches (ces dessins comportent des traits et parfois des traits et des peintures. Du fait d'une « mauvaise » balance du blanc de la caméra, la couleur des feuilles vire au bleuâtre). C'est-à-dire que ces dessins non-animés ont été filmés sans que les cinéastes ne recourent à la technique d'animation image par image, et ils les ont filmés à la cadence conventionnelle d'images par seconde en super 8 mm (c'est-à-dire 18). Ses dessins (géométriques, gribouillages), qu'ils soient animés ou non, participent très étroitement à la dynamique narrative du film en raison de cette double interface de l'animé et du non-animé, qui instaure la notion paradoxale de dichotomie. Laquelle renvoie à des aspects générationnels et sexuels proposées dans le film par la juxtaposition (à ses dessins) de plans montrant un bébé, des femmes et des hommes jeunes, une femme âgée. La dynamique du film est instaurée aussi en raison du rythme de défilement des dessins organisé au montage (du rapide au lent, jusqu'à aucun défilement/feuilles statiques), à leur temporalité, à leur positionnement dans l'espace (qui va du centré à l'excentré), à la diversité des plans (général, moyen, rapproché et gros, filmés frontalement, en plongée ou en contre-plongée), à la lumière et la chromatique qu'ils dégagent

[195] Voir http://richardnegre.com, consulté le 16 août 2017.
[196] Voir https://vimeo.com/uneseconde, *op. cit*., consulté le 15 août 2017.

(souvent légèrement sous-exposés), à l'épaisseur et au contour de leurs traits (allant du fin au gros et des bords et coins ronds au droits), à leur remplissage (les formes géométriques sont remplies d'une couche noire), à leur apparition régulière entre les scènes contenant des personnes « réelles » (filmées dans une approche fictionnelle ou documentaire).

Le premier extrait des dessins de Negre (0'29 et 1'17) comporte onze séries très courtes de dessins animés. Le deuxième extrait comporte neuf dessins non-animés image par image et filmés à une cadence conventionnelle (1'17 à 2'56). Celui-ci contient deux phases, l'une allant de 1'17 à 1'21 avec seulement trois dessins non-animés (il s'agit de trois gribouillages, l'un noir et rouge, les deux autres noirs, ceux-ci étant les mêmes dessins répétés), et l'autre allant de 2'44 à 2'56 avec sept dessins non-animés (il s'agit de dessins géométriques). Ces configurations temporelles, spatiales et formelles de dessins animés et non-animés ne sont pas dénuées de sens. En condensant, en espaçant et en distribuant ces éléments au fil du film, tout en les catégorisant en trois stylistiques majeures (dessins géométriques animés ; dessins géométriques non-animés ; gribouillages non-animés), les cinéastes/monteurs ont eu l'intention d'apporter au film d'autres nuances dramatiques que celles qui sont déjà inscrites dans la succession des images contenant de « réelles » personnes. Les trois seuls gribouillages marquent, notamment par l'apport du rouge gribouillé, un moment de rupture important dans le film. Ceci expliquerait le choix de Negre de les inclure isolément, c'est-à-dire de les monter de part et d'autre des dessins géométriques. Cette rupture dessinée n'est pas sans rapport avec les ruptures introduites par les autres images du film qui le précèdent et le suivent. En effet, au moment précis où le premier gribouillage apparait (dichromatique, noir et rouge – il s'agit du seul rouge parmi les créations de Negre), cela faisait déjà un plan qu'une jeune femme, vêtue de noir avec une écharpe rouge (le parallélisme chromatique avec le rouge du dessin gribouillé n'est pas une simple coïncidence), entre par la gauche à l'écran. Le plan suivant le plan du gribouillage dichromatique est celui du gribouillage monochrome (noir), avant que l'écran ne devienne entièrement noir et que la même femme ne réapparaisse au prochain plan. Le troisième et dernier gribouillage adviendra au troisième plan après celui-ci, opérant une transition entre cette même femme et une boîte verdâtre. Entre temps le visage d'un jeune homme est filmé de profil alors qu'il regarde un tableau « abstrait » tout en sortant peu à peu vers le hors champ. Avant que cette

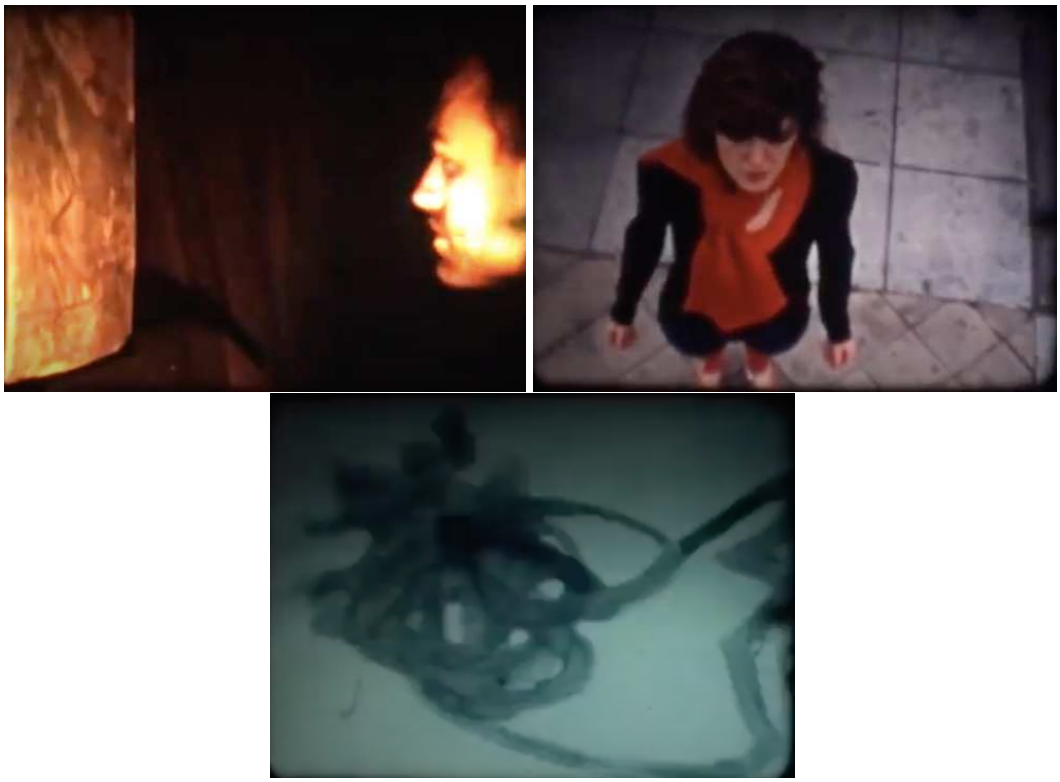
femme n'apparaisse pour la première fois dans le film, nous observons à sept reprises, dont le premier plan du film, ce même homme qui regarde le même tableau « abstrait » (souvent tournant au trichromatique hyper saturé orange-rouge-jaune). Métaphoriquement, les gribouillages pointent, d'un côté par les figures gribouillées du double (deux éléments, bichromie) dans un même plan, de l'autre par les figures gribouillées de l'isolé dans deux autres plans, sur l'incommunicabilité entre les hommes et les femmes et sur le positionnement obnubilé des hommes (aussi signifié par le plan fixe et le regard de l'homme fixé sur le tableau « abstrait ») et oppressé des femmes (aussi signifié par les nombreuses plongées sur la femme, isolée à l'écran et par la symbolique du rouge).











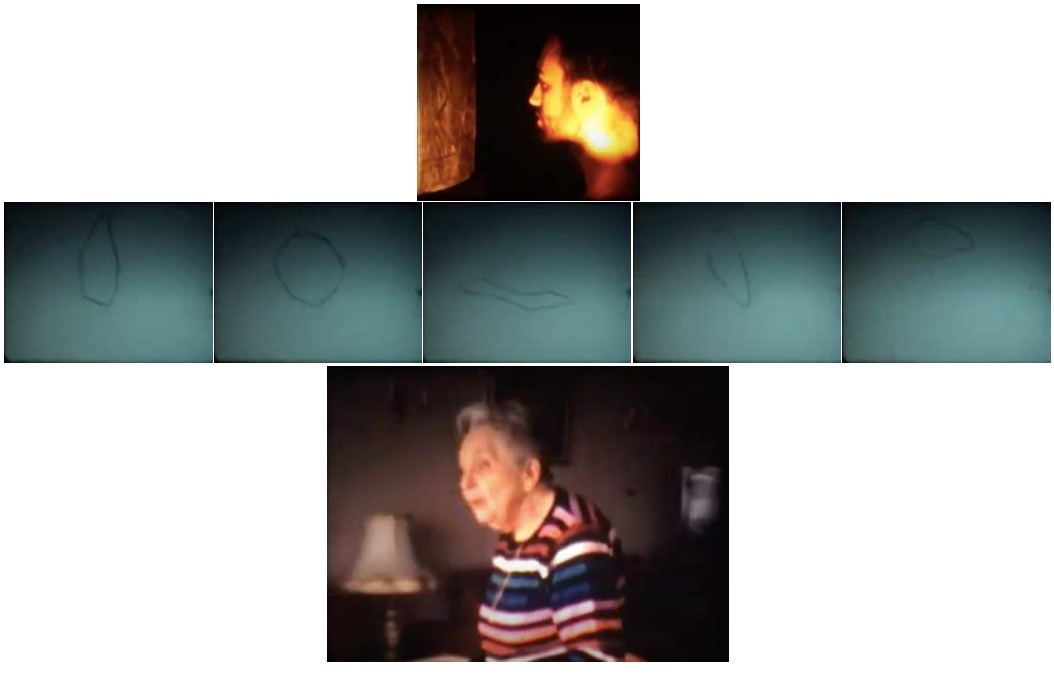
Ptgm. 74 Gribouillages ; jeune homme ; jeune femme. Dans Réviser, panique, destin, ateliers Enjeux, vii, avril 2010

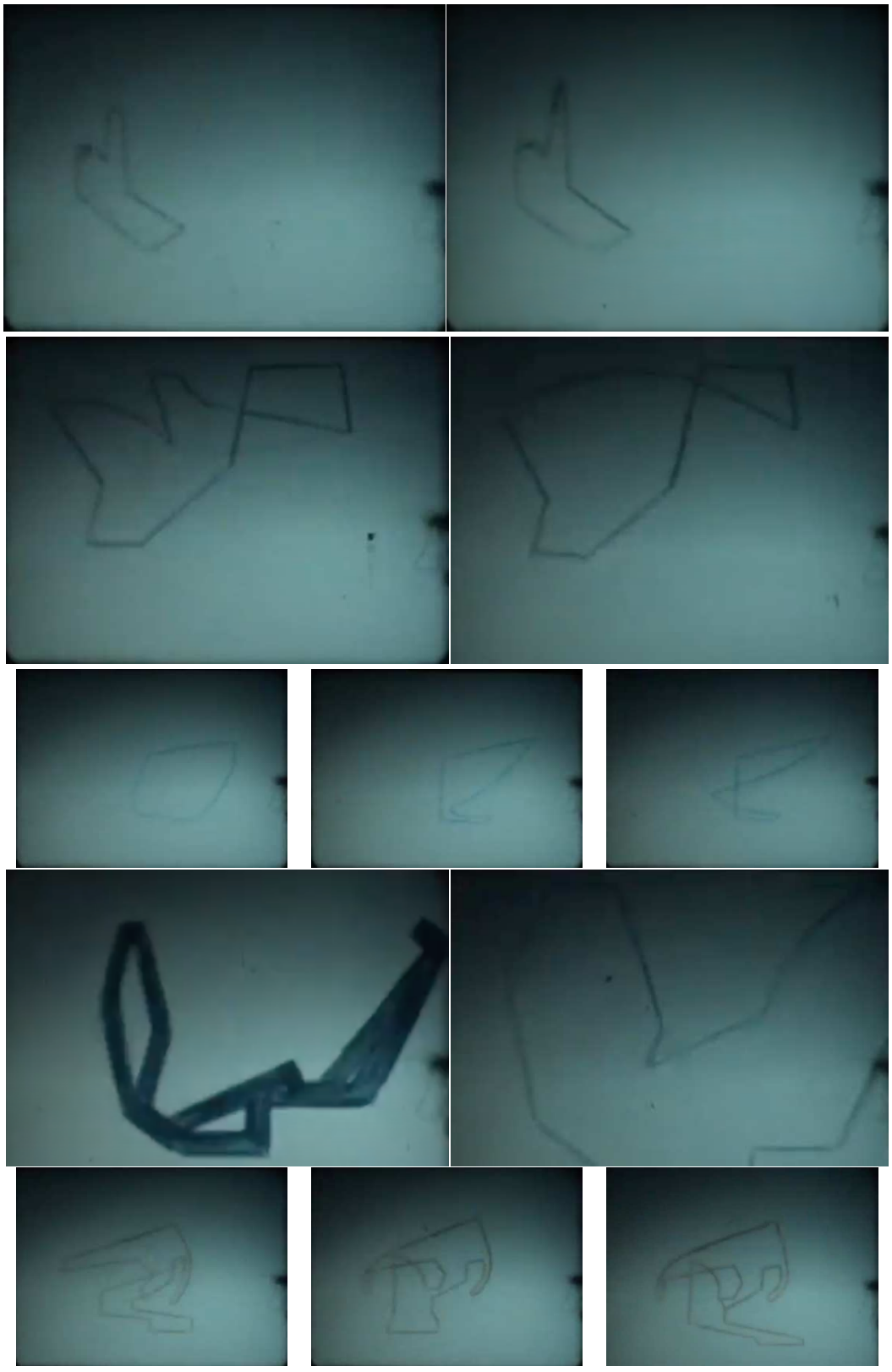
Le premier extrait des dessins de Negre (composé de onze séries très courtes de dessins animés), contenant les seuls dessins animés géométriques du film (0'29 et 1'17), présente quant à lui une configuration distincte de celle de l'extrait des dessins gribouillés précédemment observé. La première fois que ses dessins apparaissent à l'écran (0'29), en plan fixe[197] général sous-exposé, ils se présentent sous une forme qui, par l'effet de la technique utilisée de capture image par image des formes géométriques, renvoie optiquement pendant trois secondes à une sorte d'élasticité du mouvement : une première série de dessins géométriques[198] filmés image par image donnent l'illusion qu'il n'y a qu'une figure faisant des rebonds, s'étirant, s'aplatissant, sautant, se déplaçant dans une zone restreinte entre le centre et la périphérie de l'écran. Le plan qui précède cette première série de dessins est celui avec l'homme évoqué précédemment, et le plan qui suit est celui avec une

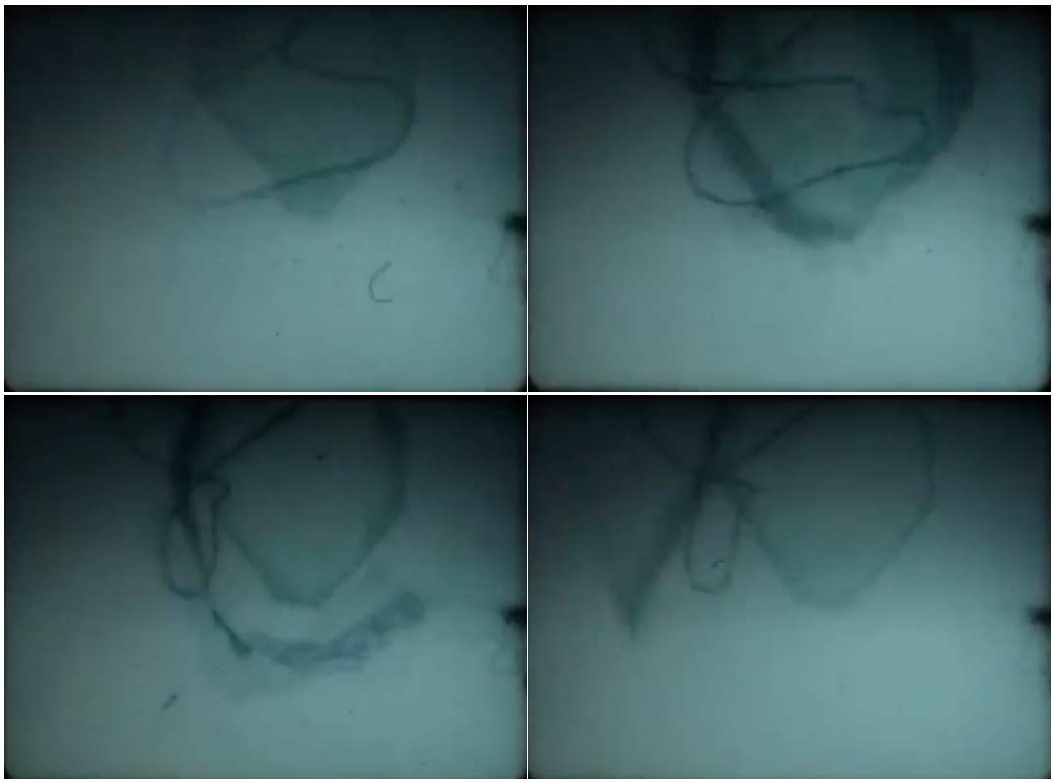
[197] La fixité est stabilisée en raison de l'usage du banc-titre. Cette qualité de fixité, photographique, n'a cours que dans les films employant des techniques photographiques. Il est préconisé, dans le cinéma conventionnel, de ne jamais serrer trop la vis qui retient les mouvements de la caméra sur le trépied. Ceci apporte une qualité de « fixité » au film réalisé avec un trépied qui diffère de celle de la photographie.

[198] Dans une cadence conventionnelle, chaque seconde d'un film comporte vingt-quatre images, voire un peu moins ou un peu plus suivant la caméra utilisée. Pour donner l'illusion de mouvement chaque dessin est filmé séparément avec de légers déplacements d'une capture à l'autre.

femme âgée dans son environnement domestique (filmée courbée de profil au centre de l'écran dans sa salle à manger, elle parle en étant très sérieuse et en regardant le hors champ). Les intercalations des trois catégories de contenu (dessins géométriques animés, homme jeune dans un environnement méconnaissable, femme âgée dans son environnement domestique) se succèdent jusqu'à l'avant dernière série de dessins animés, soit jusqu'à 0'57. La dernière série (des onze séries) de dessins animés se place entre deux plans contenant la Tour Eiffel, avant que le même jeune homme ne revienne sur le plan suivant la tour. Cet extrait de 48 secondes (0'29 et 1'17) contenant des dessins animés comporte trois phases : celle de la femme âgée chez elle (des séries de dessins animés entrecoupent les plans avec elle) ; celle de la même femme sur le quai d'une gare (des séries de dessins animés entrecoupent les plans avec elle) – ces deux premières phases sont en outre entrecoupées par des plans avec l'homme jeune – ; la troisième phase des dessins animés se situe entre les deux plans de la Tour Eiffel (cette dernière phase contient des dessins animés qui ne sont pas entrecoupés par d'autres catégories de plans). Ces dessins animés participent, par leurs dialectiques rythmiques et formelles, par le recours à la métaphore, mais aussi en raison de leur association avec les autres images de l'extrait, à la trame dramatique documentaire du film. Ils concourent de cette manière à pointer sur des problématiques sociales qui ont trait à des femmes âgées de classe moyenne et à des jeunes hommes et jeunes femmes.





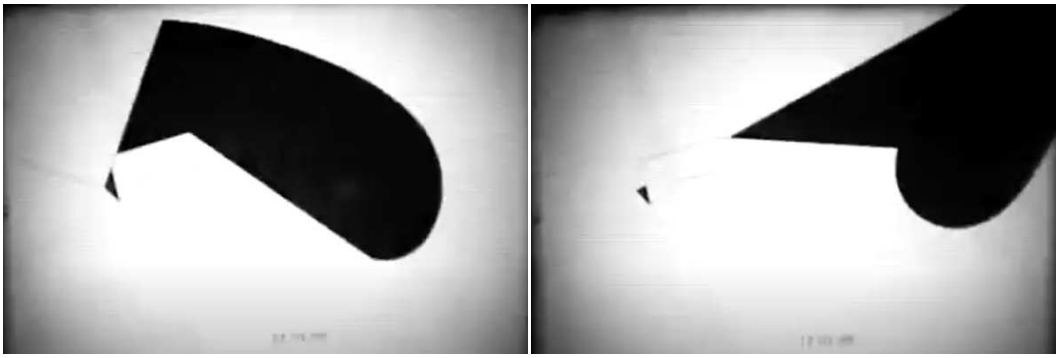


Ptgm. 75 Chaque filière contient des dessins d'une même série de dessins animés par Richard Negre ; jeune homme ; femme âgée. Dans Réviser, panique, destin, ateliers Enjeux, vii, avril 2010

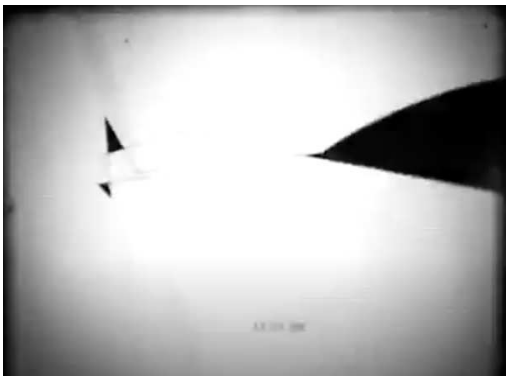
Observons maintenant les animations de Negre contenues dans le film vi des ateliers Bolex H16 Reflex (2011). Bien qu'elles soient intégrées au film, elles ne lui sont pas liées narrativement. Démarrant à 3'01 et se terminant à 3'33 (le dernier dessin de cet extrait revient à 3'35 et reste à l'écran jusqu'à 3'41, sans aucune animation image par image), cette série de dessins géométriques animés n'est pas intercalée avec des images du « réel » tel que précédemment et elle est présentée en trois dimensions. Ces dessins animés sont constitués par des formes et des schémas beaucoup plus définis et structurés que les dessins animés du dernier film observé, seul le scintillement constant et un certain flou du début à la fin de cette série viennent perturber ce positionnement. Chacune des images de cette série est numérotée (jour, mois, année), mais du fait du scintillement et du flou, nous ne réussissons pas à les déchiffrer. D'après Laurent Danet, « C'est sous la forme d'éditions numérotées et signées que la commercialisation de certains films va se faire. Cela s'inscrit dans l'évolution du marché de l'art. »[199] Le résultat laisse penser

[199] Laurent Danet, Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Le cinéma des plasticiens (1965-1975) », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit*., p. 239. À l'époque, Richard Negre vendait pour 10 euros chacune des feuilles contenant l'un de ses dessins. J'en ai acheté une, la feuille numéro 7484, du film *Une seconde par jour*. La page Vimeo de Negre (https://vimeo.com/9345273 et https://vimeo.com/uneseconde, consulté le 15

qu'entre son dernier film et celui-ci il y a eu un processus de maturation de Negre en animation de formes géométriques et une volonté de sa part, du fait de la numérotation et de la complexité de l'animation, de s'inscrire dans le marché de l'art. Les premiers dessins de cette série, plus floutés, moins définis dans leurs contours et mouvements, quelque peu statiques, préparent les spectateurs pour la suite du film, plus élaborée. Nous observons alors, au fur et à mesure du défilement de l'animation, s'affirmer une forme géométrique en partie noire, avec des contours ronds et droits. Elle se penche davantage vers le côté droit de l'écran, en se tordant, en s'étirant et en chutant en cascade tout en se dirigeant vers plusieurs directions à partir d'une petite base triangulaire noire et mouvante qui reste toujours du côté gauche. Celle-ci sera au dernier moment du film masquée par l'autre bout plus imposant en taille qui se déplace maintenant de la droite vers la gauche de l'écran et se fixe. Rythmiquement, ce film comporte trois phases : la première s'inscrit dans des voies d'hésitation et de rétention, la deuxième de mouvement et d'encadrement temporel qui se joue entre un bout (le triangle) et l'autre (les lignes rondes et droites de la figure géométrique), et la troisième très statique (le dernier dessin). Métaphoriquement ces animations abordent plusieurs questions. En elles s'inscrivent, par le biais des échelles (chromatique, temporelle, spaciale, formelle, rythmique), les tensions, les divisions, les hiérarchies, les hésitations, l'hétérogénéité des positionnements, les oppressions, que nous pourrions déceler dans la société (de 2011 et au-delà). Par la manière d'exposer ces images, nous observons la sensibilité de Negre envers des dynamiques circonscrites dans le paysage social.



août 2017) contient deux extraits de ce film dont j'ai acheté une feuille, allant du 31 décembre 2009 au 31 janvier 2010 et du 1 décembre 2010 au 31 décembre 2010. Le photogramme 7484, datant d'octobre de cette année-là, ne se trouve donc pas dans ces extraits. Cette somme était destinée à contribuer à la finalisation de son film. Ce projet n'est pas en rapport avec *L'Etna*, donc cet achat n'est pas en rapport à la comptabilité de l'association.





Ptgm. 76 Film d'animation de Richard Negre dans le film vi des ateliers Bolex H16 Reflex, mars 2011

Nous avons vu, par le biais de ces deux films comment Negre expose ses positionnements vis-à-vis de la société et de l'art. D'un côté il inclue ses créations dans un mouvement de dialogue avec les autres créations et avec les spectateurs (*Réviser, panique, destin*), de l'autre il les isole pour dévoiler autrement aux spectateurs les problèmes susceptibles de les préoccuper (vi). Comme le remarque Patrick de Haas : « Tout se passe […] comme si […] ces films [des "ciné-artistes"] participaient d'un mouvement plus général et ne demandaient qu'à résonner plus largement, hors du cadre des salles de spectacle, dans la ville et dans la vie. » Et de poursuivre : « La "modernité" dans les années vingt était une cause, un combat, un rêve, et non pas simplement un "style", un habillage visuel. »[200] Les recherches cinématographiques de Negre participent elles aussi de ce mouvement plus général auquel se réfère de Haas.

[200] Patrick de Haas, Nicole Brenez (dir.), Christian Lebrat (dir.), « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », *Jeunes, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, *op. cit*., p. 63.

ÉPILOGUE

> *Est-il encore nécessaire de le dire, l'image est un document indispensable à la connaissance des sociétés contemporaines, elle apporte une dimension que l'écrit ne peut donner. Tout historien qui le nie se coupe d'un outil primordial pour l'investigation de l'histoire culturelle et sociale*[1].

Ainsi a été tracée l'histoire socioculturelle des associations loi 1901 qui, depuis 1995[2], mènent des activités autour des films argentiques et numériques[3] dans diverses villes de France (et au-delà[4]). À travers ses différents chapitres, cette thèse a soulevé les aspects posés par la problématique de départ : quels étaient, dans une zone géographique donnée, les modes de fonctionnement et les implications d'une organisation en structure associative loi 1901, en réseau et, le cas échéant, en mouvement[5], sur des « espaces de communication »[6] *actant* dans le « champ

---

[1] Jean-Pierre Bertin-Maghit, « "Les voyages du maréchal" : trois historiens en quête d'images », *La Méditerranée. Affrontements et dialogues*, Vingtième Siècle, revue d'Histoire, n° 32, Presses de Sciences Po, Paris, 1991, p. 85-92.

[2] Nous l'avons vu, il s'agit de l'année où les premières associations loi 1901 du réseau ont commencé à être créées (ou restructurées pour celles qui avaient été créées, d'abord avec des objectifs distincts, avant 1995). Il s'agit, par ordre alphabétique (en reprenant la liste inscrite dans l'introduction de cette thèse) : *Ad libitum* (1999, Cras) ; *Atelier MTK* (1995, Grenoble) ; *Bioskop* (2010, Saint-Sever-du-Moustier) ; *Burstscratch* (1994, Strasbourg. L'association a eu auparavant ces cinq dénominations officieuses : *Atelier Broq Schematic* ; *Atelier Broq* ; *Broq Prod* ; *Molodoi* ; *Burst Scratch*) ; *Cinéma non conventionnel et images inanimées* (2014, Saint-Ouen, Paris. Certaines personnes la dénomment *CNC et images inanimées*) ; *Élu par cette crapule* (1991, Le Havre) ; *Labo d'images* (2006, Apt) ; *Labo k* (2013, Rennes. Cette association a des liaisons avec l'association *Zéro de conduite*, laquelle, créée en 2008, n'a pas de « laboratoire photochimique ») ; *L'Abominable* (1995, Asnières-sur-Seine puis La Courneuve) ; *Laboratoire de création collectif et participatif* (2015, Lille. Certaines personnes la dénomment *CCP de Lille*) ; *Les films de la Belle de Mai* (1995, Marseille) ; *L'Etna* (2000, Paris puis Montreuil. L'association a été créée en 1997 avec l'appellation *Cinéma Visuel*. À ce moment-là elle n'avait pas d'« espace laboratoire ») ; *Mire* (1991, Nantes) ; *Treiz* (2009, Rennes) ; le projet de Vincent Reigner (Orléans. Il me l'a communiqué en 2016 lors de nos conversations aux rencontres *Bains Argentiques* à Nantes. L'important pour cette recherche n'était pas si son projet se concrétise, mais son discours autour de lui).

[3] Rappelons-le, le processus numérique au sein de ces associations découle le plus souvent du processus argentique. Et qu'auparavant quelques *membres* et *non-membres* transféraient leurs films argentiques au format vhs. Le numérique a pénétré les espaces des associations à partir de la fin des années 1990 pour certaines et surtout dans les années 2000 et 2010 pour toutes (les usages diffèrent cependant d'une association à l'autre).

[4] On l'aura compris, mon approche se fonde principalement sur des cas en France. Je l'étends à d'autres pays plutôt pour répondre à des questions qui ont trait aux associations loi 1901 et aux films approchés.

[5] Les associations étudiées sont plutôt dans une dynamique de *réseau* que de *mouvement*.

[6] Nous l'avons vu, Roger Odin emploi cette locution au lieu de « contexte » (« notion floue », selon lui). Pour Odin : « […] un espace de communication est une *construction* effectuée par le théoricien. » ; « […] c'est le théoricien qui choisit l'axe de pertinence qui assure la consistance de

cinématographique » et sur l'esthétique et le contenu des films issus des activités de ces espaces.

Mon hypothèse était que ces modes *opératoires* (associatif loi 1901, en réseau et, le cas échéant, en mouvement), dans la zone géographique de la France (et au-delà[7]), auraient de solides *effets* sur la manière de s'organiser des personnes, sur leurs activités autour des films et sur les films eux-mêmes (tant esthétiquement qu'en termes de contenu). Pour la vérifier je me suis d'abord attachée à connaitre et d'examiner la genèse de ces processus, tant sur le plan du contexte socio-économique-technique-matériel-politique-culturel qui a trait à la France que sur le plan de la singularité des individus (chapitre premier). Ensuite j'ai observé les caractéristiques liées à la création et à la structuration (en réseau et en mouvement, dans la ville, économiquement) des associations loi 1901 du corpus (chapitre deuxième). J'ai alors proposé des discussions autour des espaces, des dispositifs, des usages et des modes *opératoires* en leur sein (chapitre troisième). Enfin, j'ai analysé les films d'une association, en l'occurrence L'Etna, en prenant en compte l'aspect associatif et le réseau tout en les approchant par différentes thématiques – l'isolé, le groupe, la famille, l'habitat urbain, le sacré, le tourisme, L'Autre, le monde du travail, les films abstraits – (chapitre quatrième). Ce faisant je n'ai pas « trait[é] "d'objets en soi, mais des champs relationnels en perpétuel mouvement". »[8]

Ces différentes approches n'ont pas permis de répondre à toutes les « questions posées » (notamment en raison du caractère très éclectique et très dialectique des configurations), mais elles ont le mérite d'avoir répondu à quelques-unes d'entre elles et surtout à la principale. Nous pouvons désormais avancer que le système associatif loi 1901 et que la disposition en réseau et, le cas échéant, en mouvement, impactent, explicite ou implicitement, foncièrement les activités des structures (associations), la forme et le contenu des films observés. Nous pouvons aussi

---

l'espace de communication sur lequel il va travailler ou qu'il va utiliser comme outil d'analyse. », Roger Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, *op. cit*., p. 40.

[7] Voir la note de pied de page 4 de cette section.

[8] Hélène Fleckinger cite Michèle Lagny. Voir Hélène Fleckinger, Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Sébastien Layerle (dir.), « Épilogue. Réflexions sur une rematérialisation du cinéma par ses techniques », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel*, *op. cit*., p. 279. Voir Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, *op. cit*., p. 171.

avancer que les personnes les fréquentant se positionnent de telle ou telle sorte parce qu'elles sont dans ce système et qu'elles intègrent ces dispositions, c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent dans des « faisceaux de contraintes »[9] spécifiques qui se superposent et s'« enchevêtrent » à ceux du « champ cinématographique »[10].

L'originalité de cette recherche par rapport aux recherches antérieures qui portent sur une ou plusieurs *structures* (associative loi 1901 ou non) du réseau (*restreint*, aux associations du corpus, ou *étendu*, aux autres structures) s'établit sur la base des caractéristiques suivantes) : a) elle privilégie les structures (associatives loi 1901) en France ; b) elle s'intéresse aux villes et aux films réalisés dans la ville des associations (avec les personnes y circulant, son aménagement, etc.) ; c) elle porte sur le cadre juridique d'*une* catégorie de structure, le statut des associations loi 1901, en France ; d) elle prend en compte les spécificités propres aux *membres* et *non-membres*[11, 12] ; f) elle s'articule autour de l'analyse de films issus des activités d'*une* association tout en portant des réflexions sur le réseau, le mouvement ; g) elle développe des réflexions portant sur les différentes catégories de liens en réseau et de liens en mouvement entre les associations loi 1901 du corpus (et au-delà) ; h) elle ne met pas l'accent sur l'aspect « laboratoire photochimique » et ouvre davantage la recherche sur l'ensemble des activités qui ont cours dans les espaces des associations ; i) elle accorde de l'importance à chaque espace de l'association ; j) elle se fonde sur la visite et la prise de photographies des espaces de toutes les associations du corpus en activité[13] ; k) elle consacre une place particulière aux entretiens menés avec les *membres* de chaque association et des *acteurs* extérieurs à elle ; l) elle accorde de l'importance à l'archive de chaque association ; m) elle analyse des films des *membres* et des *non-membres* ; n) elle analyse des films réalisés dans les deux villes siège de l'association (Paris et Montreuil) ; o) par une approche plurielle, elle convoque des auteurs spécifiques[14].

---

[9] Voir Roger Odin, *Les Espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique, op. cit*., p. 20.

[10] Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre*, *op. cit*., p. 15-16.

[11] Membres-cinéastes et non-membres-cinéastes.

[12] Membres-spectateurs ; non-membres-spectateurs.

[13] Le seul espace que je n'ai pas visité est celui du *Labo k* (Emmanuel Piton m'a invité à le visiter).

[14] Des champs cinématographique, historiographique, sociologique, anthropologique, linguistique. Des auteurs qui approchent des questions qui ont trait à la société, au film, au texte, au réseau, au mouvement, à l'associatif loi 1901.

Jusqu'à présent, nous l'avons vu, tous les mémoires, ouvrages et articles que j'ai consultés et qui ont été écrits depuis environ le milieu des années 1990 sur ces dynamiques cultivaient une approche autre, orientée, à la fois ou non, vers : l'aspect « laboratoire photochimique » ; des pratiques spécifiques qui donnent souvent lieu à la réalisation d'un film (c'est le cas des DESS[15]) ; des analyses des films d'une association sans prendre tout à fait en compte le réseau restreint et/ou étendu (les mémoires réalisés avant 2016) ; des cinéastes souvent connus dans le réseau et leurs films (quelques articles, mémoires et autres catégories de textes depuis les années 1990 jusqu'à présent) ; des *structures* tout azimut situées en France et dans d'autres pays sans qu'il y ait de distinction explicite ou emphatique relative au cadre juridique (les mémoires réalisés à compter de l'année 2016). Ces propositions sont importantes et ont participé et participent à l'avancement des recherches sur les associations, les structures, le réseau (restreint et étendu). Mon approche n'a pas eu pour intention de rompre avec ces recherches, elle a plutôt cherché à les prolonger tout en parcourant d'autres contours et en apportant de nouveaux matériaux, de nouveaux points de vue, en soulevant de nouvelles questions. D'après Hélène Fleckinger, « Un enjeu historiographique consiste […] à réviser les périodisations et les chronologies, en raisonnant non plus d'abord en termes de rupture ou de discontinuité, mais davantage de continuité, de cohabitation et d'hybridité. »[16]

Par ses approches, cette thèse a aussi eu pour intention, au-delà de revenir sur, de renforcer, de compléter ou de remettre en question certains positionnements de recherches antérieures, d'apporter de nouvelles perspectives de recherche sur ces associations loi 1901 en France et sur les films issus de leurs activités. Ces nouvelles perspectives de recherche pourraient notamment être étendues aux structures du réseau situées dans les autres pays (et aux films issus de leurs activités). Par exemple, qu'en est-t-il des cadres juridiques et des modes *opératoires* des *structures* du réseau en Espagne, en Italie, en Croatie, en Angleterre, en Allemagne, au Japon, aux EUA, etc. ? Quelles implications auraient-ils – en prenant en compte le point de vue des personnes, la ville, le pays, le réseau, éventuellement le mouvement – sur les activités, le choix des matériels, les espaces, l'esthétique et le

[15] Voir la liste des DESS dans la section *Bibliographie* de cette thèse.

[16] Hélène Fleckinger, Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.), Sébastien Layerle (dir.), « Épilogue. Réflexions sur une rematérialisation du cinéma par ses techniques », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel*, Bruxelles, Peter Lang, p. 281.

contenu des films ? De quelle manière le réseau restreint à l'un de ces pays résonnerait-il sur le réseau étendu, et vice-versa ? En les considérant par zone géographique et par cadre juridique on pourra déceler d'autres interstices structurels et d'autres positionnements en réseau et, le cas échéant, en mouvement, au sein de ces dynamiques, en même temps que l'on pourra faire des rapprochements entre celles-ci. En analysant une seule catégorie de structure (la structure associative loi de 1901) d'un seul pays, en analysant les films d'une seule association, nous avons pu repérer des aspects de réseau (et de mouvement) qui ne sont pas uniquement caractéristiques de ces associations en France.

Mon approche présente des limites inhérentes à ces catégories d'orientations fondées sur un corpus étendu de *structures* et, qui plus est, comportant divers documents (dont les films), espaces, matériels, activités, *membres*, *non-membres* participant à leurs activités. Au cours de mes recherches j'ai réuni des matériaux qui ont trait à ces associations, au réseau, au mouvement, certains d'entre eux sont toujours à vérifier dans les détails, et il reste dans les locaux des associations encore toute une galaxie à approcher. Des recherches et des analyses nouvelles ou plus approfondies pourraient être entreprises sur : les archives numériques des *associations* concernant les envois de courriels en groupe entre les membres (du bureau, du conseil, d'un groupe d'activité, de l'association en général) et les envois de courriels par les membres de l'association aux personnes (membres ou non de l'association) inscrites aux newsletters ; la participation des membres des *associations* aux échanges de courriels entre les inscrits au groupe « Forum request » du site web filmlabs.org ; les discours des *membres* et des *acteurs* sur ces *associations* et le réseau ; une série de films d'une seule *association* (de la même ou d'une autre) ou une série de films de plusieurs *associations* ; une série de documents (pouvant contenir les mêmes et d'autres) pris directement dans les archives de l'*association* ; les cinquante et un entretiens que j'ai réalisés ; etc. Les chapitres de cette thèse sont composés de plusieurs passages qui pourraient être complétés, revus, élargis, remis en question, repris, réfutés et approfondis par d'autres chercheurs.

La période et l'objet d'étude que j'ai observés ont été distincts de ceux de Jean-Pierre Bertin-Maghit[17]. Mais ma démarche s'est inscrite, nous l'avons vu, dans le sillage de ses enseignements, que ce soit par les ouvrages et articles qu'il a écrits ou cités, que par les cours, séminaires et conférences qu'il a conduits ou organisés à l'université. Elle s'est aussi détachée de cette voie pour permettre que mon *expérience*, que mon objet d'étude et que les matériaux que j'ai approchés expriment d'autres contours. Ma dynamique a rejoint celle de l'école des Annales mais aussi celle de l' « expérience vécue » à laquelle se réfère Pierre Nora : « Le type d'histoire que nous avions appris qui était l'école des Annales et qui consistait à s'éloigner de l'histoire politique, de l'histoire contemporaine, pour étudier les structures économiques et sociales en profondeur nous apprenait énormément de choses à travers les sciences humaines sur la France mais ne nous aidait pas à répondre à une sorte d'inquiétude intérieure, l'écartèlement entre une expérience vécue et une éducation intellectuelle et professionnelle. » [18]

Les résultats auxquels conduit cette thèse ne peuvent que renvoyer à cette phrase de Carlo Ginzburg : « toute découverte d'un fait historique inconnu auparavant et toute nouvelle interprétation d'un fait déjà connu peuvent soit concorder avec l'opinion qui prévaut – et elles viendront ainsi corroborer et enrichir cette dernière – soit provoquer un changement léger ou radical de cette conception des choses, apportant un éclairage nouveau sur ce que l'on connaissait jusque-là. »[19] Et à cette phrase d'Arlette Farge : « Il faut garder le goût de l'inaccompli, écrire l'évènement[20] comme s'il n'était pas achevé, décrire les contours de ce qui ne s'est pas fait, ouvrir autant de débats et de questions permettant de montrer que rien d'avance n'est acquis […]. »[21]

---

[17] Il a étudié les films de soldats réalisés durant la Seconde Guerre Mondiale puis les films de soldats durant la guerre « sans nom » (je le cite, 2015 : p. 304) qui a eu lieu en Algérie de 1954 à 1962.

[18] Pierre Nora, *Les matins Marc Voinchet*, Radio France, France Culture, à l'url https://www.youtube.com/watch?v=FHu9tGDI1tU, consulté le 26 septembre 2018.

[19] Carlo Ginzburg, Monique Aymard (tr.), Christian Paoloni (tr.), Elsa Bonan (tr.), Martine Sancini-Vignet (tr.), *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989, p. 64.

[20] D'après Farge « Toute parole est un évènement […] il n'y a pas de petit évènement. » Catherine Portevin, « Arlette Farge : les vies ordinaires du Siècle des Lumières », *Les Archives du présent*, entretien réalisé par Catherine Portevin avec Arlette Farge le 7 octobre 2018, à l'url https://www.youtube.com/watch?v=iAzFAAEKtVw&ab_channel=Archivesdupr%C3%A9sent, consulté le 4 décembre 2018.

[21] Arlette Farge, Antoine de Baecque (dir.), Christian Delage (dir.), « Écriture historique, écriture cinématographique », *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Complexe, coll. « Histoire du temps présent », p. 116.

J'espère ainsi avoir contribué à ce que les lignes se déplacent vers des horizons nouveaux de recherche concernant les *associations* approchées et les autres structures du réseau. Cette recherche ne pourrait être qu'une étincelle (composée d'une multitude d'interrogations) parmi tant d'autres existantes ou à paraitre. Selon les temporalités, les personnes rencontrées et interviewées, les documents consultés, les films visionnés, les structures (associative ou non, en France ou dans un autre pays) du réseau approchées, les régions géographiques choisies, les *expériences* et les sensibilités du chercheur, les recherches ne pourraient qu'être distinctes les unes des autres, tout en ayant la possibilité de s'« enchevêtrer »[22] les unes aux autres. Ce processus d'imbrication est d'autant plus nécessaire que « Le temps […] est destructif, [qu'il comporte] plein d'interruption, […] plein de séquence, […] plein de bouleversements, […] plein de choses absolument imprévues, [qu'il n'est pas] quelque chose de linéaire, […] continuiste […]. »[23] D'après Philippe Artières « Il faut renoncer au principe de compréhension exhaustive ; la majorité des pièces manquera toujours à notre puzzle ; il faut accepter que l'essentiel échappe, que l'on ne saura qu'un peu, que du passé nous ne produisons qu'un récit fragile, avec tant de zones d'ombre. »[24] Le film *Rien que les heures* (1926) d'Alberto Cavalcanti nous rappelle que « Nous pouvons fixer un point dans l'espace, immobiliser un moment dans le temps […] mais l'espace et le temps échappent tous deux à notre possession. »

[22] J'empreinte ce mot à Jean-Pierre Bertin-Maghit qui se réfère à l'ouvrage *Filmer le passé dans le cinéma documentaire*, Paris, L'Harmattan, ADDOC, coll. « Cinéma documentaire », 2004, p. 18-25. Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Lettres filmées d'Algérie. Des soldats à la caméra*, *op. cit*., p. 18.

[23] Catherine Portevin, « Arlette Farge : les vies ordinaires du Siècle des Lumières », Entretien réalisé par Catherine Portevin avec Arlette Farge le 7 octobre 2018, *op. cit*.

[24] Philippe Artières, *Dépouillement, subst. masc.*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2013, p. 22.

SOURCES

1. Filmographie

Au cours de ces recherches nombreux ont été les films (notamment sous forme de performances et d'installations) que j'ai visionnés, ils sont issus : des « Assemblées visuelles » (projection de films) mensuelles organisées à L'Etna *que j'ai fréquentées à plusieurs reprises ; des sites web et plateformes des associations ainsi que de quelques-uns de leurs membres ; des vhs et dvd que je me suis procurée notamment par l'intermédiaire des associations ; des rencontres Bains argentiques auxquelles j'étais présente à Nantes en 2016 ; entre autres. Comme ces films que j'ai visionnés ont été nombreux et que beaucoup d'entre eux n'intègrent pas explicitement le corpus des films analysés pour cette thèse, j'ai choisi le plus souvent) de les indiquer par des liens web dans la section dédiée aux enregistrements audio-visuels et dans la section Sitographie de cette thèse. Les films intégrés à cette filmographie sont uniquement ceux analysés ou visionnés plus en profondeur, et ils proviennent des ateliers et des activités proposés par les membres de* L'Etna *entre 2009 et 2016, période pendant laquelle j'ai suivi quelques-uns de ses ateliers. Sont également inscrits dans cette filmographie le film en boucle peint que j'ai réalisé aux rencontres Bains argentiques à Nantes et le film que Gérard Courant a réalisé de moi lorsque je suis allée chez lui pour l'interviewer au sujet de ces recherches. Tous les films argentiques ci-dessous listés ont été développés photochimiquement par les participants des ateliers qui les ont réalisés, dont moi-même. Exceptés le film Des Tournements (celui-ci a été développé par deux membres de L'Etna et non par les personnes qui les ont réalisés) et les films 16 mm d'intervention sur pellicule. Sont inscrites ci-dessous les synopsis : des films réalisés avec une seule cartouche/bobine (ateliers Incipit) ; des films des membres ; du film Des Tournements (il s'agit d'un film qui comporte neuf films). Lorsqu'ils ont été réalisés avec plus d'une cartouche/bobine et qu'ils ont été montés en cadavre-exquis (les films des ateliers Enjeux et des ateliers Bolex H16 Reflex) ou à la suite les uns des autres, j'ai alors choisi d'apporter seulement quelques renseignements techniques sur eux et donc de ne pas inscrire leurs synopsis dans les descriptifs en raison de leur caractère très fragmenté, engendré par la technique de montage. Les films « abstraits » d'intervention sur pellicule et d'animation au banc-titre ne comportent pas non plus de synopsis. Les films des ateliers Incipit, des ateliers Enjeux et les films des membres sont agencés par ordre alphabétique du nom du cinéaste. Ceux des autres ateliers sont organisés par ordre chronologique étant donné que la plupart d'entre eux ne comportent pas le nom des cinéastes ni le titre. Les films que j'ai réalisés seule ou avec d'autres personnes dans le cadre des ateliers sont classés dans une catégorie à part et par ordre chronologique. Au-delà les synopsis, quelques renseignements repérés dans les films ou connus sont inscrits dans cette liste (cinéaste, titre, format, année, durée, couleur, son). Pour rendre la lecture plus aisée, au cours de la thèse, on a le plus souvent ôté une partie des noms des ateliers (sont ainsi écrits Enjeux, Bolex H16 Reflex – avec ou sans intervention sur la pellicule).*

1.1. Films réalisés lors des activités de L'Etna (2009-2016)

1.1.1. Films issus des ateliers de *L'Etna* que les cinéastes ont souvent développés photochimiquement et montés (67 films)

a) Atelier *Incipit* mené par Mauricio Hernández (21 films, 2012-2013)

i. Aina Riera, *Deu menja arena*, sans date, super 8 mm sans son, voix over, bruitage, n&b, 2012, 2'29. Une femme, mise en scène, d'un ton sérieux, est filmée seule dans son appartement, d'où l'on perçoit par la fenêtre les rues, les immeubles, la terrasse. À un moment, elle se met à écrire sur une feuille blanche et ce jusqu'à ce que le film se termine.

ii. Alessandro Cartosio, avec Angelica Cavallari et costume de Virginie Guarniero, *Se l'amore è um sogno, non voglio più svegliarmi*, voix over, musique, 2012, 2'06. En hiver près du Moulin Rouge à Paris une femme se souvient d'une tragédie dont elle semble avoir été la protagoniste.

iii. Alexandra Jocelyne, *sans titre*, sans date, super 8 mm, sans son, couleur, 2013, 2'35. On entend les voix (over) des femmes et des enfants qui s'apprêtent, d'après ces voix, à voir un spectacle et on aperçoit une enfant en train de jouer au Parc des Buttes-Chaumont à Paris.

iv. Alexia Desvernay, *sans titre*, super 8 mm sans son, voix over, chant, couleur, 2012, 2'51. Dans un parc, la caméra scrute une femme (en voix over elle parle, et chante en russe) et un insecte posé sur un couvercle que celle-ci tient dans les mains.

v. Ana Salzberg, super 8 mm sans son, voix over, bruitage, bruits d'ambiance, couleur, 2013, 3'29. Des mains cassent des noix avec un casse-noix. Un drap blanc froissé est filmé. Des mains lissent le drap. En voix over sont décrits quelques espaces et quelques activités de deux bâtiments d'un centre accueillant des jeunes.

vi. Claire Caillez, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, bruitage, n&b, 2012, 3'26. Dans une pièce d'un appartement aux murs blancs, vide de presque tout objet, avec deux grandes fenêtres aux rideaux ouverts et donnant sur l'extérieur, deux femmes, mises en scène, d'un ton sérieux, vêtues de noir, échangent des regards et circulent dans la pièce jusqu'à ce

que l'une prenne possession du collier, avec des petites boules blanches, de l'autre.

vii. Elena Vitralov, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, musique, couleur, 2013, 4'09. Le film est composé de deux cadres, pas toujours de la taille de l'écran, qui sont déplacés au cours du film. Dans ces cadres, la même femme vêtue pareillement danse sous des temporalités et luminosités qui varient, plus ou moins dans le même décor. La musique accompagne tout le film.

viii. Emmanuelle Pasquier, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, son d'ambiance, bruitage, musique, couleur, 2013, 3'14. Dans un bois proche d'un lac une femme dit (en voix over) être bûcheron et vivre dans une cabane au bord de la forêt. Elle nous raconte ses promesses d'enfant, avec son frère décédé depuis, d'abattre tous les arbres de la forêt. Maintenant qu'il est mort elle dit aspirer à autre chose.

ix. Fabio Fusillo, musique, son d'ambiance, bruitage, 2013, 3'45. Le film commence par un extrait d'intervention sur la pellicule. Puis se succèdent des plans de l'intérieur et de l'extérieur de la voiture du métro aérien en Gare d'Austerlitz. Dans la scène suivante l'intérieur de *L'Etna* à République et deux de ses membres sont filmés lorsqu'un film est projeté. Le film se termine avec un extrait d'intervention sur la pellicule.

x. Folco Marchi, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, voix over, bruitage, couleur, 2013, 1'50. À l'intérieur de l'espace de *L'Etna* à République se dessine un psychodrame autour du montage de la pellicule d'un film.

xi. Francesco Militello, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, bruitage, couleur, 2012, 1'06. Il pleut (bruitage de pluie). Pendant les moments de pause des activités de *L'Etna*, deux jeunes hommes sont filmés, l'un longuement et l'autre brièvement, dans la cour de ses anciens locaux dans le 3ème arrondissement de Paris.

xii. François Zabska, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, voix over, son d'ambiance, musique, couleur, 2012, 2'02. Pendant les élections européennes un homme interroge (en voix over) les piétons dans le 3ème arrondissement de Paris.

xiii. Frédérique Menant, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, voix over, musique, bruitage, n&b, photographies en couleur, 2012, 3'29. Le film intercale des vues (à l'extérieur et à l'intérieur des locaux) de Paris (films : Canal Saint-Martin, rues) et de l'Afrique subsaharienne (photographies : rivière, marché aux fruits et légumes en plein air). Dans la pénombre, la voix over d'une femme prononce ces mots : soleil, sommeil, caresser, lion, beauté, eau, univers, espoir.

xiv. Joel Grip, *Gloende örats sång*, avec Folco Marchi et Mme Hagege, voix over et musique de Joel Grip, assistante Evelyne Cohen, montage Mauricio Hernández et Joel Grip, super 8 mm sans son, 2013, 2'56. La voix over haletante d'un homme récite un poème pendant qu'un crayon est taillé et que ses morceaux taillés sont mâchés. Un jardin public proche de *L'Etna* et sa cour sont filmés avec des personnes autour.

xv. Kokovi Kuhn, super 8 mm sans son, son d'ambiance, musique, couleur, 2013, 2'17. La caméra scrute une plume sous divers angles. Un cliché accroché au mur tombe et on lit « La plume lourde », celui-ci étant le titre du poème qui est récité en voix over par une femme.

xvi. Laura Cardile, voix over, musique, son d'ambiance, n&b, 2012, 2'11. Une femme est seule dans son appartement avec une souris. Elle aura quelques échanges avec celle-ci pendant qu'elle coud, qu'elle boit son café ou qu'elle se gratte.

xvii. Lea Lahoud, *Puisque l'automne nous oublie*, sans date, super 8 mm sans son, voix over, musique, son d'ambiance, couleur, 2012, 2'38. Une femme se promène en automne dans un parc. Sont aperçus les arbres, l'eau, un poisson et une coccinelle qui se promène sur ses mains.

xviii. Lea Troncy, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, son d'ambiance, bruitage, voix over, couleur, 2013, 3'20. Le film commence avec cette inscription : « Presque tous les jours c'est pas [*sic.*] tous les jours, *Risibles amours*, Milan Kundera ». Défilent ensuite diverses vues de Paris (la Seine, les piétons, les oiseaux, les bateaux, les monuments, les fenêtres, les baraques de gourmandises à Bastille, la voiture du métro). Le film se termine avec cette phrase : « Un parquet abimé, un rideau rouge, des cartes

postales des vacances, un guéridon blanc, une tasse de thé, un placard trop rempli, des livres éparpillés, un fauteuil chiné… ».

xix. Malika Labdoum, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, voix over, bruitage, 2013, 3'16. On entend en voix over des chuchotements puis « and I studied cinema ». D'autres langues sont aussi parlées. L'interrupteur s'est allumé et le projecteur émet des bruits. Dans la salle à *L'Etna* dans le 3ème arrondissement de Paris un film à la lumière rougeâtre est projeté pour deux femmes et Mauricio Hernández. À la fin du film l'une des femmes se met à danser près de l'écran où le film est encore projeté pendant que Hernández joue avec une ampoule à la lumière jaunâtre.

xx. Simone Geber, *sans titre*, super 8 mm sans son, voix over avec son d'ambiance, bruitage de la caméra en train de tourner, couleur, 2012, 5'34. Le cimetière du Père Lachaise à Paris est scruté pendant que Geber et Mauricio Hernández parlent en voix over. Sont aperçus par moments quelques visiteurs et employés du cimetière ainsi que Hernández et une autre personne inscrite à l'atelier *Incipit*. Les sujets abordés très brièvement en voix over concernent : les ateliers *Incipit*, les Églises, les croyants et ceux qui sont en charge du culte, les chats noirs, les tombes, les tombes des personnes célèbres, les philosophes, les cinéastes, les acteurs, les mexicains.

xxi. Stephen Rousselin, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, bruitage, son d'ambiance, couleur, 2011, 1'11. L'intérieur de *L'Etna* est filmé avec la pellicule en train d'être manipulée par Rousselin près des tables de travail de la pellicule. En alternance sont filmés les voies et l'intérieur des métros à Paris. Une voix over de femme dit « fisico, espirituale, imaginario ». Une tasse de café sur une table dans un train, par la fenêtre duquel on aperçoit au loin des passants, clôt le film.

b) Atelier Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna (*Enjeux*), mené par Mauricio Hernández (11 films, 2011-2012)

i. Alexia Desvernay, Fernanda, Linda, Pacôme Sadek, sans titre, super 8 mm sans son, voix over d'une femme, couleur, 2012, 3'35.

ii. Alexia Desvernay, Nathalie, *sans titre*, super 8 mm sans son, voix over d'une femme, bruitage, n&b et couleur, 2012, 3'42.

iii. Anastasia, Evelyne Cohen, *sans titre*, sans date, super 8 mm sans son, voix over d'une femme, musique, bruitage, couleur, 2011, 4'16.

iv. Anna, Camille, Marino, *sans titre*, super 8 mm sans son, voix over, chant, bruits d'ambiance, couleur, 2012, 2'42.

v. Camille, Michèle, *sans titre*, super 8 mm sans son, voix over d'une femme, voix enregistré over de Jacques Rancière, musique, couleur, 2012, 2'37.

vi. Cécile, Lea, Pacôme Sadek, *sans titre*, super 8 mm sans son, musique, n&b et couleur, 2012, 4'20.

vii. Claire Cailliez, Richard Negre, *Réviser panique destin*, super 8 mm sans son, animation au banc-titre, voix over d'une femme et d'un homme, musique, 2011, couleur, 3'24.

viii. Frédérique Menant, Leïla Colin-Navaï, *sans titre*, super 8 mm sans son, voix over d'une femme, son d'ambiance, musique, couleur, 2012, 3'11.

ix. Henri, Leïla Colin-Navaï, Susana, *sans titre*, super 8 mm sans son, musique, n&b, 2012, 3'31.

x. Isabelle, Marianne, *sans titre*, super 8 mm sans son, voix over d'une femme, 2012, 3'07.

xi. Jeanne, Michael, Guilla, Leïla Colin-Navaï, *sans titre*, super 8 mm sans son, musique, 2012, 3'20.

c) Atelier Pratique cinématographique – Prise de vue Bolex H16 Reflex (*Bolex H16 Reflex*), mené par Guillaume Mazloum (9 films, 2009-2014)

i. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, mars 2009, 3'03.

ii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, mars 2009, 2'43.

iii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, mars 2009, 3'17.

iv. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, mars 2009, 3'10.

v. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, décembre 2010, 8'45.

vi. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, avril 2010, 3'50.

vii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, mars 2011, 7'48.

viii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, novembre 2011, 4'31.

ix. Leslie, Julien, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, 2010, 3’45.

d) Atelier Pratique cinématographique – Prise de vue Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (*Bolex H16 Reflex avec intervention sur la pellicule*), mené par Victor De Las Heras (14 films, 2009-2014)

i. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, avril 2009, 1’43.

ii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, avril 2009, 3’16.

iii. Christelle,Yohan, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, janvier 2011, 2’31.

iv. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, avril 2011, 7’57.

v. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, mai 2011, 5’46.

vi. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, novembre 2014, 5’52.

vii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, janvier 2014, 5’00.

viii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, avril 2014, 5’12.

ix. Béné, Julia, Léa, Rob, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, juin 2014, 5’22.

x. Alice, Cédric, Evert, Mimi, *Tu ne dis jamais rien*, 16 mm sans son, n&b, juillet 2014, 5’02.

xi. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, décembre 2014, 5’14.

xii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, janvier 2015, 4’53.

xiii. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, Février 2015, 4’43.

xiv. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, octobre 2015, 6’56.

e) Atelier Pratique cinématographique – *Intervention sur la pellicule et remploi d’images*, mené par Sylvia Fredriksson (3 films, 2009-2011)

i. Sans auteur, sans titre, 16 mm sans son, n&b, novembre 2011, 2’43.

ii. Sans auteur, sans titre, 16 mm sans son, n&b, novembre 2011, mars 2009, 2’43.

iii. Sans auteur, sans titre, 16 mm sans son, couleur, novembre 2011, mars 2011, 3’47.

f) Atelier Pratique cinématographique – *Intervention sur la pellicule*, mené par Sylvia Fredriksson (3 films, 2010-2011)

i. Sans auteur, sans titre, 16 mm sans son, peinture, grattage, intervention chimique, décembre 2010, 2'14.

ii. Sans auteur, sans titre, 16 mm sans son, peinture, grattage, février 2011, 1'12.

iii. Sans auteur, sans titre, 16 mm sans son, peinture, grattage, février 2011, 2'37.

g) Atelier Pratique cinématographique – *Intervention sur la pellicule* – Atelier de *L'Etna* au Service municipal de la jeunesse, mené par Sylvia Fredriksson (1 film, 2011)

i. Sans auteur, *sans titre*, 16 mm sans son, peinture, janvier 2011, 1'47.

1.1.2. Films issus des ateliers de *L'Etna* que Katherine Nakad Chuffi a réalisés, et souvent développés photochimiquement et montés (9 films)

a) Atelier Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna (*Enjeux*), mené par Mauricio Hernández (1 film avant le montage en cadavre-exquis)

i. Katherine Nakad Chuffi, *Essai*, super 8 mm sans son, couleur, 2010, 3'35. Il s'agit des vues du quartier de Ménilmontant à Paris donnant vers la rue Etienne Dolet où j'ai vécu pendant une période.

b) Atelier Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna (*Enjeux*), mené par Mauricio Hernández (2 films)

i. Katherine Nakad Chuffi, Myriam Hammani, *sans titre* (j'ai dénommé *Essai* le film fait avec ma bobine), super 8 mm sans son, bruitage, musique, 2010, 3'23.

ii. Katherine Nakad Chuffi, Johannes Abendroth, *Der clowns tod*, super 8 mm sans son, bruitage, n&b, 2015, 8'32.

c) Atelier Pratique cinématographique – Prise de vue Bolex H16 Reflex mené par Guillaume Mazloum (1 film)

i. Katherine Nakad Chuffi, Carmen, *sans titre*, 16 mm sans son, n&b, 2010, 3'44.

d) Atelier de développement photochimique mené par Victor De Las Heras (1 film)

i. Katherine Nakad Chuffi, *sans titre*, non numérisé, super 8 mm sans son, couleur, 3', 2014.

e) Atelier *Intervention sur pellicule* et remploi d'images mené par Sylvia Fredriksson (1 film)

i. Katherine Nakad Chuffi, *L'hiver au printemps de l'été*, 16 mm sans son, peinture, remploi d'image, 2010, 1'38.

f) Atelier *Animation au banc-titre* mené par Richard Negre (3 films)

i. Katherine Nakad Chuffi, Animation d'une balle au banc-titre, 2010, 0' 03''.

ii. —, Animation d'une chenille au banc-titre, 2010, 0'01.

iii. —, Animation d'une feuille au banc-titre, 2010, 1'00.

1.1.3. Film réalisé par Katherine Nakad Chuffi et onze autres personnes *non-membres* de *L'Etna* dans le contexte des activités de cette association pour le Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris en 2016 (1 film composé de 9 films montés les uns après les autres)

i. *Des Tournements*[1], super 8 mm, n&b, musique live, 24'28, 2016 (1 film composé de 9 films montés les uns après les autres). D'après la page *Vimeo*

[1] Il s'agit d'un film composé de neuf films courts réalisés en super 8 mm et montés les uns après les autres. *Des Tournements* a été réalisé et projeté lors du *Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris* en 2016. C'est Guillaume Anglard et/ou Tomaž Burlin, *membres* de *L'Etna*, qui l'ont monté et développé photochimiquement. Le jour de sa projection dans ce festival, quatre musiciens l'ont accompagné, il s'agit de Killou (guitare), Cedrix (sax), El Manu (basse), Adrien (synthétiseur). La pellicule super 8mm a été offerte, à tous les participants, par *L'Etna* pour le tournage et, une fois les films réalisés, elle a été conservée par l'association. *Des Tournements* est accessible via ce lien-ci https://vimeo.com/196621413, consulté le 19 mars 2017.

de *L'Etna* : « Pour la troisième année, *L'Etna* a proposé au public, le temps du festival, une expérimentation cinématographique : la réalisation d'un court-métrage tourné-monté en super 8 mm. Les films devaient dialoguer avec le concept du burlesque, que cela soit sous l'influence vaudeville du muet, de la fumée de la pipe de Tati ou de l'extravagance iconoclaste des Dada. Les participants ont eu deux jours pour tourner, *L'Etna* un jour pour développer, les musiciens ont découvert les films le jour même. Les films ont été projetés en musique live le dernier jour du festival. Musique improvisée par Killou (Guitare), Cedrix (Sax), El Manu (Basse), Adrien (synthé). Cinéastes : Katherine Nakad Chuffi, Dror Heller, Stéphanie Cazaentre, Michaël Chao, Alexandre Régol, Noémie Santamaria, Thibault Brière / Maïwenn Raoul, Clémence / Julie / Raphael, Justine Oïley. »[2]

- Synopsis de chacun des neuf films de *Des Tournements* :

Film 1 (2'51) : il s'agit de vues : dans les locaux du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris (Les Voûtes, dans le 13ème arrondissement de Paris) ; des rues de Paris (quartier de Charonne et place Felix-Éboué à Daumesnil) ; d'une affiche dans le couloir du métro à Paris (le dessin d'une petite fille) ; de l'intérieur de mon appartement (des objets mis en scène sont filmés) ; d'une salle de sport/danse. Je m'auto-filme à trois moments dans le film. La scène dans mon appartement a été en grande partie réalisée avec la technique d'animation image par image. Recours à l'accéléré.

Film 2 (2'44) : vues en plongée (filmées à partir d'un pont) sur un pont du Canal de l'Ourcq à Paris, lorsque la caméra fait un zoom avant vers une peau de banane. Avec la caméra à la main, le cinéaste s'approche de la peau. Suivent des scènes de la rame de métro arrivant sur le quai et d'un homme sur le quai de la station de métro qui fait défiler plusieurs feuilles avertissant que le producteur (« Heller Production ») du film n'est pas responsable des effets que celui-ci peut procurer chez le spectateur.

Film 3 (2'30) : un liquide blanc traverse plusieurs interstices du sol. À un moment donné le liquide blanc est vu dans la bouche d'une femme. Le liquide blanc

[2] Consulté le 30 janvier 2017 à l'url https://vimeo.com/196621413.

est projeté à cinq reprises d'un verre vers les hauteurs. Plusieurs feuilles sont imbibées par ce liquide. À la dernière scène le liquide coule en abondance sur le torse poilu d'un homme.

Film 4 (2'54) : un homme se montre pressé pour arriver quelque part mais une force majeure liée au feu-rouge l'empêche d'avancer. Arrêté dans son élan il passe son temps sur place en attendant que le feu l'autorise à traverser la rue. Un médicament le rend plus calme et gai. C'est finalement en passant par le hors champ, par un heureux tour de mime, que l'homme arrive de l'autre côté de la chaussée alors que le feu reste toujours au même point.

Film 5 (2'50) : partant d'une petite annonce, « Mon 06. Rappelle-moi », donnée en main propre, le film suggère qu'un homme et une femme se rencontrent et se marient. Les extraits du film de mariage sont des chutes de films.

Film 6 (2'45) : débout dans une baignoire une femme tenant une tasse contenant du vin la renverse sur son visage dans un état d'extase. Plusieurs plans rapprochés sur des cactus défilent. Vêtue, elle arrive dans une autre pièce de l'appartement et attrape un cactus et danse avec lui autour des deux énormes enceintes acoustiques situées au milieu de la pièce. Elle se sert une tasse de thé tout en gesticulant grandement jusqu'à ce que trois amuseurs arrivent en dansant, attrapent le cactus et partent en soucoupe volante. Maintenant à l'extérieur de l'appartement, la femme montre son désarroi.

Film 7 (0'20) : il s'agit du film le plus court des neuf films. Il a trois catégories de vues : au bord de la scène sont un homme et une femme ; des femmes montent et descendent un escalator ; entrée et sortie de la zone payante de la station de métro.

Film 8 (2'40) : il s'agit de plusieurs vues du quartier près du métro Château Rouge à Paris, où une population d'origine africaine subsaharienne réside, et principalement autour du Marché Dejean.

Film 9 (1'50) : défigurés par les maquillages et les masques, près de la Place de la Bastille à Paris, un homme au phallus en cactus harcèle une femme aux factices parties sexuelles. Un autre homme s'approche d'eux en proposant des gâteaux qui remplissent une boîte où est affichée sur le couvercle une photographie d'une femme nue avec le sein et le visage masqués par un objet. Le premier homme s'éloigne un peu. La femme profite de cette occasion et fait chuter et écrase le phallus factice de cet homme avec son talon pointu avant de savourer un gâteau en forme de cœur.

1.1.4. Films réalisés par les *membres* de *L'Etna* (2 films)

i. Guillaume Anglard, Tomaž Burlin, Gérard Cairaschi, Victor De Las Heras, Emmanuel Falguières, Myriam Hammani, Lara Hirzel, Guillaume Mazloum, Frédérique Menant, Anna Salzberg, Brieuc Schieb, *R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.,* 16 mm sans son, n&b, 2014, 14'09. Chaque lettre du titre du film comporte un extrait de film, le film étant donc divisé en onze extraits de film. La lettre s. comporte un extrait montrant l'espace laboratoire et l'espace table de travail de la pellicule à *L'Etna*. La lettre p. comporte un extrait avec les membres de *L'Etna* dans son espace et des vues de Montreuil. Le deuxième r. comporte un extrait avec des vues filmées en Afrique subsaharienne et dans la ville de Montreuil. La lettre i. comporte un extrait avec des vues de l'intérieur d'une sandwicherie (L'Amico) et de la ville de Montreuil. Le premier e. comporte des vues de l'ancien studio de Georges Méliès à Montreuil. Tous les autres extraits du film sont des vues de la ville de Montreuil. Le film débute (premier R.) avec de l'intervention sur la pellicule (dessiné et peint en blanc sur fond noir).

ii. Stephania Asimakopoulou, Catherine Bareau, Alexia Desvernay, Frédérique Menant, Thomas Pokoïk, Stephen Rousselin, Pacôme Sadek, *Alt. 7*, super 8 mm, voix over, musique, bruitage, couleur, 2012, 6'59. Le film débute par la superposition des *voix over* de quatre femmes et de deux hommes qui récitent des extraits de texte sur fond noir. S'enchainent des vues dans un parc où l'on aperçoit une femme (en plan général, moyen, gros et très gros), et d'autres personnes au loin. Un plan moyen en plongée sur l'autoroute, suivi par un plan « abstrait », impose une rupture à ces vues. Une projection de film en plein air a lieu le soir. Le film se termine avec des vues d'enfants sur les animaux factices d'un manège en état de fonctionnement.

1.2. Film réalisé à la rencontre Bains Argentiques à Nantes (2016)

i. Katherine Nakad Chuffi, *sans titre*, 16 mm, sans son, intervention sur la pellicule (peinture, dessin), remploi d'image, 2 mètres, 2016 (pour projection en boucle - voir sa photographie dans la thèse).

1.3. Film réalisé par Gérard Courant (2017)

i. Gérard Courant, *2968 Katherine Nakad Chuffi*, Cinématon n° 2968, mini-dv, 2017, 4'09. Ce film a été réalisé lorsque je suis allée chez Courant pour un entretien dans le contexte de ces recherches.

2. Fonds audio-visuels et fonds radios issus des institutions

Dans les bases de données de l'Inathèque (nationales et régionales) à la Bibliothèque National de France, j'ai cherché une à une les associations (le nom des membres des associations figurait parfois). *Tous les résultats des fonds audio-visuels et des fonds radios obtenus sont inscrits dans cette section.*

Fonds audio-visuels

- L'Abominable

Placier, Antoine (ced.), Le Hesran, Christine (red.), Carton, Isabelle (scr.), Durand, Robin (prés.), *Exposition Fouchard et marché de Noël à la maison de la Bretagne*, JT Rennes Soir, Émission Composite, France 3 Bretagne, Sans mention de Fonds, Base Archives Région Pro, Inathèque, Paris, 2'04.

Nisic, Natacha (réal.), Jouannais, Jean Yves (red.), Cornu, Anne Marie, Maurer, Ingo, Rizzo, Christian, Gadenne, Bertrand, Funki Porcini-musicien, « La lumière », Collection Exhibition, Arte, Fonds Arte Production, Base Dépôt Légal TV, Inathèque, 14 mars 2006, 42'01.

S. n., (Zaléa TV), Rey, Nicolas, *Terminus for you*, La nuit du cinéma expérimental, Zaléa Tv, Fonds Zaléa TV, Base Autres Fonds, Paris, 20 avril 2001, 25'24. Entretien avec Nicolas Rey.

- L'Etna

Agathe, Soukaz, Lionel, *L'Etna, atelier de création et d'expérimentation cinématographique*, Ouvre les yeux : le cinéma autrement animé par Agathe avec Lionel Soukaz, Zaléa TV, Fonds Zaléa TV, Base Autres Fonds, Inathèque, Paris, 08 janvier 2003, 27'10.

Bélit, Hugo, Schmerkin, Nicolas, *L'Etna, atelier de cinéma expérimental*, Arte, Court-Circuit 67, Paris, Fonds Arte Productions, Inathèque, 11 mai 2002, 7'02.

Schmerkin, Nicolas, *Visite de L'Etna*, Court-Circuit (le magazine), Arte, Fonds Arte Productions, Inathèque, 6 mai 2002, 6'25.

♦ Mire

Boïardi, Gérard (prod.), Niogret, Hubert (prod.) ; Dana, Jorge (réal.) ; Vadim, Christian (présent.), *Fenêtre sur cour*, émission n° 71, Fenêtre sur cour, le magazine du court métrage, La Cinquième, 29 novembre 1997, Fonds La 5ème Production, Base Dépôt Légal TV, 26'39. Entretien pendant 2'10 avec Miles McKane et Yann Beauvais (Light Cone).

♦ Ad libitum

Lahmar, Cynthia ; Liang, Jieqiao ; Marion, Pauline ; Glilbert, Eléonor (dir.) et Jullien, Michel (dir.), *Laure Sainte-Rose, restauratrice de film. À l'ère du tout numérique* Laure *Sainte-Rose pérennise le film argentique*. Savoir-faire, faire-savoir, Le temps d'une bobine. Documentaire concernant *Ad libitum* réalisé dans le contexte du Master Communication Multimédia option Audiovisuelle, Université Stendhal, Grenoble, 2010, 7', consultable depuis 2012 à l'url https://www.youtube.com/watch?v=igSbGL409Zk. Consulté le 24 juin 2017.

Flandrin, Yann (réal.), Bonamy, Robert (dir.), Tixier, Nicolas (dir.), *Laure Sainte-Rose - "A propos de Habitat Insalubre à Voiron en Chartreuse"* [*Ad libitum*], Colloque Le quotidien filmé. Archives filmiques et espaces publics, au Cinéma Juliet Berton, Grenoble, 2014, 26'34. Consultable depuis 2015 à l'url de la Cinémathèque de Grenoble https://www.cinemathequedegrenoble.fr/video/le-quotidien-filme-12-laure-sainte-rose-a-propos-de-habitat-insalubre-a-voiron-en-chartreuse/. Consulté le 25 juin 2017.

♦ Laboratoires industriels

Lurin, Christian[3], « Le futur des laboratoires cinématographiques ». Colloque international Révolution numérique : et si le cinéma perdait la mémoire, La Cinémathèque Française, CNC, Paris, 13 octobre 2011, 27'00.

Lurin, Christian, « La restauration des films anciens face à l'arrivée des nouvelles technologies de diffusion (Ultra HD, High dynamic range, Wide color gamut,

[3] « Depuis 2006, Christian Lurin est directeur de la Fabrication d'Éclair Group. À ce titre, il supervise toutes les opérations des laboratoires photochimique et numériques d'Éclair Laboratoires et de Télétota. De 1985 à 2006, il a travaillé pour l'Eastman Kodak Compagny. En 2002, il a reçu un Scientific and Engineering Award de l'Association of Motion Pictures Arts and Sciences pour sa contribution à la mise au point d'une nouvelle pellicule pour l'enregistrement du son. » Consulté le 20 avril 2017 à l'url http://www.cinematheque.fr/video/154.html. Voir aussi http://www.cinematheque.fr/video/154.html.

4k) », Conférence, Toute la mémoire du monde, Festival du film restauré du 28 janvier au 1er février 2015, La Cinémathèque Française, CNC, Paris, 28 janvier 2015, 17’00.

- Autres

Pivot, Bernard, Lévi-Strauss, Claude, *1984 :* « Claude Lévi-Strauss invité d’Apostrophes », émission Apostrophes, fonds Inathèque, 1984, 1h11’35.

Portevin, Catherine, Farge, Arlette, « Arlette Farge : les vies ordinaires du Siècle des Lumières », entretien réalisé par Catherine Portevin avec Arlette Farge, *Les Archives du présent*, le 7 octobre 2018, 49’23.

Fonds radio

- L’Abominable

Lavigne, Aude, Paulre, Laurent, *Nicolas Rey, cinéaste*, Collection La vignette, France Culture, Radio France, Fonds Radio France Production, Base Dépôt légal radio, Inathèque, 26 mars 2012, 5’49’’. Entretien avec Nicolas Rey.

Finot, Daniel, Lavigne, Aude, *Le Festival Étrange Cargo*, Libres scènes, entretien avec les membres de L’Abominable Anne Marie Cornu et Nicolas Rey (parmi d’autres personnes interviewées), France Culture, Radio France, Fonds Radio France Production, Base Dépôt légal radio, Inathèque, 23 janvier 2002, 30’.

- Atelier MTK

Barbarin, Marie Noëlle, La Croix, Philip de, *L'association Metamkine*, France Culture, Radio France, Entretien - Émission à base de disque, Fonds Ina - Radio France, Base Archives Radio Pro, Inathèque, 6 janvier 1990, 28’29. Entretien avec Jérôme Noetinger.

- L’Etna

Chanel, Anne Laure, Richeux, Marie, *L'élan collectif : Partager ses pellicules, ses bacs et son savoir-faire cinématographique*, France Culture, Fonds Radio France Production, Base dépôt légal radio, Inathèque, Paris, 30 juin 2015, 59’30. Entretien avec Victor Gresard (Collectif Jeune Cinéma), Tomaž Burlin (L’Etna) et Emmanuel Falguières (L’Etna).

Garcia, Laurence ; Girard, Eliane et Mutel, Henri Marc, *L'autre cinéma*, Collection Utopic à Bras (Émission de radio dédié au cinéma expérimental), France Inter, Radio France, Fonds Radio France Production, Base Dépôt Légal Radio, Paris, 31 août 2006, 49'. Conversations avec Hugo Verlinde (fondateur de L'Etna), Paul Vecchiali (cinéaste), et Jean-Michel Carré (cofondateur des films Grains de Sable).

- Cinéma expérimental

S. n., *Cinéma Expérimental*, Collection Trans formes, France Culture, Radio France, Fonds Radio France Production, Base Dépôt Légal Radio, Inathèque, Paris, 17 mai 2000, 2h25'.

- Film de famille

Ayestaray, Valérie (réal.) ; Martin, Patricia (prod. et prés.) et Odin, Roger, *Les films de Famille*, Collection Alter Ego, France Inter, Radio France, Fonds Radio France Production, Base Dépôt Légal Radio, Inathèque, 29 avril 2003, 55'.

Bedos, Michèle (réal.) ; Evin, Kathleen (prod. et prés.) ; Joubert, Sophie ; Bourdieu, Emmanuel et Odin, Roger, *Emmanuel Bourdieu*, Collection L'humour Vagabonde, France Inter, Radio France, Fonds Radio France Production, Base Dépôt Légal Radio, Inathèque, Paris, 30 mars 2005, 50'. Entretien avec Emmanuel Bourdieu et rencontre avec Roger Odin à propos de films de famille.

- Autres

Trespeuch-Berthelot, Anna, *Les situationniste 1957-1972*, Paris, Canal U, 2019, 55' 58. Trespeuch-Berthelot est l'auteur de l'ouvrage *L'Internationale situationniste. De l'histoire au mythe (1948-2013)*, Paris, Presses Universitaire de France, 2015. Consulté le 6 février 2020 à l'url https://www.franceculture.fr/conferences/culturegnum/une-histoire-du-mouvement-situationniste-1957-1972.

Voinchet, Marc, Nora, Pierre, « Pierre Nora », *Les matins de France Culture*, entretien avec Pierre Nora, Radio France, France Culture, 3 octobre 2011, 50'18.

3. **Documents issus des institutions**

Collectif, Extraits du Journal officiel de la République française (voir l'annexe 1 en Tome 2 les occurrences de 1995 à 2018 concernant les créations, modifications et dissolutions des *associations*).

Collectif, *Info, bilan 1997*, Centre National de la Cinématographie, Paris, 1998. Archives de la Bibliothèque François Truffaut.

Collectif, *Les chiffres clés du C.N.C.*, Centre National de la Cinématographie Paris, 1997. Archives de la Bibliothèque François Truffaut.

Collectif, *Annuaire statistique 1996*, Strasbourg, Observatoire Européen de l'Audiovisuel, 1995. Archives de la Bibliothèque François Truffaut.

Collectif, s. d., « Cinéma et image animée : Actions de la *Drac*, Ministère de la Culture », à l'url http://www.culture.gouv.fr/Regions/DRAC-Ile-de-France/Economie-culturelle/Cinema-et-image-animee, consulté le 17 avril 2017.

Collectif, « Proposition de loi visant à valoriser le statut du bénévole dans les associations », enregistré le 21 mars 2018 à l'Assemblée Nationale, consulté le 10 janvier 2019 sur les archives écrites de l'Assemblée à l'url http://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/textes/l15b0780_proposition-loi.

4. Documents audio-visuels et sonores issus des associations, du réseau

Documents audio-visuels

- L'Abominable

Blümlinger, Christa, Rey, Nicolas, *Talk : Christa Blümlinger / Nicolas Rey*, *Think: Film. International Experimental Cinema Congress 2012*, consulté le 27 juillet 2016 à l'url https://vimeo.com/92163711 (vimeo de L'Arsenal Berlin), 21'29.

Canapa, Stefano, « L'Abominable : last take », Asnières-sur-Seine, 2012, 4'37. Dernières vues filmées de l'ancien local de L'Abominable à Asnières-sur-Seine avant son déménagement à La Courneuve, consulté le 13 mai 2018 à l'url https://vimeo.com/28239158.

Collectif (Les Scotcheuses), pochette dvd contenant une brochure de 77 pages et un dvd contenant trois films réalisés de 2014 à 2015 par le collectif Les Scotcheuses sur la Zad de Notre-Dame-de-Landes et développés photochimiquement à L'Abominable : 1. *Sème ton western* (24') ; 2. *No Ouest ern* (23') ; 3. *Alarme* (5'). Archive personnelle. J'ai acheté cette pochette pour

10 euros lors de la projection de ces trois films en plein air à La Courneuve, le 15 septembre 2015 (cet événement a été organisé par L'Abominable).

Lange, Dominik, page Vimeo de Diminik Lange (il est membre de L'Abominable et est régulièrement présent aux projections de films de L'Etna. Cette page a été créée en 2010). Elle contient quatre cents de ses films. Consulté le 8 octobre 2018 à l'url https://vimeo.com/lange.

Rey, Nicolas, *Visite virtuelle (nocturne)*, visite du local actuel de L'Abominable à La Courneuve lorsque l'association n'avait pas encore déménagé, 2013, 2'37, consulté le 13 mai 2018 à l'url https://vimeo.com/34102137.

S. n. (L'Abominable), *Séminaire Maddox*, sur la « fabrication artisanale d'émulsion cinéma », séminaire réalisé en anglais sous forme d'atelier de recherche pratique dans les locaux de L'Abominable du 27 octobre au 2 novembre 2014, 3'58. D'après ce document ont participé à ce séminaire-atelier : Alex MacKenzie (Vancouver), Robert Schaller (Colorado), Lindsay McIntyre (Montréal), Kevin Rice (Colorado), Will Rifer (Nantes) et Esther Urlus (Rotterdam). On observe dans la vidéo la présence des membres de *L'Abominable*, Stefano Canapa, Christophe Goulard, Guillaume Mazloum et Nicolas Rey. Consulté le 13 mai 2018 à l'url https://vimeo.com/120482876.

S. n. (L'Abominable), *L'Abominable – décembre 2019 – présentation*, parcourt du nouveau local de L'Abominable, La Courneuve, 2019, 3'11, consulté le 10 janvier 2020 à l'url vimeo.com/381533414.

♦ L'Etna

Hernández, Mauricio, page Vimeo de Hernández, membre de L'Etna, avec trente-cinq de ses films, consultable depuis 2010 à l'url https://vimeo.com/areteya. Consulté le 30 juin 2017.

Collectif, page Vimeo de *L'Etna* contenant soixante-et-onze films réalisés lors des activités organisées par les membres de l'association, consultable depuis 2011 à l'url https://vimeo.com/18425152. Consulté le 16 octobre 2016.

Cote, Philippe, page Vimeo de Philippe Cote, membre de *L'Etna*, contenant des films qu'il a réalisés. Philippe Cote ne développe pas photochimiquement ses films, consultable depuis 2010 à l'url https://vimeo.com/user2814376. Consulté le 29 juillet 2016.

Courant, Gérard, *Téo Hernández à Paris*, Carnet filmé avec Mauricio Hernández (membre de L'Etna et neveu de Téo) le 20 octobre 2006 à Montreuil-sous-Bois,

55’45. Consultable depuis 2012 à l’url https://www.youtube.com/watch?v=cQKsdk-TJxI. Consulté le 30 juin 2017.

Verlinde, Hugo, page Vimeo de Hugo Verlinde avec un de ses films, *Alter Akerman* (2’19), consulté le 8 mai 2018 à l’url https://vimeo.com/user20073040.

Verlinde, Hugo, *Aldébaran*, 10’, 2000. Film de Verlinde réalisé lorsque L’Etna avait son siège dans le 3ème arrondissement de Paris. Mis en ligne par le Collectif Jeune Cinéma sur Vimeo et consultable depuis 2016 à l’url https://vimeo.com/129556516. Consulté le 29 juillet 2016.

- Atelier MTK | Cellule d’intervention Metamkine

Collectif, page Vimeo contenant les films des performances du collectif la Cellule d’Intervention Metamkine (ce collectif n’a pas une page Vimeo). Dix vidéos sont en ligne. Consultable depuis 2009 à l’url https://vimeo.com/search?q=Cellule+d%E2%80%99Intervention+Metamkine . Consulté le 16 mai 2017.

Blazevic, Daria, Kozina, Mario, *Metamkine: La Cellule d’Intervention*, entretien avec Christophe Auger et Jérôme Noetinger, entretien réalisé lors du 25 Frame Per Second International Experimental Film and Video Festival 2009 à Zagreb, 3’58, produit par Valentina Orešić, consultable depuis 2009 à l’url https://vimeo.com/6961282. Consulté le 17 mai 2017.

Caire, Etienne, page Vimeo d’Etienne Caire avec des films qu’il a réalisés et développés/intervenus photochimiquement à l’Atelier MTK, consultable depuis 2009 à l’url https://vimeo.com/riojim. Consulté le 18 mai 2017.

- Les films de la Belle de Mai

Cartet, Denis, site web de la structure Digital Borax de Denis Cartet. Ce site contient quelques extraits des films réalisés par l’association Les films de la Belle de Mai (voir *Les Passagères*, 1999), consulté le 10 janvier 2017 à l’url http://digitalborax.org/index.php/portfolio/7-films/.

- Burstscratch

Collectif (Burstscratch), « Burstscratch-ateliers », page Vimeo de Burstscratch contenant 18 films, consultable depuis 2017 à l’url https://vimeo.com/*Burstscratch*ateliers. Consulté le 12 janvier 2018.

Collectif (Burstscratch), page Vimeo de Burstscratch avec quatre films, consultable depuis 2016 à l'url https://vimeo.com/user49269466. Consulté le 24 septembre 2017.

Simon, Silvi (réal., Burstscratch), Beauvais, Yann, *Malcolm Le Grice, « Le temps des images » - Entretien avec Yann Beauvais*, dans le contexte d'une exposition à l'Espace Multimédia Gantner sur Le Grice et organisée par Beauvais, Bourogne, 2011, 11'21. Beauvais parle de l'aspect « laboratoire photochimique » lié à Le Grice et David Curtis. Consulté le 22 septembre 2017 à l'url https://vimeo.com/35939018.

Simon, Silvi, page Vimeo de Silvi Simon avec neuf de ses films, consultable depuis 2013 à l'url https://vimeo.com/silvisimon. Consulté le 23 septembre 2017.

- Labo d'images

Collectif, page Vimeo du *Labo d'images* avec deux films, consultable depuis 2008 (ou 2009). Consulté le 19 août 2017 à l'url https://vimeo.com/labodimages.

- Labo K et Treiz

Collectif (Labo K), page Vimeo du Labo K avec deux films (l'un d'eux est une performance filmée), consultable depuis octobre 2017 à l'url https://vimeo.com/user72286465. Consulté le 28 novembre 2017.

Collectif (Treiz), page Vimeo de Treiz avec 21 films réalisés dans le contexte des activités de l'association, consultable depuis 2010 à l'url https://vimeo.com/*Treiz*. Consulté le 11 février 2017.

Fouques, Nicolas, page Vimeo de Nicolas Fouques contenant le film *Ravnskrig - A Bird of Bad Omen* réalisé en 2011 par lui et Sébastien Zsidai. Ce film a été développé photochimiquement lors d'un atelier Bolex-Paillard H16 Reflex et pellicule 16mm Foma Fomapan R-100. Cet atelier a été mené par Colas Ricard (Treiz) à l'école Esra à Nice. Consultable depuis 2012 à l'url https://vimeo.com/28018443. Consulté le 30 avril 2017.

Piton, Emmanuel, page Vimeo d'Emmanuel Piton contenant des films du *Labo K*, consultable depuis 2012 à l'url https://vimeo.com/user7635774. Consulté le 9 février 2017.

Ricard, Colas, page Vimeo de Colas Ricard avec tous les films qu'il a réalisé par l'association, consultable depuis 2012 à l'url https://vimeo.com/colasricard. Consulté le 10 février 2017.

♦ Cinéma non conventionnel et images inanimées

Julien, Amandine, page Vimeo de Amandine Julien avec douze de ses films, consultable depuis 2011 à l'url https://vimeo.com/user2024975. Consulté le 9 août 2017.

Rousselin, Stephen, « Atelier incipit : Stephen Rousselin », film sans titre de Rousselin réalisé lors d'un atelier de *L'Etna*, 1'10. Consultable depuis 2012 à l'url https://vimeo.com/33975801. Consulté le 9 août 2017.

♦ Mire

Collectif, page Vimeo de Mire contenant 61 films réalisés dans le contexte de ses activités. Quelques films contiennent des informations techniques, consultable depuis 2012 à l'url https://vimeo.com/*Mire*exp. Consulté le 4 mars 2017.

♦ Laboratoire de création collectif et participatif

Collectif (Laboratoire de création collectif et participatif), page Vimeo du Laboratoire de création collectif et participatif contenant aucun film. Quand il n'y a pas de film l'information concernant la date de création de la page ne s'affiche pas, à l'url https://vimeo.com/user72221667. Consulté le 10 juin 2017.

♦ Pip Chodorov

Chodorov, Pip, *Free Radicals, une histoire du cinéma expérimental*, Sacrebleu Productions, Éditions Re:voir, Paris, 2010.

S. n., *Pip Chodorov on the question : is there a film lab aesthetic ?*, bref entretien réalisé avec Pip Chodorov le 24 novembre 2011 à Rotterdam dans l'espace alternatif Worm, 3'32, consulté le 10 janvier 2018 à l'url https://vimeo.com/32744471.

S. n., Coté Court / À Bras le corps, *Rencontre avec Pip Chodorov, Fondateur des Éditions Re:voir*, s.l., 2017, 8'54, consulté le 8 janvier 2018 à l'url https://vimeo.com/208699116.

♦ Studio Één

Doing, Karel, page Vimeo depuis 2013 de Karel Doing contenant 27 films, consulté le 10 janvier 2018 à l'url https://vimeo.com/kareldoing.

♦ Malcolm Le Grice

S. n., *Malcolm Le Grice, film and video artist*, Londres, Luxonline, 2008, 6'25. Consultable depuis 2009 à l'url https://www.youtube.com/watch?v=wCGIqRVRqmU. Consulté le 3 novembre 2016. Entretien avec Le Grice. Consulté le 17 avril 2019.

♦ Collectif Jeune Cinéma

Collectif (Collectif Jeune Cinéma), page Vimeo du Collectif Jeune Cinéma contenant 450 extraits de films ou des films complets, consulté le 5 mars 2017 à l'url https://vimeo.com/208699116.

S. n., *Frédéric Tachou*, Grupo de diálogo sobre cine contemporâneo, s.l., s.d, 10'45. Entretien avec Tachou, directeur du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris. Il aborde des problématiques en lien avec les structures « laborantines », consulté le 5 mars 2017 à l'url https://vimeo.com/131350890.

Documents sonores

Caire, Etienne, Rouard, Gaëlle, Jouvante, Loic, McGuinness, Maura, Yon, David, *Discussion avec Gaëlle Rouard et Etienne Caire de* l'*Atelier MTK*, Grenoble, 2010, 50'28, consulté le 10 mai 2016 à l'url http://derives.tv/discussion-avec-gaelle-rouard-et/.

Cartet, Denis, *L'homme de la rue*, Radio Grenouille, Marseille. La Radio Grenouille a été créée en 1996. Cartet, de l'association Les films de la Belle de Mai, est locuteur de cette radio depuis 1997. Grâce à cette émission l'association a réussi à avoir un espace de 45 m2 à La Friche de Marseille. Consulté le 17 février 2017 à l'url http://www.radiogrenouille.com/lhomme-de-la-rue/.

Collectif, *35 ans / 35 mm : l'argentique à l'heure du numérique ?* Enregistrement sonore des débats organisés par L'Abominable lors du Festival Cinéma du réel au Centre Pompidou en 2013. Première partie *Réalité de la diffusion numérique,* 1h17' ; deuxième partie *Continuer à produire et à diffuser sur support numérique,* 1h13'. Invités Francesca Bozzano (Chargée de la coordination du service des collections, Cinémathèque de Toulouse), L'Acid – Association du Cinéma Indépendant pour sa Diffusion, Olivier Dutel (Gran Lux, St-Etienne), Jean-François Neplaz (Film Flamme, Marseille), Nadia

Turincev (productrice, Rouge International). Parmi ces invités on ne constate pas la présence des membres des autres associations du corpus. Consulté le 2 août 2017 à l'url http://derives.tv/35-ans-35mm-l-argentique-a-l-heure/.

♦ L'Abominable

Thivolle, Lo, Coppin, Fabrice et Mortada, Ouahib, *Retour sur le débat passionnant organisé par L'Abominable qui a eu lieu à Paris à l'occasion du festival Cinéma du Réel. 35 ans / 35mm : l'argentique à l'heure du numérique ?* Émission Bonjour le numérique !! Au revoir l'argentique ?, En quête de cinéma, Radio Galère, 88.4 FM, Marseille, 6 mai 2013. 1h27'. Consulté le 20 mars 2016 à l'url http://derives.tv/en-quete-de-cinema/.

Thivolle, Lo ; Coppin, Fabrice et Mortada, Ouahib, *Avec Nicolas Rey, Nathalie Nambot et les membres de L'Abominable*, En quête de cinéma, Radio Galère, 88.4 FM, Marseille, 24 mars 2013, 2h22'. Entretien avec les membres de *L'Abominable* Nicolas Rey, Nathalie Nambot, Baptiste Bassette, Stéfano Canapa et Yonna Urruzola. Consulté le 21 mars 2016 à l'url http://derives.tv/en-quete-de-cinema/.

♦ L'Etna

Mahé, Yves-Marie, *Entretien avec Philippe Cote*, Les Oreilles Libres, Radio Libertaire, 30 Novembre 2012, 7'16. Émission réalisée lors du 14ème Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris. Consulté le 25 mars 2016 à l'url http://derives.tv/entretien-philippe-cote/.

♦ Cinéma expérimental

Collectif, *Situation du cinéma expérimental en France*, Viva el cinema, Radio Aligre, Paris, 27 février 2011, 58'. Consulté le 26 mars 2016 à l'url http://www.derives.tv/Situation-du-cinema-experimental.

5. Documents issus des associations, du réseau

Lorsque seulement le nom de l'association est connu on peut néanmoins plus ou moins songer qui sont les auteurs des textes (ils sont souvent les fondateurs et/ou les personnes les plus engagées dans l'association).

5.1. Les quinze fanzines *L'Ébouillanté*

Les membres fondateurs des premières associations *créées m'ont montré en format papier les fanzines L'Ébouillanté, du n° 1 au n° 15. Cet archivage papier dénote leur attachement à cette période textuelle précise (1995-1999). Les nouveaux membres ou les membres des associations créées plus récemment peuvent les consulter aisément sur le site web www.filmlabs.org. Cependant, leurs rapports avec les fanzines qui sont publiés sur le web ne sont pas de même nature (en raison du format, de la mémoire du vécu, etc.). Consulté en format papier au Labo d'images, à L'Abominable, à l'Atelier MTK, à Burstscratch.*
Il est également consultable à l'url http://www.filmlabs.org/docs/ebouillante1.pdf, en remplaçant le numéros à la fin de l'url afin d'avoir accès à chacun des fanzines.

- Collectif (Mire), L'Ébouillanté, n° 1, Nantes, juillet-août 1995, 5 pages.
- Collectif (Atelier MTK), L'Ébouillanté, n° 2, Grenoble, octobre 1995, 8 pages.
- Collectif (L'Abominable), L'Ébouillanté, n° 3, Asnières-sur-Seine, novembre-décembre 1995, 3 pages.
- Collectif (Burstscratch), L'Ébouillanté, n° 4, Strasbourg, vers janvier-février 1996, 2 pages.
- Collectif (Les films de la Belle de Mai), L'Ébouillanté, n° 5, Marseille, vers mars-avril 1996, 10 pages.
- Collectif (Zebra Lab), L'Ébouillanté, n° 6, Genève, mai-juin 1996, envoyé par Fax, 2 pages.
- Collectif (Studio Één), L'Ébouillanté, n° 7, Arnhem, vers juillet-août 1996, 28 pages (en comptant les pages de couverture).
- Collectif (Mire), L'Ébouillanté, n° 8, Nantes, septembre-octobre 1996, 2 pages.
- Collectif (Les films de la Belle de Mai), L'Ébouillanté, n° 9, Marseille, novembre-décembre 1996, 5 pages.
- Collectif (Zebra Lab), L'Ébouillanté, n° 10, Genève, mars1997, 2 pages.
- Collectif (Atelier MTK), L'Ébouillanté, n° 11, Grenoble, juillet 1997, 8 pages.
- Collectif (L'Abominable), L'Ébouillanté, n° 12, Asnières-Sur-Seine, septembre 1997, 16 pages (à 1/4 du format A4 pour chaque page).
- Collectif (Élu par cette crapule), L'Ébouillanté, n° 13, Le Havre, janvier 1998, 43 pages (à 1/10 du format A4 pour chaque page).

- Collectif (Studio Één), L'Ébouillanté, n° 14, Arnheim, septembre-octobre 1998, 16 pages.
- Collectif (L'Abominable), L'Ébouillanté, n° 15, Asnières-Sur-Seine, juin 1999, 20 pages.

5.2. Articles du programme de la rencontre de 1997 au Cinéma Spoutnik à Genève[4]

Fischer, Ulrich, « Rencontres des labos indépendants », programme de la rencontre au Cinéma Spoutnik, Genève, février 1997.

Fischer, Ulrich, « L'ébouillanté, le journal des labos », programme de la rencontre au Cinéma Spoutnik, Genève, février 1997.

Marzal, François-Christophe, « Les labos – mode d'emploi… », programme de la rencontre au Cinéma Spoutnik, Genève, février 1997.

S. n., « Rencontre des labos indépendants, Genève, du vendredi 14 au dimanche 16 février 1997 à 18h, 20h et 22h », programme de la rencontre au Cinéma Spoutnik, Genève, février 1997.

5.3. Articles du site web *www.filmlabs.org*

- Le réseau

Rey, Nicolas, « Les laboratoires cinématographiques d'artistes : perspective historique », 2009, mis à jour en 2012, consulté le 29 septembre 2014 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/textes/rey/.

Rousset, Martine, « L'image de l'arbre est dans ma main, le bruissement des feuilles me recueille… », 2009, consulté le 30 septembre 2014 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/textes/rousset/.

Rousset, Martine, « Trajectoires », 2012, consulté le 23 janvier 2015 à l'url http://*www.filmlabs.org*/docs/Trajectoires.pdf.

Strajk, « Moi, le cinéma. La notion d'expérimental, la prétention d'avant-garde, les dangers de l'idéologie et la nécessité d'ouverture dans la pratique politique »,

[4] Ces documents listés ont été consultés en format papier dans les archives des associations *Labo d'images*, *L'Abominable*, *Burstscratch*, l'*Atelier MTK* – et à l''url http://*www.filmlabs.org*/docs/spoutnik.pdf. La rencontre de 1995 à l'espace *Le 102* à Grenoble n'a pas donné lieu à des programmes, mais seulement à un compte rendu intégré dans l'annexe 39 de cette thèse. Voir les annexes 39 et 40 contenants les pages de couverture des deux autres rencontres (2000 et 2005) et le programme détaillé de la dernière rencontre, *Bains Argentiques* (2016). Les programmes comportent peu de récits.

2011, consulté le 4 octobre 2014 à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/textes/strike/.

Collectif, Grand Lux, « Rencontre Kinética, What is it », programme de la rencontre qui a eu lieu du 6 au 9 octobre 2011 au Grand Lux à Saint-Etienne. Consulté le 25 février 2014 à l'url http://www.filmlabs.org/phnews/Rencontre-Kinetica-opt.pdf.

S. n., « Bienvenue sur le site *filmlabs.org* ». Se réfère au terme « laboratoires cinématographiques d'artistes », consulté le 14 septembre 2014 à l'url http://www.filmlabs.org/index.php.

S. n., « 44 labos », liste non actualisée des « laboratoires » du réseau depuis au moins 2013. Consulté le 10 janvier 2014 à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/lab/.

S. n., « Rencontres des Labos - Nova Cinema 2015 », consulté le 20 octobre 2014 à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/infos/archives/rencontres_des_labos_nova_cinema/.

- L'Abominable

Fouchard, Olivier, « Autoportrait », 1998. Consulté le 4 février 2015 à l'url http://www.filmlabs.org/docs/Autoportraits-OlivierFouchard.pdf.

Rouhi, Mahine, « Labo, les saisons à la cave », 2009, consulté le 25 janvier 2015 à l'url http://www.filmlabs.org/docs/Labo-MahineRouhi.pdf.

S. n., « L'Abominable n'est pas mort, la pellicule bouge encore ! », Asnières-Sur-Seine, 2011. Descriptif de la présentation des films de L'Abominable au Le 102 à Grenoble. Il est fait aussi allusion à plus de mil signataires de la pétition de *L'Abominable*, consulté le 14 septembre 2014 à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/infos/archives/labominable_nest_pas_mort_la_pellicule_bouge_encore/.

S. n., « Les soviets plus l'électricité Ciné 104 », 2006, consulté le 10 janvier 2015 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/infos/archives/les_soviets_plus_lelectricite_cine_104/.

S. n., « Pétition de soutien à L'Abominable », Asnières-Sur-Seine, 2011, consulté le 17 septembre 2014 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/infos/archives/petition_de_soutien_labominable/.

S. n., « Scratch Projection - L'Abominable », programmation des films et performances au Cinéma Action Christine à Paris le 1 décembre 2009 pendant deux sections de deux heures. Dans le descriptif de la soirée la référence à L'Abominable en tant que structure proposant des activités est soulignée, consulté le 17 septembre 2014 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/infos/archives/scratch_projection_labominable.

♦ Mire et Treiz

S. n., « Mire en décembre 11 », Mire programme le film *Écran Test* du collectif Treiz en décembre 2011 au Cinéma Cinématographe à Nantes, consulté le 14 septembre 2014 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/infos/archives/*Mire*_en_decembre_11/.

♦ Labo d'images

S. n., « Labo d'images présente Gérard Courant », à La Friche de la Belle de mai, 41 rue Jobin, 13003, Marseille, le mardi 28 avril 2009. Le film 16mm de Courant, *Alicudi* (2007), projeté ce jour, a été développé photochimiquement par Courant et produit par le Labo d'images (d'après le site web), consulté le 8 juin 2014, à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/infos/archives/labo_dimages_presente_gerard_courant/.

♦ Atelier MTK

S. n., « Session de développement cinéma argentique MTK », à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/infos/archives/session_de_developpement_cinema_argentique_Mtk/. Consulté le 18 septembre 2014. Utilisation de la développeuse Pathé-Baby et des tireuses contact et optique par l'Atelier MTK lors de l'atelier proposé.

S. n., « MTK Hyperscope à Pompidou », présentation de la journée du 25 mai 2007 relative à la performance au Centre Pompidou de Gaëlle Rouard et Etienne Caire de l'Atelier MTK. Consulté le 15 septembre 2014 à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/infos/archives/Mtk_hyperscope/.

♦ L'Etna

S. n. (Mk2 Beaubourg), Affiche du programme des films de Hugo Verlinde au cinéma MK2 Boubourg, 2006, consulté le 23 mars 2015 à l'url http://*www.filmlabs.org*/phnews/Affiche-HugoVerlinde.pdf.

Verlinde, Hugo, « "Séance Hugo Verlinde au MK2 Beaubourg", séance le jeudi 6 juillet 2006 », consulté le 23 mars 2015 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/infos/archives/seance_hugo_verlinde_au_mk2_beaubourg_jeudi_6_juillet/.

- Retranscription des tables rondes de la rencontre 2005 au Cinéma Nova

S. n., « Retranscription en français des tables rondes du 6 décembre 2005 des Rencontres des labos au Cinéma Nova », consulté le 6 février 2016 à l'url http://*www.filmlabs.org*/index.php/rencontres/tablesrondes-j1/.

S. n., « Retranscription en français des tables rondes du 7 décembre 2005 des Rencontres des labos au Cinéma Nova », consulté le 6 février 2016 à l'url http://www.filmlabs.org/index.php/rencontres/tablesrondes-j1/.

5.4. Articles des membres parus ailleurs

- En référence au « réseau »

Chodorov, Pip, Lebrat, Christian (dir.), Brenez, Nicole (dir.), « The birth of a labo. L'Abominable, MTK et l'histoire du réseau des laboratoires indépendants en France », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001, p. 519-521.

Chodorov, Pip, *The artist-run film labs*, Millennium Film Journal, n° 60, New York, 2014. Reçu de Pip Chodorov par courriel le 17 juillet 2017.

Cora, Tom, Wajsbrot, Carole (trad.), Brenez, Nicole (dir.), Lebrat, Christian (dir.), « Métamkine », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001, p. 522.

Collectif, « Metamkine, 20 ans (1987-2007) », du 16 au 21 octobre 2007, journées dédiées aux 20 ans de *Métamkine*, avec des programmations à Grenoble au Théâtre 145 et à l'espace Le 102, rue d'Alembert, Grenoble, 14 p.

Rey, Nicolas, « Les laboratoires cinématographiques d'artistes, perspective historique », 2009. Consulté le 3 août 2016 à l'url http://derives.tv/les-laboratoires/.

S. n., Collectif, *Expérimental ? C'est pas mon « genre » !*, 2002. Consultable depuis 2002 à l'url http://www.cineastes.net/manifeste.html.

♦ En référence à *L'Abominable* et/ou à ses membres

Lowder, Rose (dir.), Sudre, Alain-Alcide (dir.), « Entretiens avec Nicolas Rey, Vivian Ostrovsky, Willim English et Yanick Koller », *Entretiens*, Avignon, éditions des Archives du Film Expérimental d'Avignon, 2006, p. 11-43. Consulté dans les archives de *Light Cone* à Paris.

Rey, Nicolas, « Opera Mundi », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001, p. 523.

S. n., « Dix ans de *L'Abominable* », consulté le 7 juin 2017 à l'url http://www.10ans.l-abominable.org/[5].

S. n., « Pourquoi il faut aider "L'Abominable" à l'heure de son déménagement forcé », mars 2011. Appel à soutien. Consulté le 23 juillet 2016 à l'url http://derives.tv/pourquoi-il-faut-aider-l/.

♦ En référence à *L'Etna* et/ou à ses membres

Mesnildot, Stéphane du, « Le cinéma expérimental, farouchement indépendant », Le technicien du film, Paris, septembre 2001.

Ronceray, Sébastien, « Philippe Cote, guetter le monde », section Expérimental, Cahiers du cinéma n° 729, Paris, janvier 2017, p. 57-58.

Soukaz, Lionel, « Explosions, cendres et coulée de lave », entretien avec Hugo Verlinde de *L'Etna*, Revue internationale d'histoire du cinéma et de la photographie n° 1, Paris, octobre 2000.

[5] Article sur les projections des films des membres de *L'Abominable* au Ciné 104 d'octobre 2006 à octobre 2007, avec 12 dates de programmation. Le programme dans son ensemble est consultable également par ce lien qui permet l'accès aux pages avec les détails des diverses dates de programmation. Cette photo montre une moyenne de 200 personnes dans le public (elle confirme la réussite de ces journées durant toute une année) :

- Revues alternatives dans lesquelles les membres des associations ont écrit

    - Revue L'Armateur – Revue critique de cinéma (1992-1994, 12 numéros, Association Ploum Ploum Tra la la)

Carquille, Emmanuel, « Vues de biais sur le Francinéma », dossier *Que pensez-vous de l'état actuel du cinéma en France ?*, L'Armateur – Revue critique de cinéma, n° 6, Paris, mars-avril 1993, p. 6-7.

Noetinger Jérôme, s.t., dossier *Que pensez-vous de l'état actuel du cinéma en France ?*, L'Armateur – Revue critique de cinéma, n° 6, Paris, mars-avril 1993, p. 37.

Pélissier, Yves, « Cinématographe : n. m. (gr. Kinéma, -atos, mouvement, et graphein, écrire) », dossier *Que pensez-vous de l'état actuel du cinéma en France ?*, L'Armateur – Revue critique de cinéma, n° 6, Paris, mars-avril 1993, p. 39.

Chodorov, Pip, « Ouverture expérimentale, fermeture commerciale », dossier *Que pensez-vous de l'état actuel du cinéma en France ?*, L'Armateur – Revue critique de cinéma, n° 6, Paris, mars-avril 1993, p. 31.

Beauvais, Yann, « Il n'est jamais trop tard pour mater l'art », dossier *Que pensez-vous de l'état actuel du cinéma en France ?*, L'Armateur – Revue critique de cinéma, n° 6, Paris, mars-avril 1993, p. 38-39.

McKane, Miles, "Room to view", dossier *Que pensez-vous de l'état actuel du cinéma en France ?*, L'Armateur – Revue critique de cinéma, n° 6, Paris, mars-avril 1993, p. 24-25.

    - Revue Épisodic (1995-2000, 7 numéros, association Ploum Ploum Tra la la)

Rey, Nicolas, « Labos : rapport du III^e^ Congrès de l'Internationale des labos indépendants », Paris, Épisodic n°2, printemps 1997, p. 10.

Rey, Nicolas, « Lettre à un jeune cinéaste (à l'heure du capitalisme financier) », Épisodic n° 1, Paris, printemps 1996, p. 4.

Rey, Nicolas, « Qu'est-ce que poser une question ? », Épisodic n° 0, Paris, automne 1995, p. 2.

    - Revue Exploding (1998-2006, 10 numéros + 1 ; association Braquage)

J'ai vérifié, à la recherche d'articles en rapport aux associations, au réseau, les sommaires des onze numéros parus de cette revue. L'unique article que j'ai repéré se réfère à un membre de L'Abominable, Nicolas Rey. Il a été rédigé par un membre du réseau.

Ronceray, Sébastien, Guézengar, Florent, « Nicolas Rey », État des yeux, Exploding n°10 + 1, Paris, avril 2006, p. 201-209. Entretien avec Nicolas Rey.

5.5. Compte-rendu et annotations personnelles des Assemblées Générales, des réunions et des Assemblées Visuelles

Annotations personnelles des Assemblées Générales de *L'Abominable* de 2014 à 2017. Je suis devenue membre de cette association le 23 septembre 2012, mes annotations de ses Assemblées Générales ont commencé en 2014.

Annotations personnelles des *Assemblées Visuelles* (projections de films qui ont lieu le premier samedi du mois) de *L'Etna* de juillet 2014 à janvier 2018. Pendant cette période je suis allée à trente-cinq *Assemblées Visuelles* organisées par l'association.

Annotations personnelles des réunions de *L'Etna* de 2017.

Compte-rendu des Assemblées Générales de *L'Abominable* de 1995 à 2017[6].

Compte-rendu des réunions de *L'Etna* de 2017. Je suis allée en tant que membre de cette association à quatre de ses réunions durant cette année[7].

Gourbeix, Julien, « Compte-rendu de la rencontre à Sainte Etienne », octobre 2011, compte-rendu de la rencontre pour le lancement du livre du réseau *Kinética*, *lieux d'expérimentations cinématographiques en Europe*, consulté le 10 mars 2016 à l'url http://derives.tv/wp-content/uploads/2011/11/pdf_CR_StE_derniere_version.pdf.

5.6. Catalogues, brochures

Collectif, *Catalogue de L'Abominable*, La Courneuve, L'Abominable, 2017. Tous les films qui sont « passés » par *L'Abominable* depuis sa création y sont répertoriés (il est actualisé annuellement). Ce catalogue est disponible en format papier dans les locaux de *L'Abominable*.

Collectif, *L'Etna, Catalogue 2005*, Paris, L'Etna, 2005. Catalogue de *L'Etna* avec les films de vingt-quatre cinéastes répertoriés. Il s'agit, selon Philippe Cote[8],

[6] Je suis allée plusieurs fois dans les locaux de *L'Abominable* pour consulter ces documents. Voir l'annexe.

[7] Voir l'annexe. Selon Philippe Cote, lors de notre entretien du 18 juillet 2016, les ordres du jour et les compte-rendu mensuels des réunions de *L'Etna* ont été mis en place dès 2011 lorsqu'il était président de l'association. Il rapporte également que le site web de l'association a été mis en place en 2005-2006 par Sylvia Fredriksson et Vanne Tramine, et que la newsletter, le compte facebook et la publication du programme de l'association l'ont été en 2013.

[8] Entretien réalisé avec Philippe Cote, *op. cit*.

de l'unique catalogue de l'association. Reçu de Philippe Cote par courriel le 18 juillet 2016.

S. n., s.d., « Initiation à la pratique du développement des films cinématographiques S8 et 16mm », Paris, L'Etna, p. 1-19. Je l'ai reçu lors d'un atelier que j'ai suivi.

S. n., s.d., « Caméra Bolex H16. Pratique de la prise de vue », *Atelier de cinéma et de vidéo expérimental*, Paris, L'Etna., p. 1-10. *Ibid.*

S. n., s.d., « Traitement [de] film inversible noir et blanc standard (super 8 ou 16mm) », Paris, L'Etna, p. 1-6. *Ibid.*

5.7. Rapports financiers, statistiques et tarifications

Rapports financiers, statistiques et tarifications de *L'Abominable* de 1995 à 2017[9].

Rapport financier et tarification de l'*Atelier MTK*[10].

Tarifications de *Les films de la Belle de Mai*[11].

Tarifications de *Labo d'images*[12].

Tarifications du Laboratoire de création collectif et participatif[13].

Tarifications de *Burstscratch*[14].

Tarifications de *Bioskop*[15].

5.8. Courriels, intranet et newsletter

Je recevais régulièrement, durant ce processus de recherche, des courriels informatifs (newsletter) à propos des activités de L'Abominable, de L'Etna et de Mire. Burstscratch envoyait des courriels moins régulièrement. Je recevais aussi de L'Etna, de L'Abominable et du réseau étendu Forum Request les courriels échangés entre les membres (voir les annexes 30, 33, 42, 71, 75, 76 et 83). Les autres associations*, d'après les entretiens que j'ai menés, ne proposent pas de groupe d'échanges courriels (entre tous les membres), de newsletter ou d'intranet.*

---

[9] Je suis allée plusieurs fois dans les locaux de *L'Abominable* pour consulter ces documents. Voir l'annexe.

[10] J'ai consulté ces documents lorsque je suis allée à Grenoble pour rencontrer Etienne Caire et Xavier Quérel et pour connaitre l'espace de l'Atelier MTK. Voir l'annexe.

[11] Reçu de Florent Ginestet par courriel le 11 décembre 2016 à la suite de ma rencontre avec lui à Apt. Voir l'annexe.

[12] *Ibid.*

[13] J'ai consulté ces documents sur son site web partagé avec le *Cinéma l'Univers*. Voir l'annexe.

[14] J'ai consulté ces documents lorsque je suis allée à Strasbourg rencontrer Silvi Simon et Laurence Barbier pour un entretien et pour connaitre l'espace de *Burstscratch* le 8 décembre 2016. Voir l'annexe.

[15] Reçus de Florent Ruch par courriel le 6 février 2017 à la suite de notre entretien du 4 février 2017. Voir l'annexe.

- Groupe d'échanges de courriels de *L'Etna* (entre tous les membres de l'association).
- Groupes d'échanges de courriels du réseau étendu dénommés Forum Request et Agenda Labos Request (entre tous les inscrits. L'inscription se fait par le site web filmlabs.org).
- Groupe d'échanges de courriels dénommé Gang de L'Abominable (entre tous les membres de l'association).
- Intranet de L'Etna (contient les anciens courriels échangés entre les membres de l'association).
- Intranet du site web filmlabs.org (contient les anciens courriels de Forum Request et de l'Agenda Labos Request).
- Intranet Gang de L'Abominable (contient les anciens courriels échangés entre les membres de l'association).
- Newsletter de Burstscratch.
- Newsletter de L'Abominable.
- Newsletter de L'Etna.
- Newsletter de Mire.

6. **Entretiens réalisés**

J'ai rencontré, à Paris et/ou dans d'autres villes en France, quasiment toutes les personnes dont les noms sont ci-dessous indiqués. Lorsque, exceptionnellement, l'entretien se déroulait par téléphone, skype ou courriel, je tentais de les rencontrer dans la ville. En amont et/ou en aval à ces entretiens, des échanges courriels, téléphoniques et en tête à tête ont eu lieu avec plusieurs personnes. J'ai interviewé quelques membres des associations, ainsi que quelques acteurs du « champ cinématographique » *susceptibles de contribuer à mes recherches. Sont ci-dessous également indiquées quelques références concernant les personnes et qui ne sont pas nécessairement en rapport au présent. Sont aussi indiqués les villes, les arrondissements, les lieux (quand les entretiens ne se sont pas déroulés dans un bar ou dans un restaurant) et la durée des entretiens.*

Auger, Christophe (*Metamkine* ; *Cellule d'Intervention Metamkine* ; *Atelier MTK* ; *Ad libitum* ; *Groupe Zur ; cinéaste*), le 12 juin 2017, chez lui à Tullins, 38210. Durée : 3h09.

Barbier, Laurence (*Burstscratch* ; cinéaste), le 8 décembre 2016, dans les locaux de *Burstscratch* à Strasbourg, Bas-Rhin, Alsace, 67000. Durée : 2h13.

Bassan, Raphaël (*Collectif Jeune Cinéma* ; *Téléciné* ; *Bref* ; *Ciném'Action* ; théoricien ; historien ; cinéaste), le 27 octobre 2015, à Paris, 75001. Durée :1h48.

Beauvais, Yan (fondateur de *Light Cone*, cinéaste), le 1 mars 2017 et le 6 mars 2017, à Paris, 75011. Durée premier jour : 2h03 ; Durée deuxième jour : 1h54. Durée totale : 3h58.

Bouhours, Jean-Michel[16], le 5 avril 2017, chez lui à Paris, 75015. Durée : 1h20.

Caire, Etienne (*Atelier MTK* ; *Cellule d'Intervention Metamkine*, cinéaste), le 16 décembre 2016, dans les locaux de l'*Atelier MTK* à Grenoble, Isère, Rhône Alpes, 38000. Durée : 3h40.

Carquille, Emmanuel (*L'Abominable* ; *La Destination*, cinéaste), le 17 mars 2017, chez lui à Montreuil, en Seine-Saint-Denis, 93100. Durée : 3h28. Anne Fave a participé de cet entretien.

Cartet, Denis (*Les films de la Belle de Mai* ; *Labo d'images* ; cinéaste), le 3 janvier 2017 et le 5 janvier 2017, par Skype. Durée premier jour : 1h32 ; Durée deuxième jour : 54 minutes. Durée totale : 2h26.

Castella, Bernard (*Ciné-Club 9.5 de France*), le 13 décembre 2016, dans les locaux de la *Maison des Abondances*, en Boulogne Billancourt, Hauts-de-Seine, 92100. Durée : 1h37.

Castella, Madaleine (*Ciné-Club 9.5 de France*), le 13 décembre 2016, dans les locaux de la *Maison des Abondances*, en Boulogne Billancourt, Hauts-de-Seine, 92100. Durée : 1h37.

Chevalier, Denis (Association *Ploum Ploum Trala la* ; revue *L'Armateur* ; revue *Épisodic* ; *L'Abominable* ; cinéaste), le 09 avril 2017, dans une cour à Paris, 75009. Durée : 1h49.

Chodorov, Pip (*Re:*voir ; *L'Abominable* ; cinéaste), le 17 juillet 2016, dans les locaux de Re:voir à Paris, 75010. Durée : 2h27.

Cornu, Anne-Marie (*L'Abominable* ; arts visuels ; cinéaste), le 13 juin 2017, chez elle à Paris, 75019. Durée : 3h41.

Cote, Philippe (*L'Etna* ; cinéaste), le 18 juillet 2016, à Paris, 75010. Durée : 3h39.

Courant, Gérard (*Coopérative des cinéastes* – 1977 ; cinéaste), le 19 mars 2017, chez lui à Montreuil, en Seine-Saint-Denis, 93100. Durée : 1h37. À la suite de

[16] Cinéaste expérimental, Attaché de conservation au Centre George Pompidou (1977-1992), puis Conservateur Chef de Service au Centre Georges Pompidou (1992 à 2003) et au Musée National d'Art Moderne de la ville de Paris (2008-2017) – spécialisé en films d'artistes, transdisciplinarité entre arts plastiques et cinéma.

cet entretien, le jour même, Courant a réalisé un Cinématon de moi, le n° 2968. Voir l'url http://www.gerardcourant.com/index.php?t=cinematon&c=2968 et à l'url https://www.youtube.com/watch?v=NGf-txyu93k.

De Brabander, Jean-Baptiste (*Laboratoire de création collectif et participatif* ; cinéaste), le 14 décembre 2016, dans les locaux du cinéma L'Univers à Lille (les locaux du *Laboratoire de création collectif et participatif* sont dans ce cinéma), Hauts-de-France, Lille, 59000. Durée : 2h27.

Devaux, Frédérique (*Light Cone* ; *L'Abominable* ; cinéaste), le 9 octobre 2016, à Paris, 75018. Durée : 1h41.

Dimet, Yves, alias Dymen, Yv (*L'Abominable* ; cinéaste), le 1 mars 2017, chez lui à Paris, 75002. Durée : 2h06.

Doing, Karel (*Studio Één*, Pays Bas, cinéaste), le 3 mai 2017, à Paris, 75020. Durée : 1h49.

Egido, André (*Ciné Super 8*), le 27 octobre 2016, chez lui à Saint-Denis, en Seine-Saint-Denis, 93200. Durée : 2h04.

Fave, Anne (*L'Abominable*, *La Destination*, cinéaste), le 17 mars 2017, chez elle à Montreuil, en Seine-Saint-Denis, 93100. Durée : 3h28. Emmanuel Carquille a participé de cet entretien.

Fouchard, Olivier (cinéaste), le 20 mai 2017, à Paris, 75010. Dans un local en face de Re:voir video. Durée : 1h18. Mahine Houhi a participé de cet entretien.

Fredriksson, Sylvia (*L'Etna* ; cinéaste), le 20 octobre 2016, par téléphone. Durée : 51 minutes.

Ginestet, Florent (*Labo d'images ; Les films de la Belle de Mai* ; cinéaste), le 5 décembre 2016, chez lui et au *Labo d'images* à Apt, Vaucluse, Province-Alpes Côte-d'Azur, 84400. Durée : 2h37.

Gouin, Julia (*L'Etna* ; *L'Abominable* ; *Light Cone*, *Collectif Jeune Cinéma* ; cinéaste), le 12 septembre 2016, dans les locaux de *L'Abominable* à La Courneuve, en Seine-Saint-Denis, 93120. Durée : 1h53. Nicolas Rey, Guillaume Mazloum et Maria Kourkouta ont participé de cet entretien.

Guérin, Christophe (*Élu par cette crapule ;* programmateur, cinéaste), le 25 janvier 2017, dans les locaux de Light Cone à Paris, 75019. Durée : 1h25.

Houhi, Mahine, le 20 mai 2017, à Paris, 75010. Dans un local en face de Re:voir video. Durée : 1h18. Olivier Fouchard a participé de cet entretien.

Hernández, Mauricio (*L'Etna* ; cinéaste ; chercheur - associé à Lias, Imm, l'EHESS), le 4 octobre 2016, chez lui à Montreuil, en Seine-Saint-Denis, 93100. Durée : 3h06.

Jahn, Gustavo (*LaborBerlin* – Berlin, Allemagne ; cinéaste), le 19 mai 2017, à Paris, 75010. Durée : 1h36.

Julien, Amandine (*Cinéma non conventionnel et images inanimées* ; cinéaste ; photographe), le 26 décembre 2016, chez elle où se situe, dans l'attente de trouver un nouveau local, aussi l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées*, à Paris, 75010. Durée : 2h47. Stephen Rousselin a également participé de cet entretien.

Kirchhofer, Patrice (*Coopérative des cinéastes* – 1977 ; *Light Cone* ; cinéaste), le 14 avril 2017, à Paris, 75002. Durée : 3h47.

Kourkouta, Maria (*L'Etna* ; *L'Abominable* ; cinéaste), le 12 septembre 2016, dans les locaux de *L'Abominable* à La Courneuve, en Seine-Saint-Denis, 93120. Durée : 1h53. Nicolas Rey, Guillaume Mazloum et Julia Gouin ont participé de cet entretien.

Lange, Dominik (*L'Etna* ; *L'Abominable* ; cinéaste), le 20 décembre 2016, à Paris, 75005. Durée : 3h03.

Lebrat, Christian (*Éditions Paris Expérimental* ; cinéaste), le 5 octobre 2016, dans les locaux du Centre Pompidou à Paris, 75001. Durée :1h19.

Lowder, Rose (*Archives du film expérimental d'Avignon* ; *Light Cone* ; cinéaste), le 7 février 2016, à Paris, 75004. Durée : 1h46.

Mazloum, Guillaume (*L'Etna* ; *L'Abominable* ; cinéaste), le 12 septembre 2016, dans les locaux de *L'Abominable* à La Courneuve, en Seine-Saint-Denis, 93120. Durée : 1h53. Nicolas Rey, Julia Gouin et Maria Kourkouta ont participé de cet entretien.

McKane, Miles (*Mire* ; *Light Cone* ; cinéaste), le 15 septembre 2016, dans les locaux de Light Cone à Paris, 75019. Durée : 2h02.

Miranda, Cristiana (rencontres *Bains Argentiques* à Nantes ; brésilienne ; cinéaste), le 23 novembre 2018, par courriel.

Odin, Roger (professeur émérite de l'Université Sorbonne Nouvelle, théoricien), le 14 mars 2017, à Paris, 75002. Durée : 1h03.

Piton, Emmanuel (*Labo K* ; *Zéro de Conduite* ; *Treiz* ; cinéaste), le 30 novembre 2016, par téléphone. Durée : 56 minutes.

Querel, Xavier (*Atelier MTK* ; *Cellule d'intervention Metamkine* ; cinéaste), le 16 décembre 2016, dans les locaux de l'*Atelier MTK* à Grenoble, Isère, Rhône Alpes, 38000. Durée : 3h40.

Reigner, Vincent (rencontres Bains Argentiques à Nantes ; Cent Soleils ; projet éventuel de création d'association laborantine ; cinéaste), le 10 décembre 2016, par téléphone. Durée : 40 minutes.

Rey, Nicolas (*L'Abominable* ; cinéaste), le 12 septembre 2016, dans les locaux de *L'Abominable* à La Courneuve, en Seine-Saint-Denis, 93120. Durée : 1h53. Julia Gouin, Guillaume Mazloum et Maria Kourkouta ont participé de cet entretien.

Ricard, Colas (*Treiz* ; *Labo K ; Cineaste*.net. ; cinéaste), le 2 mars 2017, par Skype et courriel. Durée : 3h30.

Rousselin, Stephen (*Cinéma non conventionnel et images inanimées* ; cinéaste), le 26 décembre 2016, chez lui où se situe, dans l'attente de trouver un nouveau local, aussi l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées* à Paris, 75010. Durée : 2h47. Amandine Julien a également participé de cet entretien.

Ruch, Florent (*Bioskop* – ce laboratoire existe toujours, il est, en attendant, dans un container que Ruch loue à 130 euros par mois – ; cinéaste), le 4 février 2017 le matin à 10h et l'après-midi à 16h, par téléphone. Durée le matin : 1h17 ; Durée l'après-midi : 1h51. Durée totale : 3h08.

Sainte-Rose, Laure (*Ad libitum*, cinéaste), le 27 et le 28 avril 2017, chez elle à Paris, 75010. Durée du premier jour : 3h12 ; Durée du deuxième jour : 1h15. Durée totale : 4h27. Je l'ai ensuite rencontré chez elle, le 12 juin 2017, où se situe également *Ad libitum*, à Cras, 38137.

Samarkand, Tarim (responsable de la mise en ligne du site web *www.filmlabs.org* ; artiste), le 19 décembre 2016, à Paris, 75020. Durée : 2h01.

Simon, Silvi (*Burstscratch* ; cinéaste), le 8 décembre 2016, dans les locaux de *Burstscratch* à Strasbourg, Bas-Rhin, Alsace, 67000. Durée : 2h13.

Tachou, Frédéric (*Collectif Jeune Cinéma* ; Directeur du *Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris* depuis 2011 ; cinéaste), le 15 avril 2017, chez lui à Paris, 75019. Durée : 3h08.

Verlinde, Hugo (*L'Etna*, cinéaste, artiste), le 23 février 2017, par téléphone. Durée : 1h55. Je l'ai ensuite rencontré le lendemain à l'exposition de son installation artistique à Paris, 75019. Nous nous sommes rencontrés pour la première fois le lendemain de l'entretien, le 24 février 2017, lors de son installation artistique organisée par *Suck Machines* au *Club Azteca*, à Paris, 75019.

7. **Enregistrements sonores réalisés**

Rencontre *Bains Argentiques*, du 4 au 10 juillet 2016 à Nantes. Enregistrement, parlé en anglais. J'ai enregistré cet évènement. Il a également été enregistré par ses organisateurs. Archives personnelles. Durée : 9h11.

Débat au Cinéma La Clef avec Raphaël Bassan, Olivier Fouchard, Laurence Rebouillon, Mahine Rouhi, Frédéric Tachou et les spectateurs, après la projection en argentique 35mm et 16mm et en vidéo des films de ces quatre dernières personnes (c'est Victor de Las Heras, membre de *L'Etna* et de *L'Abominable*, qui les a projetés). Ce débat n'a été enregistré que par moi-même. Archive personnelle. Durée : 45'.

Débat entre les membres de *L'Etna* et de *Les Scotcheuses* dans les locaux de *La parole errante*, Paris, 2017. Le sujet traité a été autour des collectifs, celui des « femmes » qui s'est formé à *L'Etna*, dénommé *La poudrière*, et celui des *Les Scotcheuses*. Le film *Tremblements* (« Un film sans fin sur les luttes en cours, un film en cours sur les luttes sans fin ») a été projeté lors de cet évènement. Débat enregistré par moi-même. Archives personnelles. Durée : 57'30.

8. **Échanges courriels et/ou téléphoniques réalisés (hors entretiens)**

Fihman, Guy, Eizykman, Claudine (*Paris Films Coop* ; *Cinédoc* ; *Melba* ; professeurs à Paris 8 ; cinéastes). Par courriel du 19 avril au 23 mai 2017.

Forret, Mélanie (*Paris Films Coop* ; *Cinédoc*). Par courriel du 19 avril au 23 mai 2017.

Negre, Richard ; Burlin, Thomaž ; Nambot, Nathalie ; Menant, Frédérique ; De Las Heras, Victor ; Anglard, Guillaume ; Salzberg, Anna ; Colin-Navaï, Leïla (entre autres). J'étais attentive, surtout de 2014 à 2019, à leurs courriels puis à leurs discours lors des réunions, rencontres, Assemblées Visuelles (projections de films) et Générales, ateliers, projections, etc. Voir quelques courriels en Tome 2 de cette thèse.

Nicodemos, Monise, conversation téléphonique non enregistrée, le 22 janvier 2017.

Noetinger, Jérôme (musicien ; musicien à la *Cellule d'Intervention Metamkine*, co-fondateur de *Revue & Corrigée*), par courriel le 19 avril 2017.

Païni, Dominique (Directeur de la Cinémathèque Française, 1993-2000). Brève conversation avec lui au Centre Pompidou puis quelques échanges courriels du 13 au 23 avril 2017.

Thomadaki, Katerina (*A.s.t.a.r.t.i.*, a enseigné à Paris 1). Par téléphone le 2 mars 2017 et par courriel du 2 au 30 mars 2017.

9. **Conversations avec les spectateurs à *L'Etna***

Ci-dessous sont citées seulement quelques personnes que j'ai rencontrées et parlées brièvement lors des projections de films à L'Etna (elles ne sont pas membres de cette association). Les six premières personnes sont des lycéens ou en première année à l'université. J'ai parlé avec plusieurs autres personnes au cours des projections. Ces catégories de résultat révèlent qui sont les spectateurs, au-delà des membres, lors des projections de films dans les locaux des associations.

Boure, Guillaume, en 2017. *Ibid.*

Chapron, Clémentine. *Ibid.*, le 7 avril 2018.

Ciepielewski, Jeremy, en 2017. Il n'a pas fait des films dans l'association.

Crance, Marie-Cécile. *Ibid.*, le 01 mars 2017.

Leszez, Lucie. Son film issu d'un atelier de *L'Etna* a été projeté, le 01 mars 2017.

Leter, Samuel. Son film en pellicule a été projeté à *L'Etna*, le 6 mai 2017. Il n'a pas été fait par le biais de cette association.

Quelques membres du collectif *Les Scotcheuses*, dont Maxime Führer, après la projection de leurs films. Führer a projeté en 2017 dans l'association l'un de ses films (qu'il en a lui-même fabriqué l'émulsion avec des pommes de terre mélangées à d'autres éléments). J'ai aussi rencontré quelques membres de ce collectif à *L'Abominable*, à la *Parole errante* et à la rencontre *Bains Argentiques* à Nantes.

Un ingénieur en chimie. Je n'ai pas demandé son prénom ni son nom. Je lui ai demandé s'il avait déjà fait des films à *L'Etna* et il m'a répondu que non et qu'il était ingénieur en chimie. En 2017.

10. **Les dix ateliers que j'ai suivis**

De 2010 à 2016, principalement à L'Etna.

- Atelier Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna (Enjeux), en super 8mm – tournage, développement de la pellicule, montage et projection –, mené par Mauricio Hernández en 2010 à L'Etna, Paris, 75003.
- Atelier d'animation image par image – animation en numérique au banc-titre d'une petite feuille, d'une petite balle et d'une petite chenille, toutes les

trois figures ont été dessinées sur le papier –, mené par Richard Negre en 2010 à L'Etna, Paris, 75010.

- Atelier d'intervention sur pellicule 16mm – technique de peinture, grattage, rayures, etc. | projection –, mené par Sylvia Fredriksson en 2010 à L'Etna, Paris, République.
- Atelier Pratique cinématographique – Prise de vue Bolex H16mm Reflex – tournage, développement de la pellicule, montage et projection –, mené par Guillaume Mazloum en 2013 à L'Etna, Montreuil.
- Atelier de développement d'un film super 8mm – tournage, développement de la pellicule et projection –, mené par Victor De Las Heras en 2013 à L'Etna, Montreuil.
- Atelier Enjeux du montage numérique. Le montage vu de L'Etna (Enjeux), en super 8mm – tournage, développement de la pellicule, montage et projection –, mené par Mauricio Hernández en 2015 à L'Etna, Montreuil.
- Atelier Tourner-Monter en super 8mm – tournage, projection. Le développement de la pellicule et le montage ont été effectués par Tomaž Burlin et Guillaume Anglard. Mené par Tomaž Burlin et Guillaume Anglard, membres de L'Etna, lors du Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris (organisé par le Collectif Jeune Cinéma aux Les Voûtes en 2016 à Paris). Cet atelier a engendré le film Des Tournements, lequel contient 9 films dont le mien. Il a été projeté, avec des musiciens qui jouaient en direct en improvisant, lors de ce festival. Le film est accessible à l'url https://vimeo.com/196621413.
- Atelier de tireuse contact, mené par Richard Tuohy lors des rencontres Bains Argentiques le 9 juillet 2016 à Nantes.
- Atelier d'émulsion, mené par Lindsay Mclntyre, *Ibid.*
- Atelier de tireuse optique Oxberry, mené par Noah Teichner le 23 avril 2016 à L'Abominable, La Courneuve.

11. Liste des sites web et plateformes des associations, des membres, du réseau

11.1. Liste des sites web et plateformes Vimeo et facebook des associations et du réseau

- https://Burstscratch.org/site/ ; https://vimeo.com/user49269466
- www.cnc-asso.fr/17 ; http://www.stages-photo-artisanale.com/18
- http://www.etna-cinema.net/, https://vimeo.com/etnacinema
- http://www.l-abominable.org/, http://www.10ans.l-abominable.org/ ; https://vimeo.com/user8279565
- http://www.adlibitum.saintmarcellin-vercors-isere.fr/
- https://Bioskoplab.wordpress.com/
- http://www.Mire-exp.org/
- https://www.facebook.com/pg/Labo-K-2258468521064652/posts/ ; http://assozdc.canalblog.com/pages/labo-k/31011283.html ; https://vimeo.com/user72286465
- http://assozdc.canalblog.com/ ; https://vimeo.com/user5170502/about https://vimeo.com/user517050219
- http://www.Treiz.net/20
- https://vimeo.com/Treiz ; https://vimeo.com/Treiz/about21
- http://www.labodimages.free.fr/ https://www.dailymotion.com/labodimages
- http://laboccp.fr/22
- http://www.filmlabs.org/
- http://www.filmlabs.org/wiki//fr/start23

---

[17] Ce site web de l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées* n'existe plus depuis 2017.

[18] Il s'agit du nouveau site web de l'association *Cinéma non conventionnel et images inanimées* depuis 2017.

[19] *Zéro de Conduite* ; *Labo K* ; *Treiz.*

[20] Lien trouvé sur la page Vimeo de *Treiz* – https://vimeo.com/*Treiz*/about. Nom de domaine réservé sur le web mais la page n'a pas été activée. Selon Colas Ricard *Treiz* n'est plus une association « laborantine » mais elle fonctionne toujours pour des projets de production et de diffusion de films, entre autres.

[21] Sur cette page il est inscrit que les collaborateurs sont : Colas Ricard, Alice Heit et Emmanuel Piton. Et que : « *Treiz* est une association basée à Rennes, créée le vendredi 13 mars 2009 par Maïté Fraeye, Benoît Lamy et Colas Ricard. Elle a pour objet le développement de projets artistiques tels que productions ou diffusions de films, livres, etc. » Les collaborateurs cités ont un lien Vimeo sur cette même page (où l'on trouve leurs films respectifs).

[22] *Laboratoire de création collectif et participatif*, cette association a des pages web sur le site web du Cinéma L'Univers.

[23] « Wikipelloche est un wiki dédié à la pellicule argentique, qu'elle soit utilisée pour des images fixes (photographie) ou pour des images animées (cinéma, installation, performance). Wikipelloche est né suite aux séminaires Maddox, où un groupe de cinéaste-chimistes tentent de mettre en commun les savoirs et savoir-faire nécessaire à la fabrication artisanale d'émulsion photographique.

- http://metamkine.free.fr/metamchoix.htm24
- http://www.metamkine.com/25 ; http://corticalart.com26
- L'Atelier MTK27
- http://www.lafriche.org/fr/28

11.2. Liste des associations n'ayant pas de site web depuis leur création[29]

- Les films de la Belle de Mai30
- Élu par cette crapule31
- Treiz32

11.3. Liste de quelques sites web et pages *Vimeo* des membres des associations et structures

- https://www.facebook.com/silvi.simon.Burstscratch (Silvi Simon, Burstscratch)

Il est hébergé par filmlabs.org, réseau mondial de laboratoires artisanaux et partagés, où les cinéastes et artistes continuent d'explorer le médium film. Pour participer à Wikipelloche, il suffit d'envoyer une demande à wikimaster [arobase] filmlabs [point] org, en spécifiant le nom d'utilisateur et le mot de passe que vous voulez. Il est également recommandé de jeter un oeil à la page comment écrire sur wikipelloche, où l'on trouve des conseils d'utilisations et un précis de nomenclature. »

[24] Site web contenant des informations sur la *Cellule d'Intervention Metamkine.* Ce groupe a beaucoup influencé la création de l'*Atelier MTK*. Il réalise des performances avec des films développés à l'*Atelier MTK* et ailleurs.

[25] La *Cellule d'Intervention Metamkine* et L'*Atelier MTK* sont issus des élans formés à partir de Metamkine (devenu un label de musique), de la fin des années 1980 au début des années 1990. Metamkine, crée par Jérôme Noetinger et par d'autres personnes, a changé de nom, maintenant il est dénommé Corticalart, http://corticalart.com.

[26] *Ibid.*

[27] Toujours en activité, cette association ne comporte pas de site web. Voir plus loin la page vimeo d'Etienne Caire qui est à l'*Atelier MTK* depuis ses origines, et dans le réseau avant même que cette association ne soit créée.

[28] *S*ite web de *La Friche Belle de mai* de Marseille, lieu culturel où l'association *Les films de la Belle de Mai* s'est installée dès 1996, d'après Denis Cartet lors de notre entretien, *op. cit*. On peut observer par la consultation de ce site web, comme le souligne Denis Cartet, qu'aujourd'hui la friche « est devenue un véritable organe culturel » à Marseille. Consulté le 7 février 2017.

[29] D'après mes recherches des sites web en France répertoriés dans les bases de données Web de l'Inathèque.

[30] Voir le site web d'une autre structure créée par Denis Cartet à l'url http://digitalborax.org/ ; ses films réalisés de 1992 à 2015 sont accessibles à l'url http://digitalborax.org/index.php/portfolio/7-films/. Consulté le 8 janvier 2017.

[31] On peut avoir des informations sur cette association à l'url http://www.cineastes.net/., consulté le 20 novembre 2017.

[32] Cette association ne comporte pas un site web, elle a seulement une page Vimeo. L'un de ses fondateurs, Colas Ricard, est le créateur du site web cinéaste.net (consulté le 20 novembre 2017). Ce site a été et reste toujours une importante référence sur le web.

- http://emmanuelpiton.net/avenir.html ; https://vimeo.com/user7635774 (Emmanuel Piton, Labo K)
- https://philippecote.wordpress.com/ (Philippe Cote, L'Etna)
- https://vimeo.com/lange (Dominik Lange, L'Abominable et L'Etna)
- https://vimeo.com/colasricard (Colas Ricard, Treiz)
- http://digitalborax.org/index.php/portfolio/7-films/ (Denis Cartet, Les films de la Belle de Mai, Labo d'images)
- http://digitalborax.org/ (Denis Cartet, *Ibid.*)
- https://vimeo.com/riojim (Etienne Caire, l'Atelier MTK)
- https://vimeo.com/aliceheit (Alice Heit, Treiz)
- https://vimeo.com/kareldoing (Karel Doing, Studio Één)
- http://www.hugoverlinde.net (Hugo Verlinde, L'Etna)

SITOGRAPHIE

Liste de sites web relatifs à d'autres structures, au cinéma expérimental et d'avant-garde

- https://www.hiero.fr/1
- http://www.molodoi.net/2
- https://gregpope.org/loophole-cinema/3
- https://www.25fps.hr/en4.
- www.cinememoire.net5
- https://labelombres.wordpress.com/category/films/6
- https://www.lowave.com/fr/ – produit des dvd
- https://re-voir.com/shop/fr/, https://vimeo.com/revoir7
- http://www.paris-experimental.asso.fr/8
- http://www.cineastes.net/, http://www.exprmntl.net
- http://derives.tv/9
- https://lightcone.org/
- http://www.cjcinema.org/ ; https://vimeo.com/collectifjeunecinema
- http://www.revue-et-corrigee.net/?
- http://www.braquage.org/
- http://lunivers.org/
- https://le102.net/

---

[1] Site web de la *Fédération Hiéro Colmar en Alsace*, créée par Jean Damien Collin. Elle organise des concerts et des projections de films expérimentaux depuis 1992. Selon Laurence Barbier, lors de notre entretien, *op. cit*., cette fédération a influencé l'association *Burstscratch*..

[2] Site web de l'association *Centre autonome jeune Molodoï* située depuis 1989 à Strasbourg. Les membres de *Burstscratch* étaient aussi membres de *Molodoï* à la fin des années 1990, d'après Silvi Simon lors de notre entretien, *op. cit*.

[3] Site web de Greg Pope concernant le collectif d'artistes Loophole Cinéma (basé à Londres de 1989 à 1998). Celui-ci a organisé le *Symphosium of Shadows*. Selon Silvi Simon (Burstscratch) et Christophe Auger, lors de notre entretien, *op. cit*., ce collectif a été très important pour eux et pour quelques membres des associations.

[4] Site web du *Festival 25 frames per second* à Zagreb par le biais duquel la « rencontre des laboratoires » en Croatie a été organisé en 2010, d'après Silvi Simon lors de notre entretien, *op. cit.*

[5] *Cinémathèque marseillaise de films amateurs*.

[6] Site web *Label Ombres*, structure de cinéma et documentaire, création, édition, diffusion, créée par des anciens membres de *L'Etna* comme Carole Arcega, Sylvia Fredriksson, etc., cité par Philippe Cote lors de l'entretien qu'il m'a accordé, *op. cit*.

[7] Produit des dvd, édite des livres, organise des rencontres et débats, etc., autour du cinéma d'avant-garde et expérimental.

[8] Maisons d'édition autour du cinéma d'avant-garde et expérimental.

[9] Site web avec quelques articles en rapport aux associations du corpus.

- http://www.la-parole-errante.org/
- https://www.lejardindalice.org/
- https://zad.nadir.org/spip.php?article376210
- http://www.cinemalaclef.fr/
- https://www.centrepompidou.fr/
- http://www.le-bal.fr/
- http://www.inattendus.com/
- http://www.nova-cinema.org/
- https://www.familymovie.fr/
- https://www.cine-super8.net/
- https://www.kodak.com
- http://homemoviedayparis.fr/
- http://homemoviedayparis.fr/association-linversible/
- http://filmprojection21.org
- http://cine9.5mm.free.fr/wcc02300.htm
- http://www.cotecourt.org/
- http://www.cinedoc.org/ (Paris Film Coop / Cinédoc)
- https://worm.org/
- http://www.cwb.fr/ (Centre Wallonie-Bruxelles)
- http://www.studiodesursulines.com/
- https://www.brefcinema.com/
- http://www.mouvement.net/
- www.debordements.fr

[10] Lien concernant le collectif d'artistes *Les Scotcheuses*. Ce collectif a développé photochimiquement ses films dans les associatifs. Il n'a pas un site web.

BIBLIOGRAPHIE

1. Théories du cinéma, de la photographie, des arts

Ouvrages

Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

Aumont, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile-Cahiers du Cinéma, 1992.

—, *L'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

—, Marie, Michel, *L'Analyse de films*, Paris, Nathan cinéma, 2002.

Barthes, Roland, *La Chambre Claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

Bellour, Raymond, *L'analyse du film*, coll. « ÇA cinéma », Paris, Albatros, 1979.

Brenez, Nicole, *De la figure en générale et du corps en particulier*. *L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.

Casetti, Francesco, *L'occhio dello spettatore*, Milano, Università Cattolica, 2000.

Chion, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, collection « Essais », 1993.

Deleuze, Giles, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

—, *Cinéma 2. L'image temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Dufrenne, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.

Moine, Raphaëlle, *Le genre du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2015.

Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'Homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1956.

Niney, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.

—, *Le subjectif de l'objectif : nos tournures d'esprit à l'écran*, Paris, Klincksieck, 2014.

—, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2002.

Odin, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris, Armand Colin, 1990.

—, *De la fiction*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Université, 2000.

—, *Les espaces de communications. Introduction à la sémio-pragmatique*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, coll. « La communication en plus », 2011.

Schiller, Friedrich dans *Lettres sur l'esthétique de l'homme*, 1974, Paris, Aubier, 1992.

Articles

Albera, François, « Maurice Merleau-Ponty et le cinéma », 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma n° 70, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC), 2013, p. 120-153.

Altman, Rick, Mervant-Roux, Marie-Madeleine (tr.), Giusy, Pisano (tr.), « Le son du cinéma. Tout le son », in Ligea, Paris, Éditions Ligea, n° 141-144, 2015/2, p. 41-56 ; article originel : *Film Sound. All Of It*, Iris. Revue de théorie de l'image et du son/A Journal of Theory on Image and Sound, Paris, Iowa City, University of Iowa, n° 27, printemps 1999, p. 31-47.

Aumont, Jacques, Blümlinger, Christa (dir.), Lagny, Michèle (dir.), Lindeperg, Sylvie (dir.), Rollet, Sylvie (dir.), « L'origine du crime », *Paysages et Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, Théorème n° 19, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2014.

Blümlinger, Christa, « Culture de remploi », Trafic, n° 50, Paris, 2004.

Bregman, Dorine, « Nouveaux entrants dans l'industrie cinématographique. Le court métrage comme voie d'apprentissage », Réseaux, Communication – Technologie – Société, volume 15, n° 86, Paris, 1997, p. 39-58.

Comolli, Jean-Louis, « L'anti-spectateur. Sur quatre films mutants », *Malaise dans le documentaire*, Images documentaires, n° 44, Paris, 2002.

Fleckinger, Hélène, Fleckinger, Hélène (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Layerle, Sébastien (dir.), « Épilogue. Réflexions sur une rematérialisation du cinéma par ses techniques », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel*, Bruxelles, Peter Lang, 2020. p. 271-284.

Fleischer, Alain, Otchakovsky-Laurens, Paul (dir.), « Le cinéma, court-circuit et contre-temps », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Trafic, n° 50, P.O.L. éditeur, Paris, 2004, p. 137-145.

Gagnebin, Murielle, « Limites de la sublimation dans des conditions extrêmes : *La maison de Nina de Richard Dembo* », *Sublimations*, Revue française de psychosomatique, n° 46, Presse Universitaires de France, Paris, 2014, p. 39-49.

Lagny, Michèle, « Film outil », Trafic, n° 50, Paris, 2004.

Mervant-Roux, Marie-Madaleine, Pisano, Giusy, *Le bruit dans les arts depuis* L'Art des bruits, Ligea, Paris, Éditions Ligea, n° 141-144, 2015/2, p. 33-40.

Metz, Christian, Bellour, Raymond (dir.), Kuntzel, Thierry (dir.) et Metz, Christian (dir.), « Le signifiant imaginaire ». *Psychanalyse et cinéma*, Communication n° 23, Paris, Seuil, 1975, p. 3-55.

Siety, Emmanuel, « Le goût de la peur », conférence au Forum des Images, Paris, 6 mars 2009.

2. **Histoire, sociologie et anthropologie du cinéma, de la photographie, des arts**

Ouvrages

Aubert, Jean-Paul (dir.), Taillibert, Christel (dir.), *L'économie de la cinéphilie contemporaine*, Cahiers de champs visuels n°12/13, L'Harmattan, 2017.

—, —, *Les nouvelles pratiques cinéphiles*, Cahiers de champs visuels n°12/13, L'Harmattan, 2015.

Aumont, Jacques ; Bergala, Alain ; Marie, Michel et Vernet, Marc, *L'esthétique du film*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1983. Les 4e et 5e éditions sont apparues chez Armand Colin, respectivement en 2016 et 2021.

Baecque, Antoine de, Delage, Christian, *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », 1998.

Bourdieu, Pierre, Boltanski, Luc, Castel, Robert, Chamboredon, Jean Claude, Schnapper, Dominique, Lagneau, Gérard, et Vendeuvre, Philippe (*pref.*), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1965.

Casetti, Francesco, *Les théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, 2012.

Castro, Teresa (dir.), Pitrou, Perig (dir.) et Rebecchi, Marie (dir.), *Puissance végétale et cinéma animiste. La vitalité révélée par la technique*, Dijon, Presses du réel, 2020.

Comolli, Jean-Louis, *Corps et cadre : cinéma, éthique, politique*, Paris, Éditions Verdier, 2012.

—, *Voir et pouvoir. L'innocence perdue (cinéma, télévision, fiction, documentaire)*, Paris, Verdier, 2004.

Costa, Mario, *Internet et globalisation esthétique : l'avenir de l'art et de la philosophie à l'époque des réseaux*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Devictor, Agnès (dir.), Feigelson, Kristian (dir.), *Croyances et sacré au cinéma*, CinémAction n° 134, Paris, Éditions C. Cortet, 2010.

Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Paris, Édition de Minuit, 2003.

Ede, François, *GTC, histoire d'un laboratoire cinématographique*, Edition Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris, 2016.

Esquenazi, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, Logiques Sociales, 1994.

—, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2009.

Fleckinger, Hélène (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Layerle, Sébastien (dir.), *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel,* Bruxelles, Peter Lang, 2020.

Fourmentraux, Jean-Paul, *Art et Internet : les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS, 2010.

Frodon, Jean-Michel, *L'Âge moderne du cinéma français*. *De la nouvelle vague à nos jours*, Paris, Flammarion, 1995.

Geimer, Alexander (dir.), Heinze, Carsten (dir.) et Winter, Rainer (dir.), *Die Herausforderungen des Films. Soziologische Antworten*, Wiesbaden, Springer Fachmedien, 2018.

Hamus-Vallée, Réjane, Renouard, Caroline, *Les effets spéciaux au cinéma. Un siècle de création en France et dans le monde*, Paris, Armand Colin, 2018.

Heinich, Nathalie, *La sociologie de l'art*, Paris, La Découverte, collection « Repères », 2004.

Jeancolas, Jean-Pierre, *Histoire du cinéma Français*, Paris, Armand Colin, 2011.

Karlof, Michel, *Cinéma super 8 et vidéo légère*, Paris, Éditions Denoël, 1980.

Marie, Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, Paris, Nathan Université, 1997, pour la première édition, Armand Colin, 2017 (4ème éditions).

—, *Le cinéma Muet*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005.

—, *Le jeune cinéma français*, Paris, Nathan, 1998.

Morin, Edgar, *Cinéma, un art de la complexité*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2018.

Péquignot, Bruno, De Singly, Françoise, *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2013.

Rancière, Jacques, *Arrêt sur l'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 1997.

Sorlin, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015.

—, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

Taillibert, Christel, *L'Institut International du Cinématographe Éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme*, Paris, L'Harmattan, coll. « communication et éducation », 1999.

Tesson, Charles, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Les petits Cahiers, Scérén-CNDP, 2007.

Valéry, Paul, *Notion générale de l'art*, Paris, Gallimard, 1957. (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, cote XD 24924).

Vautier, René, *Caméra citoyenne*, Rennes, Éditions Apogée, 1998.

Viala, Alain, *Histoire du théâtre*, Presses universitaires de France, 2005.

Articles

Augros, Joël, Bessière, Irène (dir), Creton, Laurent (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Odin, Roger (dir.), « Du cinéma populaire à l'Espace 1789. Un siècle et plus de cinéma à Saint-Ouen », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016., p. 103-118.

Benoît Turquety, Hélène Fleckinger (dir.), Kira Kitsopanidou (dir.) et Sébastien Layerle (dir.), « Histoire des machines / histoire des techniques : à partir de Bolex », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel. Sources, terrains, méthodes.,* Bruxelles, Peter Lang, 2020, p. 41-52.

Bessière, Irène, Bessière, Irène (dir), Creton, Laurent (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Odin, Roger (dir.), « Postface », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 193-199.

Donfu, Eric, Lasjaunias, Aude, *DIY : tant de gens se reconnaissent dans ces trois lettres*, Le Monde, Paris, 20 novembre 2013. Entretien avec Donfu, le sociologue revient sur l'histoire et la pratique du « do it yourself ».

Edgerton, David, Pestre, Dominique (tr.), « Des innovations aux usages. Dix thèses éclectiques sur l'histoire des techniques », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 53e année, no 4-5, juillet-octobre 1998, p. 815-837.

Forest, Claude, Bessière, Irène (dir), Creton, Laurent (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Odin, Roger (dir.), « Multiplex et cinémas de proximité. Une cohabitation dans la ville », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 119-135.

Frampton, Hollis, Turquety, Benoît (tr.), « Les paramètres du traitement », *Émulsion – Mouvement – Accéléré – Couleur*, 1885, revue d'histoire du

cinéma, n° 87, Paris, éditions de l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2019, p. 12-33[1].

Jullier, Laurent, Lefebvre, Thierry (dir.), « L'ère numérique : vers l'évanescence du trucage », *Pour une histoire du trucage*, 1895, revue d'histoire du cinéma, n° 27, Paris, éditions de l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1999, p. 113-120.

Kitsopanidou, Kira, Layerle, Sébastien, Fleckinger, Hélène (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Layerle, Sébastien (dir.), « Introduction », *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel,* Bruxelles, Peter Lang, 2020. p. 19-22.

Krek, Isabel, « Colloque "Techniques du cinéma amateur : problème d'archive, problème d'histoire" (Université de Lausanne, 28-30 novembre 2018) », dossier *Émulsion – Mouvement – Accéléré – Couleur*, Compte-rendu, 1885, revue d'histoire du cinéma, n° 87, Paris, éditions de l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2019, p. 155-158.

Odin, Roger, Bessière, Irène (dir), Creton, Laurent (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Odin, Roger (dir.), « Quel rôle pour le cinéma dans une ville ouvrière ? Le cas de Saint-Étienne », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains,* Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 95-102.

Prudhomme, Claude, Chantin, Jean-Pierre, Rocher, Philippe, « Religion et cinéma : les bobines du sacrée », *Les mots de la « religion »*, Histoire, monde et cultures religieuses, 2013, p. 153-156.

Sevestre, Philippe, « Le super 8 », 17 juillet 2008, consulté le 12 octobre 2016 à l'url de la Cinémathèque marseillaise de films amateurs http://cinememoire.net/index.php/numerisation-de-films/les-formats-de-films/le-super-8. Sevestre est président de la Fédération Française de Cinéma et Vidéo.

Sifaki, Eirini, Bessière, Irène (dir.), Creton, Laurent (dir.), Kitsopanidou, Kira (dir.), Odin, Roger (dir.), « Cinéma et pratiques spatiales. La construction de la grille de pratiques spatiales de David Harley à l'étude des pratiques cinématographiques », *Ville et cinéma. Espaces de projection, espaces urbains*, Théorème n° 26, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 29-40.

[1] D'après Éric Thouvenel dans ce même numéro de la revue 1985, ce texte est la première transcription en français de la conférence de Frampton lors du colloque *The Materials of Film : A Conference on the Basic Elements of the Medium and Its Operations* lequel a eu lieu les 30 avril et 1 mai 1976 à l'Université de New York. La première transcription, en anglais, date de 2012, et a été publiée dans le n° 56 du *Millenium Film Journal*.

S. n, (Pathé-Cinéma), Breton, André J-L (dir.), « Pour réussir en inversion soignez surtout vos lavages », in Le cinéma chez soi, Revue illustrée du Cinématographe, de la Famille et de l'École, n° 25 (parue de 1926 à 1939), Paris, Éditions Le cinéma chez soi, novembre 1928, p. 14-15. Communiqué par les laboratoires Pathé-Cinéma à Joinville le 21 août 1928.

S. n, « Petite histoire des formats de films », 16 juillet 2008, consulté le 12 octobre 2016 à l'url de la Cinémathèque marseillaise de films amateurs, http://cinememoire.net/index.php/numerisation-de-films/petite-histoire-des-formats-de-films.

Thouvenel, Éric, « "Les paramètres du traitement" : une conférence de Hollis Frampton », dossier Émulsion – Mouvement - Accéléré – Couleur, in 1885, n° 87, Paris, éditions de l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2019, p. 8-11.

Turquety, Benoît, « Propositions pour une histoire des techniques en cinéma », Paris, 1895, revue d'histoire du cinéma, n° 82, 2017, p. 8-13.

3. **Méthodologie et cadre analytique 1 : champs historiques et processus**

Ouvrages

Artières, Philippe, *Dépouillement, subst. masc.*, Paris, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, 2013.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *La guerre d'Algérie et les médias. Questions aux archives*, Théorème n° 18, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.

— (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

—, Ferro, Marc (préf.), *Lettres filmées d'Algérie : des soldats à la caméra*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2015.

—, *Les documenteurs des années noires*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2004.

Blümlinger, Christa (dir.), Lagny, Michèle (dir.), Lindeperg, Sylvie (dir.) et Rollet, Sylvie (dir.), *Paysage, Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, Théorème, n° 19, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

Boucheron, Patrick, Riboulet, Mathieu, *Prendre Dates. Paris, 6 janvier-14 janvier 2015*, Paris, Éditions Verdier, 2015.

Braudel, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.

Brecht, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique : écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, 1999.

Casey, Edward S., *Remembering: A Phenomenological Study*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

Dulong, Renaud, *Le témoin oculaire*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1998.

Engel, Pascal (dir.), Housset, Emmanuel (dir.), *Le Témoignage. Perspectives analytiques, bibliques et ontologiques*, Philosophie n° 88, Paris, Les Éditions de Minuit, hiver 2005.

Farge, Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire » n° 233, 1989.

Ferro, Marc, *Analyse des films, analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1975.

—, *Cinéma et Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1993.

Ficamos, Bertrand, Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), Bernardet Jean-Claude (dir.), *Cinema Novo, avant-garde et révolution*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2013.

Ginzburg, Carlo, Aymard, Monique (tr.), Paoloni, Christian (tr.), Bonan, Elsa (tr.) et Sancini-Vignet, Martine (tr.), *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

Lagny, Michèle, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

Layerle, Sébastien, Bertin-Maghit, Jean-Pierre (préf.), *Caméras en lutte en mai 68. « Par ailleurs le cinéma est une arme… »*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2008.

Le Goff, Jacques (dir.), Nora, Pierre (dir.), *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux projets*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », n° 16, 17 et 18, 1999.

—, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

Lindeperg, Sylvie, *La voix des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris, Verdier, coll. « Histoire », 2012.

—, *Les écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français*, Paris, Éditions Points, 2014.

Merger, Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, coll. « La République des idées », 2002.

Mortier, Roland, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1982.

Nichols, Bill, *Representing Reality. Issues and Concepts Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Nora, Pierre, Nora, Pierre (dir.), « Présentation » ; « Entre mémoire et histoire. Le problème des lieux » ; « De la République à la Nation », *Les Lieux de mémoires, I La République*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, respectivement p. 7-14, p. 15-42 et p. 15-42.

Norton Cru, Jean, *Du témoignage*, Paris, Allia, 1997.

—, *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Éditions Les Étincelles, 1929 (rééd. Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2007).

Ory, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

Rancière, Jacques, *Les mots de l'histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris, Le Seuil, 1992.

Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Points Seuil, 2000.

—, *Temps et récits*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 1991.

Vaillant, Alain, *La civilisation du rire*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

Walter, Jacques (coord.), dossier « Faux témoins », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz, n° 106, Paris, Éditions Kimé, 2010.

Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

Articles

Bergson, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, dans Henri Bergson. Œuvres, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Bertin-Maghit, Jean-Pierre, « Entretien avec Christian Jacque (1986) », *Christian Jacque*, 1895, Revue d'histoire du cinéma, n° 28, Paris, Éditions de L'Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma (AFRHC), 1999, p. 47-52.

—, « "La bataille du rail" : de l'authenticité à la chanson de geste », *Cinéma et Société*, Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine, n° 33-2, Belin Éditeur, Paris, 1986, p. 280-300.

—, « La mise en scène du sport dans les documentaires de propagande sous l'Occupation (France 1940-1944) », *Montrer le sport*, Cahiers de l'Institut

National du sport, de l'expertise et de la performance, Hors-Série, Paris, 2000, p. 105-127.

—, « Le cinéma français sous Vichy », *Recherche d'histoire du cinéma*, Cahiers de la Méditerranée, Éditions du Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine de l'Université Nice Sophia Antipolis, n° 16-17, Nice, 1978, p. 91-109.

—, « Le comité interprofessionnel régional d'épuration de Paris et ses archives », La Gazette des Archives, Éditions de L'Association des archivistes français, n° 136, Paris, 1987, p. 29-40.

—, « Les voyages du maréchal : trois historiens en quête d'images », *La Méditerranée. Affrontements et dialogues*, Vingtième Siècle, revue d'Histoire, n° 32, Presses de Sciences Po, Paris, 1991, p. 85-92.

Engel, Pascal (dir.), Housset, Emmanuel (dir.), « Présentation », *Le Témoignage. Perspectives analytiques, bibliques et ontologiques*, Philosophie, n° 88, Paris, Les Éditions de Minuit, hiver 2005, p. 5-7.

Farge, Arlette, Baecque, Antoine de (dir.), Delage, Christian (dir.), « Écriture historique, écriture cinématographique », *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Histoire du temps présent », p. 111-125.

Ferro, Marc, Bortzmeyer, Gabriel, « Le cinéma, loupe de l'histoire », *Débordements*, entretien avec Marc Ferro réalisé en août 2014 à Saint Germain en Laye, consulté le 14 juillet 2019 aux url http://www.debordements.fr/Marc-Ferro-1-2 ; http://www.debordements.fr/Marc-Ferro-2-2.

Fléchet, Anaïs, « L'exotisme comme objet d'histoire », Hypothèses, Paris, Éditions de la Sorbonne, janvier 2008, 15-26.

Hauser, Henri, « Un touriste parisien dans le levant au XVI^{ème} siècle », a-thématique, Paris, Revue internationale de l'enseignement n° 33, Société de l'enseignement supérieur, A. Chevalier-Marescq et C^{ie}, 1897, p. 135-149.

Jovanovic, Nenad, « La réflexivité comme dialectique : le documentaire brechtien », *Formes politiques, politiques des formes*, in Traverses, n° 1, 2020, consulté le 10 septembre 2020 à l'url https://www.film-documentaire-ecrits.fr/traverses1-reflexivite.

Prstojevic, Alexandre, Walter, Jacques (coord.), « Faux en miroir : fiction du témoignage et sa réception », *dossier Faux témoins*, Témoigner entre histoire et mémoire, Revue pluridisciplinaire de la fondation Auschwitz, n° 106, Paris, Éditions Kimé, 2010, p. 23-38.

Tissot, Sylvie, « De l'emblème au "problème". Histoire des grands ensembles dans une ville communiste », *Les infortunes de l'espace*, Paris, Les Annales de la Recherche Urbaine n° 93, p. 122-129.

Voldman, Danièle, « Le témoignage dans l'histoire française du temps présent », dossier *L'histoire du temps présent, hier et aujourd'hui*, Bulletins, n° 75, éditions de l'Institut d'histoire du temps présent, consulté le 27 mars 2018 à l'url https://ihtp2004siteihtp2004.ihtp.cnrs.fr/spip.php?article472&lang=fr.html.

Willard, Claude, « La population montreuilloise de la fin du XIXe siècle à la Seconde Guerre Mondiale », *Peuplement en Banlieue*, Paris, Villes en parallèle n° 15-16, p. 84-99, 1990.

4. **Méthodologie et cadre analytique 2 : champs étendus (sociologie, anthropologie, ethnologie, ethnographie, sémiologie, philosophie)**

Ouvrages

Adorno, Theodor W., Adorno, Gretel (dir.), Tiedemann, Rolf (dir.), Kaufholz, Éliane (tr.), Jimenez, Marc (tr.), *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.

Affergan, Francis, *Exotisme et Altérité*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1987.

Barthes, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

Berger, Peter, Luckman, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Armand Colin, coll. « « Bibliothèque des classiques », 1996.

Debord, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel, 1967 (puis son film éponyme réalisé en 1973, 87'17).

Elias, Norbert, Kamnitzer, Pierre (tr.), *La civilisation des mœurs*, Paris, Pocket, 2003.

Géraud, Marie-Odile, Leservoisier, Olivier, Pottier, Richard, Gaillard, Gérald, *Les Notions clés de l'ethnologie. Analyses et textes*, Paris, Armand Colin, 2002.

Jutand, Francis, *La métamorphose numérique. Vers une société de la connaissance et de la coopération*, Paris, Alternatives, 2013.

Laplantine, François, *L'anthropologie*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

Leroi-Gourhan, André, *Le geste et la parole, II, La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

Mucchialli, Alex, *L'identité*, Paris, Presses Universitaire de France, 2013.

Musso, Pierre, Critique des réseaux, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

—, *Télécommunications et philosophie des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Parrochia, Daniel, *Penser les réseaux*, Paris, Champ Vallon, 2001.

—, *Philosophie des réseaux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Rojas, Estrella, *Réseaux socionumériques et médiations humaines*, Paris, Hermes/Lavoisier, 2013.

Revel, Jacques (dir.), *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, Paris, Éditions Gallimard Le Seuil, 1996.

Simmel, Georg, Deroche-Gurcel, Lyliane (tr.), Muller, Sybille (tr.), *Sociologie. Étude sur les formes de socialisation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

Simondon, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958.

—, *Sur la technique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Hors collection », 2014.

Stiegler, Bernard, *La société automatique*, Paris, Fayard, 2015.

Valéry, Paul, *Regard sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945.

Articles

Barthes, Roland, « Éléments de sémiologie », *Recherches Sémiologiques*, Communication, n° 4, École Pratique des Hautes Études – Centre d'Études des Communications de Masse, Éditions du Seuil, Paris, 1964, p. 91-135/133.

Benjamin, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », *Zeitschrift für Sozialforschung. Herhausgegeben im Auftrag des Instituts für socialforschung von Max* Horkheimer, Paris, Librairie Félix Alcan, Jahrgang V, 1936 | 1937, p. 40-68. Bibliothèque Nationale de France, cote 8° R 40016.

Boltanski, Luc, « Les usages sociaux du corps », *Annales*. Économies, sociétés, civilisations, 26e année, n° 1, Paris, Éditions de L'Ehess, 1971, p. 205-233.

Bourdieu, Pierre, « Le champ littéraire », dossier *Le champs littéraire*, Actes de la recherche en sciences sociales, n° 89, Paris, septembre 1991, p. 3-46.

Cabestan, Philippe, « Qui suis-je ? Identité-*ipse*, identité-*idem* et identité narrative », Paris, Le Philosophoire n° 43, 2015, p. 151-160.

Cohen, Claudia, *Île de France : comment le prix des transports en commun a évolué en dix ans*, Le Figaro, 11 janvier 2019.

Dannequin, Claudine, « Les étrangers en France : paroles d'enfants dans le Nord-Est parisien. », *Écoutes, écho du politique*, Mots. Les langages du politique n° 40, Paris, Presses de la Fondation nationale de sciences politiques, 1994, p. 40-52.

Elias, Norbert, « Sport et Violence », *Le sport, l'État et la violence*, Acte de la recherche en sciences sociales, vol. 2, n° 6, Paris, 1976, p. 2-21.

Garcia, Tristan, « Le réel n'a pas besoin de nous », *Écrire le réel*, conférence lors du Banquet d'automne de Lagrasse, Lagrasse, octobre 2015.

Guélaud, Claire, *Chômage : les experts tempèrent l'optimisme du chef de l'État*, Paris, Le Monde, 27 janvier 2010.

Miossec, Jean-Marie, « Un modèle de l'espace touristique », *Régions, environnements, aménagements*, L'espace géographique n° 1, Paris, 1977, p. 41-48.

Moussaoui, Abderramane, « Observer en anthropologie : immersion et distance », in Contraste, Enfance et handicap, n° 36, Revue de l'ANESCAMP, Paris, Éditions Érès, 2012, p. 29-46.

Olivier de Sardan, Jean-Pierre (retranscription), « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », consulté le 21 février 2016 à l'url http://www.tamdaoconf.com/tamdao/wp-content/uploads/2010/03/Tam-Dao-2007-FR-SP2-Olivier-de-Sardan.pdf.

Pétonnet, Colette, (1982), « L'observation flottante, l'exemple d'un cimetière parisien », *Études d'anthropologie urbaine*, L'Homme, Revue française d'anthropologie, n° 22, oct./déc. 1982, p. 37- 47/p. 39.

Rodier, Anne, *Chômage, un recul en trompe-œil*, Paris, Le Monde, 27 avril 2011.

Rosa, Hartmut, Vécrin, Anastasia (recueilli par), *Nous ne vivons pas l'utopie de la décélération*, Libération, Paris, 23 avril 2020.

Rosier, Florence, *Le rire, formidable « pompe à endorphine » pour temps de crise*, Le Monde, Paris, 23 novembre 2020.

Saint-Etienne, Christian, *Quelle politique économique pour faire sortir la France de la crise ?*, Paris, Le Monde, 5 février 2010.

Terray, Emmanuel, « Le religieux et le sacré », *La cité et le sacré*, Raison présente, n° 101, Paris, Union rationaliste, 1992, p. 21-25.

Topinard, Paul, « Anthropologie, ethnologie et ethnographie », Bulletins de la société d'anthropologie de Paris, II^{e} Série, Tome 11, Paris, 1876, p. 199-229.

Truong, Nicolas, *L'avènement de la société du commentaire*, Paris, Le Monde, 10 avril 2021.

5. **Économie et industrie du cinéma**

Ouvrages

Benghozi, Pierre-Jean, *Le cinéma entre l'art et l'argent*, Paris, L'Harmattan, 1989.

Creton, Laurent, *L'économie du cinéma en 50 fiches*, Paris, Armand Colin, 2012.

Sojcher, Frédéric (dir.), *Cinéma européen et identités culturelles*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1996.

Articles

Creton, Laurent, Creton, Laurent (dir.), « De l'indépendance en économie de marché : le paradigme stratégique en question », *Cinéma et (in)dépendance, une économie politique*, Théorème, n° 5, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 9-26.

Creton, Laurent, Sojcher, Frédéric (dir.), « Analyses et options stratégiques pour le cinéma européen », *Cinéma européen et identités culturelles*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1996, p. 199-218.

Vernier, Jean-Marc, Vernier, Jean-Marc (dir.), « L'État français à la recherche d'une politique culturelle du cinéma : de son invention à sa dissolution gestionnaire », *Cinéma français et État : un modèle en question*, Quaderni, n° 54, Gentilly, Édition Sapientia, 2004, p. 95-108.

6. **Le champ des associations loi 1901**

Ouvrages

Barthelemy, Martine, *Associations : un nouvel âge de la participation ?* Paris, Presses de Sciences Po, 2000.

Collectif, Ferrand-Bechmann, Dan (dir.), *Les bénévoles et leurs associations - Autres réalités, autre sociologie ?* Paris, L'Harmattan, 2004.

Gallibour, Eric, Raibaud, Yves, Ferrand-Bechmann, Dan (préf.), *Transitions professionnelles dans le monde associatif et l'animation*, Paris, L'Harmattan Logiques Sociales, 2010.

Hély, Matthieu, *Les Métamorphoses du monde associatif*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Lien social », 2009.

Tchernonog, Viviane, *Le Paysage associatif français*, Paris, Dalloz, 2007.

7. **Le champ du cinéma expérimental, d'avant-garde, underground, d'animation, militant, de remploi d'image…**

Ouvrages

Albera, François, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005.

Bassan, Raphaël, *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, Paris, Yelow Now, 2014.

Blümlinger, Christa, *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, « Collection d'esthétique », 2013.

Brenez, Nicole (dir), Lebrat, Christian (dir.), *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque Française/Mazzotta, 2001.

Brenez, Nicole, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007.

Brunius, Jacques-Bernard, *En marge du cinéma français*, Paris, Arcanes, 1954.

Collectif, *Collection films*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012.

—, *Une histoire du cinéma*, Paris, Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou / Musée national d'art moderne, 1976. Ouvrage paru à l'occasion de l'exposition autour du cinéma expérimental et conçue par Peter Kubelka au Musée national d'art moderne.

Denis, Sébastien, *Le cinéma d'animation. Technique, esthétique, imaginaire*, Paris, Armand Colin, 3è édition, 2017.

Haas, Patrick de, *Cinéma absolu : Avant-garde 1920-1930*, Valréas, Mettray, 2018.

—, *Cinéma intégral. De la peinture au cinéma dans les années vingt*, Bruxelles, Transédition, 1998 (première édition 1985).

Noguez, Dominique, *Éloge du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 1999.

Noguez, Dominique, *Le cinéma, autrement*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.

Noguez, Dominique, *Une renaissance du cinéma : Le cinéma "underground" américain*, Paris, Paris Expérimental, 2002.

Sitney, P. Adams, Chodorov, Pip (tr.), Lebrat, Christian (tr.), *L'Avant-garde américaine (1943-2000)*, Paris, Paris Expérimental, 2002.

Solonas, Fernando, Getino, Octavio, *« Pour un troisième cinéma ». 1968, Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*, Ciném'Action, n°101, Paris, 4° trimestre 2001.

Vogel, Amos, Frégnac, Claude (tr.), *Le cinéma art subversif*, Paris, Capricci, 2016.

Youngblood, Gene, Buckminster Fuller, Richard (intr.), *Expanded cinema*, Londres, Studio Vista, 1970.

Articles

Bassan, Raphaël, « Expérimental : cinéma d'avant-garde et expérimental en France », *Une encyclopédie du court-métrage français*, Paris, Éditions Yellow Now – Côté cinéma, 2004.

Bluher, Dominique, Rascaroli, Laura (dir.), Young, Gwenda (dir.), Monahan, (dir.), "Joseph Morder, the "Filmateur": an interview with Joseph Morder", Amateur filmmaking, the home movie, the archive, the web, New York, Bloomsbury, 2014, 223-228.

Caron, Muriel, « Image et son dans le cinéma expérimental : transcription, oscillation de l'un à l'autre », *Expérimentations cinématographiques : une vision de l'art élargie*, Pratiques, Réflexions sur l'art, n° 14, Presses Universitaires de France, Rennes, automne 2003, p. 34-42.

Curtis, David, Le Grice, Malcolm, « Narrative Exploration Expanded Cinema, Interview of Malcolm Le Grice by David Curtis and Duncan White », Londres, 2008, p. 1-12, consulté le 10 septembre 2014 à l'url http://www.rewind.ac.uk/expanded/Narrative/Interviews_files/Le%20GriceTS.pdf.

Danet, Laurent, Brenez, Nicole (dir.), Lebrat, Christian (dir.), « Le cinéma des plasticiens (1965-1975) », *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001, p. 238-240.

Giraud, Cécile, « Stéphane Marti – Réalisateur », entretien réalisé avec Stéphane Marti le 28 décembre 2004, consulté le 2 juin 2018 à l'url https://www.objectif-cinema.com/spip.php?article3123&artsuite=0.

Haas, Patrick de, Brenez, Nicole (dir.), Lebrat, Christian (dir.), « Une expérience définitivement inachevée. Aperçus sur le cinéma d'avant-garde des années vingt en France », *Jeunes, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001, p. 63-68.

Collectif, retranscrit par Patrice Kirchhofer en mai 1994, « Cinéma indépendant différent expérimental – Le colloque de Lyon », Lyon, 1998. Reçu de Patrice Kirchhofer par courriel le 12 mai 2017.

Lépine, Cédric, « Entretien avec Raphaël Bassan auteur de "Cinéma expérimental. Abécédaire pour une contre-culture" », Paris, 2015, consulté le 17 novembre 2016 à l'url https://blogs.mediapart.fr/cedric-lepine/blog/271015/entretien-avec-raphael-bassan-auteur-de-cinema-experimental-abecedaire-pour-une.

Manach, Jean-Marc, « Les rapports vert, gris et vert-de-gris (le cinéma expérimental ou l'institutionnalisation impossible) », Paris, 2001, consulté le 10 octobre 2015 à l'url http://derives.tv/les-rapports-vert-gris-et-vert-de/.

Marsaud Perrodin, Roselyne, « Situation du cinéma expérimental et moyens de production », *Expérimentations cinématographiques : une vision de l'art élargie*, Pratiques, Réflexions sur l'art, n° 14, Presses Universitaires de France, 2003, p. 114-125.

Senaud, Franck, Marti, Stéphane, « Entretien Franck Senaud, rédacteur et Stéphane Marti, cinéaste, janvier 2007 », Préfigurations.com, le mensuel gratuit des arts figuratifs sur internet, n° 32 mars/avril 2007. Consulté le 12 octobre 2016 à l'url https://www.cine-super8.net/index.php?ordpp=1&idp=117.

Tarpon, Philippe, *Chilly contre Beaubourg, Le cinéma différent peut le rester*, Libération, Paris, 8 mars 1977. Reçu par courriel de Yann Beauvais le 18 mars 2017.

8. **Le champ du cinéma amateur, de famille, de téléphone mobile…**

Ouvrages

Allard, Laurence (dir.), Creton, Laurent (dir.), Odin, Roger (dir.), *Téléphone mobile et création*, Paris, Armand Colin/Recherches, 2014.

Matti, Siegfried (dir.), Lesky, Carina (dir.), Öhner, Vrääth (dir.), Zechner, Ingo (dir.), *Abenteuer Alltag Zur Archäologie des Amateurfilms*, Vienne, Synema Publikationen, 2015.

Monier, Pierre, *Le Nouveau cinéaste amateur*, Paris, Paul Montel, 1958.

Odin, Roger (dir.), *Le cinéma en amateur*, Communications, n° 68, Paris, Seuil, 1999.

—, *Le film de famille : usage privé, usage public*, Paris, Éditions Méridiens Klincksieck, 1995.

Turquety, Benoît (dir.), Vignaux, Valérie (dir.), *L'amateur en cinema : un autre paradigme. Histoire, esthétique, marges et institutions*, Paris, éditions de l'Association française de recherche en histoire du cinéma, 2016. Ouvrage issu des interventions du colloque homonyme qui a eu lieu les 23 et 24 juin 2015 à l'Université de Tours. Un autre colloque intitulé *Techniques du cinéma amateur : problème d'archive, problème d'histoire* a eu lieu à l'Université de Lausanne les 28 et 30 novembre 2018.

Zimmermann, Patricia, *Reel Families: A social History of Amateur Film*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

Articles

Briggs, Anna, « Colloque international "L'amateur en cinéma, un autre paradigme ?", 23-24 juin 2015, Université de Tour », Compte-rendu, 1895, revue d'histoire du cinéma, n° 77, Paris, éditions de l'Association Française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2015, p. 176-184.

Odin, Roger, « Rhétorique du film de famille », *Rhétoriques, sémiotiques*, Revue d'Esthétique n° 1-2, Paris, Union générale d'éditions, collection « 10/18 », 1979, p. 340-373.

—, Quaresima, Leonardo (dir.), Raengo, Alessandra (dir.), Vichi, Laura (dir.), « Productions cinématographiques familiales et limites de la représentation », *I limiti della rappresentazione* ; *The bounds of Representation*. Censorship, the Visible, Modes of Representation film, Udine, Forum, 2000, p. 127-140.

9. Les *associations* du corpus, le réseau

Ouvrages

Collectif, *Digital(e), L'argentique à l'heure du numérique*, Cinéma hors capital(e) numéro 5, Marseille, Éditions Commune, 2015. Ouvrage publié avec le concours financier de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le soutien de *L'Abominable* et de Film Flamme. Discussion orientée par Nicolas Rey.

Collectif, Le Grand Lux, *Kinética, Lieux d'expérimentations cinématographiques en Europe*, Vénissieux, Éditions La Passe du Vent, coll. « Politiques culturelles et territoires », 2011.

Knowles, Kim, *Experimental Film and photochemical practice*, London, Palgrave MacMillan, 2020.

Thouvenel, Éric, Contant, Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris Expérimental, Paris, 2014.

Articles

Angelini, Claire, « Autrement la Molussie », Dérives.tv, octobre 2012. Consulté le 21 juillet 2016 à l'url http://derives.tv/autrement-la-molussie/.

Bassan, Raphaël, « Carole Arcega, un cinéma photocorporel », Entretien réalisé par Raphaël Bassan le 21 mai 2007, consulté le 12 mai 2019 à l'url http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4684.

—, « Hugo Verlinde : un cinéaste à la croisée des pratiques », Bref, Paris, janvier-février 2006.

—, « L'Abominable : un outil au service de la création », Bref n° 55, Paris, hiver 2002-2003, p. 10-11.

—, « Nicolas Rey, sculpteur en cinéma », Zeuxis n° 26, Paris, octobre 2006, p. 25-29. Ce même article figure dans *Cinéma expérimental, Abécédaire pour une contre-culture*, Côté cinéma/Morceaux Choisis, Yellow Now, Crisnée, 2014, p. 243-246.

Bélit, Hugo, « *L'Etna* : la possibilité d'une éruption », Bref, n° 51, Paris, éditions de l'Agence du Court Métrage, décembre 2001, p. 8-9.

Blümlinger, Christa, « Doubles voies de Nicolas Rey, Sur autrement, la Molussie », Trafic n° 83, Paris, 2012, p. 36-41.

—, « L'électricité moins les soviets », Images de la Culture n° 21, Paris, mai 2006, p. 44-46.

—, « Paysages décalés. À propos du cinéma de Gerhard Friedl et de Nicolas Rey », Théorème n° 19, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 123-134.

Brunswic, Anne, « De l'ange déchu à l'ange promu » (sur Nicolas Rey), Images de la Culture n° 21, Paris, mai 2006, p. 95-96.

Codelli, Lorenzo, « Cinéma du réel 1996 » (sur Nicolas Rey), Positif, n° 433, Paris, mars 1997, p. 66-67.

Delorme, Stephane, « Le cinéma vu de *L'Etna* », Cahiers du cinéma n° 572, Paris, Éditions de L'Étoile, octobre 2002, p. 32-33.

Guarneri, Michael, « Nicolas Rey – Guide du voyage pour se perdre en Molussie », Débordements (revue en ligne), 9 décembre 2012. Consulté le 10 juin 2018 à l'url http://www.debordements.fr/Nicolas-Rey.

Hugues, Darren, « A conversation with Nicolas Rey », Senses of cinéma n° 65, décembre 2012, consulté le 10 avril 2016 à l'url http://sensesofcinema.com/2012/feature-articles/a-conversation-with-nicolas-rey/.

Joyard, Olivier, « Les performances grenobloise », Cahiers du cinéma n° 560, Paris, Éditions Cahiers du cinéma, septembre 2001.

Mathieu, Laurent, « Un cinéma en marge, un cinéma en marche : état et perspective d'un cinéma que l'on nomme "différent" », *Cinéma engagé, cinéma enragé*, L'Homme et la Société, n° 127-128, janv.1998, p. 126-134. Il se réfère à Metamkine, aux « laboratoires indépendants qui se mettent en place en France », aux revues L'Armateur et L'Épisodic.

Perron, Didier, *Jeunes et expérimentaux*, Libération, Paris, 14 juin 2000.

Perrot, Hugues, « Collectif Mohamed », section *Expérimental*, Cahiers du cinéma n° 729, Paris, janvier 2017, p. 56. Les films de ce collectif ont été projetés à L'Abominable en décembre 2016.

Rabinowitz, Assia, « L'Etna, volcan créatif », Paris Obs n° 2015, supplément du Nouvel Observateur, Paris, 2003.

Reigner, Isabelle, *L'Abominable, refuge des derniers Mohicans argentiques*, Le Monde, Paris, 12 avril 2011.

Ronceray, Sébastien, « Aux rendez-vous de l'argentique », section *Expérimental*, Cahiers du cinéma, n° 740, Paris, janvier 2018, p 66. Il s'agit d'une brève présentation des événements récents en rapport au réseau étudié.

Ronceray, Sébastien, « Les 20 ans de *L'Abominable* », section *Expérimental*, Cahiers du cinéma n° 729, Paris, janvier 2017, p. 56-57.

Salvatierra, Violeta, « Projections, atelier et rencontre autour du cinéaste Philippe Cote », novembre 2019. Évènement organisé les 14 et 15 novembre 2019 à la Médiathèque de Vaise et à l'Atelier des Canulars à Lyon. Consulté le 10

novembre 2019 à l'url http://derives.tv/lyon-projections-atelier-rencontre-autour-cineaste-philippe-cote/.

Simond, Clotilde, « Ciné-voyage dans le temps : Les Soviets plus l'électricité de Nicolas Rey », *Théâtre de la mémoire, Mouvement des images*, Théorème n° 14, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 99-104.

Sotinel, Thomas, *Hugo Verlinde, laborantin en cinéma expérimental*, Le Monde, Paris, 16 février 2000, p. 28.

S. n., *Molokino*, « Le Molokino en parfaite chronologie » *Jeune, dure et pure !, Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris/Milan, Cinémathèque française, Mazzotta, 2001, p. 532-533[1].

Zoller, Maxa, "Zagreb International Film Labs Meeting", Arts Monthly n° 353, Londres, février 2012, p. 36-37.

10. **Thèses et Masters**

Thèse[2]

Adobati, Mario, Bertin-Maghit, Jean-Pierre, *Représentations cinématographiques et régimes d'historicité. La série noire post-communiste en Hongrie*, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2020.

Fleckinger, Hélène, Nicole Brenez (dir.), *Cinéma et vidéo saisis par le féminisme (France 1968-1981)*, Paris, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2011.

Grosjean, Marie-Françoise, Giraud, Claude (dir.), *Chômeur et bénévole : le bénévolat associatif des chômeurs en France*, thèse de doctorat en Sociologie et sciences sociales, Lyon, Université de Lyon 2, 2003.

Hély, Matthieu, Paugam, Serge (dir.), *Le travailleur associatif : un salarié de droit privé au service de l'action publique*, thèse de doctorat en Sociologie, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005.

Laborde, Barbara, Jullier, Laurent (dir.), *Du cinéma comme un art à l'école. Paradigmes et enjeux de l'enseignement obligatoire et de spécialité « Cinéma*

[1] Article écrit en juin 1999. Ce texte fait référence à 1991 (date de création du collectif *Molokino*), à Denis Chevalier (et à la revue qu'il a dirigée, *L'Armateur*), aux publications des compte-rendu des projections de *Molokino*, à *Élu par cette crapule*, à Yann Beauvais, à la télé Bocal de 1997, etc.

[2] Aucune thèse sur les associations ou sur le réseau n'a été réalisée.

et audiovisuel » en série L, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012.

Layerle, Sébastien, Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *Le cinéma à l'épreuve de l'événement : mémoires croisées de quelques pratiques militantes en mai 68*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2005.

Ménager, Gabriel, Odin, Roger (dir.), *Un exemple de publications spécialisées : la presse à destination des cinéastes amateurs*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 1996.

Morgan, Daniel, Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *Du crime de guerre au fait divers : la justice pénale, un enjeu politique dans le cinéma français, 1945-1958*, thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018.

Roffat, Sébastien, Bertin-Maghit, Jean-Pierre (dir.), *L'émergence d'une école française du dessin animé sous l'occupation (1940-1944) ?* Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2012.

Rolland, Frédéric, Dallet, Sylvie (dir.), *Les collections privées de films de cinéma en support argentique en France*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 2009.

Trocnet, Dominique, Odin, Roger (dir.), *Identités et altérités dans l'image documentaire*, Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2003.

Vermeersch, Stéphanie, Haumont, Bernard (dir.), *Le sens de l'engagement associatif : logiques individuelles et logiques sociales de l'action*, Thèse de doctorat en Sociologie, Paris, Université Paris Nanterre - Paris 10, 2002.

Maîtrise, DEA, DESS, Master

a) En rapport aux associations ou à des thématiques observées

Barthélemy, Constance, Teillet, Philippe (dir.), *Le soleil sur ma peau. Petite histoire d'exposition*, Mémoire de Master 2, Direction de Projets Culturels et Atelier MTK, Grenoble, Institut d'Études Politiques, Université de Grenoble, 2015.

Cartet, Denis, Brenez, Nicole (dir.), *Le cochon*, mémoire de Diplôme d'études approfondies en Lettres et cinéma, Marseille, Université de Provence Aix-Marseille 1, 1992.

Coderre, Charles-André, Habib, André (dir.), *Le cinéma analogique, entre obsolescence et résistance : l'exemple du collectif Double Négatif*, Mémoire de Master en Études cinématographiques, Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2014.

Ginestet, Florent, Soulié, Alain (dir.), *Le 16mm noir & blanc*, mémoire de Maîtrise en Sciences et techniques : métiers de l'image et du son, Marseille, Université de Provence Aix-Marseille 1, 1997.

Lahmar, Cynthia ; Liang, Jieqiao ; Marion, Pauline ; GIilbert, Eléonor (dir.) et Jullien, Michel (dir.), *Laure Sainte-Rose, restauratrice de film. À l'ère du tout numérique Laure Sainte-Rose pérennise le film argentique*. Savoir-faire, faire-savoir, Le temps d'une bobine. Documentaire concernant *Ad libitum* réalisé dans le contexte du Master Communication Multimédia option Audiovisuelle, Université Stendhal, Grenoble, 2010, 07''00, consulté le 21octobre 2018 à l'url https://www.youtube.com/watch?v=igSbGL409Zk.

Lépine, Cédric, Renaud, Roger (dir.), *Rencontre avec des faiseurs de films. À travers l'ethnométhodologie et une association de cinéma expérimental*, Mémoire de DESS, Paris, Université Denis Diderot - Paris 7, 2005. Mémoire sur l'association *L'Etna*, reçu de Philippe Cote par courriel le 18 juillet 2017

Martin, Noélie, Falguières, Patricia (dir.) et Castro, Teresa (s.l.), *Ethnographie d'une pratique filmique actuelle : la fabrication des émulsions artisanales*, Mémoire de Master 2, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2016. Reçu de Martin par courriel le 24 janvier 2017.

Millar, Leah Eleanor, *In it together: the case for collectivity experimental artist film practice*, London, MRes Art: Moving Image, Unit 4: Independent Research Project, Central Saint Martins College, University of the Arts London, 2016. Reçu de Millar par wetransfer le 16 septembre 2016.

Monnier, Damien, Blüher, Dominique (dir.), *Les soviets plus l'électricité : fabrication et expérience d'un cinévoyage*, Mémoire de Maîtrise en Études cinématographiques, Rennes, Université de Rennes 2, 2004.

Nikiforova, Mariya, Brenez, Nicole (dir.), *Laboratoire photochimiques indépendants. Politique, technique, esthétique*, Mémoire de Master 2 en Études

cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2016. Reçu de Nikiforova par courriel le 16 janvier 2017.

Saint-Rose, Laure, *Arch'ange*, Diplôme d'études supérieures spécialisées, Grenoble, Université Stendhal, 1997. Dans ce contexte Sainte-Rose a réalisé un documentaire 16mm (en passant par l'Atelier MTK), *Arch'ange* (00'33). C'est un film sur les Archives Françaises du Film à Bois d'Arcy.

b) Autres mémoires

Nakad Chuffi, Katherine, Marie, Michel (dir.), *L'influence de la Nouvelle Vague sur le Cinéma Novo, 1959 -1962. La plage du désir, Ruy Guerra (1962) vs. À bout de souffle, Jean-Luc Godard (1960)*, mémoire de Diplôme d'études approfondies en Études cinématographiques et audiovisuelles, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2003.

Nakad Chuffi, Katherine, Demarcy, Richard (dir.), *Clown en tant qu'art indépendant*, mémoire de Maîtrise en Études Théâtrales, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 1999.

11. **Dictionnaires**

Aumont, Jacques, Marie, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

Pinel, Vincent, *Dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

GLOSSAIRE

Sigles, acronymes et abréviations

AFEA : Archives du film expérimental d'Avignon.

AFECCAV : Association Française des Enseignants et Chercheurs en Cinéma et Audiovisuel.

AFRHC : Association Française de Recherche en Histoire du Cinéma.

BIFI : Bibliothèque du film de la cinémathèque française.

BNF : Bibliothèque National de France.

CA : Conseil d'administration.

CJC : Collectif Jeune Cinéma.

CNC : Centre National de la Cinématographique et de l'image animée.

CNC et images inanimées : Cinéma non conventionnel et images inanimées.

DCP : Digital cinéma package (Copie pour la projection en numérique).

ED : École Doctorale.

EPE : Établissements phonographiques de l'Est.

FIAF : Fédération Internationale des Archives du Film.

GBF : Générateur de basse fréquence.

INA | INATHÈQUE : Institut National de l'Audiovisuel.

INHA : Institut National d'Histoire de l'Art.

IRCAV : Institut de Rechercher sur le Cinéma et l'Audiovisuel.

JO : Journal Officiel de la République Française.

Labo : Laboratoire.

Labex ICCA : Laboratoire d'Excellence Industries Culturelles et Création Artistique.

Labo CCP : Laboratoire de création collectif et participatif.

MTK : Metamkine.

NECS : European Network for Cinema and Media Studies.

SOCINE : Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual.

ZAD : Zone à défendre (de Notre-Dame-des-Landes).

Catégories d'entreprises en France[1]

AE : Auto-entrepreneur.

EARL : Entreprise agricole à responsabilité limitée.

[1] Voir https://bit.ly/2OeaVJt, consulté le 10 avril 2019.

EI : Entreprise individuelle.

EIRL : Entreprise individuelle à responsabilité limitée.

EURL : Entreprise unipersonnelle à responsabilité limitée.

GAEC : Groupement agricole d'exploitation en commun.

GEIE : Groupement européen d'intérêt économique.

GIE : Groupement d'intérêt économique.

ME : Micro-entrepreneur.

SA : Société anonyme.

SARL : Société à responsabilité limitée.

SAS : Société par actions simplifiée.

SASU : Société par actions simplifiée unipersonnelle.

SC : Société civile.

SCA : Société en commandite par actions.

SCI : Société civile immobilière.

SCIC : Société coopérative d'intérêt collectif.

SCICV : Société civile immobilière à capital variable.

SCM : Société civile de moyens.

SCOP : Société coopérative ouvrière de production.

SCP : Société civile professionnelle.

SCS : Société en commandite simple.

SEL : Société d'exercice libéral.

SELAFA : Société d'exercice libéral à forme anonyme.

SELARL : Société d'exercice libéral à responsabilité limitée.

SELAS : Société d'exercice libéral par actions simplifiée.

SELCA : Société d'exercice libéral en commandite par actions.

SEM : Société d'économie mixte.

SEML : Société d'économie mixte locale.

SEP : Société en participation.

SICA : Société d'intérêt collectif agricole.

SMHF : Société micro-holding familiale.

SNC : Société en nom collectif.

SPFPL : Société de participations financières de professions libérales.

SUP : Societas unius personae (société européenne unipersonnelle à responsabilité limitée).

DÉFINITIONS

Travelling et panoramiques

Assemblée Générale : il s'agit d'une réunion à laquelle tous les membres de l'association sont invités à participer. Elle traite de plusieurs questions au sujet de l'association. Suivant les statuts elle est organisée le plus souvent une ou deux fois par an. L'Assemblée extraordinaire peut avoir lieu durant l'année.

Assemblée visuelle : cette locution est employée uniquement à *L'Etna* et désigne les projections de films qui ont lieu dans ses locaux le premier samedi du mois depuis son origine jusqu'à nos jours.

Association loi 1901 : c'est une catégorie de structure régie par la loi de 1901 établie en France et permettant que des personnes se réunissent dans un cadre règlementaire afin d'assurer une certaine sécurité, notamment juridique, et stabilité.

Ateliers : les associations approchées proposent, à un moment donné de leur histoire ou régulièrement, des ateliers de courte durée (le plus souvent pendant un, deux, trois ou quatre jours, habituellement en fin de semaine), tarifés ou non, en interne ou à l'extérieur. Il s'agit souvent d'un moyen important pour elles de subvenir aux nécessités financières de fonctionnement. Depuis de nombreuses années l'*Atelier MTK* a remplacé ses ateliers par des « Résidences », où les personnes demeurent plus longtemps en contact avec l'association en vue de pratiquer quelques-unes de ses activités.

Bains Argentiques : d'après la brochure de l'évènement, il s'agit d'une « Rencontre internationale des laboratoires cinématographiques d'artistes » qui a eu lieu à Nantes du 4 au 9 juillet 2016. Cette catégorie de rencontre entre des « laboratoires » a lieu tous les trois, quatre ou cinq ans depuis 1995 ou 1997[1] – voir la liste de toutes les rencontres jusqu'en 2016 dans la section *Sources* de cette thèse. Les membres de la plupart des *associations* participent à ces événements. Ces rencontres reçoivent de plus en plus une quantité significative des personnes et structures venues d'autres pays, principalement du continent européen. Pratiquement toutes les activités proposées au sein des *associations* ont cours lors de ces rencontres : projections de films, performances, installations, ateliers, débats, réunions, etc. Le mode *opératoire* diffère néanmoins, ici il s'agit de l'espace de toutes les associations du corpus et de

[1] Certaines personnes que j'ai interviewées pensent que la première rencontre a eu lieu en 1995 et d'autres en 1997. En 1997 la rencontre avait un caractère plus établi en termes de réseau.

quelques autres structures. Cent-cinquante personnes et des structures d'autres pays ont été présentes à Nantes.

Banc-titre *:* ce dispositif sert à réaliser des films d'animation image par image. Le seul endroit où j'ai pratiqué le banc-titre est à *L'Etna* avec Richard Negre, lequel a étudié à l'École de l'image des Gobelins à Paris. De toutes les associations, c'est *Burstscratch* qui semble utiliser le plus ce dispositif. En effet, Silvi Simon, l'une des fondatrices de l'association, a, elle aussi, étudié dans une école à Bruxelles où la pratique de l'animation de films est importante. Richard Negre ne propose plus d'ateliers de film d'animation à *L'Etna* depuis au moins 2012 ou 2013, et cette association n'a plus depuis lors, d'après les témoignages et mes observations, proposé d'ateliers de cette catégorie.

Cinédoc Paris Films Coop (revue Melba) : association loi 1901 fondée en 1974 par Claudine Eizykman, Guy Fihman, Giovanni Martedi, Pierre Rovère, Alain Bonnamy, Djourha Abouda et Ahmet Kut. Elle distribue et diffuse des films, je n'ai pas remarqué la présence de films des *membres* des associations étudiées. Lors des entretiens que j'ai menés, quelques personnes se sont référées à cette association et certaines d'entre elles ont même suivi des cours à l'université de Paris 8 avec quelques-uns de ses fondateurs.

Cinéma élargi ou Expanded Cinema : locution employée pour la première fois par Gene Youngblood, en 1970. Cette notion se rapporte à la manière dont le film est montré au public. Elle a plutôt trait à la performance, aux installations, où les films peuvent être projetés vers diverses directions dans la salle, dans différents supports et de différentes manières. Ces pratiques ont cours dans les locaux des *associations* ou ailleurs, à l'occasion des activités proposées par les *membres*, et/ou par les *non-membres* ayant participé aux ateliers.

Court-circuit, le magazine du court métrage d'Arte : il s'agit d'une émission de courts métrages de fiction, d'animation, expérimental, etc., diffusée depuis 2002 sur la chaîne de télévision Arte. Elle a été citée, par quelques personnes que j'ai interviewées, comme étant une émission importante.

De 1995 à 2015 : à l'exception *d'*Élu par cette crapule*,* de *Mire* et de *Burstscratch*, toutes les associations du corpus de cette thèse ont été créée pendant cette période. *Élu par cette crapule*, *Mire* et *Burstscratch* ne deviennent une association ayant au moins un « laboratoire photochimique » qu'à partir d'environ 1997. Leurs fondateurs, comme Christophe Guérin, entretiennent

depuis au moins 1992[2] ou 1994 des échanges constants, et ce jusqu'à nos jours, avec certains de ceux qui deviendront les fondateurs des *associations* du corpus. D'après le Journal Officiel (voir l'annexe 1 en *Tome 2* de cette thèse), les premières associations du corpus créées sont *L'Abominable* et l'*Atelier MTK* en 1995, et les dernières le *Cinéma non conventionnel et images inanimées* et le *Laboratoire de création collectif et participatif* en 2014 et 2015. D'autres *associations* ayant un « laboratoire photochimique » en leur sein ont été créées en France au cours de ces années (*Labométrique*, par exemple – voir l'annexe 1), mais en raison de leur caractère éphémère elles n'ont pas été considérées pour ces recherches.

Développement photochimique de la pellicule : les développements photochimiques de la pellicule sont réalisés à la main et/ou à la machine dite développeuse. La plupart des associations du corpus la développent à la main. Les développeuses sont complexes à manier et un technicien est nécessaire sur place pour les faire fonctionner. Peu d'*associations* ont des développeuses, et lorsqu'elles en ont-une ou plusieurs, celle-ci sont souvent hors d'usage. Elles peuvent être de petite ou de très grande taille. Jean Rouch a développé des films à la main mais aussi avec une développeuse « Kodak Supermatic 8 » à la fin des années 1970.

Espace laboratoire photochimique : c'est un espace avec plusieurs dispositifs servant principalement à développer photochimiquement la pellicule (par les *membres* ou *non-membres* eux-mêmes). Les personnes qui développent les films dans cet espace ne sont pas des salariées de l'association et ne proposent pas, pour la plupart du moins, de prestation de service au nom de l'association.

Gonflage : technique qui consiste à convertir un format de film dans un autre format au-dessus, par exemple le super 8 mm en 16 mm, le 16 mm en 35 mm. Quelques associations du corpus qui ont des *tireuses* (contact ou optique) en usage pratiquent cette technique.

Installation : les films sont exposés, c'est-à-dire que les spectateurs les regardent dans un rapport plus ou moins analogue à ceux des expositions de tableau et/ou de sculpture, sauf que dans ce cas il s'agit de films. Par exemple, à l'espace de l'association *La parole errante* à Montreuil, *L'Etna* et *L'Abominable* ont proposés des installations autour desquelles les spectateurs se déplaçaient.

[2] D'après l'entretien qu'il m'a accordé le 25 janvier 2017 dans les locaux de Light Cone et le prospectus datant de 1992 qu'il m'a offert.

Internégatif et interpositif : cette technique de tirage est rarement utilisée parmi les membres des *associations*. Par sécurité on copie le premier négatif et le premier positif, c'est-à-dire qu'on crée des internégatifs et des interpositifs à partir desquels d'autres copies seront faites. Le négatif et le positif originaux ne sont plus utilisés pour faire des copies, on fera des copies à partir des inters- afin de conserver les originaux les plus intacts possible.

Intervention sur la pellicule : les pellicules peuvent être de plusieurs couleurs – la pellicule du son est bleu – et même transparentes, avoir de l'émulsion ou non, avoir été développées photochimiquement ou non. On intervient sur elles en dessinant et peignant dessus, en dissolvant leurs images ou leur émulsion, en leur faisant des rayures, des grattages, des trous, du collage, en les faisant virer d'une couleur à l'autre, en les faisant réagir à certaines contraintes (climatiques, etc.), etc.

Kit : les produits chimiques sont achetés en kit, c'est-à-dire en plusieurs bidons qui composent une formule complète pour une catégorie de développement photochimique (par exemple pour la E6).

La Coopérative des cinéastes : il s'agit d'une association loi 1901 fondée par les cinéastes Patrice Kirchhofer, Gérard Courant et Martine Rousset en 1976. Elle programmait des films dans divers lieux et a eu une vie éphémère. Quelques personnes pensent qu'à ce moment précis il était question d'instaurer, dans cette association (voire dans d'autres), des espaces (dont un « laboratoires photochimiques ») comme ceux des associations du corpus de cette thèse. Ce positionnement est controversé.

Laboratoire commercial, industriel : c'est une entreprise de type Sarl, SA, etc., avec des employés salariés qui font diverses opérations sur les films.

Laboratoire ou *labo* : dans son acception métonymique et étendue, il s'agit de tous les espaces de l'association. *Stricto sensu*, il s'agit de l'espace « laboratoire photochimique ». Certaines personnes diront le labo ou le laboratoire L'Abominable, L'Etna, Atelier MTK, etc.

Le Collectif jeune cinéma (et son *Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris*) : association de type loi 1901 fondée par Marcel Mazé dans les années 1970. La participation des membres des *associations* à ce festival est importante et quelques-uns d'entre eux ont leurs films déposés au CJC.

Les 9.5mm, super 8mm, 16mm et 35mm : il s'agit des formats de films en pellicule, respectivement du plus étroit au plus large. Les formats utilisés par les *associations* sont surtout le super 8mm et le 16mm, beaucoup moins le 35mm.

Le format 9.5mm est absent des activités, historiquement il est surtout utilisé par des amateurs.

Les films sans qualité : il s'agit de dix-sept court-métrages, réalisés en super 8, sélectionnés par l'association Circuit-Court pour la diffusion depuis 1992 dans divers lieux à Paris et autres villes. Ces films sont vendus ensemble à 17 euros et peuvent être commandés par le site web de cette association à l'url https://circuit-court.org/?Les-Films-Sans-Qualite. Ces films ont été cités, par plusieurs personnes que j'ai interviewées, comme étant importants.

Light Cone : c'est une association loi 1901 créée à Paris par Yan Beauvais en 1982 et encore en opération. Elle distribue et diffuse des films en plus de proposer d'autres activités (ateliers, sauvegarde, archivage, etc.). Beaucoup de membres fondateurs ou engagés dans les associations étudiées ont déposé leurs films dans cette association et/ou participent à certaines de ses activités.

Membres : ce sont les personnes qui payent ou non une adhésion à l'association suivant son règlement interne. En tant que membres, ils participent à différentes activités au sein de l'association. Ils n'ont pas les mêmes rôles dans l'association, suivant les activités, les savoirs, les savoir-faire et les engagements de chacun. Il n'y a pas uniquement des *membres* qui fréquentent les associations. Par exemple, les *non-membres* sont présents lors des activités de projection de films et des ateliers.

Pellicule de tirage vierge : Il s'agit d'une catégorie de pellicule ordinairement utilisée pour les copies et le gonflage du film argentique et qui a une qualité inférieure à la pellicule destinée au tournage. Certains membres des *associations*, comme de *Burstscratch*, d'après l'entretien que Silvi Simon et Laurence Barbier m'ont accordé, *op. cit.*, filment avec la pellicule de tirage vierge parce qu'elle est relativement peu couteuse.

Performance : ce geste consiste à entreprendre d'autres voies de projection de films que les voies traditionnelles et frontales, tout en engageant le corps des cinéastes et d'autres modes d'occupation de l'espace. On les dénomme aussi « cinéma élargi ».

Procédés chimiques pour le développement de la pellicule : E6, C41, ECN / ECP, K14 : il s'agit là des procédés de développement photochimiques de la pellicule. Les plus usités par les associations du corpus étant le E6 et le C41. D'autres procédés de développement plus proche de la nature sont également utilisés.

Projection d'un film en boucle : il s'agit d'un film qui redémarre plusieurs fois durant la projection. Il peut s'agir d'un film 16mm de deux mètres projeté en

boucle pendant une heure ou plus à des spectateurs. Cette pratique est plus ou moins courante dans les associations.

Projection de films : les films sont souvent projetés en argentique – en super 8 mm ou en 16mm, rarement en 35 mm –, mais la projection numérique d'un film tourné en argentique est aussi beaucoup employée. Lors de la projection en argentique, les projecteurs, lesquels sont anciens, font du bruit qui est souvent apprécié par les membres des associations. Seul *L'Abominable* dispose d'une cabine qui isole le son du projecteur.

Remploi d'images : c'est une technique qui consiste à travailler (montage, virage, effacements, collages, dessins, grattages, rayures, surimpression, etc.) sur des images qui avaient au départ une autre destinée. Les associations du corpus ont amplement recours à cette technique en proposant des pellicules usagées à leurs membres. L'*Atelier MTK* (et son membre Etienne Caire) est fortement orienté vers le remploi d'images en se servant des produits chimiques qui les dissolvent (voir aussi les films de Jürgen Reble qui utilisent cette technique).

Rencontres : De 1995 à 2016 il y a eu six rencontres entre les structures du corpus et au-delà : 1995 (à Grenoble, réunion dans l'espace de l'Atelier MTK) ; 1997 (à Genève, dans plusieurs espaces et au Cinéma Spoutnik) ; 2001 (à Grenoble, dans l'espace de l'Atelier MTK) ; 2005 (à Bruxelles, dans plusieurs espaces et au Cinéma Nova), 2011 (au Zagreb en Croatie) ; 2016 (à Nantes, dans plusieurs espaces et cinémas). Christophe Auger considère la réunion de 1995 à Grenoble comme étant la première rencontre.

Réunion : cette pratique est plus régulière que celle de l'Assemblée Générale. Les membres peuvent les organiser en petit ou en grand groupe plusieurs fois dans l'année ou dans le mois. Plus l'association a des activités et des membres plus elle organise de réunions.

Schmeltzdahin : c'est un collectif de trois cinéastes allemands, Jochen Lempert, Jochen Müller et Jürgen Reble, créé en 1979 et dissout en 1989 d'après l'url www.schmeltzdahin.de, consulté le 23 octobre 2020. Ce collectif, avec environ vingt films réalisés par ses membres (aucun film répertorié dans son site web ne comporte le nom de(s) l'auteur(s) ni le format de la pellicule), est souvent cité dans les entretiens que j'ai réalisés comme étant un marqueur dans les années 1990, donc au-delà des années 1980. Son site web, http://www.schmelzdahin.de/, permet de visionner les films de la période. Pour avoir une notion de la technique d'intervention chimique sur la pellicule réalisée par ce collectif, se reporter aux films *Stadt in Flammen* (5'17'', 1984) et *Exquisite Western* (13'02'', 1989), accessibles respectivement aux url

http://www.schmelzdahin.de/stadtinflammenfilm.htm et http://www.schmelzdahin.de/exquisitwesternfilm.htm, consultés le 23 septembre 2020. Etienne Caire de l'Atelier MTK m'a dit, *op. cit.*, qu'il a beaucoup été influencé par les techniques employées par Reble.

Snark : il s'agit d'une émission de courts métrages diffusée par la chaîne de télévision Arte pendant l'année 1998, en 52 numéros. Cette émission a été citée par plusieurs personnes que j'ai interviewées comme étant un évènement important pour elles. D'après Christel Taillibert, Arte, « la Cinquième, chaîne de télévision qui s'auto-défini comme "Télévision du savoir, de la formation et de l'emploi" et qui diffuse depuis décembre 1994 des programmes destinés à en faire une "chaîne populaire éducative et de la découverte" »[3].

Tireuse contact : ce dispositif est utilisé pour copier un format 16 mm en format 16 mm. On ne peut pas faire de grands trucages avec lui. Dans la lumière un film 16 mm négatif est chargé dans la tireuse ; dans l'obscurité pour le film couleur et dans la lumière rouge pour le film noir et blanc une pellicule de tirage vierge 16 mm est chargée dans la même tireuse. En faisant défiler ces deux pellicules dans la tireuse et en laissant passer la lumière (laquelle peut être modifiée en intensité) par une fenêtre, le premier film négatif est copié sur la pellicule de tirage. La pellicule de tirage imprimée est ensuite développée et on obtient un positif destiné à la projection.

Tireuse optique : technique de copie et de trucage en utilisant une caméra chargée avec une pellicule de tirage vierge 16 mm. Elle copie le négatif super 8 ou 16 mm projeté sur un support. Ce dispositif permet divers trucages (sur l'image copiée) : gonflage du super 8 mm au 16 mm, ralentis, accéléré, arrêt sur image, zooms, surimpression, fondus. On peut également faire défiler le négatif d'origine tant en arrière qu'en avant tout en copiant l'image avec ce mouvement sur la pellicule de tirage vierge. Ce dispositif est quelquefois conçu par les membres des associations pour copier les films.

Tournage : les tournages sont réalisés dans et en dehors de l'espace de l'association.

Tournés-montés : les films sont réalisés et projetés sans montage. Cette pratique est courante dans certaines associations.

[3] Christel Taillibert, *L'Institut International du Cinématographe Éducatif. Regards sur le rôle du cinéma éducatif dans la politique internationale du fascisme italien*, *op. cit.*, p. 374.

INDEX

Cet index comporte les noms des auteurs, des personnes interviewées, des cinéastes quand leurs noms sont connus, des formateurs, des associations, des ateliers (Incipit ; Enjeux ; Bolex H16 Reflex ; Intervention sur la pellicule ; Animation*), de quelques structures et évènements, des villes, Sont notés également les noms de cinq films issus des ateliers, Essai, Des Tournements, Réviser panique destin, Der Clowns Tod, R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e.*

A

Abendroth, Johannes, 9, 264, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 331, 354, 422, 511, 512
Ad libitum, 8, 19, 20, 28, 29, 35, 41, 45, 46, 56, 57, 60, 66, 71, 72, 81, 101, 103, 105, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 145, 149, 156, 169, 172, 180, 192, 208, 209, 225, 227, 228, 233, 234, 237, 240, 241, 253, 254, 255, 256, 408, 428, 447, 451, 482, 508, 510
Adobati, Mario, 480
Adorno, Theodor W., 64, 65, 470
Affergan, Francis, 19, 38, 377, 470
Agathe, 427
Agenda Labos Request, 42, 43, 447
Agfa, 217
Albera, François, 88, 341, 392, 461, 474
Alexeïeff, Alexandre, 397
Allard, Laurence, 476
Altman, Rick, 270, 271, 461
Angelini, Claire, 478
Anglard, Guillaume, 8, 264, 265, 296, 360, 423, 426, 452, 454
Animation, 2, 8, 25, 26, 27, 64, 136, 163, 211, 233, 260, 262, 264, 271, 275, 282, 283, 285, 298, 324, 392, 396, 397, 398, 404, 405, 406, 415, 420, 423, 424, 453, 474, 487, 494, 511, 515, 522, 523
Apt, 20, 28, 35, 72, 127, 128, 142, 151, 171, 172, 206, 207, 234, 408, 446, 449, 506
Archives du film expérimental d'Avignon, 450, 484
Artaud, Antonin, 460
Artières, Philippe, 414, 466
Asimakopoulou, Stephania, 426
Astarti, 9, 452
Atelier MTK, 8, 19, 28, 29, 35, 38, 41, 45, 48, 51, 52, 55, 57, 60, 64, 65, 66, 71, 72, 74, 76, 81, 82, 103, 106, 107, 114, 124, 127, 133, 134, 135, 140, 142, 144, 149, 156, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 180, 185, 187, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 208, 209, 216, 217, 218, 219, 224, 225, 226, 227, 230, 232, 233, 234, 237, 239, 240, 244, 253, 254, 255, 256, 392, 408, 429, 433, 436, 438, 439, 441, 446, 447, 448, 450, 456, 457, 481, 483, 486, 488, 489, 491, 492, 506, 507, 508, 509, 510, 519
Aubert, Jean-Paul, 42, 95, 462
Auger, Christophe, 7, 29, 39, 51, 57, 59, 60, 65, 67, 68, 71, 72, 81, 82, 94, 103, 124, 125, 137, 152, 169, 174, 175, 208, 213, 224, 227, 235, 236, 251, 255, 256, 433, 447, 458, 491, 506, 510
Augros, Joël, 123, 322, 377, 390, 464
Aumont, Jacques, 161, 287, 297, 460, 461, 462, 483
Ayestaray, Valérie, 430
Aymard, Monique, 413, 467

B

Baecque, Antoine de, 413, 462, 469
Bains argentiques, 7, 8, 20, 26, 43, 61, 62, 82, 91, 100, 101, 114, 115, 125, 128, 140, 152, 163, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 195, 196, 199, 221, 222, 225, 238, 250, 251, 252, 257, 258, 259, 393, 408, 415, 426, 439, 450, 451, 452, 453, 454, 486, 506, 507, 509
Barbarin, Marie Noëlle, 429

Barbier, Laurence, 7, 39, 57, 66, 138, 167, 196, 210, 211, 217, 221, 233, 238, 241, 268, 446, 447, 458, 490
Bareau, Catherine, 426
Barthélemy, Constance, 481
Barthelemy, Martine, 473
Barthes, Roland, 32, 153, 160, 260, 460, 470, 471
Bartosch, Berthold, 397
Bassan, Raphaël, 7, 40, 51, 213, 214, 341, 392, 448, 452, 474, 475, 476, 478
Beauvais, Yann, 7, 213, 214, 428, 434, 444, 448, 476, 480, 490
Bedos, Michèle, 430
Bélit, Hugo, 427, 478
Bellour, Raymond, 460, 462
Benghozi, Jean-Pierre, 473
Benjamin, Walter, 150, 157, 276, 471
Bergala, Alain, 462
Berger, Peter, 66, 211, 233, 470
Bergson, Henri, 468
Bertin-Maghit, Jean-Pierre, 1, 4, 5, 12, 19, 24, 27, 30, 31, 32, 33, 40, 41, 84, 161, 187, 191, 260, 261, 272, 276, 297, 298, 308, 310, 311, 347, 351, 358, 360, 377, 378, 408, 412, 414, 466, 467, 468, 480, 481, 523
Bessière, Irène, 123, 174, 176, 321, 322, 323, 328, 377, 464, 465
Bioskop, 8, 19, 21, 35, 41, 44, 46, 71, 73, 86, 101, 105, 107, 127, 133, 139, 140, 142, 151, 191, 194, 203, 204, 231, 253, 408, 446, 451, 508
Blazevic, Daria, 433
Blüher, Dominique, 482
Blümlinger, Christa, 161, 199, 431, 461, 466, 474, 478
Boïardi, Gérard, 428
Bolex H16 Reflex, 8, 26, 245, 247, 262, 263, 264, 265, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 279, 281, 282, 285, 286, 287, 289, 290, 309, 330, 331, 332, 335, 338, 339, 342, 382, 396, 404, 406, 415, 420, 421, 422, 434, 446, 454, 464, 494, 511, 512, 513, 515
Boltanski, Luc, 462, 471
Bonamy, Robert, 428
Bonan, Elsa, 413, 467
Boucheron, Patrick, 38, 466
Bouhours, Jean-Michel, 7, 136, 224, 448
Bourdieu, Emmanuel, 430
Bourdieu, Pierre, 31, 37, 47, 58, 59, 64, 150, 153, 157, 236, 275, 276, 430, 462, 471
Boure, Guillaume, 9, 453
Bouyxou, Jean-Pierre, 391
Braquage, 91, 163, 174, 444
Braudel, Fernand, 466
Brecht, Bertolt, 467
Bregman, Dorine, 461
Brenez, Nicole, 50, 84, 174, 176, 265, 277, 287, 297, 341, 346, 383, 387, 390, 391, 392, 396, 404, 407, 442, 460, 474, 475, 476, 480, 482
Breton, André J-L, 26, 27, 466
Brière, Thibault, 424
Briggs, Anna, 477
Broc Prod, 98, 211
Brunius, Jacques-Bernard, 474
Brunswic, Anne, 479
Bruxelles, 43, 99, 211, 233, 271, 290, 394, 411, 413, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 469, 473, 474, 487, 491, 518
Buckminster Fuller, Richard, 475
Burlin, Thomaž, 8, 81, 140, 181, 264, 265, 296, 360, 423, 426, 429, 452, 454, 507
Burst Scratch, 19, 211, 233, 408
Burstscratch, 8, 19, 20, 29, 35, 37, 39, 41, 42, 48, 52, 57, 66, 71, 72, 77, 95, 98, 103, 105, 106, 113, 128, 133, 138, 141, 142, 161, 167, 168, 170, 171, 173, 175, 180, 185, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 210, 211, 212, 216, 217, 221, 222, 225, 233, 235, 237, 238, 241, 253, 268, 408, 433, 434, 438, 439, 446, 447, 451, 454, 456, 458, 487, 490, 506, 507, 509

C

Cabestan, Philippe, 81, 471
Caillez, Claire, 316, 416
Cairaschi, Gérard, 426
Caire, Etienne, 7, 55, 57, 60, 64, 65, 71, 72, 83, 98, 133, 135, 140, 144, 165, 166, 175, 176, 198, 199, 201, 217, 219, 224, 227, 234, 244, 270, 392, 433, 436, 441, 446, 448, 456, 457, 491, 492, 506, 509, 510

Canapa, Stefano, 102, 106, 239, 240, 431, 432, 437
Cardile, Laura, 293, 418
Caron, Muriel, 475
Carquille, Emmanuel, 7, 60, 102, 224, 444, 448, 449
Cartet, Denis, 7, 20, 72, 98, 133, 171, 172, 195, 206, 233, 234, 433, 436, 448, 456, 457, 482
Carton, Isabelle, 427
Cartosio, Alessandro, 416
Casetti, Francesco, 31, 32, 33, 87, 88, 89, 93, 94, 102, 151, 251, 252, 396, 460, 462
Casey, Edward S., 467
Castel, Robert, 462
Castella, Bernard, 7, 187, 448
Cavalcanti, Alberto, 353, 414
Cazaentre, Stéphanie, 424
Cellule d'intervention Metamkine, 8, 51, 69, 72, 82, 175, 176, 208, 213, 256, 433, 447, 448, 450, 452, 456, 515
Certeau, Michel de, 272, 467
Chamboredon, Jean Claude, 462
Chanel, Anne Laure, 429
Chanoir, Yohann, 42, 95
Chantin, Jean-Pierre, 330, 465
Chao, Michaël, 424
Chapron, Clémentine, 9, 453
Château, Dominique, 331, 425, 512
Chevalier, Denis, 7, 213, 340, 448, 469, 480
Chion, Michel, 270, 460
Chodorov, Pip, 7, 48, 66, 84, 98, 101, 102, 136, 191, 214, 435, 442, 444, 448, 475
Chomette, Henri, 341, 391
Ciepielewski, Jeremy, 9, 453
Ciné Super 8, 449
Cinédoc, 8, 9, 48, 170, 452, 459, 487
Cinéma l'Univers, 73, 106, 169, 170, 171, 208, 241, 251, 446
Cinéma La Clef, 9, 452
Cinéma non conventionnel et images inanimées, 8, 19, 20, 29, 35, 37, 41, 60, 66, 71, 73, 75, 76, 126, 128, 133, 141, 142, 154, 171, 172, 173, 193, 194, 201, 237, 240, 408, 435, 450, 451, 455, 484, 488, 506
Cinéma Nova, 43, 99, 109, 442, 491
Cinema Novo, 24, 69, 467
Cinéma Spoutnik, 94, 95, 99, 125, 439, 491
Codelli, Lorenzo, 479
Coderre, Charles-André, 482
Cohen, Claudia, 327, 418, 419, 472
Cohen, Evelyne, 327, 418, 419, 472
Colin-Navaï, Leïla, 7, 420, 452
Collectif Jeune Cinéma, 9, 48, 49, 102, 118, 170, 177, 213, 429, 433, 436, 448, 449, 451, 454, 484
Comolli, Jean-Louis, 461, 462
Contant, Carole, 22, 60, 214, 478
Cooper, Sarah, 311, 312, 350, 351, 358, 360
Coopérative des cinéastes, 28, 448, 450, 489
Coppin, Fabrice, 437
Cora, Tom, 442
Cornu, Anne-Marie, 7, 139, 224, 244, 427, 429, 448
Costa, Mario, 7, 462
Cote, Philippe, 7, 49, 84, 164, 193, 195, 238, 256, 393, 432, 437, 443, 445, 446, 448, 457, 458, 479, 482
Courant, Gérard, 6, 7, 28, 277, 415, 427, 432, 441, 448, 449, 489
Court-Circuit, 50, 427, 487
Crance, Marie-Cécile, 9, 453
Creton, Laurent, 12, 37, 123, 130, 131, 132, 134, 157, 174, 176, 321, 322, 328, 377, 464, 465, 473, 476
Curtis, David, 434, 475

D

Dallet, Sylvie, 481
Dana, Jorge, 428
Danet, Laurent, 404, 475
Dannequin, Claudine, 354, 472
De Brabander, Jean-Baptiste, 7, 55, 66, 73, 170, 201, 231, 241, 254, 449
De Las Heras, Victor, 8, 263, 265, 267, 275, 277, 278, 280, 282, 283, 284, 285, 421, 423, 426, 452, 454
Debord, Guy, 279, 291, 292, 323, 327, 358, 378, 380, 382, 470
Delage, Christian, 413, 462, 469
Deleuze, Giles, 93, 273, 460
Delorme, Stephane, 479
Demarcy, Richard, 5, 300, 483

Denis, Sébastien, 7, 8, 20, 66, 72, 98, 102, 125, 133, 134, 151, 171, 187, 195, 206, 213, 233, 251, 283, 296, 298, 322, 323, 328, 377, 379, 392, 396, 397, 433, 436, 448, 449, 450, 451, 456, 457, 474, 480, 482
Der Clowns Tod, 264, 299, 304, 308, 331, 354, 422, 494, 511, 512
Deroche-Gurcel, Lyliane, 471
Des Tournements, 27, 262, 264, 265, 266, 268, 270, 275, 291, 295, 299, 302, 303, 331, 353, 360, 371, 415, 423, 424, 454, 494, 510, 511, 512, 514
Deslaw, Eugène, 341
Desvernay, Alexia, 292, 416, 419, 426
Devaux, Frédérique, 7, 85, 102, 449
Devictor, Agnès, 330, 463
Didi-Huberman, Georges, 279, 297, 463
Digital Borax, 433
Dimet, Yves, 7, 449
Doing, Karel, 7, 37, 174, 175, 176, 214, 311, 435, 449, 457
Donfu, Eric, 464
Duchamp, Marcel, 341
Dulong, Renaud, 64, 467
Dupin, René, 7, 220, 221, 509
Durand, Robin, 427

E

Éclair, 9, 45, 84, 85, 231, 428
Ede, François, 463
Eggeling, Viking, 341
Egido, André, 7, 85, 156, 158, 296, 449
Eizykman, Claudine, 8, 48, 49, 452, 487
Elias, Norbert, 152, 153, 160, 470, 472
Élu par cette crapule, 8, 20, 35, 37, 41, 44, 66, 71, 72, 95, 103, 105, 122, 127, 128, 133, 151, 170, 210, 211, 212, 213, 214, 233, 253, 408, 438, 449, 456, 480, 487, 515
Engel, Pascal, 467, 469
English, William, 443
Enjeux, 8, 26, 41, 123, 130, 262, 264, 265, 268, 310, 312, 316, 319, 330, 331, 333, 339, 353, 354, 376, 396, 401, 404, 415, 419, 422, 453, 454, 480, 494, 512, 513, 515
Esquenazi, Jean-Pierre, 463
Essai, 37, 58, 59, 64, 264, 276, 332, 333, 336, 339, 422, 460, 462, 468, 494, 513
Evin, Kathleen, 430

F

Falguières, Emmanuel, 392, 426, 429, 482
Falguières, Patricia, 392, 426, 429, 482
Farge, Arlette, 69, 92, 413, 414, 429, 467, 469
Fave, Anne, 7, 60, 66, 224, 448, 449
Feigelson, Kristian, 123, 330, 463
Ferrand-Bechmann, Dan, 473, 474
Ferro, Marc, 18, 31, 41, 259, 261, 466, 467, 469
Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris, 8, 9, 49, 163, 259, 262, 264, 265, 295, 360, 423, 424, 436, 437, 451, 454, 489
Ficamos, Bertrand, 467
Fihman, Guy, 8, 48, 49, 50, 54, 452, 487
Filmlabs.org, 42, 43, 44, 47, 48, 96, 97, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 112, 115, 217, 220, 222, 227, 242, 257, 412, 438, 439, 440, 441, 442, 447, 451, 455, 456, 518
Filmprojection21.org, 106, 108, 110, 459, 518
Finot, Daniel, 429
Fischer, Ulrich, 439
Fischinger, Oskar, 341, 397
Flandrin, Yann, 428
Fléchet, Anaïs, 469
Fleckinger, Hélène, 265, 271, 272, 290, 297, 364, 394, 409, 411, 461, 463, 464, 465, 480
Fleischer, Alain, 461
Foma, 268, 275, 295, 296, 361, 434, 510
Forest, Claude, 123, 322, 377, 390, 464
Forum request, 42, 43, 47, 112, 113, 115, 126, 227, 412, 446, 447, 518
Fouchard, Olivier, 7, 156, 214, 219, 427, 440, 449, 452
Fouques, Nicolas, 434
Fourmentraux, Jean-Paul, 463
Frampton, Hollis, 464, 465, 466

Fredriksson, Sylvia, 7, 8, 163, 164, 193, 263, 264, 265, 275, 277, 393, 421, 422, 423, 445, 449, 454, 458
Frégnac, Claude, 475
Fuji, 217
Fusillo, Fabio, 417

G

Gadenne, Bertrand, 427
Gagnebin, Murielle, 23, 157, 352, 461
Gaillard, Gérald, 470
Gallibour, Eric, 474
Gang, 42, 447
Garcia, Laurence, 38, 430, 472
Garcia, Tristan, 38, 430, 472
Geber, Simone, 277, 279, 354, 419, 510
Geimer, Alexander, 463
Genève, 94, 99, 438, 439, 468, 491, 518
Géraud, Marie Odile, 470
Getino, Octavio, 475
Glilbert, Eléonor, 482
Ginestet, Florent, 7, 20, 21, 72, 98, 101, 133, 156, 171, 172, 197, 206, 207, 208, 226, 234, 446, 449, 482, 508, 509
Ginzburg, Carlo, 31, 40, 260, 413, 467
Girard, Eliane, 430
Giraud, Cécile, 475, 480
Giraud, Claude, 475, 480
Giusy, Pisano, 176, 271, 461, 462
Godard, Jean-Luc, 24, 69, 276, 483
Gouin, Julia, 7, 39, 142, 449, 450, 451
Gourbeix, Julien, 445
Grip, Joel, 418
Grosjean, Marie-Françoise, 480
Groupe Zur, 208, 256, 447
Guarneri, Michael, 479
Guélaud, Claire, 333, 472
Guérin, Christophe, 7, 66, 72, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 449, 487
Guerra, Ruy, 24, 69, 483
Guézengar, Florent, 445

H

Haas, Patrick de, 287, 333, 341, 346, 361, 383, 387, 391, 406, 407, 474, 476
Habib, André, 482
Hammani, Myriam, 9, 264, 333, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 422, 426, 513, 514
Hamus-Vallée, Réjane, 1, 5, 280, 296, 463
Haumont, Bernard, 481
Heinich, Nathalie, 463
Heinze, Carsten, 463
Heller, Dror, 424
Hély, Mathieu, 474, 480
Hernández, Mauricio, 7, 8, 163, 164, 193, 205, 262, 264, 270, 277, 278, 279, 304, 305, 306, 307, 308, 354, 393, 416, 418, 419, 422, 432, 449, 453, 454, 508, 510, 511
Hirzel, Lara, 426
Houhi, Mahine, 7, 449
Housset, Emmanuel, 467, 469
Hugues, Darren, 479

I

Incipit, 8, 26, 27, 262, 265, 277, 279, 291, 293, 295, 310, 339, 353, 354, 415, 416, 419, 435, 494, 510, 511
Intervention sur la pellicule, 2, 8, 16, 25, 26, 27, 147, 163, 165, 197, 202, 204, 223, 224, 225, 226, 244, 250, 254, 262, 263, 264, 265, 268, 271, 274, 275, 277, 284, 285, 286, 287, 289, 309, 330, 331, 332, 336, 338, 339, 341, 342, 348, 382, 390, 391, 392, 393, 395, 415, 417, 421, 422, 423, 426, 454, 489, 494, 509, 511, 512, 513, 515, 521, 523
Ivens, Joris, 341

J

Jahn, Gustavo, 7, 37, 450
Jeancolas, Jean-Pierre, 463
Jimenez, Marc, 470
Jocelyne, Alexandra, 310, 311, 312, 313, 314, 320, 416
Jouannais, Jean Yves, 427
Joubert, Sophie, 430
Jouvante, Loic, 436
Jovanovic, Nenad, 469
Joyard, Olivier, 479

Julien, Amandine, 6, 7, 66, 73, 98, 154, 171, 172, 193, 194, 224, 235, 240, 277, 280, 281, 282, 289, 290, 291, 420, 435, 445, 450, 451, 506, 511
Jullier, Laurent, 41, 465, 480
Jutand, Francis, 470

K

Kahl, 217, 220
Kamnitzer, Pierre, 470
Kant, Emmanuel, 23, 390
Kirchhofer, Patrice, 7, 28, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 450, 476, 489
Kitsopanidou, Kira, 1, 5, 123, 174, 176, 271, 272, 290, 321, 322, 328, 377, 394, 409, 411, 461, 463, 464, 465
Knowles, Kim, 22, 478
Kodak, 67, 68, 72, 84, 85, 217, 258, 269, 428, 488
Koller, Yanick, 443
Kourkouta, Maria, 7, 88, 449, 450, 451
Kozina, Mario, 433
Krek, Isabel, 465
Kuhn, Kokovi, 418
Kuntzel, Thierry, 462

L

L'Abominable, 8, 20, 28, 35, 39, 41, 42, 45, 47, 48, 49, 52, 55, 56, 57, 60, 63, 66, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 91, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 113, 124, 125, 127, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 145, 148, 149, 156, 163, 165, 168, 169,172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 209, 212, 214, 215, 217, 218, 223, 224, 225, 226, 232, 233, 234, 237, 238, 239, 240, 244, 252, 253, 256, 257, 408, 427, 429, 431, 432, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 457, 478, 479, 488, 489, 491, 507, 508, 509, 510, 518, 519
L'Ébouillanté, 42, 48, 60, 95, 108, 109, 113, 115, 120, 156, 169, 193, 196, 211, 212, 214, 215, 216, 219, 227, 233, 437, 438, 439, 515, 518
L'Etna, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 20, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 34, 35, 41, 42, 45, 49, 55, 57, 63, 66, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 82, 84, 90, 91, 92, 94, 101, 102, 103, 106, 110, 111, 113, 114, 124, 125, 129, 133, 140, 141, 145, 150, 151, 153, 156, 161, 163, 164,165, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 193, 194, 195, 196, 199, 201, 204, 205, 206, 209, 216, 217, 219, 223, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 233, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 248, 249, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 275, 277, 278, 279, 289, 291, 295, 296, 309, 322, 331, 341, 347, 360, 361, 390, 391, 392, 393, 397, 398, 405, 408, 409, 415, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 424, 426, 427, 429, 430, 432, 433, 435, 437, 441, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 457, 458, 478, 479, 482, 486, 487, 488, 489, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 518, 519, 521, 523
La Courneuve, 20, 28, 35, 49, 88, 124, 125, 134, 140, 151, 173, 174, 180, 186, 233, 237, 239, 408, 431, 432, 445, 449, 450, 451, 454, 507
La Croix, Philip de, 429
La parole errante, 91, 174, 452, 488
La poudrière, 452
Labdoum, Malika, 277, 279, 419, 511
Labo d'Images, 8, 20, 21, 28, 35, 41, 44, 71, 72, 101, 105, 107, 127, 128, 133, 142, 156, 161, 171, 172, 173, 192, 195, 197, 198, 206, 207, 208, 217, 225, 226, 234, 237, 253, 408, 434, 438, 439, 441, 446, 448, 449, 457, 506, 508, 509
Labo k, 8, 35, 44, 45, 71, 73, 82, 107, 128, 133, 142, 151, 154, 256, 434, 450, 451, 455, 457
Laboratoire de création collectif et participatif, 8, 20, 28, 35, 37, 41, 44, 55, 64, 66, 71, 73, 106, 128, 141, 142, 169, 170, 171, 173, 180, 191, 192, 196, 197, 201, 208, 209, 210, 225, 226, 231, 232,

237, 241, 254, 408, 435, 446, 449, 455, 484, 488, 509, 510
LaborBerlin, 106, 110, 134, 450
Laborde, Barbara, 41, 480
Lagneau, Gérard, 462
Lagny, Michèle, 33, 161, 409, 461, 466, 467
Lahmar, Cynthia, 428, 482
Lahoud, Lea, 418
Lainé, Joyce, 60, 199
Lange, Dominik, 7, 38, 49, 77, 85, 145, 177, 181, 432, 450, 457, 507
Laplantine, François, 470
Lasjaunias, Aude, 464
Lavigne, Aude, 429
Layerle, Sébastien, 12, 161, 187, 249, 271, 272, 290, 394, 409, 411, 461, 463, 464, 465, 467, 481
Le 102, 66, 69, 72, 94, 99, 166, 251, 256, 439, 440, 442
Le cinéma visuel, 164, 193
Le Goff, Jacques, 467
Le Grice, Malcolm, 391, 434, 436, 475
Le Havre, 20, 35, 151, 408, 438
Le Hesran, Christine, 427
Lebrat, Christian, 7, 84, 136, 174, 176, 213, 214, 277, 287, 341, 346, 383, 387, 391, 392, 404, 407, 442, 450, 474, 475, 476
Lefebvre, Thierry, 465
Leger, Fernand, 341
Lépine, Cédric, 21, 476, 482
Leroi-Gourhan, André, 470
Les films de la Belle de Mai, 8, 20, 21, 35, 41, 44, 71, 72, 105, 122, 127, 128, 133, 142, 151, 171, 172, 206, 233, 253, 408, 433, 436, 438, 446, 448, 449, 456, 457
Les Scotcheuses, 8, 173, 174, 431, 452, 453, 459
Leservoisier, Olivier, 470
Lesky, Carina, 138, 477
Leslie, 277, 280, 281, 282, 289, 290, 291, 420, 511
Leszez, Lucie, 9, 453
Leter, Samuel, 9, 453
Lévi-Strauss, Claude, 143, 160, 429
Liang, Jieqiao, 428, 482
Light Cone, 9, 48, 49, 57, 72, 102, 118, 170, 177, 213, 214, 215, 428, 443, 448, 449, 450, 488, 490
Lille, 8, 20, 28, 35, 41, 55, 64, 73, 128, 151, 156, 170, 208, 231, 251, 254, 408, 449
Lindeperg, Sylvie, 28, 31, 37, 39, 45, 121, 150, 153, 156, 157, 161, 410, 461, 466, 467
Lowder, Rose, 7, 50, 191, 214, 311, 443, 450
Luckman, Thomas, 470
Lurin, Christian, 428
Lye, Len, 341, 391

M

Maggiori, Robert, 276
Mahé, Yves-Marie, 437
Manach, Jean-Marc, 51, 476
Marchi, Folco, 417, 418
Marie, Michel, 5, 7, 9, 24, 33, 37, 40, 69, 86, 87, 88, 89, 93, 96, 118, 119, 122, 139, 176, 224, 244, 269, 271, 276, 286, 311, 329, 392, 427, 429, 437, 448, 453, 460, 461, 462, 463, 470, 472, 480, 483
Marion, Pauline, 428, 482
Marsaud Perrodin, Roselyne, 476
Marseille, 20, 35, 98, 122, 127, 142, 151, 171, 172, 206, 233, 408, 436, 437, 438, 441, 456, 478, 482
Marti, Stéphane, 475, 476
Martin, Noélie, 9, 22, 392, 418, 430, 482
Martin, Patricia, 9, 22, 392, 418, 430, 482
Marzal, François-Christophe, 65, 71, 439
Mathieu, Laurent, 38, 466, 479
Matti, Siegfried, 138, 477
Maurer, Ingo, 427
Mazloum, Guillaume, 7, 8, 46, 142, 263, 264, 277, 280, 281, 282, 420, 422, 426, 432, 449, 450, 451, 454, 511
McGuinness, Maura, 436
McKane, Miles, 7, 170, 211, 214, 428, 444, 450
McLaren, Norman, 391, 397
Ménager, Gabriel, 481
Menant, Frédérique, 7, 417, 420, 426, 452
Merger, Pierre-Michel, 467
Merleau-Ponty, Maurice, 88, 151, 252, 461, 471
Mervant-Roux, Marie-Madeleine, 176, 271, 461, 462

Mesnildot, Stéphane du, 443
Metamkine, 8, 51, 66, 69, 71, 72, 429, 433, 442, 447, 456, 479, 484
Metz, Christian, 161, 462
Militello, Francesco, 417
Millar, Leah Eleanor, 9, 22, 482
Miossec, Jean-Marie, 329, 472
Miranda, Cristiana, 7, 37, 450
Mire, 7, 8, 20, 29, 35, 37, 41, 42, 45, 71, 77, 95, 98, 99, 101, 103, 106, 110, 113, 121, 126, 127, 128, 133, 134, 135, 141, 142, 156, 169, 170, 171, 173, 175, 180, 185, 194, 195, 197, 209, 211, 212, 214, 219, 225, 233, 237, 238, 253, 256, 408, 428, 435, 438, 441, 446, 447, 450, 455, 487, 506, 507, 508
Mix Art, 211, 233
Moine, Raphaëlle, 12, 460
Molodoi, 19, 211, 212, 233, 408
Monier, Pierre, 477
Monnier, Damien, 21, 482
Montreuil, 9, 20, 25, 26, 28, 35, 75, 124, 125, 151, 163, 164, 173, 174, 182, 204, 205, 206, 230, 236, 241, 259, 267, 268, 278, 304, 305, 307, 308, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 339, 379, 380, 381, 382, 384, 389, 390, 408, 410, 426, 432, 448, 449, 454, 488, 508, 511, 512, 513, 515, 519
Morgan, Daniel, 6, 7, 10, 481
Morin, Edgar, 396, 460, 463
Mortada, Ouahib, 437
Mortier, Roland, 468
Moussaoui, Abderramane, 472
Mucchialli, Alex, 471
Muller, Sybille, 65, 471
Musso, Pierre, 471
Mutel, Henri Marc, 430

N

Nakad Chuffi, Katherine, 1, 4, 6, 15, 181, 205, 208, 224, 225, 275, 300, 308, 331, 333, 335, 422, 423, 424, 426, 427, 483, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513
Nambot, Nathalie, 7, 60, 437, 452
Nantes, 7, 8, 20, 26, 28, 35, 43, 45, 61, 62, 99, 100, 101, 102, 110, 114, 115, 125, 126, 128, 134, 140, 142, 151, 152, 163, 169, 170, 174, 178, 183, 195, 217, 238, 250, 251, 256, 257, 259, 393, 408, 415, 426, 432, 438, 441, 450, 451, 452, 453, 454, 486, 487, 491, 506, 518
Negre, Richard, 8, 16, 26, 163, 264, 271, 275, 316, 317, 319, 320, 396, 397, 398, 399, 401, 404, 405, 406, 407, 420, 423, 452, 453, 487, 515, 521
Nichols, Bill, 468
Nikiforova, Mariya, 9, 22, 482, 483
Niney, François, 460
Niogret, Hubert, 428
Nisic, Natacha, 427
Noetinger, Jérôme, 8, 38, 65, 71, 72, 175, 176, 429, 433, 444, 452, 456
Noguez, Dominique, 50, 341, 392, 474, 475
Nora, Pierre, 413, 430, 467, 468
Norton Cru, Jean, 468
Nouvelle Vague, 24, 33, 37, 69, 86, 87, 88, 93, 94, 96, 118, 119, 122, 463, 483
Nyctalope, 42, 108, 109, 518

O

Odin, Roger, 5, 7, 18, 19, 32, 33, 37, 40, 69, 70, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 112, 121, 123, 132, 142, 150, 159, 160, 161, 162, 174, 176, 183, 184, 186, 187, 191, 257, 261, 272, 300, 309, 311, 312, 320, 321, 322, 328, 350, 351, 358, 360, 377, 388, 408, 409, 410, 430, 450, 460, 464, 465, 476, 477, 481
Öhner, Vrääth, 138, 477
Oïley, Justine, 302, 424
Olivier de Sardan, Jean-Pierre, 472
Orléans, 20, 408
Orwo, 217
Ory, Pascal, 13, 123, 158, 468
Ostrovsky, Vivian, 443
Otchakovsky-Laurens, Paul, 461

P

Païni, Dominique, 8, 452
Paoloni, Christian, 413, 467
Paris, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33,

34, 35, 37, 38, 40, 41, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 53, 57, 58, 64, 65, 69, 75, 76, 81, 84, 85, 87, 88, 91, 93, 101, 102, 104, 122, 123, 124, 125, 126, 131, 132, 134, 136, 137, 139, 140, 143, 145, 146, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 160, 161, 163, 164, 169, 170, 173, 174, 176, 180, 183, 187, 191, 196, 199, 204, 206, 212, 213, 214, 215, 226, 227, 235, 236, 241, 244, 245, 248, 251, 252, 259, 264, 265, 267, 268, 269, 271, 276, 278, 280, 287, 289, 296, 297, 298, 299, 300, 304, 309, 311, 320, 321, 323, 328, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 346, 347, 348, 353, 354, 356, 359, 361, 376, 377, 379, 389, 390, 392, 396, 397, 408, 410, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 422, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 437, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 487, 490, 509, 511, 512, 513, 519, 523

Parrochia, Daniel, 471

Pasquier, Emmanuelle, 417

Pathé, 269, 441, 463, 466

Paugam, Serge, 480

Paulre, Laurent, 429

Pélissier, Yves, 444

Péquignot, Bruno, 38, 463

Perron, Didier, 479

Perrot, Hugues, 479

Pétonnet, Colette, 472

Pinel, Vincent, 483

Piton, Emmanuel, 7, 21, 28, 44, 73, 107, 140, 154, 256, 410, 434, 450, 455, 457

Pivot, Catherine, 429

Placier, Antoine, 427

Pokoïk, Thomas, 426

Pottier, Richard, 470

Prstojevic, Alexandre, 469

Prudhomme, Claude, 330, 465

Q

Quaresima, Leonardo, 477

Querel, Xavier, 7, 98, 213, 450

R

Rabinowitz, Assia, 479

Raengo, Alessandra, 477

Raibaud, Yves, 474

Rancière, Jacques, 420, 463, 468

Raoul, Maïwenn, 361, 424

Ray, Man, 83, 84, 311, 323, 341, 391

RE MI, 108, 121, 518

Re voir, 101, 136, 213, 214, 435, 448, 449

Rebouillon, Laurence, 9, 452

Régol, Alexandre, 424

Reigner, Isabelle, 479

Reigner, Vincent, 7, 20, 61, 62, 73, 158, 225, 408, 451, 479, 506, 509

Reiniger, Lotte, 397

Rennes, 20, 28, 35, 45, 73, 107, 122, 127, 142, 151, 256, 408, 427, 455, 464, 475, 482

Renouard, Caroline, 280, 296, 463

Revel, Jacques, 31, 40, 260, 471

Réviser panique destin, 275, 316, 317, 396, 398, 401, 404, 406, 420, 494, 515

Rey, Nicolas, 7, 39, 50, 60, 61, 66, 67, 98, 102, 103, 104, 105, 109, 136, 239, 427, 429, 431, 432, 437, 439, 443, 444, 445, 449, 450, 451, 478, 479, 480

Riboulet, Mathieu, 38, 466

Ricard, Colas, 7, 21, 38, 42, 44, 60, 66, 73, 102, 109, 110, 128, 145, 154, 256, 434, 451, 455, 456, 457

Richeux, Marie, 429

Richter, Hans, 341

Ricœur, Paul, 32, 35, 81, 88, 151, 252, 300, 468

Riera, Aina, 416

Rizzo, Christian, 427

Robespierre, 27, 262, 264, 266, 267, 275, 322, 323, 330, 379, 380, 381, 382, 384, 389, 426, 494, 515

Rocher, Philippe, 330, 465

Rodier, Anne, 336, 472

Roffat, Sébastien, 10, 481

Rojas, Estrella, 471

Rolland, Frédéric, 481

Rollet, Sylvie, 161, 461, 466

Ronceray, Sébastien, 443, 445, 479
Rosa, Hartmut, 46, 145, 146, 158, 472
Rosier, Florence, 472
Rouard, Gaëlle, 60, 224, 436, 441
Rousselin, Stephen, 7, 60, 66, 73, 154, 171, 172, 193, 194, 224, 235, 240, 419, 426, 435, 450, 451, 506
Rousset, Martine, 28, 439, 489
Ruch, Florent, 7, 73, 101, 105, 151, 194, 203, 204, 231, 446, 451, 508
Ruttmann, Walter, 321, 323, 341, 379, 397

S

Sadek, Pacôme, 419, 420, 426
Sainte-Rose, Laure, 7, 21, 57, 60, 101, 136, 137, 138, 149, 156, 169, 172, 208, 227, 228, 240, 254, 428, 451, 482, 483, 508
Saint-Etienne, Christian, 333, 440, 472
Saint-Ouen, 20, 35, 76, 123, 126, 128, 171, 241, 322, 377, 408, 464
Saint-Sever-du-Moustier, 19, 35, 127, 151, 203, 408
Salvatierra, Violeta, 479
Salzberg, Anna, 7, 416, 426, 452
Samarkand, Tarim, 7, 43, 97, 104, 109, 112, 451
Sandy, Alfred, 341
Santamaria, Noémie, 300, 301, 302, 424
Schieb, Brieuc, 426
Schiller, Friedrich, 390, 461
Schmeltzdahin, 198, 491
Schmerkin, Nicolas, 427
Schnapper, Dominique, 462
Scratch, 48, 163, 441
Senaud, Franck, 476
Sevestre, Philippe, 465
Siety, Emmanuel, 12, 23, 353, 462
Sifaki, Eirini, 328, 465
Simmel, Georg, 65, 471
Simon, Silvi, 6, 7, 39, 57, 66, 138, 167, 196, 211, 217, 221, 233, 238, 241, 268, 434, 446, 451, 456, 458, 487, 490
Simond, Clotilde, 480
Simondon, Gilbert, 272, 273, 471
Sitney, P. Adams, 475
Snark, 492
Sojcher, Frédéric, 473
Solanas Ezequiel, Fernando, 475
Sorlin, Pierre, 14, 31, 150, 153, 157, 463
Sotinel, Thomas, 480
Soukaz, Lionel, 427, 443
Stiegler, Bernard, 471
Strajk, 439
Strasbourg, 19, 29, 35, 39, 48, 57, 128, 142, 151, 212, 217, 233, 238, 408, 431, 438, 446, 447, 451, 458
Studio Één, 97, 174, 175, 214, 435, 438, 439, 449, 457
Sudre, Alain-Alcide, 174, 176, 443

T

Tachou, Frédéric, 7, 9, 213, 436, 451, 452
Taillibert, Christel, 1, 5, 42, 95, 139, 262, 462, 464, 492
Tarpon, Philippe, 476
Tchernonog, Viviane, 474
Teillet, Philippe, 481
Terray, Emmanuel, 329, 336, 337, 472
Tesson, Charles, 464
Thivolle, Lo, 437
Thomadaki, Katerina, 9, 452
Thomas, François, 7, 426, 470, 480
Thouvenel, Éric, 22, 214, 465, 466, 478
Tiedemann, Rolf, 64, 470
Tissot, Sylvie, 379, 390, 470
Tixier, Nicolas, 428
Topinard, Paul, 472
Tremblements, 452
Trespeuch-Berthelot, Anna, 430
Trocnet, Dominique, 191, 481
Troncy, Lea, 418
Truong, Nicolas, 473
Turquety, Benoît, 83, 84, 271, 272, 273, 464, 466, 477

V

Vadim, Christian, 428
Vaillant, Alain, 468
Valéry, Paul, 154, 157, 464, 471
Vautier, René, 464
Vécrin, Anastasia, 46, 145, 146, 472
Vendeuvre, Philippe, 462

Verlinde, Hugo, 7, 45, 66, 84, 164, 193, 393, 430, 433, 442, 443, 451, 457, 478, 480
Vermeersch, Stéphanie, 481
Vernet, Marc, 462
Vernier, Jean-Marc, 473
Viala, Alain, 300, 464
Vichi, Laura, 477
Vignaux, Valérie, 477
Vitralov, Elena, 417
Vogel, Amos, 475
Voldman, Danièle, 470

W

Wajsbrot, Carole, 442
Walter, Jacques, 150, 157, 287, 321, 323, 341, 379, 468, 469, 471
Whitney, John et James, 397
Wikipelloche, 108, 110, 257, 455, 456, 518
Willard, Claude, 379, 390, 470
Winter, Rainer, 463

Y

Yon, David, 436
Youngblood, Gene, 100, 176, 475, 487

Z

Zabska, François, 417
Zagreb, 99, 127, 433, 458, 480, 491, 518
Zebra Lab, 97, 216, 438
Zechner, Ingo, 138, 477
Zéro de conduite, 20, 44, 73, 408, 450, 455
Zimmermann, Patricia, 477
Zoller, Maxa, 480

TABLES DES ILLUSTRATIONS

1. *Table des photographies*

Ptgp. 1 Vincent Reigner à droite intervient sur sa pellicule aux rencontres Bains Argentiques à Nantes en 2016 62
Ptgp. 2 L'une des salles des rencontres Bains Argentiques à Nantes en 2016 100
Ptgp. 3 Tullins – près de Grenoble et de Cras – avant de rencontrer Christophe Auger, cofondateur de l'Atelier MTK 124
Ptgp. 4 À droite le Labo d'images vu de la ville d'Apt 127
Ptgp. 5 La ville d'Apt 127
Ptgp. 6 La ville d'Apt, à cinquante mètres du Labo d'images 128
Ptgp. 7 Christophe Auger, le plus ancien membre du « réseau » 152
Ptgp. 8 Amandine Julien et Stephen Rousselin, chez eux, près de l'espace laboratoire photochimique de l'association Cinéma non conventionnel et images inanimées 154
Ptgp. 9 Etienne Caire dans la salle de projection à l'Atelier MTK 166
Ptgp. 10 Projecteur au fond de la salle de projection de l'Atelier MTK 167
Ptgp. 11 Salle de projection à l'Atelier MTK 167
Ptgp. 12 Table de montage stockée près du projecteur dans la salle de projection à l'Atelier MTK 167
Ptgp. 13 La salle de projection à Burstscratch avec l'écran blanc accroché tout au fond 168
Ptgp. 14 Vu du projecteur 16mm dans la salle de projection à Burstscratch 168
Ptgp. 15 L'espace de projection à Mire avec l'écran placé en biais 170
Ptgp. 16 Stéphane Racine de Mire près de l'arbre où il a projeté des films de diverses personnes pendant la nuit lors des Bains Argentiques à Nantes en 2016 170
Ptgp. 17 Etienne Caire et Xavier Quérel, de l'Atelier MTK, préparent, aux rencontres Bains Argentiques, les projecteurs pour leur performance à plusieurs projecteurs 176
Ptgp. 18 Après une performance avec trois projecteurs transformés, troués, etc., aux rencontres Bains argentiques 177
Ptgp. 19 Installation sans film animé aux rencontres Bains argentiques 177

Ptgp. 20 Six projecteurs pour performance 16mm aux rencontres Bains argentique 177
Ptgp. 21 Trois projecteurs transformés, troués, pour des performances aux rencontres Bains argentiques 178
Ptgp. 22 L'espace spectateurs avec des spectateurs-membres à L'Abominable, La Courneuve 180
Ptgp. 23 Projecteur 16mm bricolé par Dominik Lange pour les projections en « 2D et demi » 181
Ptgp. 24 Dominik Lange, Thomaz Burlin, et Katherine Nakad Chuffi avant la projection en « 2D et demi »,en 2017 à L'Etna, des films de Dominik Lange, avec le projecteur 16mm bricolé par lui-même 181
Ptgp. 25 L'espace spectateurs à L'Etna avec le projecteur au fond 183
Ptgp. 26 Des bancs sont en train d'être déplacés et installés pour les spectateurs quelques minutes avant leur arrivée à l'Assemblée Visuelle de L'Etna 183
Ptgp. 27 L'espace spectateurs à L'Etna aussi dédié à des activités conviviales, de réunion du bureau, d'ateliers, etc. 183
Ptgp. 28 L'espace écran à L'Etna 186
Ptgp. 29 L'espace écran quelque peu surélévé à L'Abominable, La Courneuve 186
Ptgp. 30 Fenêtre vitrée séparant l'espace cabine de projection des spectateurs à L'Abominable 188
Ptgp. 31 Matériels dans l'espace cabine de projection à L'Abominable 188
Ptgp. 32 Objets divers dans l'espace cabine de projection à L'Abominable 189
Ptgp. 33 Le toilette dans l'espace laboratoire à Burstscratch 192
Ptgp. 34 L'espace de develloppement photochimique autour du lavabo aménagé des toilettes dans l'espace laboratoire à Burstscrach 192
Ptgp. 35 Divers objets dans l'espace laboratoire dans les toilettes à Burstscratch 192
Ptgp. 36 Tireuses contact et tables pour pellicules dans l'espace laboratoire dans les toilettes à Burstscratch 193
Ptgp. 37 L'espace develloppement photochimique dans l'espace laboratoire 194
Ptgp. 38 L'espace develloppement photochimique dans l'espace laboratoire à Mire 194
Ptgp. 39 Blouse de protection dans l'espace laboratoire à l'Atelier MTK 195

Ptgp. 40 Produits chimiques dans l'un des espaces laboratoire à l'Atelier MTK195
Ptgp. 41 La tireuse contact lors d'un atelier que j'ai suivi avec Richard Tuohy dans l'espace laboratoire à Mire 197
Ptgp. 42 Florent Ginestet près de la tireuse contact dans l'espace laboratoire au Labo d'images 197
Ptgp. 43 La tireuse contact au fond à droite lors d'un atelier « tireuse contact » que j'ai suivi avec Richard Tuohy dans l'espace laboratoire à Mire 197
Ptgp. 44 Deux tireuses contact à droite et le grand réfrigérateur tout au fond à gauche dans l'espace laboratoire à L'Abominable..... 197
Ptgp. 45 L'espace réfrigérateur en dehors de l'espace laboratoire au Labo d'images 198
Ptgp. 46 Laboratoire numéro un à l'Atelier MTK (avec le réfrigérateur au fond) 200
Ptgp. 47 Laboratoire numéro deux à l'Atelier MTK..... 200
Ptgp. 48 Laboratoire numéro trois à l'Atelier MTK 200
Ptgp. 49 La devellopeuse en usage et des fauteils de cinéma à L'Abominable 202
Ptgp. 50 La devellopeuse en usage à L'Abominable 202
Ptgp. 51 La devellopeuse hors d'usage 202
Ptgp. 52 Florent Ruch près de la devellopeuse à Bioskop 204
Ptgp. 53 Florent Ruch près de la devellopeuse à Bioskop 204
Ptgp. 54 Tireuse contact à Bioskop 204
Ptgp. 55 Le système de la tireuse contact à Bioskop..... 204
Ptgp. 56 La mezzanine donnant vers l'espace laboratoire vu de l'entrée à L'Etna (Montreuil) 205
Ptgp. 57 La mezzanine donnant vers l'espace laboratoire vu de l'espace spectateur à L'Etna (Montreuil) 205
Ptgp. 58 Katherine Nakad Chuffi dans l'espace laboratoire à L'Etna Montreuil lors d'un atelier avec Mauricio Hernández 205
Ptgp. 59 Florent Ginestet dans l'espace laboratoire photochimique au Labo d'images 207
Ptgp. 60 Espace séchage, entre l'espace laboratoire et l'espace table de montage,au Labo d'images 207
Ptgp. 61 Laure Sainte-Rose dans l'espace laboratoire à Ad libitum 208
Ptgp. 62 Katherine Nakad Chuffi dans l'espace laboratoire à l'Ad libitum..... 208

Ptgp. 63 Le lavabo pour le devellopement au Laboratoire de création collectif et participatif 209
Ptgp. 64 L'espace laboratoire dans les toilettes au Laboratoire de création collectif et participatif..... 209
Ptgp. 65 Des documents sur les murs affichant les mesures et temps de bain de la pellicule au Laboratoire de création collectif et participatif..... 210
Ptgp. 66 Des documents sur les murs affichant quelques essais/conseils pour le développement d'un film inversible noir et blanc au Laboratoire de création collectif et participatif 210
Ptgp. 67 Des spires et des enrouleuse/dérouleuse pour le développement photochimique dans l'espace laboratoire au Labo d'images..... 217
Ptgp. 68 Des spires, le termomètre et le bac à mesurer les produits chimiques, à gauche de l'entrée de l'espace laboratoire à L'Abominable 218
Ptgp. 69 Récipients hébergeant des spires à l'Atelier MTK 218
Ptgp. 70 Etienne Caire tient une sécheuse conçue par lui à l'Atelier MTK. En-dessous se trouve une spire 219
Ptgp. 71 Une sécheuse à l'Atelier MTK..... 219
Ptgp. 72 René Dupin, membre de l'association Ciné-club 9.5 de France, avec la spire qu'il a fabriquée..... 221
Ptgp. 73 Le Système à tambour pour developpement à Burstscratch 222
Ptgp. 74 La Madbox aux rencontres Bains argentiques 222
Ptgp. 75 Xavier Quérel, Etienne Caire et Katherine Nakad Chuffi à la table d'intervention sur pellicule à l'Atelier MTK 224
Ptgp. 76 La table d'intervention sur pellicule à l'Atelier MTK 224
Ptgp. 77 Table d'intervention sur pellicule et à gauche réceptacle de pelliculle à L'Abominable 224
Ptgp. 78 Pellicules pour l'intervention sur pellicule à l'Atelier MTK 225
Ptgp. 79 Table d'intervention sur pellicule en plein air aux Bains Argentique. Avec Vincent Reigner, Katherine Nakad Chuffi et d'autres participants..... 225
Ptgp. 80 Film d'intervention sur pellicule avec remploi d'images pour projection en boucle réalisé par Katherine Nakad Chuffi aux Bains Argentiques..... 225
Ptgp. 81 Table de montage 16mm à l'espace table de montage avec Florent Ginestet au Labo d'images 226
Ptgp. 82 Trois tables de montage 16mm à L'Etna à Paris République 227

Ptgp. 83 Laure Saint-Rose dans l'espace table de montage et de restauration à Ad libitum 228
Ptgp. 84 L'espace avec des projecteurs et des pellicules devellopées à l'Atelier MTK 230
Ptgp. 85 Table de montage à l'espace stockage au Laboratoire de création collectif et participatif..... 232
Ptgp. 86 Petite machine devellopeuse à l'espace stockage au Laboratoire de création collectif et participatif 232
Ptgp. 87 L'Espace stockage des outils au Laboratoire de création collectif et participatif 232
Ptgp. 88 L'espace stockage au Laboratoire de création collectif et participatif comporte le réfrigérateur (ou l'espace réfregérateur)avec des pellicules non-devellopées pour la conservation 232
Ptgp. 89 L'espace stockage à L'Abominable 233
Ptgp. 90 Etienne Caire près de l'espace de stockage à l'Atelier MTK 234
Ptgp. 91 L'Espace stockage à l'Atelier MTK 234
Ptgp. 92 L'Espace stockage à Bustscratch 235
Ptgp. 93 Espaces stockage chez Christophe Auger 236
Ptgp. 94 L'espace archive à l'Atelier MTK 237
Ptgp. 95 L'espace archive à L'Etna..... 237
Ptgp. 96 L'espace archive à L'Abominable 238
Ptgp. 97 L'espace bureau à L'Etna 239
Ptgp. 98 L'espace bureau à l'Atelier MTK 239
Ptgp. 99 L'espace convialité, et au fond l'espace bureau, à L'Abominable 240
Ptgp. 100 Laure Saint-Rose dans l'espace bureau et archive à Ad libitum..... 241

2. *Table des photogrammes*

Ptgm. 1 Photogramme issu d'une pellicule super 8 mm régénérée de la marque Foma utilisée dans le film Des Tournements (photogramme du film 1 de Katherine Nakad Chuffi, 2016)..... 274
Ptgm. 2 Mauricio Hernández au cimetière de Montmartre dans le film xx, des ateliers Incipit, réalisé par Simone Geber (2013)..... 279

Ptgm. 3 Mauricio Hernández à L'Etna dans le film xix, des ateliers Incipit, réalisé par Malika Labdoum (2012)..... 279
Ptgm. 4 Les yeux clignotant d'une femme dans le film de Leslie et Julien des ateliers Bolex H16 Reflex (2010)..... 281
Ptgm. 5 Guillaume Mazloum dans le film de Leslie et Julien des ateliers Bolex H16 Reflex (2010)..... 282
Ptgm. 6 Blanc argile dans le film de Leslie et Julien des ateliers Bolex H16 Reflex (2010) 282
Ptgm. 7 Extrait d'une animation image par image précédé et succédé par deux plans du film viii de l'atelier Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (2014) 285
Ptgm. 8 Figures de la femme isolée dans le film xiv des ateliers Bolex H16 Reflex (avec intervention sur pellicule) – octobre 2015 288
Ptgm. 9 Une femme isolée, Leslie, devant une table de montage à L'Etna dans le film de Leslie et Julien (2010)..... 290
Ptgm. 10 Une femme isolée aux prises avec un scarabée dans le film iv des ateliers Incipit..... 293
Ptgm. 11 Une femme isolée aux prises avec une souris dans le film xvi des ateliers Incipit..... 295
Ptgm. 12 Vue par la fenêtre de mon appartement donnant vers les lieux où s'est déroulé les attentats de Paris du 13 novembre 2015. Dans le film 1 du film Des Tournements (octobre 2016) 298
Ptgm. 13 Visage d'une femme isolée (moi-même) avec un masque de diable. Dans le film 1 du film Des Tournements 298
Ptgm. 14 Un groupe fait irruption dans un appartement. Chronique autour d'un cactus dans le film 6 du film Des Tournements (octobre 2016) 302
Ptgm. 15 Femme harcelée dans le film 9 du film Des Tournements 303
Ptgm. 16 Mauricio Hernández, Katherine Nakad Chuffi et Johannes Abendroth en clown dans les rues de Montreuil dans le film Der Clowns Tod (décembre 2014) 307
Ptgm. 17 Père et enfant dans une aire de jeu pour enfants au Square du Temple Elie Wiesel dans le 3ème arrondissement de Paris près de L'Etna dans le film vii des ateliers Bolex H16 Reflex 309

Ptgm. 18 Mère et enfant au Marché couvert des Enfants Rouges (17ème siècle) dans le 3ème arrondissement de Paris près de L'Etna dans le film iv des ateliers Bolex H16 Reflex (avec intervention sur pellicule) 309
Ptgm. 19 Ralenti sur l'enfant en train de tourner sur elle-même 314
Ptgm. 20 Premier plan de l'enfant dans la séquence des fleurs 315
Ptgm. 21 Deuxième plan de l'enfant dans la séquence des fleurs 315
Ptgm. 22 Troisième plan de l'enfant dans la séquence des fleurs 316
Ptgm. 23 Panoramique droite-gauche sur l'enfant en train de descendre la pente dans le parc 316
Ptgm. 24 Femme, mère ou grand-mère, chez elle, puis devant la fenêtre du train. Dans le film vii des ateliers Enjeux 318
Ptgm. 25 L'habitat urbain sous-exposé de la ville de Montreuil 324
Ptgm. 26 Un homme et une femme sortent d'une voiture face à un terrain vague de la ville de Montreuil 325
Ptgm. 27 Un homme d'origine magrhebine filmé dans l'habitat urbain de Montreuil 325
Ptgm. 28 L'habitat urbain à Montreuil 326
Ptgm. 29 Deux femmes arabes avec un enfant à l'avant-plan d'un décor de ville de Montreuil 326
Ptgm. 30 Cime de l'Église Saint Ambroise dans le 11ème arrondissement de Paris dans le film 5 du film Des Tournements (2016) 330
Ptgm. 31 Cime de la Basilique du Sacré Cœur filmée près de la station de métro Château Rouge dans le 18ème arrondissement de Paris. Dans le film 8 du film Des Tournements (2016) 330
Ptgm. 32 Cime de la Mosquée Khalid ibn Al-Walid, situé au 28 rue Myhra dans le 18ème arrondissement de Paris. Dans le film iv des ateliers Enjeux (avril 2012) 330
Ptgm. 33 Cime de l'Église Notre-Dame-de-la-Croix à Paris 75020 dans le film Éssai de Katherine Nakad Chuffi (2010) 330
Ptgm. 34 Cime d'une église dans la rue Robespierre près du siège de l'association à Montreuil dans le film viii les ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (2014) 331
Ptgm. 35 Cime de l'Église Saint-André-du-Bas-Montreuil près de L'Etna à Montreuil dans le film Der Clowns Tod de katherine Nakad Chuffi et Johannes Abendroth (2014) 331

Ptgm. 36 Église, filmée de la ville de Montreuil. Dans le film vii des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (2014) 332
Ptgm. 37 Église Notre-Dame-de-la-Croix à Paris, filmée au croisement de la rue Etienne Dolet et du Boulevard de Belleville, dans le film Essai de Katherine Nakad Chuffi (ateliers Enjeux, monté en cadavre-exquis avec celui de Myriam Hammani) | (avril 2010) 332
Ptgm. 38 Panoramique multidirectionnel finissant par un plan général très sous-exposé sur l'église Notre-Dame-de-la-Croix à Paris dans le film Éssai de Katherine Nakad Chuffi. Le plan suivant filme des grilles grises avec un paneau d'interdiction de stationner (avril 2010) 334
Ptgm. 39 Un homme asiatique faisant du yoga et l'intérieur de l'église avec deux croyants dans le film v des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule (mai 2011) 337
Ptgm. 40 Filmé de la périphérie de Paris. Dans le film vii des ateliers Bolex H16 Reflex avec intervention sur pellicule 341
Ptgm. 41 Des touristes sur un bateau près de la Tour Eiffel pris en étau par des plans avec des travailleurs du batiment dans des extraits du film sans titre réalisés par Myriam Hammani 342
Ptgm. 42 Grue, homme au travail, femme africaine subsaharienne avec ses trois enfants. Dans le film sans titre réalisé par Myriam Hammani 345
Ptgm. 43 Gros plan sur des objets de souvenir avec la Tour Eiffel (porte-clés ; objet de décoration ; foulard). Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani 347
Ptgm. 44 Des doigts tiennent une carte postale apportant de l'humain à l'écran. Dans les plans du film sans titre réalisé par Myriam Hammani 348
Ptgm. 45 Zoom sur une carte postale contenant la tour, la Seine, des bateaux, le ciel, les nuages, le périphérique. Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani 348
Ptgm. 46 Plan « fixes » et panoramique vertical bas-haut sur la Tour Eiffel. Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani 350
Ptgm. 47 Grille, fleurs, barre verticale, base de la Tour Eiffel. Dans les plans du film sans titre de Myriam Hammani 350
Ptgm. 48 Petit garçon noir à Paris ; feuilles d'un arbre, vue d'une rue à Paris. Dans un extrait de film réalisé par Myriam Hammani 355

Ptgm. 49 Deux petits garçons d'origine chinoise ; feuilles d'un arbre et ciel ; gratte-ciels et ciel. Dans l'extrait de film réalisé par Myriam Hammani..... 356
Ptgm. 50 Deux petits garçons chinois filmés individuellement ; arbres et ciel. Dans un extrait de film réalisé par Myriam Hammani 359
Ptgm. 51 Panoramique sur la pharmatie et le magasin de fruits et légumes 362
Ptgm. 52 Premier plan fixe sous-exposé après le panoramique initial. Il a comme décors un camion de viande et d'autres objets et paysages du Marché Dejean .. 363
Ptgm. 53 Plan fixe sous-exposé d'un homme noir qui roule une cigarette au Marché Dejean..... 364
Ptgm. 54 Plan fixe sous-exposé d'une femme noire qui vend des épis de maïs dans la rue tandis qu'un homme arabe et des hommes noirs sont à l'arrière-plan au Marché Dejean 365
Ptgm. 55 Plan fixe sous-exposé d'un homme noir et d'un homme arabe dans la rue du Marché Dejean 365
Ptgm. 56 Dé-zoom sur des viandes acrochées à l'intérieur d'un camion..... 366
Ptgm. 57 Gros plans flous sur des parties du visage des femmes noires ; plan d'ensemble flous sur le visage d'un homme noir..... 367
Ptgm. 58 Des femmes noires dans un salon de coifure africain..... 367
Ptgm. 59 Vitrine d'un magasin de vetements avec le reflet d'une femme noire qui secoue une bouteille 367
Ptgm. 60 Gros plan sur le visage d'une femme noire en train d'éclater de rire en se voyant être filmée..... 368
Ptgm. 61 Deux hommes et une femme en uniforme de police à vélo ; des pigeons mangent des cacahuettes ; un homme arabe parle à un policier..... 370
Ptgm. 62 Pieds d'homme et de porc ; Zoom sur l'eau. Dans le film 8 du film Des Tournements..... 370
Ptgm. 63 Entrailles de viande et une demie citrouille..... 371
Ptgm. 64 Têtes de manequins et de poissons et visages d'hommes africains noirs et maghrébins dans les rues du Marché Dejean 374
Ptgm. 65 Bouches des femmes noires ; photographie du visage d'un homme ; dé-zoom et panoramique sur la bouche et le visage d'un homme maghrébin. Filmés au Marché Dejean 374
Ptgm. 66 Femme noire mangeant un maïs dans une rue du Marché Dejean 375

Ptgm. 67 Immeubles de bureaux à Montreuil. Dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e. 380
Ptgm. 68 Grue à Montreuil à deux moments dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e. 380
Ptgm. 69 Grue à Montreuil dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e. 381
Ptgm. 70 Plans très sous-exposés du personnel des bureaux à l'extérieur des immeubles à Montreuil dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e. 384
Ptgm. 71 Deux hommes qui travaillent dans la construction 387
Ptgm. 72 Homme noir nettoie une vitre d'un immeuble de bureaux. À Montreuil dans le film e2 du film R.o.b.e.s.p.i.e.r.r.e. 388
Ptgm. 73 Formes aux contours ronds dans les films d'intervention sur la pellicule 1, 2, 3, 4, 5 394
Ptgm. 74 Gribouillages ; jeune homme ; jeune femme. Dans Réviser, panique, destin, ateliers Enjeux, vii, avril 2010 400
Ptgm. 75 Chaque filière contient des dessins d'une même série de dessins animés par Richard Negre ; jeune homme ; femme âgée. Dans Réviser, panique, destin, ateliers Enjeux, vii, avril 2010 403
Ptgm. 76 Film d'animation de Richard Negre dans le film vi des ateliers Bolex H16 Reflex, mars 2011 405

3. *Table des figures*

Fig. 1 Extrait du Journal Officiel de la publication de création 211
Fig. 2 Programme d'Élu par cette crapule (1992) avec la référence à la Cellule d'intervention Metamkine 213
Fig. 3 Extrait de L'Ébouillanté n° 7 au sujet des principes de fonctionnement .. 215

4. *Table des schémas*

Schm. 1 Schéma d'une tireuse contact super 8 dans le fanzine, du « réseau », L'Ébouillanté n° 15 196
Schm. 2 Déplacements des membres en réseau en rapport à une association..... 251
Schm. 3 Déplacements généraux en réseau..... 252

5. *Table des tableaux*

Tab. 1 Références pour l'achat d'une spire 220

6. *Table des graphiques*

Voir les graphiques dans l'annexe de cette thèse en Tome 2.

7. *Table des cartes*

Voir les cartes dans l'annexe de cette thèse en Tome 2.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5
SOMMAIRE 16
PROLOGUE 18
1. Panoramiques multidirectionnels sur les approches 19
2. Traveling arrière et avant sur mon expérience et mes choix 23
3. Les hémisphères filmiques 25
4. Plongée, contre-plongée : le témoignage 28
5. Profondeur de champ méthodologique 30
6. Clap 33

CHAPITRE PREMIER 35
L'HÉRITAGE CULTUREL ET LA GENÈSE 35
1. L'exogénéité des trajectoires 35

1.1. Le contexte politico-économique 36

1.1.1. Pluralité et mutation 36

1.2. Le cadre socio-culturel 41

1.2.1. Mutations des moyens communicationnels 41
1.2.2. Mutations techniques et matérielles 45
1.2.3. Une préalable histoire textuelle en « réseau » 47
1.2.4. Un projet de la fin des années 1970 49

2. De l'espace personnel à l'« associatif » 58

2.1. L'apport de la famille – et de ses liens à l'art et au cinéma 58
2.2. La scolarité et ses rapports à l'art et au cinéma 63
2.3. La jeunesse avant que les associations loi 1901 ne soient créées 65
2.4. Les voies de la professionnalisation en tant que projet à court, à moyen et à long terme 66

CHAPITRE DEUXIÈME 69
CRÉATIONS ET STRUCTURATIONS DES ASSOCIATIONS LOI 1901 : POSITIONNNEMENTS, LIAISONS, VILLES ET ÉCONOMIES 69
1. Les voies associatives loi 1901 70

1.1. L'acte de création d'une association en plusieurs étapes 71

1.2. L'importance historique des membres fondateurs, des membres du bureau et des membres du conseil d'administration _____73
1.3. Des membres de multiples provenances et en nombre inégal influent sur l'histoire des associations et du réseau _____75
1.4. Les Assemblées générales, les Assemblées visuelles et les réunions comme moyens de construction identitaire _____77
1.5. Les raisons pour lesquelles ces associations ont été créées _82
1.6. Le « laboratoire » comme élément propulseur et définitionnel ? _____83

2. L'organisation et la communication en « réseau » – et en mouvement ? _____ 86

2.1. Entre réseau et mouvement, une dialectique des structurations _____87
2.2. Quant au choix d'analyser les films de L'Etna par rapport aux problématiques de réseau et de mouvement _____90
2.3. Une esthétique « cohérente » ?_____91
2.4. Une première « rencontre » organisée à l'espace 102 à Grenoble en 1995_____94
2.5. Un fanzine en réseau : L'Ébouillanté_____95
2.6. Des rencontres (1995, Grenoble ; 1997, Genève ; 2001, Grenoble ; 2005, Bruxelles ; 2011, Zagreb ; 2016, Nantes) _____99
2.7. Le « manifeste » de 2002 _____102
2.8. Un site web pour toutes les associations, mais qui pose problème : www.filmlabs.org_____104
2.9. Des sites web de chacune des associations : la présence sur le web et le renvoi vers les autres associations et au site web filmlabs.org _____105
2.10. Un tableau qui se forge par le biais d'internet _____107
2.11. D'autres élans : Nyctalope, cinéastes.net, Wikipelloche, RE MI, et filmprojection21.org _____108
2.12. Groupe d'échanges de courriels entre les membres de chaque association : uniquement à L'Abominable et à L'Etna _____110
2.13. Forum Request : groupe intranet d'échanges de courriels entre les structures et les personnes inscrites_____112

2.14. Les newsletters _____113
2.15. L'internationalisation et le basculement vers l'anglais _____114
2.16. Réverbérations : on écrit peu sur les associations et davantage sur quelques films et filmeurs _____116
2.17. La circulation des films, performances et installations d'une association à l'autre, dans le « réseau » et au-delà _____117
2.18. Une « école artistique » ? _____118

3. Les villes et leurs influences _____ 122

3.1. Grenoble et Paris et ses environs – l'Atelier MTK, L'Abominable et L'Etna _____124
3.2. L'Etna : de Paris à Montreuil _____125
3.3. Les villes et les associations organisatrices des rencontres _125
3.4. Les autres villes et associations et leurs propres réalités ___127
3.5. Les moyens de transport et l'hébergement pour la circulation des membres_____128
3.6. Des villes et des films aux paysages distincts. Choix d'« une » ville et d'une association pour l'analyse des films _____129

4. L'économie_____ 129

4.1. Une économie balbutiante et élémentaire _____130
4.2. La participation des instances financières de la ville, du département et de la région _____132
4.3. Sollicitations des instances de financement cinématographiques et audiovisuelles nationales _____135
4.4. Des ateliers comme moyens significatifs de ressources ____139
4.5. La cotisation des membres _____141
4.6. Le bénévolat : entre les dispositifs associatif et personnel d'un champ économique étendu _____143
4.7. Achats, « récupérations », ventes et locations - Recettes et dépenses _____146

CHAPITRE TROISIÈME _____ 150
ESPACES, DISPOSITIFS, USAGES ET MODES OPÉRATOIRES INSCRITS DANS LE TEMPS _____ 150

1. Mythes et jugements _____ 152
2. Les espaces associatifs : espaces, dispositifs et usages _____ 154

2.1. Les espaces communicants en général _____161

2.1.1. L'espace de projection _____162

2.1.1.1. Les espaces de projection des performances et des installations _____174
2.1.1.2. L'espace spectateurs et ses spectateurs ___179
2.1.1.3. L'espace écran _____184
2.1.1.4. Les espaces projecteur et « cabine » de projection _____187

2.1.2. L'espace laboratoire _____190

2.1.2.1. Quelques objets dans l'espace laboratoire __216

2.1.3. Les espaces tables d'intervention, de montage et de restauration _____223
2.1.4. Les espaces projecteurs, caméras et pellicules développées _____228
2.1.5. L'espace stockage_____231
2.1.6. Les espaces bureau, archive et convivialité _____237

2.2. Les espaces communicants de la pédagogie _____243

2.2.1. Les espaces pédagogiques – le cas des ateliers ___243

2.2.1.1. Les rapports pédagogiques à la chimie, aux machines et aux objets divers _____245

2.3. Les espaces communicants de tournage _____248

3. Les espaces communicants des modes opératoires en usage _____ 249

3.1. La régularité des pratiques des membres engagés_____249
3.2. Les déplacements _____250
3.3. Le « faites-le vous-mêmes » _____252
3.4. Les collaborations _____253

CHAPITRE QUATRIÈME 259
ANALYSE DES FILMS – D'APRÈS UNE PERSPECTIVE DE « RÉSEAU » – RÉALISÉS LORS DES ACTIVITÉS DE L'ETNA 259
1. Choix, catégorisations, usages et effets 261
1.1. Les films approchés 261
1.2. Les caméras en usage et les films réalisés sans caméra 271
2. De l'isolé au groupe 276
2.1. Le formateur isolé 276
2.2. La femme isolée 285
2.3. Le groupe 299
3. La famille 308
4. L'habitat urbain 320
5. Le sacré 328
6. Le tourisme 338
7. L'Autre 353
8. Le monde du travail 376
9. Le film d'intervention sur la pellicule 389
10. Les dessins animés et non-animés de Richard Negre 395
ÉPILOGUE 406
SOURCES 413
1. Filmographie 413
2. Fonds audio-visuels et fonds radios issus des institutions 425
3. Documents issus des institutions 428
4. Documents audio-visuels et sonores issus des associations, du réseau 429
5. Documents issus des associations, du réseau 435
6. Entretiens réalisés 445
7. Enregistrements sonores réalisés 450
8. Échanges courriels et/ou téléphoniques réalisés (hors entretiens) 450
9. Conversations avec les spectateurs à *L'Etna* 451
10. Les dix ateliers que j'ai suivis 451
11. Liste des sites web et plateformes des associations, des membres, du réseau 452
SITOGRAPHIE 456
BIBLIOGRAPHIE 458

1. Théories du cinéma, de la photographie, des arts _____458
2. Histoire, sociologie et anthropologie du cinéma, de la photographie, des arts _____460
3. Méthodologie et cadre analytique 1 : champs historiques et processus _____464
4. Méthodologie et cadre analytique 2 : champs étendus (sociologie, anthropologie, ethnologie, ethnographie, sémiologie, philosophie) ___468
5. Économie et industrie du cinéma _____471
6. Le champ des associations loi 1901_____471
7. Le champ du cinéma expérimental, d'avant-garde, underground, d'animation, militant, de remploi d'image… _____472
8. Le champ du cinéma amateur, de famille, de téléphone mobile…__474
9. Les *associations* du corpus, le réseau _____475
10. Thèses et Masters _____478
11. Dictionnaires_____481

GLOSSAIRE _____ 482
DÉFINITIONS_____ 484
INDEX_____ 491
TABLES DES ILLUSTRATIONS_____ 502
1. Table des photographies _____ 502
2. Table des photogrammes _____ 506
3. Table des figures _____ 511
4. Table des schémas _____ 511
5. Table des tableaux_____ 511
6. Table des graphiques_____ 512
7. Table des cartes_____ 512

TABLE DES MATIÈRES _____ 513

Résumé

Le « réseau » des associations loi 1901 en France proposant des espaces, des matériels et des activités autour de films argentiques et numériques.

Étude de cas : analyse des films – dans une perspective de « réseau » –
réalisés lors des activités de L'Etna.

En recourant à des méthodologies relevant de l'histoire socioculturelle, de l'esthético-linguistique et des « théories de champ », ainsi qu'à l'empirisme et à la praxis, cette thèse étudie, diachroniquement, mais aussi synchroniquement, dans une perspective heuristique de « réseau » (restreint – en considérant l'étendu aux autres pays), tout en questionnant celle de « mouvement », quinze associations loi 1901 (en activité, dissoutes, en pause, en projet, proche de ces dynamiques) situées en France et opérant dans le « champ cinématographique ». L'étude de cas consiste en l'analyse des films, dans une perspective de « réseau », issus des activités de l'une de ces associations, en l'occurrence L'Etna. Créées, structurées et restructurées de 1995 à 2015 dans quelques villes en France, ces associations proposent – à leurs membres et souvent, pour quelques activités, à un public extérieur à l'association – des espaces, des matériels et des activités, notamment pédagogiques, autour de films argentiques et numériques (ceux-ci découlant le plus souvent de ceux-là), qui s'inscrivent dans une dynamique collaborative fondée sur le principe du « faites-le-vous-mêmes » et non, pour la plupart, sur des prestations de service. Cette thèse s'intéresse, d'une part, à leur genèse, à leur création, à leur structuration et restructuration interne et en « réseau », à leurs espaces, matériels, activités, villes, aspects économiques. Et, d'autre part, à l'esthétique et au contenu des films de l'association ci-dessus référencée. Les analyses de film se rapportent à un échantillon de quatre-vingt-trois films réalisés de 2009 à 2016 et à des thématiques comme l'isolé, le groupe, la famille, l'habitat urbain, le sacré, le tourisme, l'Autre, le monde du travail, le film « abstrait » (d'intervention sur la pellicule et d'animation image par image).

Mots-clés : cinéma, cinéaste, film, association loi 1901, membre, réseau, mouvement, espace, ville, art, artiste, activité, atelier.

Abstract

The "network" of associations under the law of 1901 in France offering spaces, materials and activities involving analog and digital films.

A case study: analysis of the films – in a "network" perspective –
made throughout the activities of L'Etna.

Using methodologies from socio-cultural history, aesthetics, linguistics and "field theories", as well as empiricism and praxis, this thesis studies fifteen nonprofit associations (active, dissolved, suspended, proposed, close to these dynamics) located in France and operating in the "cinematic field". It studies them diachronically, but also synchronously, in a heuristic "network" perspective (restricted – considering the extension to other countries), while questioning the notion that they together form a "movement". The case study consists of the analysis of films from the activities of one of these associations, L'Etna, in a "network" perspective. Created, structured and restructured between 1995 and 2015 in several cities in France, these associations offer – to their members and often to the general public for certain activities – spaces, materials and activities, also educational ones, involving analog and digital films (the latter most often resulting from the former), which are part of a collaborative dynamic based on the principle of "do it yourself" rather than any type of paid service. This thesis takes an interest, on the one hand, in their genesis, their creation, their internal and networked structuring and restructuring, their spaces, materials, activities, cities and economic aspects. On the other hand, it examines the aesthetics and content of L'Etna's films. The film analyses draw on a sample of eighty three films made between 2009 and 2016 and refer to themes such as isolation, group dynamics, the family, the urban habitat, the sacred, the tourism, the Other, the workplace, and the "abstract" film (involving painting or alterations on the film surface or using frame by frame animation).

K***eywords***: cinema, filmmaker, film, 1901 law association, member, network, movement, space, city, art, artist, activity, workshop

Université Sorbonne Nouvelle
École Doctorale Arts & Médias – ED 267
Maison de la Recherche, 4 rue des Irlandais, 75005, Paris
Unité de recherche Arts du spectacle – Cinéma et audiovisuel
Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel – IRCAV | EA 185
Thèse de doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles
Thèse dirigée par Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT