

L'île noire
Marie Hélià

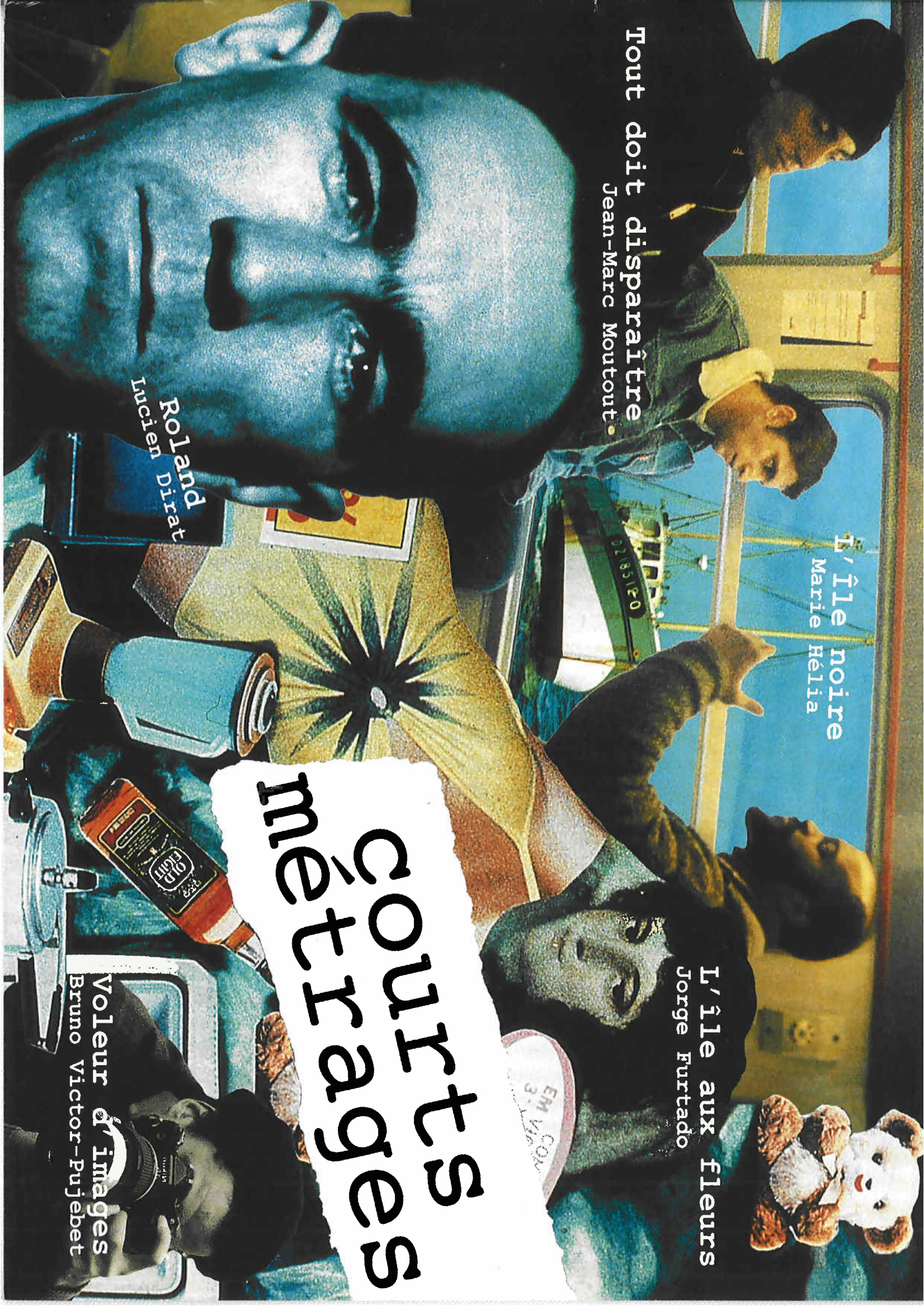
L'île aux fleurs
Jorge Furtado

Tout doit disparaître
Jean-Marc Moutout

Roland
Lucien Dirat

couverts métrages

Voléur d'images
Bruno Victor-Pujebet



S O M M A I R E E D I T O R I A L

L'ANNÉE DU COURT MÉTRAGE 1997	3
TOUT DOIT DISPARAITRE de Jean-Marc Moutout par Marie-Christine Peyrière	5
ROLAND de Lucien Dirat par Cédric Anger	9
L'ILE NOIRE de Marie Héla par Stéphane Malandrin	13
VOLEUR D'IMAGES de Bruno Victor-Pujebet par Christophe Chauville	17
L'ILE AUX FLEURS de Jorge Furtado par Jacques Kernabon	21
ATELIERS	25
LES ÉCOLES DE CINÉMA	27

Élargir les horizons. Il s'agit bien de cela en cette nouvelle année scolaire. Des sa création, l'opération Lycéens au cinéma en région Centre, s'est constituée autour d'une ligne éditoriale forte : donner à voir aux élèves des cinémas différents de leur pratique culturelle habituelle. En effet, il n'était pas acquis pour le Conseil régional du Centre et ses partenaires d'ancrer un dispositif autour de courts métrages, de films en version originale ou « pire encore » en noir et blanc...

Mais cette prise de risque, nous l'assumons pleinement au nom de la défense d'une certaine idée du cinéma. En cette période où le cinéma indépendant voit son espace de diffusion diminuer de plus en plus, il est indispensable qu'une opération initiée par les pouvoirs publics puisse être le détonateur d'une génération de spectateurs exigeants. Cet enjeu et bien d'autres sont contenus dans la sélection du nouveau programme. Les élèves des départements d'Indre-&-Loire, Indre et Loire pourront découvrir Théo Angelopoulos, grand cinéaste grec, grâce au film « Paysage dans le brouillard ».

Le cinéma de genre sera toujours à l'honneur avec la comédie américaine « Indiscretions » de George Cukor, occasion de voir ou revoir James Stewart dans l'un de ses plus beaux rôles.

Le film « Visiblement je vous aime » de Jean-Michel Carré, œuvre à la frontière de la fiction et du documentaire, posera les bases d'une réflexion sur la position du créateur face à des sujets délicats (filmer la différence).

Enfin, le programme de courts métrages, électrique tant dans ses formes (documentaire, fiction, film de montage) que dans ses thèmes, sera l'occasion de s'interroger sur des questions très fortes telles l'identité culturelle, le chômage et, d'une manière générale, constituera une réflexion sur notre société.

Ces choix ont été guidés par le souci de renforcer et élargir le travail déjà effectué lors du programme précédent.

Le Président du Conseil régional du Centre

« Nous sommes dans un siècle de l'image » remarquait Gaston Bachelard dès la première moitié du XX^{ème} siècle. Parce qu'elle se fonde sur cette spécificité de notre époque, l'opération « Lycéens au cinéma en région Centre » présente de réelles qualités pédagogiques.

En favorisant la fréquentation du cinéma, cette entreprise conduit les adolescents à lire, à analyser et à interpréter l'une des principales composantes de leur quotidien : l'image. En apprenant à mieux observer les images filmiques, ils percevront avec plus de finesse leur propre univers et prendront conscience d'eux-mêmes. Ils découvriront également l'essence et la vérité du monde qui les entoure, car c'est avec « la peau humaine des choses, le derme de la réalité (...) que le cinéma joue d'abord » expliquait Antonin Artaud. Cette opération offrira aux élèves les moyens de mieux s'intégrer à leur environnement.

Une telle action veut aussi modifier le rapport des jeunes à la culture. En leur donnant à voir des films de notre patrimoine cinématographique, elle les aidera à construire leur identité à partir de notre héritage artistique. Elle leur démontrera également que l'art ne se résume pas à cette somme culturelle qui permet de ne pas oublier ses origines, ou à cet « anti-destin » évoqué par André Malraux, qui hisse l'homme vers l'éternité. En leur faisant découvrir des films contemporains, elle leur prouvera enfin que l'art est ancré dans la vie, dans le présent, et qu'ils peuvent eux-mêmes y participer en étudiant avec précision et sensibilité les créations cinématographiques. En exigeant d'eux des connaissances diverses, cette analyse puisera dans toutes les matières et exaltera les bienfaits de l'interdisciplinarité, fondatrice d'une culture universelle, garante d'humanisme. La découverte, dans ce cadre, de films de grandes écoles cinématographiques du monde parachevera d'ailleurs la formation d'un citoyen idéal, fort de cet enseignement complet et ouvert.

Le succès croissant de cette opération témoigne, s'il en était besoin, de la qualité remarquable de sa conception et de son accompagnement pédagogique. Que soient donc vivement remerciés le Conseil régional du Centre, le Centre National de la Cinématographie et l'Atelier de Production Centre Val de Loire qui ont eu cette heureuse initiative et qui se consacrent avec passion à sa mise en œuvre, ainsi que tous les enseignants qui participent à l'entreprise avec enthousiasme et efficacité. Le « livret du professeur », les fiches destinées aux élèves, les cassettes vidéo et les stages de formation sont autant de preuves tangibles du travail fructueux et exemplaire qui a déjà été accompli.

Je souhaite que cette brochure facilite une initiation pertinente du cinéma, qui guide l'homme sur le chemin de son passé et de son avenir, de son intériorité, du respect des autres. Elle contribuera ainsi à la formation d'êtres cultivés, futurs citoyens lucides, éclairés et généreux du monde de demain.

*Nicole FERRIER-CAVERNIÈRE
Recteur d'Académie d'Orléans-Tours*

Les notes entre crochets [B 38] renvoient à la bibliographie en page 18.

LIVRET PÉDAGOGIQUE ENSEIGNANTS - Édition : Atelier de Production Centre Val de Loire, 8 R. 31, 37110 Chateaubrenault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77 - Maquette : Dominique Baillon - Rédaction-en-chef : Jacques Peat, Marie-Clère Cambou - Auteurs du dossier : Cédric Anger, Christophe Chauville, Jacques Kernabon, Séphann Malandrin, Marie-Christine Peyrière - Photos : Agence du court métrage, GREC, FRP Cargol, Lazennec-Begaigne, Casa de cinema, Sàvau qui peut le court métrage festival de Clermont-Ferrand © A.P.C.V.L. 1997. Lycéens au cinéma en région Centre est coordonné par l'Atelier de Production Centre Val de Loire, réalisé avec le soutien du Centre National de la Cinématographie, du Conseil régional du Centre, de la DRAC Centre et du Réseau d'Académie Orléans-Tours et le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

L'année du court métrage

1997



L'année du court métrage ? Comment dater un court métrage ? Pour les longs, les historiens hésitent entre l'année de production et la date de la sortie en salle dans le pays producteur. Un tournage pouvant s'étaler sur plusieurs mois et donc à cheval sur deux dates, la deuxième solution s'avère la plus rigoureuse qui désigne le moment où l'œuvre rencontre son public, obtient des échos dans la presse. Un court métrage en revanche, tourné en quelques jours, pourrait être daté du moment de la production. Son actualité, d'une durée extensive, n'éveille guère l'intérêt des médias. Le journaliste spécialisé dans la question n'est donc pas conditionné par le rythme des sorties hebdomadaires mais guidé par sa curiosité et le hasard des rencontres. On peut considérer que l'« actualité » d'un court métrage dure un an, le temps d'être proposé à l'ensemble des festivals, lieux privilégiés de sa diffusion.

DES NOMS POUR L'AVENIR

De quels films rendre compte ? Des 450 courts produits (c'est le nombre de films français visionnés par les sélectionneurs du Festival de Clermont-Ferrand pour 1997), des sélectionnés dans les festivals (lesquels ?), des lauréats, de ceux qui ont obtenu la prime à la qualité ? Comment en parler enfin dans la mesure où il y a peu de chance que vous les ayez vus ? Il n'y a pas de réponse véritablement tangible à ces questions. C'est dire que ce rapide tour d'horizon assumera sa part de subjectivité.

Pour en avoir suffisamment pointé les limites, nous pouvons souligner aujourd'hui la qualité des courts métrages français. Non qu'ils révolutionnent le langage du cinéma – la question est-elle



Sergi Lopez et Karin Viard, dans Rouen 5 minutes d'arrêt de Ingrid Cogeny.

encore à l'ordre du jour ? – mais retrouvent une sensibilité au monde et au cinéma qui, si ces essais sont transformés, ne laisse aucune inquiétude quant à l'avenir d'un cinéma français de qualité. Le risque est plutôt celui d'un engorgement. Combien de films de jeunes cinéastes le marché – la question se pose aussi en ces termes dès qu'on passe à la catégorie long métrage – est-il capable d'absorber ? Des noms bien sûr me viennent à l'esprit, sans souci d'exhaustivité (mais reclassés par ordre alphabétique pour ménager les susceptibilités) : Laurent Achard, Hélène Angel, Christophe Blanc, Laurent Cantet, Yves Caumon, Lucien Diraï, Emmanuel Finkiel, Ingrid Cogeny, Jean-Baptiste Huber, Olivier Jahan, Jacques Mallot, Orso Miret, Olivier Peyron, Philippe Ramos, Alain Raoust, François Ozon, Erick Zouca... Retenez-les pour le jour où – ils le méritent tous – ils atteindront la reconnaissance publique et critique.

QUAND LE COURT PREND LE TEMPS DE REGARDER

Ces derniers mois ont confirmé une certaine tendance à l'allongement des courts métrages. Symptômes parmi d'autres, le César 97 attribué au très émouvant *Madame Jacques sur la Croisette* (38 mn) d'Emmanuel Finkiel, ou les principaux prix du

Festival Côté court de Partin (juin). Grand prix : *La Vie sauve* d'Alain Raoust (55 mn), une belle méditation sur l'exil au travers de deux jeunes femmes émigrées de l'ex-Yougoslavie ; mention et Prix de la presse : *Regarde la mer* de François Ozon (52 mn), un thriller psychologique à la violence souterraine qui met aux prises deux femmes dans une maison isolée au bord de la mer, deux excellents films qui frôlent le long métrage. Nombreux sont aussi les vingt-cinq à quarante minutes. En même temps, alors que pendant longtemps la forme breve restait dévolue aux gags et aux idées courtes, dans nombre de dix ou douze minutes, des réalisateurs trouvent une durée adéquate à un projet pertinent. Ils prennent même parfois le temps de s'attarder, de regarder, laissant pressentir une idée du cinéma aux antipodes d'un certain type de découpage télévisuel (ou de films d'action) dont le maître-mot semble être « Circulez, il n'y a rien à voir ». Citons, parmi ceux-là, le délicat *Rouen cinq minutes d'arrêt* (15 mn) d'Ingrid Cogeny, la rencontre entre une jeune Rouennaise sur le point d'accoucher et un marin au long cours, incarnés par Karin Viard et Sergi Lopez, l'acteur fétiche de Manuel Poiret.

LE RENOUVEAU DU GREC

Ces derniers mois auront vu le réveil du GREC (Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques), une structure d'aide à la création subventionnée (chichement il est vrai), fondée en 1969, espace de liberté destiné à aider de jeunes créateurs refusés par les producteurs traditionnels et les commissions. L'inscription GREC au générique faisait toujours frémir le spectateur que je suis d'une crainte et d'une lassitude anticipées. Foin de mauvais esprit, la qualité (et le succès rencontré) par *Une nouvelle douceur* d'Alexandra Rojo, une femme amenée à se mettre à nu pour une enquête de marketing (14 mn, primé à Belfort, Partin) et *Tout doit disparaître* de Jean-Marc Moutout, une saisie d'huissier dans une famille pauvre de banlieue vue par un des démentagers intermédiaires (14 mn, primé à Brest, Clermont-Ferrand et sous d'autres cleux) a levé mes réticences. Le GREC deviendrait-il un must ?

QUAND LE CINÉMA RETROUVE SES RACINES SOCIALES

Ailleurs, le succès rencontré par *les Vacances* d'Emmanuelle Bercot, une mère se débat dans des difficultés financières pour emmener sa fille en vacances (18 mn, Prix du Jury à Cannes, Grand Prix à Grenoble) laisserait entendre que les périodes de turbulences sont fécondes pour la Femis (Christine Juppé-Leblond contestée fut contrainte de démissionner de son poste à la direction de l'école de cinéma). A Grenoble, le Prix de la presse est allé à un autre film Femis, *Trompe l'œil* de Xavier Liébard. Ces succès, en outre, reflètent une tendance qui se dessine de plus en plus fermement, de films sensibles aux questions sociales. On a



*Ci-contre : Les Mains de Christophe Loizillon.
Ci-dessous : Madame Jacques sur la Croisette de
Emmanuel Finkiel*



RETOUR AU COURT

Le plus souvent, les cinéastes « passés au long » cessent de tourner des courts métrages. Nous remarquons – deux exemples ne signifient pas une tendance – **Je suis venue te dire** de Laetitia Masson (**En avoir ou pas**), une très belle réussite sur le mode du journal intime et **Soyons amis** 1 de Thomas Bardinet (**Le Cri de Tarzan**), une comédie avec Arielle Dombasle dans son propre rôle et dans celui d'un jeune réalisateur lui proposant de jouer dans son film : Bardinet lui-même. Luc Moullet, quant à lui, semble ne même plus s'intéresser aux longs métrages. Depuis de longues années, il continue d'enchaîner film sur film. Le court métrage lui va si bien.

Un baromètre mérite d'être consulté : les primes à la qualité¹. La commission du printemps 1997 (pour les films de 1996) a envoyé des signes tangibles en direction du cinéma d'animation. Si ce qui relève de ce secteur habille les chaînes de télévision et étouffe les émissions pour enfants, les films d'auteurs, d'artisans, ne souffriraient pas d'être plus nombreux (le Festival du cinéma d'animation d'Annecy l'a encore confirmé cette année). Aussi peut-on se réjouir que la commission ait encouragé de telles productions : Laurent Pouvaret (**Ferrailles**), Iouri Tchernekov (**La Grande Migration**), Sylvain Chomet (**La Vieille Dame et les pigeons**).

L'APCVL PRÉCURSEUR

Signalons pour finir une certaine reconnaissance du travail mené par « Lycéens au cinéma en région Centre » en faveur du court métrage. Un programme de courts métrages, qui ressemble comme deux gouttes d'eau à l'un de ceux établi dans cette région pilote, sera en effet proposé en 1998-1999 dans le cadre de l'opération nationale « Lycéens au cinéma ». « Collège au cinéma » bénéficie quant à elle, dès cette année, d'un programme constitué autour d'une thématique et intitulé « Le regard des autres ». Le court métrage continue de sortir de son ghetto, il peut rimer avec "distribution" ; plusieurs programmes complets ont eu accès aux salles cette année. Un jour même, qui sait, nous dirons qu'il a le vent en poupe.

Jacques Kernabon, le 21 juillet 1997.

trop reproché au cinéma français de rester coupé des réalités du moment pour ne pas saluer ce mouvement qui excède les quelques titres cités ici.

Le naturalisme, couleur dominante du court métrage français, n'empêche pas qu'un certain nombre de films nous convainquent en frayant des sentiers moins balisés. Ainsi, Laurent Firode signe de courts films ludiques sur le hasard, aux constructions circulaires (**Super bon prix, La Nuit est belle, La Mort du chanteur de Mexico**...). S'inscrivant dans un genre codifié comme le cinéma bis tendance polar glaouque, David Barouk signe avec **Cheap Thrill** un film ovni qui, écrivait Stéphane Kahn dans **BREF**, « épouse dans une forme schizophrène les convolutions d'un serial killer ». Sur les traces de **filles aux fleurs** (on ne peut qu'y penser), David Fournier se taille un succès mérité en évoquant de manière ludique le sida dans **Des majorettes dans l'espace** (6 mn). Un documentaire en forme de journal a aussi beaucoup retenu l'attention : Henri-François Imbert y raconte sa quête de l'auteur d'une petite bande super 8 retrouvée dans une caméra d'occasion : **Sur la plage de Belfast** (39 mn, très souvent primé). Sur une idée simple, filmer des mains tandis que leur

« propriétaire » évoque des souvenirs à leur propos, Christophe Loizillon nous fait pénétrer dans des paysages intimes et transforme notre regard : **Les Mains** (20 mn, Prix recherche à Clermont-Ferrand, Prix du public à Argeles-sur-Mer).

LES OUTSIDERS

Il est aussi des outsiders qui, malgré leurs qualités, trop singulières sans doute, sont peu sélectionnés et à peu près jamais primés. Lucien Dirat, après le succès de **Roland**, aurait pu suivre une veine identique. Il a réalisé **La octobre** (37 mn), âpre poème entre fiction et documentaire sur la banlieue, des bribes d'existence, la mort qui survient, mais qui n'a pas reçu l'accueil qu'il méritait. De même Philippe Ramos, visiblement admirateur de Robert Bresson et lecteur de Georges Bataille, peine à trouver place dans les sélections des festivals. À un moment où trop de films se contentent de nous donner à voir et à entendre, son cinéma, d'un évident sens plastique, écoute, regarde et vibre. Le Prix Canal+ obtenu à Grenoble pour **Ich-bas** (26 mn) lui a offert un substantiel encouragement. On excusera la tournure inventaire prise par ce panorama. Nous l'avons préférée à des rapprochements que la singularité de ces films aurait rendus trop artificiels.

1 - Chaque année, une commission du CNC attribue des aides après réalisation à une soixantaine de courts métrages – la somme globale étant de 3,5 millions répartis en fonction de l'appréciation des membres de la commission.

Tout doit disparaître

de Jean-Marc Moutout

PAR MARIE-CHRISTINE PEYRIÈRE

Place de la République, à Paris, un petit matin. Des hommes attendent un éventuel emploi journalier dans une agence d'interim. C'est le temps des soldes et des fermetures d'usines. À l'agence, le patron leur donne le job du jour : un déménagement. Jean-Pierre et Théo partent en banlieue pour faire, croient-ils, un déménagement ordinaire...



Jean-Marc Moutout

Jean-Marc Moutout a grandi entre Paris et Marseille où il est né en 1966, quelque temps après que sa famille juive pied-noir a débarqué d'Algérie. Ce bon élève fait ses études dans la capitale au lycée Victor Duruy, passe un bac C, décroche une licence de mathématiques appliquées à l'université de Paris-Dauphine et plaque les statistiques pour tenter le concours de la FEMIS. Avec sa sœur Corinne Moutout, dont il est proche, correspondante de Radio-France International, il engage une réflexion sur la nationalité française. Quelques lectures critiques et la passion de la comédie, nourrie depuis l'âge de 10 ans par une fréquentation assidue du cours Simon, l'orientent vers le cinéma. Recale à la FEMIS, Jean-Marc Moutout suit à l'Essec les cours du critique Jean Roy et d'Ignacio Ramonet, directeur du *Monde Diplomatique*, avant d'intégrer à Bruxelles pour quatre ans l'Institut des Arts de Diffusion. Il réalise trois courts métrages de fin d'études, poursuit son expérience européenne en Angleterre pendant deux années au cours desquelles, projectionniste, il est marqué par le film *Paris Texas* de Wim Wenders. Il écrit quelques scénarios. De retour à Paris en 1994, Jean-Marc Moutout se lance dans l'aventure de *Tout doit disparaître*.

FILMOGRAPHIE

1996

Tout doit disparaître

Grand Prix du Festival du Film court de Brest, Grand Prix "Sauve qui peut le court métrage" de Clermont-Ferrand, Prix Gras Savoye, Sélection Cinémas en France au 50^{ème} Festival de Cannes.

GÉNÉRIQUE

Production G.R.E.C. (Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques)
Réalisation Jean-Marc Moutout
Scénario Jean-Marc Moutout
Image Valérie Legurun, Alexandre Monnier, Marion Rey
Son Eric Boistreau, Jacques Sans
Montage Marie-Hélène Mora
Musique Alain Besson, Toups Bebey
Interprètes Romain Lagarde, Emile Abossoio Mbo, Bruno Lopez... et la famille Carapen

Film Couleurs, 16mm
Format 1/1,66
Durée 14 mn
Année 1996

Entretien avec Jean-Marc Moutout

Pourquoi avez-vous choisi pour titre du film un message publicitaire ?

J.-M. M. : J'ai eu l'idée du titre en observant cette affiche et il était plus facile de la filmer que de la reconstruire. Techniquement, je ne voulais pas de générique sous forme d'un carton noir sur blanc, ni calligraphier mon nom sur l'affiche. Le résultat n'était pas convaincant. Prendre le titre au pied de la lettre donnait plus d'efficacité. L'affiche est à la fois anodine et ironique et me permettait, en faisant une allusion aux soldes, de suggérer la légèreté d'une société de consommation. Le projet du film consistait à approfondir le sens de ce message, à lui donner de l'épaisseur.

Les lieux comme la Place de la République sont présentés par un mouvement circulaire en ellipse.

Je souhaitais impulser au film une mise en mouvement à partir de la place de la République à Paris, à qui je donnais une valeur de symbole politique. Dès l'étape du scénario, le film débutait par ces trois lieux : la Place de la République, le café, l'affiche, la transition de cette introduction filmée de rue s'effectuant par un "flou net", solution que nous avons trouvée avec ma chef-opératrice. L'idée de la boucle a suivi cette proposition de tournage. Je voulais insister sur ce côté routinier et cyclique de la logique de reproduction.

La bande son renforce la logique de construction. Comment avez-vous procédé ?

La musique du film avait une double direction : traiter une esthétique urbaine et refuser une dramatisation. J'avais en tête un album de percussions du-groupe de jazz Lounge Lizards de John Lurie. Rapidement, une bande son à base de flûte indienne et de percussions s'est imposée. Les percussions suggéraient un son pesant mais sans pathos, accentuant le sentiment de solitude et d'isolement propre au monde moderne. La flûte indienne installait une composition harmonique ténue et discrète. Alain Besson, professeur de composition au Conservatoire de Musique du Val de Marne a conçu la composition de la flûte à la fin du tournage mais



je trouvais son approche trop avant-gardiste. Pendant le montage, qui se déroulait à Bruxelles, j'ai fait des recherches sur la percusion à la Médiathèque de Bruxelles. Cela m'a permis d'être très précis sur les effets, aussi bien quant au rythme que sur la qualité du son quand j'ai rencontré Toups Bebey, un musicien camerounais que m'a fait connaître le comédien Émile Aboissolo Mbo.

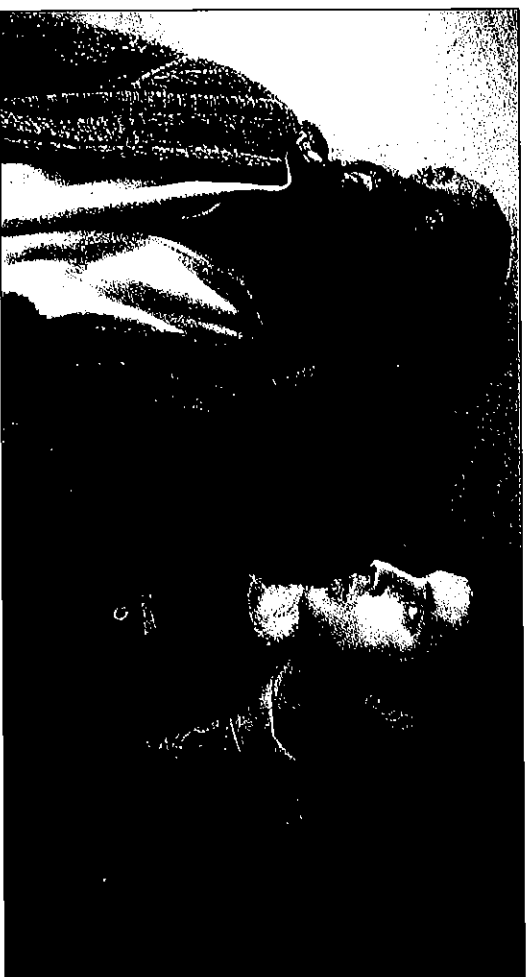
La recherche sonore accentue la dimension de vitesse et de sur-prise que revêt la situation...

La montage avait peur de cette scénarisation du son. Mais je savais que la bande son participait de la boucle. J'avais le thème de la flûte, que je pouvais mettre en soufflet sur la fin de l'expulsion et insister de cette manière sur une concentration de temps, en rupture avec le temps cyclique de l'introduction. Le grand avantage de ce décalage de temps produit par la relation son/image est d'introduire une tonalité de fiction dès les premiers plans sur la Place de la République.

C'est un film réalisé "contre" le milieu institutionnel, qui, une fois achevé, a suscité une grande sympathie : comment analysez-vous ce paradoxe ?

Si j'examine les difficultés que j'ai connues pour faire le film et son succès, le phénomène me paraît exagéré. Si l'on exclut le G.R.E.C., qui m'a permis de le réaliser avec un budget de 50.000 F en quatre jours de tournage, je n'ai obtenu aucun soutien. Même les "acteurs" étaient gênés par le sujet. Ce scénario qui ne parlait ni de sentiments ni de psychologie n'a pas été évalué comme un "sujet de cinéma". En revanche, à Brest lors de la remise des prix, le film a été reçu comme le représentant d'une des tendances du

Emile Aboissolo Mbo, à gauche, et Romain Lagarde, à droite, au retour de l'expulsion à laquelle ils ont participé. Dans leur regard se lit toute la détresse d'hommes qui n'ont plus prise sur leur propre vie, ni sur un système socio-économique qui les contraint à exécuter de "sales boulois" pour simplement survivre.



cinéma français. Quelle est la clé qui permet de comprendre ce revirement ? Heureusement, j'ai toujours été convaincu que dans **Tout doit disparaître**, il y avait un sujet et une actualité rarement traités dans le court métrage français, dont l'originalité méritait d'être reconnue.

La réception du film est en adéquation avec la réflexion des cinéastes français sur le "mouvement des sans papiers" et la nécessité de retracer les frontières entre l'acte artistique et citoyen.

Le cinéma remplit une fonction particulière de connaissance de la société mais son objet ne devrait pas être un discours idéologique. Le cinéma demeure pour moi cette « expérience mutante » dont parlait Serge Daney, qui permet au spectateur de partager des histoires qui lui sont étrangères.

La situation d'expulsion à laquelle sont confrontés les personnages dans le film ouvre sur la question : que ferions-nous à cette place et que dois-je faire ? La boucle qui ramène les personnages le lendemain au même endroit traduit-elle un désabusement ?

Cette situation révèle une condition humaine qui n'est pas maîtresse de son destin, incapable de réagir, d'avoir prise sur sa vie et de se libérer des pressions qu'elle subit. Jean-Pierre, Théo, Ali et les autres auraient-ils pu sortir de ce piège ? Des hommes participent à des événements qu'ils désapprouvent, subissent et ils recomencent. Je montre leur faiblesse car je crois cette attitude profondément humaine.

(Propos recueillis au magnétophone par Marie-Christine Peyrière, juin 1997)

Pour une nouvelle règle du jeu

Tout doit disparaître. C'est la fin d'un état des choses ainsi qu'une façon nouvelle de se coltiner avec la manière de construire du réel aujourd'hui, une histoire, des personnages. Il ne s'agit pas dans ce court métrage de Jean-Marc Moutout de chorégraphier le désir et ses complexités, mais de capter ce qui bouge, le bouleversement des valeurs de ce monde du travail — plutôt de la crise du travail — cette « expérience mutante » de la fin de siècle que l'on traverse aujourd'hui. Qu'est-ce qu'un « sale boulot » ? Les hommes ordinaires montrés par Jean-Marc Moutout pourraient renvoyer à ce que le cinéma a déjà montré d'une question sociale, tant dans la formation d'un point de vue généreux sur un chômeur comme le fait Ken Loach dans **Raining Stones** que dans les choix éthiques des personnages du **Décalogue** de Kieślowski. Ce premier film prête nous diriger sur une topographie. Le **Paris vu par** Jean-Marc Moutout en 1996 est une géographie symbolique entre une place évocatrice des Droits de l'Homme (La Place de la République), un non-lieu (une agence d'intérim, une banlieue, espaces sans repères sociaux et identitaires bien définis), un non-droit (l'expulsion par mauvais temps, ce qui n'a pas été envisagé par la Loi). Dans la situation exposée, il n'est pas possible de penser a priori, il n'y a pas d'anticipation de l'action. Le regard du démenageur intérimaire qui découvre la finalité peu glorieuse de son travail est traité par un panoramique « filé ». Cette figure de dévoilement est exemplaire. Le piège, dans cette affaire, c'est la vitesse. Dans ce monde contemporain, il faut aller plus vite que « le système » pour espérer trouver le moyen d'avoir prise, de s'inscrire. La prise de



conscience par surprise est sans effet. L'instantanéité détermine l'absence de pouvoir de chaque personnage car la vitesse sert à voir et à prévoir.

Si dans les jeux vidéo, la boucle est la figure majeure des parcours narratifs, nous ne sommes pas dans ce court métrage dans le circuit fermé d'une action prédéterminée. Autour de cette expulsion d'une famille d'étrangers, il n'y a pas de discours idéologique. L'injonction publicitaire « tout doit disparaître » est une injonction de liquidation des positions sociales déterminées, y compris celle du cinéaste engagé. Elle témoigne d'une expérience de la précarité de sa place et des valeurs partagées, d'une absence de certitude sur les frontières entre le bien et le mal. La mise en scène ne s'intéresse pas aux conséquences psychologiques de l'acte. Mais elle est vigilante sur les attitudes des « personnages ». La langue travaille comme le bois. Si les personnages sont dans le silence, bornés par des vérités très locales (chacun fait ses petites affaires), les mots abstraits environnants, à la radio, dans le camion, entre eux, prennent corps par l'acte. Il y a l'illusion dans ce film de donner corps et sens, non sans humour, à ce qui manque. Le message ironique de **Tout doit disparaître** n'est pas désenchanté. Il est juste l'exposition d'un besoin de comprendre, d'avoir plus de liberté, d'inventer au cinéma et dans le quotidien une nouvelle règle du jeu.

1 - **Cf. Paris vu par...** film à sketches de 1965 réalisé en 16mm sur des quartiers de Paris par Jean Douchet (Saint-Germain-des-Près), Jean Rouch (Gare du nord), Jean-Daniel Pollet (Rue Saint-Denis), Eric Rohmer (Place de l'Étoile), Jean-Luc Godard (Montparnasse-Levallois), Claude Chabrol (La Muette).

Même pas un fait divers

par Jacques Kernabon

L'inscription du titre constitue la seule coquetterie que se permet ce film. La mention ne figure pas comme générique mais apparaît dans le déroulé même de la fiction, au début, sur la vitrine d'une boutique. Beau titre au demeurant, qui, dans la bouche d'un philosophe, pourrait prendre une connotation métaphysique mais qui fait écho ici à la fois à la fiction — des démenageurs intérieurs amenés à vider l'appartement d'une famille expulsée — et au fond social sur lequel s'inscrit cet événement. "Tout doit disparaître", slogan de notre crise économique, est l'exhortation que se donne un commerce ne sachant plus comment écouler sa marchandise. Courant 1997, le nombre des demandeurs d'emploi en France avoisine la barre des 3,5 millions. Le jeune homme dont nous partageons le regard au début du film est l'un de ces chômeurs. Il se présente à l'aube — pour la première fois semble-t-il — au guichet d'une société d'intérim. [...] On comprend très vite comment les entreprises de démenagement jouent de cette main d'œuvre prête à répondre au coup par coup. Il y a toujours plus de bras disponibles que de tâches à effectuer. Jean-Marc Moutout n'a pas à forcer le trait, il lui suffit de raconter, de montrer le plus simplement possible cette matinée comme les autres pendant laquelle chacun joue son rôle. [...]

« Qui ne dit mot consent », prétend un proverbe. Alors il faut qu'ils parlent lors de leur retour en train, peu fiers d'avoir gagné leur pain en devenant des complices objectifs d'un ordre qu'ils ne peuvent que réprouver. Peut-être un jour seront-ils dans le rôle des expulsés. Ils se défoulent par la parole, ils ne sont pas prêts à se laisser avoir. Jamais plus... Et le lendemain matin, à l'aube, ils se retrouvent devant le même guichet, silencieux, encore plus honteux que la veille. Ont-ils vraiment le choix ?

Il ne s'agit même pas d'un fait divers, encore moins d'une histoire à forte consistance dramatique — vu du côté des expulsés le film aurait bien évidemment été tout autre. Ce qui se déroule devant nos yeux relève d'une éffrayante banalité. Ils ne font pas de bruits ces micro-drames du quotidien par lesquels nos sociétés se défilent. Le film de Jean-Marc Moutout a trouvé la bonne mesure pour y porter son regard.

(in *Bref*, n° 31. Hiver 96/97. Éd. par l'Agence du Court Métrage)

Analyse de séquence

Les ouvriers intérimaires ont été embauchés pour faire, croient-ils, un démenagement ordinaire. L'arrivée dans la cité est le révélateur du piège dans lequel ils sont pris : faire le "sale boulot" de l'expulsion.

La construction de la séquence a comme idée dominante une discontinuité dans le mouvement qui évoque un monde morcelé dans lequel l'humain ne trouve plus place.



Plan 1. Extérieur cour. Plan moyen sur l'arrivée des policiers, personnages incongrus de la situation. Aucune explication ne nous a été donnée préalablement sur la justification de leur présence. C'est le premier effet de surprise. En son off, le thème de la flûte alerte le spectateur sur une accélération du temps.



Plan 2. La caméra est située à l'arrière du camion. Le panoramique gauche-droite constitue un deuxième dévoilement : on découvre la présence policière du point de vue de l'intérimaire, et, en arrière-plan, le cadre impersonnel d'un espace de banlieue.



Plan 3. Deux plans de coupe sur l'environnement (dont on voit ici le premier). La caméra est en contre-plongée sur la fenêtre d'un appartement de HLM. Des gens anonymes ont tiré le rideau et regardent par la fenêtre. Le cadre souligne la fermeture de l'espace (grilles des balcons). Nous sommes dans un espace impersonnel sous le regard du voisinage. Les percussions donnent au plan une valeur abstraite et rythment le processus.



Plan 5a. Plan rapproché sur l'intérimaire devant le camion. En arrière-plan, les lignes peintes en horizontales sur le camion font un raccord discontinu avec l'espace fermé de la cité. L'intérimaire, qui regardait vers la gauche, tourne la tête vers la droite : son mouvement de tête déclenche un rapide panoramique droit (un « file ») qui montre un groupe de personnes (vu du point de vue de l'intérimaire). La vitesse du mouvement dévoile la clé de la situation.



Plan 5b. Les trois nouveaux personnages et l'employeur des intérimaires sont cadrés en plan américain. Nous comprenons alors le but de ce démenagement : une expulsion. Le dialogue entre les autorités judiciaires et l'employeur des intérimaires laisse supposer que cette expulsion en période d'intempéries n'est peut-être pas tout à fait légale. Nous sommes dans un non-lieu et dans une situation de non-droit. Quatrième étape du dévoilement.



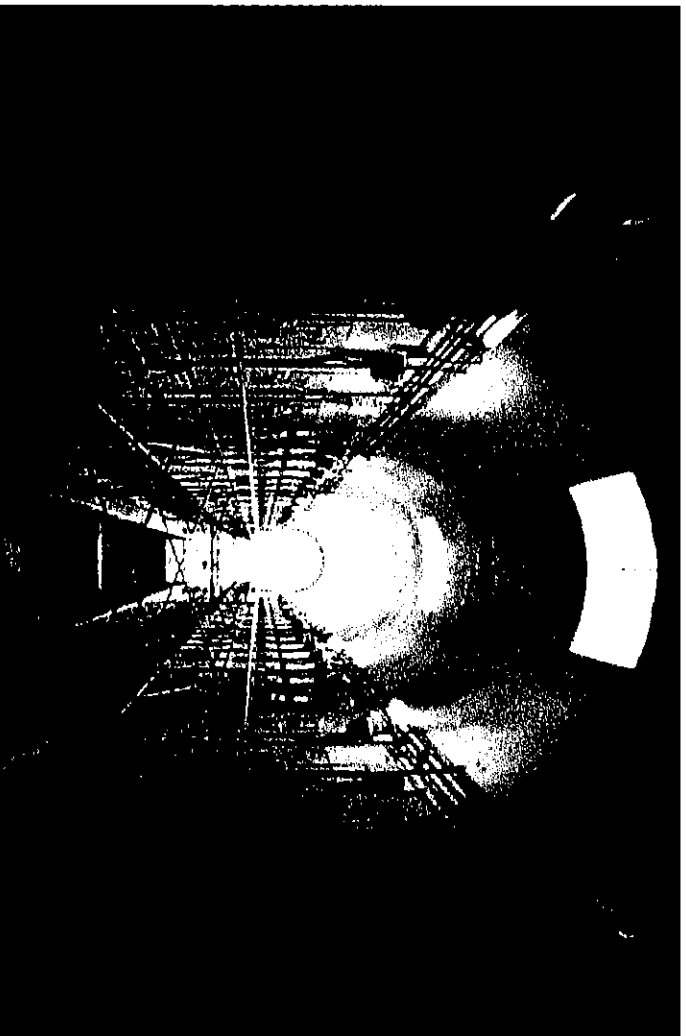
Plan 5c. Un petit mouvement d'appareil accompagne brièvement les autorités judiciaires qui s'engouffrent dans l'immeuble. Tous les personnages sont piégés. La continuité dialoguée nous donne un cadre précis de fiction.



Plan 6. Ellipse. Contreplongée dans l'escalier. Les regards sont tendus vers la porte. Le cadrage insiste sur l'absence d'échappatoire. Il règne une tension sans dramatisation. Pas de regard subjectif. Pas d'état d'âme.



Plan 7. Sonnerie en off et ouverture de plan. Raccord sur un mouvement. La porte s'entrouvre poussée par le policier. L'huissier de justice annonce l'expulsion. Caméra portée, nous entrons en même temps que le groupe de démenageurs dans l'appartement. Début du plan-séquence. Nous sommes dans le mouvement de l'expulsion à laquelle nous participons.



Roland

de Lucien Dirat

PAR CÉDRIC ANGER

Lucien Dirat

Né à Créteil (Val-de-Marne) le 1er janvier 1957, Lucien Dirat est d'abord stagiaire sur le tournage et le montage de divers courts métrages et films publicitaires. Il épouse Béatrice, la fille de Roland Barbat. **Roland** (1994) est son premier court métrage. Depuis le succès de ce film et sa nomination aux César du meilleur court métrage, Lucien Dirat a tourné **Ici Octobre** (1996).

GÉNÉRIQUE

Production	FRP
Réalisation	Béatrice Barbat, Frédéric Robbes
Narration	Lucien Dirat
Voix	Béatrice et Roland Barbat Maya Reich et Roland Barbat
Images	Georges Lechaptois Thomas Bataille
Son	Sophie Chibaut Clémence Biélov
Montage	Albane Penaranda
Mixage	Elvire Lerner
Musique	Hélène Martin (sur le texte de Jean Genêt : Le Condamné à mort), chanté par Marc Ogeret

Film	35mm - Noir & blanc, et couleurs.
Format	1/1,66
Date	1994
Durée	28 minutes

Le film de Lucien Dirat fait le portrait de Roland Barbat, interprète de son propre rôle de « roi de l'évasion » dans **le Trou** de Jacques Becker. À partir d'images du film de Becker, d'archives de la télévision, de retour sur les lieux fréquentés jadis par Roland, de voix off de l'homme et de sa fille, le film retrace la vie de Barbat. De son enfance à aujourd'hui.

Tout commence par une photographie de Roland enfant au milieu d'élèves de sa classe. Après l'enfance, le travail à la forge et la première évasion réussie à sept ans du bureau de son père où il était enfermé, vient la guerre. En septembre 1939, Roland s'engage pour quitter ses parents. Démobilisé, il est rapatrié de l'Algérie vers la métropole. C'est à ce moment-là qu'il commence à cambriser les cartes de rationnement et les papiers d'identité. Se succèdent les larcins du même type et les évasions systématiques. À la Libération, Roland est encore en prison pour ses nombreuses évasions. Il s'évade de la prison de Châteauroux. On le rattrape dans un bar de Pigalle. Il avoue alors ses vols antérieurs et est enfermé à la Santé d'où il s'évade en 1946 grâce à un passe-partout fabriqué avec une cuiller. À 36 ans il sort libre de la Centrale de Melun. Le film nous évoque alors ses aventures sentimentales, l'histoire du **Trou**, ses petits boulots de mécanicien, d'employé d'auto-école, le caractère itinérant de son existence et le profond attachement du personnage à la solitude. Aujourd'hui, l'homme vit seul à la campagne.

Entretien avec Lucien Dirat

Quel a été votre parcours jusqu'à ce premier court métrage, Roland ?

Je n'ai pas fait d'école de cinéma. J'ai été stagiaire, puis assistant en montage, sur des courts métrages et des publicités, mais j'avais vraiment le sentiment de ne pas y trouver ma place, de ne pas franchement être fait pour ça. Durant toute cette période, on ne peut pas dire que je me sois « fabriqué » une carrière. J'ai même l'impression de n'avoir pas fichu grand-chose jusqu'à **Roland**, tourné l'été 1994. J'avais rencontré Roland Barbat en 1988, il avait alors près de 70 ans. Pour moi, **Le Trou** est un film important. Je ne pourrais pas dire précisément les raisons qui m'ont donné envie de faire ce film. J'en vois plusieurs : l'importance du film de Becker, l'importance de Roland, sa stature et son histoire, et puis sa perte de mémoire. Il y avait plein de choses dont il était incapable de se souvenir. Cela m'a donné envie de reconstruire son parcours, d'y consacrer un film. Je suis toujours un peu embêté d'ailleurs quand on présente mon film avec **Le Trou** dans les cinémas car Becker a volontairement occulté tout le passé des personnages. Nous ne savons rien de leurs histoires et avons sous les yeux juste leur présent immédiat. J'ai toujours l'impression que mon film dévoile un peu du secret et « trahit » l'intention de Becker et son parti pris. J'avais aussi envie de rendre compte du rapport affectif qui a uni Roland à Jacques Becker. Leur histoire est quand même magnifique. Becker avait prévu de tourner **le Trou** avec des comédiens professionnels jusqu'au moment où il a voulu que Roland joue son propre rôle. Alors il a osé remplacer les comédiens professionnels par des amateurs ou des inconnus qui n'avaient encore rien fait comme Constantin, Leroy-Beaulieu...

Le film donne le sentiment d'une très grande richesse d'éléments, d'une quantité monumentale d'informations dont la multiplicité permet de donner le sentiment de ce qu'a été la vie de Roland.



Roland Barbat, à gauche, dirigé par Jacques Becker, à droite, lors du tournage du Trou, en 1959.

Je disposais d'une quantité de choses. Il y avait le film de Becker, des témoignages, quelques souvenirs de Roland, ceux de Béatrice (sa fille) qui m'a aidé à mettre de l'ordre dans les nombreux événements de la vie de son père, des journaux, des petits récits mis sous forme de courtes nouvelles par Roland, des photographies... Bref, le matériel ne manquait pas et tout l'enjeu du film était de reconstituer ce puzzle, d'ordonner ces éléments disparates et dispersés. Je me suis très vite imposé deux priorités. Premièrement, comme les grands événements de la vie de Roland se passent essentiellement sous l'Occupation, il fallait éviter d'en faire un héros ou une victime. Deuxièmement, gommer tout le pittoresque et la fausse mythologie du grand voyou. Roland a été voleur, évadé récidiviste mais aussi forgeron, ce qui est très important dans sa manière d'être et sa vision de l'être humain. Cette dimension artisanale du personnage m'a permis d'éviter tout le folklore qui accompagne généralement le portrait du malfaiteur, du dur qui a fait de la prison. Je préférerais me concentrer sur ce qui m'impressionne le plus en lui : son côté indomptable, l'idée de liberté qui accompagne son existence et la force immense qui s'en dégage.

Votre film donne cette impression étrange d'être en même temps le portrait d'un homme vivant tout en étant une sorte de distanciation historique à propos d'un personnage de cinéma.

C'est que le personnage du film est pour moi le réel absolu. La réalité de Roland était pour moi celle d'un personnage de cinéma. Sans le film de Becker et mon amour pour lui en tant que spectateur, je crois que je n'aurais jamais fait le film.

Quel était votre parti pris pour conduire le fil du récit de cette vie mouvementée ?

Je ne voulais pas faire cela sous forme d'interviews. Il y avait trop de choses disparates et les problèmes de mémoire de Roland provoquaient chez lui de grandes difficultés d'expression qui le mettaient dans des colères noires. Je préférerais que le récit s'articule autour de la voix off de Roland qui raconte essentiellement des souvenirs très personnels ou des impressions, et de celle de sa fille qui conduit le fil de son histoire. Ce qui m'importait avant tout était de rendre une idée du temps de la vie de Roland : chose que le caractère trop dispersé de l'interview m'aurait interdit. Enfin, je voulais qu'il y ait une séparation nette entre le récit qui nous est raconté et les lieux que l'on voit. Que les lieux existent pour eux-mêmes est une chose à laquelle je tiens énormément. Je ne voulais pas que leur vision soit déformée par le texte.

Pourquoi justement ces nombreux plans extérieurs de lieux, de paysages, de rues ?

Ces plans d'extérieurs représentent ce qu'est la vie de Roland : un mouvement perpétuel. Il ne peut rester en place et ne cesse de se balader, de bouger tout le temps. C'est en cela que sa vie représente pour moi le pur désir de liberté : il faut qu'il se déplace sans arrêt, comme attiré par le dehors, les espaces nouveaux et extérieurs. C'est la raison pour laquelle j'ai tenu à ce que quasiment tous les plans aient en leur centre une ligne de fuite. Un point d'horizon qui attire l'œil d'emblée.

(Entretien réalisé au téléphone par Cédric Anger, juillet 1997)

Analyse de séquence

Séquence d'ouverture du film, après un générique très court qui n'indique que le sigle d'une production et le titre, comme pour n'interferer en aucun cas avec ce qui va suivre.



Plan 1a. Photographie d'une classe de 1926-27. La voix off d'une jeune femme se présente et donne sa fonction : fille de Roland, elle guidera la chronologie du récit sans omettre l'énoncé de ses impressions (« *Ce qui me frappe, c'est la gravité de leurs visages* »). D'emblée, l'idée du tragique de l'existence nous est donnée.



Plan 1b. Tragique renforcé par la voix qui évoque les longues années passées en prison par celui qui était ce petit garçon. En se rapprochant vers lui jusqu'à ce qu'elle prenne son visage en gros plan, la caméra désigne Roland. En commençant par une photographie, le film nous donne d'emblée la nature particulière de Roland : un être appartenant à l'image mais aussi au réel, mi-personnage, mi-homme. (51'')



Plan 2. Violence du changement de plan qui nous fait passer sans transition du passé le plus lointain au présent le plus proche. Heurt renforcé par le commentaire qui nous apprend que Roland a perdu la mémoire. Tout se passe comme si le film allait faire le récit du « trou » de mémoire, du raccord, entre la photographie et le plan présent. Le regard de Roland fixe l'horizon, l'espace sans limites que le cadre de la fenêtre découpe comme un écran devant lequel il est assis. (16'')



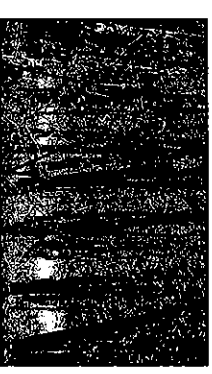
Plan 3. Une table de montage. L'écran, réel cette fois-ci, est placé dans le fond du cadre comme la fenêtre du plan précédent. Nouvelle violence du changement de plan et nouveau basculement : le Roland réel du plan 2 va redevenir un être appartenant au domaine de l'image et de la projection. (3'')



Plan 4. Raccord exact entre le décompte des secondes précédant le début du film projeté dans le plan 3 et celui du plan présent. Nous entrons à présent dans l'existence « cinématographique » de Roland. Extrait du *Trou* où Roland introduit et situe l'action du film (en 1947 à la prison de la Santé), commentaire que sa perte de mémoire rend impossible aujourd'hui. (35'')



Plan 5. Retour à la vie réelle et présente. Reprise plus rapprochée du plan 2. Le passage toujours brusque d'un temps à un autre, et surtout d'un support à un autre (du film de « fiction » au documentaire) donne le sentiment d'une déchirure et d'une oscillation perpétuelle entre deux « Roland », comme si le film se proposait de connaître plus crûment et simplement l'être mythique de l'écran. Regard caméra de Roland qui semble interroger le spectateur et attendre son jugement sur son histoire à lui. (21'')



Plan 6. Alors que la voix off poursuit son récit et évoque les tentatives de Roland pour retrouver la trace de son passé, la caméra quitte brutalement le personnage central dont la présence hantait tous les plans (même de manière fictive) pour un plan de nature où deux enfants jouent à moitié cachés par des arbres. La présence massive et concentrée des troncs d'arbre dans le cadre évoque irrésistiblement les barreaux d'une cellule. (28'')



Plan 7. Nouveau raccord brusque. Au trop-plein sans horizon du plan précédent s'oppose la ligne de fuite imposante de la route et la présence du ciel. Alors que le plan 6 exprimait un espace cloisonné sans possibilité de mouvement, celui-ci (dont la construction fuyante sera reprise maintes fois dans le film) manifeste l'idée d'un ailleurs possible, d'un espace de liberté sans limites. De possibilités d'évasion. (10'')



Plan 8. Idée de liberté renforcée ici par cette contre-plongée sur le sommet des arbres et le ciel. Le plan est l'exact contraire du plan 6 : de l'absence du ciel à son omniprésence ici et la façon de cadrer les arbres dont le haut joue à présent le rôle de ligne de fuite. Avec une réjouissante indifférence vis-à-vis de l'image, la voix off continue d'évoquer la mémoire de Roland et ses écrits dispersés. Il n'y a ici aucun lien entre le son et l'image : l'un et l'autre existent par eux-mêmes comme deux médias différents et indépendants. (11'')



Plan 9. Retour au film de Becker. Nouveau basculement. Après les idées de liberté au cœur des deux plans précédents, retour dans l'espace limité et cloisonné de la prison. A l'image de la scène, le film ne cesse de passer de la vie réelle à la vie « cinématographique » et de l'enfermement à l'espace ouvert. Ces oscillations perpétuelles en rythme le cours et définissent bien la nature d'un personnage dont la vie fut toujours déchirée entre les deux tendances. (30''). - Durée totale de la séquence : 3:35'')

L'Île Noire

de
Marie Hélia



PAR STÉPHANE MALANDRIN

Dans un port de Bretagne, un homme, Tad, va prendre sa retraite. Il est pêcheur. Le bateau, la mer, les poissons... c'est fini pour lui. Heureusement Fred, son fils, est là. Fred a vingt-trois ans, et il est comme son père : il adore la mer, il adore la pêche, il adore leur bateau, le Karmoor... Tad continuera de vivre la vie des pêcheurs à travers les yeux de son fils. Enfin, c'est ce que pense Tad, car en réalité Fred veut tout plaquer ! Il en a assez de la mer, des poissons, de la pêche ! « Il veut vivre sa vie ». Mais il n'a jamais osé le dire à son père. Lui, il aime Mona, il aime le rock. Il veut faire autre chose. Avant que son père n'investisse toutes ses économies dans un nouveau bateau, Fred doit lui parler. Mais Fred sait que son père ne supportera pas sa décision...

Production	Lazennec Bretagne, France 3 Ouest	Interprétation	Mona Fred Tad Jipé et	Nolwenn Corbel Arnaud Churin Bernard Freyd Lucien Coatanea le groupe EV
Réalisation et scénario	Marie Hélia			
Image	Bernard Tissier, Laurent Delpech, Patrick Soquet			
Musique	AR Falch'on, Traditionnel Barzaz, Breizh,			
Arrangement	Gweltaz Adeux	Film		Couleur, 35mm (1/1, 66)
Montage	Josie Miljevic, Sylvie Fauthoux	Durée		17 minutes
Son	François Dornerc, Emmanuel Roulot	Année		1992/93

Marie Hélia

Cette véritable bretonne est née le 3 juillet 1960 à Marseille. Elle commence à pratiquer le cinéma par le biais de l'écriture (premier scénario en 1986 pour une émission pour enfants : *les Aventures de Valentine*, produite par l'INA et réalisée par Olivier Bourbeillon). Tout en poursuivant cette activité d'écriture, elle passe également à l'assistantat (*La Mer en mémoire*, réalisé par Lázlo Szabo en 1987/88), puis à la réalisation en 1989 avec *L'usine rouge*, documentaire qui sera aussitôt suivi par une fiction : *Marie et les pompiers*. Alternant ces activités, Marie Hélia a également encadré différents stages d'écriture de scénario, fait diverses interventions dans les classes de Première et Terminale en option cinéma et assuré un cours à l'UFR de Rennes 2, section Arts/Spectacles.

SCÉNARISTE

- 1986 *Les Aventures de Valentine*
Émission pour enfants, production INA,
réalisation : Olivier Bourbeillon
- 1991/92 *Rêve de Siam*
Téléfilm, réalisation : O. Bourbeillon,
diffusion : France 3.
- 1992 *Des orchidées pour Mr Lin*
Documentaire pour Marathon Prod.
- 1994 *L'Enclume et la sardine*
Court métrage, réalisation : J.-C. Giovannelli
diffusion France 3.

ASSISTANTE RÉALISATION

- 1987/88 *La Mer en mémoire*
Documentaire, 3 x 26', réalisation : Lázlo Szabo,
production : Lazennec Bretagne,
diffusion : France 3, Arte.

RÉALISATRICE

- 1989 *L'usine rouge* (Doc. 26')
Prix 1^{er} œuvre au Festival des films et
télévisions des pays celtiques, Gweedor 90.
- 1990 *Marie et les pompiers* (CM, 10')
L'Étoile d'or (Doc. 26')
Prix Canal + au Festival des films de femmes
de Créteil 91
- 1991 *Amélie Palace* (CM, 15')
- 1992/93 *Radio Livres* (institutionnel, 15')
An Enez Du (*L'île noire*, CM, 17')
- Prime à la création Bretagne 1993
Prime à la qualité CNC 1995
- 1995/97 *BZH, des Bretons, des Bretones...* (Doc.)

