
7a. Les images délaissées ou l'apologie du non choix

Conférence de Jean-Marc Chapoulie

donnée le 5 mai 2011 dans l'amphithéâtre de l'ESAA, au 7, rue Violette, à Avignon.

Projet collaboratif de l'école Supérieure d'Art d'Avignon (ESAA) ;

en partenariat avec a.p.r.n.è.s éditions.

Présentation et modération : Gilles Coudert

GILLES COUDERT : Pour la troisième conférence de cette année dans le cadre de l'atelier *Mémoire à l'œuvre*, je vous propose de rencontrer Jean-Marc Chapoulie. À travers ses œuvres, Jean-Marc Chapoulie questionne les systèmes spécifiques de projection de l'image en mouvement dans le cadre d'installations ou de performances et notamment le rôle que tient le spectateur dans un tel contexte. Avec lui, nous traitons de la question de la conservation-restauration des œuvres, liée à la notion d'archive. Selon quels critères archiver ? Pourquoi archiver et restaurer telle image plutôt que telle autre ? Je laisse immédiatement la parole à Jean-Marc.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Quand Gilles m'a demandé de faire une conférence sur la notion d'archive, je me suis dit que cela tombait plutôt bien. Je suis précisément en train de faire un livre sur la Cinémathèque de Bretagne. Je ne vais pas faire la conférence sur ce sujet, mais cette question du patrimoine est centrale dans cette résidence bretonne dont la devise est « collecter, préserver, transmettre ». La cinémathèque de Bretagne a été fondée sur l'idée d'archiver et de sauvegarder des films amateurs. C'est un critère pas très reluisant pour garder un film, bien que chacun, chez soi, garde au chaud ses albums de photos de famille comme de véritables trésors. Au passage, vous noterez que si vous êtes photographe et que vous vous présentez comme « photographe amateur », cela vous donne le droit de revendiquer quelques filiations célèbres, à commencer par celle de Cartier Bresson.

Par contre, si vous êtes cinéaste en amateur, ne vous attendez pas à autre chose qu'une indifférence culturelle totale ! Le deuxième critère qui a motivé la création de cette Cinémathèque de Bretagne est l'origine des films. Les films doivent être obligatoirement bretons, filmés sur le territoire breton ou en langue bretonne. Ainsi est née une cinémathèque de films amateurs... et bretons !

Cette démarche était très éloignée de celle d'une cinémathèque de films d'auteurs internationaux. C'est d'ailleurs pour cela que je m'y suis intéressé. J'étais face à une approche du patrimoine qui ouvrait un territoire aux cinéastes amateurs et aux films du dimanche qui montrent ses cousins, venus se baigner à l'Ouest, en Bretagne, ou parlant breton. Cela réduisait le territoire du cinéma, mais ouvrait sur des possibles, des devenirs autres, et surtout... sur l'inconnu. J'ai passé un an dans cette cinémathèque où, étonnamment, j'ai vu très peu de films. Ce n'est pas facile de visionner des kilomètres de « pardons » filmés ! J'ai plutôt essayé de savoir, ce qui motivait ce type de patrimoine et ce type de classement qui n'avait rien à voir avec les critères classiques du cinéma. On n'était pas face à des auteurs ou des genres cinématographiques majeurs, mais plus face à des films de gens mal ou peu connus, faisant des films plus ou moins mal foutus. Par exemple, je pense à ce cinéaste amateur qui a tourné une tripotée de fictions avec son épouse et son fils comme acteurs principaux. Ou à cet autre qui s'était spécialisé dans le documentaire sous-marin en bricolant les Tupperware de sa femme pour fabriquer une housse de caméra étanche ! On peut y retrouver des catégories déjà existantes au cinéma, mais toujours avec des contours un peu flous où l'envie de faire comme les « grands » poussent tous ces amateurs dans une pratique vernaculaire. J'ai donc essayé de comprendre ce monde qui bricole, « fictionnalise » et documente en huis clos et... en breton.

Si je n'ai pas visionné beaucoup de films, j'ai fait par contre beaucoup de photos du lieu. C'est à travers ces images que j'ai essayé de raconter mon aventure. J'ai arpenté le lieu de long en large, à travers l'objectif de l'appareil photo, cherchant des détails qui me donneraient une vision globale. La première chose qui m'a frappé est le bâtiment lui-même : un cube métallique, habillé dans les années 1980 de façon assez tarte. C'est devant ce bâtiment que je me suis demandé si le service de l'architecture et du patrimoine sauvegarderait une telle chose. Et, en m'intéressant au sujet, j'ai appris que, pour alimenter « l'Inventaire », des cabanes de jardins d'ouvriers, des maisons de garde barrière de la SNCF ou des fermes normandes étaient régulièrement classées *Monuments Historiques*. Des bâtiments a priori sans beauté apparente, sont pourtant sauvegardés sur d'autres critères. On retrouve ici quelques chose qui intéresse le domaine de l'art : quels sont les critères qui guident la restauration d'une œuvre ? Plus simplement, qu'est-ce qui guide mon regard sur tel ou tel film, si j'exclus le jugement de la beauté, et celui de la culture, celui de ma propre culture ?

Je me suis rendu compte que je travaille depuis à peu près vingt ans pour répondre à la question de savoir quels critères d'évaluation on peut trouver pour tous ces films que je vais vous montrer. Ce sont des petits films un peu déclassés, ou pas encore classés par les historiens d'art ou de cinéma. Mais c'est égal à mes yeux : le désir de les montrer est toujours plus fort.

Pendant très longtemps, avant de réaliser des films, mon travail a consisté à montrer des films. J'ai eu droit à différents titres pour nommer ce travail de *montrer* de films, parce que, forcément, il faut bien nommer l'activité des gens. Au début, on disait que j'étais « commissaire d'exposition ». J'ai montré ces films sans qualité, dans des expositions d'art contemporain, de La Fondation Cartier (1994) à la Biennale de Lyon (2001). Il s'agissait de petits films d'archives. Puis, rapidement, je me suis présenté comme un « projectionniste ». Cette conférence est évidemment un prolongement possible à cette activité de projectionniste. Une chose est sûre, c'est que j'ai bien organisé l'ordre des films que je vais vous présenter, mais pas du tout mon discours. J'ai toujours cherché cette mise en danger : j'ai les films, mais je n'ai aucune idée de ce que je vais vous dire dessus. C'est parti, voici le premier film.

Le premier cinéaste amateur que j'ai présenté dans une exposition s'appelle Jean Nolle. J'ai besoin de faire un petit détour par ce cinéaste pour vous expliquer ce que je suis en train de faire ici, devant vous. Jean Nolle a fait 92 films dans sa vie. Une vie assez simple par ailleurs. Il était agriculteur et inventa une machine agricole révolutionnaire. Il inventa une machine pour les paysans très pauvres, avec des matériaux très légers qui, d'un côté, pouvaient arracher les pommes de terre, et de l'autre côté les carottes. Il est primordial de raconter cette histoire-là, parce que Jean Nolle a été missionné pendant des années par le Ministère de l'Agriculture et la FAO (Organisation des Nations Unies pour l'Alimentation et l'Agriculture) pour faire le tour du monde. Notamment dans les pays en voie de développement, susceptibles d'utiliser son invention. Il a fait des films de tous ses voyages. En le découvrant, j'ai eu l'impression de découvrir un Jean Rouch, c'est-à-dire un réalisateur qui faisait des films non pas destinés à être montrés dans une salle de cinéma à son retour, mais destinés à raconter ses aventures à ses voisins dans sa salle à manger. Jean Nolle avait une autre particularité : il faisait la voix de ses films. Grâce à cette voix, sans jamais l'avoir rencontré, j'ai l'impression de très bien le connaître. Il utilisait un principe que les amateurs connaissent bien : il couplait son projecteur 16 millimètres avec un Revox. Ainsi, sur le mur de sa salle à manger délimité par son buffet Henri II, on pouvait visionner toutes ses aventures africaines. Ses bandes-son ont la particularité d'être très vivantes. Par exemple, il se moquait souvent bruyamment du comportement des touristes. Son regard était celui d'un anthropologue, très critique. Jean Nolle était un cinéaste bricoleur ; il rusait pour faire avec ce qu'il avait, et cette ruse finissait aussi par s'insinuer dans la parole. Ce rôle de la personne qui raconte « à côté du film » est un principe essentiel, qui m'a toujours beaucoup intéressé. Dans les années 1920, pendant presque quinze ans, le cinéma japonais a été sonore. Il utilisait le principe du narrateur posté à côté de l'écran. Avant de devenir techniquement sonore, on projetait des films muets dans cette configuration-là. C'est exactement la transposition de ce qui se passe dans le monde du théâtre de marionnettes traditionnelles : sur une scène, à côté des grandes marionnettes, il y a un conteur, une autorité vocale, que l'on appelle *Benshi*. Cette autorité vocale raconte l'histoire : « *Il était une fois etc...* », et pendant ce temps, à côté de lui, la scène se déroule. C'est dans le registre du principe scénique du cinéma muet avec *Benshi*, que je voudrais que cette conférence se situe. J'aimerais que les films qui suivent soient entendus. Je ne conçois le film qu'avec cette autorité vocale qui est son unique interprète. Cette petite voix peut être la mienne ou celle du réalisateur, mais en tout cas, elle est toujours celle du spectateur. Nous sommes face à un concept de film ouvert. C'est ce qui se passait au Japon. Les films partaient en tournée, de villes en villes, passaient de mains en mains, de paroles en paroles, de mots en mots, car chaque ville avait son propre *Benshi*.

Mizoguchi raconte ces séances, il dit que c'est un cinéma qui l'a beaucoup influencé. Il raconte, entre autres, comment le même plan d'un ciel avec des

nuages était interprété par tel *Benshi* comme un signe de bonheur arrivant en même temps que les nuages dégageait le ciel bleu, alors que pour tel autre *Benshi* ce même plan, avec l'arrivée de ces mêmes nuages, annonçait un désastre. Cela nous montre que certains plans ont une sorte de polysémie. Ce sont ces plans ouverts, qui favorisent la libre interprétation. Ces films, ouverts à l'interprétation, ont parfois un sens totalement différent, aujourd'hui, de celui qu'ils avaient à l'origine. Ces glissements de sens et cette ouverture sont essentiels.

GILLES COUDERT : Les plans ouverts sont au cœur de ce que l'on est en train de travailler : pour toi, ces plans qui ont presque été laissés pour compte, qui pourraient paraître complètement anodins ou, du moins, pas fondamentaux dans le film, sont souvent ceux qui ouvrent le film ou qui le laissent libre à l'interprétation – et beaucoup plus que ceux, justement, qui sont trop pensés ou trop dirigés. C'est un principe que l'on retrouve dans les films de série B. La fascination pour un plan qui ouvre énormément de champs. Le film est construit comme il est construit, il est fait certes avec un budget un peu léger, mais au cœur du film, tout d'un coup, on a un plan qui, par son ouverture, nous permet d'aller beaucoup plus loin. Il questionne. C'est un peu ce qui m'avait surpris lors de ma première rencontre avec ton travail, à la Biennale de Lyon. Ce dispositif qui permettait l'interaction entre différents films... Ce serait bien que tu puisses nous en montrer quelques-uns, d'ailleurs.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Celui-ci par exemple est un film que j'ai montré en 2001 à la Biennale de Lyon. Là, on est vraiment face à un document. C'est un film que j'ai trouvé à Paris dans le fond de la CGT. J'ai regardé ce fonds-là, pas du tout parce que je cherchais des sourires de jeunes femmes ou des portraits, mais parce que j'avais un projet avec le musicien Bernard Lubat. Nous voulions faire quelque chose d'assez politique sur les années 30, sur les mouvements de résistance. Voilà comment je suis tombé sur ce film. Ce film a été tourné aux usines Renault de Billancourt. La seule chose que je peux dire, c'est qu'à l'époque, ce plan évoquait fortement une notion de résistance. Là encore, aujourd'hui, lorsque je revois ce film, j'ai toujours cette impression que, malgré les cents ans qu'elle traversés, cette image résiste toujours ! Ce sourire irradie encore aujourd'hui. Je l'ai pris en pleine gueule, un vrai coup de foudre ! Quand je regarde ce plan, je ne sais pas pourquoi, je connais cette femme, je partage son sourire, je communique, je croise son regard pour toujours. C'est assez inexplicable. Je n'ai même pas envie de théoriser sur l'art de l'image, ni même de comprendre l'histoire de ce film – bien que je sois parfaitement en mesure de le faire aussi. En fait, ce qui est aussi sous-jacent à ce plan là, c'est que cette femme est tout simplement en train de confectionner des obus durant la guerre de 14-18. À partir de ce simple plan, on peut donc apprendre que Renault n'a pas fabriqué que des voitures ! Au-delà de l'aspect historique et de l'aspect fictionnel, il y a, en ce qui me concerne, une certaine part d'affect que j'essaie de vous transmettre ou de vous retransmettre.

A cette même Biennale de Lyon, j'avais aussi présenté un autre document, assez différent, qui s'appelle *Saint-Etienne*.

C'est un film typique du *found footage*. C'est-à-dire que c'est un film qui a été perdu, puis retrouvé. Celui-ci n'a pas vraiment été perdu, mais disons qu'il a été égaré. Il a été retrouvé dans une école. Dans cette école il y avait un préau, et dans ce préau, une caisse, qui contenait ce film, entre autres. On a fouillé dans cette caisse oubliée, qui avait subi les intempéries (pluie, vent, froid, etc.). L'histoire de ce film se réduit donc à une caisse, dans un préau, sous la pluie. Un film qui a moisie. Je vous laisse imaginer... Et là, vous voyez, il commence à se passer quelque chose d'assez spécial. C'est un film qui travaille sur la notion de visible. Qu'est-ce que ce film nous donne à voir ? Qu'est-ce que l'on peut y voir ? C'est le temps qui nous fournit ce qu'il y a encore de visible. La moisissure a fabriqué ce rideau qui s'ouvre et se ferme sur le film, et quel film ! Des scènes d'enfants qui jouent lors d'un carnaval dans une cour d'école. Regardez, on s'aperçoit dans ce passage-là que des gens portent des masques. On se retrouve face à une image qui, après la première couche de « pourriture », laisse entrevoir une deuxième couche de masques. Et derrière ces masques, il y a une réalité qui n'est pas forcément agréable, regardez bien. D'ailleurs, à l'époque à la Biennale de Lyon en 2001, j'avais appelé ce travail « Enquête sur une image invisible ».

GILLES COUDERT : On aimerait bien aussi que tu nous parles de la façon dont tu trouves les films ou de la façon dont ils arrivent jusqu'à toi ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : J'ai des « recailleurs », des amis qui partagent mon regard. Celui qui a trouvé ce film est devenu artiste par exemple. Je ne sais pas exactement comment il l'a trouvé, mais quand je parle de « recenseur », je me range aussi dans cette catégorie. Jean Nolle, par exemple, je l'ai trouvé, à partir d'un programme d'un festival amateur des années 60. Et à partir de là, je suis remonté jusqu'à la ferme où étaient entassés ses films. Ils y sont toujours, d'ailleurs je n'ai réussi à en faire que quelques copies vidées. Je ne sais même pas, pour la plupart, à qui appartiennent ces films. Je ne sais pas s'ils doivent appartenir à quelqu'un d'ailleurs. Je ne peux pas dire non plus que nous en sommes les propriétaires. Je ne suis pas collectionneur, la valeur des films n'existe que parce qu'ils sont vus. Je déteste la fétichisation, même si c'est paradoxal dans mon cas. En tout cas, le geste est un geste simple. C'est un geste de recenseur. Dans ce cas, il s'est fait par hasard et par chance. Et je n'ai aucune méthodologie sur cette pratique de collectage. Si, peut-être en fait, mais alors par la négative : la première chose à laquelle je pense quand je vais sonder un fonds d'archives, c'est que je ne veux pas voir ceci ou cela. Il y a deux ans, j'ai scruté le fond d'archives du CNES (Centre national des études spatiales) pour le Palais de Tokyo. Il faudrait peut-être dix ans d'un vie pour voir tous leurs films, puisqu'ils filment tout. Alors, je leur ai demandé quels films ils montraient généralement ? Par le simple fait de poser cette question, j'en avais déjà éliminé toute une partie.

GILLES COUDERT : Restaurer le film *St Etienne* serait très intéressant puisque sa force tient justement dans le fait qu'il soit détérioré. Où se situe la restauration d'un tel film pour toi par exemple ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Je pense que ce film a dû avoir deux vies, et qu'il en aura une troisième. Dans la première, on pouvait le voir net. Il devait raconter quelque chose pour les familles de ces enfants. Puis il est devenu un film aimé avec cet effet de moisissure incroyable. Ce n'est pas pour autant une œuvre d'art, même s'il est montré en lieu et place d'une œuvre d'art... Et attention, ce qui m'énerve encore plus c'est que l'on décrive ce déplacement comme un geste artistique. L'œuvre serait dans le geste : grotesque. Ce film est à conserver dans son état, sûrement ; je m'interdis en tout cas de vous dire s'il faut stopper sa moisissure, le restaurer comme aux premiers jours, ou le laisser se détruire.

Un jour, je suis allé rencontrer, au CNC, un archiviste qui avait le goût de ces films moisies. On m'avait parlé de lui quelques temps auparavant. On m'avait dit qu'il amassait, archivait des pellicules usées et que je pourrais lui demander d'en visionner quelques-unes. On a organisé une projection à Reims. J'ai convaincu une salle de cinéma, ce qui n'était pas rien, parce que bien sûr de telles projections endommagent les projecteurs. Il faut passer une semaine à nettoyer après, car cette fameuse pellicule a quelquefois trois ou quatre millimètres de pourriture. C'est particulièrement incroyable à voir. Et en plus, cela s'accompagne d'une très forte odeur...

Bref, les films n'étaient regardables. C'est merveilleux, le cinéma, lorsqu'il y a cette charge éphémère. J'espère que vous avez vécu ça dans votre vie : un film qui brûle en direct. Ça arrive deux trois fois dans les festivals où la pellicule d'un seul coup devient blanche. C'est une sensation incroyable, une sensation de perte. C'est très douloureux, on a mal pour le film, on pleure sa fin. Ça aurait pu être le préambule. Je ne sais pas ce que vous pensez de la notion d'archives cinématographiques, mais en ce qui me concerne, je pense que toutes ces images-là n'ont qu'un seul intérêt : celui de se perdre, de vieillir et de disparaître comme le mouvement de la vie. Une œuvre d'art a aussi cette force-là.

GILLES COUDERT : Je trouve intéressant que tu montres aussi cette mort des images, parce que l'on se rend compte qu'un support, que l'on croyait éternel à l'époque où il a été créé, ne l'est pas du tout. Au cinéma, on a commencé par « fixer ». L'expression consacrée était d'ailleurs : « fixer sur la pellicule ». Quelques années après, on s'aperçoit bien qu'il n'y a plus rien de fixé. Surtout en comparaison du support vidéo. Mais, là aussi, avec la vidéo, c'est un peu la même chose qui se passe finalement : on a pensé aussi que ce support serait éternel, et on se retrouve actuellement dans la même situation qu'avec la pellicule. Sur les bandes, il y a un effacement progressif des images. C'est la raison pour laquelle il est si important de prendre en compte le caractère éphémère de l'œuvre et la notion de temporalité.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Oui. Depuis les premiers films Lumière, cette question de la restauration s'est toujours posée. J'ai vu presque tous les films Lumière. C'est un fonds que je regarde régulièrement. L'invention Lumière a été rapidement achetée par l'État ; il a fallu tout de suite aussi sauvegarder et restaurer les films. Pour les films Lumière, la collection est complète, de très bonne qualité et comporte 1533 films. Pour la collection des films Méliès, c'est exactement le contraire : sur 600 films, il doit rester moins d'une centaine de copies, toutes en très mauvaise qualité. Il est impossible de retrouver les couleurs par exemple. Certains films avaient été peints au pochoir et il faudrait un travail de restauration considérable pour retrouver les coloris. Ce choix de sauvegarde se pose de la même façon aujourd'hui à l'INA, car c'est l'argent qui guide tout ça. Je donne un exemple : dernièrement, à l'INA, lors d'un énième anniversaire-hommage à Claude François, un réalisateur s'est aperçu que toutes les images

archivées sur ce chanteur avaient déjà été restaurées plusieurs fois depuis plusieurs années. La chose qui semble donc avoir le plus d'importance aujourd'hui, c'est une belle image de Claude François ! La restauration mémoriale a pris le pas sur la restauration patrimoniale. À côté de ces films plusieurs fois restaurés, l'INA archive sûrement des chefs-d'œuvre qui sont en train de pourrir... et qui vous attendent. Je vais vous montrer des films Lumière qui sont restés dans leur jus, comme on pourrait le dire d'une maison.

Lien vers le film "Danseuses" ou photo du film à fournir

Ce film Lumière représente un spectacle de danse. Et d'un seul coup, on a l'impression qu'il pleut, qu'il neige... comme une sorte d'irradiation. Donc là, on se retrouve un peu comme face à la patine d'un tableau.

Ce film est aussi très abîmé, mais il l'a été volontairement. Comme j'ai constaté que les films des frères Lumière étaient régulièrement restaurés, je leur ai fait subir le processus inverse, une sorte de dé-restauration. J'ai pris une cassette U-matic provenant du CNC, et je l'ai laissé sur un radiateur électrique pendant plus d'une année. Voici le résultat.

Je me suis beaucoup intéressé à ce fameux premier film que l'on appelle La Sortie des Usines Lumière. On peut y voir des ouvrières et des ouvriers sortant de l'usine. En réalité, ce sont leurs patrons qui les filment. Là, on ne les voit pas, mais les patrons sont dans une maison en face. Ils sont à l'intérieur de la maison, un peu cachés et ils filment par la fenêtre ouverte.

GILLES COUDERT : Tu m'apprends quelque chose ! Je pensais que la caméra était sur un trépied devant l'usine, complètement à la vue des gens... donc ils sont filmés à leur insu ? La caméra n'est pas présente ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Exactement, on peut dire que l'image est volée. Aujourd'hui, on aurait flouté leurs visages. Tout le monde connaît ce film qui est présenté comme le premier film de l'histoire du cinéma. Et pourtant, il y a deux autres versions de la sortie des usines Lumière. Donc, pendant cent ans, on nous a montré un film où les gens étaient endimanchés, tous beaux, il y a même un chien qui aboie, il se passe pas mal de choses. A droite et à gauche, les gens discutent comme dans un début de mise en scène. Et on nous dit c'est le premier film de toute l'histoire du cinéma.

En regardant une autre version on voit une carriole et un vélo qui s'arrêtent d'un seul coup. On a l'impression que les gens ne sont pas tous sortis. Puis on voit des gens qui commencent à sortir, dans le désordre. À la différence de l'autre version, ces gens sortent vraiment de l'usine puisqu'ils sont habillés en ouvriers. Ils ne sont pas endimanchés.

Voilà comment les choses ont pu se passer historiquement : Louis et Auguste Lumière font ce premier film et le développent.

À la suite de ce premier visionnage, ils se font eux-mêmes ou ils reçoivent quelques réflexions sur la façon dont les ouvriers et les ouvrières sont habillés, sur le fait que c'est vraiment le bazar, que ça ne donne pas une bonne image de l'entreprise ! Cette charrette qui s'arrête en plein milieu, qui leur bouche la vue, c'est vraiment pas possible, etc. On est déjà dans une perception filmographique comparable à celle d'une agence de communication moderne qui ferait un film pour l'usine Lumière. Donc, les frères Lumière font revenir les ouvriers un dimanche et les filment à nouveau. Pourquoi un dimanche ? Et bien parce que c'est plus simple, les ouvrières et les ouvriers sortent de l'église avec leurs beaux chapeaux exactement comme ils sortent de l'usine dans ce film. Dans le calme, en rythme. Mais ils tentent de faire aussi sortir la charrette. Et là : impossible d'y arriver. Alors ils font une troisième version. Dans le langage du cinéma ce qui s'est passé entre le premier et le second film s'appelle un « remake », c'est-à-dire une nouvelle version du film. Par contre, en ce qui concerne le troisième film, c'est autre chose. Ils n'ont pas refait le film, il ont fait simplement une deuxième prise, c'est-à-dire qu'ils ont fait rejouer les mêmes gens pour améliorer leur jeu ou la mise en scène. Dès ce premier film, on assiste donc aussi à la naissance de la direction d'acteurs. Avec la fermeture des portes, à la fin du film, et leur ouverture, au début du film, nous sommes dans le registre de la mise en scène. La réussite du plan a été possible, parce que les deux frères Lumière ont décidé finalement de virer la charrette !

Alors je me suis demandé si on ne pourrait pas aujourd'hui réaliser une version idéale, celle que les Lumière n'ont pas totalement réussie. J'ai travaillé avec un outil qui permet de modéliser en 3D. On a pris le même nombre de personnes. On a pris le même décor et on a, avec l'aide de la technologie, essayé d'organiser de façon encore plus précise la direction des acteurs, avec des gens qui passent, très près de la caméra. On a donc tous les éléments du film original. On a juste remplacé le vélo par un chariot de supermarché. Et on a été capable de faire sortir la charrette et de fermer les portes dans le même temps que le celui du film Lumière. La maîtrise est totale, c'est le film rêvé par les Lumière. J'ai même rajouté un moment de hasard, un enfant sort, oublié, seul de l'usine. Je vous laisse juger par vous-même à quel point cette maîtrise est pathétique !

GILLES COUDERT : Cela veut-il dire que l'on peut organiser le hasard ? Le chien est très intéressant dans ce film. Dans la première prise on voit vraiment le chien qui fait sa vie ! Dans la deuxième, il part en plein milieu. Dans la troisième, on le tient. Et là, il s'en va. On essaye de le rattraper et il revient. C'est juste que l'on a contrôlé le chien. Dans la troisième prise, on s'aperçoit qu'il est tenu jusqu'à ce qu'il arrive au milieu. Ça rejoint ce que tu dis à propos de la scénographie.

JEAN-MARC CHAPOULIE : En effet, à partir de ce film, certains cinéastes vont être sensibles à la maîtrise, d'autres aux accidents, aux hasards, comme tu le fais. Le chien restera la seule star de ce film parce qu'il est incontrôlable. J'aime les amateurs parce qu'ils sont plus proches de ce premier film aussi. Ils ne savent pas encore ce qu'ils font, et des chiens incontrôlables peuplent leur film, la vie s'y cache. Le cinéma n'est pas une histoire de la maîtrise mais une histoire de l'ignorance.

GILLES COUDERT : C'est ce que j'appelle *les délaissés*. Exactement comme Bouchain qui parle de la *forêt délaissée*. Ce sont des espaces publics laissés pour compte, laissés en friche. Ils sont aussi en demeure, on pourrait les réutiliser. Ils ont un potentiel, mais ils finissent généralement dans la poubelle ou effacés.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Je ne sais pas quoi vous dire sur ce film. Il est horrible. Ce qu'il montre est horrible. C'est à ce moment que devrait intervenir des *Benshis* pour nous dire :

« *Messieurs, mesdames, vous êtes là devant un casting d'effets spéciaux pour un film gore, genre La Nuit des Morts-Vivants. Les gens sont alignés pour que le réalisateur puisse mieux apprécier ses effets de maquillages.* »

Où autre version, d'un autre *benshi* :

« *Madame, Monsieur, ce document présente des cas de maladies tropicales rares, ces gens devant vous ont des maladies rares et mortelles.* »

Les deux versions sont possibles pour ce film. A vous de vous faire une idée.

GILLES COUDERT : Et donc ça, par exemple, c'est quelque chose que tu as trouvé où ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Tout ce que je peux dire c'est qu'il s'agit du film d'un militaire, d'un médecin qui, stupéfait autant que nous le sommes aujourd'hui en les regardant, filme ses patients qui viennent le consulter dans son hôpital de campagne. Henri Langlois s'intéressait déjà à ce genre de films-là, et il va même aller plus loin en étant le premier à présenter des films scientifiques.

Il ne s'intéressait pas à ce film en particulier, mais il s'intéressait notamment à Jean Painlevé. Ce film scientifique sur les spécificités de la bulle de savon faisait partie du programme d'un cinéclub de savants. Quand Painlevé faisait le tour du monde pour des colloques avec ses collègues, le soir vers 18h, après les colloques (j'ai retrouvé les programmes), ils se projetaient leurs films. Ils devaient avoir des discussions de cinéphiles, dont l'objet pouvait porter le plus sérieusement du monde sur la façon de filmer une bulle de savon. J'ai recherché tous ces films.

En voici un autre, plus difficile, puisqu'il s'agit de l'invention de l'électrochoc.

GILLES COUDERT : Il y a de réelles qualités esthétiques dans le film sur la bulle de savon, le cadrage, par exemple... Le montage aussi est assez étonnant. On retrouve d'ailleurs tout cela dans les films de Painlevé. Comme tu dis, ils organisaient des cinéclubs, donc il y avait une vraie culture cinématographique derrière tout ça.

JEAN-MARC CHAPOULIE : J'ai retrouvé ça en Bretagne et si cette cinémathèque peut exister aujourd'hui, c'est parce qu'il y avait une vraie tradition du cinéclub. On visionnait des films mais on échangeait aussi plein de trucs, des astuces pour filmer, pour monter... C'étaient des moments de réunion mais aussi de fêtes où l'on gagnait des coupes qui récompensaient les meilleurs films, comme dans le sport. Ils organisaient aussi de grands banquets dégustés en Gaulois où ils jouaient la résistance au cinéma romain !

Je vais vous montrer maintenant, une nouvelle œuvre réalisée en 2005.

Vous voyez qu'il y a deux images. Il y a deux films projetés sur un immense mur de six mètres. Les images se croisent, l'une monte, tandis que l'autre descend, et le trajet de l'image correspond à sa durée, c'est-à-dire que, quand elle arrive en bas, elle est finie. Ce sont deux documents qui ne font qu'un, au hasard de leur croisement.

Ce film a été fait par l'équivalent de la DDE américaine. Ils avaient installé un appareil de prise de vue sur une camionnette qui prenait des clichés tous les cinquante mètres. C'est une version de Google Street View avant l'heure. Ces photos devaient juste attester de l'état des routes, pour vérifier la présence de nids-de-poule par exemple. Les codes en rouge, au-dessous des images, donnaient les informations géographiques du lieu pour pouvoir aller faire les travaux de réparations sur place. C'est un film qui avait, à l'origine, une portée technique mais qui aujourd'hui est toute autre. Il est devenu la trace d'une époque, d'un voyage avant l'heure sur tout un territoire. L'arrivée de Google a un peu diminué l'impact d'un tel document, aujourd'hui !

Voici un autre film qui m'intéresse beaucoup, mais il faut pouvoir aussi en écouter le son.

L'homme qui s'exprime là est, je crois, l'inventeur de l'hypertexte. L'hypertexte c'est mon ordinateur qui me **permet** aujourd'hui de vous parler, tout en allant chercher des extraits de films dans des armoires à l'autre bout du monde. Ce film est une conférence historique qui a eu lieu à l'intérieur du M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology), dans deux endroits différents du M.I.T. Donc, le gars parle à quelqu'un d'autre, d'où cette voix qui résonne un peu. Il explique ce qu'il est en train de faire, la manipulation de son ordinateur de l'époque. Il prend la métaphore d'une maison dans laquelle il y a des armoires. Il dit qu'il veut acheter des oranges, prendre chaque orange, afin de la mettre dans tel dossier qu'il mettra dans tel tiroir. Tout ceci pour nous expliquer comment fonctionne l'ordinateur. Quand on est face à ce film-là, c'est absolument surréaliste – limite on se dit que ces gens sont complètement idiots. Avec le temps, les hautes technologies finissent toujours par fournir des moments de franche rigolade ! Mais ce n'est pas ça qui m'a intéressé dans ce film. Ce qui m'a intéressé, c'est le moment où une mouche apparaît à la place du pointeur de l'ordinateur. Ça provoque une discussion pendant laquelle tous les deux se marrent bien. Il lui dit : « Et là, qu'est-ce que tu es en train de faire, là avec le pointeur ? ». L'autre répond : « Mais non, je ne fais rien, c'est une mouche qui est filmée en même temps ! ». Donc c'est un peu comme l'histoire du chien des frères Lumière. C'est-à-dire que d'un seul coup, il y a un accident, et ce moment historique de haute technologie où l'avenir du monde est en cause, presque, devient un moment burlesque du simple fait de la rébellion d'une mouche !

Ces deux films ont été trouvés sur la toile. J'aime énormément Internet pour cela, son fonds d'archive est immense et encore facilement disponible, on est vraiment dans l'ère la plus sauvage qui existe et c'est tant mieux. C'est ce qui se passe chaque fois que l'on est face à quelque chose de naissant. C'est plutôt réjouissant.
Lien vers film de Jean Nolle

Je vous ai parlé aussi de ce fameux Jean Nolle, cet agriculteur qui a fait 90 films de voyage. Voici le seul film qu'il ait fait chez lui, dans la Beauce. Chez lui, il avait un jardin qu'il aimait beaucoup, il vivait avec sa mère. Vous allez voir un monsieur qui se met en scène. C'est lui, et la femme, c'est sa mère, et le film est une ode à son jardin, aux fleurs de son jardin. Ça dure quatre minutes et vous allez voir comment un amateur peut, d'un seul coup, fabriquer un petit bijou.

Que montre ce film ? Que le cinéaste amateur est un bricoleur. Il y a des termes comme ça qui sont devenus évidents pour un film. Un philosophe comme Laurent Jeanpierre a beaucoup travaillé sur le mot *expérimentation*. Il parlait du constat que ce mot était aussi bien utilisé par un scientifique que par un artiste. Pourtant, sous ce même mot, il y a des gestes différents. Un scientifique n'expérimente pas de la même façon qu'un artiste. Le bricolage est un aspect de l'expérimentation, le bricoleur veut refaire par exemple un parquet tel qu'il l'a vu faire par un professionnel. C'est la même attitude pour un cinéaste amateur. Il fait comme les « grands cinéastes », mais avec ce qu'il a sous la main. Ainsi, par exemple, Jean Nolle, va prendre des ciseaux et découper des *Playmate* dans un magazine pour les glisser dans les fleurs de son jardin ! Elles sont les nymphes érotiques qui peuplent son chez lui, une vision fantasmée de son quotidien. En fait, on retrouve ici des gestes et des attitudes qui sont assez très intéressants et qui sont généralement dénigrés, minorés. On fait toujours des comparaisons, d'où il ressort que le « professionnel », c'est toujours ce qu'il y a de mieux. Mais le bricoleur, l'amateur, invente, crée et magnifie tout autant que le professionnel.

Quand j'ai commencé à tenir ce discours, il y a une dizaine d'années, mes interlocuteurs étaient plus que dubitatifs. Aujourd'hui, j'ai l'impression notamment qu'avec Gondry ou des gens comme ça, c'est un peu établi, et c'est tant mieux. Car après tout, le cinéma de Meliès était déjà un cinéma du bricolage.

Mais attention, aux artistes que je vois bricoler, je ne manque pas de recommander d'essayer de trouver des protocoles de bricolages et surtout d'arrêter de dire qu'ils s'opposent au professionnalisme. Ce n'est pas une opposition. Non, l'outil utilisé est le même, c'est une caméra ; on peut fabriquer son pied de caméra en chewing-gum si on veut, on peut faire un faux steadicam avec des tasseaux de bois si on veut... Cette notion de bricolage est vraiment importante, car on s'aperçoit finalement que c'est elle qui nourrit les films.

GILLES COUDERT : Il est réussi celui-là.

JEAN-MARC CHAPOULIE : Par exemple, il y a une revue américaine en ligne « Make : » qui donne des recettes pour faire des effets spéciaux, juste avec des bricolages. Là, c'est un ballon, vous mettez du lait dedans, vous le faites exploser et puis après, vous mettez ça sur l'image d'un avion que vous téléchargez et voilà, vous avez fabriqué votre petit 11 septembre.

Avec les indications données sur internet, on peut aussi fabriquer assez facilement une *rocket camcorder*, c'est-à-dire une petite fusée dans laquelle on place une webcam. On vous donne tous les éléments pour le faire. C'est assez simple. En plus, vous pouvez tout commander sur le web. Ça coûte 30 dollars, ce n'est pas très cher. Même moi, qui ne suis pas bricoleur, j'ai réussi à en faire une ! Ce qui m'intéressait, c'était que l'on fasse des concours de films (avec mes étudiants), puisque d'un seul coup, le but de tout ça, c'est de faire des films. Vous envoyez la fusée en l'air pour filmer son ascension et évidemment sa descente. J'ai des exemples. Je vais vous en montrer un. C'est un film expérimental, au sens littéral du terme. Voici un exemple.

Pas mal ! Donc le but c'était ça. Vous bricolez. Vous faites une fusée, vous mettez une webcam dedans. Rien de plus simple. Il paraît que Warhol avait déjà fait quelque chose de similaire : vous prenez une caméra et vous la jetez de toute vos forces, le plus loin possible. Et là vous voyez bien ce qui arrive : vous captez un oiseau en plein vol, ou une mouche et vous retombez sur la queue d'un chien qui, effrayé, conclut votre film en beauté !

C'est le plan de fin. Celui-là n'a pas explosé en plein vol, il y a le plan de fin au sol. Vous voulez en voir un autre ? Bien entendu, certains films sont plus talentueux que d'autres...

GILLES COUDERT : Le son est assez intéressant aussi. On se demande vraiment comment ça peut capter du son ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Nous sommes là face à une expérimentation spatiale, quoique limitée, et au bout du deuxième film, on attend déjà avec suspens la suite, quel plan de fin va produire celui là. C'est parti...

Celui-là est le plus beau, avec la famille de fourmis qui va traverser le champ... C'est un plan vraiment magnifique. Maintenant, quant à savoir de quelle nature est ce plan... je n'en sais rien ! Il faudrait inventer un mot sans doute.

GILLES COUDERT : Tu pourrais nous parler justement de l'accès à ces films ? Tu m'avais raconté l'histoire de ce gardien d'usine...

JEAN-MARC CHAPOULIE : Oui, c'est un très beau film, mais je ne l'ai pas avec moi. Il s'agit d'un gardien dans une usine qui est un peu angoissé, car il s'est aperçu que ses extincteurs étaient périmés. Il fallait les changer depuis un ou deux ans déjà. Alors il prend sa caméra, avec la date incrustée, et il filme l'étiquette des extincteurs en lisant à voix haute la date : « *Cet extincteur devait être changé le 12/09/95* », et il termine toujours par cette phrase : « *À ce jour, rien n'a été fait* ». Et il coupe. Puis on se retrouve dans un couloir, il s'approche d'un autre extincteur et il lit une nouvelle étiquette. Tout le film est une déambulation dans cette usine, où le gardien nous fait partager son angoisse qui monte à mesure que les mêmes gestes et les mêmes mots se répètent. Au bout d'un moment, on se dit qu'il est tout de même un peu parano, ce type. Que c'est carrément délirant et obsessionnel de filmer comme ça toutes les étiquettes des extincteurs et de terminer par la phrase : « *À ce jour rien n'a été fait* ». Nous sommes complices de cette angoisse, témoin aussi, parce que le film pourrait être la preuve, en cas d'incendie, qu'il avait eu raison de nous avertir. Il s'adresse à un responsable de l'usine en nous prenant comme témoin du danger. Il y a un plan de ce film que je montrais toujours à mes étudiants. Dans un immense atelier, il se met à zoomer pour capter l'étiquette d'un extincteur qui se trouve à l'autre bout de la pièce ; et tout d'un coup, là, on le voit s'approcher de son écran de contrôle pour lire l'étiquette à travers l'écran de sa caméra. A ce moment précis, je disais à mes étudiants : « *On est face à un film, dont on ne doute jamais de l'utilité pour la personne qui le fait, et pourtant le sujet est sans intérêt, sa technique est nulle, mais on est tout de même fasciné. Ce sont des films de cette force qu'il faut que vous fassiez* ».

GILLES COUDERT : C'est lui qui filme les serrures aussi ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Non, pas exactement. A la fin du film, il dit : « *Je ne vous parle pas des panneaux de sortie lumineux...* ». Et là on se dit qu'on est reparti pour la Saison II ! C'est un très beau film, je ne l'ai pas avec moi, mais il y a certains films que l'on peut raconter très bien sans les images. Je vais maintenant vous montrer un film un peu différent qui fait partie d'un genre que l'on nomme « film institutionnel » ou « films d'entreprises ».

Ce film est américain. Je me suis intéressé à un certain moment à un fonds de films pédagogiques. Aux États-Unis, j'ai jamais bien ce paradoxe qui consistait, pour des grands groupes industriels privés, à financer des films pédagogiques à l'intention des enfants ! Quelquefois, cela a pu créer d'inévitables conflits d'intérêt, mais bon... Celui-ci un film contre la drogue et il est financé par la multinationale du jouet Lego®. On voit des enfants qui jouent avec des Lego, et la voix vous explique que la drogue est néfaste, que ce n'est pas bien, etc... Et pendant ce temps, il pleut des amphétamines (entre autres), et c'est très graphique, même sans son, ça marche très bien. C'est très beau, les enfants parlent... Là, par exemple, les personnages sur l'écran fabriquent un corps humain et ils racontent comment il faut assembler toutes les bonnes pièces pour qu'il puisse bien fonctionner. Et bien sûr, quand on prend de la drogue, tout s'effondre à la fin, voilà. Mais pendant une heure, on les a vu jouer au Lego®.

Ce qui est incroyable dans ce genre de films, c'est que ce sont des films qui « échappent » j'ai envie de dire, qui sont polysémiques, c'est-à-dire qu'ils ont un autre sens que celui que l'on a voulu leur donner au départ. Quand vous regardez ces plans-là, vous vous apercevez qu'ils sont, en fait, absolument délirants.

GILLES COUDERT : Est-ce que tu aurais le clip fait pour l'armée, pour la bombe ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Oui celui-là, je vais vous le montrer. C'est un souvenir presque douloureux qui m'a tenu enfermé dans un fonds d'archive pendant des semaines. C'était au fonds d'archive des armées où j'ai passé des semaines, des semaines et des semaines... et un jour, je suis tombé là-dessus ! Et je me suis dit : « *Ça y est ! Je sais pourquoi je suis enfermé dans cette cave depuis aussi longtemps* ». Cette espèce de boule disco que vous voyez est en fait un missile, une torpille. Elle monte, agitée dans tous les sens, dans un rythme haletant, prête à exploser.

GILLES COUDERT : Est-ce que tu as fait des recherches par rapport à ça ? Ce que je veux dire, c'est que ce film a probablement une histoire. Ce serait intéressant de savoir comment et par qui il a été fabriqué ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Mener une enquête était difficile. Mais ce qu'il y a de sûr, c'est que les militaires ne comprenaient pas vraiment pourquoi ce film m'intéressait. Ils ne comprenaient pas l'intérêt de transformer une torpille en boule disco. Il faut dire que, même pour moi, c'est tout de même une formulation un peu compliquée ! En fait, ce qui était assez intéressant, c'était de voir le Service de Communication des Armées ou le Centre National d'Etudes spatiales fabriquer et produire des images pour communiquer – alors que ce n'était pas leur métier. La communication était le *plus*. Et comme tout devait être *plus*... on a pas hésité dans le plus grand, plus loin, plus vrai, plus jeune, plus disco !

Film lien à fournir

Ce film-là provient du CNES, il aborde un autre aspect : l'incompréhension. Du point de vue scientifique, on est toujours face à des énigmes à résoudre. Mais ces plans, que j'aime beaucoup, produisent chez moi une incompréhension totale ! Ici, la seule chose que je crois comprendre, c'est que les personnages sur l'écran essaient d'ouvrir des parachutes, mais à l'envers. Est-ce qu'ils vont y arriver ? Là est la question ! Alors on voit un portique où le parachute peut s'ouvrir à l'envers. C'est assez graphique et très énigmatique. Il y a des heures et des heures de ces tests, menés dans le but d'ouvrir des parachutes à l'envers. Face à un tel un film, on se dit : « *Mais qu'est-ce qu'ils font au juste ? ... C'est beau, mais qu'est-ce qu'ils font ?* ».

Je vais maintenant vous montrer autre chose et je vais vous demander ce que c'est. S'il y en a un qui a une idée ? Ce n'est pas une œuvre d'un artiste conceptuel !

GILLES COUDERT : C'est un truc sur la vie en France ?

JEAN-MARC CHAPOULIE : Oui, c'est à peu près ça. C'est un film pour apprendre le français. Il faut que je vous raconte cette histoire. Un de mes amis, directeur du Centre Culturel Français de Gênes, m'appelle et me dit : « *Dans une salle ici, il y a des bobines. C'est pour toi* ». C'était incroyable : il y avait là tout ce que les services des Affaires Étrangères envoyaient à l'étranger comme films français, depuis les années 1930, 40, 50 beaucoup, 60 aussi. Et donc, j'ai presque tout regardé dans le but d'en faire un inventaire. Il y avait une série qui s'appelait *La France au travail*. Ce sont des exercices de diction, sur des règles de grammaire ou des familles de mots, et il s'agit répéter ce qui est dit dans le film. Celui-là est assez énigmatique dans le genre. Il commence par nommer systématiquement tout ce que l'on voit défiler à l'image, un peu comme le ferait un perroquet, mais ce qui fait sa singularité, c'est de passer constamment du coq à l'âne. On voit ainsi une femme dans les champs, puis un avion qui décolle dans un beau ciel bleu. Cela finit par constituer une sorte de poésie un peu minimale, un peu à la Percec. Mais, à la place de l'épuisement d'un lieu parisien comme chez Percec, nous assistons à l'épuisement d'un film ! Cette répétition systématique, incroyable, devait l'être encore plus avec toute une salle qui en rajoutait une couche en répétant scrupuleusement à voix haute tout ce qui se disait sur l'écran. J'aurais tellement aimé faire ce film moi-même !

GILLES COUDERT : Les images en plus ont de vraies qualités...

JEAN-MARC CHAPOULIE : Ce qui est amusant dans tous ces petits films (il y en a une trentaine), c'est que les monteurs utilisaient une banque de données communes et on retrouve souvent les mêmes plans dans différents films ; seul le texte parlé change selon les règles de grammaire qu'il s'agit d'étudier.

GILLES COUDERT : Là, tu évoques l'idée du « stock-shot ».

JEAN-MARC CHAPOULIE : Exactement.

GILLES COUDERT : Les *stock-shots* sont des images générées pour figurer des stéréotypes de situations, d'actions. Il existe ainsi des banques d'images filmées, comme il existe des banques d'images photos. On peut illustrer ainsi, par exemple, le couple rayonnant ou la ménagère dans sa cuisine ou la personne au travail... toutes les situations imaginables. Tout cela a été filmé et on peut s'en servir. C'est du stock-shot, de « l'image de banque ». J'aimerais donc que l'on parle de ce travail que tu as fait sur « Getty image », qui est l'une de ces « banques d'images » qui vend des plans intégrables dans des films de pub.

JEAN-MARC CHAPOULIE : On peut aller voir sur leur site. Il propose des photos depuis longtemps, et depuis peu, des films, des plans uniques, dans la tradition des films Lumière.

Je vais vous montrer une œuvre que j'ai faite à partir de ce fonds professionnel. Cette version vous explique comment j'ai procédé, mais d'habitude je ne montre que le film de gauche. Il y a deux images, à droite, le film de Guy Debord et à gauche celui que j'ai remastérisé avec les plans « Getty image ». L'envie de départ était de questionner la société du spectacle, enfin, en tout cas, de questionner Debord et son approche de l'image. On a vu qu'avec les Lumière, on était parti dans une sorte de maîtrise de l'image. Plus on avançait, plus il fallait tout maîtriser, la direction des acteurs et tout ce genre de choses. On peut considérer qu'à l'autre bout de ce processus, en manière d'aboutissement de ce processus presque, on aboutit aux "banques d'images". Ce sont des images que l'on fait au mètre, qui ont des significations très symboliques : une secrétaire au téléphone, un homme qui court dans les bois, une blonde qui boit du champagne au bord d'une piscine... On est exactement dans ce genre de stéréotypes. Au début, ces plans étaient plutôt vendus à des boîtes de communication. Puis, ils ont fait aussi des plans comme les plans des Frères Lumière, assez courts et qui maintenant sont proposés même à des cinéastes qui utilisent des *images de banques* jusque dans leurs films, quand ils ont besoin d'un plan d'hélicoptère, par exemple...

Le film de Guy Debord s'appelle *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film « La société du Spectacle »*. Il s'agit d'un film que Debord a fait juste après son film "*La Société du spectacle*" pour répondre aux nombreuses réactions qu'il avait suscité.

Je n'ai pas refait le générique. J'ai gardé le son original tout au long du film et c'est la voix de Debord, majestueuse, autoritaire. Le premier plan prouve que mon stéréotype de la blonde existait bien. Dans le film de Debord, il y a un couple qui dîne aux chandelles avec une piscine en arrière-plan, ou un bassin, ou autre chose de cet ordre-là, mais que l'on ne voit pas. C'est un film de Busby Berkeley d'ailleurs. Dans le moteur de recherche de « Getty image », je tape donc ces éléments : « repas+amoureux+eau ». On me propose une vingtaine de plans de situations différentes. Je choisis un plan de la même durée que celui du film de Debord, un plan de « Getty image » le plus proche : regardez bien celui-là, les acteurs ont les mêmes gestes de la main dans les deux versions. Donc je reconduis cette opération pour tous les plans. Je fais un film par équivalence, uniquement avec des *banques d'images*. Je suis persuadé que dans la cave de ces banques d'images, il y a une espèce de rotative et qu'ils refont exactement les plans qu'ils ont vus par ailleurs, de la même façon que l'on peut photocopier un document.

Aujourd'hui, quand je vais au cinéma, j'en ressors souvent avec le sentiment que j'ai déjà vu le film ! On peut aller encore plus loin. André S. Labarthe dit : « Il y a des films qu'on n'a pas besoin d'aller voir », c'est-à-dire qu'il y a des films qui n'ont pas besoin de spectateurs. C'est le cas du dernier *Spiderman*. Je n'ai pas besoin d'aller le voir, je l'ai déjà vu, je peux même vous raconter tout le film si vous voulez. Vous comprenez maintenant pourquoi je suis à la recherche de films dont je ne soupçonnais même pas l'existence, comme si je me trouvais face à un martien. C'est plutôt l'inverse, d'ailleurs : c'est comme si j'étais un martien face à un film. C'est vraiment un critère, bien sûr subjectif, mais c'est quand même un critère fréquent.

Une étudiante dernièrement m'a amené des plans de nuages. Elle filmait les nuages. J'avais du mal à me dire que je n'avais pas déjà vu ces images-là. Mais ça ne veut pas dire qu'on n'a pas le droit de filmer les nuages, c'est là la nuance. Jusqu'où ces nuages sont des images qui peuvent posséder cette force de l'étrangeté (dans le sens où je me sens étranger à elles) ? C'est par le biais de cette condition d'étranger, peut-être due à ma propre culture, que je commence à m'intéresser à eux. Ensuite, le thème qui est abordé dans le film de Debord, c'est la société du spectacle. En fait, je suis assez mal placé pour en parler, puisque je passe ma vie à regarder des images de spectacle, notamment à la télé : les films, les séries. Je passe ma vie à regarder des archives. Donc, j'ai du mal à ne pas dire à Debord, même en regardant toutes ces images là : « Je ne suis pas idiot, je ne suis pas décervelé, je n'aime pas plus les boissons gazeuses marron après des heures passées devant cette lucarne ». Je pense, à la différence de Debord, que l'on peut être consommateur d'images – et même de télévision – et avoir son libre-arbitre. Je vous renvoie au très beau livre de Jacques Rancière, *Le Spectateur Emancipé*. Dernièrement j'ai fait une exposition au CNEAI sur la télévision, sur mon petit musée de la télé ; et j'ai retrouvé pour l'occasion une phrase de Félix Guattari assez célèbre mais terrible : « On a la télévision et la chimiothérapie que l'on mérite ».

C'est assez violent, mais qu'est-ce que veut dire Guattari ? Il dit simplement qu'il y a des gens qui ont besoin de chimiothérapies très fortes, et qu'il y en a d'autres qui ont juste besoin d'un petit coup de rouge pour être bien ! Je suis dans le deuxième cas !

Ce que je voudrais que vous remarquiez aussi, c'est ce qu'il y a d'inscrit sur le film. Il est écrit « Getty image » en filigrane. Ce qui m'intéressait au début, c'était uniquement ceci : je voulais absolument projeter un film avec cette signature, où l'on voyait « Getty image ». Quand je l'ai projeté à la galerie, une personne voulait l'acheter pour le FNAC, mais, évidemment, elle m'a dit : « C'est très bien mais il faut que vous enleviez le « Getty image » en filigrane ». Ce film est pourtant conçu avec cette marque, c'est la chose la plus importante pour moi. Je montre un film en disant que je n'ai pas payé les droits, mais surtout je dis que je fais un film qui porte en son cœur sa propre critique. Sur l'insistance de la proposition du FNAC, j'ai contacté « Getty image » par email et je leur ai dit : « Je voudrais acheter les droits mais garder « Getty image » en filigrane ». Et on m'a répondu avec un mail qui contenait trois points d'interrogation ! Elle a dû se dire qu'elle avait affaire à un benêt. Puis elle m'a écrit : « Je vous rappelle que si vous achetez les droits, c'est précisément pour avoir la possibilité d'enlever la mention « Getty image » ».

Donc, la théorie de Debord est toujours active aujourd'hui, je ne sais pas vraiment pourquoi. Peut-être que cela tient au fait que ces images stéréotypées portent en elles leur propre critique. Ces images sont assez ridicules pour accepter de se tatouer elles-mêmes dessus : « Je suis ridicule ».

Nous, spectateurs, nous en sommes très conscients. « Getty image » est une signature, mais ils ne voient pas qu'ils fabriquent des images nulles. Moi, si je faisais des plans nuls, je ne les signerais pas Jean-Marc Chapoulie ! On est dans une production qui s'autocritique. Je prends l'exemple de Thomas Edison, c'était un industriel bien connu. Lorsque cet industriel a fait des films, il y a introduit des images subliminales... Le principe : une image que l'on voit passer rapidement mais qui signe le film, il a pris une pointe sèche et il a gratté sur la pellicule *Copyright Thomas Edison 1897*. Ce n'est pas l'auteur de l'image, c'est-à-dire son créateur, qui décide de se l'approprier, mais c'est l'industriel. L'industriel est propriétaire du film et il le marque, comme on marque le bétail dans les westerns. Le propriétaire marque sa vache au fer rouge. On marque la pellicule au fer rouge, et ce type de pratique a toujours cours.

On va répondre aux questions, mais avant, on va terminer là-dessus : j'ai là un film très court que j'ai fait sur les stock-shots des séries B, des séries télé.

Voici une série que j'ai appelée *Sous vide*. Quatre ou cinq films on été faits sur ce même principe : prendre des films, les raccourcir et en faire des *Sous vide*. L'idée est venue simplement de mon boucher qui veut toujours me refiler de grosses entrecôtes. La dernière fois, il m'a dit : « Ah ! je l'ai mise sous vide comme ça tu verras, ça voyage bien ». Sous vide, elle était plate comme une sole. Je lui ai dit : « Ce n'est plus une entrecôte, c'est une sole, c'est du poisson ! ». J'aime bien cette idée que l'on puisse changer d'état aussi simplement : être de la viande puis devenir poisson.

GILLES COUDERT : C'est la compression numérique !

JEAN-MARC CHAPOULIE : C'est la compression numérique !

Alors, je vais vous montrer des extraits, j'ai remonté *Le Tour de France*, j'ai refait *Le Tour de France* à partir du Tour de France de 2006. Le film fait 52 minutes, c'est la dernière semaine du Tour, c'est la période montagne. J'ai enlevé tout ce qui avait une dimension sportive, c'est-à-dire que j'ai pris le Tour de France tous les jours, j'ai enregistré en VHS la télé à la campagne, puis j'ai remonté et j'ai essayé de mettre le sport au second plan. Il y a du sport, mais on ne le voit pas. Le vélo là, par exemple, est là mais il n'est pas là. J'ai fait la même chose avec les commentaires : dès qu'il y avait un commentaire sur le sport, je l'enlevais et ne gardais que les commentaires disons touristiques.

On traverse toute la France comme ça. Puis on arrive sur les Champs Élysées.

J'ai encore deux minutes ? Je vais vous montrer ce film qui va avec le film de Debord, qui est vraiment une réflexion par rapport à Debord. J'ai un très bon copain Marc'O dont il faut absolument voir un de films : *Les Idoles*. Marc'O se moquait de moi parce que je regardais toujours la télé et je lui ai dit : « *Je ne me souviens pas d'un seul jour où je n'ai pas regardé la télé* ». C'est vrai, je ne me souvenais pas, mais d'un seul coup ça m'est revenu : lors de l'été 1976, je n'avais pas regardé la télé parce qu'il faisait très chaud et que j'étais allé dans un endroit où il n'y avait pas la télé pendant plus de deux mois. Donc ça, c'est une œuvre pour Marc'O. J'ai donc revu l'été 76 à l'INA, en journaux télévisés, pour rattraper le retard. Je me suis aperçu que les journaux télévisés de l'été 76 commençaient sur l'annonce des titres et que chaque titre débutait par une peinture, entre Sol Lewitt et je ne sais pas quoi... une sorte de minimalisme américain qui changeait un peu de couleurs tous les jours, selon les restaurations de l'INA. Cela voulait donner l'idée, comme ça, d'une chose assez énigmatique qui servait juste en réalité à annoncer les titres ! Après ces titres, il y avait le journal lui-même que j'ai supprimé. Voilà là, c'est du 1er juillet jusqu'au 31 août ; quelquefois le son ne marche pas. Il y a une question sur la restauration qui est intéressante ici : c'est le fait que tous les jours sont différents. Heureusement que tout n'a pas été numérisé avec des couleurs magnifiques et un son parfait ! Là, il y a des larsens incroyables que j'ai un peu accentués. Voilà, on est dans une autre forme, ce n'est plus de la télé, on est proche de la poésie de l'absurde. En plus, c'était un été incroyable où il s'était passé énormément de choses : détournement d'avion, Jeux Olympiques, changement de Premier Ministre, canicule... Il y a un changement de générique aussi.

Ça, c'est une série de *Sous vide* que j'ai faite il y a quelques années. L'épisode que je vais vous montrer maintenant fait trois minutes et fait partie de la dizaine que j'ai faite sur les séries télé. C'est aussi une réflexion à propos du stock-shot. Je me suis aperçu qu'il y avait des plans récurrents dans les séries télé, comme dans *Friends* par exemple. Il y a des plans extérieurs, des gens en train de discuter, des plans de rues. Là, dans le principe du *Sous vide*, je me suis dit que j'allais prendre les séries télé et remonter simplement ces stock-shots, ces plans récurrents pour montrer que l'on était dans autre chose. Je fonctionne sur le souvenir, et je me suis demandé ce qui m'avait marqué lorsque j'étais gamin. Le premier truc qui m'est venu, c'était une série d'aviation dont j'ai perdu le titre, qui se passait pendant la Guerre de Corée américaine. Ces gars se battaient avec des avions. Les images de batailles étaient des images d'archives. En ne remontant que les batailles, j'ai retrouvé l'archive, le document original de la guerre. Et pourtant, je l'avais obtenu à partir d'une série de fiction !

L'autre souvenir : c'est la série *CHiPs* avec une superbe musique de Stéphane Bérard ! *CHiPs*, ceux sont deux motards de Los Angeles qui font des enquêtes. Et je me souviens très bien, quand j'étais gamin, qu'avec mon frère on faisait *CHiPs* en vélo tous les deux. On se mettait côte à côte, et on passait notre adolescence à jouer à *CHiPs*. J'ai acheté la série, les trois premières saisons et j'ai gardé de cette série, les motards, tous les plans de motards. J'ai vraiment fait un travail de montage important. Je les ai classés et après je les ai remontés pour qu'ils fassent le tour de Los Angeles.

GILLES COUDERT: C'est sur ce magnifique *road movie* que nous allons nous arrêter.