Marges
Revue d'art contemporain

07 | 2008
Vies d'artistes

Trajets de vie et films du réel

Life Itineraries and Reality Films

Yann Kilborne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/599>

DOI : 10.4000/marges.599

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2008

Pagination : 42-58

ISBN : 978-2-84292-251-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Yann Kilborne, « Trajets de vie et films du réel », *Marges* [En ligne], 07 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/599> ; DOI : 10.4000/marges.599

Trajets de vie et films du réel

¹NDLR : En raison

de leur volume important, les notes ont été réunies à la fin de l'article.

De nombreux facteurs tels que la durée des études, la nature de la formation suivie, les voyages, l'origine socioprofessionnelle des parents, l'expérience de la délinquance, la disparition de proches, etc. contribuent à construire une personnalité et influent par conséquent sur les œuvres produites. En matière de cinéma documentaire, ce constat nous invite à porter notre regard sur les liens qui peuvent se tisser entre la trajectoire d'un cinéaste documentariste et sa production cinématographique : comment s'exercent les influences de l'éducation et de la culture sur le choix des sujets et leur traitement ? Quel rôle peuvent jouer les expériences fortes, en particulier celles vécues comme dramatiques, surtout lorsqu'il s'agit de raconter la « réalité » du monde¹ ?

Dans le cadre d'une enquête ethnométhodologique² consacrée aux représentations du cinéma documentaire³ chez quatre documentaristes, je me suis penché sur le parcours artistique et intellectuel de chacun d'entre eux. Cette démarche répondait à un double objectif. Premièrement, il était nécessaire de fournir des indices pertinents quant à la personnalité du sujet qui s'exprime (d'où parle celui qui parle ?) et de permettre au lecteur de forger son propre jugement sur les contenus de discours. Deuxièmement, il s'agissait de relier les choix de réalisation et les conceptions du cinéma documentaire avec l'histoire de vie, en partant de l'hypothèse que la biographie de l'artiste constituait en elle-même un facteur éclairant.

L'objet de cet article est de livrer la « description » de ces parcours de vie⁴, et d'y adjoindre des remarques « interprétatives » (en notes de bas de page), permettant de suggérer des ponts entre des films réalisés, une certaine idée du documentaire et quelques aspects de la biographie du cinéaste étudié. Il s'agit ainsi de constituer une contribution à une réflexion plus large des effets du parcours de vie d'un artiste sur sa production artistique.

Françoise : de l'autoformation aux films sur l'éducation

Françoise est née en 1948. Très tôt elle éprouve une attirance pour les métiers du spectacle : à 17 ans elle fait du théâtre et songe à devenir comédienne. Après la seconde, elle quitte le lycée. Sa mère, institutrice, la pousse plutôt à faire un Bac G pour « avoir un métier⁵ ». Elle réintègre le lycée et réussit son baccalauréat. Françoise fait ensuite des travaux de secrétariat, elle tente néanmoins une reconversion vers le cinéma grâce à son père (cadre supérieur au Ministère du Travail et permanent syndical). Il l'encourage en effet à faire un métier artistique et lui conseille de faire du montage. « Bien que syndicaliste il était beaucoup plus rêveur [que ma mère]⁶ ». À travers les activités syndicales de son père, elle rencontre en 1971, à l'âge de 23 ans, des réalisateurs de télévision qui lui permettent de devenir stagiaire dans un laboratoire (ce qui constitue la première étape à l'époque pour devenir monteuse). À sa sortie de « stage de labo », elle va voir des prestataires de service pour la télévision afin de décrocher un stage de monteuse. Grâce à ses compétences, elle se fait embaucher pour assurer un travail de secrétariat mais avec la possibilité d'assurer les travaux de synchronisation de rushes quand la monteuse est absente. Au bout de deux ans elle passe du statut de stagiaire à assistante monteuse (ce n'est qu'à partir de ce moment qu'elle peut voir une monteuse travailler) et n'est progressivement plus sollicitée pour du secrétariat. Moins d'un an plus tard, en 1974, la société ferme à la suite de l'écclatement de l'O.R.T.F. Elle passe deux ans dans une société de distribution, avant de trouver en 1976 (à l'âge de 28 ans), un poste dans le montage à TF1, grâce à son audace, au hasard et à son petit réseau de contacts⁷. Elle y restera pendant une dizaine d'années.

Au milieu des années 1980 elle doit se former (seule) au montage vidéo⁸. C'est dans ces années qu'elle s'inscrit auprès du syndicat des techniciens, qu'elle quitte, déçue de leur « manque d'ambition ». Plus tard elle deviendra membre d'A.D.D.O.C. Son premier contact avec la réalisation se fait en 1986 (elle a 38 ans), lorsqu'elle est chargée de reprendre le travail jugé insatisfaisant d'un réalisateur sur la musique raï. Elle part en Algérie pour compléter le tournage et remanie entièrement la structure du film⁹. Deux ans plus tard, Françoise tente de monter, en tant que réalisatrice, un projet de documentaire court (26') sur les grossesses dissimulées et les accouchements clandestins. La production à laquelle elle s'adresse, sans refuser explicitement, « ne se donne pas les moyens » de faire le film et le projet n'aboutit pas¹⁰. Au début des

années 1990, elle s'initie d'elle-même au montage virtuel et forme ses collègues chez France 3¹¹. Le documentaire connaît à cette époque une forte ascension et elle en monte de plus en plus (alors que jusque-là elle travaillait sur des magazines). En 1996 (à l'âge de 48 ans), elle a de nouveau l'occasion de réaliser un film. Ayant formé à l'I.N.A. des membres de l'Assemblée Nationale, l'archiviste lui confie la réalisation de deux sujets de 20' pour Canal Assemblée, l'un sur la bibliothèque de l'Assemblée Nationale et l'autre sur le thème de la parité en politique¹². Tout en répondant à la commande, elle s'efforce d'adopter une démarche documentaire (liberté de la forme, intervenants imposés). En 1997-1998, Françoise rédige un ouvrage sur le montage¹³. Fin 1998, elle se lance dans un nouveau projet de documentaire sur la réinsertion de RMIstes réunionnais par l'apprentissage de musiques traditionnelles locales sur l'île de la Réunion¹⁴. Ce film est diffusé en 1999.

Les années qui suivent, Françoise tente, sans succès, de faire aboutir des projets de films documentaires. En 2000, elle tente de mener à bien un film concernant un projet pédagogique sur la francophonie (avec des rencontres entre enfants français et enfants du Laos), mais la responsable de la Cinquième le refuse. Cette même année, elle met en route des formations à Altermédia¹⁵. L'année suivante, c'est sur la vie de jeunes des Dom-Tom venus se former en France qu'elle écrit une note d'intention. Cette fois, c'est l'inertie de l'organisme d'accueil en métropole et de la production qui fait échouer le projet¹⁶. Françoise entame alors une recherche, sur la transmission des savoirs (2002). Sa production l'incite à se concentrer sur un personnage qui posséderait un profil particulier de « passeur ». Françoise s'intéresse à une femme algérienne qui enseigne le français à ses consœurs et, ce faisant, leur transmet la culture européenne en vue de leur permettre de s'insérer. Mais c'est de nouveau l'échec, cette femme décidant, sans le dire explicitement, de ne plus participer au projet¹⁷. Bien que découragée par ce troisième échec, elle décide de se consacrer à l'histoire sociale d'Ivry ainsi qu'aux rapports locaux entre les communistes et les chrétiens. Cette fois elle prend la liberté de démarrer en auto-production, s'équipe en matériel (caméra, micros divers, perche, mixette, et logiciel de montage sur son ordinateur) et tourne seule avant de convaincre son mari, ex-cadreur professionnel, de la rejoindre. Elle fait parallèlement les démarches classiques auprès des producteurs¹⁸. À ce jour, elle travaille encore sur ce projet et cherche à adapter son approche du sujet pour convaincre les producteur et diffuseur¹⁹, tout en se disant qu'elle assumera une auto-production en cas d'échec auprès de ceux-ci²⁰.

Pierre : de la télévision au cinéma indépendant

Pierre est né en 1957. D'origine lyonnaise, il effectue ses études secondaires dans la vallée du Rhône. Le cadre familial (artisanat) favorise son développement artistique : son père (ébéniste), grand amateur de photographie et de cinéma, possède une caméra professionnelle et des appareils photos en nombre. Il lui offre, pour ses 14 ans, un laboratoire de photographie²¹. À 18 ans, après un bac littéraire, il commence une formation professionnelle de photographie en Suisse (Institut photographique de Genève). Elle dure un an puis, l'école ayant fermé, il entre en 1976 à l'École des Beaux-Arts d'Orléans. Il suit un cursus classique de 5 ans (spécialité photographie et cinéma²²), découvre le cinéma expérimental et fréquente le festival d'Hyères. Cette formation s'achève avec l'obtention d'un Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique en 1981 et la réalisation de son premier film, un court métrage expérimental, *Filming Muybridge*, sur les photos de décomposition du mouvement d'Eadweard Muybridge²³. Après les Beaux-Arts, il s'installe à Paris. Le film a du succès en festival, ce qui lui vaut un papier dans les *Cahiers du Cinéma*, puis un achat d'extrait par l'I.N.A. pour un magazine de Thierry Garrel²⁴. Les trois années qui suivent il est assistant-réalisateur²⁵ sur des fictions (court et long métrage) et gagne tant bien que mal sa vie²⁶. Il tente de monter ses propres projets mais échoue, faute de savoir rédiger et présenter un dossier²⁷. Par un « coup de bol²⁸ », une amie lui propose en 1985 de faire de l'habillage d'une série produite par l'I.N.A. et diffusée sur Antenne 2²⁹. Assez rapidement à 28 ans, et à la suite d'une réorganisation interne, il se retrouve coordinateur³⁰ et réalise lui-même certains sujets. Il décide l'année suivante de créer une série documentaire sur le travail à domicile³¹, avec deux des réalisateurs travaillant pour l'émission – devenus des amis. Les années qui suivent il continue de travailler à un rythme soutenu, acceptant « tout ce qui se présentait », c'est-à-dire des émissions de télévision autant que des films d'entreprise³². Il obtient, vers 1988, une aide au court métrage pour l'un de ses projets de fiction, *Luc apprend lentement*, mais connaît des déboires avec la société de production censée produire le film³³. Le film finit néanmoins par se faire (en 1990) et il est primé à Cannes l'année suivante. Il enchaîne avec un deuxième court métrage, *Fée*, qui sortira en 1993³⁴. Il poursuit sur sa lancée avec un moyen métrage de fiction, co-réalisé avec un ami cinéaste, *Stigmates*³⁵, qui verra le jour en 1996. Parallèlement à ces films « personnels », il réalise des films de commande, essentiellement pour la télévision, pour gagner sa vie³⁶. De plus en plus déçu par la télévision, il poursuit

néanmoins avec Arte, mais en 1998, il tombe malade, surmené, avec sans doute le besoin de rompre avec les contraintes de la télévision, devenues insupportables³⁷. À l'âge de 41 ans, il décide donc de cesser de travailler pour la télévision. L'année suivante, en 1999, il assure tout de même un film pour « Théma³⁸ » et poursuit une série sur la photographie dont il s'occupe depuis longtemps, mais la décision de quitter la télévision est prise. C'est alors qu'il se lance dans un grand projet, en réalisant un court métrage à contre-courant intitulé *Comme un seul homme*, sur le rite qui précède les matchs décisifs d'une équipe de rugby³⁹. Le film sort en 2001 et connaît un immense succès⁴⁰. Pour gagner sa vie et ne pas se retrouver dans l'obligation de réaliser des films pour la télévision, il se tourne désormais vers l'enseignement⁴¹. Il est par ailleurs membre actif de la Société des Réalisateurs Français (S.R.F.) et participe à la défense d'un cinéma de création⁴². Aujourd'hui âgé de 46 ans, il peut revendiquer, en dehors de très nombreux films de commande, 6 films personnels⁴³.

Jacques : de la marginalité aux films d'investigation

Jacques, né en 1955, est dans sa jeunesse, marginal et révolté : « Je suis quelqu'un qui jusqu'à l'âge de 14-15 ans planait complètement ». En 1972, âgé de 17 ans, il quitte la seconde et entre dans la vie active. Il se met à faire divers petits travaux pour gagner sa vie (livraison de tricots, pompiste, etc.). Son attirance pour la photographie pousse son père à lui offrir un appareil photo réflexe. Il développe cette passion et, avec des amis, réalise des tirages en noir et blanc. Son attirance pour l'image a pour contrepartie un rejet de l'écrit : « L'écrit a été un handicap. Je lisais pas ». Assez naturellement, il tente de travailler dans un studio photo avec l'envie de faire de la photographie son métier. À 18 ans, il trouve un emploi d'assistant à tout faire dans un studio de publicité. L'expérience se révèle hélas désastreuse : le photographe abuse de sa position pour séduire les femmes qu'il photographie et oblige son jeune stagiaire à aller en Hollande pour ramener des photos pornographiques ; il est ensuite chargé de les agrandir. « Il a contribué à m'écœurer de la photo ». Au bout de six mois il quitte ce photographe et trouve un autre emploi guère plus intéressant : il doit passer ses journées à tirer des photos dans une chambre noire. Il abandonne et part pour l'Afghanistan où il restera cinq ans. À son retour en France, il décide de monter un restaurant avec des amis, mais l'affaire ne tiendra pas quatre ans. C'est alors, après un intermède de 13 ans (nous sommes en 1985), qu'il décide de revenir à la

photographie. Il rencontre un photographe qui lui conseille de s'orienter vers la vidéo, considérée comme un marché porteur. Jacques trouve un travail dans une société de production de films de mariage. Il s'exerce aux rudiments de l'audiovisuel (s'initie au cadre, au montage, à l'organisation d'un tournage). L'année suivante il est embauché dans une autre société, spécialisée dans les films institutionnels et y travaillera comme homme à tout faire pendant trois ans (de 1986 à 1989). Surtout, il réalise certains films quand son patron est débordé. « Ça a été ma formation sur le terrain. » Il n'a cependant nullement l'intention de faire de cette activité son métier, et ne se sent « pas à sa place⁴⁴ ». Il se lance donc, à 34 ans, dans la réalisation (en autoproduction) de deux projets personnels : un documentaire sur les jeunes issus de l'immigration⁴⁵ et un court métrage de fiction⁴⁶ racontant les problèmes de jeunes couples. Depuis, Jacques n'a cessé de réaliser, à un rythme de plus en plus soutenu (aujourd'hui plusieurs sujets par an), divers documentaires⁴⁷ pour la télévision, diffusés principalement sur des chaînes câblées et sur La Cinquième⁴⁸. Aujourd'hui, à 48 ans, il a une quinzaine de films à son actif.

Jeanne : des études classiques au cinéma intimiste

Jeanne est née dans les années 1940⁴⁸. Elle effectue des études secondaires en section littéraire et à partir de la seconde, éprouve une attirance particulière pour la philosophie⁴⁹. Elle décide de faire une hypokhâgne puis une khâgne et de se spécialiser en philosophie. Elle abandonne cependant ce projet pour le cinéma qui est pour elle une « découverte, style coup de foudre⁵⁰ ». Elle prépare l'IDEHC et réussit le concours d'entrée à l'âge de 20 ans. Parallèlement à l'IDHEC, elle fait une licence de Lettres Modernes⁵¹. En seconde année à l'IDEHC, elle se spécialise en montage qui lui paraît être un « mode d'écriture vraiment propre au cinéma⁵² ». À sa sortie de l'école, en 1968, elle se voit proposer le montage d'un long métrage et démarre ainsi sa carrière de monteuse. « J'ai tout de suite trouvé [...] une extraordinaire joie, presque jouissance, à pouvoir mettre des images ensemble, à créer du sens. ». En 1969 elle part en Suisse avec son camarade d'école de cinéma, Bertrand, qui deviendra son mari. « Il nous semblait qu'il se passait des choses » explique-t-elle, précisant que le cinéma français des années 1968-69-70 était très pauvre. Ils rencontrent des cinéastes suisses avec lesquels ils collaborent (Michel Soutter, Claude Goretta...) et, parallèlement, Jeanne travaille pour la télévision suisse pendant cinq-six ans. « Sans aborder le documentaire tel que je le pense aujourd'hui,

j'ai travaillé beaucoup sur des images documentaires. [...] C'était de la belle télévision [...] qui était faite par de grands metteurs en scène [...] c'était des auteurs qui se penchaient sur la réalité. ». Jeanne rentre en France à la fin de l'année 1975 et enseigne le montage en première année à l'IDHEC, quelques années seulement après sa sortie de l'école (approchant la trentaine). Elle se rend alors compte que la pédagogie ne l'intéresse pas du tout. « Autant communiquer avec des gens, travailler avec eux, travailler avec des plus jeunes ça m'intéresse, autant se trouver dans ce rôle où on est la personne qui sait me paraît quelque chose de très faux et de très difficile à faire, particulièrement dans tous les métiers d'art. ». Elle se remet rapidement à monter des films, à commencer par un film d'Agnès Varda, *L'Une chante, l'autre pas*, à la fin de l'année 1975. Elle enchaîne avec *Diabolo menthe* (énorme succès populaire) et *La Dentellière*. « Là, ma porte professionnelle s'est ouverte et je suis devenue monteuse très jeune⁵³ ». Jeanne privilégie les films d'auteur. Elle se met à écrire des scénarios de fiction en vue de réaliser ses propres films mais ne trouve pas le financement nécessaire et se trouve accaparée par son travail de montage. Les années passent jusqu'au jour où elle commence à découvrir le cinéma documentaire (vers 1984-85), notamment à travers le festival de cinéma documentaire à Beaubourg⁵⁴. Elle travaille pendant deux ans avec un documentariste, François Reichenbach, et se sent attirée par « quelque chose [qu'elle] ne trouve plus dans le cinéma de fiction, [...] une beauté, une humanité, une sincérité des visages » qui n'existent pas dans la fiction. C'est le déclic. En 1987, elle se lance alors dans la réalisation d'un film sur sa grand-mère⁵⁵ : « J'ai pris la décision comme ça, comme toutes les décisions que j'ai prises dans ma vie, comme la décision de faire du cinéma ». Au début des années 1990 elle achève deux documentaires. Surtout, de 1991 à 1993, prend la caméra⁵⁶ elle-même pour filmer sa mère, mais le film, intitulé *Lettre à ma mère*, ne sortira que 10 ans plus tard⁵⁷. C'est dans ces années-là également qu'elle fonde avec d'autres documentaristes l'A.D.D.O.C. – association qui se donne pour objectif de réfléchir sur la pratique documentaire à travers l'organisation d'ateliers thématiques⁵⁸. Aujourd'hui, à l'approche de la soixantaine, elle aura monté plus de 60 films et réalisé 7 documentaires⁵⁹.

Quatre trajectoires

Ces quatre trajectoires révèlent des liens très nets entre le parcours personnel des cinéastes documentaristes interrogés et leur production cinématographique : Françoise se libère d'un déterminisme

social (en refusant de devenir secrétaire), réussit à être embauchée (par un coup de bluff) dans le secteur audiovisuel et se forme seule. Elle entretient ainsi un rapport très personnel au savoir et surtout aux modes de transmission des savoirs. Ses films reflètent quasi systématiquement cette préoccupation des processus pédagogiques. Pierre a une formation d'arts plastiques (les Beaux-Arts) et un penchant très net pour le cinéma expérimental et créatif. Cependant, les années qui suivent l'éloignent de l'art de manière plus ou moins perceptible (il bénéficie d'un statut enviable de réalisateur de télévision, mais son activité est très éloignée de ses ambitions artistiques). Il finit par rompre avec l'industrie télévisuelle et réalise un film audacieux qui le réconcilie avec son désir de cinéma. Jacques, attiré par l'image, quitte l'école assez tôt et connaît diverses activités professionnelles avant de réussir à s'imposer comme réalisateur de télévision. Sa vie de baroudeur révolté se traduit par la production de nombreux films militants ou d'investissement. Jeanne suit la voie royale d'une école de cinéma réputée et devient monteuse de films de fiction. Elle s'oriente néanmoins plus tardivement vers la réalisation avec un premier documentaire en hommage à sa grand-mère. Il s'ensuivra plusieurs autres films documentaires de nature intimiste.

En dépit de l'évidence des effets qu'ont sur la création cinématographique les expériences de vie, une prudence de principe est nécessaire : l'élaboration de points de proximité entre des parcours de vie et des œuvres artistiques relève en ethnométhodologie de l'induction abusive, si elle ne s'accompagne pas d'un rappel des limites de la démarche. En ethnométhodologie en effet, la description d'une trajectoire est déjà une construction rationnelle et le travail analytique ne vient que redoubler l'effort de rationalisation du réel opéré par la description. L'effort d'éclairage (qui passe par la suggestion de liens entre divers phénomènes) n'est pas pour autant à exclure, mais il faut considérer que celui-ci doit être ramené à la personne du chercheur et au temps de l'énonciation. Contre « l'illusion biographique », il est donc nécessaire de restreindre la portée du travail scientifique à un temps et à un espace donnés, (c'est-à-dire ici à ma personne et au temps de l'écriture de cet article). Cette démarche n'enlève néanmoins absolument pas l'intérêt d'une recherche fondée sur le récit de vie. Au contraire, il contribue à instituer un cadre scientifique où la modestie du chercheur devient la règle première de toute élaboration de connaissance.

Notes

² L'ethnométhodologie, sociologie d'origine nord-américaine fondée à la fin des années soixante par Harold Garfinkel, cherche à accéder à l'expérience immédiate et familière des individus. Elle s'intéresse à leurs méthodes, à leurs raisonnements pratiques, et pose le principe d'une étude toujours limitée dans le temps et l'espace. Face à la tradition classique d'étude du phénomène social global et abstrait, l'ethnométhodologie réintroduit l'homme, singulier et concret, « l'acteur dont le faire et le sentir se trouvent au fond de tout le système social », et rejette les prétentions « quantitativistes » de la sociologie dominante (Alfred Schutz, « Le monde social et la théorie de l'action sociale », *Sociétés* n° 6-10, 1984, p. 6). Pour le dire autrement, l'ethnométhodologie est une radicalisation de l'interactionnisme symbolique (ce courant suppose que c'est dans la dynamique des échanges entre les personnes et à travers le sens que donnent les individus à leur action que l'on peut comprendre les mécanismes du jeu social). En ce sens, elle invite à procéder non seulement à une observation directe en rupture avec la sociologie quantitative, mais aussi à une analyse purement situationnelle et descriptive du jeu social, valable à un moment « t », et concernant les seules personnes étudiées.

³ *Regarder le monde, filmer l'invisible. Approche ethnométhodologique de la démarche documentaire*, Paris, Presses du Lema, coll. « Phénoménologie sociale », 2006. Pour réaliser une enquête de ce type, j'aurais pu concevoir le projet d'une étude générale sur le milieu des documentaristes. La sociologie classique ne s'oppose pas à de telles ambitions, au contraire, et pense y

arriver grâce aux outils statistiques. Cependant, engagé dans la voie d'une sociologie qualitative telle que l'ethnométhodologie, il était exclu que je vise un groupe dont je ne connaîtrais pas chacun des membres. En faisant une étude approfondie d'un nombre limité de sujets, j'ai donc privilégié la connaissance de parcours singuliers, en excluant toute généralisation à l'ensemble des documentaristes français.

⁴ Par souci de préserver autant que possible l'anonymat des personnes interrogées, les prénoms ont été changés.

⁵ « Ma mère ne comprendra jamais en quoi consiste mon métier de monteuse » précise Françoise. Cette remarque m'amène à considérer comme extrêmement révélateurs certains liens entre des événements biographiques, des choix de vie et des sujets de films. Chez Françoise, le rapport entre d'une part une scolarité perturbée, ses activités professionnelles d'enseignante en cinéma et son très grand souci de la pédagogie sont frappantes. Par ailleurs, la relation entre le refus de la mère de comprendre le métier de sa fille et l'effort de celle-ci pour le lui expliquer, en devenant formatrice en montage, me paraît flagrant. Enfin, il semble difficile de ne pas noter la proximité entre la profession de sa mère (institutrice) et son attirance pour l'enseignement. Tout au long de sa carrière, Françoise développera une intense activité de formation au montage – notamment à l'Institut National d'Audiovisuel (I.N.A.) – et rédigera même un ouvrage sur le sujet. Elle réalisera également un film sur la réinsertion de chômeurs à travers une formation à la musique traditionnelle, tentera de faire aboutir un documentaire sur la découverte des différences culturelles entre enfants

français et laotiens, un film sur la manière de vivre des exilés des Dom-Tom qui viennent se former en France et un film sur la transmission du savoir.

⁶ Je fais part à Françoise de son présupposé, qui voudrait que le caractère rêveur de son père soit à l'opposé de ce qu'exigerait une activité syndicale. Je suis plutôt tenté de penser que l'activité syndicale est précisément indissociable d'une capacité à se détacher de l'existence quotidienne pour « rêver » à un monde meilleur (il faut être capable de l'imaginer pour vouloir qu'il devienne effectif). Elle acquiesce en riant.

⁷ Françoise, peu intéressée par la distribution, se tourne en effet vers une amie travaillant comme monteuse pour TF1, ancienne collègue de la société où elle avait effectué son stage de laboratoire. Cette amie lui donne un défi à relever : elle lui propose de monter des rushes durant l'heure du déjeuner et de voir le résultat à son retour. Si « ça tient le coup », il est convenu que la monteuse présente son amie au « chef du planning ». À son retour, le travail de Françoise est jugé satisfaisant et, par une coïncidence heureuse, un autre ami monteur et ex-collègue entre dans la pièce et propose à Françoise de réaliser un montage. Le réalisateur à qui elle est recommandée la présente alors au « chef de planning ». Françoise se lance alors, sans expérience, dans le montage (en s'abstenant de le dire de peur d'effrayer le réalisateur). Le réalisateur étant souvent absent, il ne se rend pas compte de la maladresse de François et le résultat se révèle concluant.

⁸ Le montage vidéo succède au montage film durant les années 1980. Mais il s'agit d'un montage linéaire, difficile car il permet

encore moins de modifications que le montage film. Il faudra attendre le début des années 1990 pour voir se développer le montage virtuel, non linéaire (système Avid).

⁹ *L'Algérie sur le raï*, 30', Gamma Télévision / Plan-Câble, 1986.

¹⁰ « Elle m'a accueillie en disant : "C'est oui d'office, de toute façon je veux ouvrir mon émission aux jeunes réalisateurs" [...] c'était tout le temps tellement oui que je ne me méfiais pas ». En réalité la productrice fuit le contact avec Françoise sans jamais lui donner clairement une réponse négative. Hélas cette manière de faire n'est pas unique. Nombreux sont, d'après les anecdotes que j'ai pu recueillir et suivant ma propre expérience, les cas de producteurs qui s'engagent moralement, font l'éloge du projet mais n'agissent pas (sans doute parce qu'ils prennent le projet afin qu'il ne leur échappe pas, avant de s'assurer de sa faisabilité).

¹¹ Autodidacte, Françoise forme les autres mais doit se débrouiller seule. « Je ne suis pas de formation, je me forme toute seule et très vite on me demande de former les gens. Mais ça a toujours été comme ça ».

¹² *Des Livres en assemblée*, 22', Prod. Canal Assemblée, 1996 ; *Des Femmes pourquoi pas ?*, 20', Canal Assemblée, 1997.

¹³ *Le Montage, de l'artistique au numérique*, Dujarric, 1997. Ouvrage de synthèse de 350 pages sur les aspects historiques, esthétiques et techniques du métier. « J'ai écrit ce que j'aurais aimé trouver quand j'ai débuté », confie-t-elle. Françoise ne cesse pas, durant toute sa carrière, de travailler

comme monteuse pour la télévision (montage de magazines). Elle écrira également en 2001 un dossier intitulé « L'apport des monteurs dans le documentaire » pour la revue *Le Technicien du film*.

¹⁴ *Tempo Tiembo*, 26', France 3 / Saga-Cités / Films du Village, 1999. Sélectionné au 18^e Forum vidéo d'intervention sociale (Nantes, mars 2001), diffusé sur RFO Réunion, en Suisse, Belgique, Luxembourg. « Je me suis dit : ce sujet est cœur de cible pour Saga-Cités ».

¹⁵ Centre de formation en audiovisuel en Seine Saint-Denis.

¹⁶ Comme pour les autres projets, Françoise réussit à trouver une production, mais qui fait beaucoup moins que ce qu'elle attend d'elle. « Ça avait été chiffré par une prod [...]. [Les productions] ne défendent pas les projets, elles servent plutôt de boîte à lettres ».

¹⁷ Pour expliquer ce comportement, Françoise dresse notamment l'hypothèse que cette algérienne a pris peur face à la demande qui lui était faite d'analyser le lien entre les valeurs de sa culture d'origine et celles de la culture européenne. « C'était une femme qui avait dû faire un travail pour s'occidentaliser et moi je lui demandais de retourner dans sa culture, et je pense que ça, elle voulait pas le faire ».

¹⁸ En interrogeant Françoise sur la manière dont elle s'y prend pour trouver une production, j'apprends avec surprise qu'elle ne s'adresse jamais qu'à deux ou trois sociétés de production. Elle part en effet du principe qu'en l'absence de recommandation, l'envoi d'une note d'intention n'est d'aucune utilité.

¹⁹ « En fonction de ce qu'ils m'ont dit, je vais quand même présenter le projet un peu différemment, donc je vais le présenter comme "lvry, laboratoire d'expérimentation sociale". [...] Et selon la [productrice], il faudrait que j'aie, bon, la caution d'un sociologue médiatique ».

²⁰ Françoise à ce jour a monté une bonne cinquantaine de films (productions télévisuelles, institutionnelles, courts-métrages, documentaires) et achevé quatre documentaires : *L'Algérie sur le raï* (1986), *Des Livres en assemblée* (1996), *Des Femmes pour quoi pas ?* (1997), *Tempo Tiembo* (1999).

²¹ « Donc moi, j'ai toujours été habitué à ça. [...] Y'avait une Beaulieu [Super] 8 à la maison, des appareils réflex... »

²² Les élèves étaient principalement formés au maniement de la pellicule (tournages en 16 mm), et un peu à la vidéo (ce sont les débuts de la vidéo portable, magnétoscope en bandoulière et caméra épaule. Pierre investira la section vidéo qui comporte un banc de montage vidéo 2 pouces auquel il accèdera avec une totale liberté. Il développera ainsi une relation professionnelle avec la personne en charge de la section vidéo.

²³ *Filming Muybridge*, 28, 16mm, N&B. Prix de la critique au festival d'Hyères, 1981, diffusion Antenne 2 et Canal +.

²⁴ Pierre affirme, non sans fierté, qu'il remonte le film, « sans suivre les indications de Thierry Garrel ». Peut-être faut-il y voir l'indice d'un sens de l'indépendance qui ressurgira 20 ans plus tard.

²⁵ « Un assistant réalisateur il fait quoi ? Il gère les emmerdements, les chaussettes du

comédien, le train qui est en retard, et le chef op et les comédiens qui font chier (...) t'apprends les relations sur le plateau, les rapports de force. »

²⁶ C'est grâce aux rencontres dans les festivals, avec son film *Filming Muybridge* qu'il trouve ces boulots.

²⁷ Il met cet échec sur le compte d'un « déficit de formation d'écriture » et d'un « problème de conception des projets ». Un reproche apparaît à l'égard des Beaux-Arts, qui ne lui a pas donné de « repères » et « d'outils ». « Aux Beaux-Arts on n'apprend pas à écrire et puis c'est pas trop mon truc, je crois. » Plus loin la critique se précise : l'École des Beaux-Arts n'offre qu'une formation généraliste et apprend tout juste à avoir une démarche artistique. Spontanément, il fait une digression sur l'écart entre la mentalité des Beaux-Arts et le milieu d'artisans dont il provient, qui prône une position pragmatique et terre-à-terre (il faut gagner sa vie, etc.). « Donc le réel me fait pas peur. J'ai plein d'amis des Beaux-Arts où le réel... [...]. Quand j'étais aux Beaux-Arts, je faisais des stages à la maison de la culture, j'étais le seul... ». Ces remontrances à l'égard des Beaux-Arts, qui marquent aussi la distance entre son milieu socio-économique d'origine et celui dans lequel il s'est inséré, se manifesteront au cours de l'entretien sous la forme d'un rejet de la qualité d'artiste, au profit de celle d'artisan. « Je ne me prends pas pour un artiste du tout [...] je préfère me définir comme artisan car je pense que les artisans sont bien plus intéressants que les artistes. [...] Artiste : qu'est-ce que c'est dans la société ? Pas grand chose. J'ai passé mon temps à m'intégrer, à faire un travail d'artisan [...]. Tu sais moi, mon ambition au départ [...]

à 16 ans je voulais être photographe. Mes parents ils habitent en banlieue lyonnaise, et je voulais racheter la boutique du photographe qui est en face de la Mairie, pour faire des mariages, c'était ça mon ambition. Parce que je suis pas d'un milieu artistique, tu vois. ». Puis il sera amené à admettre de lui-même au fur et à mesure de l'entretien, qu'il appartient bien à la catégorie de ceux qui réalisent de l'art (« Je me dis artisan mais j'suis pas artisan, la technique m'importe peu »), tout en se distinguant d'une certaine caricature de l'artiste (« Y'a quand même ce que j'appelle les précieux et les précieuses ridicules du cinéma français. Ça, ça m'exaspère et c'est des gens qui ne construisent que sur leur discours artistique. »).

²⁸ Il est intéressant de noter la dimension de chance qui intervient dans tous les parcours des documentaristes interrogés. Le « coup de bol » dont parle Pierre est néanmoins à mettre en lien avec son activité sociale et les nombreuses rencontres qu'il suscite à l'époque.

²⁹ La série s'intitulait *Nombre et lumière*. « C'était le début des images de synthèse [...] La palette graphique commençait à arriver [...] C'était de la bidouille de vidéo, de la copie de bande à bande, des choses comme ça. ».

³⁰ Pierre assure une fonction qui n'est pas très éloignée de celle d'assistant réalisateur, fonction qu'il a assumée à sa sortie des Beaux-Arts. Il gère les relations entre les membres de l'équipe, en particulier entre réalisateurs (ce qui n'est pas une mince affaire), la liaison avec les autres chaînes et s'assure de la finition de l'ensemble des sujets. « C'est un rôle un peu ingrat, tu te paies tous

les emmerdements. ». Il renforce néanmoins là sa position dans le milieu audiovisuel et achève son apprentissage des codes du milieu. « J'ai beaucoup appris là, je vais te dire j'ai énormément appris... ». Cette promotion sociale rapide se fait néanmoins au détriment de sa santé et d'un surmenage. « C'était trop. J'ai fait trop de choses, j'ai réussi à me surmener avant d'avoir 30 ans. ».

³¹ « On était parti de l'idée qu'on travaillait chez nous, donc on voulait faire un documentaire sur les gens qui travaillaient chez eux : comment ils s'organisent... à rien foutre grosso modo, c'était ça l'idée, parce que t'as toujours un truc qui te dérive de ton bureau. ». Ils montent la série assez facilement, car l'époque est très favorable aux programmes courts. La série (31 portraits de 5mn), produite par l'I.N.A. et diffusée sur la Sept (Thierry Garrel), bénéficie d'un gros budget et d'une grande liberté de création (les épisodes sont tournés en noir et blanc, et la couleur est ajoutée ensuite sur les objets qu'ils veulent mettre en évidence pour en indiquer l'importance). Il confie, un peu plus loin, que c'était une époque où les auteurs faisaient du cinéma de création à la télévision, « une période si tu veux, presque tu es payé pour faire ce que tu as envie de faire, quoi ». Avec la naissance des télévisions privées (début des années 1990), la télévision entamera progressivement son virage dans le sens d'un formatage et d'une prépondérance du critère de l'audimat sur celui de la qualité culturelle ou artistique des programmes. *Travailler à domicile*, Série documentaire, 7 x 5 min, Vidéo, N&B, coul., I.N.A./ La Sept. / V.C.T., 1986. Diffusion La Sept / France 3. Toucan d'argent au festival de Rio de Janeiro 1988, Prix spécial au festival de Tokyo 1988.

³² « Tout ça pour moi c'était quand même du pareil au même ; au bout d'un moment c'était des films de commande. »

³³ « Je me suis fait un peu piquer l'argent par une prod [...] j'ai mis plus d'un an à récupérer cet argent. [...] Finalement je suis allé voir un copain qui l'a fait, ça aurait été plus simple dès le départ. Mais je voulais jouer dans la cour des grands avec des grosses prod., ce qui était une grosse bêtise. » *Luc apprend lentement*, court-métrage de fiction (13 min., 35mm, coul.), Amorce Films / CNC, 1990. Diffusion Canal+. Festivals de Clermont-Ferrand, Cannes, Lille, Melbourne, Rio de Janeiro...

³⁴ « Là j'ai fait un peu du cinéma, un peu trop : j'ai tourné en 35, des trucages à la prise de vue, donc j'ai joué au cinéma, le film est moins intéressant, parce que trop maîtrisé. » *Fée*, court-métrage de fiction (11 min., 35mm, coul.), Amorce Films / Gédéon / Canal + / Région Haute-Normandie, C.N.C., 1993. Diffusion Canal+, Arte. Festivals de Clermont-Ferrand, Chalon sur Saône, Gérardmer...

³⁵ Pour ce film, Pierre rachète avec son ami Claude Duty des parts dans une société et assume avec lui la fonction de producteur, en plus de celle de réalisateur, avant d'abandonner l'activité de production et de revendre les droits du film, encore non achevé, à un producteur. *Stigmates*, co-réalisé avec Claude Duty, court-métrage de fiction (28 min., 35mm, coul.), Films du Saint / Canal +, C.G. du Puy-de-Dôme, C.N.C., 1996. Diffusion Canal +, Arte. Festivals de Clermont-Ferrand, Grenoble, Sienn, Vendôme...

³⁶ Il avoue n'avoir pas à se plaindre, ayant travaillé pour les chaînes les plus intéressantes, Arte (soirées Théma, Métropolis,

Le Dessous des cartes), et Canal +. Cela rend ses regrets d'autant plus frappants : « J'aurais à refaire, je ne referais pas ça. Je ferais un autre métier. Quitte à gagner sa vie... je pense que l'erreur, si tu veux, et ça même, maintenant, je l'étends à la télévision... [...] [La télévision], ça reste la télévision, et ça reste un truc de commande [...] tout [ce] désir de faire de l'image, d'être cinéaste, tu le détournes en faisant quelque chose [...] qui est du rapport à l'image, mais tu épuises ton désir [...] à force c'est usant, usant, usant. À la sortie tu te dis, [...] bon j'ai gagné des tunes [...] finalement tu te dis : pour quoi faire, pour quoi faire ? ».

³⁷ « Je faisais Métropolis, Le Dessous des cartes, j'étais dans Paris à moto tout le temps au bout d'un moment j'ai pété un câble, enfin tu vois j'en pouvais plus [...] donc j'ai arrêté et j'ai dit : je fais mes projets personnels, point. »

³⁸ « J'ai dit j'veux bien, à condition que je fasse ce que je veux. Et ils m'ont dit oui. Alors [je me suis] dit merde ! (rires). Et ça marche [d'imposer sa volonté] ! En même temps là-dedans, ils arrivent toujours à me raboter des trucs, c'est pour ça que je suis furibard, je me fais encore avoir, quoi. ». *Affaires de poison, affaires de femmes ?* (26 min., Vidéo, N&B et couleur), Coup d'œil, Arte Théma, 1999.

³⁹ *Comme un seul homme*, court-métrage documentaire / fiction (12 min., 35mm, couleur), Prod. 4a4, Conseil Régional Auvergne, France 2, C.N.C. Sélectionné dans 60 festivals, 18 prix et distinctions. Synopsis : « Dans le huis-clos d'un vestiaire, des rugbymen se livrent aux derniers rituels. Baume aux corps, échauffement

des âmes tout entières tendues dans l'attente du combat. ». Du fait de sa rupture avec le milieu de la télévision, Pierre vit la réalisation du film avec un détachement qui mêle audace d'artiste et penchant « suicidaire » : « [J'étais] pas rassuré quand même, me disant, on va au casse-pipe, on va au casse-pipe ». Non seulement il veut pousser au plus loin ses intentions, mais il s'autorise des risques comme s'il n'avait plus rien à perdre et, ce faisant, réalise un acte artistique, parce que risqué. « Pour mon deuxième film c'était : attention, je fais du cinéma. Là celui-ci c'est : c'est pas grave, ce n'est que du cinéma. [...] là j'ai découvert quelque chose [...] là il y a une prise de risque [...] là c'est une démarche artistique. » Comme il l'explique lui-même, il était arrivé à un point de non retour où il fallait qu'il se réalise en réalisant un film sans compromissions, « Ma théorie c'est qu'au bout d'un moment t'es acculé [...] parce que t'as un désir de départ et que ce désir tu l'as renié... tu l'as pas renié mais t'as pris des chemins de traverse, tu es revenu, tu es reparti, fallait que tu gagnes ta vie, t'a copine t'as quitté donc il faut que tu déménages, donc t'es toujours en train de courir après des choses concrètes, qui sont là parce qu'il faut que tu bouffes. [...] Et puis [un jour tu décides de tout arrêter et tu] dis : je fais *Comme un seul homme* ». Pour les rugbymen, il n'y avait rien à montrer hors du match et ils ne voyaient pas l'intérêt de s'intéresser au moment qui précède l'arrivée sur le terrain. « C'est chiant, y'a rien à montrer » disent-ils. « Mais non tout est là » leur répond Pierre. Au visionnage du film ils seront « interloqués ». « Ils savent pas trop ce que c'est. Ils sentent que ça raconte d'autres choses » (par exemple, l'homosexualité latente...).

⁴⁰ Comme un seul homme sera primé dans de très nombreux festivals documentaires en France et à l'étranger.

⁴¹ « C'est mon nouveau truc, j'suis là dedans maintenant. Je fais ça à Trappes, il y a une option cinéma pour le Bac, je fais des analyses de films dans des ateliers à Trappes aussi [...] je préfère faire ça. Je suis bien mieux là [qu'à la télévision] ». Il souligne également l'importance que revêt pour lui le fait d'éduquer des jeunes à l'image et de transmettre ainsi une certaine idée du cinéma.

⁴² Il s'engage à la S.R.F. en 2000 (« entrer à la S.R.F., c'était dire non à la télévision, parce que c'est que des cinéastes ») et y joue un rôle très actif en devenant membre du conseil d'administration. Il accepte en 2003 de poursuivre dans ses fonctions, malgré la charge de travail que cela représente. Pour Pierre, l'engagement syndical est une exigence de cinéaste, « parce qu'à un certain moment il faut que tout le monde s'y colle à tour de rôle. [...] Je suis [...] à tel endroit parce que j'ai envie de défendre telle idée. [...] Ça a participé [...] à ce que je suis aujourd'hui ». Par ailleurs il est également membre du conseil d'administration d'un festival de court-métrage : Paris tout court.

⁴³ Ces films sont : *Filming Muybridge* (1982), *Travailler à domicile* (1986), *Luc apprend lentement* (1990), *Fée* (1993), *Stigmates* (1996), *Comme un seul homme* (2001).

⁴⁴ Jacques raconte l'épisode durant lequel il prend conscience que le temps est venu pour lui de changer d'activité : un jour qu'il doit remplacer le patron pour une présentation d'un film de commande, il se retrouve, en retard, devant « vingt individus en

costard-cravate gris ». Lui est vêtu d'un jean et d'une chemise orange et porte les cheveux longs. Il y a un « moment de flottement ». Le décalage est immense et il interprète sa présence comme une « tâche de couleur, de la vie autre », face au monde mortifère de l'entreprise et à « ses objectifs commerciaux ».

⁴⁵ *Enquête d'identité*, vidéo, 13 min., 1990. Diffusion Antenne 2, primé au festival Ciné-Banlieue de Vaulx-en-Velin. Ce documentaire bénéficie du soutien d'une association anti-raciste. Il renvoie à sa propre histoire, Jacques étant lui-même issu de l'immigration (avec qui plus est un héritage familial lourd, sa famille étant en partie victime du nazisme pendant la guerre).

⁴⁶ Il tentera un second court-métrage mais ne fera sinon que du documentaire. Jacques avouera au cours de l'entretien ne pas se sentir à l'aise avec la fiction.

⁴⁷ La frontière entre documentaire et reportage paraît ici très mince, de l'aveu même de Jacques. Quand je lui demande quel type de cinéma documentaire il pratique, il me livre les accusations de ses collègues (qui parlent de journalisme). Puis confesse son désir de faire du reportage d'investigation : « Certains me le reprochent un peu, c'est un cinéma qui s'approche quand même du journalisme, du journalisme d'investigation... il est quand même plus proche de ça ». Il relève lui-même les critères qui font qu'il est un peu difficile d'y voir du documentaire (« un sujet développé », « beaucoup de personnages », « beaucoup d'interviews »). Il y ajoute trois justifications qui viennent compléter la confession : un penchant pour un traitement exhaustif et explicatif (« je veux

embrasser l'ensemble de la complexité du sujet », des conditions de production qui ne permettent pas une élaboration dans la durée (« si on me disait ben vas-y, prends le temps, peut-être que je ferais différemment ») et un souci du contenu plutôt que de l'esthétique (« je privilégie le fond à la forme »), qui passe d'abord par le recueil de la parole. Au fond, Jacques entretient une position ambiguë en défendant le documentaire mais en réalisant des films qui, pour une partie au moins, sembleraient devoir être requalifiés en reportage.

⁴⁸ Citons à titre d'exemple quelques films : *Les Oubliés de l'histoire*, vidéo, 55 min., 1992, sur les étrangers dans la Résistance et à la libération de la France (Diffusion Planète), prix François Schachter, 1997 ; *Retour au bled*, vidéo, 26 min., 1997, sur des immigrés marocains qui quittent Villetaneuse pour passer des vacances au Maroc ; *L'École sous tension*, vidéo, 52 min., 2001, retour dans trois établissements scolaires pour comprendre les raisons qui poussent les jeunes à la violence (diffusion La Cinquième) ; *Dissimulation d'un massacre*, vidéo, 54 min., 2001, sur la répression de la manifestation du FLN du 17 octobre 1961 et son occultation pendant 40 ans. (diffusion Histoire) ; *Au-delà du rêve*, vidéo, 52 min., 2001, sur l'illusion perdue des salariés de Disneyland Paris (diffusion France 5).

⁴⁹ À peine la question de son parcours scolaire posée, Jeanne s'empresse de qualifier ses études d'« ordinaires, normales ». Pourtant, après avoir fait une section de lettres classiques (comportant du latin et du grec), elle suit les classes préparatoires, fait du théâtre parallèlement et serait entrée à l'École normale supérieure si son goût du cinéma ne l'en avait écartée pour

intégrer une grande école équivalente, l'IDHEC. Ce n'est pas exactement ce que l'on appelle habituellement un parcours « ordinaire » d'autant qu'elle confie par ailleurs que son milieu était « culturellement exigeant et passionné ». Cette manière de modérer son parcours académique – conjugué au fait que durant toute sa carrière quasiment personne n'est au courant de l'existence de ses études brillantes –, est à mettre en rapport avec un rejet de l'intellect et de la théorie chez les documentaristes en général. C'est quelque chose dont elle ne parle jamais, m'explique-t-elle.

⁵⁰ « Un beau jour où j'étais allée écouter une conférence de Jankélévitch, j'ai pas eu de place à l'amphi Richelieu et je me suis retrouvée dans la rue, alors que je venais de province pour cette conférence [...] et par une sorte de hasard, d'attraction comme ça, une affiche d'un film de Mizoguchi, qui s'appelle *L'Impératrice Yang Kwei-Fei*, m'a frappée ». Jeanne décide d'aller voir le film. Perplexe durant la première moitié de la projection, elle est soudainement saisie durant la seconde moitié d'une immense « vibration ». Finalement tout ce que je cherche, se dit-elle, est là. Tous ses intérêts artistiques, sa passion pour la musique, sa pratique de la peinture, son goût de l'écriture, semblent trouver une synthèse dans le cinéma. Immédiatement j'ai décidé d'abandonner mes études de philosophie et d'essayer de préparer l'école de cinéma. ». Plus loin elle indique qu'elle est arrivée au cinéma par la fiction et qu'à l'époque elle « ne pensait pas une seconde au cinéma documentaire ».

⁵¹ Jeanne précise qu'elle ne fait plus de philosophie comme avant mais qu'elle n'abandonne pas pour autant cette discipline fondamentale pour elle.

⁵² « Les tournages me paraissaient lourds, je m'y ennuyais souvent. ».

⁵³ Comme le précise Jeanne, pour l'époque c'était très jeune, car il existait toute une grille professionnelle et il fallait avoir fait des stages, beaucoup d'assistantat etc. « Or moi, je ne pouvais plus faire d'assistantat parce que les gens ne me voulaient pas parce que j'avais déjà monté 6 ou 7 films en Suisse. [...] À un certain moment ils m'ont donné ma carte [de chef-monteuse] par dérogation ».

⁵⁴ Le « Festival du Réel ».

⁵⁵ *Artémise*, Portrait d'une femme ordinaire. Prix du Patrimoine au « Festival du Réel » 1989 et sélection FIPA. Elle réunit une équipe et tourne durant 3 jours : « Je ne voulais pas faire qu'un film de famille [...] si on touche quelque chose de très intime, curieusement cet intime [...] devient universel ».

⁵⁶ À l'époque il s'agit d'une Hi8. En 1996 elle fera l'acquisition d'une caméra numérique en vendant sa caméra Hi8.

⁵⁷ Elle tourne vingt heures et laissera les rushes dans un carton pendant près de dix ans avant de les reprendre pour monter le film, à la suite du décès de sa mère. Le film sera diffusé à partir de la fin 2001. C'est à l'occasion de sa diffusion dans le cadre du festival lyonnais « Doc en courts » (édition 2002) que je rencontre Jeanne. *Lettre à ma mère* recevra le prix de la ville de Lyon.

⁵⁸ Avec les années les fondateurs ont transmis à d'autres l'enthousiasme qui les animait et une nouvelle équipe fait tourner l'association. « On y est toujours quelque

part [...] J'y suis moins impliquée [...] et je me sens toujours solidaire de ce travail ». Elle précise plus loin dans l'entretien, qu'il y a eu volonté expresse de « rester dans la réflexion » plutôt que d'évoluer vers une mise en commun de moyens techniques et humains. Une orientation plus engagée a cependant dû être prise face à l'évolution du statut du documentaire de création à la télévision et aux conditions de production de plus en plus dramatiques pour le cinéma d'auteur.

⁵⁹ Elle monte notamment avec les cinéastes Agnès Varda, Nadine Trintignant, Constantin Costa-Gavras, Jean-Pierre Roussin, Axel Corti... Ses films (documentaires) sont : *Artémise*, *Portrait d'une femme ordinaire* (1988), *Les Jardins du Luxembourg* (1990), *Cantique* (1991), *Le Salon de coiffure* (1995), *Vie de couple avec chien* (1997), *Après la tempête* (2001), *Lettre à ma mère* (2002).