



HAL
open science

Le Centre méditerranéen de création cinématographique, une expérience de la décentralisation

Katharina Bellan, Caroline Renard, Marguerite Vappereau

► To cite this version:

Katharina Bellan, Caroline Renard, Marguerite Vappereau. Le Centre méditerranéen de création cinématographique, une expérience de la décentralisation. 420 p., 2021. hal-03511200

HAL Id: hal-03511200

<https://hal.science/hal-03511200>

Submitted on 5 Jan 2022

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

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



ARTS

série Hors champ
dirigée par Jean-Luc Lioult

- Katharina BELLAN, *Traces de Marseille au cinéma. Histoire, mémoire, topographie d'une ville 1921-2011*, 358 p., 2021
- Alix DE MORANT, Céline SATURNINO, Julie SAVELLI, Jean-Philippe TRIAS, dir., *John Cassavetes. Imaginaires des corps, entre la scène et l'écran*, 170 p., 2021
- Jean-Michel DURAFOUR & José MOURE, dir., *Elia Kazan. La confusion des sentiments*, 266 p., 2019
- Jean-Luc LIOULT, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire, Nouvelle édition*, 186 p., 2019
- Camille BUI, *Cinématographiques de la ville. Documentaires et urbanité après Chronique d'un été*, 338 p., 2018
- ĐẶNG NHẬT MINH, *Mémoires d'un cinéaste vietnamien*, 158 p., 2017
- Marjorie JANER, dir., *Le cinéma mexicain contemporain. Un cinéma à la frontière*, 156 p., 2017
- Nicole BRENEZ et Corinne MAURY, dir., *Raymonde Carasco et Régis Hébraud à l'œuvre*, 238 p., 2016
- Juliette GOURSAT, *Mises en « je ». Autobiographie et film documentaire*, 284 p., 2016
- Athanassios VASSILIOU, *Penser le cinéma en peintre. L'œuvre de Théo Angelopoulos rencontre la peinture*, 120 p., 2016
- Caroline RENARD, dir., coordonné avec Isabelle ANSELME et François AMY DE LA BRETÈQUE, *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, 226 p., 2014. Version anglaise 2015
- Caroline RENARD, Isabelle ANSELME & François Amy DE LA BRETÈQUE, dir., *Wang Bing. Un cinéaste en Chine aujourd'hui*, 226 p., 2014
- Raul GRISOLIA, *Milieux ambiants. De l'image à l'espace de l'espace à l'image*, 156 p., 2014
- José PAGLIARDINI, *Comédie en cinq as. Cinéma et condition masculine à l'italienne 1954-1964*, 376 p., 2014
- Marcelline BLOCK, dir., *Filmer Marseille*, 148 p., 2013
- Alison J. MURRAY LEVINE, *L'œil de la nation. Le film documentaire dans la France de l'entre-deux-guerres*, 216 p., 2013
- Corine EYRAUD, Guy LAMBERT, *Filmer le travail. Films et travail. Cinéma et sciences sociales*, 220 p., 2013
- Emmanuelle ANDRÉ, François JOST, Jean-Luc LIOULT, Guillaume SOULEZ, dir., *Penser la création audiovisuelle, cinéma, télévision, multimédia*, 278 p., 2009
- Jean-Luc LIOULT, dir., *Des mouvants indices du monde. Documentaire, traces, aléas*, 180 p., 2008
- Thierry MILLET, *Bruit et Cinéma*, 208 p., 2005
- Jean ARROUYE, dir., *La photographie au pied de la lettre*, 380 p., 2005
- Jean-Luc LIOULT, *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*, 178 p., 2004



ARTS
série Hors champ

Le Centre Méditerranéen
de Création Cinématographique
Une expérience de décentralisation



sous la direction de
Katharina Bellan, Caroline Renard et Marguerite Vappereau

2021

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE



Couverture : Anonyme, *Déjeuner à Fontblanche*.
On reconnaît debout de gauche à droite : René Allio et Robert Guédiguian,
assis : Philippe Faucon, Guy Gauthier, Marc Dumas, Alain Fraud, Yves Robial,
Archives régionales/Fonds CMCC.

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Aix-Marseille Université

29, avenue Robert-Schuman – F – 13621 Aix-en-Provence CEDEX 1
Tél. 33 (0)4 13 55 31 91

pup@univ-amu.fr – Catalogue complet sur presses-universitaires.univ-amu.fr/editeur/pup
facebook

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

Remerciements

Les auteurs tiennent à remercier Jacques Allaire et Pomme Meffre pour avoir mis à leur disposition certains documents ou photographies, Maryline Crivello et Thierry Roche, Myriam Tsikounas et Maxime Scheinfeigel, Bruno Jourdan et Luc Joulé d'Image de ville, le Vidéodrome 2, Annette Guillaumin, François Amy de la Bretèque, David Yon pour leur suivi du projet, leur accompagnement et leurs relectures, Amira McGivney, Rémi Gaillard et Yiqing Xu, étudiants du master cinéma-audiovisuel de l'université d'Aix-Marseille (2018-2020) qui ont contribué à la retranscription des entretiens et au travail de composition du catalogue à partir des archives du CMCC, ainsi que tous les cinéastes, producteurs et techniciens du cinéma qui ont bien voulu partager leur expérience du CMCC.



Au cours de nos recherches, nous avons mené de nombreux entretiens avec certains membres du CMCC. Nous avons notamment eu la chance de rencontrer Thérèse Consolo, Paul Saadoun et Caroline Chomienne. Ils sont tous trois, hélas, disparus entre la période où nous avons débuté ce travail et aujourd'hui. Aussi cette publication est-elle dédiée à leur mémoire.



Préface

CAROLINE RENARD, MARYLINE CRIVELLO

Longtemps l'histoire du Centre Méditerranéen de Création Cinématographique a été oubliée. Peu racontée, elle était portée de manière presque confidentielle par ses seuls acteurs. Non qu'elle ait été effacée ou honnie, mais plutôt laissée endormie par la critique ou par les historiens comme une chose dont on ne saurait vraiment mesurer les effets. Trente-cinq ans après la fermeture du CMCC, le débat sur cette « invention institutionnelle¹ » reste ouvert.

Il est pourtant évident que les idées et les principes développés et défendus par René Allio continuent d'irriguer les démarches des cinéastes et des professionnels qui l'ont connu et qui sont passés par le Centre pour une aide à la réalisation, un premier film ou simplement pour suivre et participer aux rencontres qui y étaient régulièrement organisées. Les motivations qui ont poussé René Allio à monter ce centre de création à proximité de sa ville natale, les questions de cinéma soulevées lors des débats ou les questions politiques posées par un projet de décentralisation de la production cinématographique sont toujours vivaces aujourd'hui, comme est resté vivace le souvenir de l'énergie investie par Allio pour faire vivre ce lieu unique de création cinématographique. Des questions essentielles comme celle du financement des films, du rapport entre centre et périphérie, de la définition d'un territoire restent encore d'actualité à une époque où le sujet est moins celui d'un cinéma national que d'un cinéma mondialisé. René Allio a élargi la pensée d'un cinéma régional, non seulement à l'échelle nationale, mais déjà à l'échelle méditerranéenne. Implanter ce centre cinématographique à Fontblanche, sur un domaine agricole de la commune de Vitrolles, impliquait de prendre en compte la réalité territoriale de la région de Marseille, une réalité faite d'un brassage et d'une mixité de populations qui, pour René Allio, étaient les garants de valeurs et de richesses humaines et culturelles.

1 Notion développée par Jean-François Chevrier dans sa conférence « Territoires, paysages... Et invention institutionnelle » lors du colloque Cinéastes arpenteurs : qu'est-ce qu'un territoire cinématographique ? (LESA-AMU, novembre 2019). Voir également Jean-François Chevrier, *Œuvre et activité, la question de l'art*, Paris, L'Arachnéen, 2015.

Cet ouvrage prend ses sources dans les travaux de Katharina Bellan et de Marguerite Vappereau. La première effectuait des recherches dans le cadre d'un doctorat, à l'université d'Aix-Marseille, sur *Marseille filmée*², alors que la seconde travaillait sur l'œuvre de René Allio au sein du laboratoire d'Histoire Culturelle et Sociale de l'Art (HiCSA) et de l'équipe « Images, sociétés, représentations » (CHR-ISOR) du centre de recherche Histoire du XIX^e siècle (Paris I-Paris IV) avec Sylvie Lindeperg et Myriam Tsikounas. Elles se sont donc retrouvées autour des archives du CMCC.

Détenus par le fond d'archives de la région Sud, ces documents complètent ceux de René Allio déposés à l'IMEC de Caen et les archives vidéo et audio de la cinémathèque de Toulouse. La lecture de ces archives a mis en évidence l'intelligence des textes de présentation des rencontres, la cohérence des programmations de films, la densité des discussions des séminaires et l'actualité des thématiques des colloques du CMCC. La nécessité de les valoriser et de mener à bien un projet de recherche sur le centre est donc rapidement apparue.

L'histoire du CMCC est brève, presque fulgurante. Entre 1979 et 1985, le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique a constitué en France une des premières expériences singulières de la décentralisation culturelle du cinéma. Si, pour le théâtre, la décentralisation se pratique depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, du côté de la production cinématographique les expériences sont plus tardives et plus rares. L'ambition de René Allio est de

favoriser les réalisations des cinéastes de la région, leur apporter un équipement technique trop rare autour d'eux, offrir des occasions de formation aux débutants, devenir un lieu de rencontres et d'échanges dans la vie artistique régionale, déboucher sur la production de films financés et exploités sur le marché cinématographique ou télévisuel.

Il pense à un projet de ce type depuis le milieu des années 1970 mais il doit attendre de trouver des soutiens intellectuels et politiques et monter, dans le même temps, une équipe et un conseil d'administration. Ce n'est qu'en 1978 que les statuts de l'association sont finalement déposés. Elle se développe au début des années 1980 avec l'arrivée de François Mitterrand au pouvoir et la nomination de Jack Lang comme ministre de la Culture. Mais l'expérience est de courte durée. L'association est mise en suspens en 1985 pour raisons financières, un an avant la mort de Gaston Defferre qui avait fortement soutenu l'initiative du cinéaste.

Les travaux ici réunis ont débuté en 2014 au sein du Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA-AMU). Ils s'inscrivent donc à la suite des études menées sur René Allio par Myriam Tsikounas, Sylvie Lindeperg et Marguerite Vappereau

2 Katharina Bellan, *Marseille filmée, images, histoire, mémoires 1921-2011*, sous la direction de Jean-Luc Lioult et Maryline Crivello (LESA, TELEMMe, AMU). Thèse publiée : *Traces de Marseille au cinéma, histoire, mémoire et topographie d'une ville 1921-2011* (Aix-en-Provence, PUP, 2021).

qui ont ouvert la voie à une connaissance approfondie de son œuvre grâce à deux publications importantes : *Les Histoires de René Allio*³ et *René Allio, le mouvement de la création*⁴. Il faut également souligner la récente publication des carnets de René Allio⁵ et les actes d'un colloque organisé à Montpellier⁶ qui témoignent de l'influence intellectuelle et artistique du cinéaste et homme de théâtre qu'était Allio. Le programme « Histoires, archives, pratiques et rayonnement, C.M.C.C. » du LESA a été soutenu par la fondation Amidex entre 2017 et 2019. Son objet initial était de reconstituer l'histoire du Centre à partir de ses archives, de ses productions et de témoignages. En partenariat avec Image de ville, les Archives Régionales et le Videodrome 2⁷, ce projet s'est déployé sur une durée de dix-huit mois. Inscrit dans l'axe de recherche « Imaginaire urbain en Méditerranée » du LESA, il a donné lieu à une journée d'études réunissant des chercheurs et de nombreux acteurs du CMCC⁸ ainsi qu'au colloque *Cinéastes arpenteurs, qu'est-ce qu'un territoire cinématographique*⁹ ? La publication de textes issus des archives, d'entretiens et de témoignages avec les principaux acteurs et intervenants du CMCC, pour qui la mémoire de ce qui s'y est joué est encore vive, au côté de textes d'analystes, historiens ou esthéticiens, nous a semblé nécessaire. Tout cela offre matière à réflexion autour des questions de territoire cinématographique, de décentralisation du pouvoir et de création, toujours en jeu aujourd'hui. Dans les pages qui suivent, les auteurs proposent de revenir collectivement sur cette expérience d'invention institutionnelle, d'en décrire le fonctionnement, d'interroger les acteurs, de questionner les films réalisés.

La brièveté d'une expérience n'en fait pas forcément un échec. L'histoire du CMCC est encore douloureuse, mais pourtant vive d'une créativité et d'une volonté collective peu commune. La figure de René Allio y est centrale mais jamais écrasante. Le cinéaste a œuvré pour donner la parole à ceux qui ne l'avaient pas et aider les plus jeunes. La liste des scénarios déposés au CMCC et celles des films qui y ont été produits ou coproduits montrent à quel point le Centre était conçu pour accueillir la diversité des

- 3 Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau (dir.), *Les Histoires de René Allio*, Rennes, PUR, 2013.
- 4 Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau (dir.), *René Allio le mouvement de la création*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017.
- 5 René Allio, *Les Carnets, tome 1, 1958-1975*, Lavérune, L'Entretemps éditions, 2016 ; René Allio, *Les Carnets, tome 2, 1976-1981*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.
- 6 Maxime Scheinfeigel et Myriam Tsikounas (dir.), *René Allio, Écrits d'écran*, Paris, L'Harmattan-INA, 2018.
- 7 Videodrome 2 est un café-cinéma dans le centre-ville de Marseille, sur le Cours Julien, qui réunit une salle de cinéma, un vidéoclub et un café.
- 8 Journée organisée par le LESA en partenariat avec Image de ville et TELEMMe, Fontblanche, 6 octobre 2017.
- 9 Marseille, novembre 2019.

projets, quel que soit leur état d'aboutissement. Dans une des notes d'intention, Allio écrit : « Je refuse que le centre soit le lieu d'un choix esthétique, d'une ligne esthétique. Au contraire, il devrait être le lieu d'un débat qui s'exprimerait dans le film. » Allio, qui a déjà une carrière reconnue, n'impose aucune ligne esthétique, aucune contrainte stylistique ou formelle, mais il veille à l'accueil des désirs d'images ou de scénarios que les jeunes cinéastes portent en germe. C'est donc un espace de prise de risque qu'offre le CMCC dans un territoire en pleine croissance, au moment où Vitrolles devient une ville nouvelle. De fait, la dynamique mise en place aura des répercussions au-delà des années 1980. Si le CMCC a fermé ses portes en 1985, les jeunes cinéastes qui ont bénéficié de soutiens techniques ou matériels entre 1979 et 1984, les auteurs ou producteurs qui ont participé aux débats et aux échanges sont ceux qui font une partie du cinéma français d'aujourd'hui comme Alain Ughetto, Paul Vecchiali, Philippe Faucon, Robert Guédiguian, Marie-Claude Treilhou, Denis Gheerbrant ou d'autres.

Les conclusions de cette étude permettent non seulement d'éclairer un moment de l'histoire du cinéma régional mais aussi d'ouvrir des chantiers de recherche sur les fonctionnements du cinéma actuel à un niveau national comme international. Les aspects créatifs, financiers et institutionnels sont étudiés de manière à construire un savoir pratique et théorique actualisé sur les espaces de productions cinématographiques. À la croisée des études cinématographiques, de l'histoire, de l'anthropologie et des études culturelles, les textes ici rassemblés considèrent l'aventure du CMCC dans sa dimension expérimentale. Il s'agit de questionner et d'éclairer le projet de René Allio, ses aboutissements mais aussi ses difficultés, dans la perspective de comprendre également la création cinématographique au présent et d'envisager son avenir. Ils démontrent que l'importance du cinéma réside aussi dans sa capacité à tisser du lien entre culture et territoire.

Introduction

KATHARINA BELLAN

Expérience de la décentralisation cinématographique, le Centre Méditerranéen de Création cinématographique (CMCC) participe d'une tentative de transformation de l'histoire culturelle française : l'arrivée au pouvoir du Parti Socialiste en 1981 entraîne plusieurs initiatives pour décentraliser la culture en France. Si l'on considère les expériences concomitantes en Bretagne, à Toulouse ou à Grenoble, celle du CMCC s'inscrit dans un mouvement de décentralisation cinématographique qui concerne différentes régions. Ce qui distingue l'expérience du CMCC de l'histoire des autres centres de cinéma en région, c'est la personnalité de René Allio qui y travaillait bien avant l'arrivée au pouvoir des socialistes. Natif de Marseille, mais « monté » à Paris, René Allio circule dans diverses sphères de création (théâtrale, comme scénographe, cinématographique, comme réalisateur) et politique (avec Roger Planchon, il participe à la décentralisation théâtrale, sa notoriété lui ouvre l'accès au ministère de la Culture).

Dès 1978, la région PACA s'engage à subventionner le CMCC. Gaston Defferre propose d'installer le Centre à Vitrolles dans les locaux de l'EPAREB (Établissement Public pour l'Aménagement des Rives de l'Étang de Berre) à Fontblanche, un domaine agricole transformé en lieu d'accueil pour des structures culturelles locales (troupe de théâtre ou groupe de musique et de danse folklorique). René Allio accepte et invite la petite équipe composée de Jacques Allaire et Thérèse Consolo, qui ont travaillé sur le tournage de son film *Retour à Marseille* en 1978, à installer les bureaux du futur Centre à Fontblanche.

Les premières années, le Centre n'a qu'un budget régional et ne peut organiser que des colloques et des séminaires. René Allio va s'employer à inviter toutes celles et ceux dont le travail de création et de réflexion l'intéresse. Le comité de parrainage des premières rencontres de Fontblanche qui eurent lieu en avril 1980 est constitué de Tahar Ben Jelloun, Edmonde Charles-Roux, Georges Duby, Edgar Morin, Michel Pezet, Jean Rouch, Ettore Scola, Michel Vovelle et d'autres. Sa composition pluridisciplinaire – écrivains, historiens, cinéastes – témoigne aussi d'un souci d'ouverture sur la Méditerranée et de caution intellectuelle et politique.

Au fur et à mesure, le CMCC orientera ses actions vers la création, le développement et la coproduction de films de jeunes cinéastes installés dans le territoire, mais aussi d'autres réalisateurs que le projet du Centre intéresse. Association culturelle, subventionnée majoritairement par la région, les documents qui le concernent sont conservés aux archives régionales de la région Sud. En 1985, le CMCC, tel qu'il fut pensé par René Allio, a été liquidé de façon expéditive. Les traces qu'il laissait ont été fondues dans les nouvelles instances régionales comme la Régie Culturelle qui a intégré le matériel de montage et de tournage dont le Centre disposait. Les copies des films coproduits par le Centre ont été restituées à leurs auteurs. Il restait seulement quelques cassettes vidéo des captations des séminaires, posées sur une étagère de la Régie Culturelle, dont personne ne savait rien, sauf Thérèse Consolo.

Lors d'une rencontre au Polygone étoilé¹, Jean-Pierre Daniel, Jacques Allaire et Thérèse Consolo ont raconté l'histoire du CMCC à Lo Thivolle, David Yon et Fabrice Coppin². Ces derniers ont récupéré et numérisé les bandes vidéo des séminaires *L'Image et le cinéma* avec Jean-Luc Godard, et *Écritures et cinéma* avec Robert Kramer. L'image et le son, dont la mauvaise qualité empêchait de comprendre le détail des discussions, laissaient entrevoir de passionnantes rencontres. L'exploration des archives papiers, où se trouvaient les tapuscrits de ces mêmes discussions, a permis de reconstruire la richesse des échanges qui ont eu lieu au CMCC. C'est à partir du travail de Thérèse Consolo, qui avait rigoureusement retranscrit et dactylographié les textes de présentation des rencontres et séminaires, mais aussi les discussions qui ont eu lieu, que nous avons pu construire notre travail.

Lorsque nous avons commencé nos recherches en 2013, les boîtes d'archives n'étaient pas classées. Thérèse Consolo les avait déposées aux Archives Régionales en 2003. Depuis 2015, les archives ont été classées et inventoriées, elles sont désormais consultables. On y trouve, outre les retranscriptions des débats des rencontres et des séminaires, la programmation des films qui les accompagnaient, les textes préparatoires de ces rencontres, de nombreux scénarios déposés au CMCC, les dossiers de production de certains films et en particulier celui du *Matelot 512* de René Allio. Les comptes rendus des conseils d'administration, les bilans financiers et les retours d'activités ont permis à Marguerite Vappereau d'écrire une histoire documentée du Centre, nous publions certains documents d'archives qui l'éclairent.

- 1 Le Polygone étoilé est une association de cinéma qui s'organise autour d'une salle de quartier et d'un collectif de cinéastes.
- 2 Ces vidéos sont maintenant accessibles sur le site internet de la revue *Dérives* à l'adresse : <https://derives.tv/constellation/cmcc/>



Fig. 1. René Allio devant un panorama marseillais, Archives régionales/fonds CMCC.

René Allio, d'abord peintre, puis scénographe, fut un homme de l'écrit comme en témoignent ses carnets qui sont ses journaux de travail, bientôt intégralement publiés³. Pour réaliser le projet du CMCC, mener à bien chacune de ses actions, des rencontres aux séminaires, des propositions de film collectif à la correspondance avec de multiples interlocuteurs, René Allio prend la plume avec un engagement profond, un style qui le singularise. L'exploration des archives du Centre nous a permis d'observer la genèse d'une idée et son développement. Nous publions certains textes emblématiques comme le projet de 1978 qui définit les grandes orientations du Centre, mais aussi les derniers documents, un bilan d'activité de janvier 1985 et la lettre par laquelle Allio explique avec lucidité et franchise sa position au moment de la production et de l'échec commercial du *Matelot 512*. On trouvera aussi, dans ces pages, une lettre de Gaston Deferre à René Allio qui traduit sa conception des liens qui unissent les hommes politiques aux créateurs et sa position de non-ingérence dans les choix qui incombent aux artistes.

Dans la première partie de l'ouvrage, nous avons réuni les témoignages de Jacques Allaire, Alain Bergala et Jean-Pierre Daniel qui ont géré le CMCC au quotidien

3 Les carnets, aujourd'hui déposés à l'IMEC, ont intégralement été retranscrits par Annette Guillaumin, deux tomes ont déjà paru (cf. bibliographie). René Allio, *Les Carnets, tome 1, 1958-1975*, présenté par Gérard-Denis Farcy, Lavérune, L'Entretiens éditions, 2016 ; René Allio, *Les Carnets, tome 2, 1976-1981*, présenté par Annette Guillaumin et Myriam Tsikounas, Montpellier, Deuxième époque, 2019.

ou aidé René Allio pour l'organisation des rencontres et des séminaires. Jean-Pierre Daniel, Jacques Allaire et Alain Bergala ont été au plus près de l'action du Centre et des principes défendus par René Allio. La diversité des points de vue et des expériences nous a semblé nécessaire pour comprendre différentes facettes de l'histoire du Centre. Ces témoignages sont issus d'entretiens que nous avons menés avec eux à différentes reprises entre 2016 et 2019 et de leurs interventions à la journée d'études du 6 octobre 2017 sur le site de Fontblanche à Vitrolles⁴.

La deuxième partie de la publication est axée sur la notion de territoire cinématographique qui questionne à la fois les politiques de décentralisation du cinéma desquelles le CMCC participe, et les films fabriqués au Centre qui montrent un territoire défini par des paysages, leurs habitants, leurs mémoires et leurs récits. Le territoire, son apparition au cinéma, sont aussi abordés dans les projets de films collectifs. Nous publions dans cette deuxième partie le texte programmatique de René Allio *Un labyrinthe* et les propositions de films que lui font cinq réalisateurs : Robert Kramer, Jean-Paul Aubert, Vincent Martorana, Jean-Marie Verneuil et Olivier Girard. Pendant les colloques du CMCC, la question du territoire est sans cesse mise en débat dans son acception géopolitique et esthétique, comme en témoigne le titre des premières rencontres : *Territoire de la narration filmique, la Méditerranée et le cinéma français*. L'article de François Amy de la Bretèque resitue l'histoire du CMCC au sein d'autres expériences de décentralisation du cinéma dans le sud de la France. Il permet de rappeler les luttes en cours dans les années 1970 pour la défense des langues minoritaires telles que l'occitan. Plusieurs films parlés en occitan jalonnent les productions du CMCC, du film de Jean-Pierre Denis, *Histoire d'Adrien*, Caméra d'Or au Festival de Cannes en 1980, à celui de Jean Fléchet *Le montreur d'ours* en 1983, au scénario déposé par Marie-Claude Treilhou qui devint *L'Âne qui a bu la lune*, plus tard en 1986.

La présence aux rencontres de Fontblanche de Robert Lafont, universitaire montpelliérain, Pierre Pessemesse, écrivain provençal, Yves Rouquette, poète occitan, et des membres de la revue *Tecimeoc* (télévision, cinéma méridional et occitan) oriente les débats vers la résistance occitane, parfois critiquée par certains cinéastes qui y voient du repli régionaliste, donc identitaire. Nous publions des extraits des transcriptions des débats sur la question du territoire qui traduisent ces contradictions. Mon article parcourt, à partir des travaux du CMCC (projets de film, débats, films coproduits), les différentes approches de la question du territoire au CMCC.

4 Intitulée « Le CMCC, Archives, Pratiques, Rayonnement », cette journée d'études était organisée par le LESA (Aix-Marseille Université) en partenariat avec Image de ville (Luc Joulé et Bruno Jourdan, Aix-en-Provence) et TELEMMé (MMSH - AMU). Certains textes de l'ouvrage s'y réfèrent.

Pour comprendre l'histoire du CMCC, nous avons jugé nécessaire de recueillir les témoignages de ceux qui ont accompagné et vécu l'aventure du Centre. Le 6 et le 7 octobre 2017, nous avons organisé une journée d'études sur le site de Fontblanche à Vitrolles et des projections des films coproduits par le CMCC au Videodrome 2⁵. Ces rencontres réunissaient des compagnons de route du CMCC : cinéastes, critiques de cinéma et administrateurs du Centre, que nous avons pu contacter. Leurs souvenirs constituent une matière vibrante qui traduit la singularité de l'expérience de chacun, mais trace aussi quelques constantes sur le mode d'accueil et de travail qui se pratiquait au CMCC. Si le Centre ne fut jamais un lieu de formation officielle, ceux qui y sont passés témoignent avoir beaucoup appris par les contacts et l'écoute de René Allio, toujours attentif à considérer celui ou celle qui venait au Centre comme un cinéaste en devenir. Il encourageait ceux qu'il nommait les commençants, à l'écriture, à la mise en production, à l'action.

Dans les deuxième et troisième parties de l'ouvrage, les témoignages concernent davantage la création cinématographique au CMCC. Réalisateurs, réalisatrices confirmées ou débutantes se souviennent de leur arrivée au CMCC et des travaux qu'ils y ont menés, également en tant que techniciens sur les films des autres. Il est en effet frappant de constater dans le catalogue des films coproduits par le Centre que tous ceux qui y ont été techniciens y ont aussi réalisé, c'est le cas de Jean-Claude Bois, aujourd'hui décédé. Il était salarié permanent et s'occupait de la gestion du parc matériel, tout en proposant ses services de chef opérateur aux cinéastes débutants qui tournaient leur premier court-métrage. Jean-Claude Bois réalisa lui-même deux courts-métrages avec l'aide du Centre, tout comme Patrick Houdot et Catherine Galodé, monteurs passés derrière la caméra grâce au CMCC. Certains comme Jean Fléchet avaient déjà fait des films. Sorti de l'IDHEC à la fin des années 1950, Fléchet s'était établi dans le Vaucluse et avait commencé à faire des films en provençal. Constituant un réseau de gens intéressés par la défense des langues minoritaires via l'audiovisuel, les membres de la revue *Tecimeoc* furent curieux et présents aux rencontres de Fontblanche. Même si dans les articles qui rendent compte des colloques et séminaires dans la revue, ils se montrent critiques et sceptiques quant à la capacité du Centre de représenter les spécificités et les intérêts régionaux dont ils se sentent porteurs. Nous publions dans la deuxième partie des extraits d'un long entretien que *Tecimeoc*⁶ a mené avec René Allio. Compte tenu du caractère confidentiel de la revue, cet entretien est peu connu, mais spécifiquement orienté sur les questions de territoire et de politiques régionales du cinéma du CMCC.

5 *Ibid.*

6 Marise Laget, entretien avec René Allio, « *La montagne Sainte Victoire, un cinéaste méditerranéen* », *Tecimeoc*, n° 12, printemps 1981.



Fig. 2. Vincent Martorana, Pomme Meffre, au premier plan, et, derrière, Jean Fléchet au festival de Cannes en 1983 pendant les rencontres *Perspectives du cinéma français* qui avaient donné carte blanche au CMCC. On distingue à droite, bord cadre, la chevelure de Delphine Seyrig en train d'être photographiée. Archives régionales/fonds CMCC.

La troisième partie est consacrée à la pratique du cinéma au CMCC. Caroline Renard analyse *Le Grain de sable* (1983) de Pomme Meffre en relation avec les territoires parcourus par l'héroïne, incarnée par Delphine Seyrig, qui vit à Paris mais fait un voyage à Bonifacio en Corse. Les conditions de fabrication du film sont intimement liées à l'histoire du CMCC, à l'amitié qui unit René Allio et Pomme Meffre, au rôle qu'elle a joué dans la vie du Centre en tant que première administratrice. L'implication de Pomme Meffre est exemplaire. Elle travaillait dans la production de spectacles de théâtre à Paris, elle était aussi l'épouse d'Armand Meffre, comédien de la troupe de Planchon, acteur dans *La Vieille Dame indigne* (1965) de René Allio. Pomme Meffre a écrit un scénario qu'Allio aimait beaucoup, il l'a poussée à le réaliser. Il portait une attention toute particulière au travail des femmes cinéastes. La présence aux rencontres de Fontblanche de Chantal Akerman, Agnès Varda, Helma Sanders-Brahms, Marie-Claude Treilhou, entre autres, en témoigne.

David Yon revient sur la présence de Robert Kramer au CMCC, à travers le tournage de *Guns* en 1980, sa relation avec Fernand Deligny et son intervention au séminaire « Écriture » en 1982. La publication d'extraits de discussions des séminaires, qui étaient pensés comme des rencontres entre des professionnels confirmés comme Claude Nedjar, producteur, Jean-Luc Godard, Robert Kramer, cinéastes, Jean-Pierre Ruh, ingénieur du son et les jeunes cinéastes et techniciens de la région, permet de se

souvenir de points de vue d'une radicalité et d'une pertinence qui font parfois défaut aujourd'hui.

L'article de Ian Simms sur la pensée de l'image de Fernand Deligny trouve sa place dans cette troisième partie, parce que, non pas Deligny lui-même, mais beaucoup de personnes qui l'ont rencontré et qui ont travaillé avec lui sont venues et ont échangé au CMCC. Jacques Allaire, qui fut un compagnon de route de Deligny depuis la fin des années 1960, s'était vu confier les *rushes* du *Moindre geste* (1971) que Jean-Pierre Daniel a monté. Si cette aventure est préalable au CMCC, elle explique les liens qui unissent Jacques Allaire à Jean-Pierre Daniel, et leurs liens respectifs à René Allio. Alors qu'il travaillait auprès de Deligny, Renaud Victor est lui aussi venu au CMCC et a activement participé aux débats du Centre. Il réalise deux films avec Deligny, *Ce gamin, là* en 1975 et *À propos d'un film à faire* en 1989. En 1984, le CMCC est en coproduction sur son premier long-métrage de fiction *Le meilleur de la vie* (1985). Richard Copans et Robert Kramer seront eux aussi alternativement en lien avec Fernand Deligny et le CMCC. Il nous a semblé utile de revenir sur la conception de l'image toute particulière de Deligny, qui est liée à l'arpentage d'un territoire (lignes d'erre) parce qu'au CMCC la relation entre la pratique du cinéma et le déplacement dans le territoire fut un enjeu important.

Ainsi l'histoire du CMCC est à lire en regard de ce que l'organisation territoriale actuelle du cinéma propose en région, mais aussi au niveau national. Où sont les lieux de discussion, de contradiction, d'expression ? Les lieux où théorie et pratique se rencontrent ? Écrire l'histoire du CMCC a du sens, si elle vient interroger nos pratiques et réflexions actuelles. Ainsi nous avons organisé en novembre 2019 un colloque, accompagné d'une programmation de films de cinéastes qui arpentent des territoires et cherchent à redéfinir sans cesse le rapport du cinéma à l'espace physique, politique et poétique. Sans ce travail de longue haleine, dans les archives du CMCC grâce à l'aide de Thérèse Consolo et Jacques Allaire, mené avec Caroline Renard et Marguerite Vappereau, soutenu par le LESA et Amidex Pépinières d'excellence, nous n'aurions pas pu nourrir la réflexion sur cette expérience complexe et collective que nous avons tenté de restituer à travers une histoire polyphonique dont nous aimerions rendre audible toutes les voix.



Invention institutionnelle



Le CMCC, une expérimentation institutionnelle

MARGUERITE VAPPEREAU

« Toute utopie esthétique revêt aujourd'hui cette forme :
faire des choses dont nous ne savons pas ce qu'elles sont. »
Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982
cité par René Allio dans ses carnets¹.

Le 28 août 1981, Jack Lang, nommé tout récemment ministre de la Culture suite à l'arrivée au pouvoir de François Mitterrand, pénètre dans le domaine de Fontblanche à Vitrolles, où a été installé par l'Établissement Public Régional PACA le Centre méditerranéen de Création Cinématographique (CMCC) dirigé par René Allio depuis 1978. Le jeune ministre est accompagné par Edmonde Charles-Roux-Defferre, épouse de Gaston Defferre, et présidente d'honneur du CMCC, Michel Pezet², président de l'office régional de la culture et président de l'association³, et son directeur, René Allio. Au-delà de l'événement officiel et mondain, cette visite est une véritable reconnaissance du combat mené par le cinéaste marseillais depuis près de cinq ans pour que la création cinématographique en région obtienne des appuis institutionnels nationaux. Jack Lang, par ce geste, confirme l'engagement du jeune gouvernement socialiste dans la décentralisation cinématographique, dont la forme reste encore à déterminer, et son intérêt pour l'initiative de René Allio, soutenue uniquement, depuis 1977, par le conseil régional PACA et son président, Gaston Defferre. L'été 1981 marque donc un tournant pour la vie et l'activité du CMCC. Il faut bien saisir la spécificité de cette expérience de politique culturelle qui s'est d'abord développée grâce à des appuis locaux pour ensuite être soutenue par l'État, dans le cadre

- 1 René Allio, *Les Carnets*, retranscription d'Annette Guillaumin, le 25 août 1982, IMEC, fonds Allio, côte ALL 2.2.
- 2 Michel Pezet, né en 1942, est avocat. Depuis 1977, il préside l'office régional de la culture, puis prend la tête de l'EPR PACA quand Gaston Defferre est nommé ministre de l'Intérieur et de la décentralisation en mai 1981.
- 3 Riou Rouvet, « Pour une culture populaire », *Le Provençal*, 29 août 1981.

d'une politique de décentralisation du cinéma⁴. Cette expérience contraste avec l'idée préconçue d'une dynamique de la politique culturelle spécifiquement française, qui part du centre vers la périphérie. Cet article s'apparente à une forme de micro-histoire en s'attachant aux archives d'une association française fondée en 1978 et voudrait souligner comment l'histoire individuelle, celle de René Allio, et associative, celle du CMCC, informent l'histoire politique, culturelle et administrative de la France et de sa décentralisation. Les histoires individuelle et collective sont intrinsèquement liées, il faut pouvoir changer la focale pour rendre compte de la plurivocité d'une expérience culturelle telle que celle du CMCC.



Fig. 1 : de gauche à droite : René Allio, Michel Pezet, Jack Lang et Edmonde Charles-Roux-Defferre au centre de Fontblanche, 29 août 1981, *Le Provençal*, Archives régionales/fonds CMCC, photographe : Gaston Schiano.

- 4 La rédaction de cet article a été permise par la confrontation de trois fonds d'archives : le fonds CMCC conservé aux archives régionales PACA, le fonds René Allio de l'IMEC et les carnets de René Allio, qui ont donné lieu à un grand chantier de transcription mené par Annette Guillaumin, le premier volume a été publié en 2016 : *Les Carnets I, 1958-1975*, présentée par Gérard-Denis Farcy, Lavérune, L'Entretemps éditions, puis le second volume publié en 2019 : *Les Carnets II, 1976-1981*, présenté par Myriam Tsikounas et Annette Guillaumin, Montpellier, Éditions Deuxième époque. Je suis pour ma part déjà revenue sur le récit que donne Allio de l'aventure du CMCC dans un ouvrage collectif : Marguerite Vappereau, « Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique de l'utopie à la pratique », in Myriam Tsikounas et Maxime Scheinfeigel (dir.), *René Allio, écrits d'écran*, Paris, L'Harmattan-INA, 2018, p.145-172.

On peut nettement dégager deux périodes dans la vie du Centre : l'une de genèse de l'idée de René Allio, et d'implantation au sein de la jeune région PACA, puis une seconde, à partir de l'été 1981, de montée en puissance durant laquelle le Centre peut véritablement atteindre ses objectifs de production en région. Il nous paraît significatif que le CMCC, formé dans l'esprit d'Allio comme un espace d'expérimentation formelle, fût également lui-même une expérimentation en matière de décentralisation culturelle⁵. Son histoire doit rester comme un jalon dans le domaine de la politique française du cinéma et plus généralement de la culture, et s'appuie sur les expériences passées de la décentralisation théâtrale dont René Allio fut non seulement témoin mais également acteur. Il s'agit de montrer que cette aventure résulte de la somme des héritages des périodes précédentes, que ce soit celle d'André Malraux et la mise en place des maisons de la culture, de Jacques Duhamel⁶, mais aussi de la rupture que représenta Mai 68 en matière de politique culturelle. Il nous faudra enfin analyser les faiblesses du projet qui menèrent à la faillite de l'expérience du CMCC. Elle relève plutôt de la décision politique que d'une fatalité économique. Toute politique ambitieuse doit pouvoir prendre des risques et la dépense est consubstantielle à toute création⁷. Comme le rappelle Michel de Certeau avec lyrisme : « La culture est une nuit incertaine où dorment les révolutions d'hier, invisibles, repliées dans les pratiques, mais des lucioles et quelquefois de grands oiseaux nocturnes, la traversent, surgissements et créations qui tracent la chance d'un autre jour⁸. » D'autres voies possibles de la politique culturelle française à la fin des années quatre-vingt se trouvèrent étouffées au moment du naufrage du CMCC. Ces lucioles peuvent nous éviter de céder aux sirènes actuelles du prétendu diktat de l'économie, du manque d'imagination politique et du défaitisme.

5 Certains diront « dissolution » de la politique culturelle. Cf. Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2010.

6 Jacques Duhamel fut ministre de la Culture de 1971 à 1973, après André Malraux, il fut le plus ambitieux ministre de la Culture, prolongea et approfondit le sillon laissé par son prédécesseur.

7 À ce propos, George Pompidou, avec des mots proches de ceux de Vladimir Ilitch Lénine, savait se montrer lucide. Répondant à un entretien pour *Le Monde*, il dit : « Que l'État donne des moyens, donc et puis qu'il laisse agir le génie de son temps et de son peuple. Mieux vaut en la matière le gaspillage que la volonté de bien employer son argent. Au total, on ne mise pas beaucoup et l'enjeu est immense. » George Pompidou, « Déclaration sur l'art et l'architecture », *Le Monde*, 17 octobre 1972, cité dans Geneviève Gentil et Philippe Poirrier (dir.) *La politique culturelle en débat, Anthologie (1955-2005)*, Paris, La Documentation française, 2006, p. 71.

8 Michel de Certeau, « des espaces et des pratiques », *Pratiques culturelles des Français*, Paris, ministère des Affaires culturelles, Service des études et recherche (SER), 1974, cité dans Geneviève Gentil et Philippe Poirrier (dir.) *La Politique culturelle en débat, Anthologie (1955-2005), op. cit.*, p. 77.

Genèse d'une idée

Dès les années soixante, période de ses premières réalisations cinématographiques, *La Vieille Dame indigne* (1965) et *L'Une et l'autre* (1967), René Allio se plaint dans ses carnets de la solitude qu'il connaît en tant que cinéaste. Cet isolement est pour lui nouveau, après une première carrière au théâtre, en tant que scénographe de renom auprès des tenants de la décentralisation théâtrale tels que Hubert Gignoux et Roger Planchon. Allio ne fait pourtant jamais du collectif une fin, et trouve dans la pratique de Bertolt Brecht un modèle d'équilibre entre des créations collectives, des échanges avec des collaborateurs et un travail d'écriture solitaire⁹. En tant que jeune cinéaste, il souffre également de constantes difficultés à produire des films au sein de ce qu'il nomme « le système¹⁰ », c'est-à-dire l'industrie cinématographique française. Le modèle de la décentralisation théâtrale, alternative concrète au théâtre privé, institutionnalisée après la Seconde Guerre mondiale grâce aux efforts de Jeanne Laurent¹¹, va contribuer à l'inspirer. Il faut rappeler que le soutien de l'État à un théâtre décentralisé trouve ses racines dans des expériences de troupes menées par des individus qui ont contribué à mettre sur pied un théâtre populaire qui s'établit loin de ses espaces traditionnels¹². L'exemplarité de ces expériences, ainsi que leurs promoteurs, ne peut manquer d'inspirer le jeune scénographe-cinéaste. La figure emblématique de cette décentralisation, Jean Vilar, fondateur du festival d'Avignon, devient une référence essentielle d'Allio qui lui consacre un film en 1987¹³. Il admire ce pionnier qui « a rêvé de faire d'une éthique une esthétique¹⁴ ». Dans la lignée de Vilar, promoteur d'un théâtre populaire, Allio revendique un cinéma populaire dès les années soixante. Il faut pourtant nuancer cette référence car l'expérience théâtrale et cinématographique de René Allio rend compte d'un écart par rapport à celle du père de la décentralisation : Allio revendiquait haut et fort auprès de ses collaborateurs son désir d'échapper à l'étiquette de brechtien et

9 René Allio, *Les Carnets I, 1958-1975*, *op. cit.*, p. 172, le 12 août 1971.

10 *Ibid.*, p. 68, le 5 août 1966.

11 Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2011.

12 Maurice Pottecher, avec son Théâtre du peuple fondé dans les Vosges à Bussang dès 1895, contribue à initier un théâtre loin de Paris. Firmin Grémier dirige un théâtre national ambulante au début des années dix, puis fonde le Théâtre national populaire (TNP) en 1920. Jacques Copeau s'installe en 1924 en Bourgogne avec ses Copiaus pour échapper à la frivolité parisienne et retrouver une authenticité de la scène. Pascale Goetschel, « Le premier âge de la décentralisation théâtrale (1945-1958) », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 32, oct.-déc. 1991, p. 94-95 et Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale, 1. Le premier âge (1945-1958)*, Arles, Actes Sud-Papiers, ANRAT, 1992.

13 *Jean Vilar, quarante ans après* (1987), 26 minutes, production Ina-La Sept, avec la participation du CNC et de la Direction de la communication du ministère des Affaires étrangères.

14 René Allio, carnets, 15 avril 1987, IMEC, retranscription Annette Guillaumin, fonds René Allio, ALL 2.7.

d'intellectuel¹⁵, à la manière de Jean Vilar qui, avec une modestie toute militante, préférerait le qualificatif de régisseur à celui d'artiste¹⁶. Mais René Allio appartient pourtant bien à sa génération en se définissant comme créateur, à l'image de Roger Planchon¹⁷. Sa pratique des carnets en témoigne. Par ailleurs, sans que jamais Allio n'attaque la notion même de théâtre populaire, on peut reconnaître dans ses projets cinématographiques une proximité d'esprit avec Émile Copfermann, pourfendeur du théâtre populaire en 1969¹⁸. Allio, en passant derrière la caméra, et contrairement à sa pratique au théâtre – où il crée des scénographies pour des textes de Shakespeare, Molière, Racine ou Gogol –, va mettre en scène des récits dont les figures sont d'abord issues de sa propre mémoire ou des rares écrits laissés par des représentants d'un monde paysan, comme *Les Camisards* ou *Pierre Rivière*¹⁹. Il ne s'agit donc pas de diffuser largement une culture élitiste mais, au contraire, de faire œuvre à partir de textes issus du peuple même. Le CMCC peut être considéré comme l'héritier de ces idées et de ces combats. Et si l'on peut lire et dégager une ligne politique, elle est singulière, parfois faite de contradictions, et trouve sa source à la croisée de l'histoire du théâtre et du cinéma. Le modèle de la décentralisation théâtrale semble, à l'époque, incontournable. Pour l'aider dans la mise en place de son projet, René Allio fait d'ailleurs appel à Pomme Meffre, qui fut administratrice de théâtre auprès de Roger Planchon, Jean Vilar, Jean Jourdeuil et Jean-Pierre Vincent, Peter Brook et Patrice Chéreau. Elle devient la première administratrice du CMCC en 1978²⁰.

15 Nicolas Philibert, Préface au deuxième volume des *Carnets*, *op. cit.*, p. 7.

16 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 264 et 298.

17 Roger Planchon revendique le pouvoir pour les créateurs, au festival d'Avignon, en 1967, contre le pouvoir des notables qui veulent influencer les choix de programmation des institutions culturelles dirigées par les metteurs en scène de la décentralisation. Marion Denizo, « Roger Planchon : héritier et/ou fondateur d'une tradition du théâtre populaire », *L'Annuaire théâtrale*, n° 49, printemps 2011, p. 42-45.

18 Émile Copfermann reprochait à Jean Vilar de promouvoir une « haute culture » en ne montant que des classiques du théâtre. Léa Valette, « Émile Copfermann ou la question du théâtre populaire. Analyse d'un parcours militant à travers la décentralisation théâtrale », *Études théâtrales*, n° 40, 2007/3, p. 15-28. Cf. aussi : Émile Copfermann, *Le Théâtre populaire, pourquoi ? suivi de La Sorbonne du théâtre, Et si ce n'était pas Vilar, Le théâtre, L'État et les autres*, Paris, Maspero, 1969. On trouve dans les carnets de René Allio la mention d'échange à propos d'un projet sur les blousons noirs avec Émile Copfermann qu'il avait rencontré au théâtre de la Cité de Villeurbanne où Allio travailla dans la troupe de Roger Planchon. René Allio, *Les Carnets I, 1958-1975*, *op. cit.*, p. 172, le premier mai 1965, p. 39.

19 René Allio réalise en 1962 une unique adaptation : *La Vieille Dame indigne* à partir d'un texte de Bertolt Brecht, puis *L'Une et l'autre* (1967) (sur le monde du théâtre décentralisé), *Pierre et Paul* (1968) (sur la vie des cadres en milieu urbain), *Les Camisards* (1970), *Rude journée pour la reine* (1973) et *Moi, Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...* (1975).

20 « Le Centre Méditerranéen de création cinématographique » (1985), Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J17.

Le cinéaste marseillais cherche donc à transposer cette idée de la décentralisation théâtrale aux structures du cinéma sans jamais prétendre s'opposer à la maxime bien connue d'André Malraux qui affirmait que, s'il était bien un art, « par ailleurs, le cinéma est une industrie²¹ ». L'État ne pourrait-il pas accompagner les créateurs innovants ? Leur donner des lieux dédiés d'expérimentation à l'abri du marché ? En somme, penser des espaces de recherche pour les cinéastes ? Allio garde toujours un œil sur les expérimentations de la politique culturelle ambitieuse qui se développe à partir de la fin des années cinquante avec la création du ministère de la culture d'André Malraux. Les nouvelles maisons de la culture, principal jalon de la politique malrucienne des années soixante, dont l'un des fers de lance est l'interdisciplinarité, vont immédiatement retenir son attention. Un intérêt qui ne fait que grandir jusqu'à sa candidature, en juillet 1975, à la succession de Bernard Mounier à la maison de la culture du Havre²², après avoir visité son unité cinéma où René Féret tourne en 1974 *l'Histoire de Paul* en 16 mm²³. Les « cathédrales de la culture » d'André Malraux avaient pour but de réduire les inégalités sociales et territoriales de l'offre culturelle pour atteindre une véritable démocratisation culturelle²⁴. Mais, elles deviennent surtout le terrain d'une lutte entre l'État, les directeurs-créateurs et les collectivités locales. Au milieu des années soixante, certains partisans de la création, tel André de Baecque, vont vouloir en faire de véritables laboratoires de recherche qui s'appuieraient sur une équipe de création affirmant une esthétique. Il écrit : « Nous devons concevoir la maison de la culture comme un centre de création où l'on produit de l'art à un niveau très exigeant²⁵ ». Détailler toutes ces expériences préalables doit nous permettre de comprendre comment le projet de Centre cinématographique régional d'Allio reprenait des modèles déjà éprouvés par les tenants d'une politique culturelle. On peut encore citer le service de la recherche de l'ORTF, fondé en 1960 par Pierre Schaeffer, comme une autre source d'inspiration de René Allio²⁶. L'un des traits fondamentaux du projet du Centre régional cinématographique, dès sa première formulation, est la

21 André Malraux, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1947.

22 René Allio, lettre de candidature au poste de direction de la Maison de la culture du Havre, IMEC, fonds René Allio.

23 Ce film fut sans doute un modèle économique et formel pour Allio qui allait tourner en 1975 *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1976) au cœur de la Normandie. René Allio, *Les Carnets I, 1958-1975, op. cit.*, p. 319, le 12 juillet 1975.

24 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle, op. cit.*, p. 111.

25 André de Baecque, « La maison de la culture, musée, école ou laboratoire de recherche ? », *Panorama*, n° 7, décembre 1965, cité par Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle, op. cit.*, p. 254.

26 Même si le projet de Centre cinématographique d'Allio à la mi-temps des années soixante-dix est contemporain de l'évincement de ce visionnaire du tout jeune Institut National de l'Audiovisuel (INA). Jocelyne Tournet-Lammer, « Pierre Schaeffer et le service de la recherche de l'ORTF (1960-1974) », *Hermès, la revue*, n° 48, 2007, p. 77-86.

recherche d'un soutien de l'État²⁷ alors que le soutien des politiques locales est encore inconcevable dans ce domaine.

Mai 68 marque une étape décisive dans la réflexion d'Allio sur les structures économiques de création du cinéma. Il est alors aux premières loges derrière la banderole des « États-généraux du cinéma » en compagnie d'Alain Resnais lors de la manifestation du 24 mai. Entre mai et juin, il prend part à la réflexion collective des commissions des États-généraux sur « le rôle et la responsabilité de ceux qui conçoivent et fabriquent les films²⁸ ». Dissoudre le CNC, perçu à la fois comme un organe corporatiste et un moyen de contrôle de l'État, fait partie des revendications récurrentes. Le lien avec le COIC, mis en place pendant l'Occupation, est régulièrement dénoncé²⁹, et devient une constante des discours « anti-système » des années soixante-dix. Allio se trouve parmi les rédacteurs du projet 16 intitulé « La ligne générale (l'ancien et le nouveau) » au côté de Louis Malle, Jean-Paul Le Chanois, Jean-Louis Comolli, Alain Resnais, Jacques Rivette et Jean-Daniel Pollet. Ce projet propose de repenser l'organisation de la filière cinématographique en structurant un secteur du cinéma public à partir d'unités de production qui permettraient à des cinéastes de faire passer « à l'état de film tout projet quelle que soit la forme sous laquelle il se présente³⁰ ». Ce terme d'unité de production est repris plus de dix ans plus tard par Allio lors de l'inauguration du CMCC, le 25 avril 1980. Le projet utopique numéro quatre de Claude Chabrol et Marin Karmitz propose la formation d'un centre expérimental pour les professionnels ouverts aux étudiants, et le projet dit « de synthèse » comporte une note significative : « la décentralisation des unités de production comme des groupes de création est souhaitée. Ces deux types d'organisme pourront à leur gré, s'implanter hors de la région parisienne³¹ », soit autant d'éléments que l'on retrouve dans le projet primitif d'un centre cinématographique régional de 1975³² qu'Allio présenta à Gaston Defferre, député-maire de Marseille et président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, en mai 1976³³.

27 René Allio, « Projet d'un Centre cinématographique régional » (1975), Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J1.

28 Collectif, « Les États-généraux du cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 203, août 1968, p. 24.

29 Pour éclairer l'histoire de la mise en place du CNC, cf. l'article de Pascal Legrand, « Le Centre national de la cinématographie des "premiers temps" (1944-1954) », in Dimitri Vezzyroglou, *Le Cinéma : une affaire d'État (1945-1970)*, Paris, La Documentation française, p. 59-70.

30 Collectif, « Les États-généraux du cinéma », art. cit., p. 30.

31 *Ibid.*, p. 36.

32 René Allio, « Projet d'un Centre cinématographique régional » (1975), IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

33 René Allio, « Cahier de travail Centre cinématographique régional », ensemble de notes, IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

Premières démarches

Alors qu'Allio entre en préparation de *Moi, Pierre Rivière...*³⁴, il se lance en novembre 1974³⁵ dans une série de rendez-vous à Paris pour sonder les représentants des institutions nationales et locales à l'égard d'un projet de Centre cinématographique régional pour lequel il commence à concevoir une ébauche de budget. Il est reçu par Pierre Viot, directeur du CNC, dès le 20 novembre 1974. Puis, une série de rendez-vous et de courriers³⁶, entre 1974 et 1976, vont lui permettre de s'assurer de l'intérêt de l'administration centrale : Alain Auclair en mars 1975 se montre enthousiaste ; Pierre Viot, en mai 1976, lui suggère de tenter un financement multiple comprenant des aides, d'une part, de la toute nouvelle région PACA et, d'autre part, d'instances départementales ou nationales³⁷. Contrairement à d'autres initiatives régionalistes comme celle de Jean Fléchet, promoteur d'un cinéma occitan, Allio ne conçoit par exemple pas son Centre cinématographique hors d'une politique nationale de décentralisation culturelle³⁸. Il sait que pour réunir un budget significatif, un financement local serait insuffisant. Dans le premier état de la présentation du Centre régional, Allio insiste sur la nécessité pour l'État de soutenir une création cinématographique indépendante du marché. Cette aide ne pourrait être que temporaire, à terme un tel Centre régional devrait pouvoir assurer son fonctionnement grâce à ses propres recettes. Il prône une production « artisanale » avec des équipes permanentes réduites qui réaliseraient des films à faible coût, mais conçue parallèlement à une diffusion en région, et à une formation de techniciens locaux. Création et expérimentation, diffusion, formation et animation sont déjà au cœur de cette première mouture du projet. Allio se propose pour diriger un tel centre et envisage encore, à ce stade, d'y inscrire son propre travail artistique. Encore une fois, le modèle de Planchon à Villeurbanne, qui s'appuie sur celui de Brecht au *Berliner Ensemble*³⁹, lui semble pertinent.

Pierre Viot adresse une note très détaillée au secrétaire d'État à la Culture, Michel Guy. Il relève deux aspects importants de la proposition d'Allio dont il souligne la

34 Le tournage de ce film en basse Normandie est organisé comme s'il existait un centre régional de production. René Allio ancre son projet dans une expérience de direction d'acteurs non-professionnels recrutés sur place, il voulait ainsi « inscrire dans ce film ce qui est propre à la région », ce qu'il appelle son « corps ».

35 René Allio, « Cahier de travail Centre cinématographique régional », ensemble de notes, IMEC, fonds Allio, côte ALL 67. Ces dates semblent en contradiction avec la chronologie établie a posteriori par Allio en 1986, *infra*, p. 103.

36 Ensemble de lettres de représentants du CNC à René Allio, IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

37 Il cite comme source de financement potentiel : le Fonds d'Intervention Culturelle (FIC), la DATAR, le CNC et l'INA.

38 Jean Fléchet, « Chronique du cinéma en langues d'oc », *Cinéma régional, cinéma national, Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 79, mars 2008, p. 80.

39 Michel Bataillon, *Un défi en province, Planchon*, Paris, Marval, 2001, p. 192-193.

nouveauté : l'implantation régionale et l'équipe permanente de techniciens. C'est évidemment une proposition très novatrice sur le plan de la profession cinématographique, puisque les équipes de cinéma sont traditionnellement engagées sur projet. Elle s'inspire directement du modèle de la décentralisation théâtrale de Jeanne Laurent dans laquelle les troupes étaient entièrement à la charge de l'État⁴⁰, alors que le début des années soixante-dix marque, pour le théâtre, un changement de cap, lorsque Roger Planchon, qui importe le TNP à Villeurbanne, en finit avec l'idée de troupe permanente⁴¹. La note adressée à Michel Guy pointe encore un prix de revient de la production qui pourrait être abaissé, du fait de ces équipes permanentes qui seraient disponibles pour produire des commandes d'intérêt local et pour assurer des missions de formation et d'animation. La note se conclut par ces quelques lignes significatives :

Il semble qu'il y ait dans la réalisation de ce projet et de quelques autres du même ordre (Angers pour le cinéma d'animation, Grenoble, Le Havre dont l'Unité cinéma vise un certain professionnalisme) l'amorce d'une doctrine d'Action culturelle du cinéma qui, liée à une politique de la diffusion tendant à favoriser l'apparition d'un secteur d'exploitation de pointe (ABC à Toulouse, Concorde à la Roche-sur-Yon, Lux à Caen et Hérouville...) pourraient permettre à moyen terme une réelle mutation du cinéma français⁴².

Très enthousiaste, cette note ne relève pas les contradictions du texte d'Allio, qui prône à la fois une production artisanale qui ne doit pas faire d'ombre au secteur industriel et qui, en même temps, souhaiterait que les productions du futur Centre soient soumises au marché. On peut donc saluer la lecture bienveillante de Pierre Viot et de son équipe qui ne retient du texte d'Allio que les pistes les plus fertiles. Malheureusement, Michel Guy, dernier continuateur de la politique culturelle d'André Malraux, quitte le secrétariat d'État en août 1976. Cette mutation du cinéma français n'aura pas lieu.

En décembre 1976, Allio réussit pourtant à rencontrer Françoise Giroud, nouvelle secrétaire d'État à la Culture, qui l'assure de son soutien s'il obtient un financement régional⁴³. Mais l'investissement de l'État dans ce projet va pâtir de l'instabilité ministérielle : de 1974 à 1981, six ministres ou secrétaires d'État à la Culture se succèdent. On doit aussi tenir compte du fait qu'après le départ de Michel Guy de la rue de Valois, la seconde partie du septennat de Valéry Giscard d'Estaing privilégie nettement les secteurs de la conservation et du patrimoine plutôt que ceux de la création⁴⁴. Le projet d'Allio arrive trop tard, ou peut-être encore trop tôt, comme le montre

40 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 250.

41 Marion Denizo, « Patrice Chéreau et Roger Planchon au Théâtre national populaire de Villeurbanne : le théâtre populaire est mort, vive la création ! », *Double jeu*, n° 9, 2012, p. 45-46.

42 Note de Pierre Viot à l'intention de Monsieur le secrétaire d'État à la Culture jointe à la lettre de D. Bruschy à René Allio datée du 22 juillet 1976, IMEC, fonds Allio, côte ALL 68.

43 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981*, op. cit., p. 83, le 15 décembre 1976.

44 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, Paris, Éd. Complexe, 2008, p. 196.

l'histoire du Centre. Malgré des soutiens de poids, Allio ne réussit pas à convaincre à l'échelon national avant 1981. Sa correspondance témoigne pourtant du véritable combat qu'il a mené pour obtenir ces aides. Il répond systématiquement et longuement à chaque observation en février 1979 et insiste sur le dénuement technique en région (selon Allio : aucune salle de montage 16 mm, aucune salle de projection, pas une caméra 16 mm à louer en dehors des antennes de FR3 et surtout, aucun accès à ces matériels pour les cinéastes indépendants) ; selon lui, une production régionale ne doit pas uniquement dépendre d'un « marché régional », mais doit pouvoir intéresser le marché national et international, aussi bien télévisuel que cinématographique. Il ne néglige aucune piste et multiplie les contacts avec les producteurs parisiens et, localement, les MJC, les Maisons de la culture, les ciné-clubs et les fédérations, les associations de cinéphiles, les mairies – de Montpellier à Digne, d'Apt à Toulon –, ainsi que FR3 Marseille⁴⁵.

Retour du côté de Marseille

Parallèlement, Allio cherche des relais à l'échelon du pouvoir local : en 1974, Régis Debray lui permet de rencontrer Edmonde Charles-Roux-Defferre. C'est elle qui recommande Allio à son mari, Gaston Defferre, et ainsi provoque un premier entretien mi-mai 1976 à l'Assemblée nationale⁴⁶. Le cinéaste marseillais trouve enfin auprès du député-maire un soutien plus que d'estime. Cette rencontre permet de préciser rapidement les possibilités de localisation du Centre. Alors qu'Allio pense tout d'abord à Avignon, Villeneuve ou Arles, puis à Marseille ou Aix, dès mars 1975, il comprend qu'il peut trouver des facilités d'installation du côté de la ville nouvelle de l'étang de Berre, l'une des plus étendues de France, recouvrant les communes de Vitrolles, Istres, Miramas et Fos-sur-Mer, idée qui se trouve confirmée par Gaston Defferre⁴⁷. En effet, la région PACA n'est pas un territoire vierge, les expériences en termes de production et de diffusion du cinéma sont nombreuses, et Allio n'est pas le premier depuis Pagnol et Renoir à vouloir réinvestir cet espace⁴⁸. Pour l'inébranlable élu marseillais, un Centre régional cinématographique est une réelle opportunité pour la politique culturelle qu'il souhaite mener dans la région. Gaston Defferre soutient à Marseille le théâtre en réhabilitant la Criée sur le Vieux-Port, confiée à Marcel

45 « Projet du Centre : correspondance (1979) », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J1.

46 Lettre de René Allio à Gaston Defferre du 17 novembre 1981, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J374 et René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 35, le 15 mai 1976.

47 « Cahier de travail – Centre cinématographique régional », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

48 Pour une présentation détaillée de l'ensemble des initiatives régionales, cf. Collectif, « Cinémas des régions », *Cinémaction*, n° 12, Automne 1980.

Maréchal qui l'inaugure en mai 1981⁴⁹. Allio lui propose un projet qui peut s'articuler au nouvel échelon régional, l'Établissement public régional (EPR) Provence-Alpes-Côte-d'Azur, créé par la loi du 5 juillet 1972⁵⁰, et dont il est président. Ce projet lui permet d'investir un territoire auquel il a longtemps tourné le dos et dont il devient responsable malgré lui. Pour des raisons électorales, Defferre avait refusé la création de la communauté urbaine de Marseille à la fin des années soixante. En 1977, il devient pourtant président du conseil d'administration de l'Établissement public d'aménagement des rives de l'étang de Berre (EPAREB), créé en 1973, en charge de la ville nouvelle dont le développement est nettement freiné par la crise économique⁵¹. L'EPAREB est localement perçu comme une dérive de l'aménagement imposé par l'État central, projet pharaonique hérité des Trente Glorieuses. Gaston Defferre, puis Michel Pezet qui prend sa suite à la tête de la structure, ne se gênent pas pour le faire violemment remarquer dans la presse⁵². Si de lourds investissements ont été réalisés par l'État, il y a deux mille logements collectifs vides autour de l'étang de Berre, un déficit de mille logements individuels et très peu d'infrastructures. L'État se défausse donc sur les élus locaux pour harmoniser, en concertation avec les populations, cet espace à l'abandon, sans véritable organisme culturel⁵³. Le projet d'Allio arrive donc, pour Gaston Defferre, au moment opportun.

Dès le 16 juin 1976, Allio débute une correspondance avec l'EPAREB afin de préciser ses besoins de locaux pour un éventuel Centre régional cinématographique – on est évidemment bien loin des ambitions architecturales d'André Malraux pour ses Maisons de la culture⁵⁴. Le site de l'ancien domaine agricole de Fontblanche, à Vitrolles, récemment cédé par l'État à l'EPAREB, est une belle propriété de 55 ha, dont une part a été affectée à l'animation culturelle depuis 1975. Il s'impose rapidement, ce qui n'a rien pour déplaire au cinéaste qui aimait à réduire les hiérarchies entre travail intellectuel et manuel : « Le travail du cinéma, comme tout travail artistique, a ceci de commun avec le travail de la terre : on y emploie sa tête ou ses mains, mais surtout le temps et le mûrissement y jouent un rôle essentiel⁵⁵. »

49 Michel Cournot, « Marseille ne dort jamais », *Le Monde*, 26 mai 1981.

50 Les EPR sont un pis-aller suite à l'échec de la tentative de décentralisation du général de Gaulle à la fin des années soixante, on ne peut en aucun cas parler d'un transfert du pouvoir central à leur propos.

51 Guy Porte, « Après Quatre ans de gestion "majoritaire" M. Defferre et le PC prennent en main l'aménagement des rives de l'étang de Berre », *Le Monde*, mercredi 22 juin 1977.

52 Anonyme, « M. Gaston Defferre rend l'État responsable d'un déficit de 7,4 millions », *Le Monde*, mardi 17 novembre 1977.

53 Marie-Christine Robert, « Près de l'étang de Berre, une ville nouvelle à la dérive », *Le Monde*, mercredi 12 septembre 1979.

54 Correspondance avec l'EPAREB, IMEC, Fonds Allio, côte ALL 32.30.

55 René Allio, Bilan d'activité du CMCC, janvier 1985, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J15.

L'association de Fontblanche, créée en 1975, devait à l'origine centrer son action sur les arts et les traditions populaires pour « donner un passé à la Ville Nouvelle ». Mais, suite à la crise économique, le développement de l'EPAREB ralentit sévèrement et le projet part à la dérive. Henri Dumolié et Alain Glasberg, responsables de ce projet culturel, assistent à cet enlisement, puis à la réorientation engagée par l'équipe régionale de Gaston Defferre. Dès décembre 1977, René Allio est convoqué au conseil d'administration de Fontblanche⁵⁶. 1978 est l'année du changement de cap : la coopérative Risorius, qui mène un travail de recherche, d'animation et de diffusion sur la création artistique et théâtrale pour la jeunesse⁵⁷, s'installe en même temps que le CMCC qui remplace le projet de centre d'animation audiovisuel de la ville nouvelle. Les Ateliers pluridisciplinaires d'expression plastique (école des métiers d'art), premiers à s'installer sur le site, sont une trace de cette première ambition comme l'association Montjoia, ateliers de traditions populaires. D'autres structures viennent les rejoindre au début des années quatre-vingt. L'association Fontblanche n'a plus alors vraiment de raison d'être car elle n'est plus porteuse d'une dynamique commune. Le site est finalement le seul dénominateur commun à toutes ces associations⁵⁸.

Fin octobre 1977, Allio parcourt le site de Fontblanche et sa grande allée de platanes avec Michèle Merli, alors directrice d'étude à l'agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise et chargée de mission au cabinet du président du conseil régional de Provence-Alpes-Côte d'Azur (1974-1981) – qui fut un soutien constant du CMCC –, pour déterminer les travaux à mettre en œuvre. Allio écrit dans ses carnets : « Le projet prend corps, j'espère que rien ne le fera chuter en route. Le conseil régional va voter les crédits. Reste à entraîner les administrations parisiennes. Michèle Merli pense que nous allons y parvenir, je le crois aussi⁵⁹. » En décembre de la même année, Michèle Merli peut enfin annoncer à René Allio que le conseil régional accorde une participation à l'aménagement et à l'équipement du centre cinématographique⁶⁰. Pour lancer les travaux d'aménagement du site, le centre doit gagner un statut officiel, il devient donc une association loi 1901 à l'automne 1978, comme l'étaient déjà les maisons de la culture⁶¹. Les statuts de l'association du nouveau Centre Méditerranéen de Création Cinématographique (CMCC) sont publiés au Journal Officiel le 16 octobre 1978. L'association a pour objet :

La création, la production, l'édition, l'enregistrement et la diffusion d'œuvres filmiques réalisées dans la région méditerranéenne ainsi que toutes œuvres théâtrales, musicales,

56 « Convocation au C.A. de Fontblanche », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

57 Ensemble de conventions entre les associations et Fontblanche, IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

58 « Fontblanche », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J92.

59 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 164-165, le 27 octobre 1977.

60 Michèle Merli, Lettre à René Allio du 28 décembre 1977, IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

61 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle, op. cit.*, p. 245.

chorégraphiques ou littéraires éventuellement liées à cette activité ; contribuer à la formation de créateurs régionaux dans le domaine filmique, et promouvoir une animation culturelle et informative autour de ces œuvres ; l'association pourra également apporter sa contribution à la production de films, soit dans le cadre d'une coproduction, soit dans le cadre d'une commande de services à tout organisme de production ou d'animation existant dans ce domaine⁶².

Le président est Michel Pezet, le trésorier, Henri Dumolié, en tant que représentant de l'EPAREB, Michèle Merli est désignée secrétaire et René Allio, directeur général. La région et les acteurs locaux ont une responsabilité dans le jeune Centre, le pouvoir créateur pourrait donc se trouver menacé par des enjeux qui le dépassent. Mais ces considérations institutionnelles ne doivent pas gommer l'émotion profonde d'Allio lors de la fondation du Centre qu'il formule ainsi dans ses carnets : « C'est un tournant de mon travail et de ma vie, je le sens. Un peu de peur, bien sûr, mais, par-dessus tout, j'y crois, je suis sûr d'y faire et d'y faire faire des films qui parleront aux gens, qui les feront parler⁶³. »

De la région sentimentale à l'horizon méditerranéen

Comme Pierre Bertini, le petit-fils de la vieille dame indigne, René Allio, issu lui aussi de la périphérie marseillaise, s'est retrouvé à vingt ans au volant d'un camion et, à vingt-cinq, a quitté le sud de la France pour « tenter sa chance à Paris » au début des années cinquante. Or, en ce milieu des années soixante-dix, il tourne autour de plusieurs idées de films marseillais : réaliser quelque chose à partir de ses souvenirs familiaux (qui prend la forme, en 1981, de *L'Heure exquisite*), adapter *Transit* d'Anna Seghers (qui est finalement réalisé en 1991), enfin, écrire un scénario à partir d'un fait divers qui aurait « tous les traits propres du Midi⁶⁴ », c'est finalement là qu'il trouve la source de *Retour à Marseille* qu'il commence à écrire en mai 1977, mais ne tourne qu'en 1978, et dont la sortie doit attendre 1980. Un impérieux besoin de retrouver la région de sa jeunesse lui donne force pour défendre son projet de Centre Cinématographique Régional dans le Midi alors que d'autres pôles régionaux émergent en Normandie ou en Bretagne⁶⁵. Il conçoit ce Centre comme le lieu de multiples échanges en une région où il sait que de nombreux cinéastes expérimentent en termes de forme et de production⁶⁶. Avant de penser cette translation vers le sud en termes politiques et

62 Statuts du CMCC (1978), Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J3.

63 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 164-165, le 27 octobre 1977.

64 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 39, le 20 mai 1976.

65 Cf. l'article de François Amy de la Bretèque, « La "décentralisation cinématographique" de la fin des années 1970. Quelques exemples dans le Midi de la France », *infra*, p. 123-134.

66 Louis Marcorelles, « J'ai eu comme ça envie... », *Le Monde*, jeudi 18 août 1977.

institutionnels, il faut d'abord lire ce mouvement profond et réfléchi comme le retour d'un créateur à la recherche d'une région sentimentale⁶⁷. Il dit : « C'est un retour en zigzag, mais plus cohérent qu'il ne semble. En Normandie, j'ai rencontré des paysans et j'ai pris des gens du pays pour jouer dans le film⁶⁸. » La question de l'ancrage de la fiction devient prégnante⁶⁹.

Il faut prêter une attention particulière au changement de dénomination du projet de Centre cinématographique qui s'est opéré entre 1977 et 1978. L'adjectif « régional » tombe, tout comme celui de « méridional », pour être remplacé par « méditerranéen » comme qualificatif du centre tel qu'il apparaît dans les statuts de 1978, alors qu'Allio vient justement de s'assurer du soutien de l'échelon régional. On peut comprendre ce choix en termes stratégiques : il semble qu'Allio se méfie d'une trop grande allégeance au pouvoir local qui selon lui risque de stériliser les puissances de création du Centre. Même si les demandes d'un financement national sont indispensables, étant donné les prérogatives budgétaires limitées des EPR, elles correspondent aussi à cette exigence d'indépendance. Gaston Defferre est devenu, dans les années soixante-dix, un notable de province qui cumule les mandats et se maintient grâce à un clientélisme savamment orchestré. Et si Allio témoigne toujours personnellement du respect et de l'admiration pour Defferre, il sait aussi penser en politique, comme en témoignent les réflexions dans ses carnets en 1979 :

Michel Pezet, rencontré au cours de ce séjour, me parle de faire un film de commande qui porterait sur l'histoire de Marseille comme lieu de rencontre d'ethnies diverses. Ceci, évidemment dans le cadre de la campagne électorale des élections municipales de 82 où il s'agit, pour le PS, de ne pas perdre la mairie (et le conseil régional). Pourquoi pas ? Mais... Ici se repose le problème de n'être en relation qu'avec un seul pouvoir, celui de la politique locale et de lui devoir tout. Impossible de fonctionner ainsi sans risque de ne devenir rien⁷⁰.

En retirant l'adjectif « régional » au Centre, il évite de devenir une entité au service et dans la dépendance de la région. L'horizon méditerranéen permet d'élargir les perspectives et de ne pas risquer de piéger Allio entre des découpages administratifs en cours de développement et des revendications régionalistes, très vigoureuses durant les années soixante-dix⁷¹. Pour défendre cette intuition auprès des instances régionales,

67 Allio atteste cette idée dans Collectif, « Cinéma du réel et cinéma de fiction : vrai ou fausse distinction ? Dialogue entre Pierre Perrault et René Allio », *Les Dossiers de la cinémathèque*, Écriture de Pierre Perrault, n° 11, janvier 1983, p. 42-58.

68 Gérard Bodinier, « René Allio veut créer un centre cinématographique régional en Provence », *Le Provençal*, 1980, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J416.

69 Cf. l'article de Katharina Bellan, « Construire un labyrinthe, le territoire en débat », *infra*, p. 135-149.

70 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 303, les 24, 25, 26 octobre 1979.

71 Cf. l'article de François Amy de la Bretèque, « La "décentralisation cinématographique" de la fin des années 1970. Quelques exemples dans le Midi de la France », *infra*, p. 123-134.

un autre monstre sacré provençal vint à son secours. Marcel Pagnol avait, lui aussi, pour des raisons toutes différentes, choisi ce qualificatif pour sa société baptisée dans l'entre-deux-guerres Compagnie méditerranéenne⁷². Ainsi, Allio, dont l'œuvre doit être comprise dans un rapport dialectique à celle du cinéaste Pagnol, peut se servir de cette généalogie pour séduire les politiques et parvenir à ses fins.

On peut également rappeler les recherches d'Allio sur des travaux d'historiens. En effet, à la fin de 1977, Le Seuil Audiovisuel et l'INA lui proposent de réaliser une série documentaire à partir de *L'Histoire de la France rurale* de Georges Duby et Armand Wallon qui l'amène à voir la série d'émissions réalisée l'année précédente à partir de la thèse de Fernand Braudel, *Méditerranée*. Même s'il critique durement cette forme d'adaptation qu'il qualifie d'illustrative⁷³, il s'engage dans une lecture de Braudel qui, peu à peu, le ramène vers ses préoccupations institutionnelles du moment⁷⁴, et lui permet de préciser son projet. Cette dénomination inscrit le Centre cinématographique, non au sein de problématiques conjoncturelles, mais au contraire dans un temps long braudelien qui regarde tant vers le passé que vers l'avenir. Par ailleurs, Allio souhaite avant tout que le Centre devienne un lieu de travail collectif, or la proposition de films paysans qu'il fait à l'INA prend la forme d'une « constellation » de films aux formats extrêmement divers qui pourraient être pris en charge par différents réalisateurs⁷⁵. Si le projet du *Monde paysan français* est finalement abandonné (seul l'écriture d'*Un médecin des Lumières* se poursuit entre 1979 et 1980)⁷⁶, le travail effectué par Allio à cette occasion se trouve immédiatement recyclé pour servir le projet du nouveau Centre. Ses propositions institutionnelles ne peuvent être séparées de ses réflexions de créateur.

72 Monique Glasberg, « Fontblanche, en souvenir de Marcel Pagnol », *Libération*, 7 mai 1980.

73 Pour retrouver l'histoire de ce projet, cf. Julien Centrès et Aurore Renaut, « Du *Monde paysan français* au *Médecin des Lumières* : Propositions d'écriture audiovisuelle de la Nouvelle Histoire (1977-1988) », in Myriam Tsikounas et Maxime Scheinfeigel (dir.), *René Allio, écrits d'écran, op. cit.*, p. 71-92.

74 « Et ce que je lis en ce moment, par exemple, dans Braudel, à propos de la longue durée, de ce qu'il appelle les « nappes d'histoire lente », peut sans doute nourrir le travail sur les paysans très utilement, comme « sentiment diffus » perceptible dans les films, autant, ou davantage, que comme fait historique rapporté. Mais ceci débouche sur les différents genres filmiques qu'il faudrait aborder dans cet ensemble et il faudra que j'en vienne à cela pour faire des propositions. C'est un peu prématuré et il faudra d'abord réfléchir et travailler là-dessus, plus précisément et voir si la préparation confirme ce que jusqu'à présent je ne fais que pressentir, plus par intuition et désir, en fait, que par quelque autre démarche. (Et faudrait-il que ce que l'histoire nous dit, comme science, ne démente pas ce que nous fait sentir notre intuition ?) Ce projet d'histoire de la France rurale, en fait, m'intéresse d'abord comme possibilité d'expérimentation et de mise en pratique de ce que je sais et sens et pressens, aujourd'hui, du travail cinématographique, du rôle que je voulais y jouer, pas seulement avec mes films mais avec des films faits par d'autres et s'inscrit tout à fait dans le même genre de visée que le Centre Cinématographique Régional. » René Allio, *Les Carnets 2, op. cit.*, p. 153, le 11 octobre 1977.

75 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 148-149, le 29 septembre 1977. Il évoque dans ses carnets la possibilité de produire *Le Monde paysan français* avec le Centre régional cinématographique.

76 *Ibid.*, p. 252, le 25 mai 1980.

Dans l'esprit de René Allio, la Méditerranée est une histoire, un creuset de civilisations où se sont croisées les cultures depuis des siècles, tout autant qu'une promesse⁷⁷. Cette dimension est réaffirmée jusque dans les statuts de l'association, modifiés en septembre 1983⁷⁸.

La création au Centre

Comme nous avons déjà tenté de l'esquisser plus haut, ce projet d'institution culturelle ne peut être détaché de l'œuvre de René Allio. Et c'est sans doute l'une des principales raisons de l'impossibilité de relever le Centre après l'échec commercial du *Matelot 512* en 1985. La constitution de la première équipe est à ce titre révélatrice, puisqu'elle reprend celle de *Retour à Marseille*, qu'Allio a pu éprouver dans la préparation d'un film et d'un tournage. Comme déjà à l'époque de *La Vieille Dame indigne*, mais sans doute de façon encore plus radicale, Allio cherche à échapper aux clichés marseillais. La ville ne peut se résumer à une carte postale du Vieux-Port, il voit plus large et s'intéresse aux nouveaux quartiers populaires, à ses habitants et particulièrement à sa jeunesse. Jean-Pierre Daniel⁷⁹, rencontré en novembre 1976 au moment de la sortie de *Moi, Pierre Rivière...*⁸⁰ à Marseille, puis Jacques Allaire⁸¹, au mois de février suivant, et Thérèse Consolo⁸², lui permettent de mener des entretiens dans les quartiers Nord qui lui servent à nourrir le scénario de ce film contemporain. Le cinéaste ne tarde pas à les engager, Jacques Allaire comme administrateur, à la suite de Pomme Meffre et Thérèse Consolo comme secrétaire, dans l'aventure de ce Centre cinématographique dont ils deviennent les véritables piliers. Dès la première rencontre avec Jean-Pierre Daniel, Allio lui propose de réaliser un film dans le cadre de ce Centre encore virtuel. Membre de l'association, il collabore à divers titres au sein de la structure⁸³. Pomme Meffre est elle aussi associée à l'aventure du film en tant que stagiaire, elle forge ses premières armes en cinéma.

Les statuts de l'association, les projets programmatiques du CMCC, celui de 1975 ou celui de 1979, les innombrables bilans d'activités rendus chaque année aux instances régionales ou nationales, rendent compte du caractère central de la création

77 Cf. Marguerite Vappereau « Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique de l'utopie à la pratique » in Myriam Tsikounas et Maxime Scheinfeigel (dir.), *René Allio, écrits d'écran, op. cit.*, p.160 et l'article de Katarina Bellan, « Construire un labyrinthe, le territoire en débat », *infra*, p. 135-143.

78 Statuts du CMCC de 1983, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte : 5J83.

79 Jean-Pierre Daniel, cinéaste et animateur culturel, est l'un des intervenants réguliers du CMCC. Il est conseiller technique et pédagogique de la Direction régionale de la Jeunesse et des Sports.

80 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 74, le 19 novembre 1976.

81 *Ibid.*, le 27 février 1977.

82 Thérèse Consolo travaillait avec Jacques Allaire comme assistante sociale dans les quartiers Nord. Elle devient la secrétaire incontournable du CMCC.

83 Cf. l'entretien avec Jean-Pierre Daniel, *infra*, p. 81-88.

dans la définition des missions du CMCC⁸⁴. René Allio a souffert des conditions de production de *Retour à Marseille* imposées par Gaumont, et finit par regretter la liberté qu'il avait eue sur le tournage de *Moi, Pierre Rivère...* Dans le texte programmatique de 1975 on peut lire :

Le cinéma connaît aujourd'hui une évolution qui développe production et distribution dans des formes industrielles et fixe le spectacle cinématographique de grande consommation dans des genres très déterminés. [...] Pourtant, c'est dans l'existence, au sein de la production nationale, d'un courant de création indépendant, avec les recherches, les essais qu'il impliquerait, l'accès plus facile qu'il offrirait à l'expression pour les auteurs nouveaux, que peut se gager la meilleure part de la vitalité et du devenir de notre cinéma [...] ⁸⁵.

Allio n'est pas resté insensible au « culte de la créativité⁸⁶ » qui s'est développé dès la fin des années soixante. Il s'inscrit ainsi dans la lignée des positions défendues par Roger Planchon au théâtre. Le metteur en scène va jusqu'à affirmer, en 1981, qu'il faut abandonner le mot culture, trop galvaudé, et reprendre les termes d'art et d'artistes⁸⁷ – position reprise par Jack Lang à la fin des années quatre-vingt. Mais, très concrètement, René Allio est aussi prêt à s'engager pour soutenir la création localement. Le CMCC aurait pour mission d'accompagner les jeunes cinéastes de la pré- à la post-production : pour monter les dossiers d'aides de financement, aider à l'écriture et assurer du prêt de matériel pour les tournages et le montage.

Repasant à l'assaut des institutions étatiques pour obtenir un budget de fonctionnement, René Allio rédige une nouvelle présentation de son projet qu'il dépose auprès du Fonds d'intervention culturelle (FIC) fin 1978. Cet organisme interministériel rattaché au premier ministre est une innovation de Jacques Duhamel, au début des années soixante-dix, qui permet de ne pas faire peser tout le poids des dépenses culturelles sur le budget du ministère de la Culture encore très peu doté⁸⁸. En contrepartie, pour obtenir ses subsides, il faut réussir à convaincre largement le gouvernement. Dans cette nouvelle version du projet⁸⁹, Allio présente toujours le CMCC comme une expérience pilote de décentralisation et conserve l'idée d'une équipe permanente pour produire et réaliser des films. Il défend la nécessité du soutien à un cinéma de recherche grâce à la mutation technologique de l'audiovisuel des années soixante-dix. Dans une perspective patrimoniale, le CMCC serait un potentiel producteur de documents comme ceux

84 René Allio, *Projet pour un CMCC* (1978), *infra*, p. 97-101.

85 René Allio, « Projet d'un Centre cinématographique régional », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

86 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 356.

87 Claude Régent, « Villeurbanne sans Chéreau, une année de transition pour Roger Planchon », *Le Monde*, jeudi 17 septembre 1981.

88 Augustin Girard, « Le Fonds d'intervention culturelle », dans *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel, 1971-1973*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la Culture/La Documentation française, 1995, p. 241-265.

89 René Allio, *Projet pour un CMCC* (1978), *infra*, p. 97-101.

qui servirent l'écriture de *Retour à Marseille* et il reprend l'idée d'une variabilité des formats, née dans la réflexion autour du *Monde paysan français*. L'État doit contribuer à la constitution d'archives sonores et participer à l'effort d'enregistrement du grand bouleversement des mentalités de l'époque. Le cinéma et l'audiovisuel doivent faire témoignage, dans la lignée des travaux de Jean Rouch, Michel Brault et Pierre Perrault. Le volet formation du projet doit permettre à de jeunes cinéastes d'éviter le passage obligé par Paris et, à terme, pourrait faire émerger une « école méditerranéenne », dans la lignée de Marcel Pagnol et de Jean Renoir. Malheureusement, le problème de la concurrence entre un cinéma artisanal et une production privée n'est pas résolu. Allio, qui revendique à nouveau son intérêt pour diriger une telle expérience, propose, cette fois, de développer son travail dans la région, mais en dehors du Centre. Il termine par ses mots : « Je souhaite y aider, y assumer un risque », risque trouvant une compensation dans les chances de réussite qu'il escompte.

Le 25 janvier 1979, alors qu'il doit débiter le tournage de *Retour à Marseille*, Allio, conscient des enjeux politiques de ce soutien du FIC, écrit dans son carnet :

Je « remonte » à Paris une journée pour défendre encore une fois le projet du CMCC devant le chef de cabinet du ministre des Affaires culturelles, et, une heure après, devant le conseiller culturel pour l'Audiovisuel auprès du Premier ministre. Le premier est déjà convaincu puisque les affaires culturelles avaient donné le feu vert en septembre. Le second succède à Clermont-Tonnerre qui avait bloqué le dossier et qui vient d'être nommé à la tête de la SFP. (L'accession prochaine à ce poste n'étant peut-être pas étrangère à son scepticisme quant au projet. Pourtant je l'avais rencontré deux fois, en novembre et décembre, et je croyais l'avoir convaincu). On m'a demandé de donner une étude du « marché » visé par les productions du CMCC. Une décision définitive interviendra fin février⁹⁰.

Il défend son projet point par point en argumentant à chaque réserve de la commission. On l'interroge sur les débouchés des productions du centre et la possibilité d'un marché régional. Allio riposte qu'il n'y a pas de lien entre un centre de création régional et un marché audiovisuel local : les productions qu'il veut soutenir doivent pouvoir circuler sur le marché mondial. L'exemple de Pagnol est à ce titre éloquent : ses films, dont l'action se passe en Provence, n'étaient pas faits uniquement pour un public méridional, mais pour le marché français et international⁹¹. Le 29 mars, il apprend que le ministère des Finances s'est opposé au projet « contre l'avis des Affaires culturelles, du FIC, de la DATAR⁹² ». L'idée d'équipe permanente de production remet en question trop radicalement l'organisation professionnelle du cinéma à une époque où l'intervention dirigiste de l'État en matière de politique culturelle et de décentralisation n'est plus en

90 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 230.

91 Entretien tiré de *Tecimeoc*, octobre 1979, press-book du CMCC, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J415.

92 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 234, le 10 avril 1979.

vogue. En 1978, Augustin Girard, chef de service des études et recherche au ministère de la Culture, a signé un célèbre article sur les « industries culturelles ». Il affirme que les deux objectifs des politiques culturelles, démocratisation et décentralisation, avaient été réalisés avec beaucoup plus d'ampleur par ces industries culturelles plutôt que sous l'impulsion de l'État⁹³. En 1979, le nouveau ministre de la Culture et de la Communication, Jean-Philippe Lecat, lui emboîte le pas en déclarant que la décentralisation culturelle est une idée dépassée : « l'argent privé ne salit pas la culture⁹⁴ ». Le projet d'Allio est perçu par beaucoup de représentants de l'institution comme anachronique. Mais Allio, rompu aux difficultés de production, ne se démobilise pas alors qu'il vient tout juste d'achever quatre mois de tournage.

Tout en soutenant plusieurs créateurs, et alors que le Centre ne reçoit encore aucune aide pour financer son fonctionnement⁹⁵, Allio cherche à fédérer d'autres cinéastes sous forme de coopérative de production pour inventer de nouvelles formes de cinéma. Ainsi, il propose dans ses carnets de « constituer un "paquet" de projets de films à financer globalement⁹⁶ ». En 1980, pour une nouvelle demande d'aide au FIC, René Allio précise ce projet qui s'oriente vers une double enquête filmée sur les mémoires en milieu urbain et rural. Elle prend le titre des « Outils du narrateur⁹⁷ ». Suite à un nouveau refus, René Allio écrit :

C.M.C.C. Nous avons appris la semaine dernière, par B. Jeannot du FIC, qu'il existait une opposition sur notre projet de demande de financement par le FIC des « outils du narrateur », financement qui nous aurait permis, dans le cadre du coût de ces deux enquêtes de payer notre fonctionnement. Opposition, donc, venant du cabinet du Premier ministre. B. Jeannot pense que c'est toujours Clermont-Tonnerre qui est opposé au CMCC. Peut-être n'est-ce pas seulement qu'une question de politique culturelle ou financière, concernant le secteur de la production décentralisable, mais une question de politique tout court par rapport à Gaston Defferre et aux deux perspectives électorales : présidentielles dans un an, municipales deux ans plus tard, d'où pas de cadeau à Gaston Defferre⁹⁸.

93 Augustin Girard, « Industrie culturelles », *Futuribles*, septembre-octobre 1978, p. 597-605, repris dans Geneviève Gentil et Philippe Poirrier (dir.) *La Politique culturelle en débat, Anthologie (1955-2005)*, *op. cit.*, p. 80-83.

94 *Culture et communication*, n° 17-18, juin-juillet 1979 et *Les Nouvelles littéraires* du 4 octobre 1979 cité par Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 366.

95 Premières réalisations du CMCC alors qu'il ne reçoit pas d'aide de fonctionnement : Jean-Pierre Denis sollicite Allio dès le début 1978 et *Histoire d'Adrien* reçoit la Caméra d'or à Cannes en 1980 ; *Les Voyages du château* de Jean-Pierre Daniel et Jean Cristofol ; *Courbessac* de Paul Saadoun et Marie-Thérèse Nadal ; *L'Échelle* d'Alain Ughetto, film d'animation en 8 mm produit avec le GREC, nombreux prix et sélections aux Césars et à Cannes ; *Aguégué Mecano* du groupe aixois Bassina Ciné, primé à Grenoble et au festival de Sarlat ; *Histoire d'Yeux* d'Alain Fraud, aide GREC ; *Nomade* de Vincent Martorana, aide GREC. « CMCC premiers bilans – objectifs – devis », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

96 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981*, *op. cit.*, p. 234, le 10 avril 1979.

97 René Allio, « Les Outils du narrateur », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

98 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981*, *op. cit.*, p. 370-371, le 5 juin 1980.

Tenace, en 1981, Allio suggère la création d'un fonds d'archives brutes qui pourraient être constitué des rushes des films du CMCC et rappelle que pour la réalisation de *L'Heure exquise* d'une durée de soixante minutes, huit heures de rushes ont été tournés et pourraient faire l'objet d'une conservation⁹⁹. Enfin, en mai 1982, le projet se transforme à nouveau pour devenir un film collectif intitulé « Un labyrinthe¹⁰⁰ » qui, malgré l'obtention de l'aide à la création de l'OCCAV en juillet 1982¹⁰¹ n'aboutira pas. Mais Allio ne peut se résoudre à enterrer ce projet. Il écrit en décembre 1985 : « Je pense malgré moi au *Labyrinthe*¹⁰² ». Après la fin du montage du *Matelot 512*, en janvier 1985, il imagine en faire un documentaire plus classique, suite de *L'Heure exquise*, qui pourrait s'intituler *Croisements*¹⁰³. Ces changements de titre ne peuvent gommer la continuité entre tous ces projets individuels ou collectifs.

Contrairement au propos de la présentation de 1979, et alors qu'il aspire sincèrement à la possibilité d'une création collective, Allio met de plus en plus en avant ses projets en tant que moteurs des activités du CMCC¹⁰⁴. Il poursuit coûte que coûte son travail personnel. Huit jours après la fin du tournage de *Retour à Marseille* en avril 1979, Allio revient sur l'idée d'un film autour de ses souvenirs familiaux et Marseille, sa ville natale, qui aboutit en 1981¹⁰⁵. *L'Heure exquise* est alors coproduit par l'INA. On trouve les premières traces du projet du *Matelot 512* dès le 14 mai 1980, alors que Jacques Allaire vient de recevoir les deux cahiers des mémoires d'Émile Guinde, bistrotier de 91 ans. Allio ne tarde pas à voir les potentialités cinématographiques de ce manuscrit¹⁰⁶. Le projet accompagne donc quasiment toute la période d'activité du CMCC.

Dans la lignée de l'histoire des politiques culturelles françaises, qui s'est toujours appuyée sur le mécénat d'État, depuis les grandes commandes royales, reprises successivement sous la Cinquième République par André Malraux, Jacques Duhamel et Michel Guy¹⁰⁷, les demandes d'aides à l'échelon national apparaissent à Allio comme une évidence au vu de la mission de création du Centre. Dans une perspective tout autant malrucienne que vilarienne, il tient à garder ses distances avec le secteur de l'animation culturelle et refuse l'idée diffusée par le courant de l'éducation populaire

99 « CMCC premiers bilans – objectifs – devis », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

100 Cf. Katarina Bellan, « Construire un labyrinthe, le territoire en débat », *infra*, p. 135-143.

101 « Lettre de Annie Rulleau à Jean-Claude Bois », IMEC, fonds René Allio, côte ALL 71.

102 René Allio, carnets, IMEC, fonds René Allio, doc. cit., le 21 décembre 1984.

103 *Ibid.*, le 13 janvier 1985.

104 Cette orientation est un héritage de mai 68 qui a pu prendre diverses formes durant les années soixante-dix comme, entre autres, les groupes Dziga Vertov, autour de Jean-Luc Godard, ou Medvedkine, autour de Chris Marker.

105 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 236-237, le 10 avril 1979.

106 René Allio, brochure de présentation du *Matelot 512*, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J223.

107 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique, op. cit.*, p. 196.

d'une pédagogie qui donnerait accès à la culture. René Allio est plus proche du concept du « choc esthétique » tel que l'a toujours défendu André Malraux. Depuis 1967, l'opposition entre animation et création s'est radicalisée¹⁰⁸, en partie sous l'influence de Roger Planchon. Pourtant, il ne peut faire l'économie de cette terminologie remise au goût du jour à partir du début des années soixante-dix, durant lesquelles une conception esthétique de l'action culturelle cède le pas à une conception plus socio-éducative¹⁰⁹ qui va être prise en charge par le Haut-commissariat à la Jeunesse et aux Sports, après que l'éducation populaire, souvent associée à la tradition communiste, soit tout à fait passée de mode¹¹⁰. Il cherche donc à problématiser la question de l'animation pour lui donner un caractère plus créatif. Il écrit :

L'animation culturelle comme institution est le lieu où se « normalise » la créativité. C'est bien pourquoi c'est dans la jeunesse d'une part, et dans les activités de « loisirs » de l'autre, qu'on voit « l'animation » se développer et fleurir puisque ce sont les points faibles du système, là où par nature (la jeunesse) ou par besoin (le loisir) peuvent pousser des forces, s'exprimer des besoins, s'éprouver des désirs qui mettent en question l'établi, le normal, l'institué, l'ordre des choses, des discours, bref le pouvoir¹¹¹.

Il en vient à opposer créativité et animation culturelle. Dans son bilan d'août 1981, Allio admet à la fin de son texte que le CMCC doit participer à « l'animation », mais il tient à préciser, en rappelant l'étymologie du terme, qu'il ne s'agit pas de prétendre donner de « l'âme » à des communautés ou des lieux qui n'en auraient pas, mais plutôt de retrouver cette âme et d'en rendre compte en proposant une image dans laquelle elles se reconnaissent¹¹². Cette idée est à rapprocher de la célèbre critique de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel, dans leur ouvrage *L'Amour de l'art* à la fin des années soixante. Très critique à l'encontre des animateurs, ils constatent que leur rôle ne sert qu'à légitimer les inégalités culturelles existantes¹¹³. On peut relever la situation paradoxale dans laquelle se trouve Allio qui est, au CMCC, entouré de gens qui viennent de l'animation que ce soit Jean-Pierre Daniel, Jacques Allaire ou Thérèse Consolo. Le cinéaste veut être le moteur d'une politique culturelle ambitieuse dont le seul moteur serait la création, en tant qu'artiste de premier plan, et prend immédiatement ses distances avec toute tentative de transposer son activité dans le champ social. Il cède pourtant parfois à cette mode des années soixante-dix pour pouvoir obtenir des aides financières. En effet, l'EPR n'a pas de prérogatives pour attribuer des aides de fonctionnement, ni participer

108 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle, op. cit.*, p. 288.

109 *Ibid.*, p. 285-286.

110 *Ibid.*, p. 234.

111 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 87, le 11 janvier 1977.

112 René Allio, « CMCC, Fontblanche, un Centre de création cinématographique, direction René Allio (août 1981) », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J15.

113 Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'Amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 51.

à la production de films. Début 1981, Allio tente de contourner cette difficulté en demandant une aide à la Région pour la constitution d'un fonds de pellicules et de bandes magnétiques pour aider des premiers films de court-métrage réalisés en région. Il place cette activité du côté de l'animation plutôt que de la production puisqu'il s'agit d'expérimentation de jeunes cinéastes sans soutien de production. En mars 1981, cette aide lui est accordée¹¹⁴. On doit donc prendre la mesure du soutien effectif du conseil régional PACA qui accorde des financements pour toutes sortes de missions qui, en fait, permettent de faire vivre la création au sein du CMCC.

Pouvoir et création

À chaque refus du FIC, la Région répond par un engagement un peu plus important envers le CMCC, dans la limite de ses possibilités. Cela prouve bien qu'avant même les lois sur la régionalisation qui seront mises en place par Defferre lui-même, en tant que ministre de l'Intérieur et de la décentralisation, en 1982, et qui donnent aux régions le statut de collectivité territoriale de plein exercice, on peut repérer localement des expérimentations culturelles. L'EPR, avec son office régional de la culture, est entreprenant. René Allio témoigne dans ses carnets de ce soutien :

Il faut donc faire sans [l'aide de l'État]. Heureusement la Région a aussitôt réagi en envisageant d'augmenter son apport. Nous sommes convenus que je dois proposer d'ici à un mois un budget plancher pour l'équipement, un budget plancher pour le fonctionnement dans un premier temps par le biais de crédits d'études¹¹⁵.

L'EPR essaie donc de contourner l'impossibilité dans laquelle il se trouve de financer le Centre pour son fonctionnement. Puis, après le second refus du FIC en août 1980, Michèle Merli assure à Allio que la Région votera une subvention pour financer une animation qui servira en fait à payer du fonctionnement¹¹⁶. C'est ainsi que les rencontres et les séminaires vont voir le jour.

Cette situation inconfortable du CMCC, qui vivote tant bien que mal dans la dépendance du pouvoir régional, inquiète son directeur. Il dit ne pas vouloir devenir « l'un des objets culturels du PS, encore moins un Louis Daquin du PS¹¹⁷ ». Il se confie d'ailleurs très honnêtement à Michèle Merli :

Nous avons parlé très franchement de la situation inconfortable de n'avoir comme seul partenaire que la région et donc Gaston Defferre et le PS. J'ai dit que dans l'hypothèse

114 « Financement du CMCC. Subventions accordées par le conseil régional PACA. 1981-1982 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J75.

115 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 234, le 10 avril 1979.

116 *Ibid.*, p. 373, le 8 juin 1980.

117 *Ibid.*, p. 371, le 5 juin 1980.

où la Région en ferait une occasion de bataille politique, je donnerais immédiatement ma démission. Que ce serait d'ailleurs la meilleure façon de faire avorter et donc de perdre le bénéfice de ce projet et de sa nouveauté. Qu'il valait mieux en être riche, avancer comme si de rien n'était et jouer la réussite plutôt que l'échec, même si c'est moins facile avec moins d'argent. Que de toute façon cette réussite se jugera non pas à la quantité de subventions, mais à la capacité de faire se développer, dans le cadre de financements du marché, une production régionale originale dans le cadre de ce marché. Elle est d'accord avec cette façon de voir¹¹⁸.

René Allio ne peut devenir l'homme d'un pouvoir local après avoir été proche, pendant des années, de Roger Planchon qui s'est illustré par sa farouche indépendance et sa lutte contre les notables locaux¹¹⁹. Les maisons de la culture ont d'ailleurs été conçues par André Malraux pour soutenir les artistes contre les pouvoirs locaux. Mais, si les situations de Lyon dans les années soixante et de Marseille dans les années soixante-dix sont incomparables, elles révèlent pourtant toutes deux la fragilité des rapports entre le pouvoir et la création.

La relation de René Allio à Gaston Defferre connaît aussi des revers, comme lors de la projection d'équipe de *Retour à Marseille* en avril 1980. Le député-maire de Marseille se montre extrêmement cassant à propos du film et accuse Allio de montrer « la tourbe de Marseille » et de « cracher dans la soupe¹²⁰ ». L'accueil en demi-teinte au festival de Locarno, au mois d'août, lors de sa première projection publique, mine un peu plus le cinéaste. Le différend s'aggrave encore un peu plus en septembre, quand il s'agit d'organiser une avant-première à Marseille. Non sans humour, Allio fait le récit dans ses carnets du refus formel du maire que la ville soit engagée dans un tel événement¹²¹. Mais ce conflit l'inquiète d'abord du fait des conséquences qu'il pourrait avoir sur le tout jeune CMCC. Il s'interroge sur la possibilité d'une création libre dans un centre cinématographique dépendant entièrement du pouvoir de l'homme fort de Marseille. Il riposte par une longue lettre à Gaston Defferre le 7 septembre 1980. Après l'avoir remercié longuement pour son soutien au CMCC, enjeu non seulement local mais national, Allio lui rappelle que les rapports entre le pouvoir politique et la

118 *Ibid.*, p. 373, le 8 juin 1980.

119 À Villeurbanne, au début des années soixante, soutenu par le ministère de la culture, Planchon est partie prenante d'un projet de maison de la culture qui est abandonné au profit d'une usine intercommunale d'incinération des ordures ménagères. Puis, de nouveau quelques années plus tard, le plan d'une maison de la Culture à Lyon pour Planchon est enterré après vingt-six mois de « négociations chaotiques » en février 1967. Louis Pradel, maire de Lyon, ne veut pas négocier d'égal à égal avec des « saltimbanques » et entend les traiter comme des employés de l'autorité politique. On comprend donc l'exaspération du metteur en scène lyonnais quand il revendique, la même année, à Avignon, « le pouvoir aux créateurs ». Michel Bataillon, *Un défi en province, Planchon*, tome 2 : 1957-1972, Paris, Marval, 2001, p. 144-158.

120 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981*, *op. cit.*, p. 340, le 2 avril 1980.

121 *Ibid.*, p. 392-393, le 26 août 1980.

création artistique ont souvent été orageux¹²². Sans le nommer, on peut comprendre à demi-mot à quel point la figure d'André Malraux est exemplaire à ce titre pour Allio. On se souvient de sa défense de Jean Genet lors de la création des *Paravents* au théâtre de l'Odéon dirigé par Jean-Louis Barrault en 1966. Allio précise ensuite que *Retour à Marseille* n'a rien à voir avec le CMCC et prévient Gaston Defferre qu'il n'a pas l'intention de soutenir, au sein du Centre, des œuvres qui font l'apologie de la région. C'est en agissant ainsi qu'il pense servir au mieux les intérêts du territoire. Une quinzaine de jours plus tard, Gaston Defferre l'assure de sa parfaite liberté, mais le prévient qu'il s'autorise le droit de faire part de ses divergences de vues, s'excusant de la brutalité de sa première réaction¹²³.



Fig. 2 : René Allio et Gaston Defferre, 1981, Archives régionales/fonds CMCC.

122 Lettre de René Allio à Gaston Defferre, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J374.

123 Lettre de Gaston Defferre à René Allio (22 septembre 1980), Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J374, reprise dans ce volume, *infra*, p. 109-112.

Le maire de Marseille a depuis toujours cherché à entretenir une image de libéral. Ancien résistant, pilier socialiste, il a été secrétaire d'État chargé de l'Information en 1946 et a assuré à son groupe politique le contrôle de la radio. Il réussit à décrocher la mairie grâce à une alliance avec la droite en 1953. Sensible aux problématiques de l'information en tant que patron de presse¹²⁴, il œuvre pour la mise en place d'une télévision régionale, ainsi Marseille reçut le premier émetteur régional en 1954¹²⁵. Il se pose en défenseur des libertés locales et en modernisateur de la vie politique française en permettant à la société civile de participer aux décisions politiques dans une visée assez proche de celle du général de Gaulle. Mais, dans les années soixante-dix, il est devenu un « *super-notable* », expert du jeu politique local, cumulant les mandats¹²⁶. Pourtant, l'expérience du CMCC et l'engagement de Gaston Defferre pour la culture nous autorisent à nuancer ce portrait : sa *persona* politique se caractérise, jusque dans les années quatre-vingt, par un savant mélange entre modernisme et notabilité traditionnelle¹²⁷. Il ne faut pourtant pas faire de l'engagement des élus locaux dans la culture une nouveauté de la V^e République sous l'influence du dynamisme malrucien ; Philippe Poirrier rappelle que l'idée du prestige culturel des cités s'est peu à peu imposée dès la III^e République¹²⁸. Si, avant-guerre, l'éducation populaire était en grande partie soutenue par l'État, à partir des années soixante, les municipalités commencent à investir dans des équipements et dans l'animation socio-culturelle. En 1960 naît la Fédération nationale des centres culturels communaux (FNCCC), qui contribue à la sensibilisation des élus locaux¹²⁹. Alors que l'État prône encore, sous l'impulsion de Malraux, une culture élitaire, les municipalités sont plus ouvertes aux courants issus de l'Éducation populaire. Pourtant, c'est la FNCCC qui se fait la chambre d'écho de l'appel de Planchon du « pouvoir au créateur » en 1967 à Avignon¹³⁰. Le 26 juin 1967, Gaston Defferre annonce justement le début du chantier d'une nouvelle maison de culture à Marseille qu'Antoine Bourseiller, alors au Centre dramatique à Aix-en-Provence, pourrait à terme diriger au milieu d'un grand projet comprenant un hôtel et

124 Gaston Defferre dirige, avec Francis Leenhardt, *Le Provençal* depuis 1944. Ce journal méridional est un maillon important de sa conquête du pouvoir local.

125 Anne-Laure Ollivier, « Notabilité et modernité politique. Le cas Gaston Defferre, 1944-1986 », *Histoire@Politique*, n° 25, janvier-avril 2015 [en ligne : www.histoire-politique.fr], p. 107.

126 *Ibid.*, p. 110-113.

127 *Ibid.*, p. 103-119.

128 Philippe Poirrier, « Les collectivités territoriales et la culture : des Beaux-Arts à l'économie créative », in Philippe Poirrier (dir.), *Politiques et pratiques de la culture*, Paris, La Documentation française, 2017, p. 66.

129 *Ibid.*, p. 67.

130 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 175.

un complexe commercial¹³¹. Elle devait alors remplacer l'ancienne maison de la culture créée par Jean Lartigue en 1935. Mais, la découverte de vestiges romains sur le site, aux abords de la Bourse, interrompt le chantier dès le mois suivant¹³². Si, en 1970, le projet n'est pas abandonné par la mairie¹³³, il le sera de fait en 1974 quand Michel Guy annonce l'abandon de tous les projets de maisons de la culture, jugées trop coûteuses, et l'investissement dans des équipements plus légers¹³⁴. Les partenariats avec les villes sont assumés par une politique de contractualisation, Michel Guy met en place cette même année un système de « chartes culturelles¹³⁵ ».

Les élus, pour conserver le pouvoir, se doivent également de répondre aux bouleversements démographiques et sociaux de l'après-guerre qui influent sur la composition du corps électoral : les professions à composante intellectuelle augmentent et sont en demande de propositions culturelles de proximité¹³⁶. On assiste donc, dans les années soixante-dix, à un retournement du rapport entre le centre et la périphérie : les investissements des municipalités dans la culture deviennent plus importants que ceux de l'État¹³⁷. Des sections spéciales déléguées à la culture voient le jour dans les villes¹³⁸ et une nouvelle génération, contemporaine du volontarisme de l'action culturelle malrucien et de l'institutionnalisation des avant-gardes, est appelée à les diriger¹³⁹. Michel Pezet et Michèle Merli, premiers soutiens du CMCC, en sont des représentants à Marseille et à la Région. À partir de mai 68, le progressisme des élus peut être évalué en fonction de leur engagement vis-à-vis des artistes et des créations les plus audacieuses¹⁴⁰. On ne peut certainement pas faire de Marseille un ville pionnière du point de vue culturel, mais derrière les villes les plus entreprenantes que sont Grenoble ou Lyon, la cité phocéenne tente de ne pas se laisser distancer. En 1981, la politique culturelle municipale de Gaston Defferre est saluée : sous ses mandats, il a impulsé un maillage tendu d'équipements qui comprend l'Opéra municipal, des bibliothèques, plusieurs musées, un

131 Anonyme, « Antoine Bourseiller va étendre les activités du centre dramatique d'Aix vers Marseille », *Le Monde*, lundi 26 juin 1967.

132 Anonyme, « Le maintien "in situ" des vestiges grecs dégagés derrière la Bourse entraînerait une perte de plus de 43 millions », *Le Monde*, samedi 22 juillet 1967 et Maurice Denuzière, « Les vestiges grecs de Marseille pourront être conservés dans leur site », *Le Monde*, vendredi 27 décembre 1968.

133 Étienne Mallet, « Une nouvelle affaire des Halles à Marseille », *Le Monde*, jeudi 17 décembre 1970.

134 Louis d'Andrel, « Le secrétaire d'État à la culture veut multiplier les échanges entre la province et Paris », *Le Monde*, vendredi 28 juin 1974.

135 Philippe Poirrier, « Les collectivités territoriales et la culture : des Beaux-Arts à l'économie créative », art. cit., p. 68.

136 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 311.

137 *Ibid.*, p. 305-306.

138 *Ibid.*, p. 322.

139 *Ibid.*, p. 324.

140 *Ibid.*, p. 144.

conservatoire, un théâtre et quatre-vingts maisons de jeunes ou de quartiers¹⁴¹. Gaston Defferre a bien compris que le soutien municipal à la culture devient un enjeu électoral et donne une teinte progressiste à l'image de l'équipe municipale et du maire¹⁴². Le dynamisme culturel des villes ne dépend pas du soutien d'une singularité locale, mais plutôt de l'investissement dans des projets qui répondent à des références intellectuelles nationales¹⁴³. Bien que marseillais d'origine, Allio, dont l'œuvre de scénographe et de cinéaste est reconnue sur la scène nationale, est lui aussi un « artiste turbo », il cumule tous les critères artistiques promus par André Malraux et Émile Biasini¹⁴⁴. S'il s'est installé à Marseille plus d'un an pour réaliser *Retour à Marseille*, il repart pour Paris en avril 1979, quelques jours après la fin du tournage, pour des raisons d'ordre privé¹⁴⁵. La politique culturelle gagne donc peu à peu du terrain dans l'arène politique locale et le soutien qu'obtient le CMCC n'en est que le résultat.

Au sein du Parti socialiste, dont Gaston Defferre est l'un des ténors, la question culturelle progresse également. En 1971, un secrétariat national à l'action culturelle est créé, il soutient dans un premier temps les animateurs et les initiatives dites « socio-culturelles », se tenant ainsi à distance des positions communiste et malrucienne¹⁴⁶. 1974 marque une première inflexion, *La Nouvelle revue socialiste* engage une orientation inédite du développement culturel et encourage les élus à protéger l'indépendance des acteurs culturels¹⁴⁷. La campagne des municipales de 1977 marque l'avènement d'un véritable culte de la création¹⁴⁸. Sans remettre en question le sincère intérêt de Gaston Defferre pour la personnalité de René Allio, on ne peut que constater la concordance de ces dates avec celle de leur première rencontre en 1976. On peut également rappeler que pour préparer les prochaines échéances présidentielles, Jack Lang est nommé en 1979 secrétaire général à la culture du PS. Il réunit en juin 1980, quelques mois après l'inauguration du CMCC, les Assises européennes pour le cinéma et l'image à Hyères. François Mitterrand tient alors un discours proche de celui de René Allio en dénonçant un système cinématographique français « dominé par quelques féodaux qui

141 Marc Ambroise-Rendu, « M. Gaston Defferre à Marseille : trente ans d'effort pour humaniser la démesure », *Le Monde*, mercredi 24 juin 1981.

142 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 328.

143 *Ibid.*, p. 325.

144 *Ibid.*, p. 293-294 et p. 318. Émile Biasini avait été nommé par Malraux en tant que directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle en 1961 au ministère de la Culture. René Allio le retrouve dans sa carrière à plusieurs reprises à l'époque de la rénovation du Muséum national d'histoire naturelle dans les années quatre-vingt-dix.

145 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981*, *op. cit.*, p. 179, le 10 avril 1979.

146 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 340.

147 « Orientation générale d'une politique culturelle », *Nouvelle revue socialiste*, n° 4, 1974, cité par Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, *op. cit.*, p. 330.

148 *Ibid.*, p. 331 et 334.

imposent leur loi » et qu'il ne veut qualifier ni de créateurs, ni de producteurs, mais de « diffuseurs d'images¹⁴⁹ ». Incrédule face à ces effets d'annonce, Allio note dans ses carnets :

Il s'agit de parler des « cinémas nationaux » européens. Allemands, Grecs, Italiens et Français sont ici, sous la houlette de Jack Lang, du PS. Intérêt des questions qui sont débattues ici à propos des perspectives européennes qui visent à nous organiser en pur marché pour les futures distributions de marchandises audiovisuelles (qui seraient faites par d'autres ? Ce n'est pas si sûr). Mais opération politique et préélectorale du PS en même temps. Contexte qui enlève beaucoup d'intérêt à ces discussions.

Encore une fois, on parle de réformes, de structure et des hommes d'institution. Les œuvres se font toujours dans un rapport conflictuel avec l'institué. Marguerite Duras intervient là-dessus avec une certaine violence et elle a raison de dire qu'elle parle depuis un autre lieu et qu'elle ne se sent pas concernée¹⁵⁰.

Mais, même si avant le mois de mai 1981, ces annonces semblent quelque peu dérisoires, elles marquent toutefois un intérêt du candidat socialiste pour la situation du cinéma français et annonce d'une certaine façon le soutien que reçoit le CMCC à partir de 1981.

Enfin, on ne peut faire l'économie de rappeler que Gaston Defferre est, en 1981, le pilote des lois de décentralisation de 1982 et 1983. Le 26 mai 1981, lors de l'inauguration du théâtre de la Criée, quai de Rive-Neuve, face au bassin du Vieux-Port, la ville apprend que son maire obtient un fauteuil de ministre d'État, juste avant la levée de rideau sur *Les Fourberies de Scapin*, mis en scène par Marcel Maréchal¹⁵¹. Dès le 9 juin, Defferre écrit au nouveau ministre de la Culture, Jack Lang, et l'engage à prêter attention au projet du CMCC de René Allio, encore uniquement soutenu par la Région : « L'absence de crédits d'État au concours de cette action de décentralisation de la création audiovisuelle et cinématographique menace l'expression de la création régionale¹⁵². » Le 2 mars 1982, il insiste : « La décentralisation ne sera réussie, c'est-à-dire perceptible par les citoyens, que le jour où la décentralisation administrative et politique sera suivie, complétée, par une décentralisation culturelle, économique¹⁵³. » La décentralisation culturelle est bien l'un des fers de lance du nouveau ministre de l'Intérieur.

Une fois encore, l'identité politique de Gaston Defferre brouille les pistes : d'un certain point de vue, il peut être perçu comme un modernisateur du système administratif français, en créant un échelon intermédiaire entre le département et

149 Guy Porte, « Le PS et le cinéma », *Le Monde*, lundi 23 juin 1980.

150 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 378, le 22 juin 1980.

151 Michel Cournot, « Marseille ne dort pas », *Le Monde*, mardi 26 mai 1981.

152 Gaston Defferre, Lettre au ministre de la Culture, Jack Lang, 9 juin 1981, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J374.

153 « La loi Defferre sur la décentralisation est promulguée », 2 mars 1982. <https://www.gouvernement.fr/partage/10896-2-mars-1982-la-loi-defferre-sur-la-decentralisation-est-promulguee>.

l'État, il répond aux besoins de la planification économique ; pourtant, on lui reproche de confisquer le pouvoir local au profit des élites en place, loin de le rendre aux citoyens, par la promotion des régions au titre de réelles collectivités territoriales¹⁵⁴. Si l'alliance avec Defferre sert les intérêts d'Allio et du CMCC au début des années quatre-vingt, à partir de 1983 le vent commence à tourner, quand il remporte de justesse les élections municipales grâce au nouveau découpage électoral qu'il a imposé en tant que ministre de l'Intérieur. Les années quatre-vingt sont paradoxalement pour Defferre celles du sacre au niveau national, mais de la fragilisation locale du fait de la multiplication de scandales dans la gestion de la ville de Marseille¹⁵⁵. Un texte retrouvé dans la correspondance entre René Allio et Gaston Defferre tend à étayer l'hypothèse d'un engagement auprès des créateurs qui ne peut être entièrement réduit au calcul politique¹⁵⁶. Gaston Defferre formalise une réflexion sur le minoritaire en politique qui semble sincère venant d'un homme d'appareil, rodé aux mécaniques électorales de la République française, et capable de jouer le jeu de la notabilité pour durer dans le temps¹⁵⁷. On retrouve dans ces mots le fameux credo d'André Malraux : « soutenir sans influencer¹⁵⁸. »

Le jour de l'inauguration du Centre, le 25 avril 1980, la presse locale et nationale se fait l'écho de l'arrivée du maire de Marseille à Fontblanche. Gaston Defferre apparaît tel un héros moderne. Il est « le président du conseil régional qui finance cette initiative de René Allio, sans aucune aide de l'État¹⁵⁹. » *Le Provençal* publie une photographie qui montre Defferre, suivi et soutenu par Michel Pezet, au milieu d'une foule nombreuse lors de la visite des nouvelles installations du CMCC. La mise en place d'offices culturels n'a pas entamé, sur ces questions, le prestige des élus qui, en ce début des années quatre-vingt, en sortent renforcés. *Le Provençal* détaille le budget du Centre dans un souci de transparence, bien légitime venant du journal dont le député-maire est le propriétaire :

La subvention du conseil régional a atteint 895 000 F. Deux autres crédits ont été votés de 700 000 et de 400 000 F, mais n'ont pas été dépensés, l'aide promise par l'État, n'ayant pas été apportée. Un nouveau crédit a été voté pour 1980 de 400 000 F, poursuit

154 Jacques Rondin, *Le Sacre des notables : la France en décentralisation*, Paris, Fayard, 1985.

155 Anne-Laure Ollivier, « Notabilité et modernité politique. Le cas Gaston Defferre, 1944-1986 », art. cit., p.14-15. Gaston Defferre reste sans doute une figure exemplaire du cumul de mandats du niveau local au niveau national.

156 Texte de Gaston Defferre « Le pouvoir et les créateurs », *infra*, p. 110-111.

157 Anne-Laure Ollivier, « Notabilité et modernité politique. Le cas Gaston Defferre, 1944-1986 », *Histoire@Politique*, n° 25, janvier-avril 2015 [en ligne : www.histoire-politique.fr].

158 Augustin Girard, « Les politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », *Hermès*, Paris, CNRS Éditions, n° 20, 1996, p. 27-41.

159 Monique Glasberg, « Fontblanche en souvenir de Marcel Pagnol », *Libération*, le 7 mai 1980, Archives régionales PACA/Fonds CMCC, côte 5J416.

Gaston Defferre. Il sera dépensé si l'État se manifeste. Nous sommes parfaitement de taille à faire face à la décentralisation, encore faut-il qu'elle soit complète¹⁶⁰.

Gaston Defferre se présente donc comme l'un des chantres de la décentralisation, le CMCC est l'un des outils de ce combat politique.



Fig. 3 : Michel Pezet soutenant Gaston Defferre lors de l'inauguration du CMCC, on distingue René Allio dans la foule, 1980, *Le Provençal*, 24 avril 1980, Archives régionales/fonds CMCC, photographe : Gaston Schiano.

1981, changement de cap

L'arrivée au pouvoir de François Mitterrand marque un net tournant sur le plan culturel après le septennat de Valéry Giscard d'Estaing. Jack Lang, devenu ministre de la Culture, a joué un rôle de premier plan dans la remise à l'honneur des créateurs, dont vont bénéficier René Allio, personnellement, et le CMCC. Pourtant, on ne peut faire de Jack Lang un héritier de Malraux, car sa politique interventionniste diffère en bien des points de celle du premier ministre de la Culture. L'étude de l'évolution du CMCC au cours de la première moitié des années quatre-vingt permet de prendre la mesure des ruptures et des continuités de la politique culturelle française. Le début du premier septennat de François Mitterrand est fortement marqué par un investissement dans les sphères de la culture, avant que la crise n'oblige le gouvernement à réduire ses ambitions. Jack Lang obtient, dès 1982, un doublement du budget de son ministère

¹⁶⁰ Jean-Michel Gardanne, « Le Centre méditerranéen de création cinématographique inauguré à Vitrolles avec les premières Rencontres de Fontblanche », *Le Provençal*, le 26 avril 1980, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J416.

qui atteint, en 1986, 0,98 % du budget de l'État, sans pour autant passer la barrière symbolique des 1 %. Cette hausse significative des dotations va créer une nouvelle dynamique dans tous les secteurs de la culture¹⁶¹.

Suite au courrier de Gaston Defferre daté du 9 juin 1981 concernant le CMCC et les activités de René Allio à Fontblanche, Jack Lang répond au nouveau ministre de l'Intérieur le 8 juillet :

L'importance de l'entreprise menée par René Allio ne m'a pas échappé en raison notamment des perspectives qu'elle ouvre, non seulement en ce qui concerne l'expression des courants régionaux mais en ce qu'elle doit permettre, par la multiplication des lieux où une pratique artistique peut être suivie, un accès plus large aux moyens d'expression audiovisuels. [...] Pour ces raisons des actions nouvelles devront être prochainement décidées afin de favoriser au mieux le développement de la vie créative dans les régions et de circonscrire les déséquilibres existant en ce domaine¹⁶².

S'il n'est pas familier du cinéma et de l'audiovisuel, Lang donne très rapidement des signes de son intérêt pour ces questions. L'aura de René Allio dans le milieu du théâtre, que fréquentait Jack Lang en tant que fondateur du festival de Nancy, a sans doute participé à l'intérêt que le jeune ministre accorde au CMCC. Les deux hommes ont une culture commune. Le cinéaste marseillais reçoit de ce fait rapidement des marques d'intérêt significatives. Après l'avoir reçu une première fois, dès le 5 août, pour évoquer le CMCC, le ministre de la Culture se déplace à Vitrolles pour une visite officielle des locaux du Centre, après avoir reçu un dossier détaillé du projet le 17 août. Création et décentralisation culturelle sont deux des fers de lance d'une nouvelle politique culturelle qui veut se donner des moyens : le CMCC est cette fois tout à fait dans l'air du temps. Pour quelques années, Allio a sa place parmi les artistes sympathisants du pouvoir : il est convié à Avignon pour l'inauguration du Festival par François Mitterrand dès juillet 1981, puis aux événements de prestige organisés par Lang, comme le colloque de la Sorbonne « Culture et développement » en février 1983, et il accompagne également certains déplacements du ministre à l'étranger, comme lors d'un voyage à Madrid en juillet 1983 avec Antoine Vitez, Christian Bourgois et Jacques Derrida¹⁶³. Il participe à ces événements dans l'espoir de pouvoir en faire bénéficier le Centre et de lui permettre de produire ses propres films.

On peut également relever un certain nombre de points communs entre Jack Lang et René Allio, qui favorisent leur convergence. Les deux hommes tiennent un discours

161 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, op. cit., p. 158 et Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 335.

162 Jack Lang, Lettre au ministre de l'Intérieur, Gaston Defferre, 9 juin 1981, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J374.

163 Les carnets de René Allio, retranscription d'Annette Guillaumin, le 2 juillet 1983, IMEC, fonds Allio, côte ALL 2.3.

contre les monopoles et l'uniformisation culturelle. Lang se présente en pourfendeur de l'hégémonie culturelle américaine, comme lors de son discours à Mexico en juillet 1982¹⁶⁴ lorsqu'il martèle : « Soyons fiers de nos identités et de nos particularités et regardons avec admiration le spectacle de nos différences¹⁶⁵. » Il soutient, comme Allio, l'idée d'une défense des particularismes sans s'enfermer dans le protectionnisme et refuse d'être taxé d'anti-américanisme, comme Allio refuse d'être taxé de régionaliste. Ils partagent également un goût pour la Méditerranée¹⁶⁶ et le projet d'un centre cinématographique méditerranéen n'a pu que séduire Lang qui cherche pendant cette période à créer des groupes de résistance face à l'impérialisme américain et valorise l'axe méditerranéen. La présentation du CMCC, centre de création et de formation, trouve également un écho direct au programme du ministre qui met en avant le soutien à la création associée à la recherche et la formation¹⁶⁷.

Ce retour en grâce ne tarde pas à entraîner l'obtention d'une aide substantielle de l'État pour enfin assurer les frais de fonctionnement du CMCC. Dès le 6 novembre 1981, le FIC accorde une subvention de 821 400 francs, suivi par le CIAT qui accorde, via la DATAR, 700 000 francs. Le ministère de la Culture prend, quant à lui, à sa charge quatre emplois culturels¹⁶⁸. Enfin, un conseiller technique et pédagogique du ministère du Temps libre Jeunesse et Sport est mis à disposition du Centre à mi-temps en la personne de Jean-Pierre Daniel. Ainsi, René Allio peut être officiellement engagé comme directeur général du CMCC à partir du 1er octobre 1981¹⁶⁹. Le CMCC a compté une équipe d'un maximum de huit personnes en 1984 dont six étaient budgétisés, tout ou moitié, sur les finances propres du centre. Il faut tout de même noter la relativité de cette nouvelle aisance du fait de l'inertie administrative : il fallait parfois attendre de long mois que les subventions soient enfin versées. L'aide du FIC obtenue en 1981 n'arrive finalement sur le compte de l'association qu'à la mi-temps de 1982.

Dans cette dynamique d'interventionnisme et de réforme de la sphère culturelle, Jack Lang confie une « mission de réflexion et de propositions sur le cinéma » à Jean-Denis Bredin¹⁷⁰ qui rend son rapport dès le 3 novembre 1981. La nécessité de

164 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, op. cit., p. 243.

165 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 354.

166 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, op. cit., p. 245.

167 *Ibid.*, p. 196.

168 Un directeur, un administrateur, un régisseur, un animateur. Dossier « Subvention accordée par la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR) concernant le fonds d'intervention culturelle (FIC) », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J86.

169 Contrat de René Allio, IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

170 Jean-Denis Bredin, proche de Jack Lang, il est l'homme de l'audiovisuel de 1981 à 1985.

développer un « cinéma des régions » est une nouvelle fois soulignée¹⁷¹, l'État doit participer à la « préservation des identités culturelles régionales¹⁷² ». Allio, qui écrit à Jack Lang pour le remercier de son soutien pour l'obtention de l'aide du FIC, conclut avec enthousiasme : « La lecture du rapport Bredin me donne de bons espoirs. Puisses-tu faire passer les suggestions dans les faits et la loi¹⁷³. »

Le 2 avril 1982, Jack Lang présente un projet de réforme du cinéma¹⁷⁴ avec trois objectifs : « reconquérir le public populaire, renforcer la présence du cinéma français à l'étranger et revitaliser l'horizon cinématographique à l'intérieur de l'Hexagone¹⁷⁵ ». Il s'agit donc de soutenir la création en France en finançant, avec les nouvelles régions issues des lois de décentralisation (1982-1986), sept ateliers de cinéma régionaux, appelés à devenir des structures de production et inscrits au IX^e Plan (1984-1988). Les objectifs affichés sont les suivants : favoriser l'égalité des chances devant la culture, encourager l'émergence de créateurs en s'appuyant sur des hommes formés en région, développer la culture populaire et favoriser l'expression de l'identité culturelle régionale¹⁷⁶. Plutôt que de créer de nouveaux services, le ministère Lang choisit donc de financer des associations qui deviennent localement des relais de l'État. Le CMCC, avec l'Unité cinéma de la Maison de la culture du Havre dirigée par Vincent Pinel, est souvent présenté comme pionnier parmi les cinq premiers centres cinématographiques régionaux qui comptent également : L'Atelier régional du cinéma à Quimper dirigé par Félix et Nicole Le Garrec, Les Ateliers cinématographiques Sirventès de Guy Cavagnac, la Maison du cinéma et de l'audiovisuel de Grenoble de Jean-Pierre Bailly, puis rapidement rejoints par deux nouveaux centres : La Fabrique de Jean-François Laguionie, spécialisée dans le cinéma d'animation, dans le Gard et le Centre régional Nord-Pas-de-Calais, Production du Cercle bleu, de Michel Vermoesen à Lille¹⁷⁷. Plutôt que de prendre en charge l'intégralité du coût de ces structures, Jack Lang utilise les conventions de développement culturel qui permettent de créer des coopérations multilatérales impliquant l'État, les nouvelles régions mais aussi les départements. Ces ateliers sont coordonnés par la « mission de décentralisation des activités cinématographiques et audiovisuelles » dirigée par Jacques Barrault au CNC¹⁷⁸. Ces

171 Anonyme, « Effort collectif », *Le Monde*, mardi 10 novembre 1981.

172 Alain Bergala, « Filmer au pays », *Cahiers du cinéma*, n° 333, mars 1982, dans le presse-book du CMCC, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J415.

173 René Allio, lettre à Jack Lang, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J368.

174 « Cinéma – mise en place de nouvelles structures », *Le Monde*, 3 avril 1982.

175 Pierre Murat, « La réforme du cinéma », *Télérama*, 7 avril 1982.

176 « Extrait du contrat de Plan État/Région 1984-1988 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

177 Cf. l'article de François Amy de la Bretèque, « La "décentralisation cinématographique" de la fin des années 1970. Quelques exemples dans le Midi de la France », *infra*, p. 123-134.

178 Ch. B., « Quand le cinéma occitan et breton "montent à Paris", la régionalisation audiovisuelle en marche », *La Revue du cinéma*, n° 399, novembre 1984, p. 85.

conventions devaient être valables jusqu'à l'échéance du IX^e Plan : à partir de 1988, chaque centre devait s'insérer dans le tissu de la production audiovisuelle professionnelle¹⁷⁹. La coopération des différents acteurs publics devient le credo du nouveau gouvernement¹⁸⁰. Il ne faut pourtant pas faire de Jack Lang l'un des promoteurs de la décentralisation à tout prix – pourtant inscrite au programme du candidat PS de 1981. La décentralisation fut d'abord une idée modernisatrice de droite puisqu'elle fut dans un premier temps portée par le général de Gaulle dès 1968¹⁸¹. Cette proposition de soutien des centres cinématographiques régionaux est aussi le fruit de négociations qui se jouent en 1982 avec Gaston Defferre concernant les lois de décentralisation¹⁸². Lang prévient à cette occasion du risque de se trouver avec « 36 000 ministres de la Culture » et de l'instrumentalisation de l'action culturelle au profit des élus locaux¹⁸³.

Enfin, s'il y eut un consensus autour de l'idée du soutien à la création, il faut pourtant constater le revirement progressif du gouvernement et du ministre de la Culture, qui passent d'un discours socialiste à un autre nettement plus libéral, tentant de réconcilier économie et culture¹⁸⁴. Le ministère Lang marque sans conteste une véritable rupture du fait de l'augmentation de son budget et de sa politique très volontariste, mais il faut aussi lire son action comme en continuité avec les impulsions données par son prédécesseur, qui avait repris le concept d'industries culturelles développé par l'historien Augustin Girard¹⁸⁵. Jean-Philippe Lecat, dernier ministre de la Culture de Valéry Giscard d'Estaing, en fit son credo, vivement attaqué à l'époque par les milieux artistiques, puis finalement imposé en 1983 par Jack Lang lui-même. Culture et économie devaient inévitablement fonctionner ensemble bien loin des pratiques malruiciennes. Droite et gauche n'ont pas eu sur ce point des avis très divergents. Pierre Mauroy, dans la lignée de Jean-Philippe Lecat, affirmait en 1983 que la décentralisation culturelle était « chose faite¹⁸⁶ ». Alors que les industries culturelles sont finalement considérées comme l'acteur principal de la démocratisation

179 Alain Auclair, « Le cinéma, des relations singulières, soutien économique et politique culturelle », in Philippe Poirrier et René Rizzardo (dir.), *Une ambition partagée ? coopération entre le ministère de la culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture/La Documentation française, 2009, p. 403.

180 Guy Saez, « L'émergence d'une politique culturelle partenariale », in Philippe Poirrier et Jean-Pierre Rioux, *Affaires culturelles et territoires*, Paris, La Documentation française/Comité d'histoire, 2001, p. 80.

181 Pierre Grémion, « Régionalisation, régionalisme, municipalisation sous la V^e République », *Le Débat*, n° 16, 1981, p. 3.

182 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, op. cit., p. 197.

183 Guy Saez, « L'Émergence d'une politique culturelle partenariale », Philippe Poirrier et Jean-Pierre Rioux, *Affaires culturelles et territoires*, Paris, La Documentation française, 2000, p. 60.

184 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, op. cit., p. 234.

185 *Ibid.*, p. 235.

186 Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*, op. cit., p. 366-67.

culturelle, toute politique de décentralisation de la culture semble inutile. Allio, de son côté, au sein du CMCC, a toujours évoqué la nécessité de trouver des débouchés pour les films produits, de rester concurrentiel sur un marché international, même si ces ambitions restèrent dans la plupart des cas lettre morte. Le cinéaste avait bien conscience des enjeux économiques de la diffusion des productions du CMCC. Il faut tout de même nuancer l'accord entre Allio et Lang sur ce point car Allio, comme la plupart des cinéastes de son temps, défend un cinéma plus proche de l'artisanat que de l'industrie. L'échec du *Matelot 512* est sans doute à relire à l'aune de l'écart entre ces deux positions.

Devenir une structure de production

L'année 1982 est celle d'une transition pour le CMCC, qui passe du stade artisanal à une « structure étoffée de production¹⁸⁷ ». Le 21 octobre 1982, une convention entre le CMCC et le CNC est signée par René Allio en tant que directeur général du centre. Elle stipule :

Dans le cadre de la politique du ministère de la Culture relative à la décentralisation des activités cinématographiques et audiovisuelles, le CMCC a été retenu comme l'une des structures régionales de production et de création cinématographique et audiovisuelle que le ministère de la culture s'engage à soutenir en participant financièrement à son fonctionnement pour 1982 pour un montant de 1 205 759 francs. [...] Le CMCC a pour mission principale une action de formation au niveau professionnel ainsi qu'une action de création et de production d'initiative régionale¹⁸⁸.

Comme les associations n'ont normalement pas droit au statut de producteur, réservé aux entreprises, une dérogation lui est accordée pour lui permettre de produire des films de long-métrage sans capital propre (Journal Officiel du 18 janvier 1983). « Cette disposition a pour but de donner au Centre, à moyen terme, la possibilité de se procurer des ressources propres, provenant de la remontée des recettes lors de l'exploitation commerciale des films produits ou co-produits¹⁸⁹. » Les statuts de l'association sont donc revus le 20 mai 1983 pour répondre à la nouvelle mission du CMCC¹⁹⁰.

On ne peut que constater la distance prise avec les premières propositions d'Allio, beaucoup plus ambitieuses, qui envisageaient de constituer des équipes de création

187 « Bilan d'activité du CMCC – 1982 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J369.

188 « Convention n° 275 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 68.

189 « Demande de subvention présentée à Monsieur le Président au conseil régional PACA - 1984 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J80.

190 Statuts du CMCC de 1983, in « Demande de subvention présentée à Monsieur le Président au conseil régional PACA - 1984 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J80. Ces statuts seront revus une dernière fois en décembre 1984, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J6.

cinématographiques permanentes. Le CMCC, suite aux réformes du cinéma de 1982, s'apparente plutôt à une structure de production classique, subventionnée par l'État et la Région. L'implication de ces instances est manifeste puisque, au côté de René Allio, les cinq autres signataires de ces statuts sont : Michel Pezet, toujours président de l'association et devenu Président du conseil régional de PACA en 1981, Jacques Barrault du CNC et Jean Soler du ministère de la Culture, ainsi que deux autres membres fondateurs : Philippe Joutard, historien, et Henri Dumolié, devenu Délégué régional de l'INA. Le ministère de la culture, le conseil régional PACA, le Conseil Général des Bouches-du-Rhône, le CNC et la commune de Vitrolles sont membres de droit de l'association en tant que contributeurs à l'exercice et au développement de l'association¹⁹¹. Le CMCC devient un relais pour les attributions de bourses d'aide aux courts-métrages délivrées par l'office régional de la culture, en partenariat avec l'INA et le GMEM et par une délégation du Groupement de recherches et d'essais cinématographiques (GREC) à partir de l'automne 1982¹⁹². Parallèlement à cette transformation du CMCC annoncée, en mars 1982, quelques cinéastes, membres du centre (Jean-Pierre Daniel, René Allio, Alain Ughetto, Pomme Meffre, Jacques Allaire, Jean-Claude Bois, Lucien Bertolina, Jean-Henri Roger et Philippe Faucon) décident de s'associer pour créer une véritable structure de production sous la forme d'une société coopérative ouvrière de production (SCOP), Les Ateliers du Sud¹⁹³. Une nouvelle étape de la vie du CMCC débute.

« Le CMCC devient au fil des mois un pôle d'attraction cinématographique incontestable. » Un rapport sur le CMCC du ministère de la Culture, à l'automne 1982, présente les activités du centre dans des termes élogieux. Il insiste sur le rôle majeur de René Allio dans la dynamique de création du centre et sur la réorganisation de l'activité durant l'année 1982 : « la production et la création prennent le pas sur l'animation et la diffusion ». Ce rapport rend aussi compte des difficultés : l'activité du centre est compliquée par des « problèmes de trésorerie, non imputables à la gestion du centre, mais à des retards de financements (agios importants)¹⁹⁴. » En 1982, l'équipe autour d'Allio a pu s'étoffer et compte huit permanents. Au début de l'année 1982, Jacques Allaire quitte son poste d'administrateur pour se consacrer aux Ateliers du Sud. Il est remplacé par Annie Rulleau de Sain¹⁹⁵. Jean-Claude Bois est conseiller

191 *Idem.*

192 « Bilan d'activité du CMCC – 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J369, « Bourse d'aide à la création audiovisuelle », *La Marseillaise*, 9 juin 1982, « Le conseil régional attribue des bourses d'aide à la création audiovisuelle », *Le Soir* (Marseille), 29 juin 1982 et « Une bourse régionale pour aider les jeunes réalisateurs », *Le Provençale*, 1 août 1982.

193 « Statuts des Ateliers du sud », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

194 « Rapport du FIC sur le CMCC de Jean-Michel Djian », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J86.

195 « Contrat d'engagement d'Annie Rulleau – 1er février 1982 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

technique et régisseur du matériel, Janine Planchenault est secrétaire de direction et comptable, Thérèse Consolo est secrétaire de production et s'occupe des Rencontres de Fontblanche¹⁹⁶. Michèle Souquière-Cretel, administratrice de production, rejoint l'équipe en 1984 pour soutenir la production du *Matelot 512* et d'autres projets du centre. Les locaux de Fontblanche sont encore agrandis : deux petites maisons sont réhabilitées par le conseil régional et l'EPAREB en véritables bureaux pour l'administration et ainsi permettre aux films en production de bénéficier d'espaces de travail équipés¹⁹⁷. Un petit studio de prise de vue vient compléter cet ensemble¹⁹⁸. Le matériel du centre s'étoffe, financé par le conseil régional et la DATAR, pour compter deux unités complètes de production 16 mm : deux caméras Aaton 16 mm avec leurs jeux complets d'objectifs, deux magnétophones de tournage Nagra, deux caméras Beaulieu Super 8 dont une quartzée, une caméra de vidéo légère et un magnétoscope, un ensemble de matériels d'éclairage, deux tables de montage Atlas 16 mm, une table de montage Schmidt, 16 mm – Super 8, une table de montage CTM, 35 mm – 16 mm, deux bancs de repiquage son 35 mm et 16 mm, un pupitre de mixage pour les films 16 mm synchrone et quatre projecteurs (35 mm, Super 8 et deux 16 mm) équipant une salle de vingt-cinq places. On constate qu'Allio fait plutôt le choix de la pellicule, la vidéo est cantonnée à l'enregistrement des débats lors des séminaires de Fontblanche à partir d'avril 1982. Soutenu par Allio, Jean-Pierre Daniel, avec l'ingénieur du son Jean-Pierre Ruh, s'attache à mettre en place et expérimenter une chaîne Super 8 avec son synchrone¹⁹⁹. L'équipement du CMCC était rare dans la région PACA, à tel point que le CMCC dépanne en 1984 la SFP et Antenne 2 venues tourner à Aix-en-Provence et à La Timone alors que le matériel de FR3 Marseille n'était pas disponible²⁰⁰. C'est en grande partie grâce à ce matériel que le Centre peut entrer en co-production d'un grand nombre de projets²⁰¹.

La production, ancrée dans l'espace méditerranéen, devient une priorité pour René Allio qui s'en explique dès 1979 dans une critique du cinéma français :

Ce qui me frappe dans notre cinéma, c'est son caractère bancal. Il ignore une partie de la réalité, il se tient à l'écart des cultures régionales, des modes de vie et de parler régionaux, des types de conflits ou de personnages qui y seraient liés, des souvenirs du passé, des faits historiques liés aux régions. De la même façon d'ailleurs, il est pauvre en personnages venant de couches sociales autres que celle qu'ils représentent régulièrement – la couche haute des « classes moyennes ». [...] On voit rarement la

196 « Bilan d'activités du CMCC – 1985 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 68.

197 L'inauguration n'aura lieu que courant 1984. « Compte-rendu d'activités du CMCC – 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J6.

198 « Bilan d'activités du CMCC – 1983 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J369.

199 Cf. l'entretien avec Jean-Pierre Daniel, *infra*, p. 81.

200 « Bilan d'activités du CMCC – 1985 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 68.

201 « Compte-rendu d'activités 1984 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J6.

province dans notre cinéma et quand on la voit, c'est presque toujours parce qu'on a été la chercher comme un décor, au mieux parce que ça donne de la vraisemblance au métier exercé par le personnage principal. Mais, même dans le meilleur des cas, ça demeure vague, sans prise en compte de l'espace réel, de l'espace physique, sans que le vent ou la pluie, ou la neige, ou le sol caillouteux, ou le ciel brumeux et humide – s'ils sont les caractéristiques d'un lieu – jouent vraiment leur rôle. Un rôle qui ne se limite pas à l'image, qui n'est pas seulement plastique ; voyez la fonction du paysage physique dans le cinéma américain. L'espace est une caractéristique essentielle de tout récit, surtout filmique. Il a disparu du cinéma français²⁰².

Pourtant le cinéaste se défend d'avoir favorisé une ligne esthétique²⁰³. Les cinéastes aidés par le CMCC ont des profils extrêmement variés, il peut s'agir d'autodidactes, comme Alain Ughetto, d'abord géomètre et sculpteur avant de se tourner vers le cinéma d'animation (son film *L'Échelle* est nominé en 1981 aux Césars et *La Boule* reçoit le César du meilleur court-métrage d'animation en 1985) ou Alain Fraud, fondateur du groupe Bassina Ciné d'Aix-en-Provence, mais également de jeunes diplômés de l'IDHEC, comme Vincent Martorana, qui réalise *État des lieux* en 1984. Plusieurs femmes font au CMCC leurs premiers pas en tant que cinéastes comme : Pomme Meffre, Gisèle Cavali ou Marie-Jeanne Tomasi²⁰⁴. Pour le directeur du centre, le désir de cinéma importe en premier lieu ainsi que la capacité des films à tenir compte des réalités spatiales dans lesquels ils s'inscrivent.

Jean-Pierre Denis est le premier à s'être présenté au CMCC en 1978 pour chercher de l'aide, alors qu'il prépare un film dans le Périgord, tourné en super 8, avec des non-professionnels et entièrement en langue occitane. Allio lui permet de tourner finalement en 16 mm et de rencontrer le jeune chef-opérateur Denis Gheerbrant, puis le met en contact avec la société Laura Production. *Histoire d'Adrien*, qui raconte le destin d'un « bâtard » périgourdin né au début du siècle, obtient la Caméra d'or à Cannes 1981, consécration pour un CMCC encore dans sa première phase de développement. Allio aide également Jean-Pierre Denis à obtenir une sortie nationale dans le circuit Gaumont avec lequel il a travaillé pour *Retour à Marseille*. Ce choix est pourtant questionné par Jean Fléchet qui ne croit pas aux circuits classiques de diffusion considérant que, pour ce type de cinéma, le circuit commercial n'est pas adapté puisque toutes les aides obtenues sont dépensées par Gaumont en publicité et copies au lieu d'être réinvesties dans de nouveaux projets. Fléchet plaide pour une

202 René Allio, « À propos de *Retour à Marseille*... entretien avec René Allio », propos recueillis par Jacques et Laurent Chavallier (juin 1979), *La Revue du cinéma. Image et son*, n° 342, septembre 1979, p. 88.

203 « Bilan d'activités du CMCC – 1985 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 68.

204 *Ibid.*

modification des systèmes de financement afin que l'aide automatique puisse aller à des producteurs régionaux plutôt qu'aux distributeurs parisiens²⁰⁵.

Retour à Marseille a porté la marque de ce même tiraillement entre ces deux désirs contradictoires : un cinéma d'expérimentation et un cinéma produit dans le système du cinéma industriel. Cette tension se fait sentir au sein même du projet du CMCC comme lors de la distribution d'*Histoire d'Adrien*. Se situant dans la lignée de la pensée malrucienne, René Allio, dès l'été 1981, lourd de l'échec commercial de *Retour à Marseille* et du tout relatif succès en salles d'*Histoire d'Adrien*, pointe la contradiction au cœur du cinéma entre productions artistiques et industrielles, contradiction qu'il voit se répercuter sur des logiques de diffusion et d'exploitation :

Faire déboucher cette production vers deux sortes d'exploitation : l'une, commune à toute marchandise filmique, celle de la distribution cinématographique ou télévisuelle (cette dernière devant jouer un rôle important) ; l'autre vers la région : soit dans des activités d'animation, soit dans une distribution organisée avec le concours des salles d'art et essai, des salles municipalisées de la région ; ou encore vers le réseau associatif de l'exploitation non-commerciale²⁰⁶.

Malheureusement, à partir de 1982, les activités du CMCC se focalisent sur la création et la production, délaissant ces problématiques de diffusion à l'origine des difficultés du Centre, incapable de maîtriser un circuit qui aurait pu lui assurer des recettes propres significatives.

Grâce à la carte de producteur délivrée par le CNC, le CMCC produit et coproduit en 1982 et 1983 cinq long-métrages : *Le Grain de sable* de Pomme Meffre, *Le Montreur d'ours (L'Orsalhèr)* de Jean Fléchet, *Les Fils de l'ours* d'Alain Fraud, *Rouge midi* de Robert Guédiguian et *Impression d'ici et d'ailleurs* de Gérard Tallet. *Le Matelot 512* de René Allio, *Les Bâtisseurs du désert* de Nacer Khemir et *La Jeunesse* de Philippe Faucon sont en préparation. Par ailleurs, le Centre continue à soutenir des films sans pour autant entrer dans leur production, comme *Sans retour possible* de Jacques Kébadian et Serge Avedikian. Fin 1983, quarante-sept films ont été aidés ou ont le CMCC comme co-producteur, dont trente-deux films pour la seule année 1983²⁰⁷ :

Les apports pour ces films ont été de natures très diverses : apports en matériels, montage et finitions, octroi de bourses, gestion d'un financement déjà obtenu (aide au court-métrage, par exemple), toujours dans le cadre d'un contrat²⁰⁸.

205 Jean Fléchet, « Chronique du cinéma en langues d'oc », *Cinéma régional, cinéma national, Les Cahiers de la cinémathèque*, n° 79, mars 2008, p. 80.

206 René Allio, CMCC, Fontblanche, un centre de création cinématographique, rapport à Monsieur le ministre de la Culture, août 1981 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 67.

207 « Bilan d'activités du CMCC – 1983 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J369.

208 « Bilan d'activités du CMCC – 1985 », IMEC, fonds Allio, côte ALL 68.

Du 6 au 18 mai 1983, le CMCC obtient une carte blanche au festival de Cannes dans la sélection Perspectives du cinéma français dirigée par Jacques Poitrenaud. Un catalogue des films est édité pour l'occasion et le Centre occupe un stand avec les autres ateliers régionaux et l'agence du court-métrage dans l'espace réservé aux professionnels. Selon l'avis de René Allio, les films du CMCC présentés ne brillent pas toujours par leur excellence, mais il fallait montrer la diversité de ses productions. Le festival est aussi un moyen pour que les jeunes cinéastes prennent conscience de l'exigence du milieu du cinéma. À la suite du festival, René Allio note dans ses carnets :

Cannes. Ce qui se passe ici donne la juste dimension de ce que nous faisons à Fontblanche, quelque chose qui compte pour ceux qui le font, pas beaucoup ou pas du tout pour les autres. Du moins les premiers auront-ils eu l'occasion de mesurer le niveau qu'il faut atteindre pour compter. Nos films sont bien moyens, il faut bien en convenir, dans les courts-métrages certains sont même banaux. Espérons qu'il n'en restera que « l'effet de sympathie ». Mais on ne peut pas se payer longtemps de ça. Il faudra bien que tout cela « grandisse ». On n'a pas été éreintés, c'est déjà ça²⁰⁹...

Ce festival est aussi l'occasion de lancer la diffusion commerciale du film de Pomme Meffre *Le Grain de sable*, coproduit par le CMCC, les Ateliers du Sud et FR3²¹⁰, avec Delphine Seyrig dans un premier rôle remarqué à Cannes. Le film est ensuite présenté en Avignon durant le festival par le circuit régional Utopia, puis à l'automne dans les salles. Jean Fléchet, quant à lui, tente une expérience de diffusion tout à fait originale en refusant le circuit classique qui impose des premières sorties parisiennes. Il prend en charge cette diffusion de façon quasiment artisanale et débute l'exploitation de son film par Toulouse, lui assurant un certain succès²¹¹. En 1984, cinq films du CMCC sont encore présents à Cannes²¹². Robert Guédiguian, en compétition avec *Rouge Midi*, tourné sur le site de Fontblanche, apparaît alors comme un jeune cinéaste prometteur soutenu par le CMCC.

Les films du Centre sont également montrés à Paris, rue d'Ulm, mais aussi à Marseille lors d'une semaine de cinéma intitulée Cinéville (novembre 1983) et dans de nombreux festivals de cinéma nationaux et internationaux²¹³. L'animation, elle non plus, n'est pas tout à fait oubliée, même si les quatrièmes rencontres de Fontblanche sont annulés en 1983, faute de subventions : une journée Super 8 est organisée, le

209 René Allio, *Les carnets*, le 13 mai 1983, IMEC, fonds Allio, côte ALL 2.3.

210 Cf. l'article de Caroline Renard, « *Le Grain de sable*, un film emblématique du CMCC », *infra*, p. 217-232.

211 Jean Fléchet, « Chronique du cinéma en langues d'oc », *Cinéma régional, cinéma national, Les Cahiers de la cinémathèque*, *op. cit.*, p. 82.

212 *Avant la nuit* de Michel Gayraud, *Lettre à Élise* de Paul Allio, *La Nonna* de Philomène Esposito, *Un tournage de Raoul Ruiz* de Caroline Chomienne et *Rouge Midi* de Robert Guédiguian (en compétition). « Compte-rendu d'activités 1984 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J6.

213 *Ibid.*

centre reçoit des groupes scolaires et des cinéastes comme Costa Gavras. René Allio participe au colloque de l'INA et de l'OCCAV²¹⁴ et à de nombreux jurys de concours ou de festivals de cinéma, une conférence-débat autour du CMCC est organisée à Tarascon.

L'équipe fournit un travail important pour lire et sélectionner les scénarios. À côté des projets personnels, René Allio tient à engager des expérimentations collectives comme *Un labyrinthe* qui malheureusement ne put aboutir. En 1984, onze courts-métrages, quinze moyens-métrages et trois longs, *Rouge Midi*, *La Jeunesse* et *Le Matelot 512* ont été produits ou soutenus par le Centre. Des aides ponctuelles sont apportées pour des films tournés dans la région comme *Hurlevent* (1984) de Jacques Rivette en Ardèche ou *Sans toit, ni loi* (1985) d'Agnès Varda avec Sandrine Bonnaire. Enfin, le dernier bilan de 1985 annonce que dix longs-métrages, trente-cinq courts-métrages et onze moyens-métrages ont été aidés à produire, coproduits ou produits depuis 1980²¹⁵. Le CMCC est, en cette fin d'année 1983, présenté comme un « exemple-pilote de la décentralisation cinématographique conduite par le CNC²¹⁶. »

Du naufrage du *Matelot 512*...

Alors que le projet collectif du *Labyrinthe* s'enlise, à partir de l'automne 1982, René Allio se réoriente vers son projet de film sur le manuscrit d'Émile Guinde arrivé au CMCC en mai 1980²¹⁷. Ce récit autobiographique accompagné de collages d'images découpées et de dessins naïfs fascine René Allio par les strates de différents styles qu'il agglomère²¹⁸. Allio fait une première tentative d'enregistrement d'une discussion avec Guinde autour du document, afin d'« explorer non seulement l'art et la manière de cette narration, avec le narrateur, aller regarder avec lui, d'un peu plus près, derrière les portants de ce joli théâtre, dans les coulisses de ses agencements²¹⁹. » Puis, alors qu'il s'engage peu à peu dans l'écriture et la production d'un film de long-métrage, Allio remarque qu'il reprend, une fois de plus, le travail sur les stéréotypes de l'imaginaire populaire qui était au cœur de *Rude Journée pour la reine*²²⁰ puis, également, dans une moindre mesure, en jeu dans *Moi, Pierre Rivière*...

214 Office culturel de la communication audiovisuel.

215 « Rapport du FIC sur le CMCC de Jean-Michel Djian », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J86.

216 « Compte-rendu d'activités 1983 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J5.

217 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 359, le 19 mai 1980. Cf. aussi quelques pages de ce manuscrit, *infra*, p. 321-324 et p. 332-335.

218 René Allio, « Note d'intention du Matelot 512 », *infra*, p. 321-336.

219 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 360, le 19 mai 1980.

220 René Allio, *Les carnets*, le 29 août 1981, IMEC, fonds Allio, côte ALL 2.1.

Pour rendre compte avec justesse de l'aventure du *Matelot 512*, il faut se pencher sur sa genèse, comprendre comme le film est lié à l'histoire du CMCC :

Parlé au téléphone à Jean Collet du *Matelot 512*. Cela pourrait devenir un projet proprement C.M.C.C. fait en dehors [...].

Il n'y a pas de raison d'amener des projets ailleurs qu'au C.M.C.C. *L'Heure exquise* chez Laura Productions, c'était parce que je croyais moral et sage de ne pas faire un travail personnel dans le C.M.C.C. et vider ainsi les critiques et les reproches de « tirage de couverture ». C'était une erreur. Il faut faire au C.M.C.C. les bonnes choses que nous avons, le projet de Jean Fléchet, les miens qui entrent dans le cadre, en attendant que d'autres réalisateurs locaux aboutissent à des projets qui se tiennent et jusque-là, il faut prendre les choses bonnes où elles sont. C'est pourquoi nous allons mettre à notre programme le *Georges Dandin* adapté par Armand Meffre. Et envisager ce que nous pouvons faire avec le projet d'Olivier Perrier, tourné à Hérisson (Allier)²²¹ !

Après plusieurs années d'efforts, René Allio revient sur ses premières préventions, il ne peut pas renoncer à créer au sein du Centre. C'est la première fois depuis *La Vieille Dame indigne* qu'Allio écrit seul un scénario. À la lecture de la note d'intention du *Matelot 512*²²², on peut mesurer à quel point le film fini est loin du projet initial. Alors qu'il justifie avec précision son choix de ne pas faire appel à des acteurs reconnus, il doit finir par y renoncer pour parvenir à convaincre des financeurs. L'histoire de la préparation du film permet de saisir comment le processus de création lui a, peu à peu, échappé. La distribution du film s'oriente vers les vedettes du cinéma d'auteur du moment : Jacques Penot, jeune premier prometteur du début des années quatre-vingt, Dominique Sanda à la carrière déjà brillante (apparue chez Bresson, Bertolucci, Huston, Garrel, Duras et Demy), Bruno Crémer, Tchéky Karyo et Michel Piccoli, qui interprète la voix off du narrateur, sont recrutés pour interpréter les principaux rôles du film. L'équipe du film est elle aussi complétée par des personnalités du cinéma étrangères à la région comme Emmanuel Machuel, jeune directeur de la photographie remarqué pour sa collaboration avec Robert Bresson sur le tournage de *L'Argent* (1983).

Au début de l'été 1981, le CMCC acquiert les droits du scénario d'Émile Guinde²²³. Puis René Allio, après une phase de recherche de production sans véritable scénario, dessine un storyboard du film pour convaincre les financeurs éventuels²²⁴. FR3, puis la Caisse Régionale du Crédit Agricole des Bouches-du-Rhône entrent en co-production²²⁵. En février 1983, *Le Matelot 512* obtient enfin l'avance sur recettes²²⁶. Mais

221 René Allio, *Les Carnets*, le 24 mai 1980, IMEC, fonds Allio, côte ALL 2.1.

222 Cf. La « Note d'intention du Matelot 512 », *infra*, p. 321-336.

223 Contrat daté du 22 juin 1981 : « Acquisition des droits du film : contrat d'acquisition avec M. Émile Guinde », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J170.

224 Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau, *Les Histoires de René Allio*, *op. cit.*, p. 70.

225 « Contrats de co-production du Matelot 512 » Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J177.

226 « Contrat d'avance sur recettes », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J177.

le projet a pris beaucoup d'ampleur depuis 1981 : le budget passe d'un peu moins de trois millions de francs à un peu plus de treize millions de francs en novembre 1983. Paris-Occitanie s'associe à la production sous la forme de prêt de matériels et de techniciens. L'Agence Méditerranéenne de Location de Films fait une importante avance distributeur, la société Janus films de Francfort, qui a déjà souvent soutenu les projets cinématographiques de René Allio, achète les droits du film pour les pays germaniques et l'Italie. FR3 participe encore sous forme de droits de diffusion télévisuelle. Enfin, d'autres ventes à l'étranger (Cinexport), les participations de l'auteur, des techniciens, des comédiens (sous la forme d'un don de leurs heures supplémentaires et de leurs samedis)²²⁷ et de la ville de Vitrolles, qui doit profiter de retombées économiques dues à la présence du tournage, complètent le budget. En septembre 1983, une lettre de Jack Lang annonce encore une aide exceptionnelle directe du ministère de la culture d'un million de francs²²⁸ qui permet de boucler la production. *Le Matelot 512* bénéficie de cette aide, qui relevait d'une politique de prestige du cinéma, au même titre que *L'Argent* (1983) de Robert Bresson, *Le Bal* (1983) d'Ettore Scola, *Un amour de Swann* (1984) de Volker Schlöndorff, *Adieu Bonaparte* (1985) de Youssef Chahine ou *Le Sacrifice* (1986) d'Andreï Tarkovski²²⁹. C'est une véritable consécration pour René Allio de se trouver parmi la liste des cinéastes à la renommée internationale soutenus directement par le ministre de la Culture.

Si, jusqu'à la fin de l'année 1983, les Ateliers du Sud devaient être co-producteurs du film, Jacques Barrault du CNC demande à Allio que le CMCC en devienne directement producteur dans la logique des nouveaux statuts du centre²³⁰. Le Centre devient alors producteur délégué du film. Le tournage de onze semaines se déroule de la fin avril à la mi-juillet 1984 sur plusieurs sites de la région (Toulon, Trets, Marseille, Aix, Arles, Vitrolles, à l'ancienne base aéronavale de Berre, Puyloubier et Robion). Des décors à l'échelle 1 sont construits par Bernard Vezat et son équipe dans les entrepôts de l'étang de Berre. Le CMCC est peu à peu envahi par une foule de techniciens parisiens, ce qui crée des tensions avec les professionnels locaux. L'équipe de préparation du film compte une dizaine de personnes qui s'installent à Fontblanche dès le mois de novembre 1983²³¹, puis pendant quatorze semaines, entre janvier et avril, entre cent-cinquante et deux cents personnes, résident à Vitrolles. Il faut compter aussi les plus de mille figurants recrutés localement qui participent à l'aventure. Après

227 Dossier « Le Matelot 512 », Partenaires financiers pour la production du film, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J177.

228 *Idem*.

229 Laurent Martin, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique, op. cit.*, p. 246.

230 René Allio, carnets, IMEC, fonds René Allio, doc. cit., le 31 janvier 1984.

231 « Film *Le Matelot 512* et la commune de Vitrolles – impact économique », in « Assemblée générale du CMCC, 10 décembre 1984 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J6.

un montage au CMCC de quatre mois, entre la fin de l'été et l'automne, une avant-première est organisée à Marseille au Théâtre de la Criée le 10 décembre 1984 et le lendemain au cinéma Le Cézanne à Aix-en-Provence, puis une sortie nationale à partir du 19 décembre 1984. Malheureusement, le film est encore un échec commercial et tous les pressentiments de René Allio, qui se font jour dès la projection des *rushes*, se confirment. Comme après *Retour à Marseille*, Allio fait une analyse lucide de ce nouvel échec dans ses carnets. Il avoue une fois de plus s'être fait duper par ses aspirations à une grande production commerciale qui finit par lui échapper. Il n'est, une nouvelle fois, pas parvenu à tenir des techniciens « mercenaires », là où il avait besoin d'une équipe dévouée et attentive à son projet comme celle de *Moi, Pierre Rivière...* Ce qu'il a gagné en budget et en prestige, il l'a perdu en liberté de création²³².

Dès le mois de juillet 1984, en plein tournage, les comptes du CMCC commencent à plonger²³³ jusqu'à ce que, dans le budget prévisionnel de 1985, on voit apparaître une dette du *Matelot 512* qui s'élève à près de six millions de francs²³⁴. Le coût final du film est arrêté en janvier 1985 à plus de seize millions et demi de francs²³⁵, bien au-delà de tous les devis prévisionnels.

... à la ruine du CMCC

Lors du conseil d'administration du 10 décembre 1984 qui se déroule au théâtre de la Criée et précède l'avant-première marseillaise du *Matelot 512*, les institutions partenaires conviennent à l'examen du budget du Centre qu'il faudra envisager un débat de fond, mais Jacques Barrault annonce que le CNC alignera encore, en 1985, sa subvention sur celle du conseil régional. Face au ministère de la Culture, il défend le soutien du CNC de plus en plus en affectation de production, en annonçant la nécessaire décroissance des subventions de fonctionnement. Annie Rulleau de Sain annonce sa démission pour raisons de santé de son poste d'administratrice du Centre fin 1984, son travail est salué par l'ensemble des partenaires²³⁶. La séance se déroule sans remous et il faut encore attendre les résultats du *Matelot 512* pour véritablement mesurer l'ampleur du naufrage.

232 René Allio, carnets, IMEC, fonds René Allio, doc. cit., le 11 février 1985.

233 Note manuscrite du 13 juin 1984 dans le budget 1984, IMEC, fonds Allio, ALL 68.

234 « Compte-rendu d'activités 1984 », IMEC, fonds Allio, ALL 68 et René Allio, carnets, IMEC, fonds René Allio, doc. cit., le 18 janvier 1985.

235 « *Le Matelot 512*, analyse du coût du film » (1985), Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J176.

236 « Procès verbal du conseil d'administration du CMCC du 10 décembre 1984 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J6.

Suite logique de la faillite commerciale du *Matelot 512* à l'hiver 1984-1985, la faillite économique du CMCC se fait durement ressentir, d'autant plus que la structure associative du centre n'est pas faite pour répondre à de telles difficultés. Les tractations pour régler la dette du centre occupent les six premiers mois de 1985. Jacques Barrault du CNC, largement engagé dans l'aventure régionale depuis 1983, propose une première solution, qui ne prévoit pas de remettre en question le poste de René Allio, ni celui de Thérèse Consolo :

Examen de notre situation financière, bilan, l'après-midi avec J. Barrault, propositions détaillées de sa solution pour le passif 85, nous gardons ce qui nous reste de subventions, préparons un plan de licenciements. Création d'un nouvel outil de production qui reprendra l'actif et le matériel. 1986, puis 87, totalité des subventions passent à combler le trou du *Matelot 512*. Liquidation du C.M.C.C. en cours de 87. Commandes de soutien passées par la culture pour « amorcer la pompe » du nouvel outil, qui sera sans doute une SARL qui devra vivre comme une société de production tirant ses salaires de celle-ci. Rude programme²³⁷.

Mais, rapidement le vent tourne et Michel Pezet ne semble plus enclin à la moindre conciliation. L'ère Defferre à Marseille touche à sa fin, le maire de la cité phocéenne, difficilement réélu en 1983, décède en mai 1986. Depuis juillet 1984, la ligne gouvernementale a radicalement changé avec la nomination de Laurent Fabius au poste de Premier ministre à la place de Pierre Mauroy. Dès le printemps 1985, une administratrice est missionnée par l'office régional de la culture pour superviser la situation financière du CMCC²³⁸. Régine Lépine commence par revoir toute la comptabilité du CMCC et fond celle du *Matelot* dans celle du centre, source de confusion des comptes. Puis, après avoir réalisé une étude de sa situation financière – qu'elle expose lors du conseil d'administration du 24 juin 1985 –, elle est chargée d'assainir la situation et d'assurer le remboursement des dettes à la banque (4,5 millions de francs), à l'URSSAF et aux Groupement des institutions sociale du spectacle, ainsi que de s'occuper des divers contentieux (avec le distributeur Janus Films, Paris-Occitanie, la Caisse autonome de retraite des cadres de l'industrie cinématographique et quelques collaborateurs du *Matelot 512* non payés). Un emprunt de six millions de francs auprès du Crédit Agricole est contracté pour régler les différentes créances du CMCC dont les échéances de remboursement sont échelonnées sur les années suivantes afin d'être couvertes par les subventions ordinaires de la région et du CNC²³⁹. L'activité du centre est donc mise en veilleuse.

237 René Allio, carnets, IMEC, fonds René Allio, doc. cit., le 15 février 1985.

238 Mission de deux mois confirmée par le conseil d'administration du 24 juin 1985, « Procès verbal du conseil d'administration et de l'Assemblée générale du 22 juillet 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J7.

239 « Compte-rendu de mission de Régine Lépine », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J13.

Au mois de juin, peu avant le conseil d'administration du 24, Allio se dit tombé en « disgrâce » auprès de Michel Pezet. Il comprend qu'il ne peut plus espérer sauver sa place de directeur général. Le CMCC, tel qu'il fut imaginé par Allio, va être soldé. Face aux soupçons de fraude, Allio s'explique longuement dans ses carnets :

Plus détestable, les bruits qui courent dans le Landereau marseillais. Cette convocation de l'Assemblée générale du C.M.C.C. si elle visait à boucler tout ça vite, a aussi provoqué les supputations et appelé les ragots. Il semble que pour certains (peut-être même la Région ?) tout se passe comme si j'avais détourné à mon usage personnel, par pure complaisance à moi-même et pour faire n'importe quoi, les moyens et l'outil du C.M.C.C. Malversations, en somme, comme si mon statut personnel de cinéaste français devait tout à celui de directeur du C.M.C.C. (quand c'est le contraire), comme si le C.M.C.C. n'avait pas vocation de produire des films, comme si ce projet n'avait pas l'aval de tous les partenaires (AMLF – Agence Méditerranéenne de Location de Films, FR3 et CNC) qui avaient payé le risque avec moi, comme si ce n'était pas le CNC qui m'avait imposé de produire le film avec le C.M.C.C., alors que je le faisais avec les Ateliers du Sud et que les premiers contrats étaient signés par les Ateliers du Sud. Me sentir fautif d'une mauvaise évaluation du risque oui, mais coupable d'un abus ou d'une malversation, non²⁴⁰ !

René Allio avait pressenti ce revirement dès le printemps et les mauvais résultats du *Matelot 512* le poussent à rédiger à la hâte un bilan de l'expérience du CMCC, qu'il envoie à Jack Lang dès le 4 mai avant même de le remettre à Jacques Barrault²⁴¹. Il fait l'inventaire dans ces lignes des activités, des productions et des auteurs soutenus par le centre et décrit sa transformation d'un « lieu culturel » en « une entreprise de production installée en région²⁴² ». Allio affirme que la mission qu'il a voulu assumer pour le CMCC et qu'il considère avoir accomplie, est bien celle de faire du centre un moteur de la production en région et non un centre d'action culturelle. Malgré la réponse amicale du ministre²⁴³, sa demande d'une entrevue reste lettre morte.

Ces journées de juin 1985 sont d'une terrible violence pour René Allio qui a passé près de dix années de sa vie à penser, travailler et vivre pour le CMCC. L'aventure touche à sa fin :

À Fontblanche. Six heures du soir. Janine est en train de taper la mise au point que je fais pour l'Assemblée générale d'entreprise du C.M.C.C., rédigée cet après-midi. J'ai déjà rendu mes clefs. Je suis seul dans ce bureau, comme je l'ai si souvent été dans son espace calme. J'ai déjà ramené mes papiers et bouquins personnels à La Geinette. J'ai

240 René Allio, carnets, IMEC, fonds René Allio, doc. cit., le 21 juin 1985.

241 René Allio, « Lettre à Jack Lang du 4 mai 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J368.

242 René Allio, « Pour conclure », in « Le Centre méditerranéen de création cinématographique », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J368.

243 Jack Lang, « Lettre à René Allio du 17 mai 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J368.

laissé au mur une affiche du *Matelot 512* et quelques dessins du story-board ; Mais le lieu est déjà vide. Dans un moment je quitterai définitivement Fontblanche, que j'ai fait ce qu'il est, où se sont vécus tant de films et de rêves de films, qui a bourdonné souvent, comme une ruche. Les bâtiments, les arbres, la salle de projection... Et cette longue allée de platanes par où on arrive ou repart, je vais la prendre dans une demi-heure pour la dernière fois²⁴⁴.

Ce « complément au bilan des activités du CMCC depuis sa formation » dont il est question, tapé par Janine Planchenault, est remis le soir même aux membres du conseil d'administration de l'association, le 24 juin 1985²⁴⁵. Allio reconnaît dans ce nouveau texte ses responsabilités quant aux erreurs d'estimation du coût du *Matelot 512* – alors qu'il avait pris soin d'engager un producteur exécutif –, mais il tient à rappeler que c'est Jacques Barrault du CNC lui-même qui lui a demandé d'utiliser le statut de producteur du centre, alors que le film devait à l'origine être produit par la SCOP Les Ateliers du Sud, tout comme *Le Grain de sable* de Pomme Meffre²⁴⁶. Cette séance marque véritablement la fin du CMCC tel qu'il a été pensé, désiré et longuement construit par René Allio. Michel Pezet mène les débats avec autorité : il veut en finir rapidement. Le centre semble maintenant compter parmi les échecs encombrants d'une politique culturelle régionale dont il a été l'un des promoteurs, derrière Gaston Defferre. La démission de l'ancien bureau a été expressément exigée la veille au soir et, durant le mois de juillet suivant, un nouveau bureau est constitué de professionnels de l'administration, proches du président du conseil régional, pour assurer le fonctionnement d'une structure désormais sans objet²⁴⁷. L'intervention de René Allio, après l'étude du rapport d'activités, pour affirmer, encore une fois, la nécessité d'adapter définitivement le centre au besoin de la production en région, est à peine prise en compte. Alain Auclair, en tant que représentant du CNC avec Jacques Barrault, tient à préciser que « *Le Matelot 512* n'est pas remis en cause en tant que tel, mais que ce sont les condi-

244 René Allio, carnets, IMEC, fonds René Allio, doc. cit., le 24 juin 1985.

245 Les membres présents lors de ce conseil d'administration sont : Michel Pezet (avec les pouvoirs de Jean-Jacques Anglade de la commune de Vitrolles, de Geneviève Le Bellegou-Beguïn, vice-présidente du CMCC et membre du conseil régional PACA et Louis Philibert, du Conseil général des Bouches-du-Rhône), René Allio (avec le pouvoir de Jacques Julliard), Henri Dumolié (qui a les pouvoirs de Philippe Joutard et Michèle Merli), Alain Auclair, directeur général adjoint du CNC, Jean Sorel du ministère de la Culture s'est fait représenté par Claude Auli et Jackie Sabatier de la Région PACA, enfin, parmi les adhérents, seuls sont présents : George Bœuf, Jean-Pierre Daniel et Jean Fléchet. « Procès verbal du conseil d'administration et de l'Assemblée générale du 24 juin 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J7.

246 Cf. le « Complément au "Bilan des Activités du CMCC depuis sa fondation" remis aux membres du Conseil de l'Association en vue du CA et de l'AGE du 24 juin 1985 », *infra*, p. 117-119.

247 Brigitte Miletto, avocate au Barreau d'Aix-en-Provence, consœur de Michel Pezet du Barreau de Marseille, prend la présidence, Daniel Zervudacki devient trésorier et Sylvie Piquemal, secrétaire générale. « Procès verbal du conseil d'administration et de l'Assemblée générale du 22 juillet 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J8.

tions dans lesquelles le film a été produit qui constituent le problème²⁴⁸ ». Le statut de producteur du CMCC est suspendu alors que Jacques Barrault précise qu'il ne sera dès lors plus accordé à une association. Pour le CNC, il est tout de même impératif de préserver les tournages en cours. Alain Auclair précise encore « qu'au départ, le coût du *Matelot* permettait d'envisager l'hypothèse de la production par le CMCC, tout en sachant que le cadre associatif n'était pas idéal. Mais en 1984, le CMCC aurait dû être à un stade de son évolution qui devait permettre de prendre ce risque²⁴⁹ ». Michel Pezet coupe court à toute discussion en rappelant les trois points importants à régler lors de cette séance : d'abord, le vote du licenciement du personnel du centre : René Allio, Jean-Claude Bois et Janine Planchenault (seule Thérèse Consolo est maintenue à son poste pour régler les affaires courantes), puis l'accord sur la demande de prêt au Crédit Agricole, enfin, la délégation de la responsabilité du matériel du CMCC au Parc régional de matériel. À toutes les demandes de discussion d'un de ces points, Michel Pezet oppose l'urgence de la situation et l'impossibilité dans ces circonstances de maintenir la mission de production du centre.

Un mois plus tard, le 22 juillet, lors de l'Assemblée générale du CMCC qui a, cette fois, très symboliquement lieu dans les locaux du conseil régional PACA, le nouveau bureau, imposé par Michel Pezet, est entériné, sans que Jean-Pierre Daniel, ni Jean Fléchet n'aient pu faire valoir la nécessité que des créateurs de la région participent aux instances de l'association. Michel Pezet, qui préside cette assemblée avant de donner sa place à Brigitte Mileto, affirme que le rôle des professionnels du cinéma doit être, selon lui, cantonné à des commissions de réflexion et de travail thématiques, mais qu'ils n'ont plus leur place du côté de l'administration et de la gestion de structures semi-institutionnelles. Il émet encore le souhait que le CMCC continue à exister sous la forme d'une aide en prêt de matériel pour les créateurs de la région et qu'il puisse y avoir encore ponctuellement des rencontres sur le cinéma. Jean Fléchet, venu avec Jean-Pierre Daniel défendre l'inquiétude des créateurs régionaux à l'annonce de la réduction des activités du CMCC, parvient tout de même à faire entendre sa voix :

Je dois dire que le CMCC a été créé aussi bien au niveau de la Région que du Centre, vous le savez Monsieur Barrault, dans le cadre de la politique de décentralisation qui est une politique que nous les professionnels nous réclamons depuis bien longtemps, bien avant que, heureusement, elle ait été votée et appliquée, nous voudrions à l'intérieur garder une garantie que cette politique continuera à être appliquée, pour nous, c'est vital. Moi, ça fait vingt-cinq ans que je fais du cinéma dans la région, la décentralisation pour moi ce n'est pas un mot en l'air. Quelquefois, à Paris, on dit : la décentralisation c'est une histoire de 1982 ! Pour nous, c'est vital. Est-ce que les décisions qui sont prises aujourd'hui reviennent en arrière²⁵⁰ ?

248 *Ibid.*

249 *Ibid.*

250 *Ibid.*

Il insiste sur la nécessité de soutenir un élan créatif en région face auquel il se trouve tout à coup très seul : les cinéastes méridionaux se sont tournés vers lui avec la disparition du CMCC. Jean-Pierre Daniel, quant à lui, rappelle la responsabilité collective des membres de l'association et refuse que tous les maux soient imputés aux créateurs. Jacques Barrault, même s'il se montre parfaitement solidaire des propos du président de région, reconnaît le bilan globalement positif du CMCC et rappelle la volonté de concertation du CNC pour envisager de nouvelles missions, de nouveaux moyens et de nouveaux cadres à la régionalisation du cinéma. Il ne s'agit pas pour lui de remettre en cause tout ce qui a été fait. On note un revirement complet lors de ces deux séances de 1985 dans les usages de la parole : l'heure n'est plus aux discours et aux digressions théoriques, comme du temps de René Allio, mais à la gestion efficace. Jacques Barrault l'énonce d'ailleurs très brutalement : « Ce n'est pas un débat démocratique qui va aider à régler les choses. [...] Nous avons des problèmes de gestion à résoudre, il faut mettre en place l'appareil qui pourra les prendre en charge de la façon la plus efficace. »

Avant d'aller vers la pure et simple dissolution, en 1987, les dernières séances de conseil d'administration ou d'Assemblée générale, entre 1985 et 1987, statuent sur les ultimes actions pour mettre un terme à l'histoire du CMCC. Malgré le licenciement de René Allio, en tant que directeur du centre, acté pour la fin du mois de septembre 1985 et ceux de Jean-Claude Bois et Janine Planchenault, pour le mois de novembre suivant, l'Assemblée réaffirme le soutien à deux derniers projets de films : *L'Été aux amandiers* de Jean-Louis Porte et Paul Saadoun, produit par Vidéo 13, et *La Dernière Tournée* de Philippe Jamain. Concernant le fonds des films du CMCC, malgré les propositions d'Henri Dumolié de les exploiter sur le nouveau réseau Câble qu'il développe avec la régie du Sud contre une rétribution dérisoire, Jacques Barrault préfère que les droits soient rétrocédés aux auteurs²⁵¹, considérant avec lucidité que le patrimoine du centre est « non rentable » et que sa gestion serait une charge pour les institutions²⁵². Une dernière proposition de rencontres au Centre est discutée le 25 novembre 1985 et deux thèmes sont envisagés : « la communication audiovisuelle interne ou externe à l'entreprise » et « le droit d'auteur dans la création audiovisuelle ». Jean-Pierre Daniel note avec amertume l'écart avec les thématiques des rencontres et des séminaires inspirés par René Allio et qui étaient consubstantiels à l'identité du

251 En dehors du *Matelot 512* qui serait rétrocédé avec aliénation des recettes à René Allio, « Procès verbal du conseil d'administration du 21 octobre 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J9.

252 Jacques Barrault réaffirme lors du conseil d'administration du 21 octobre 1985 : « les films du CMCC n'ont pas de valeur marchande mais seulement une valeur sentimentale. Les gérer serait trop lourd pour notre structure actuelle. Si l'on tient à garder ces films, il faudrait revoir tous les contrats, vérifier s'ils ont été inscrits au registre public et ne gérer que les droits non commerciaux. Si rétrocession aux auteurs il y a, que ce soit pour une somme symbolique. » *Idem*.

CMCC²⁵³. L'enthousiasme que Jacques Barrault lui oppose semble symptomatique de cette nouvelle ère culturelle qui marque la seconde période du ministère Lang où l'économie, le marketing et la culture ne sont plus perçus comme antagonistes. Peu à peu, les acteurs institutionnels s'accordent sur la nécessité d'en finir avec l'image du CMCC et affirment que l'époque des ateliers régionaux de création cinématographique est bien terminée²⁵⁴. Contre le seul vote du représentant de la mairie de Vitrolles qui veut préserver ce Centre, qui a fait rayonner cette ville bientôt tout à fait abandonnée des politiques publiques, la dissolution du CMCC est finalement actée le 16 novembre 1987²⁵⁵, alors que Jean-Pierre Daniel et Jean Fléchet s'abstiennent. Jacques Barrault soutient qu'« il y a une volonté politique nette de désengagement de l'État de ce type de structure. Le CNC continuera d'investir sur des projets ponctuels mais plus sur des ateliers type CMCC²⁵⁶. » Enfin, Jackie Sabatier affirme sèchement que l'image même du CMCC doit disparaître. Ce n'est qu'en 1989 que le crédit du CMCC est définitivement remboursé²⁵⁷.

Le CMCC marque, avec les autres ateliers cinématographiques régionaux, la première étape oubliée du développement d'une politique du cinéma décentralisée. Il est nécessaire de rappeler ces prémisses alors que cette histoire est souvent rappelée de façon fort approximative²⁵⁸. L'expérience de ces centres est pour le moins complexe et témoigne de dépendance au bon-vouloir politique, de synchronisme et de désynchronisme entre les échelons locaux et nationaux. Au niveau national, on peut encore rappeler que le marché cinématographique a connu une grave crise en 1983²⁵⁹. Les sept centres cinématographiques ont fait les frais d'une conjoncture fort peu favorable, mais ont permis d'expérimenter en termes de coopérations culturelles. Ils ont en quelque sorte servi de « pépinières » et permis la production d'un grand nombre de courts et de moyens métrages de tout jeunes créateurs. On pourrait citer pour le CMCC : Philippe

253 « Procès verbal du conseil d'administration du 25 novembre 1985 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J10.

254 *Idem* et « Procès verbal du conseil d'administration du 16 novembre 1987 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J12.

255 Alain Auclair et Jackie Sabatier sont désignés en tant que commissaire-liquidateur du CMCC. « Procès verbal du conseil d'administration du 16 novembre 1987 », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J12.

256 *Idem*.

257 « Lettre de Jackie Sabatier pour solder dette du CMCC au crédit mutuel », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J71.

258 René Rizzardo, « Intervention », in Philippe Poirrier et Jean-Pierre Rioux, *Affaires culturelles et territoires*, Paris, La Documentation française, 2000, p. 124.

259 On passe de 200 millions d'entrées en 1982 à 116 millions en 1992. Alain Auclair, « Le cinéma, des relations singulières, soutien économique et politique culturelle », art. cit., p. 405.

Faucon, Robert Guédiguian ou Vincent Martorana. On peut aussi se demander si une politique d'aide à la création est véritablement viable hors d'une logique de filière qui penserait aussi bien formation et création que diffusion et exploitation. Alain Auclair ne manque pas d'épingler l'absence d'engagement de FR3 et des télévisions locales qui auraient pu logiquement devenir des débouchés aux productions des centres cinématographiques²⁶⁰. Les années quatre-vingt sont aussi celles de la trop rapide privatisation de toute une part de la télévision française. Enfin, il est intéressant de constater que quelques années plus tard, en 1994, Roger Planchon lance en Région Rhône-Alpes une expérience similaire : la société Rhône-Alpes Cinéma, société anonyme de production à capitaux privés (85 % des actions sont détenus par son fondateur) et publics (la région détient 15 % du capital), soutenue par un partenariat entre la Région et le CNC. Cette société a pour mission d'épauler la création et la jeune création en Région, de promouvoir et de diffuser le cinéma en Rhône-Alpes²⁶¹. En 2004, un studio de cinéma est installé à Villeurbanne, le studio 24, à la fois studio modulable pour des tournages en intérieur et salle de spectacle. Le lien entre les expériences culturelles du cinéma et du théâtre mériterait également d'être, pour le cas spécifique français, sans doute réévalué. Après quinze ans d'existence et quelque 170 films coproduits, la société a cumulé près de 27 millions d'euros de dettes, elle a pourtant été sauvée suite à plusieurs expertises qui ont permis sa restructuration complète. Roger Planchon s'est-il inspiré de l'expérience de son ancien scénographe à Vitrolles pour mettre sur pied Rhône-Alpes Cinéma, aujourd'hui présentée comme une expérience pionnière en matière de décentralisation cinématographique ? Une histoire comparée des politiques régionales d'aide au cinéma et à l'audiovisuel reste à écrire.

260 *Idem.*

261 Abraham Bengio, Catherine Puthod, Anne Cochard, Michel Gomez, « Aides à la création : comment les collectivités territoriales peuvent-elles être subsidiaires ? », *Observatoire des politiques culturelles, Hors-Série 2*, 2009, p. 35-39.



Témoignages



Jacques Allaire

Extrait d'un entretien mené en octobre 2018 par Katharina Bellan et Ian Simms.

Je rencontre René Allio pour la première fois lors de sa venue à Marseille pour la préparation de son film *Retour à Marseille* en avril 1976. Au début, il n'est question que de la préparation du film. Il est accompagné de Christine Laurent et de Pomme Meffre. Après avoir officié de 1968 à 1972 dans le quartier de la Maurelette comme directeur du centre médico-social, je suis, en 1976-1977, directeur du centre culturel de la Busserine toujours dans les quartiers Nord de Marseille à quelques encablures de la Maurelette, mais dans une zone beaucoup plus défavorisée. Très vite, je vais me trouver embarqué dans une relation de plus en plus étroite avec René et son équipe de préparation du film. Comme toujours avec René, plusieurs fers sont au feu en même temps. Certes nous parlons du film en préparation, mais il est aussi question de politique, de théâtre et bien entendu de ses projets en matière de cinéma pour Marseille, suite à sa visite au bureau de Michel Guy, secrétaire d'État à la Culture. Michel Guy a été l'un des premiers à voir d'un très bon œil le projet du CMCC porté par René. Faute de moyens financiers et en raison d'un certain nombre d'obstacles venus de Paris (oppositions des professionnels du cinéma au sein du CNC et du ministère de la Culture) et de la Région, le projet malheureusement n'avance pas aussi vite que souhaité.

La rencontre déterminante sera celle avec Gaston Defferre, puis dans le même temps avec Edmonde Charles-Roux, très sensible à la présentation que fait René de son projet. Elle sera d'un soutien indéfectible au projet du CMCC. À partir de ce moment, la création du Centre va vraiment être sur les rails, certes sans trop de moyens, mais les portes s'ouvriront plus facilement. Gaston Defferre a confié le bébé à Michèle Merli qui a vraiment été la cheville ouvrière du projet du CMCC avec Michel Pezet de l'Établissement Régional préfiguration du conseil régional PACA. En bref, les aides de la Région, avant celles de l'État, ont soutenu la mise sur pied du premier colloque de Fontblanche. Parmi ceux qui les premiers ont apporté leur soutien, il faut bien sûr citer l'EPAREB (Établissement Public d'Aménagement des rives de l'Étang de Berre) et la Mairie de Vitrolles.

René était là pour *Retour à Marseille* mais, très vite, il va m'embarquer dans cette aventure. Pourquoi ? Je n'en sais rien. René est en pleine élaboration de son scénario, il a besoin de sentir ce que sont les jeunes de ces quartiers, comment vit la petite délinquance, dans ces lieux proches de ceux de son enfance. Je suis amené à lui raconter une anecdote qui s'est déroulée sous mes yeux à la Busserine : un jeune se retrouve cerné par des flics, il va sortir des caves d'un immeuble avec un flingue à plat sur la main, il n'est pas du tout menaçant. Les flics sont devant et il s'en trouve un qui, sans doute, prend peur ou je ne sais pas ce qui arrive, tout se passe très vite et il lui tire dans le dos. Le jeune tombe, il n'est pas mort – pas comme dans le film – sauf qu'il va rester en chaise roulante pendant le restant de sa vie. C'est avec cette anecdote qu'il a pu se lancer dans son scénario et il m'a embarqué, un peu comme Fernand Deligny l'avait fait aussi un peu plus tôt lui aussi. J'ai participé au film avec Thérèse Consolo, en tant que régisseur sans l'être tout à fait : je l'ai aidé à trouver tous les décors, à faire qu'il puisse tourner à la Busserine, qu'il puisse tourner à la Maurelette. À la Busserine, c'était extraordinaire quand on tournait, il y avait un bar et il y avait du monde : cent cinquante personnes autour du cadre, autant près de la caméra ; les techniciens avaient un peu la trouille. Tout se passait bien. Pour avoir le silence, il fallait s'arrêter, expliquer ce qu'était la séquence, raconter l'histoire et on avait un semblant de silence. On expliquait qu'il fallait quand même que les gens croient à ce qu'on raconte, que ça soit vraisemblable, sinon ça ne marcherait pas à l'écran. On demandait le silence. Le cadre, si tu t'écartes un petit peu en haut, en bas à droite ou à gauche, tu te rends compte qu'il y avait quarante ou cinquante personnes tout autour. Malgré cela, on parvenait à définir les cadres sans rubalise. Il suffisait de dire : « il va bousculer la table », « il va se sauver, il faut lui laisser le passage » et pas de problème, on y arrivait. Mais ça prenait un tout petit peu de temps, si tu fais ça dans le respect, que tu expliques... Cette expérience du tournage m'a beaucoup servi par la suite quand j'ai continué à travailler pour le cinéma. Avec les jeunes qui travaillaient avec moi, on leur expliquait : « raconte, parle, tu vas voir, ça va bien se passer ! » Même dans des endroits invraisemblables, ça marche.

Pendant cette période (1978-1980), je travaillais deux heures pour le centre culturel de la Busserine et dix heures pour le CMCC en préparation. On a présenté un dossier en 1978, mais rien n'a été facile : les oppositions et les sceptiques sont nombreux. La grosse machine, l'institution qui est au-dessus de ces projets de décentralisation, c'est le CNC, c'est Monsieur Viot, directeur général du CNC, et d'autres : les fonctionnaires du CNC, avec d'autres en région que l'on a retrouvé pratiquement jusqu'à la fin. C'était toujours les mêmes. Ils sont passés de la droite à la gauche sans problème, tous ces braves gens ! Quand le vent en 1981 a tourné, bien entendu, tout le monde dira : « Alléluia », puis assez vite dans les années 1983-1984, tout ce joli petit monde a commencé à tourner le dos à René.

Dans l'interruption, disons entre 1977 où le film *Retour à Marseille* est mis en suspens et le début du tournage en 1978, les choses ont fort avancé : assez vite, après l'intervention de Gaston Defferre, le projet a pris de l'élan. Defferre nous recommande aux gens de l'EPAREB (l'Établissement Public d'Aménagement des Rives de l'Étang de Berre). C'était dans le cadre de la politique des villes nouvelles qui se développait un peu partout en France à l'époque : Grenoble, Le Havre... et donc là, la situation est compliquée autour de l'Étang de Berre. Pour contrecarrer ce qui se passait au sud-ouest de l'Étang de Berre, c'est-à-dire à Martigues, Miramas, Port-de-Bouc – ces villes étaient des bastions communistes de l'époque et commençaient à se doter d'équipements culturels (Théâtre de Martigues, de Miramas...) parce qu'il y avait une manne financière dans le cadre de l'aménagement des villes nouvelles (et des impôts des industries polluantes implantées tout autour de l'Étang de Berre) –, Gaston Defferre soutenait les municipalités socialistes sur les rives d'en face.

On nous a proposé Fontblanche qui était une énorme propriété. Donc, on a commencé à s'installer, de façon très précaire, parce que ça demandait à être aménagé. On a campé, on a fabriqué des meubles. René avait un grand talent pour dessiner des espaces, pour dessiner même des meubles, avec l'atelier de menuiserie d'à côté, on a fait les meubles. Ils sont restés presque jusqu'à la fin, les meubles du CMCC.

Le premier colloque a lieu en 1980, mais toute l'élaboration s'est faite en 1979. Tout cela est porté sur les fonds baptismaux avec peu d'argent encore, mais avec le soutien de la Région grâce à Gaston Defferre. Le grand nombre de personnalités dans l'organisation du premier colloque, ainsi que le soutien d'Edmonde Charles-Roux – qui n'est pas à négliger –, a permis à tout cela d'exister. Le premier colloque a eu un grand retentissement. En même temps, il y a, grâce à la présence de René, tout un élan qui est né chez les « commençants » du cinéma. Il ne leur a jamais promis monts et merveilles. Il les a incité à mettre en place les conditions pour rendre possible la création. Il leur a dit qu'il fallait se relever les manches. Et comme ils nous voyaient aussi racler les fonds de tiroir, tout le monde s'est installé, a campé, il y a une espèce d'émulation qui s'est développée très vite au CMCC, soutenue par cette jeune garde qui a joué le jeu jusqu'en 1980-1981. Dans ces années-là, on commence à bénéficier du FIC, du GREC, à partir de 1983, la Région a aussi financé les films en donnant des bourses qui permettaient d'acheter de la pellicule. Au début du centre, on se dote d'un petit équipement : une caméra Aaton, une table de montage Atlas, un petit peu de matériel d'occasion... Et puis, merveille ! En 1981, la donne change complètement : on devient une véritable institution culturelle financée par le CNC. On commence à perdre un peu notre âme aussi, ce n'est plus tout à fait la même chose.

Moi, je viens de l'éducation populaire, je suis un enfant de la guerre et puis quand même très marqué par la gauche, donc je suis resté fidèle à tout ce qui a un rapport à l'apprentissage, aux vertus de la transmission. Donc les colloques et les séminaires,

pour moi, sont le lieu où tous ces « commençants » peuvent recevoir et être fortifiés. J'ai toujours détesté le terme d'animation socio-culturelle – comme s'il fallait donner une âme à la culture. Il y a une âme dans les quartiers ! Il n'y a pas besoin des animateurs pour donner une âme ! Par contre, si tu veux faire du théâtre dans les quartiers, amène un théâtréux et on va faire du théâtre. Si tu veux faire de la musique, les musiciens feront l'affaire. C'était mon leitmotiv quand j'étais un travailleur social. L'éducation populaire, ce n'est pas de l'animation socio-culturelle.

L'originalité de René Allio, quand il met en place le CMCC, c'est de le faire en tant qu'artiste, en tant qu'auteur, en tant que réalisateur qui s'investit pleinement, comme Roger Planchon. Il est quelque part un enfant de la décentralisation, mais du côté des créateurs. Or les créateurs sont parfois acceptés, mais aussi parfois refusés. La création peut donner lieu à un succès comme à un échec.

La force de René Allio a été, il me semble, de permettre à des gens venus d'horizons différents de se rencontrer, de se confronter et éventuellement de faire des choses ensemble sur un pied d'égalité. Ils ont été confrontés aux mêmes risques que ceux que n'importe quel créateur rencontre : l'écriture d'un projet, la recherche du montage financier du film, la réalisation, la confrontation au public. L'existence du CMCC, le site du CMCC à Fontblanche et l'aura de René Allio permettaient ça.

Jean-Pierre Daniel

Texte tiré de l'entretien de Jean-Pierre Daniel avec Katharina Bellan et Marguerite Vappereau mené durant l'été 2019.

Rencontrer René Allio

René Allio a commencé à développer son projet d'un Centre cinématographique à Marseille, en 1976. Le premier texte de présentation de ce projet est passé de main en main entre Paris et Marseille : à Paris, René Allio le remet à Gaston Defferre qui, en tant que patron du journal *Le Provençal*, le confie à son directeur Christian de Barbarin, qui le fait passer à Christian Poitevin, poète et responsable de la régie publicitaire du journal et à sa femme monteuse, Catherine Poitevin, une amie. C'est elle qui m'a confié ce texte en me disant que le projet décrit pouvait m'intéresser !

René Allio venait de finir *Moi, Pierre Rivière...* Le Festival, le premier cinéma réellement d'art et d'essai à Marseille, qui a disparu depuis et qui se trouvait sur le Vieux-Port, du côté de la mairie, annonce la présence de René Allio à l'occasion d'une avant-première de son film. C'est donc là que je l'ai rencontré pour la première fois, à la fin de l'année 1976 ou au début 1977. Il m'a dit avoir entendu parler de mon travail et souhaiter me rencontrer pour me parler de son projet de création d'un Centre cinématographique à Marseille.

C'est ainsi qu'il a découvert que je travaillais dans la ZUP n° 1 sur le projet culturel du Centre urbain du Merlan. Il préparait alors le tournage d'un nouveau film, *Retour à Marseille*, qui se proposait d'inscrire une histoire dans ces nouveaux territoires de la ville, qu'il ne connaissait pas. Réaliser ce film était pour lui aussi l'inscrire dans la dynamique de son projet de Centre cinématographique. Il m'a donc demandé de l'aider à découvrir la ZUP n° 1 et sa population. Je lui ai alors présenté deux personnes qui y travaillaient : Jacques Allaire, un éducateur spécialisé que je connaissais depuis 1969, quand il me proposa de travailler sur les *rushes* du *Moindre geste*, une tentative cinématographique de Fernand Deligny qui nous a conduit jusqu'à la Semaine de la critique de Cannes en 1971, et sa secrétaire, Thérèse Consolo. Jacques était directeur de la Maison des jeunes de La Busserine et nous venions de créer un atelier vidéo public : Le Studio communal, où travaillait le musicien Lucien Bertolina. Lucien a joué un rôle

important dès le début de la préparation de *Retour à Marseille*. Il accompagnait René Allio pour enregistrer ses rencontres avec les habitants du quartier. Ils ont ensemble constitué une ressource documentaire qui devait aider René Allio à écrire son scénario et préparer le tournage. Jacques ouvrait les portes, présentait René et Lucien l'accompagnait. Lucien est devenu ensuite l'ingénieur du son du film et il a fait découvrir à René Allio le groupe de musique expérimentale de Marseille (GMEM) et lui a présenté Georges Bœuf, avec lequel il a travaillé jusqu'à la fin de sa vie.

Au cours de ce travail, René Allio a proposé à Jacques Allaire et Thérèse Consolo de s'associer au projet du Centre cinématographique. Ils sont devenus l'un administrateur du Centre et l'autre secrétaire !

Invention institutionnelle, décentraliser le cinéma

Pour comprendre l'histoire du CMCC, il faut se rappeler la renommée de René Allio à l'époque. Son premier film *La Vieille Dame indigne* avait été un succès public considérable. Il avait une autorité en tant que décorateur de théâtre et d'opéra, comme scénographe, il avait repensé la salle du Théâtre de la Ville sur la place du Châtelet à Paris. Il terminait à peine sa longue collaboration au TNP avec Roger Planchon. Il pouvait donc avoir directement accès au ministère de la Culture qui était dirigé à l'époque par Michel Guy. C'est à lui qu'il est allé présenter son projet de Centre cinématographique, pensant que la décentralisation cinématographique devait d'abord être une décision politique nationale. Il n'a pas été dirigé vers le CNC comme on pourrait le penser, mais vers le pouvoir politique local en la personne de Gaston Defferre, qui l'a accueilli à l'Assemblée Nationale. C'est sous son impulsion que le projet de Centre cinématographique a été porté par la nouvelle institution régionale qu'il avait confiée à Michel Pezet et sa collaboratrice Michèle Merli qui en est devenue la cheville ouvrière. Elle a trouvé Fontblanche sur un site des domaines de l'EPAREB.

Paradoxalement, on peut dire que la décentralisation cinématographique était très en avance par rapport à la décentralisation théâtrale du côté de la diffusion des œuvres : il y avait des salles de cinéma partout sur le territoire, équipées d'un projecteur 35 mm. On pouvait passer la même copie au fin fond de la Creuse ou sur les Champs-Élysées. Mais, du point de vue de la création, tout était par contre très centralisé. Les maisons de production, le matériel, les laboratoires, l'argent se concentraient – et se concentrent d'ailleurs toujours – à Paris et donc, mécaniquement, les professionnels également.

En tant que jeune technicien, je savais qu'il fallait que je parte à Paris. Je suis revenu à Marseille parce que j'ai fait le choix de l'Éducation populaire. Mais à l'époque, il était très difficile de vivre en province d'un métier lié au cinéma. La décentralisation de la production et de la création paraissait impensable. En tous les cas, un tel projet soulevait des problèmes techniques et financiers beaucoup plus complexes que pour créer un

théâtre à Bourges, à Saint-Étienne ou à Grenoble. Qui avait tenté une telle expérience de décentralisation du cinéma avant ? On peut penser à l'expérience des studios de la Victorine à Nice et de Marcel Pagnol à Marseille qui espérait pouvoir s'appuyer sur des vedettes et se rendre autonome. À la fin des années soixante-dix, des tentatives commencent en Bretagne, au Havre. René Allio les connaissait, mais leurs réalisations ne visaient pas le marché, ce qui était une erreur pour lui. L'œuvre cinématographique n'existait pour lui que dans les salles. Toutes ces tentatives se sont toujours heurtées à la centralisation et à la segmentation entre l'exploitation des salles et la création des films, leur production. Il me semble aujourd'hui encore impossible de résoudre cette équation si l'on continue à penser séparément ces deux termes. Malheureusement, René Allio avec son projet n'arrivait qu'à penser en termes de production et d'exploitation commerciale. C'est, selon moi, l'une des raisons de l'échec qu'il a rencontré.

La question de la relation entre la création d'une œuvre et sa rencontre avec des spectateurs était au centre de la pensée de la décentralisation théâtrale et René Allio partageait cette volonté de la rendre plus démocratique, populaire. Le cinéma a développé une pensée parallèle avec le développement d'une action éducative du public, non commerciale, de grande ampleur : les ciné-clubs et tout leur environnement critique avec le travail emblématique d'André Bazin. En 1976, cette action était englobée dans une animation culturelle plus sociale qu'artistique. René Allio ne voulait pas que son projet de Centre cinématographique soit identifié à une action d'animation culturelle. Ses deux axes forts étaient la création artistique et la diffusion des films en salle dans le cadre d'une action commerciale.

Réinventer le cinéma

Tout en étant cinéaste de pratique et de formation, ayant participé à la création d'un film particulièrement reconnu, *Le Moindre Geste*, j'avais le tort pour René Allio de me revendiquer de la pédagogie et de l'animation culturelle, par ma fonction et mon action. Notre relation a toujours été marquée par cette situation.

Il souhaitait que je m'engage concrètement dans la réalisation d'un film, d'en écrire le scénario et de chercher, avec son aide, des financements pour faire déboucher un projet de film sur le marché. C'était sa ligne de conduite : se battre pour créer et exister sur le marché du cinéma. Être auteur. J'ai essayé de commencer l'écriture d'un long-métrage qui prolonge l'expérience du tournage des *Voyages du château* mais sans convictions profondes. *Les Voyages du château* ou *Le Canal* – qui sont des projets très différents dans leur forme –, sont marqués par cet état de ma relation avec René Allio. *Les Voyages du château* ont d'ailleurs été pensés au sein de cette autre structure que j'avais créée, La Fabrique, afin de pouvoir négocier, à partir d'un collectif, avec le centre et établir un véritable partenariat. René Allio m'a cependant soutenu pour faire

ce court-métrage, en 1981, avec Jean Cristofol, un film de commande d'un organisme de tourisme social, à l'occasion d'un anniversaire des congés payés de 1936. Le film fait partie du catalogue du CMCC.

Il faut préciser que la période était assez difficile pour moi, le projet du Centre Culturel du Merlan avait explosé en vol pour des raisons politiques. J'avais alors tenté de mettre au point un outil de montage vidéo ambulant dans la région avec les services du ministère de la Jeunesse et des Sports. Je me suis alors rapproché du CMCC et j'ai proposé à René Allio d'inscrire dans ma mission de conseiller technique de cinéma du ministère de la Jeunesse et des Sports, une collaboration plus régulière et gratuite pour les finances du Centre. René Allio a toujours favorisé notre collaboration. J'étais moi-même curieux de cette aventure, mais tout est resté assez flou : il a accepté que je rejoigne le CMCC, tout en me prévenant qu'il n'y avait pas de poste précis pour moi. Il me lançait des pistes : « Intéresse-toi aux jeunes, ceux qui viennent nous voir... » et puis : « J'ai une commande, est-ce que tu es prêt à la faire ? C'est un film avec l'Agence d'urbanisme, l'AGAM, sur la couverture du canal de Marseille. » C'est ainsi que je me suis lancé dans ce projet de film et nous avons, à cette occasion, commencé à parler du support du film et de la possibilité de tourner en Super 8 et de le monter et sonoriser au Centre. Autant René Allio ne voulait pas prendre en compte les possibilités de la vidéo, autant il était vraiment intéressé par la possibilité de produire des films avec très peu d'argent et sa question était : peut-on professionnaliser le Super 8 ?

Le CMCC s'est équipé de caméras Super 8 mm sonores, d'une table de montage autrichienne Sfat Super 8/16 mm, que l'on a pu synchroniser avec des défileurs sons 16 mm et 35 mm créés par la société Elison de Jean-Pierre Ruh. Nous avons, avec mon ami Jean-Pierre Ruh, mis au point cet ensemble qui permettait d'aller du tournage au mixage d'un film sans passer par les studios de post-production parisiens. Seul le traitement de la pellicule restait centralisé et encore pas intégralement. Une unité de développement Super 8 mm existait encore à cette époque à Marseille. La salle de montage Super 8 mm était mitoyenne de la salle de projection du CMCC qui pouvait donc être transformée en auditorium de mixage.

Je me suis donc engagé dans le projet de film sur le canal avec en tête l'idée d'expérimenter. Je voulais pouvoir mener ce projet absolument seul : faire seul, l'image, le montage et le son. André Jaume a accepté de faire une improvisation musicale qu'on a enregistré dans la salle-auditorium du CMCC. J'ai aussi été aidé au mixage par Didier Saïn, une personne magnifique. Ce film a été assez long à produire, je ne suis pas un rapide et il fallait tout réinventer à chaque étape. *Le Canal* a ensuite été gonflé en 16 mm. Le gonflage, c'était la grande idée de l'époque, est donc un élément important de ce processus : tout faire en Super 8, puis gonfler en 16 mm pour l'établissement d'une copie qui pouvait circuler en festival, ou être elle-même gonflée en 35 mm pour une exploitation en salle. J'aurais sans doute pu faire ce film plus facilement en 16 mm,

mais cela ne m'intéressait pas. Le défi, c'était de repenser toute la chaîne et de travailler de façon autonome : seul avec une petite caméra. Je me baladais le long du canal, je rencontrais des gens, je filmais, sans savoir où j'allais. Donc je faisais un travail de recherche et Allio suivait de loin. Il était le seul qui s'intéressait à ce que je tentais, c'est lui, qui venait me voir, on discutait et il a défendu le film pour que l'AGAM le diffuse. Je ne faisais pas cela pour moi, c'était évident qu'il y avait là, d'un coup, une chaîne de production à faible coût ouverte à des projets de films à très petits budgets, et on en a fait la démonstration, un peu longue, mais on l'a faite. J'ai travaillé deux ans au projet du Canal, entre 1982 et 1983. C'était long pour l'époque, on avait l'idée qu'il fallait faire des courts-métrages en deux ou trois semaines. Ce film, *Et si le canal c'était la mer*, a aussi rejoint le catalogue du CMCC en 1983.

Le CMCC, la pensée d'Allio réalisée

La matière même du Centre, selon moi, c'est d'abord le travail de René, ses écrits, ses films et sa parole. On n'avait pas un seul échange avec lui, que ce soit sur le Super 8 ou sur la préparation d'un film, sans immédiatement se retrouver à discuter les questions qui l'habitaient : la façon de mener un récit, sa position politique, sa mise en question d'une certaine pensée brechtienne. Tous ces débats faisaient partie de notre quotidien, ils ont marqué la vie du Centre.

Il me semble que tous ceux qui ont partagé l'aventure du CMCC, ont été confrontés à cela, la pensée en mouvement d'Allio, ses recherches toujours liées à son travail de créateur. Même les réflexions qui avaient trait à la technique, le choix des caméras Aaton, comme la chaîne Super 8 et sa sonorisation étaient toujours liées à des questions d'ordre théorique. La vie quotidienne du centre, c'était donc ça : un rapport avec la pensée d'Allio. Les colloques et les séminaires, dans cet ordre d'idée, étaient à la fois perçus comme nécessaires, mais aussi encombrants. Ils n'étaient pas la finalité principale de l'action du centre. René Allio ne s'est pas battu pour faire venir tout ce monde au CMCC, c'est son aura, mais aussi l'amitié, qui lui ont permis de mobiliser un très grand nombre de professionnels du cinéma et des arts. Tout s'est organisé simplement, de bouche à oreille. Ce n'était pas des événements médiatiques, ce qui faisait événement c'était la présence de Gaston Defferre qui pouvait nous faire espérer une certaine publicité dans la presse.

Concernant la dimension méditerranéenne du centre, je dirais que ce n'était pas un fantasme : la Méditerranée était pour René Allio d'abord un espace de pensée, il le revendiquait. Il a réussi à établir de véritables relations avec Nacer Khémir et la Tunisie, Youssef Chahine et l'Égypte. Je ne sais pas si des liens ont pu s'établir avec l'Algérie. Mais on ne peut pas dire non plus que les colloques avaient vraiment

vocation à réunir les gens de cinéma de tout le pourtour méditerranéen, c'était plus ponctuel que cela. C'était une question de rencontres et de relations personnelles.

C'était relativement simple d'entrer en relation avec René, de se sentir vraiment accueilli à Fontblanche, dès lors que tu arrivais et que tu te présentais dans ces termes : « j'ai un projet, je suis prêt à le faire, à passer ma vie dessus, à vendre ma maison et à tout perdre pour que mon film advienne. » Mais cette expérience n'a pas concerné un si grand nombre de gens, cela n'a pas empêché les jeunes provençaux qui avaient un désir de cinéma de partir pour Paris, pour certains à l'IDHEC.

Il me semble aussi qu'un grand nombre de gens ne supportait pas non plus d'être sous l'autorité d'un artiste tel qu'Allio. Certains étaient prêts à accepter sa puissance de pensée : Philippe Faucon l'a acceptée, Alain Ughetto également, mais il y en a d'autres qui n'en voulaient pas. Parce que cette relation dans le travail proposée par Allio répondait à d'autres modèles, comme ceux des Beaux-Arts où les ateliers s'organisent autour de la pratique d'un artiste et qui laissent une grande place au maître. C'était aussi une forme d'utopie collective qu'un grand nombre de cinéastes n'avaient pas envie d'affronter. René Allio voulait créer un lieu de rencontres et de mise en commun du matériel. Mais, dans la pratique cela n'a rien eu d'évident et les cinéastes se sont dit qu'il valait mieux fonctionner seul et négocier directement avec le CNC pour leurs propres projets.

Il faut aussi considérer que le centre a une histoire très courte, si l'on considère les années où cela a vraiment fonctionné, cela ne représente que trois années entre 1981 et 1983. Trois années prises entre les années où l'énergie se focalisait sur les films de René Allio : *Retour à Marseille* puis *Le Matelot 512*. Comment le centre aurait-il pu se développer s'il n'avait pas été dissous ? L'histoire ne le dira pas.

Le Matelot 512

René Allio était avant tout un artiste. Il faut donc comprendre que cela lui semblait tout à fait légitime de penser sa propre création en lien avec son expérience personnelle, ses choix politiques et institutionnels. Que ce soit *Retour à Marseille* ou *Le Matelot 512*, René espérait que ses projets auraient du succès et pourraient entraîner le CMCC dans leur sillage. Malheureusement ça n'a pas fonctionné. L'échec du *Matelot* s'explique, selon moi, assez bien. J'ai suivi l'aventure sans y être impliqué, je peux donc en parler en tant que simple témoin.

René avait été fasciné par le manuscrit qu'il avait reçu au CMCC, d'Émile Guinde, ce patron de café qui avait romancé sa vie, en l'accompagnant d'images découpées dans la presse et les illustrés des années 1950-1960. Il voulait faire un film tout à fait antinaturaliste, comme une bande dessinée ou un roman photo. Il a passé de très longs moments

à dessiner un story-board somptueux et suivi de près le travail de Bernard Veizat qui construisait les décors à partir de ses dessins, dans un ancien hangar d'aviation à Berre l'Étang. Il voulait un film artisanal, intime, avec sa femme, Christine Laurent, dans le rôle féminin principal. Après 1981 et l'élection de François Mitterrand, le CMCC avait le soutien de Jack Lang, ministre de la Culture, et un nouveau regard sur son activité de la part du CNC et des « professionnels de la profession » !

René Allio a alors cru aux encouragements qu'il recevait et s'est engagé dans une production ambitieuse. À partir d'un premier financement classique du film, il a pris le risque de financements complémentaires, purement bancaires, devant être nécessairement remboursés. Il a été trompé par l'espoir de faire un film qui pourrait concourir dans les grands festivals internationaux. La préparation du tournage s'est alors engagée, avec une équipe extérieure au CMCC et à la région, par l'élaboration d'un plan de travail très classique avec une équipe plus lourde aux habitudes très formatées. C'est précisément à ce moment-là que le projet lui a échappé.

La production parisienne lui a dit qu'il y avait de l'argent et qu'il suffisait d'aménager des décors naturels, comme ça se faisait habituellement dans le cinéma français *mainstream*. Et la grande idée d'Allio de tourner tout le film dans les décors en carton-pâte dans les hangars de l'étang de Berre va peu à peu passer à la trappe. Il a donc été planifié de travailler en décor naturel dans un premier temps, puis seulement dans un second temps, de tourner dans les hangars de l'étang de Berre aménagés en studio. René Allio a dû remettre en question tout son projet, se conformer à une forme de naturalisme que le tournage en décors naturels aménagés lui imposait. Il a dû repenser un découpage, des éclairages pour chaque scène et il a d'ailleurs fini par faire un beau travail de cinéma classique. Enfin, quand il est entré dans les décors de carton-pâte à Berre, il a pris conscience que s'il continuait à filmer comme dans les décors en plein air, ça ne fonctionnerait pas : ces deux esthétiques étaient incompatibles. Malheureusement il l'a compris trop tard. Je l'ai vu pleurer après une projection des *rushes*.

Il aurait fallu penser les choses à l'envers : commencer par les séquences de studio et finalement, la production aurait bien dû se rendre à l'évidence qu'on ne pouvait plus en sortir ; qu'esthétiquement, le film ne pouvait pas fonctionner dans deux registres si différents. Ainsi, René aurait pu faire le film qu'il désirait, qui est à mille lieux de la réalisation que l'on connaît.

La fin du CMCC

Selon moi, la fin du CMCC a été voulue et le CNC n'est pas étranger à cette opération. Je n'incrimine pas le président de Région d'alors, Michel Pezet, dans cette décision. J'ai constaté son calme et sa tristesse lors du CA de juin 1985 qui a décidé la fin du CMCC. Je pense qu'il aurait accepté une solution intermédiaire ne provoquant pas

le démantèlement du CMCC, mais je n'en ai jamais parlé avec lui. Ce dernier CA, auquel j'ai participé en tant qu'administrateur représentant les réalisateurs de la région avec Jean Fléchet, a mis en place le remboursement de l'emprunt occasionné par la production du *Matelot 512* cautionné par la Région et équivalent de quatre années de subventions de fonctionnement reçues par le centre (Région et CNC).

Dans mon souvenir, la décision du CA a été de mettre en sommeil le CMCC jusqu'à la fin du remboursement du prêt. Le CNC n'a pas voulu que dans ce cadre le CMCC reste ouvert à des actions « gratuites » dans ses locaux et avec son équipement sous la responsabilité de ses usagers. Proposition que j'ai tenté de formuler avec Jean Fléchet et rejetée par le CNC dans une intervention directe auprès de moi la veille du CA : « L'accord du CNC au compromis proposé implique la cessation de toutes activités du CMCC, avant sa dissolution. » Les locaux de Fontblanche ont alors été fermés et tout le matériel a rejoint le parc régional de matériel qui a embauché Thérèse Consolo. C'est elle qui a ensuite maintenu une activité de prêt de matériel en lien avec le développement de la politique régionale de soutien financier au cinéma dans le cadre de conventions avec le CNC.

Mais, il faut inscrire cet échec dans une visée politique plus large. Il ne s'agit pas seulement de l'échec commercial d'un film et d'erreurs de financement. Autour de 1985, le CNC et les gens qui le dirigeaient ont fait le constat que la décentralisation cinématographique, telle qu'elle avait été pensée au début des années 1980 sans leur accord et soutenue faiblement après 1981, ne les intéressait pas. Ils ne voyaient pas comment ces expériences pourraient être mises en lien avec l'industrie cinématographique et son financement. Ils se sont donc désengagés pour mettre en place un nouveau système qui voulait que les régions engagent de l'argent public dans des fonds de soutien – le reste de l'économie du cinéma est fondé sur un système de taxe sur les places de cinéma, les fournisseurs d'accès et la télévision – qui relaièrent la politique du CNC. Les régions pourraient ainsi communiquer sur les tournages et les emplois, mais c'était exactement le contraire de l'idée d'Allio qui voulait soutenir une création depuis les régions.

Personnellement, je peux témoigner de ce naufrage du Centre. J'étais aux premières loges pour y assister. On a bien essayé de résister mais on nous a mis au pied du mur. C'était soit la dissolution, soit René Allio risquait d'être attaqué personnellement pour répondre des dettes du *Matelot*. Que pouvions-nous faire ? Je me revois dans la salle du conseil d'administration avec Michel Pezet, Richard Patatut, son adjoint, et d'autres. Nous étions tous tristes, nous sommes sortis et nous sommes allés manger ensemble. Nous avons accepté le principe de la dissolution, le matériel allait être récupéré par la régie régionale de matériel de spectacle (location aux associations et collectivités locales) qui était installée à Fontblanche et qui a déménagé à Cabriès. On a tout de même pu sauver le poste de Thérèse Consolo, mais l'aventure du CMCC était bien finie.

Alain Bergala

Extrait de la table ronde « Filmer un territoire » animée par Alain Bergala lors de la journée d'études « Le CMCC, histoires, pratiques et rayonnements », 6 octobre 2017, Fontblanche.

J'ai rencontré pour la première fois René Allio un samedi matin, aux *Cahiers du Cinéma*, jour traditionnel du comité de rédaction de la revue. Il avait demandé à nous présenter son projet du CMCC. A priori, ça n'intéressait pas grand monde. Mais il aimait charmer, expliquer et convaincre. Finalement, alors que tout le monde était plutôt sceptique – car c'était tout à fait hors sujet d'un comité de rédaction habituel –, il a occupé les trois heures de notre réunion hebdomadaire. Nous avons été plusieurs à nous sentir concernés par ce qu'il nous avait raconté. Il a repéré que dans le groupe quelqu'un avait l'accent du Sud, c'était moi. Peu après, il m'a rappelé et il m'a dit : « Est-ce que tu veux m'aider pour préparer les sessions des rencontres du CMCC ? ». J'ai travaillé avec lui pendant trois ans à Paris, à essayer de penser et d'organiser ces rencontres annuelles de Fontblanche. J'ai compris beaucoup de choses sur lui à ce moment-là. D'abord, on ne le dit pas assez, mais René Allio était un vrai intellectuel. C'est-à-dire qu'il lisait les choses les plus actuelles, les plus pointues, il s'attaquait à des textes théoriques très difficiles. C'était un vrai intellectuel, mais il n'aimait pas l'afficher, ce n'était pas une pose. Il était à la fois malin et sincère, ce qui n'est pas évident. Quand on est malin, c'est difficile d'être sincère et quand on est sincère, on ne peut pas faire le malin. Lui, il tenait les deux bouts de l'aporie. Il était malin pour mener à bien ses projets et, en même temps, fidèle à ses convictions. Sa sincérité était réelle sur ce projet dans lequel il a investi beaucoup de temps, d'énergie et d'espoir, au détriment parfois de son activité de cinéaste. Il citait volontiers la phrase de Shakespeare reprise par Brecht : « il faut avoir une longue cuillère pour manger avec le diable. » Il savait qu'il lui faudrait souvent manger avec le diable et se montrer très malin, pour réussir à monter ce projet, surtout à Marseille, à l'époque de Defferre.

Le CMCC a été à la fois un lieu de création – Allio était avant tout un créateur, il tenait absolument à revendiquer cette identité dans son rôle à la tête du CMCC – et un lieu de transmission. Il faisait de la pédagogie sans pédagogisme. Il se passait quelque chose de fort entre Allio et les gens qu'il accueillait au Centre. C'était une très étrange pédagogie du frottement, de l'exemple, de la pratique partagée, de la respon-

sabilisation. Celle d'un artiste qui accompagne, même s'il ne donne pas vraiment de conseils, même s'il n'enseigne rien, mais qui trouve une autre voie pour qu'il y ait quand même une transmission.

Il n'y a jamais eu chez Allio la tentation – qui était très grande à l'époque – d'un repli régionaliste. Il voulait évidemment que le CMCC soit inscrit dans ce territoire qui était celui de ses origines, mais, en même temps, il rejetait l'idée de s'enfermer dans le régionalisme, comme ça se faisait pas mal à la fin des années soixante-dix. Il était donc très atypique par rapport aux autres expériences du même ordre, dans d'autres régions de France. Vis-à-vis de la production, sa position a changé puisqu'au début il était assez arc-bouté, il disait : « le CMCC ne doit pas produire, il doit aider des jeunes gens à trouver les moyens de produire leurs films, mais nous ne sommes pas là pour le faire à leur place. » Finalement, à un moment, ça a basculé et il a dû accepter, contraint et mal conseillé, que le CMCC devienne producteur de son propre film *Le Matelot 512*. Évidemment, le danger était là et il l'a payé très cher ensuite, par la ruine de son utopie. La contrainte venait du CNC qui lui aurait fait comprendre qu'il ne pourrait pas financer le film sans FR3 qui lui disait : « on accepte de faire ce film, si le CMCC s'engage dans la production. » Le choix était donc simple : soit il ne faisait pas le film, soit il le faisait en acceptant que le CMCC soit co-producteur. Je vous donne là sa version des faits concernant cet échec qui a été très douloureux.

Dans sa pédagogie, il y avait l'idée qu'il fallait se battre dans le système et non pas sortir du système avec des budgets protégés en faisant des films sans se coltiner la difficulté de trouver de l'argent pour produire et diffuser. À ce niveau-là aussi, il était tout à fait à l'écart d'autres tentatives de l'époque qui créaient des petits endroits isolés où l'on produisait de façon plus protégée, où l'on n'avait pas à se battre directement avec Paris, ni avec le CNC, ni avec les télévisions qui étaient déjà très importantes pour la production des films, bref avec toutes les instances nationales et centralisées.

À propos de cette question du territoire, aujourd'hui, on voit bien ce qui se passe : un cinéaste qui écrit un scénario est amené à en faire plusieurs versions. Une pour la région Auvergne-Rhône-Alpes, une pour la Bretagne etc. Et il se dit : « Je ferai le film avec la région qui mettra de l'argent ». C'est souvent le prestige supposé du futur film qui compte, les acteurs, la visibilité des futurs passages à la télévision... Ce qui peut évidemment se comprendre de la part des régions qui ont besoin d'un retour symbolique sur investissements réels. Malheureusement, les régions aident parfois des longs-métrages qui n'en n'ont absolument pas besoin, en tout cas moins que d'autres pour qui l'engagement d'une région aurait été plus vital. Le système a donc été un peu perverti, sauf, heureusement, pour les courts-métrages. Il y a beaucoup de courts-métrages qui peuvent se tourner aujourd'hui en France parce que les régions les produisent et qui, sinon, n'existeraient pas.

Cahiers d'images 1. Les Lieux



Fig. 1. Françoise Merville et Patrick Houdot en salle de montage, non datée, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 2. Thérèse Consolo et Valentine Planchenault déballent du matériel fraîchement arrivé au CMCC, non datée, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 3. Jean-Claude Bois manipulant une caméra Aton 16 mm, non datée, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 4. La cour du CMCC, non datée, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 5. Le ciné-bus dans lequel des projections été organisées pendant les Rencontres de Fonblanche, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 6. Repas de tournage du film *Le Fils de l'ours* d'Alain Fraud. On voit au fond les nouveaux bâtiments mis à disposition des équipes, 1983, Archives régionales/fonds CMCC.

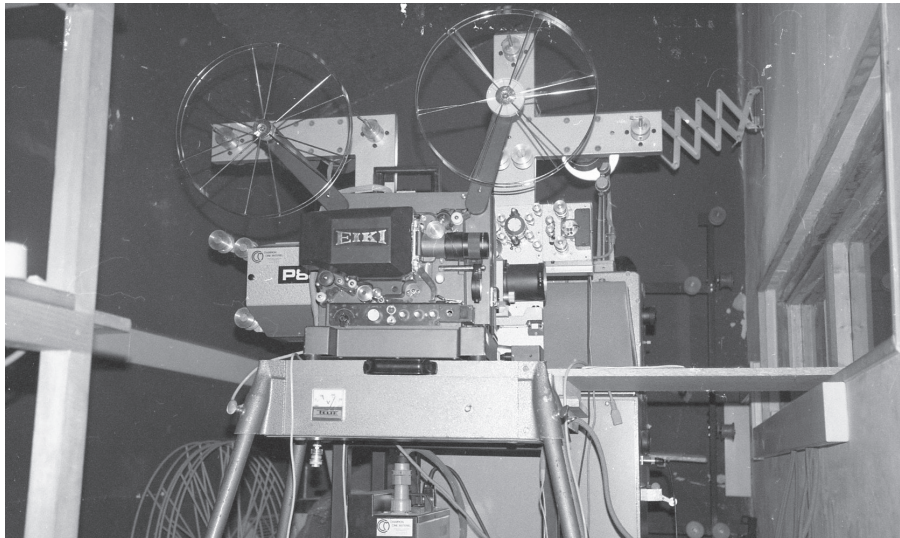


Fig. 7. Le projecteur 16 mm en cabine de projection, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 8. Salle de projection, Archives régionales/fonds CMCC.

Archives



Projet de René Allio Pour un centre méditerranéen de création cinématographique (1978)

Cette version du texte programmatique du CMCC rédigée par René Allio est la plus aboutie que l'on ait pu trouver dans les archives. Elle lui servit dans de nombreuses démarches officielles pour trouver des aides et des soutiens auprès des institutions.

Le cinéma connaît aujourd'hui une évolution qui développe production et distribution dans des formes industrielles et fixe le spectacle cinématographique autour des genres très déterminés de grande consommation. En même temps, le bouleversement entraîné par l'apparition du support magnétique, de la télévision, des nouvelles possibilités de diffusion de l'objet filmique (qu'il soit d'abord réalisé sur pellicule ou sur bande) n'a pas fini de retentir sur les modes de fabrication et de financement, sur la création elle-même.

Cet état de fait rend extrêmement difficile la production et la réalisation de films différents, dans leurs formes ou leurs conceptions, des stéréotypes cinématographiques ou télévisuels actuels, en leur faisant porter un risque financier écrasant.

Pourtant, c'est dans l'existence au sein de la production nationale d'un courant de création indépendant, avec les recherches, les essais qu'il impliquerait (leurs réussites et, parfois aussi, leurs échecs), l'accès plus facile qu'il offrirait à l'expression filmique pour des auteurs nouveaux, que peut se gager la meilleure part de la vitalité et du devenir de cette production. Y compris du point de vue de son développement commercial et de sa compétitivité sur le marché international, qui ne peuvent reposer, en effet, que sur la qualité des œuvres produites, qualité dont le talent des auteurs, d'abord et leur expérience, ensuite, forment une part essentielle.

Comment tourner cette contradiction ? Ce pourrait être en rendant plus facile une production plus artisanale et pas moins artistique, aux coûts moins élevés, où les films de cette sorte, moins isolés et donc moins vulnérables, appartenant à un ensemble mieux armé pour se faire reconnaître par son public potentiel, rechercheraient avec ce public une relation plus organique. Bien entendu, il ne s'agirait pas de films visant à concurrencer, dans ses effets ou ses moyens, le cinéma produit dans le cadre de l'industrie cinémato-

graphique, mais qui s'efforceraient au contraire d'explorer les voies d'une production artisanale, à l'exemple de certaines expériences isolées, françaises ou étrangères.

Il me semble que l'existence de Centres Cinématographiques Régionaux permettrait cette production et cette recherche. Je voudrais donner, ici, les raisons de cette assertion et expliquer aussi pourquoi la création d'un tel centre dans le sud de la France me paraît constituer une expérience pilote.

Une équipe cinématographique n'a nul besoin d'être très lourde et très nombreuse si elle remplit un programme étalé sur un temps assez long, si elle dispose du matériel nécessaire et suffisant, pour réaliser (sur un mode et un rythme de travail tout autres que ceux pratiqués dans l'industrie) un nombre suffisant de produits filmiques utiles ou commercialisables qui justifierait les investissements nécessités par la création d'un Centre de Création Cinématographique, cadre de son activité. Pour prendre comme référence les produits auxquels nous sommes accoutumés, on peut considérer que, dans le type de productions visées et le rythme qu'elles impliquent, les réalisations annuelles pourraient consister au moins en deux longs-métrages et quatre courts-métrages. Cette production pourrait aussi bien comprendre des films de fiction ou de narration originaux que des films relevant du genre « ethnographique » (je pense, ici, à Jean Rouch ou Michel Brault).

C'est aussi bien pour des raisons culturelles que l'implantation d'un tel centre doit se concevoir régionalement. Si la régionalisation de notre industrie, en effet, est une réalité qui se met lentement en place, il n'en n'est pas de même de notre vie culturelle. Pourtant, le désir manifesté par les courants de création régionaux d'affirmer leur spécificité, loin de dessiner une menace d'éclatement de notre culture nationale, lui promet au contraire un nouveau ressourcement à des courants qui l'ont toujours nourri.

J'ai parlé plus haut de la recherche d'une relation organique avec le public potentiel des productions du centre et c'est à ce niveau que, tout naturellement, des considérations économiques viennent s'articuler avec les exigences culturelles. C'est que les régions de notre pays, si riches en passé historique, en vie originale, en expressions propres, en mœurs, en coutumes, constitueraient un réel marché pour un cinéma qui puiserait ses sujets dans leurs vies présentes ou passées, qui porterait témoignage par la voix d'auteurs en qui elles se reconnaîtraient sur les hommes, les femmes, les faits, obscurs ou éclatants qui leur appartiennent.

Nous vivons une époque de profonds bouleversements dans l'ordre des idées et des mentalités. Dans tous les domaines, sous nos yeux, des façons d'être, des modes de vivre, de penser, sont en train de basculer à tout jamais dans le passé. Pourtant, ils ont encore quelque chose à nous dire. Ils sont porteurs de valeurs qui nous concernent encore, qui peuvent encore nous enseigner. Curieusement, notre cinéma, de ce fait de civilisation si frappant, ne rend pas le moindre compte, ne porte pas le moindre témoignage, n'en résonne pas. En même temps, ceux-là mêmes qui incarnent ce passé

qui s'engloutit, connaissent et vivent déjà la civilisation audio-visuelle : la demande est latente, chez eux, de parler, d'être enregistrés, filmés ; mieux, de s'entendre, de se voir.

Je crois, justement, que plus les productions d'un tel centre cinématographique sauraient refléter ces phénomènes, la réalité et la culture propres à la région d'implantation, plus elles auraient de chances de déboucher sur un marché plus large, national ou international (je pense, ici, aux cinémas suisse et québécois, pour rester dans le domaine de la francophonie) tant il est vrai que c'est à travers le particulier que l'art témoigne le mieux sur la vie de nos semblables.

Il serait donc possible de faire déboucher cette production vers deux sortes d'exploitation, l'une commune à toute marchandise filmique : vers le marché de la distribution cinématographique ou télévisuelle (cette dernière devant jouer, il me semble un rôle important) ; l'autre, vers la région, soit dans des activités d'animation, soit dans une distribution organisée avec le concours des salles d'art et d'essai de la région.

Mais cette implantation d'un Centre de création cinématographique entraîne une autre conséquence : elle permettrait à celui-ci, à travers quelques conventions à déterminer, de fournir certaines contributions utiles à la communauté régionale : films, justement, destinés à l'animation locale, témoignages filmés sur tels ou tels aspects de la vie régionale, constitution d'une archive cinématographique accumulant des faits d'histoires, des interviews, des portraits, des témoignages, des documents, sur son présent et son passé culturel.

Enfin, l'activité d'un tel Centre ne pourrait pas non plus demeurer sans conséquences sur le plan de la formation des jeunes professionnels. On sait que, chez nous, la formation des techniciens, comme d'artistes ou de créateurs, dans la discipline filmique, est absolument dépendante de la concentration parisienne. Les établissements qui dispensent cet enseignement sont parisiens et il n'y a rien en province en dehors des universités dont l'enseignement sur le cinéma demeure surtout littéraire. Peu de formation pratique dans tout ceci, peu d'occasion pour les aspirants aux métiers du cinéma d'acquérir une expérience réelle au contact du cinéma qui se fait.

Un Centre Cinématographique Régional pourrait offrir à de jeunes techniciens ou artistes l'occasion de stages fréquents et il n'est pas douteux que, passé une première et courte période de démarrage, si le recrutement des collaborateurs de création, des artistes et des techniciens est recherché localement et cette possibilité de stages offertes aux commençants, il n'est pas douteux que les talents nécessaires se rencontreront. Et ce peut être une des finalités de cette sorte d'entreprise que de les susciter (ce qui n'est probablement pas nécessaire), de leur permettre d'acquérir une pratique, de leur offrir une occasion de se révéler, de s'exprimer.

Je souhaite, pour ma part, animer une expérience de ce type dans le sud de la France, ce qui ne constituerait qu'un retour plus définitif à des sources qui sont miennes, qui ont toujours été présentes dans mes films et que j'ai l'intention d'inscrire encore plus

systématiquement dorénavant dans mon propre travail artistique, que je poursuivrai en dehors de ce centre.

La création d'un centre Méditerranéen de Création Cinématographique devrait pouvoir constituer, dans le domaine et avec les approches que je viens de décrire, une expérience pilote et la région méditerranéenne lui offre un cadre particulièrement propice. En dehors de la culture occitane toujours vivante, de la manière dont elle s'exprima par exemple, dans la tradition carnavalesque, le renouveau de la chanson, la vie théâtrale ou les essais de jeunes cinéastes, il existe un courant méditerranéen, divers et vivace, présent dans notre cinéma, nos spectacles d'avant-guerre (du music-hall de L'Alcazar à la trilogie de Pagnol, en passant par le *Toni* de Renoir, sans oublier la chanson et, même, l'opérette marseillaise, genre spécifique et populaire, s'il en fut), une véritable école d'acteurs (Raimu, Fernandel, entre beaucoup d'autres), courant aisément repérable avec lequel je crois possible de renouer, non pas pour le reproduire en y revenant, mais bien en cherchant comment il peut se prolonger, en avant.

Mais l'existence d'un Centre Cinématographique, on l'a vu, n'entraînerait pas de conséquences dans le seul secteur de la création. Celle-ci, en effet, ne pourrait pas ne pas s'articuler avec une activité d'animation dont elle serait à la fois un sous-produit et un moteur. Aussi bien autour de son implantation que, plus généralement, dans toute la région. Dans le cadre du tournage de films, de leur exploitation ou manifestation que le Centre pourrait promouvoir, avec le concours et la collaboration d'instances d'animation déjà existantes, dans les circuits de salles d'art et d'essai régionaux pendant le tournage des archives.

Peut-être n'est-il pas inutile de revenir un instant sur cette idée d'animation. Si la notion d'âme est inscrite étymologiquement dans le vocable et dans la finalité de l'activité qu'il sert à désigner, je voudrais préciser, pourtant, qu'il ne peut s'agir, ici, de cette âme qu'on veut apporter à des lieux ou des communautés qui n'en auraient pas mais plutôt de celle que l'on va retrouver dans des communautés et des lieux où l'on sait qu'elle habite, quand on veut les voir vivre, pour notre bonheur, ou chercher à en rendre une image dans laquelle elles se reconnaîtraient en l'y reconnaissant.

On peut considérer aussi comme une animation, pris dans le sens que je viens de décrire, le travail qui pourrait être accompli en direction des créateurs. Il s'agirait d'engager avec eux un échange, d'apprendre d'eux leurs projets, de leur donner les moyens de les développer et de les aboutir. Pour commencer, à travers une aide matérielle, ensuite à travers des travaux conduits en commun sur des sujets et des matières propres à enrichir, d'abord une connaissance mutuelle, ensuite une expérience des formes, des approches, des pratiques du travail cinématographique et audiovisuel. La commande d'archives filmiques, enfin, dont les sujets seraient liés aux projets en cours de préparation, servirait, dans le même temps, de nourriture et de référence à ceux-ci, d'occasion d'expérimentation et de formation pratique.

Projet de René Allio Pour un centre méditerranéen de création cinématographique (1978)

La mise en route d'une entreprise de cette sorte, dans l'état actuel du commerce cinématographique, n'est pas concevable sans l'aide de l'administration, depuis Paris comme depuis la région ; sa réussite, après la période de lancement devra lui permettre de se passer de cette aide, remplacée par des recettes normales, en tous les cas dans le cadre de la production de films. Les films produits par un tel centre ne doivent en aucune façon, en effet, devenir des produits marginaux du secteur culturel « protégé », loin du circuit commercial normal. Ils devront être concernés, localement, par la recherche ou l'existence de circuits de distribution nouveaux et contribuer à leur développement, mais ils devront aussi bien rechercher vers le marché national et international la co-production ou l'achat par des chaînes de télévision, françaises et étrangères, la coproduction de sociétés cinématographiques et étrangères, être distribués et exploités dans le secteur commercial normal et y être productifs de recettes comme l'ont été de nombreux films d'art et d'essai, postuler comme tous ceux-ci pour une avance sur recette.

Il me semble qu'une école de cinéma qui serait « méditerranéenne », pas moins originale et spécifique que l'école québécoise ou l'école suisse, ne demande qu'à renaître dans le cinéma de langue française et que son existence entraînerait de nombreuses retombées bénéfiques aussi bien dans le secteur de la vie culturelle et intellectuelle, que dans celui de l'activité audiovisuelle. Je souhaite y aider, y assumer un risque ; et les conditions de travail d'un Centre Cinématographique Régional, telles que je viens de les décrire et dans lesquelles je souhaite le tenter, me semblent compenser ce risque par des chances raisonnables.

Archives régionales/fonds CMCC



Chronologie du CMCC entre 1976 et 1985

Chronologie établie en juin 1985 à l'occasion du dernier conseil d'administration extraordinaire du CMCC dirigé par René Allio.

1976

Premières démarches pour présenter le projet d'un « Centre cinématographique » dans le midi. Auprès du CNC, où je rencontre l'intérêt de son Directeur Général, auprès du ministère, plus tiède.

1977

Je rencontre Gaston Defferre à qui je soumetts le projet. Il m'assure du soutien du conseil régional, celui-ci me propose une implantation : Fontblanche.

1978

Fondation du CMCC. Présentation d'un dossier au FIC pour le démarrage du projet. La Région fera apport de l'aménagement des locaux. Le dossier est rejeté, la Région maintient son engagement.

1979

Les locaux sont mis à notre disposition par la Région. Elle finance l'organisation des premières Rencontres de Fontblanche (Territoires de la narration filmique), ce qui nous permet d'appointer une secrétaire (les autres collaborateurs seront bénévoles), de prendre des premiers contacts avec les réalisateurs de la région qui commencent à fréquenter Fontblanche, où ils trouvent de premiers appuis.

1980

Nous organisons les premières Rencontres (avril 80). Dépôt d'un deuxième dossier soumis au F.I.C. Nouveau rejet, nouveau maintien par la Région des engagements qu'elle

prenait : financement d'un premier équipement qui va nous permettre d'intervenir sur des projets et des réalisations de films. Elle finance aussi les deuxièmes Rencontres.

1981

Deuxièmes Rencontres de Fontblanche (Ruptures et Continuités, dans un nouveau cinéma méditerranéen - Cinéma Égyptien, cinéma Catalan). La Région financera les troisièmes Rencontres (mai 81). Jack Lang, nouveau ministre de la Culture, visite Fontblanche au cours de l'été. Je remets au ministre un rapport décrivant le projet d'activités d'un Centre cinématographique régional en décrivant nos visées. Nous sommes l'un des premiers « ateliers régionaux » créé, le F.I.C. va soutenir nos activités pendant une année, la Région (et la DATAR) vont compléter notre équipement.

1982

Organisation des Troisièmes Rencontres de Fontblanche (sur le thème Centre et Périphérie, qui nous semble résonner à la fois sur notre rôle, et sur la place de diverses cinématographies méditerranéennes) (avril 1982). Au cours de cette même année, nous organisons des séminaires de travail pour les réalisateurs de la région pour lesquels nous obtenons le concours de personnalités de la profession : Financement (janvier 82), Écritures (avril 82), Image (novembre 82).

1983

Un quatrième séminaire est organisé sur le son (mars 83). Au cours de cette période, nous décidons de suspendre provisoirement l'organisation des Rencontres (bien que nous ayons préparé les Quatrièmes, sur le thème des métissages culturels en prenant pour appuis les divers cinémas des Caraïbes). Nous devons en effet choisir entre notre investissement dans la poursuite des colloques, ou la production des films, ce dernier objectif nous paraissant prioritaire.

Jusqu'en 1983, en effet, nous étions déjà intervenus sur la production de nombreux films (je vais y revenir), mais il m'avait paru important de faire parler, dans un premier temps, le cinéma non comme une utopie mais comme une pratique, de faire de Fontblanche un lieu de rencontres et de réflexion pour les cinéastes régionaux, de leur faire rencontrer et des œuvres et des auteurs de réputation nationale et internationale, venus de Paris, mais aussi d'autres pays, en particulier de tout le tour de la Méditerranée, ce qui fut le cas.

Au cours de cette année, le CNC nous accordait le statut de producteur, et notre équipement, financé par la région continuait de se compléter.

Je joins en annexe les trois brochures présentant nos trois Rencontres internationales qui comprennent la liste des participants français et étrangers.

1984

Au cours de 1984, la Région met à notre disposition, à Fontblanche, de nouveaux locaux, où s'installe le CMCC proprement dit, nos anciens bureaux pouvant être mis à la disposition des films en production. Notre équipement se voit encore complété. En particulier par l'achat d'un petit ordinateur d'entreprise qui nous permet d'informatiser, peu à peu, nos activités (fichier, traitement de textes, gestion de notre matériel, comptabilité), en particulier la comptabilité « production », pour laquelle nous mettons au point un programme spécifique. Enfin, c'est au cours de 84 que nous sommes inscrits au Contrat de Plan État-Région (cependant sous la forme d'un contrat annuel renouvelable).

Je joins en annexe un état de notre équipement.

Productions

Si la production de films joue aujourd'hui, au CMCC, un rôle essentiel et s'est développée surtout au cours de la saison 1982-1983, elle n'en a pas moins commencé dès 1980, même si dans cette première période, elle consistait surtout en conseils, aide pour des démarches, prêt de matériel, de salle de montage, de projection.

Depuis 1980, en tous cas, nous avons aidé à produire, coproduit ou produit 10 longs-métrages, 11 moyens-métrages, 38 courts-métrages (dont 17 bourses).

Il n'est pas question de prétendre que tous ces films sont excellents. Cette première production a surtout constitué pour nous une sélection parmi les réalisateurs ou postulants réalisateurs qui nous entourent. Mais nous connaissons aujourd'hui les talents, ce qui ouvre sur les perspectives de nos prochaines activités, et bon nombre de ces films ont obtenu des labels de qualité, ont été sélectionnés dans des festivals, achetés sur le marché, et même, pour l'un d'eux, nommé aux Césars.

Je joins en annexe le catalogue complet de nos films.

1985

Projets et perspectives

C'est l'outil même qu'est devenu le CMCC, avec son matériel et l'expérience acquise de son équipe qui induit nos projets actuels, dont certains sont déjà engagés, et qui nous oriente, me semble-t-il, d'une part vers la production de programmes en 16 mm pour le marché « audiovisuel », format pour lequel nous sommes particulièrement outillés ; et d'autre part vers la production, ou la coproduction de premiers films, à

budgets modestes, ou vers des apports de nos moyens et prestations à des productions de type plus courant qui peuvent venir se tourner dans notre région.

Dans un premier temps, nous allons chercher à valoriser une sélection des meilleurs de nos films déjà réalisés, en en constituant un catalogue et en les tirant en cassettes, vers ce marché audiovisuel (câble, Canal Plus, etc.).

Nous voulons aussi faire connaître dans le milieu professionnel l'intérêt du support que peut représenter le CMCC pour des tournages de films, produits à partir de Paris ou de l'étranger, dans notre région et utilisant les prestations que nous pourrions leur apporter : bureaux, locaux, projections de *rushes*, repiquage, montage, matériel de tournage. Et en particulier, l'utilisation du programme « production » de notre ordinateur (que nous avons déjà apporté à la production du film de Jacques Rivette tourné récemment à Montpellier, *Hurlevent*).

Projets en cours :

- *LA JEUNESSE* : Film de long-métrage d'un jeune réalisateur Aixois, Philippe Faucon, que nous avons produit, en cours de mixage.
- *À SAISIR* : Film de long-métrage d'Agnès Varda, tourné à partir de mars prochain dans la région d'Arles et de Nîmes, avec Sandrine Bonnaire, auquel nous apportons, en coproducteur, matériel et prestations (dont la gestion ordinateur).
- *MORT DE FARID* : Film de court-métrage de Cyril Collard, ayant obtenu l'Aide au court-métrage, dont nous complétons le financement par nos apports de matériel et de prestations, en le produisant. Tournage au printemps.
- *LA DERNIÈRE GÂCHÉE* : Film de court-métrage de Simone Haffner, ayant obtenu l'Aide au court-métrage, que nous produisons ou coproduisons semblablement, avec Ardèche-Image.
- *UN ÉTÉ AUX AMANDIERS* : Feuilleton écrit par Paul Saadoun et Jean-Louis Porte, du groupe Vidéo 13 de Marseille. 10 épisodes de 26 minutes, a obtenu le Fonds de soutien aux industries de programme. Sera coproduit par le CMCC, qui fait apport de l'équipe de production, de son matériel, de ses prestations, gestion assurée par lui. Pourparlers en cours pour le complément de financement avec TV3 Catalane, Télévision Algérienne, divers financements plus modestes acquis (Région, Aide à l'écriture). Contact en cours avec F.A.S. Nos apports permettent à Vidéo 13 un tournage en 16 mm. Tournage prévu : été 85.
- *UN LABYRINTHE* : Film de moyen-métrage et série d'interviews de René Allio. A obtenu l'Aide à la création audiovisuelle. Financement complété pour un tiers environ du devis par le CMMC. Reste du financement en cours de négociation avec l'I.N.A. Tournage, printemps ou été 85.
- *SENTINELLE 15* : Film moyen-métrage de Claude-Marie Durousseau (sur les Forts de Besançon). A obtenu l'Aide à la création, sera produit par CMCC avec

ses apports habituels. Attente d'une décision de FR3 sur ce projet, contact avec la nouvelle Directrice des programmes de FR3 Marseille, Catherine Lenoir, que nous revoyons fin février.

Enfin sur un autre plan :

- *DES SOURIS ET DES HOMMES*, d'après le roman de Steinbeck, réalisé par Erden Kiral, cinéaste turc (ancien assistant de Güney), vivant à Berlin. Qui vient de nous rendre visite à Fontblanche avec sa correspondante parisienne après nous avoir contactés. Il a obtenu les droits d'adaptation du roman, et la Société de production allemande Von Vietinghoff Filmproduktion, ainsi que la ZDF, lui apportent un financement de 2 millions, ou 3 millions de Marks, selon la notoriété des interprètes qu'il emploiera. Il veut tourner dans le midi, plus précisément dans la région marseillaise et nous propose pour ces raisons et parce qu'il a entendu parler du CMCC, d'être les coproducteurs français du film. La qualité des films de Kiral et sa notoriété rendent ce projet possible, mais il est encore assez vague aujourd'hui. Je lui ai promis de m'informer sur les conditions et réglementations des coproductions franco-allemandes.

1985

Activités culturelles

Les réactions enregistrées depuis notre abandon des Rencontres, en 1983, dans la région (en particulier chez ses universitaires et dans sa presse), ainsi qu'auprès de cinéastes maghrébins, qui tous regrettaient leur disparition, et les occasions d'échanges qu'elles représentaient, nous font envisager de les reprendre. Nous reprenons en ce moment des contacts dans ce sens. Nous pensons à une rencontre « Théâtre et Cinéma » (intitulé provisoire) qui réunirait des artistes des deux disciplines, et des professionnels, venus des deux côtés de la Méditerranée, organisée avec exposés, projections et débats comme les précédentes.

Enfin, comme nous allons abriter les stages de formation pour l'image et le son, organisés par les formateurs nommés en région par le CNC, nous serions partie prenante dans cette question de la formation, en tous cas dans le domaine du cinéma, où déjà toutes nos productions ont constitué pour de jeunes réalisateurs et techniciens des sortes de stages avancés. En particulier, nous pensons aux acteurs qui, en région, loin de Paris, ont très peu d'occasions de se former à la pratique particulière du jeu pour la caméra. Aussi commençons-nous à explorer les conditions et possibilités d'organiser à Fontblanche des ateliers d'acteurs, qui s'y tiendraient par périodes, avec le concours si possible de réalisateurs connus et expérimentés.

Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

(Nous avons employé sur le tournage du *Matelot 512* : 12 stagiaires, dans des postes divers, régie, décors, costumes, mise en scène, régie d'extérieur et script, avec le concours du service de la Main d'œuvre et du Travail de Marseille)

Archives régionales/fonds CMCC

Lettre de Gaston Defferre à René Allio (1980)

Le 22 septembre 1980, Gaston Defferre répond à René Allio à propos de son jugement défavorable du film Retour à Marseille pour l'assurer de la liberté de création qu'il veut défendre¹.

Cher René Allio,

[...]

En ce qui concerne les œuvres produites par le centre, j'ai l'intention de me comporter comme je l'ai fait avec Marcel Maréchal, pour ne donner que cet exemple. Je lui ai proposé dès son arrivée à Marseille de ne pas me consulter sur le choix des spectacles. Par contre – et je vais les voir presque tous – je lui donne mon avis après les avoir vus. Ainsi la création artistique est libre et mon droit d'appréciation l'est aussi. En ce qui concerne votre *Retour à Marseille*, il y a eu divergence de vues entre nous, divergences dont vous analysez assez justement les causes. Il est bien évident, comme vous le notez, que nous ne portons pas le même regard sur la ville et que cette divergence de vision vient de ce que nos métiers à vous et à moi nous conduisent à juger différemment de la portée d'un film.

Je pense que le film, tel que je l'ai vu, ne servira pas la cause de Marseille, bien au contraire, du moins la cause de la ville telle que je la conçois. Je vous l'ai dit avec un peu de brutalité, je le reconnais, et suis navré si je vous ai blessé.

Le film est maintenant projeté dans les circuits commerciaux. Il serait intéressant de savoir qui, de vous ou de moi, a raison ou tort dans sa façon d'apprécier l'effet que produira ce film. Il a été mal reçu à Marseille, mais il a eu des critiques élogieuses dans *Le Monde* et d'autres journaux parisiens.

Croyez, cher René Allio, à l'assurance de mes meilleurs sentiments.

Gaston Defferre

Archives régionales/fonds CMCC

¹ On trouve dans *Les Carnets* de René Allio quelques notes sur ses rencontres et ses échanges avec Gaston Defferre, Michèle Merli ou Michel Pezet au mois d'avril, juin et août 1980. Voir *Les Carnets*, tome 2, 1976-1981, présentés par Myriam Tsikounas et Annette Guillaumin, Montpellier, Deuxième Époque, 2019.

Dans la correspondance entre René Allio et Gaston Defferre, on trouve également un texte sur « le pouvoir et les créateurs » du maire de Marseille dont voici un extrait :

Il existe, à mon avis, une règle absolue, fondamentale : le respect de la liberté des créateurs, qu'ils soient écrivains, auteurs dramatiques, poètes, compositeurs, peintre, sculpteurs, metteurs en scène ou chorégraphes. Respect est le mot majeur.

Que doit faire l'homme politique qui, lui, redoute une telle situation, et ne doit pas être minoritaire s'il ne veut pas être battu et risquer de disparaître de la scène politique ? La difficulté vient notamment de ce que, n'ayant aucun droit de contrôle sur l'esprit du créateur qui va concevoir, donner naissance et rendre publique son œuvre, il est mis devant le fait accompli. C'est une question de conscience et cela exige aussi une certaine forme de courage désintéressé. Il faut, dans ce domaine, accepter d'être minoritaire, à court terme et peut-être à moyen terme, en espérant avoir raison à long terme. Notons que cela peut arriver aussi dans la vie politique. L'exemple qui vient aussitôt à l'esprit est celui de 1940. Le Maréchal Pétain avait avec lui, jusqu'en 1942, la quasi-totalité de l'opinion française. Nous qui étions contre le Maréchal Pétain et pour le Général de Gaulle formions une minorité infime et méprisée. Je sais donc, par expérience, ce que l'on ressent dans une situation de la sorte.

Dans les pays dont les dirigeants ont voulu imposer un style officiel, la création s'est peu à peu tarie ou bien elle a perdu toute qualité.

Je voudrais dire un mot des méfaits du pouvoir politique même lorsqu'il respecte la liberté individuelle des artistes. Ainsi la centralisation. Telle qu'elle est pratiquée en France, elle aboutit à une limitation et à un indéniable appauvrissement de la création.

En concentrant, à Paris, l'essentiel de la création des nouveaux musées et des activités artistiques de qualité, le pouvoir freine la vie artistique en province, à l'exception de l'art lyrique qui depuis quelques années connaît partout un indéniable renouveau. Mais cela coûte aux municipalités des sommes exorbitantes.

Cette centralisation excessive empêche les vocations de prendre corps, elle entrave les efforts faits par les collectivités locales.

La situation des musées de Province par rapport à ceux de Paris est révélatrice d'un centralisme aux conséquences néfastes. Les musées de Paris ont dans leurs réserves plus d'œuvres qu'ils ne peuvent en exposer. Ils prêtent peu et ne donnent presque jamais. Les français sont privés de ces trésors qui ne sont vus ni à Paris ni en Province.

De plus, bien que la capitale de la France éclate littéralement de musées, on continue à en créer à Paris. Chaque président de la République veut un musée pour marquer son règne : le Beaubourg pour Pompidou, le Musée du XIX^e siècle pour Giscard. Et ces musées absorbent à eux seuls autant de crédits que tous les musées de province réunis.

Lettre de Gaston Defferre à René Allio (1980)

Si le travail suffit souvent pour mener à bien les entreprises humaines, même les plus difficiles, par contre la création artistique exige des dons qui sont ce qu'il y a de plus rare, de plus précieux, de plus fragile, de plus mystérieux, des dons qui ne peuvent s'épanouir que la pleine liberté d'expression.

Archives régionales/fonds CMCC



Résumé des activités du CMCC et de leurs objectifs par René Allio

Janvier 1985

Nous avons fondé le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique en 1978. Il a d'abord fonctionné avec le seul soutien du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, qui a fait apport de l'aménagement des locaux de Fontblanche et d'un premier équipement. À partir de 1982, le ministère de la Culture l'a inscrit dans la Mission de Décentralisation du Centre National de la Cinématographie.

Ses premiers objectifs : favoriser la réalisation des cinéastes de la région, leur apporter un équipement technique trop rare jusque-là autour d'eux, offrir des occasions de formation et d'expression aux débutants, devenir un lieu de rencontres et d'échanges dans la vie artistique régionale, déboucher sur la production de films financés et exploités sur le marché cinématographique ou télévisuel national.

À travers l'organisation des trois premières Rencontres Internationales de Fontblanche, de séminaires d'information pour les réalisateurs régionaux, la création, d'une coopérative de production, et l'octroi du statut de producteur par le CNC, la majeure partie de ces objectifs ont été atteints, les autres sont en train de l'être. Ces activités du CMCC ont en tous cas porté leurs fruits, la production de films y joue maintenant un rôle essentiel.

Cette production n'a pas eu d'abord l'ambition de voir réaliser des films exceptionnels (cependant nombre d'entre eux ont été sélectionnés dans divers Festivals ou ont débouché sur le marché). Nous pensons que c'est d'abord leur simple existence qui rappelle ce qui était jusqu'ici l'exception : une production hors de Paris. Les accomplissements devant venir avec son développement.

Derrière cette constatation ne se profile aucune revendication d'un régionalisme étroit et frileux, ni d'une création qui aurait pour seule vertu d'être « régionale ». La création en effet, lorsque création il y a, est nationale partout. Et d'ailleurs nous ne souhaitons pas participer à la seule réalisation de films conçus dans la région.

Depuis 1980, en tous cas, nous avons aidé à produire, coproduit ou produit dix longs-métrages, onze moyens-métrages, trente-huit courts-métrages. Mais la majorité d'entre eux a été réalisée au cours des deux dernières années.

Les apports du CMCC pour ces films ont été de natures très diverses. Pour certains nous avons fait seulement apport de notre matériel, pour d'autres du montage et des finitions, pour certains d'un complément de financement qui venait s'ajouter à ces contributions, ceci, comme je l'ai dit plus haut, dans le cadre de relations de type divers allant de la simple aide à la coproduction et à la production. Enfin nous avons financé dix-sept courts-métrages réalisés en 1983 et 1984 sous forme de bourses tirées d'un fonds que nous avait attribué à cette fin le CNC.

Depuis 1980, avec le concours de la DATAR et, surtout, du conseil régional, l'équipement du CMCC s'est peu à peu complété. Nous disposons aujourd'hui de deux unités complètes de tournage, en 16 mm, de matériel d'éclairage divers, d'une table de montage super 8/16 mm, d'une table 16/35 mm, de deux tables 16 mm, d'une salle de projection 16 et 35 mm, en double bande, d'une salle de son équipée d'un pupitre de mixage et de bancs de repiquage 16 et 35 mm, enfin de deux véhicules pour les tournages. Le tout complété par des locaux que nous pouvons mettre à la disposition des productions pour y installer leurs bureaux. Cet équipement s'est presque achevé avec un petit ordinateur d'entreprise, diversement programmé pour nos besoins, mais en particulier pour la gestion de productions, les nôtres, mais aussi celles qui peuvent venir se tourner dans la région et auxquelles nous pouvons faire apport de cette appréciable commodité.

Notre projet est aujourd'hui d'exploiter et de faire connaître notre « portefeuille » de films, de valoriser et de faire travailler l'outil de production que nous sommes devenus, vers le secteur audiovisuel avec des productions en 16 mm et vers le cinéma, avec des réalisations en super 16 ou 35 mm, afin de déboucher, à terme, sur un autofinancement de ces activités, dans une visée qui soit celle d'une entreprise.

Nous ne comptons pas, pour autant, abandonner celles qui sont plus spécifiquement culturelles. D'abord en reprenant les Rencontres Internationales, persévérant dans cette ambition de faire de Fontblanche un lieu d'échange et de réflexion, pour tous les cinéastes, sur l'art et le travail cinématographique ; ensuite en prévoyant d'organiser, animés par des réalisateurs, des « Ateliers d'acteurs », où comédiens et comédiennes de notre région pourront se familiariser avec le travail devant la caméra et s'y perfectionner.

Il me reste à dire ce qu'est Fontblanche : l'ensemble des bâtiments d'un ancien domaine agricole auquel le conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur a donné une affectation culturelle. Nous les partageons avec d'autres associations, musiciens, artisans, troupe de théâtre. Ces lieux ont abrité des travaux à première vue bien différents de ceux que nous avons cherché à y accomplir ; pourtant ils se ressemblent,

quelque part. Le travail de cinéma, comme tout travail artistique, ayant ceci de commun avec le travail de la terre qu'on y emploie sa tête et ses mains, mais surtout que le temps et le mûrissement y jouent un rôle essentiel.

René Allio

L'équipe du CMCC comprend des collaborateurs à demeure et des collaborateurs techniciens cinématographiques intermittents.

Voici ceux qui en constituent le noyau :

Directeur	René Allio
Administratrice	Michèle Souquière-Cretel
Conseiller technique et Chef opérateur	Jean-Claude Bois
Secrétaire de direction	Jeannine Planchenault
Secrétaire des Rencontres	Thérèse Consolo
Auxquels se joignent	Jean-Pierre Daniel, réalisateur CTP Cinéma auprès du ministère de la Jeunesse et des Sports Katell Djian, assistante à la gestion - et à la caméra

Archives régionales/fonds CMCC



Complément au « Bilan des Activités du CMCC depuis sa fondation »

Document remis aux membres du conseil d'administration en vue du conseil d'administration et de l'Assemblée générale extraordinaire du 24 juin 1985.

Monsieur le Président,
Mesdames, Messieurs les Membres du conseil d'administration,

Il m'a semblé nécessaire de compléter le bilan d'activités qui vous a été remis par quelques précisions que je crois utiles. Les voici :

1° Je n'avais nullement l'intention, à l'origine, de faire du CMCC le producteur responsable de la production du *Matelot 512*. Le CMCC ne devait en être que le coproducteur. Ce sont les Ateliers du Sud que nous avons prévus comme producteur délégué et qui ont signé les premiers contrats.

C'est sur la demande expresse du Centre National de la Cinématographie que le CMCC a finalement assumé le rôle de producteur délégué. Les premiers contrats ont été modifiés en conséquence et les contrats ultérieurs signés par le CMCC.

2° Je ne dois pas mon statut personnel dans la production cinématographique française au fait que je dirige le CMCC. Je le dois à mes films. J'ai réalisé le premier en 1962.

Lorsque j'ai proposé la création du CMCC aux partenaires qui ont permis son existence, le ministère de la Culture, mais, d'abord le conseil régional PACA j'en ai exposé clairement les objectifs (ceux que rappelle notre bilan), au nombre desquels comptait la production de films dans notre région.

3° *Le Matelot 512* ne s'est pas présenté comme un projet qui aurait intéressé seulement le CMCC et son directeur et qui aurait [été] engagé à tout prix dans des conditions égoïstes et suicidaires.

Il a intéressé tous les partenaires que l'on trouve normalement réunis dans le financement d'un film de réalisateur français : le CNC avec une avance sur recettes, un distributeur (AMLF avec un à-valoir, une chaîne de Télévision entrant en co-production (FR3), des partenaires coproducteurs (ici, un organisme financier, le Crédit Agricole, entrant en co-production), des acheteurs étrangers.

Tous ces partenaires se sont engagés aux côtés du CMCC sur le jugement qu'ils portaient sur le projet et ont participé à son financement. De même, le ministère de la Culture, comme il l'a fait sur des films de Bresson, de Rivette, de Peter Brook, ou de Youssef Chahine.

4° La production d'un film de long-métrage a toujours des retombées positives dans les lieux où le film est réalisé. Dans le cas du *Matelot 512*, la part des dépenses de tournage engagées dans notre région (techniciens, acteurs, figurants, fournisseurs, locations, séjours) atteint un montant de 4 521 000 Francs.

Mais les retombées qui répondaient aux objectifs plus proprement artistiques et culturels du CMCC ne sont pas moins importantes : emploi d'une quarantaine d'acteurs et d'une cinquantaine de techniciens divers, tous originaires de la région, promotion d'un atelier de décors et de son animateur (les Ateliers du Petit Chantier et Bernard Vezat, qui signait son premier décor de cinéma comme créateur et non comme simple constructeur – ils sont engagés aujourd'hui sur le film de Claude Berri en cours de tournage en Provence) emploi d'une douzaine de jeunes stagiaires (à la mise en scène, la régie, la décoration, le son, les costumes), promotion, enfin, de la région, elle-même, non seulement dans ses capacités à fournir des collaborateurs, mais aussi des lieux, des espaces, des possibilités, encore plus variées et ouvertes que celles, déjà convenues, de la « dramaturgie marseillaise ».

5° Cependant, l'exploitation commerciale du *Matelot 512* a été un échec et cet échec est à l'origine des difficultés que rencontre aujourd'hui le CMCC. Y comptent aussi les erreurs d'estimation du coût du film qui ont été faites à l'origine. Même si beaucoup de films ont été victimes aussi de l'accélération des coûts de productions récentes et même si j'ai pris soin, pour assurer la gestion du film, d'engager un producteur exécutif, j'en porte néanmoins la responsabilité.

Il est difficile de démêler aujourd'hui les raisons qui ont conduit cette année tant de films français et si divers, à des échecs et des difficultés semblables (ceux de Gérard Oury, de Jean Yanne, de William Glenn, de Jacques Demy ou de Youssef Chahine, pour n'en citer que quelques-uns). Leurs qualités artistiques ne sont pas d'abord en question, pas plus que celles du *Matelot 512*, qui en a et que je revendique.

6° Dans le contexte dont je viens de parler et qui a motivé ces mises au point, c'est l'activité toute entière du CMCC qui pourrait être oblitérée.

À Fontblanche, dès 1980, c'est une réflexion sur la création cinématographique dans notre région qui a été engagée avec les Rencontres de Fontblanche, auxquelles ont participé non seulement les cinéastes régionaux mais aussi des cinéastes reconnus et des critiques venus de tous les horizons, de France, de l'étranger et de tout le pourtour de la Méditerranée.

Elle a débouché sur une pratique de cette création dans la région. C'est elle que le CMCC a défendue et aidée. Il l'a fait avec ou sans moyens, selon les films et le marché, dans tous les cas de figure possible de sa participation, mais il l'a fait.

Les jeunes cinéastes ou techniciens, hommes et femmes, ont toujours trouvé notre porte ouverte, notre appui, notre aide chaque fois qu'elle était si peu que ce soit possible. Ils sont presque tous passés par Fontblanche, ont pratiquement tous utilisé ses locaux, ses services, son matériel.

En quatre années nous avons aidé, coproduit ou produit une cinquantaine de films (38 courts-métrages, une dizaine de moyens-métrages, une dizaine de longs-métrages – comme l'attestent les contrats afférents à chacun de ces films qu'on trouvera dans nos archives). Bien entendu, ces films sont de valeurs et d'impacts inégaux. Comment pourrait-il en être autrement ?

Il me semble que c'est en en retournant vers le passé et si l'on examine, par tranche de quatre années, ce qu'a été, ici, la production de films et la place des essais et des créations de jeunes cinéastes avant 1980, que l'on peut mesurer le mieux ce qu'a été l'apport du CMCC dans la vie artistique et culturelle de la Région, apport que je revendique et dont je tire fierté.

René Allio

Archives régionales/fonds CMCC



Territoires et rencontres



La « décentralisation cinématographique » de la fin des années 1970

Quelques exemples dans le Midi de la France

FRANÇOIS AMY DE LA BRETÈQUE

Comme l'a pertinemment écrit Alain Bergala¹, plusieurs facteurs ont conduit à la création du CMCC en 1979 dont deux au moins relèvent de l'histoire politique et culturelle de la France de l'après 1968.

- La lente gestation des lois de décentralisation en matière culturelle dans l'« après Malraux », conséquence de l'épuisement de la politique de déconcentration dont le symbole reste les Maisons de la Culture, décentralisation formalisée par la loi dite « Defferre » promulguée le 2 mars 1982².
- L'essor des mouvements régionalistes (terme choisi faute de mieux) dans les années 1970. Le réveil des cultures et des langues « minoritaires ».

Commençons par le deuxième point, le premier ayant déjà été traité lors de la journée d'étude d'Aix en 2017³.

L'essor des mouvements régionalistes dans les années 1970

La génération des *baby-boomers* n'est plus sous la défiance à l'égard des thèmes vichy-sois des racines et du retour à la terre. En revanche elle est sensible aux aspects négatifs

- 1 Alain Bergala, « L'Utopie Fontblanche », in Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau (dir.), *René Allio, le mouvement de la création*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017 p. 181-188. Voir aussi « le CMCC » in Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau (dir.), *Les Histoires de René Allio*, Rennes, PUR, 2013 p. 51-75.
- 2 www.wikipedia.org/loisdedecentralisationenfrance, consulté le 04/09/2017.
- 3 Journée d'études « Le CMCC, Archives, Pratiques et Rayonnement », LESA, Image de ville, TELEMMe (6 et 7 octobre 2017).

de la croissance et de l'unification culturelle des trente glorieuses⁴. Mai 68 met sur la place publique le réveil des consciences régionales, en travail souterrain depuis des années déjà. Énumérons quelques repères chronologiques :

1969 : Naissance du mouvement Lutte Occitane.

1971-1981 : Lutte contre l'extension du camp militaire du Larzac, dont l'événement phare sera constitué par deux grandes manifestations (1974, 1977) et accompagnée de multiples actions : occupation des sols, création de GAEC, etc. Une production cinématographique militante accompagne cette lutte⁵. Avec celui des ouvriers horlogers de Lip, ce combat social, comme l'a pertinemment noté Xavier Vigna, met en pleine lumière une thématique régionaliste mais il aboutit dès lors qu'il a pris une dimension nationale⁶.

1974 : Attentats du FLB (Front de Libération de la Bretagne).

1974 : Naissance de l'Action pour la Renaissance de la Corse, autonomiste.

1975 : Création des comités d'action viticole (MIVOC).

1976 (4 mars) : événements de Montredon : une fusillade éclate entre deux compagnies de CRS et plusieurs centaines de viticulteurs, faisant deux morts (un commandant de CRS et un vigneron). Cet événement marque symboliquement le reflux des mouvements de masse et la radicalisation d'une minorité en Bretagne, Pays Basque et surtout Corse.

L'effervescence culturelle

C'est aussi et surtout dans les secteurs de la création que le réveil de la conscience régionale éclate. Voici une deuxième liste des événements qui, mis bout à bout, démontrent que quelque chose est en train de changer profondément en France.

- Ouverture des premières « Diwan » en 1977, suivie des calandretas, bressolas, etc.
- La loi « Deixonne » remonte à 1951 mais il faut attendre la circulaire « Savary » du 21 juin 1982 pour que soit organisé l'enseignement des « langues et cultures régionales », conformément à un engagement de campagne de F. Mitterrand.

4 Pascal Ory, *L'Entre-deux-mai, histoire culturelle de la France mai 1968-mai 1981*, Paris, Seuil, 1983, p. 134. Je suis largement Pascal Ory dans les lignes qui suivent.

5 *Gardarem lo Larzac* de Dominique Bloch, Isabelle Lévy et Philippe Haudiquet, film documentaire, 1973 (Saluons la mémoire du critique de cinéma et réalisateur Philippe Haudiquet décédé en octobre 2020) ; *Tous au Larzac 73-74*, film réalisé durant les rassemblements de 1973 et 1974, tourné par *Cinéma politique*, 32 min, n/b, visible en ligne ; *Les Bâisseurs - Larzac 75-77* de Philippe Haudiquet, 1978 ; *Le noir printemps des jours* de Serge Poljinsky, 1979 ; *Paysannes* de Gérard Guérin, 1979 ; *La Lutte du Larzac* de Philippe Cassard, film documentaire, 2003. (On trouve sur Wikipédia une filmographie des films de Lutte du Larzac : https://fr.wikipedia.org/wiki/Lutte_du_Larzac#Filmographie). Voir en guise de synthèse : *Tous au Larzac* de Christian Rouaud, film documentaire, sorti le 23 novembre 2011.

6 Xavier Vigna, « Lip et Larzac : conflits locaux et mobilisations nationales », in Philippe Artières et Michelle Zancanari-Fournel (dir.), *68, Une histoire collective*, (1962-1981), Paris, La Découverte/Cahiers Libres, 2008, p. 487-494.

– Début de la lutte (toujours inaboutie) pour les droits des langues et cultures régionales (1961, 1981) relayée après 1988 par la revendication de la signature de la charte européenne des langues minoritaires, pas encore signée par la France.

Un auteur peut faire figure de repère dans le grand espace occitan : l'universitaire montpelliérain Robert Lafont. Ses livres se succèdent à une cadence accélérée dans la décennie et reçoivent une audience nationale, faisant de lui une sorte de gourou de la pensée régionaliste : 1967 *La Révolution régionaliste* (Gallimard) ; 1968 *Sur la France* (Gallimard) ; 1971 *Le Sud et le Nord. Dialectique de la France*, (Toulouse, Privat, « domaine occitan ») ; 1971 *Décoloniser en France* (Gallimard) ; 1971 *Clefs pour l'Occitanie* (Seghers) ; 1974 *La Revendication occitane* (Flammarion). Lafont tente de se présenter aux élections présidentielles en 1974 mais finalement renonce (René Dumont, candidat écologiste, lui aurait pris une part de son électorat). Comme l'a écrit Pascal Ory, « la pierre d'achoppement commune [de tous ces mouvements régionalistes] fut l'inscription de ce combat dans le cadre international établi, en d'autres termes le passage du culturel au politique ».

Dans le domaine du théâtre, et en nous limitant toujours à l'espace occitan, on assiste à la naissance des troupes de La Carrièra (à Arles en 1970 : Claude Alranq), de la Compagnie d'Avignon d'André Benedetto (1965) qui « éclate » à Avignon en 1968 en raison de l'interdiction par le maire de la ville de la pièce *La Paillasse aux seins nus*, parmi tant d'autres.

C'est aussi le printemps de la chanson régionale qui sert d'amplificateur au réveil de la poésie en langues vernaculaires et qui donne, à chaud, matière à des anthologies⁷. Dans le domaine occitan, on voit commencer Claude Marti (1968, premier disque en 1970) qui fera figure de chef de file en Occitanie comme Raimón et Lluís Llach en Catalogne. La *Nova Cançon* catalane reçoit un écho en France alors que la dictature de Franco n'est pas finie : en 1966 Raimón est à l'Olympia à Paris. À l'automne 1971, un concert réunit à la Mutualité « cinq peuples (qui) chantent leur lutte » (Lluís Llach et Gilles Servat en sont). En 1969 c'est la création par Yves Rouquette de la maison de disques Ventadorn (1969-1984) et de Revolum en 1974 par Rosina de Pèira. En 1972, le breton Alan Stivell remplit l'Olympia. « En l'espace de cinq années, le folk français se défolklorisa » résume Pascal Ory⁸.

7 Marie Rouanet, *Occitanie 1970, Les Poètes de la décolonisation*, Anthologie bilingue, P.J. Oswald, 1971 ; Yves Rouquette, *La nouvelle chanson occitane*, Toulouse, Privat, 1972 ; Frédéric Bard, Jan-Maria Carlotti, *Antologia de la nova cançon occitana*, Saint-Remy-de-Provence, Edisud, 1982 ; Valérie Mazerolle, *La chanson occitane, 1965-1997*, Bordeaux, PUB, 2009.

8 Pascal Ory, *op. cit.*, p. 138.

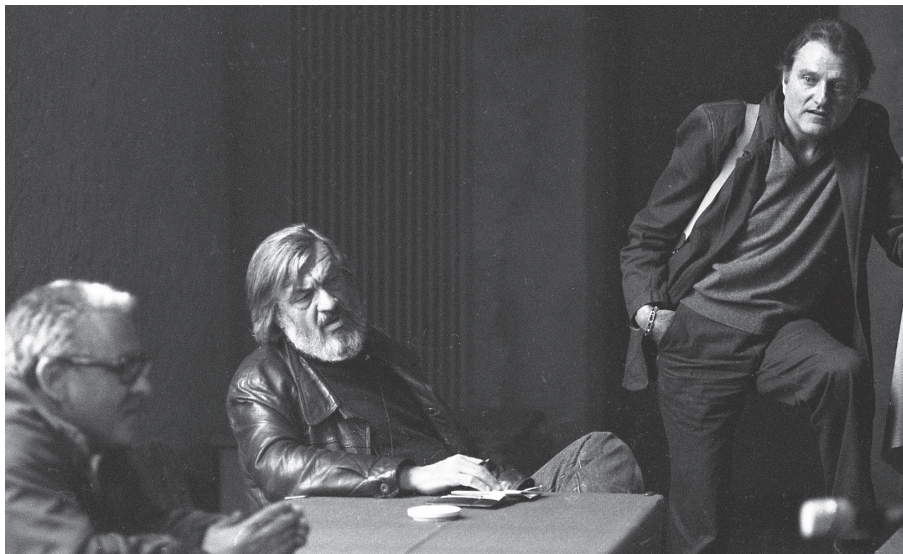


Fig. 1 : Assis : Yves Rouquette, Jean-Pierre Chabrol. Debout : non identifié.
Non datée, Archives régionales/fonds CMCC.

Dans le domaine particulier du cinéma

La grande décennie qui va de 1968 à 1981 voit l'apparition de nombreux collectifs cinématographiques. La Bretagne fait un certain temps figure de pilote et d'exemple. En 1970 apparaît l'Unité de Production cinématographique bretonne (UPCB) où officient René Vautier et Nicole Le Garrec. En 1978 a lieu le premier Festival cinématographique des minorités nationales à Douarnenez. La cinémathèque de Bretagne sera créée dans le fil direct de ce mouvement.

En Occitanie⁹, un des premiers est Ciné-Oc (1970) sous l'impulsion de Guy Cavnac, Henry Moline et Philippe Haudiquet. En 1974 une revue, *Cinoc*, vient les soutenir¹⁰ puis une association, Tecimeoc, dont les archives sont au CIDOC à Béziers. En 1976 on prend la mesure du changement que constitue la substitution de la vidéo au cinéma léger. Le VAL (Vidéo Animation Languedoc) installé à Montpellier propose des actions de formation et de production (Daniel Bégard, Michel Gayraud).

9 « Occitanie » ne désigne évidemment pas la région administrative née dernièrement de la fusion de Languedoc-Roussillon et Midi-Pyrénées. À l'époque c'est un terme militant. voir *CinémAction*, n° 12, automne 1980 « cinémas des régions » et la *Filmographie occitane* de Francis Fourcou Béziers, CIDO 1983 qui recense les titres mais ne contient pas d'historique.

10 *CinémAction*, n° 12, *op. cit.*, p. 138. Une collection de la revue *Cinoc* se trouve à l'Institut Jean-Vigo de Perpignan.

Les archives en sont au conseil départemental de l'Hérault. Les Ateliers Sirventès installés en Midi Pyrénées (ACS), fonctionneront de 1981 à 1995 (on y retrouve Guy Cavagnac). Ses archives sont à la Cinémathèque de Toulouse. Dans la même région, Francis Fourcou crée EcranSud en 1983.

Des études étaient parues à chaud. Le numéro déjà cité de *CinemAction* (n° 12) à l'automne 1980 est intitulé « cinéma des régions¹¹ ». Sept régions y étaient décrites. Michel Gayraud traitait de l'Occitanie en reprenant des articles de *Cinoc*, Marcel Oms de la Catalogne. 800 films en tout y étaient répertoriés. En novembre 1981 *CinemAction* publie un nouveau numéro sous le titre « Images d'En-France : cinémas des Régions II ». Dix-sept régions sont évoquées sous la direction de dix-sept coordinateurs dont René Prédal pour la Provence et le Languedoc et Marcel Oms pour la Catalogne. Le numéro avait été préparé avant le changement politique, il paraît après. Un appel d'air semble marquer les premiers mois du gouvernement socialiste qui suscita beaucoup d'espoirs ensuite déçus.

Le CNC crée en 1981 six « ateliers régionaux cinématographiques » dont le CMCC de Vitrolles (Allio), l'Atelier Sirventès de Toulouse (Cavagnac), Ardèche Images à Lussas (Jean-Marie Barbe), Atelier Cinéma de Bretagne à Quimper (Nicole et Félix Le Garrec) chargés de former de jeunes réalisateurs et de produire des films. Presque tous vont fermer dans les années suivantes faute de relais financier.

Les centres d'activité cinématographiques qui apparaissent en province balancent entre deux directions que souvent ils cherchent à concilier :

- La création : se réveille alors la vieille utopie de construire un pôle alternatif à Paris, idée en jachère depuis au moins la disparition des studios Marcel Pagnol à l'aube des années 1950¹². Il faudra attendre que soient effectives les lois de décentralisation (7 janvier 1982, 22 juillet 1983) et le transfert de compétences aux assemblées régionales pour que cela se concrétise, dont la création des pôles cinéma dans les régions sous l'égide du CNC en 1999. Ces derniers ne réaliseront pas vraiment l'ambition d'Allio et de ses confrères mais ceci est une autre histoire.
- La réflexion : le cinéma institutionnel est perçu comme le véhicule privilégié de l'imagerie contre laquelle veut se définir la nouvelle expression régionale. Il faut donc partir de ce qui existe depuis déjà longtemps, en littérature notamment, sur les stéréotypes et les représentations.

11 Monique Martineau, « une première cartographie des cinémas des régions. Deux numéros de *CinémAction* (1980-1982) » in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 79, « Cinéma régional, Cinéma national », Perpignan, Institut Jean-Vigo, avril 2008, p 16.

12 Alain Bergala, art. cit., p. 186.

La recherche sur l'histoire du cinéma en Région

Une étude très complète va nous servir ici de guide, celle de Jean-Jacques Meusy réalisée en 2007¹³. Elle recense 321 références auxquelles il faut ajouter 51 références dites « générales » parce que non localisées. Meusy y recense d'abord les aires géographiques de ces études, recension où il apparaît que ce qui domine, ce sont les études consacrées à des villes : 73 % (p. 22). On est vraiment dans la micro-histoire au sens le plus simple du terme. Meusy s'intéresse ensuite aux sujets des études locales. Une écrasante majorité (73 %) s'attache aux représentations ; 12 % à l'histoire des tournages ; 10 % à l'exploitation (i. e. l'histoire des salles). Ce résultat demanderait une interprétation plurielle et nuancée. La tradition française de s'attacher aux contenus, la facilité plus grande d'analyser des films que de faire des recherches en archives, mais aussi la force des identités régionales, une sensibilité « fédéraliste »... Tout cela a pu jouer.

Il analyse ensuite la « couverture » du territoire français (p. 25). Les départements les plus souvent traités sont ceux du littoral méditerranéen, en particulier les Bouches du Rhône, ensuite la « zone » lyonnaise, Paris et sa région comme sujet de micro-histoire se plaçant dans ce tiercé de tête. On soulignera ce déterminisme géographique qui se retrouve aujourd'hui dans le nombre de tournages dans les régions administratives. Là aussi, il y a pluralité des causalités possibles : cadre géographique et climatique, exotisme intérieur, personnalité forte de certaines régions, contexte économique, mais surtout implications culturelles¹⁴.

L'évolution du nombre des publications sur les sujets locaux fait l'objet d'un graphique (p. 26). On y voit clairement que ces études « ne sont pas une mode passagère » « mais constituent une tendance sur le long terme ». Une pointe apparaît même dans les années 1990.

La recension des supports de publication apporte son lot d'informations : en 2007, une petite part seulement (12 %) est représentée par des travaux universitaires.

Si l'on tresse les résultats dégagés par Meusy, on en tire que les études les plus nombreuses portent sur les études de représentations dans la France méridionale ou plus exactement méditerranéenne. Les études sur le cinéma méridional s'inscrivent dans une longue lignée critique dont le geste inaugural, chez nous tout au moins, pourrait être l'article de Robert Lafont, « d'un autre luòc, la trilogía de Pagnol » (*Annals de l'IEO*, n° 1, 1977). Lafont y montrait que le Marseille de la trilogie était

13 Jean-Jacques Meusy, « les histoires locales du cinéma sont-elles utiles ? » *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 79, « Cinéma régional, cinéma national », Perpignan, mars 2008, p.19-30, suivi d'une bibliographie exhaustive des « études locales sur l'histoire du cinéma en France » arrêtée en juillet 2007, p. 31-40.

14 Hervé Le Bras et Emmanuel Todd, *L'Invention de la France*, Paris, NRF, 1981 ; *La Production d'identité*, symposium international de Sommières, 30-31 mai et 1 juin 1985, par l'UA 04-1052 du CNRS, Montpellier, Université Paul-Valéry & CNRS, 1986.

un village et qu'il était totalement anachronique déjà en 1930. Il argumentait que c'était un Midi qui n'existait pas et n'avait jamais existé. Il n'avait pas de peine à souligner le caractère stéréotypé des personnages, qui remontait aux clichés séculaires du Méridional hâbleur, vantard, bruyant, machiste. Il a lancé la critique, qui dure encore, du pagnolisme.

C'est Daudet qui avait fait préalablement les frais de cette critique en retour du « colonisé » vers le « colon¹⁵ », puis ce fut le Félibrige dans les milieux occitanistes après la Libération. On peut donc penser que l'objet premier de ces analyses était de libérer la parole et la création de la tutelle des représentations stéréotypées, dans la jeune littérature d'expression occitane d'abord, dans le naissant cinéma occitan ensuite. Il faudra quelques années pour qu'on y revienne et qu'on finisse par admettre qu'il entrait une part de vérité dans ces images : le cinéma de Guédiguian en fournit un exemple d'ailleurs controversé en 1997 avec son film *Marius et Jeannette*.

Le projet du CMCC dans ce contexte

Dans le programme fondateur du CMCC il entre pour partie des éléments de ces déterminations¹⁶. Allio commence par argumenter la difficulté à produire un cinéma différent des grands genres dominants de la production industrielle de grande consommation. Mais il ne veut pas non plus s'enfermer dans des productions « sauvages », marginales. « Il y a toujours une esthétique dominante », concède-t-il, mais elle doit être alimentée par la base. Il affirme qu'une implantation en Région, en particulier dans le Midi, contribuerait efficacement à cet objectif : « ceci est particulièrement vrai dans le cas du CMCC. Un courant venu du Sud traverse la création littéraire et artistique française, il a joué un rôle important (avec des auteurs, des sujets, des acteurs) dans le cinéma français ; il se trouve que les formes qu'il a prises ne manquent pas de renvoyer à d'autres cinémas du pourtour méditerranéen¹⁷ ». Cette remarque sera à la base des « festivals du cinéma méditerranéen » créés dans les années 1980 dont les premières rencontres de Fontblanche en mai 1980 ont fourni un prototype et qui vont proliférer. Leur potentiel commercial ne tardera pas à être détecté par la profession. Montpellier

15 Albert Memmi avec son *Portrait du colonisé*, Corréa, 1957, avait fourni une sorte de modèle conceptuel.

16 Voir le texte du rapport envoyé par Allio au ministère de la Culture (1981) dans Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau (dir.), *Les Histoires de René Allio, op. cit.*, p. 51-72 et p. 312, et l'entretien avec René Prédal, *CinémAction*, n° 18, 1982.

17 *Ibid.*, p. 58.

en novembre 1979¹⁸, Vittel en juin 1980¹⁹, Valencia en novembre 1980²⁰, Kamarina en Sicile (« Forum » organisé par le Club Méditerranée !) en novembre 1982²¹, Bastia en novembre 1982²², et bien d'autres (Tétouan, Alexandrie, Annaba...). « Beaucoup aujourd'hui, conclut Allio, souhaitent renouer avec ce courant, non pas dans l'imitation morose de ce qui fut ».

Allio se défiera toujours du piège régionaliste. Du CMCC il ne veut pas faire un centre de création régional ou occitan. Mais « en même temps » (si j'ose dire), il produira les films de Jean-Pierre Denis (*Histoire d'Adrien*) et de Jean Fléchet (*L'Orsalber*), et dans ses films eux-mêmes l'identité régionale est très présente. Dans ce même texte-programme, Allio donne encore au Centre deux vocations. La première est l'animation. On retiendra sa belle réflexion sur l'identité : dans animation, il y a « âme », dit-il ; mais :

il ne peut s'agir de cette âme que l'on prétend apporter à de lieux ou des communautés qui n'en auraient pas, mais plutôt de celle qu'on va retrouver dans des communautés et des lieux où l'on sait qu'elle habite, [...] et chercher à en rendre une image dans laquelle elles la reconnaîtraient²³.

La deuxième est la présence nécessaire d'une activité de réflexion et de recherche. Cette idée sera à la base des Rencontres internationales du CMCC en 1980 et 1981. On me permettra de penser que ces deux composantes doivent quelque chose à ses échanges avec Marcel Oms, qui basa son projet sur les mêmes idées à l'exclusion de la création. Je dois faire un rapide détour sur l'historique du pôle perpignanais.

18 Archives sur le site officiel www.cinemed.tm.fr.

19 Louis Marcorelles, « cinéma méditerranéen », *Le Monde*, 12/6/1980, « Vittel et les cinémas méditerranéens » 21/6/1980 ; Claire Devarrieux, « la fin des premières rencontres des cinémas méditerranéens : histoires d'amour et de malheur », 24/6/1980.

20 Jean de Baroncelli, « Une "mostra" pour Valence et la Méditerranée, Charms et défauts de l'improvisation », *Le Monde*, 20/11/1980.

21 Jacques Siclier, « Forum des cinémas méditerranéens : Nuits siciliennes », *Le Monde*, 18/11/1982.

22 Michel Cournot, *Le Monde*, 27/10/1982. Hervé Guibert « films méditerranéens à Bastia : La mort du cactus » et Bernard Raffali, « Ramener la Corse en Méditerranée », *Le Monde*, 1/11/1982 ; Bernard Raffali, « au troisième festival du film de Bastia, violence et nostalgie », *Le Monde*, 7/3/1984 ; « Deux festivals du cinéma méditerranéen », (non signé), *Le Monde* 21/10/1989 (Bastia et Montpellier dont on annonce la création). On notera le passage du pluriel (« films méditerranéens ») au singulier (« cinéma méditerranéen »).

23 Sylvie Lindeperg, Myriam Tsikounas, Marguerite Vappereau (dir.), *Les Histoires de René Allio*, op. cit.



Fig. 2 : Un séminaire à Fontblanche, en partant de la droite on reconnaît debout à la caméra Jean-Claude Bois et assis parmi les participants René Allio, Pomme Meffre, Jean-Henry Roger, Renaud Victor, non datée, Archives régionales/fonds CMCC.

Un autre pôle dans le Midi méditerranéen : l'Institut Jean-Vigo de Perpignan²⁴

Sans entrer dans le détail, il est intéressant de noter d'où est partie cette archive régionale. Elle vient du milieu associatif et de la militance culturelle. Au départ, un ciné-club (1962) fondé par Marcel Oms, nommé « les Amis du Cinéma » en référence à celui de Jean Vigo à Nice. Le fondateur était rédacteur à *Positif* et lié à Raymond Borde, créateur de la Cinémathèque de Toulouse. En 1965 il lance des « rencontres » qui deviendront le Festival Confrontation. En 1971 est créée une Association loi 1901 dénommée *Les Cahiers de la Cinémathèque* dont la première activité est de publier une revue de ce nom en réunissant la documentation nécessaire. Donc : bibliothèque, collection d'affiches, photothèque, dossiers films... Oms est collectionneur et cela va infléchir la suite. En novembre 1980, il acquiert la collection des 200 bobines 9,5 mm (72 films) Pathé-Kok de Justin Bardou-Job. Dans la foulée, en 1980, il lance un colloque cinéma et histoire /histoire du cinéma, dont le coup d'éclat en 1985 est le colloque « les premiers ans du cinéma français » avec toute l'équipe du congrès de

24 Michel Cadé et François de la Bretèque, « Un fonds d'archives en région : l'IJV de Perpignan » in Irène Bessière et Jean. A. Gili, *Histoire du cinéma, problématique des sources*, Paris, INHA, 2004, p. 131-145.

Brighton. La revue *Archives* suit en 1986. Le projet de créer un institut d'histoire du cinéma prend corps. Il est reconnu par le CNC en décembre 1981. Les Amis du Cinéma devient l'Institut Jean-Vigo en juin 1983. C'est une cinémathèque membre associée de la FIAF. Il rassemble aujourd'hui cinq secteurs d'activités : animation / festival / patrimoine / recherche, colloque et édition / formation.

Un moment emblématique : la « Rencontre avec... les régions en lutte au cinéma »

Elle a été organisée à Perpignan du 12 au 14 novembre 1976 par l'association « Confrontations », l'hebdomadaire *Sud*, l'Atelier Région Occitanie audiovisuel et l'Atelier Régional Bretagne audiovisuel (UPCB). Parmi les présents, outre l'équipe de Perpignan on relève les noms suivants : Bernard Martinot ; Philippe Haudiquet ; Francis Fourcou ; Jean Huillet ; Manfred Engelbert ; Monique Hennebelle-Martineau ; Miquel Porter i Moix ; Ricardo Munoz-Suay ; René Vautier et... René Allio.

Voici la liste des films présentés : *Les Camisards* (1969) ; *Quand tu disais, Valéry* (UPCB, 1975) ; *Gardarem lo Larzac* (Bloch & Haudiquet, ISKRA UPCB UFOLEIS, 1974) ; *Réponses à un attentat* (Haudiquet, 1975) ; *Sèm escanats* (Fourcou, 1976) ; *N'ia pron* ; *Le Bourdigou ou la bataille du littoral* (Claude et Michel Marre, Francine Gaspard, 1977) ; *Quatre journées d'un partisan* (Alain Aubert, UPCB, 1975) ; *La Nova cançon* (Francesc Bellmunt, 1976) ; *Trencavel's story* (R. J. Gifain) et d'autres comme le film vidéo du comité de défense du lycée d'Uzès. Outre ces projections on pouvait y suivre séminaires et ateliers de discussions auxquels Allio a participé et qui, chose rare, ont été enregistrés²⁵. C'est grâce à ces archives orales que j'ai pu réécouter que j'ai rédigé ce qu'on va lire.

Les termes du débat sont posés comme suit. Il porte d'abord sur *Les Camisards* : est-ce un film politique ? Allio défend l'idée que c'est un film sur la révolte populaire, qui ne choisit pas de porte-parole, qui refuse le grand spectacle et l'héroïsation, qui fonctionne en métonymie de la révolte dans son ensemble. On l'interroge sur la présence de la religion dans son film : il l'argumente. Sur le choix de la langue et l'absence de l'occitan, il déclare qu'il croyait cela impossible dans le contexte du cinéma français d'alors, mais que depuis il a changé d'avis. Allio dit que ce film était une première étape d'un retour vers la province. Le passage par Paris a été pour lui une forme d'expérience utile. Il faut savoir subvertir les circuits traditionnels et les formes de récit du cinéma commercial et donc, d'abord, les connaître. Il développe longuement des considérations sur le récit populaire.

²⁵ Le support est constitué de bandes magnétiques audio, bien conservées à Perpignan et en partie numérisées grâce au technicien Vincent Sabatier qui a eu l'intuition de la valeur de ces archives.

Il est plus satisfait du résultat de *Pierre Rivière*. Pour lui c'est l'expression métaphorique de la révolte populaire qui s'est coulée dans le moule du conte traditionnel. Il y voit la rencontre de la mémoire populaire et de la reconstitution qui s'éclairent l'un l'autre. Un film comme celui-ci ne pouvait se faire qu'en province.

Allio salue le film sur le Bourdigou comme exemplaire de ce qu'il faudrait arriver à faire²⁶. On y entend la parole vernaculaire, on y voit les visages de gens du peuple. On y apprend comment « rechercher la parole populaire autour de soi et en soi » selon sa formule. Mais pour autant il ne faut pas délaïsser la fiction et la laisser à l'idéologie dominante. « Pourquoi le cinéma militant a-t-il abandonné la fiction au cinéma bourgeois ? » Allio donne comme programme de tenter de retrouver les types de récits propres à une région. L'analyse documentaire est réinvestissable dans la fiction. Dans *Bourdigou*, la façon d'aborder l'espace et le récit crée du narratif.

S'en suit une discussion serrée avec Marcel Oms qui objecte : « et en même temps » (si j'ose dire), un film comme *Bourdigou* reproduit des schémas de l'idéologie dominante : le machisme, l'aliénation de la femme, la xénophobie, le retour à la nature... Oms n'a pas tort : les Espagnols établis au Bourdigou ne veulent pas des « étrangers », ils se déclarent chez eux. Ils pêchent et jouent aux cartes tandis que leurs femmes font le ménage et la cuisine. La culture populaire n'est pas synonyme d'innocence.

Bourdigou est quand même préférable au film de Vautier²⁷, trop didactique, dit Allio. Marcel Oms répond que les ouvriers de Trigano qu'on voit chez Vautier fabriquent les objets destinés à aliéner les gens du Bourdigou... chez Vautier, il n'y a pas de remise en cause des structures existantes (syndicales notamment). Dans *Bourdigou* s'exprime la revendication floue, mais forte, de bonheur, de liberté. Allio cite Foucault (*L'Ordre du discours*) opposant les maîtres du discours et le discours populaire, presque toujours occulté. Enfin, ce qu'apprend un film comme *Bourdigou*, c'est qu'un cinéma militant « ne cherche plus à être planétaire ».

Allio s'intéressa de près à ce qui se passait à Perpignan où il vint à plusieurs reprises. Il entretint une correspondance avec Marcel Oms auquel il dédicaça la première édition de ses *Carnets*²⁸. Oms participa aux premières Rencontres de Fontblanche en 1980.

26 Ce film de 1977 a pour sujet les cabanes construites sans permis et au fil des ans sur le littoral encore vierge à Torreilles au Nord de Perpignan et qui sont menacées par l'aménagement touristique. La campagne de défense a eu son effet, le Conservatoire du Littoral a fait l'acquisition du territoire en 1982. Voir : http://www.conservatoire-du-littoral.fr/siteLittoral/430/28-le-bourdigou-66_pyrenees-orientales.htm. Le film est visible sur You Tube. Xavier d'Arthuis, « Bourdigou : le massacre d'un village populaire », *Espaces et sociétés*, janvier-juin 1980, n° 3233, p. 153-156.

27 Il s'agit, on l'a vu, de *Quand tu disais, Valéry* (1975) tourné dans l'usine de fabrication de caravanes à Trignac près de Saint-Nazaire. Voir la filmographie et les études dans *Décadrages* n° 29/30 « René Vautier », Lausanne printemps 1975.

28 J'ai raconté ces relations et fait renvoi aux passages des *Carnets* citant Perpignan à la journée d'études à l'INHA le 9 avril 2016.

Conclusion

Si on examine la chronologie, on constate que c'est dans un « vide » entre 1968 et 1981 (fourchette large), surtout dans les dernières années 70, que ces projets de pôles régionaux ont eu leur plus grande vigueur, après un long temps de maturation que, sans remonter au déluge (*Farrebique*), on peut voir commencer autour de 1968.

La chronologie d'Allio et celle de Perpignan s'emboîtent. Allio commence au cinéma en 1963 ; il a un « blanc » entre *Pierre Rivière* (1975) et *Retour à Marseille* (1980). C'est une période d'intense réflexion et de remise en question (ce qui ne veut pas dire qu'il ne travaille pas !). C'est dans ce blanc qu'il crée le CMCC. À Perpignan, entre 1971 et 1980, il n'y a pas de mutation structurelle essentielle. L'Association se consolide et cherche sa voie. Elle la trouvera à partir de 1980. Allio et Oms se rencontrent au milieu de cette période de gestation.

Les études sur le cinéma « régional », comme les efforts pour décentraliser la production des films, ont-elles un effet déterminant sur le cinéma et les représentations qu'il véhicule ? Les avis divergent. On peut prendre comme exemples ceux opposés de Jean-Pierre Rioux et de Jean-Jacques Meusy au colloque de Perpignan en janvier 2006 qui accueillait le congrès de la FCCAF²⁹. Le premier³⁰ concède que la problématique du régional « n'a rien d'impertinent », mais pour lui, « ces travaux localisés n'ont rien eu de déterminant dans la production scientifique touchant à la création, la diffusion et la réception du 7^e art [...] tout simplement parce que le cinéma est le produit quasi éponyme, magnifique et banal à la fois de la culture de masse ». Et de citer Marcel Oms : « et si les grandes œuvres n'avaient pas de petite patrie ? »

Le second³¹, rejoignant la position exprimée par Michèle Lagny sur la micro-histoire, qui va dans le même sens³², s'appuyant sur Edgar Morin, considère que « si la partie est dans le tout, le tout est aussi dans la partie » mais que l'important est que « chaque histoire locale offre sa propre perspective, sa propre vision de l'histoire générale », même si le processus qui pourrait conduire de l'une à l'autre est encore mystérieux et mal maîtrisé.

Si l'entreprise du CMCC a eu un sens, ce fut d'ouvrir la possibilité de faire un cinéma différent et de permettre une écriture différente de l'histoire. Si ce fut une utopie, elle a eu le mérite de toute utopie qui donne un horizon et finit par agir sur la réalité.

29 Fédération de cinémathèques et Archives Filmiques de France. Le thème du congrès était « Cinéma régional, cinéma national », le numéro 79 des *Cahiers de la Cinémathèque* en constituait les Actes. Voir notes 10 et 12.

30 *Ibid.*, p. 92.

31 *Ibid.*, p. 29.

32 Michèle Lagny, « Micro-histoire et histoire locale », dans François Amy de la Bretèque (dir.), *Le « local » dans l'histoire du cinéma*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007, p. 19-27.

Construire un labyrinthe, le territoire en débat

KATHARINA BELLAN

Interroger l'histoire d'une expérience locale à l'heure de la globalisation permet de penser les stratégies pour sortir des centralités du pouvoir qui uniformisent les territoires, ne les regardent que pour mieux les contrôler. Les réussites et les échecs du CMCC nous montrent une voie de résistance à l'uniformisation, au rapport touristique et stratifié au territoire. Une voie qui ne fut pas celle du folklore, de la sauvegarde des particularismes locaux par l'image, mais au contraire le tracé d'un chemin vers l'autre, vers le monde, la Méditerranée, depuis un territoire arpenté, parcouru mais aussi rêvé et fantasmé dont il s'agissait d'interroger, avant tout, la puissance imaginaire, la multiplicité, en racontant les histoires de ceux qui, venus d'ailleurs, redéfinissent sans cesse les composantes du territoire qu'ils habitent. Ce rapport au territoire si souvent énoncé au CMCC a-t-il permis au visiteur de s'interroger sur la façon dont il se relie aux autres ? De quoi son imaginaire se compose-t-il ? Comment tisser différentes temporalités aux espaces parcourus par les récits, l'observation, l'enquête ?

Le CMCC fut créé, non pas dans Marseille, mais à sa périphérie, sur le domaine de Fontblanche à Vitrolles. L'EPAREB (Établissement Public d'Aménagement des Rives de l'Étang de Berre) qui gère les locaux d'un ancien domaine agricole où sont installés des structures culturelles, des compagnies de théâtre et des groupes de musique folklorique, accueille René Allio et son équipe, Jacques Allaire, administrateur et Thérèse Consolo, secrétaire, à la fin de l'année 1979. L'inscription géographique du Centre Méditerranéen de Création Cinématographique, en bordure de la ville nouvelle de Vitrolles, est à proximité de Marseille, mais aussi de l'aéroport de Marignane. La zone est péri-urbaine, le site est campagnard. Le port méditerranéen est tout près de là, réaménagé à grand frais par l'État depuis le milieu des années 1960 à Fos-sur-mer. Le déplacement du port et des installations industrielles autour de l'Étang de Berre a affaibli économiquement Marseille qui, à la fin des années 1970, connaît une baisse de sa population. Sur le domaine de Fontblanche, une grande allée de platanes mène à un ancien corps de ferme, autour des champs, un petit lac, de grands arbres, l'endroit est bucolique. Les rencontres au CMCC auront souvent lieu dehors, autour de grandes

tablées¹ installées sous les arbres. Cette situation hors du temps et de l'espace dense et agité des villes confère au CMCC un statut de campus culturel où la rencontre est facilitée par le partage des repas sur place, des discussions collectives autour de ces grandes tables. Si le lieu n'est pas ouvert à tous, il faut prendre rendez-vous, être invité aux colloques et aux séminaires, la diversité des personnes qui s'y croisent est grande.

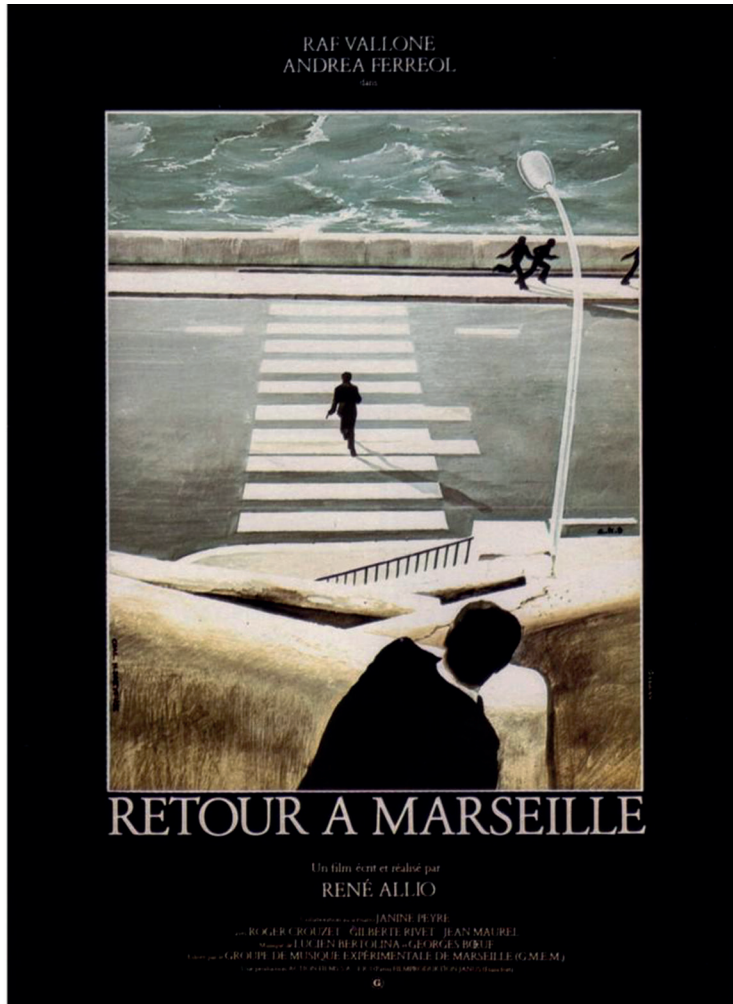


Fig. 1. René Ferracci, Affiche de *Retour à Marseille* de René Allio, 1980, Archives régionales/fonds CMCC.

1 Cf. *infra*, Cahier d'images 2 : Les tablées, p. 164.

Dès la constitution du conseil d'administration de l'association CMCC, la pluridisciplinarité est présente. Il y a Philippe Joutard, historien, Henri Dumolié, directeur de l'INA Méditerranée, Yves Rouquette, poète occitan, Edmonde Charles-Roux, auteure : des hommes et des femmes de différents horizons se rencontrent pour donner vie au Centre. Les notions d'échanges et de réflexions, la défense d'un courant venu du sud et l'exploration du territoire de la narration filmique sont posés dès les premiers textes de présentation du colloque de 1980².

René Allio présente le CMCC comme un espace de rencontres pour échanger, réfléchir sur les manières de produire les films, mais aussi d'écrire, de fabriquer et de voir le cinéma. Il résume l'ambition du centre par cette formule : un lieu d'expériences filmiques. Provoquant la rencontre de cinéastes avec des historiens, des hommes de lettres, des créateurs d'autres disciplines, René Allio envisage la création artistique comme un outil de connaissance, où chacun doit pouvoir nourrir son propos de la production imaginaire des autres. Il ouvre cette circulation des échanges au bassin méditerranéen afin d'explorer les courants, leurs ressemblances comme leurs différences. C'est à partir de ces désirs d'échanges, de réflexions et de rencontres que se déroule la vie du Centre. Le catalogue des films qu'il a coproduits ou aidés témoigne aussi bien de la singularité de chacun des auteurs que d'une préoccupation commune qui serait : être au plus proche de leur matière, donc des gens et des lieux qu'ils filment.

Les rencontres de Fontblanche : le territoire mis en débat

La question centrale posée dès les premières rencontres de Fontblanche, qui ont lieu du 25 au 28 avril 1980, est de savoir si le cinéma français contemporain est déterritorialisé ? Et si c'est le cas, un cinéma régional peut-il exister ? Il ne s'agit pas de réduire les activités cinématographiques du Centre à des préoccupations uniquement régionales, mais de développer des films, des compétences techniques et artistiques à partir d'une expérience locale³. Guy Gauthier, critique de cinéma, ami et collaborateur de René Allio, propose de penser un cinéma qui aurait au centre de ses préoccupations l'espace et le temps, la géographie et l'histoire, le territoire et la mémoire⁴. Michel

2 Guy Gauthier, texte de présentation du colloque *Territoire de la narration filmique*, 1980, p 2-6, Archives Régionales PACA, fonds CMCC, côte 5 J 149.

3 René Allio, texte de présentation du CMCC, Archives Régionales PACA, fonds CMCC, côte 5 J 1- 1979.

4 Retranscription des débats du colloque *Territoire de la narration filmique*, Archives Régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J 148.

Marie⁵ fera un exposé sur le cinéma marseillais et Pagnol, Marcel Oms⁶ sur l'espace dans le cinéma américain, Marc Vernet⁷ proposera une topologie du film noir, Yves Rouquette s'entretiendra avec Pierre Perrault dont les films auront été projetés aux participants. Le programme est dense et les invités nombreux.

Gaston Defferre, maire de la ville et président du conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, soutient le projet de René Allio depuis 1976. Il sera présent à l'inauguration du premier colloque en avril 1980. Pourtant, leurs rapports ne seront pas toujours idylliques : Gaston Defferre a vivement critiqué *Retour à Marseille*, de manière à blesser René Allio. La divergence de leur vision et de leur compréhension de Marseille traduit la difficulté de concilier les conceptions politiques et artistiques sur la ville. Allio décrit dans ses carnets le détail de leurs relations⁸. Il lui écrira une lettre où il défend son regard, son attachement à sa ville natale qu'il parcourt en artiste, cherchant ses rythmes, son battement, sa géographie propre. Il écrit :

[...] Marseille, que je n'ai pas pour autant le sentiment d'avoir rabaissée ; j'ai fait voir d'elle au contraire un espace et des lieux, à moitié ruraux, que l'on ne montre jamais, que je lui connais bien puisqu'en j'en viens, et dans lesquels je trouve que s'exprime le mieux sa formidable et si humaine vitalité [...]⁹.

Le terme *territoire* a beaucoup servi aux aménageurs pour imposer des politiques étatiques et une économie globalisée. Allio, pour parler des lieux cachés, encore campagnards de l'espace marseillais, utilise le terme de vitalité. Le pas à franchir de la vitalité au vitalisme n'est pas grand, donc à réduire l'humain à sa nature animale, à laquelle le réduit également la notion de territoire envisagée dans le sens identitaire et culturel. Pourtant, comment conceptualiser ce qui délimite l'espace ? Est-ce possible uniquement à partir de ses qualités géographiques, sociales et politiques ? Le cinéma comme « forme qui pense¹⁰ » s'inscrit dans l'espace et le temps, et c'est bien dans cet ancrage qu'Allio veut situer ses films. Dans les textes de présentation des colloques, nous verrons qu'il définit avec Guy Gauthier le cinéma comme un art de l'histoire et de la géographie.

5 Professeur à l'université de Paris 3, auteur de nombreux ouvrages universitaires sur le cinéma.

6 Directeur des *Cahiers de la cinémathèque*, fondateur de l'institut Jean Vigo de Perpignan et du festival Confrontation.

7 Chargé d'études à la recherche pédagogique, puis directeur de la bibliothèque du film, professeur à l'université Paris 7 et Montpellier.

8 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981*, présenté par Myriam Tsikounas et Annette Guillaumin, Montpellier, Deuxième Époque, 2019, p. 340-345, du 02 avril au 28 août 1980.

9 René Allio, lettre à Gaston Defferre in Guy Gauthier, *Les chemins de René Allio*, Paris, Cerf, coll. « 7art. », 1980, p. 197.

10 Jean-Luc Godard, in *Histoire(s) du cinéma, chapitre trois (a), la monnaie de l'absolu*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, p. 101.

Au milieu des années 1990, Arjun Appadurai, anthropologue indien, analyse les flux culturels devenus globaux. Il emploie le suffixe « scape » pour désigner le paysage, appareillé de nombreux préfixes comme *ethnoscape*, *technoscape*, *financescape*, *mediascape*, *ideoscape*¹¹. En français, le terme de champ peut définir l'espace propre à chaque discipline, mais il ne définit pas un espace géographique. Au CMCC, le terme territoire fut employé pour de nombreux usages, le plus souvent pour désigner l'exploration imaginaire du paysage par le récit. Arjun Appadurai relie justement paysage et imaginaire :

Ces paysages sont donc les briques de construction de ce que j'aimerais appeler [...] *les mondes imaginés*, c'est-à-dire les multiples mondes constitués par les imaginaires historiquement situés de personnes et de groupes dispersés sur toute la planète.

Les réflexions menées au CMCC posaient, dès le début et jusqu'à la fin de la vie du centre, les questions des rapports entre paysage – territoire et imaginaire – production cinématographique régionale et pouvoirs centraux – langues minoritaires et cultures métisses. Les titres des colloques en témoignent. Le premier colloque nommé *Territoires de la narration filmique, la Méditerranée et le cinéma français* interrogea Marseille comme territoire provençal, occitan, français, méditerranéen.

Les textes de présentation de René Allio et Guy Gauthier¹² proposaient une réflexion vaste sur les notions de territoire, de méridionalité, organisée en deux parties : le territoire et la mémoire. La première partie, le territoire proposait une analyse par Michel Marie de la place de Pagnol dans le cinéma français des années 1930, le situant parmi d'autres cinéastes méridionaux. Les débats qui suivirent cette présentation de Michel Marie furent unanimes à reconnaître qu'il existait bel et bien dans les années 1930 un cinéma méridional qui s'est arrêté après 1945. René Allio revient sur la possibilité d'un cinéma populaire, notion controversée par Luc Moullet, cinéaste, et Jean-Pierre Peter, historien, qui remarquent que le succès de Pagnol ne concerne que lui-même et qu'il est avant tout parisien.

Pour le deuxième colloque qui a eu lieu du 28 au 30 mai 1981 à Fontblanche, intitulé *Pour un nouveau cinéma méditerranéen : Ruptures et continuités ?*, le CMCC a invité les représentants de deux cinématographies spécifiques, liées à une culture et un territoire : des Égyptiens et des Catalans. Les premiers sont les citoyens d'un État nation, les autres habitent une région en lutte pour son indépendance au sein de l'État espagnol. Pour ces cinématographies, l'usage du terme territoire permet une définition plus souple que le seul cadre national. Cette invitation correspond au début

11 Arjun Appadurai, *Après le colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot & Rivages, 2001.

12 Textes de présentation de René Allio et Guy Gauthier du colloque *Territoire de la narration filmique*, Archives Régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J 148.

de la cinémathèque de Catalogne. Le CMCC fait venir à la fois des universitaires, des cinéastes et des représentants institutionnels pour parler des enjeux de ces cinématographies spécifiques. Youssef Chahine (cinéaste égyptien), Miquel Porter (critique catalan), Yves Rouquette (poète occitan), Jean-Henri Roger (cinéaste français), Alain Bergala (critique et universitaire), Pascal Bonitzer (critique et scénariste), Ignacio Ramonet (journaliste), etc., participent à ce colloque.

Le troisième colloque *Centre et Périphérie*, qui a eu lieu du 22 au 24 avril 1982, soulevait le paradoxe d'un cinéma novateur d'auteurs n'appartenant pas au sérail parisien, en le conjuguant à la nécessité de fabriquer des films pour un grand public, de trouver un réseau de production et de distribution qui sorte les films de la confidentialité. Les débats de ce colloque n'ont pas été retranscrits, mais le programme des films et le texte introductif d'Alain Bergala¹³ permet de comprendre les enjeux des débats. Les photographies de ce colloque montrent que de nombreux cinéastes sont venus, comme Otar Iosseliani, cinéaste géorgien auteur d'*Il était une fois un merle moqueur* (sorti en 1970, distribué en France en 1974), qui vient alors de s'installer en France, ou Helma Sanders-Brahms, cinéaste allemande qui vient montrer son film *Les noces de Shirin* (1976).

Un quatrième colloque devait avoir lieu en 1983 : *Les Caraïbes une Méditerranée américaine, cinéma et métissage*. Mais le CMCC a privilégié, cette année-là, la production de films et des restrictions budgétaires ont empêché la tenue des rencontres. Pourtant dans les archives¹⁴, on retrouve les textes préparatoires, les invitations et la programmation. La réflexion sur le rapport entre cinéma, culture et métissage fait écho à la pensée poétique d'Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau sur la créolisation des cultures.

À travers l'analyse de certains propos consignés durant les colloques et séminaires, une réflexion sur la production et la création en région se dessine. La présence de poètes (Yves Rouquette, Pierre Pessemesse) et de cinéastes travaillant en occitan (Jean Fléchet) pose la question de la création au sein d'une aire culturelle définie par une langue minoritaire dont l'usage se perd. Cette présence des défenseurs et pratiquants de l'occitan au CMCC trouvera de farouches opposants. Elle ouvre pourtant à toutes les régions où la langue d'Oc est encore pratiquée, dans ses différentes variantes. Comme le souligne François Amy de la Bretèque, les luttes des cultures et des langues régionales ont trouvé un regain de combativité dans les années 1970 et sont liées aux mouvements gauchistes. Ceux qui s'affrontent au CMCC autour des revendications d'identité régionale ne sont bien souvent pas des ennemis politiques. Mais la méfiance

13 Ce texte est reproduit dans ce volume, cf. *infra*, p. 203-205.

14 Archives Régionales PACA, fonds CMCC, côte 5 J 159.

des régionalistes envers ceux de Paris se heurte à la peur de la xénophobie de ceux que les questions identitaires n'intéressent pas.

Ce qui caractérise les débats qui ont eu lieu au CMCC, c'est l'hétérogénéité des points de vue. Il n'y avait pas de consensus recherché, pas de peur de la contradiction, mais au contraire un plaisir d'aller contre la parole de l'autre et de défendre sa position, parfois jusqu'au paradoxe.

Dans les colloques comme dans les séminaires, pendant les débats, certaines personnes pouvaient parfois s'opposer violemment. Jean Fléchet se souvient de la façon dont Jean-Henri Roger s'opposait à la culture occitane, qui était pour lui un folklorisme dépassé, alors que pour Fléchet, il représentait le combat à mener. Jean Cristofol met en question la notion de territoire et doute de l'usage de l'occitan à Marseille ; il dit connaître des Marseillais de différentes origines pratiquant différentes langues, mais aucun qui parle provençal¹⁵. Si aujourd'hui les modèles de centre et de périphérie tels qu'ils étaient pensés au CMCC semblent dépassés par la possibilité de produire des films à moindre coût et depuis n'importe quel endroit, il est important d'analyser l'écart qui s'est construit par l'accélération des déplacements et des flux, entre les années 1980 et notre époque. Les disjonctions entre économie, culture et politique commençaient alors à apparaître. Comme elles n'étaient pas encore éprouvées, théorisées, conscientisées, le pouvoir pouvait se permettre de confier un centre de création en région à un créateur. Les dissensions ont été souvent très fortes dans les séminaires, qui réunissaient des créateurs aux pratiques parfois diamétralement opposées. Par exemple, le séminaire écriture réunit le matin Jean Aurenche, représentant de la qualité française, telle que l'avait critiquée François Truffaut dans les *Cahiers du Cinéma*, et l'après-midi Robert Kramer, cinéaste américain, militant, expérimental, écrivant ses scénarios à partir de ses flux de conscience et non selon un canevas narratif préconçu.

Dans les années 1990, les centres régionaux du cinéma se transforment pour devenir des agences (ex : Centre Images, CRRAV) ou des bureaux d'accueil de tournages (ex : PACA) qui interviennent dans les domaines de la diffusion, de la création et l'éducation à l'image. Ces institutions nouvelles ne sont plus dirigées par des artistes, mais par des fonctionnaires territoriaux. L'enjeu fut alors de mettre en valeur le territoire à travers les films, même s'ils n'étaient pas nécessairement tournés par des auteurs de la région, et le cinéma fut davantage envisagé comme un faire valoir que comme une forme de création régionale.

15 Rencontres de Fontblanche, premières Rencontres de Fontblanche du 25 au 28 avril 1980 : préparation des actes du colloque, correspondance, textes des interventions, p. 47-48, Archives Régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J 149.

Territoires du récit filmique : *Un labyrinthe*

Simultanément au colloque de 1980 intitulé *Territoires de la narration filmique*, René Allio réalise *L'Heure exquise* dont le texte, écrit et dit par lui-même en voix off, formule les préoccupations présentes dans le projet *Un labyrinthe* qui date de 1982 dans sa forme achevée : nourrir la narration par des recherches, l'écoute d'histoires vécues, de situations réelles qui deviennent une matière cinématographique que le cinéaste peut énoncer comme telle. Cet ancrage dans le réel passe par une exploration de l'espace, la caméra enregistre la géographie urbaine : les places, les rues, les traverses aux murs renflés, ces éléments qui font la particularité de Marseille. *L'Heure exquise*, tout comme ce que prévoit *Un labyrinthe* s'articule sur l'exploration de l'espace marseillais par les parcours enregistrés par la caméra. Dans l'esprit de René Allio, l'espace a des qualités narratives que le montage révèle par glissements, voisinages, contaminations.

Dans le texte qui présente le projet de film collectif *Un labyrinthe*, René Allio donne une explication au terme de territoires du film qu'il emploie aussi dans ses carnets¹⁶ :

C'est donc de tout cela, espaces, lieux, trajets, histoires et paroles, que cet ensemble de films voudrait rendre compte. Le labyrinthe des trajets réels, ceux de chaque jour, qui décrivent la mégapole et en même temps dévoilent son sens de toujours, renvoyant à celui des voyages pas moins entrecroisés que forment les destinées, les itinéraires mentaux, quasi-mythiques, accomplis dans une seule vie ou en quelques générations. Certes, c'est décrire là l'espace et la vie de toute ville, et sa fonction. Mais je dis que dans l'espace marseillais, à cause de sa forme et de son histoire, cette fonction et cette vie se trouvent si exaspérées qu'elles le constituent littéralement en un espace narratif. Et même, cinématographique¹⁷.

L'idée que la spécificité du lieu d'où l'on vient est remarquable, productrice d'histoire et de fantasmes, est très répandue aux États-Unis. Susan Sontag l'a largement développé dans son essai sur *Les objets mélancoliques* :

Les photographes américains sont souvent en vadrouille, submergés par un étonnement irrespectueux devant ce que leur pays a à leur offrir en fait de surprises surréelles. Moralistes et pillards sans scrupules, enfants et étrangers dans leur propre pays, ils prennent note de ce qui est en train de disparaître, et, dans bien des cas, ils accélèrent sa disparition du fait qu'ils le photographient¹⁸.

René Allio compare la mégapole marseillaise à une ville américaine dans le texte intitulé *Un labyrinthe*. Jean-Marie Verneuil¹⁹, réalisateur qui devait tourner un des

16 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 215-216, le 11 juillet 1978.

17 *Un labyrinthe*, projet d'un ensemble de film réalisé par plusieurs réalisateurs, présentation du film par René Allio, 1982-1985, Archives Régionales PACA, fonds CMCC, côte 5J 364.

18 Susan Sontag, « Objets mélancoliques » in *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois, 2008, p 98.

19 Jean-Marie Verneuil a livré un témoignage oral lors de la journée d'études : « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », 06 octobre 2017, LESA, Images de Ville, TELEMME.

films du projet, dit avoir assisté à une réunion, au mois de juillet 1982, en présence de René Allio et de Robert Kramer²⁰, où ils ont discuté des similitudes entre une ville américaine et la mégapole d'Aix-Marseille.

Allio pense *Un labyrinthe* au sein du CMCC qui en serait le producteur. Sous la forme d'une petite constellation de films, le programme serait constitué d'un sujet central de soixante minutes, d'interviews présentées comme des archives brutes, d'une série de très courts portraits des personnes interrogées et enfin d'un portrait de lieu, par exemple la montagne Sainte Victoire qui borne le territoire exploré par le projet. *L'Heure exquise* est une référence assumée du projet qui explorait le passé du territoire, alors qu'*Un labyrinthe* propose à la fois un élargissement et une actualisation de cette exploration.

Le groupe composé par René Allio pour réaliser les différents films du projet ne s'est pas réuni en collectif pour les élaborer ensemble. René Allio a proposé à Jean-Pierre Daniel, Vincent Martorana, Jean-Paul Aubert, Olivier Girard, Jean-Marie Verneuil et Robert Kramer d'écrire des propositions de films qui formeraient un ensemble parce qu'il connaissait leurs désirs de films et les savait engagés dans l'aventure du CMCC. Mais tous ne se sont pas rencontrés, ils n'ont pas travaillé ensemble au projet.

Il s'agirait donc, dans un premier temps, de conduire une sorte d'enquête, de travail d'enregistrement, sur la manière dont les individus, dans les milieux populaires et les autres, parlent leurs souvenirs, mais aussi leur présent, décrivent leurs trajets, racontent les grands ou petits moments de leur propre histoire, dans quel rapport ils l'inscrivent aux faits et aux événements de l'histoire tout court. On s'efforcerait de rendre sensibles et d'enregistrer les formes de ces narrations, les outils langagiers des narrateurs. On chercherait à saisir la place qu'y prend leur propre image et celle de leur communauté, à travers quelles représentations, ou quelles ré-inventions, en mettant en jeu quelles figures narratives, en rapportant quels types d'événements, quels sentiments. On tenterait encore de saisir, par le film et avec l'aide des personnages rencontrés et filmés, quelles relations ces « manières de narrer » entretiennent avec le territoire physique, comment elles le décrivent ou le représentent. [...] Il s'agirait bien d'observer, de fixer en quoi le réel, présent ou passé, mémorisé pour un autre et narré, devient aussi le fruit d'une création. Que celle-ci s'inscrit dans le présent et le devenir d'une relation à l'autre, le « travail du souvenir » ressemblant ici au « travail du rêve » qu'étudie le psychanalyste, ou au « travail artistique » qu'invoque le créateur²¹.

20 Présents : René Allio, Jean-Claude Bois, Jean Cristofol, Jean-Pierre Daniel, Olivier Girard, Robert Kramer, Vincent Martorana, Annie Rulleau, Jean-Marie Verneuil. Compte rendu : présentation générale du projet par René : financement (OC, CAV, TF2, INA), réalisation. Réalisation individuelle dans une conception globale collective avec sous production d'archives régionales brutes (15 h de *rushes*) Comment tourner moins cher pour tourner plus. Equipe technique, administration, montage, longueurs, moyens de chaque film. Chacun rédige une liste de présentation/synopsis de son scénario qu'il envoie au centre pour duplication, date de réunion en septembre. L'enregistrement sur bande magnétique de cette réunion a été fait pour ceux qui en auraient besoin. *Un labyrinthe*, projets. IMEC, Fonds Allio, ALL 71 et ALL 44.9. Réunion des 7 et 8 juillet 1982.

21 IMEC, Fonds Allio, ALL 71 et ALL 44.6.

Cet extrait provient d'une version du dossier *Un labyrinthe* présenté au Fonds de création audiovisuelle et à l'INA.

Les projets de film rédigés par les collaborateurs ont tous un caractère autobiographique. Les réalisateurs partent de leur expérience sensible de la ville pour ouvrir à un imaginaire qui les dépasse. Il est frappant de constater que chez tous, la notion de frontière est présente. La mer en est une pour Robert Kramer, qui construit le personnage d'une femme coincée sur un bateau qui ne peut débarquer en ville parce qu'une épidémie menace et parce qu'elle n'est pas en règle avec ses papiers. Dans le texte d'Olivier Girard, la mer est comparée à un désert, un espace du danger à apprivoiser. Elle permet aux marins de vivre, mais de mourir aussi. Pour Jean-Paul Aubert, la mer est un mur, elle est presque abstraite parce qu'il ne s'y rend pas. Vincent Martorana, en évoquant le destin de sa famille exilée, considère le territoire comme une nouvelle frontière franchie où le possible est encore à inventer. Jean-Marie Verneuil envisage la mer comme un *no man's land* et la ville comme un sas, un lieu de rencontres des peuples venus de la mer. Le labyrinthe est bien formé de murs solides ou liquides, et c'est la constellation des personnages qui crée une circulation d'un film à l'autre.

Dans un courrier daté du 27 février 1985, René Allio retourne leur texte aux réalisateurs en leur annonçant qu'aucun argent n'a été trouvé pour le projet, que de son côté, il pense poursuivre avec son texte seul la recherche de financement, et engage chacun à en faire de même avec son texte. Ce courrier rompt le caractère collectif du projet, mais le désir d'arpenter, de filmer le territoire de la mégapole marseillaise le poursuit, il ne renonce pas.

Comme pour les colloques et les séminaires, le dossier d'archives concernant *Un labyrinthe* est accompagné d'un texte théorique qui vient soutenir la réflexion produite autour du projet. Il s'agit d'un texte de Jacques Aumont, *La ville et le cinéma muet*, pour un séminaire de la RATP et de l'université. Il détaille les deux modalités de représentation de la ville au XIX^e siècle : le tableau et le panorama. Puis il retrace l'évolution dans les années 1920 de la ville comme personnage qui va donner lieu à la symphonie urbaine. La valeur de vérité ontologique du film, pour Aumont, va donner naissance au documentaire. Quand il évoque la ville filmée à même la rue, il cite *Paris qui dort* de René Clair. La symphonie urbaine est nommée ainsi à cause de Walter Ruttmann qui pose un regard anthropomorphique sur Berlin, qui devient un grand corps organique composé de millions de corps comme autant de cellules. Les cycles arrivée/installation/départ, réveil/activité/repos se retrouvent aussi chez Dziga Vertov dans *L'homme à la caméra*. Mais le retour sur la fabrication du film donne à Vertov une distance que Ruttmann n'a pas, sa symphonie est mécanique et non réflexive et dialectique comme celle de Vertov. Pour Aumont, cinéma et urbanisme sont de stricts contemporains, ils ont façonné nos imaginaires. Mais leur rencontre ne pouvait s'opérer que lorsque chacun aurait vécu sa propre histoire, à l'ère de ce qu'on nomme aujourd'hui le post

moderne, incarné par le mouvement, l'espace et l'événement. Le texte de Jacques Aumont, publié pour un séminaire mixte entreprise/université, intéressait Allio parce que sa réflexion sur la relation entre ville et cinéma résonne avec ce qu'il met en place pour filmer Marseille. Il se documente aussi sur l'immigration, en réunissant des articles du *Monde* concernant des faits divers, comme l'inculpation d'une jeune femme algérienne, des ouvrages d'analyses sociétales sur les questions d'intégration et des articles sur la population carcérale ou le virage vers l'économie libérale des socialistes au pouvoir en 1985. En 1983, René Allio fait paraître dans le *Nouvel Observateur* un compte rendu de l'ouvrage de Pierre Guiral et Paul Amargier *Histoire de Marseille*²², où il rappelle la nécessité de penser la ville dans la longue durée et d'accompagner l'histoire des événements, des récits littéraires ; il cite Pagnol, Giono et Seghers.

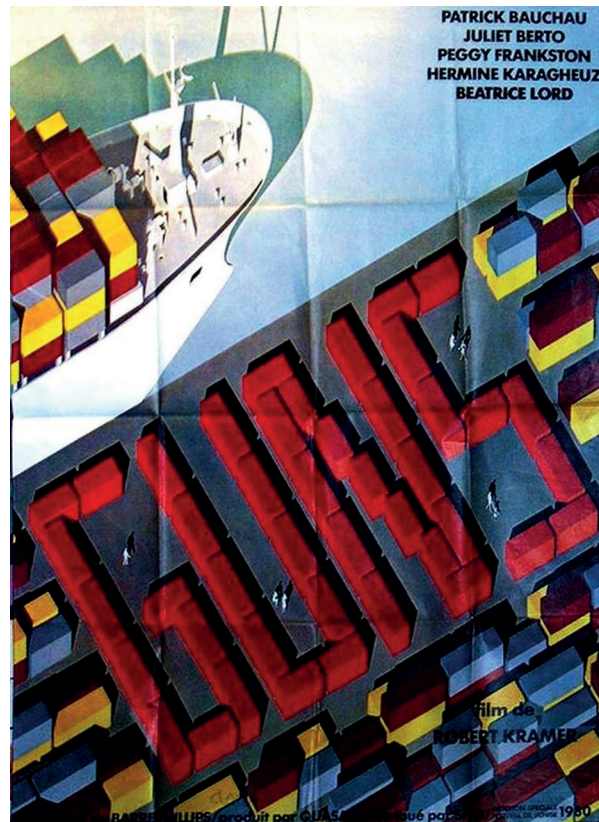


Fig. 2. Affiche de *Guns* de Robert Kramer, 1980, Archives régionales/fonds CMCC.

22 Pierre Guiral et Paul Amargier, *Histoire de Marseille*, Paris, Mazarine, 1982.

Katharina Bellan

Le projet de film *Un labyrinthe*, écrit par Allio, comporte beaucoup de déplacements, comme des fils qui se répandent et que les récits doivent nouer. Formes chorales qui induisent un montage alterné, figure typique de la symphonie urbaine. Ce type de construction narrative se retrouve dans *Guns* (1980, 95 min, 35 mm) de Robert Kramer, mais aussi dans *État des lieux* (1984, 35 min, 16 mm) de Vincent Martorana et d'une certaine manière dans *Les Voyages du château* (1981, 33 min, 16 mm) de Jean-Pierre Daniel et Jean Cristofol. Ce film ne présente pas la forme chorale des deux autres, où plusieurs niveaux de récits sont portés par différents personnages. Mais il propose une discontinuité narrative qui emmêle ou délie le déroulement du temps et implique un montage qui n'est pas linéaire.

Le choix des collaborateurs invités à fabriquer *Un labyrinthe* est bien sûr déterminé par les films qu'ils ont réalisés. La dimension expérimentale de chaque projet est assumée. Il s'agit de partir de soi pour explorer la ville, ou ne pas pouvoir le faire, comme Robert Kramer, mais ce point de départ oriente et ouvre un parcours singulier dans le labyrinthe.

Un courant venu du sud : la Méditerranée au CMCC

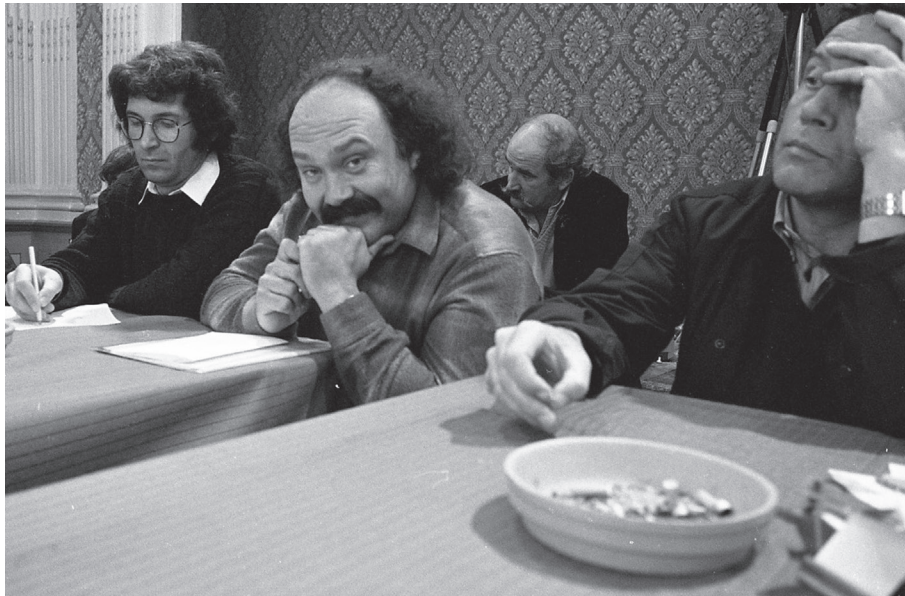


Fig. 3. Mohamed Bouamari et Michel Trégan, non datée, Archives régionales/fonds CMCC.

Le CMCC dans son titre porte l'adjectif méditerranéen, quel en est le sens ? Est-ce un vœu pieux de s'ouvrir aux lointains, aux autres rives ou seulement une opportunité déclarative ? Qu'est-ce qui lie ou qui relie les cinéastes qui arpentent les territoires du pourtour méditerranéen par leurs films ?

Depuis sa création, le centre invite à ses rencontres des cinéastes méditerranéens, comme Mohamed Bouamari (algérien), Nasser Khemir (tunisien), Youssef Chahine (égyptien) etc. Les deux premiers colloques interrogent la Méditerranée, soit depuis le cinéma français en 1980, soit en mettant ses rives en regard : ainsi l'Espagne (la Catalogne) et l'Égypte en 1981. Il s'agit alors de penser les ruptures et les continuités d'un nouveau cinéma à l'œuvre dans ces régions spécifiques. Elles sont bien différentes les unes des autres, mais les problématiques qui les engagent sont proches : adaptation à la modernité, nécessaire remise en question des traditions, production dans un système ou à la marge de celui-ci.

Dans le projet *Un labyrinthe*, la spécificité méditerranéenne de Marseille est détaillée par l'intérêt porté aux immigrés, à la mixité, aux communautés, aux travailleurs. Les interviews devaient porter sur le voyage en mer, la migration, les trajets quotidiens, les rencontres entre hommes, hommes et femmes, femmes entre elles, les mariages et amours mixtes ou non. Il devait interroger des immigrés, des marins, des pêcheurs ou gens du port, des paysans, des ouvriers, de nationalités italienne, grecque, arménienne et maghrébine. Cette attention aux rencontres, aux mélanges, aux circulations est déjà présente dans la série d'émissions de télévision que Fernand Braudel a produite entre 1976 et 1980. Cette série composée de huit numéros propose une exploration des rites communs, une différenciation des mythes selon les pays, mais aussi de filmer les circulations et les échanges de population autour du bassin méditerranéen. Allio a toujours été très intéressé par la nouvelle histoire incarnée par Braudel et l'école des Annales, cette écriture nouvelle de l'histoire qui prend en compte le temps long, l'espace et la diversité des hommes, leurs mouvements. Les propositions du CMCC, par exemple celle d'*Un Labyrinthe*, ressemblent parfois à des mises en œuvre des méthodes de la nouvelle histoire au cinéma. Ce que Braudel avait proposé de faire dans ces émissions, qui toutefois, par leur mode de production systématique et condensé, manquaient de liberté et d'inventivité.

La dimension méditerranéenne du CMCC est liée à sa position géographique et à la constitution métissée de la population marseillaise, parce que les habitants de cette ville sont issus, entre autres, des pays qui bordent la mer au bord de laquelle s'étend la ville. Contrairement à d'autres villes de province françaises : Montpellier, Toulouse ou Bordeaux, la revendication régionaliste des Marseillais n'est pas solidaire de celle des Provençaux. Marseille est coupée de la Provence par de hautes collines, sa population est d'origine étrangère, ce qui provoque chez les Provençaux une réaction de rejet. René Allio en est absolument conscient, il l'écrit dans ses carnets :

Marseille ne peut pas être seulement le lieu d'une revendication régionaliste. C'est aussi, en même temps, typiquement l'espace des rencontres de cultures ou de départs vers ailleurs, des immigrations, des assimilations, des conflits et des échanges. Là où une culture originale provençale rencontre les autres, et en particulier, celles qui bordent la Méditerranée. Le melting-pot, la marmite où bouillonnent ensemble tant de visions diverses, où la culture régionale se transforme, où les autres continuent autrement qu'elles n'auraient fait chez elles²³.

Le discours sur la Méditerranée de René Allio a survécu à la disparition du CMCC. Dans son dernier film, *Marseille ou la vieille ville indigne*, qui date de 1993, il termine sur une réflexion autour du déséquilibre nord - sud. Ce film est une commande de Robert Guédiguian, alors producteur parisien à Agat Films, qui coordonne une soirée Théma d'Arte sur Marseille. Robert Guédiguian a tourné son deuxième film *Rouge midi* (1985) dans les locaux de Fontblanche et il a assisté à certaines rencontres du Centre²⁴. Dernier retour à Marseille pour René Allio. *Marseille ou la vieille ville indigne* sera diffusé avec *Dernier été*, le premier long-métrage de Guédiguian qui date de 1980. Dans un texte de présentation de son film, René Allio souligne une fois de plus le caractère multiple et méditerranéen des Marseillais.

Ce film, s'il est bien consacré à Marseille, ne prétend pas pour autant en épuiser le sujet. Lorsque j'en ai accepté la responsabilité, c'était d'abord pour qu'il serve d'introduction au premier film d'un jeune cinéaste marseillais petit-fils comme moi d'un grand-père immigré (le sien, arménien, dans les années vingt, le mien, piémontais, à la fin du siècle dernier) et né comme moi dans l'un des « quartiers Nord » de Marseille (lui à l'Estaque, moi à la Belle de Mai). Mais c'était aussi pour le plaisir de parler encore une fois de cette ville, que j'aime, à qui m'attachent tant de liens exigeants et complexes, que je connais assez bien pour avoir déjà voulu en parler aux autres avec des films. En même temps, je voulais saisir cette occasion de démentir tant d'idées fausses que l'on a, tant de préjugés à propos de Marseille, et surtout faire sentir ce qui constitue sa principale richesse et son trésor caché : les Marseillais (tels qu'ils sont et d'où qu'ils viennent). [...]

Et cette fois, pour en informer mieux ceux qui verraient ce film, il m'a semblé que je ne devais pas me fier qu'à moi seul et à ce que je pensais savoir déjà. Qu'il me restait, en somme, à m'informer plus « objectivement », à dépasser ces liens affectifs et contradictoires qui tissent ma relation avec elle. [...]

Il m'a semblé plus juste de demeurer sur le portrait au présent de cette personne au passé foisonnant d'aventures et de voyages, de rester sur ces contradictions, qui sont aussi une bonne part de sa force et de son indestructible vitalité. Cette personne qui s'appelle Marseille, qui ne nous échappe jamais autant que lorsque nous pensons l'avoir saisie²⁵.

René Allio a été empêché de montrer son film en première partie de soirée pour des raisons d'audimat. Il écrit à Sylvie Jezequel, directrice de programme, une lettre :

23 René Allio, *Les Carnets II, 1976-1981, op. cit.*, p. 238, le 9 novembre 1979.

24 Cf. Témoignage de Robert Guédiguian, *infra*, p. 159-160.

25 IMEC, Fonds Allio, ALL 73.

« L'actualité » sur Marseille, ce n'est pas l'OM, ni Tapie, ni la Mairie, ni le marasme dans lequel se trouve la ville, ou plutôt ces choses ne sont que les conséquences de la vraie actualité : le rapport actuel de l'Europe industrielle riche avec les pays du Proche-Orient. Qu'est-ce qui se passe, et va se passer, entre Marseille, Alger, Tripoli, Le Caire, Istanbul et Tel-Aviv ? Qu'est-ce qui se joue là ? Pour l'Europe, le monde arabe et Israël ? Qu'est-ce que l'Europe organisée, plutôt anglo-saxonne, va (ou veut) faire avec la culture méditerranéenne (latine et arabe) ? Mon film montre très clairement cette actualité-là. Elle y est même soulignée par le Président de la Chambre de Commerce de Marseille lui-même²⁶.

Ici Allio ne filme plus le labyrinthe mais l'horizon, la figure inversée du labyrinthe, l'une tentant de se protéger de l'autre. Quand une ville est à ce point ouverte sur l'ailleurs, elle construit des recoins où se dissimuler. Allio filme Marseille parce qu'il en vient. Il aurait pu filmer une autre ville en Méditerranée. C'est qu'elle ressemble à d'autres grands ports. Certains cinéastes, comme Louis Delluc, qui a inventé le mot « cinéaste », alors qu'il filme Marseille dans *Fièvre* en 1921, dit qu'il aurait pu filmer Gênes ou Barcelone, car l'important est l'atmosphère des ports du midi. La voix off du film d'Allio dite par son fils Paul dit ceci :

Ce qui vient de se passer entre Israéliens et Palestiniens, au moment même où nous achevons ce film, devrait changer beaucoup de choses dans le monde arabe et en Méditerranée. Mais rien de ce qui s'est dit sur la place et le rôle qu'y tient Marseille n'en serait pour autant contredit. À ce titre, si le Nord égoïste s'acharne à demeurer fermé à ce Sud appauvri, Marseille pourrait bien devenir une de ces villes endormies qui, autour de la Méditerranée, parlent de choses qui ne sont plus. Mais si le Nord se décide à renvoyer vers le Sud des fruits de ce qu'il y a largement puisé, et qu'il lui doit, Marseille aura, dans cet échange, un rôle fécond à jouer²⁷.

On ne saurait mieux conclure sur la dimension méditerranéenne qui s'est jouée au CMCC. La sincérité, l'émotion que contiennent ces propos montrent l'attachement du cinéaste à ce lien qui unit cette ville à la mer, donc à toutes les villes qui sont au bord de cette même mer.

²⁶ *Ibid.*, note 20.

²⁷ Voix off de *Marseille ou la vieille ville indigne* (1993) de René Allio.



Témoignages



Pomme Meffre

Texte tiré des entretiens réalisés à Paris, en mai 2017, par Marguerite Vappereau et, en mars 2019, par Maélie Guillerm et Irina Warner.

J'ai connu René Allio au théâtre de la Cité en 1958, chez Planchon à Villeurbanne. J'étais mariée avec Armand Meffre, un comédien de la troupe de Planchon dont René était le scénographe. Armand a joué dans les films de René, notamment dans *La Vieille Dame indigne*. En 1961, nous sommes arrivés à Paris. Venant tous deux de la décentralisation avec Allio, nos vies se sont toujours croisées.

Mon parcours a continué dans les théâtres parisiens en tant qu'administratrice et directrice de production avec Jean Vilar, Gabriel Garrand, Michel Fagadau, Micheline et Lucien Attoun, Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil, Peter Brook, Patrice Chéreau, André Louis Perneti.

En 1978, René me demande de l'aider à monter un centre de cinéma à Vitrolles. À l'époque, je travaillais au théâtre de Chaillot et j'ai dit oui. Mais je ne connaissais rien au cinéma puisque je venais du théâtre. J'ai été stagiaire à 48 ans sur *Retour à Marseille*. René m'a permis de suivre toutes les phases d'élaboration du film pour que je comprenne comment ça se fabrique. À partir de 1978, je l'ai accompagné dans tous les rendez-vous au ministère de la culture, à la mairie de Marseille, à l'EPAREB et j'ai organisé les premières rencontres de Fontblanche. Le fond d'intervention culturelle ne voulant pas s'engager dans la décentralisation cinématographique. C'est grâce à Gaston Defferre, Maire de Marseille, que le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique a pu voir le jour. En 1979, nous avons pu créer une Association Loi 1901 pour enfin fonctionner.

L'expérience sur *Retour à Marseille* a été fondatrice, j'ai eu envie de faire un film à mon tour et, en 1980, c'est Jacques Allaire qui a pris le relais au CMCC avec Thérèse Consolo. Soutenue, presque forcée par Allio, j'avais écrit un scénario et je pensais qu'il le réaliserait, mais il m'a dit : « Non, c'est toi qui va le faire ! Tu y arriveras. Quand tu fais un film, tu es dans une jungle et tu dois apprendre à tirer à vue. C'est ça aussi, le cinéma. » J'ai donc tiré à vue.

Grâce à René et au CMCC, j'ai réalisé mon premier film, *Le Grain de sable*. À ce moment-là, on a monté une société de production avec Jacques Allaire, Les Ateliers



Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

du sud, qui a permis de produire le film. J'ai eu le soutien de France 3 et un coproducteur allemand. Le CMCC a fourni l'équipe technique et du matériel. René a eu l'idée de demander à Delphine Seyrig de prendre le rôle principal du *Grain de sable*. Je ne la connaissais pas. Elle a été formidable. Grâce à René, j'ai pu prendre la parole, devenir auteure.

Jean Fléchet

Texte tiré de l'entretien autour du CMCC mené le 13 juin 2018 par Katharina Bellan et Marguerite Vappereau.

René Allio avait tout d'un renard. Il avait une posture très politique. C'était sans doute nécessaire de courtiser le pouvoir et il parvenait à le faire tout en gardant une personnalité et une indépendance. Il dégageait quand même beaucoup de sincérité. On ne peut pas enlever ça à René, au personnage de René Allio. Il y avait de la rivalité entre nous tous, c'est certain. Personnellement je la nourrissais un peu cette rivalité, mais enfin je crois qu'on était quand même un peu sincère. On jouait le jeu mais on était conscient de n'être pas aussi généreux qu'on voulait le laisser paraître.

Allio s'est toujours méfié du versant régionaliste et de nos revendications pour la langue occitane. Même s'il avait de la sympathie, de l'intérêt, il ne se sentait pas proche de ce courant. Il a pourtant fait beaucoup d'efforts pour aider Jean-Pierre Denis sur son projet de film en occitan, *l'Histoire d'Adrien*. Il a obtenu de Gaumont qu'ils acceptent ce film qui a finalement eu la Caméra d'or à Cannes en 1980. Le fait qu'une grande maison de distribution comme Gaumont joue le jeu, ça a été quand même profitable pour *l'Histoire d'Adrien*. Ce même effort, il l'a fait pour moi, pour *Le Montreur d'ours*. Après Cannes en 1983, où le film avait été montré, on a fait le tour des distributeurs à Paris, en compagnie de Jacques Allaire. Allio a joué, pour nous, cartes sur table. C'était très généreux de sa part. Malheureusement, ça n'a pas marché, à ce moment-là je me suis dit : « Au diable Paris, au diable le national, restons régional. » J'ai créé Les Films verts et j'ai pris en charge la distribution. Ensuite, j'ai continué dans la distribution, non seulement pour moi-même mais pour d'autres. J'ai distribué les films de mes amis, notamment les films de Pomme Meffre, mais en seconde distribution. On n'est pas forcément distributeur tout seul. On peut être associé à d'autres distributeurs, c'est ce qui s'est passé ensuite pour les films de Guédiguian et pour les films de Pomme Meffre. Malheureusement pour Gisèle Cavalli, j'ai été son distributeur pendant quelque temps, mais ça n'a pas très bien fonctionné.

Pendant ces années-là, il y avait une intense activité au CNC à Paris sur les questions régionales. Le CMCC à Vitrolles a été une forme de prototype des centres de création régionaux. Puis, à Toulouse, Guy Cavagnac a fondé Les Ateliers cinéma-

tographiques Sirventès, avec l'aide d'un fonctionnaire du CNC, Jacques Barrault, qui venait suivre les différents colloques au CMCC.

À cette époque, nous avons lancé la petite revue *Tecimeoc* pour parler de nos films, en accompagner la diffusion. Dans *Tecimeoc*, le militantisme occitan nous a permis de tenir dans le temps. La revue et l'association ont tenu jusqu'en 2001.

Ce côté très militant était peut-être exagéré, et, quand j'y pense, je le regrette un peu – si je veux être totalement lucide sur mon parcours, ce que j'essayais de faire.

J'avais fait une profession de foi, en quelque sorte provençale, en réalisant les films *La Sartan* et *La Faim de Machougas*, en 1964, en langue provençale. Je les avais réalisés dès mon arrivée ici après mon exode de Paris. Ça a permis mon enracinement et c'est ainsi que je suis devenu « fanatiquement » militant occitan.

Vincent Martorana

Si mes souvenirs sont exacts, j'ai été accueilli au CMCC en 1981 par Thérèse Consolo et Jacques Allaire. Je venais d'obtenir une subvention du GREC pour la réalisation de mon premier court-métrage, *Nomade*, et j'ai trouvé à Fontblanche les personnes et les moyens techniques pour la réalisation de ce film que nous avons tourné en 16 mm (image, son, éclairage et salle de montage). C'est aussi au CMCC que je rencontre Marc Dumas à l'image et Patrick Houdot au montage, des collaborations qui se sont prolongées sur les autres films que j'ai réalisés avec le soutien du CMCC.

L'année 1981 marque également mon admission à l'IDHEC avec le projet de fiction intitulé *Un voyage en hiver*, le récit de la longue quête d'identité de ma famille autour de la Méditerranée dans les années 1960. Cette thématique s'intégrait à un vaste projet ambitieux que René Allio avait initié au CMCC et qui finalement n'a été que très partiellement réalisé. En ce qui me concerne, j'ai abordé cette thématique des années plus tard dans le documentaire *Une aventure américaine* produit par l'INA.

Je m'installe donc à Paris mais je reviens régulièrement dans le Sud où j'ai des attaches familiales et aussi des projets, notamment celui de *Justin de Martigues* en 1982. C'est le portrait affectueux d'un vieil aveugle qui avait installé des décennies auparavant, sa « maison de tolérance de papier » (une sorte de Sex Shop avant l'heure) dans une cabane de pêche. Sur ce projet, l'encouragement de René Allio a été déterminant. Il a compris l'urgence du tournage, il n'a pas demandé de texte, ni de note d'intention, ni proposé de solliciter des aides financières et d'attendre. Il a mis à ma disposition le matériel technique du CMCC. Il m'a offert je crois quelques boîtes de pellicule et m'a dit quelque chose comme : fonce et démerde-toi ! Une leçon que j'ai suivie par la suite à de nombreuses reprises.

Ma troisième et dernière collaboration avec le CMCC date de 1984. Elle concerne *États des lieux*, mon film de promotion de l'IDHEC. Le CMCC est coproducteur de ce projet de fiction ambitieux. Outre le matériel technique, une partie de l'équipe technique et artistique, il me semble que le CMCC a pris également en charge quelques frais financiers.

Ensuite, moi à Paris, puis en Italie et le CMCC à Vitrolles, les relations se sont distendues. J'ai rencontré René Allio à son domicile parisien à une ou deux reprises et puis rien. Depuis, mon seul et vrai contact avec le CMCC a été maintenu grâce à la

Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

farouche détermination de Thérèse Consolo. Pendant toutes ces années et jusqu'à nos retrouvailles en octobre dernier¹, elle a été et restera pour moi l'âme du CMCC. Elle m'a défendu, poussé, encouragé. Elle a cru en moi. Elle s'est réjouie de mes succès, elle s'est désolée de mes échecs, mais elle n'a jamais cessé de m'inciter à continuer, encore et toujours. Qu'elle repose en paix !

Paris le 30 octobre 2018

1 Une partie des membres du CMCC se sont revus lors de la journée d'études organisée à Fontblanche en octobre 2017 par le LESA, Image de ville et TELEMMe.

Robert Guédiguian

Retranscription d'un extrait d'entretien avec Robert Guédiguian en janvier 2018. Propos recueillis par Katharina Bellan.

J'ai adoré *L'Heure exquisite*, je trouve ce film tout à fait remarquable, et *La Vieille Dame indigne*, tourné à l'Estaque, dans le quartier où je suis né. Je revois dans le film des choses que je voyais quand j'étais petit et j'y voue un attachement indépendamment de ses qualités. Pour moi, c'est un album photo, puisque Allio l'a tourné en décors naturels. Son propos sur Marseille était beau de toute façon. Les axes essentiels de son discours en tout cas, je les ai toujours partagés, sur Marseille et le monde, Marseille et New York, les strates qui subsistent chaque fois que l'on fait une coupe dans Marseille, on garde quand même quelque chose de comment c'était auparavant... Toutes les idées d'Allio sur Marseille sont justes me semble-t-il, je les ai souvent reprises à mon compte dans les discours... Le jour du premier colloque, j'y étais. Je préparais mon premier film et comme je connaissais René, qu'on en avait parlé, il m'avait dit : « Viens à mon colloque. » C'était deux - trois mois avant mon tournage. Je ne suis pas intervenu, j'étais un cinéaste virtuel, j'étais petit, j'avais vingt-cinq ans, et tous ces gens qui étaient là, j'étais très impressionné. Ceci dit : il y avait Paul Vecchiali, qui est un ami aujourd'hui, des universitaires que je connaissais. Michel Marie avait fait un très beau discours sur *Angèle*... Voilà, donc j'ai participé au colloque... C'est le grand truc d'Allio sur la Trilogie en particulier, que j'ai souvent repris, de reprocher avec virulence à Pagnol de ramener Marseille à un village, un monde de petits bourgeois qui se baladent sur le Vieux-Port, là en bas. Effectivement, c'est le monde entier, Marseille. C'est ouvert sur le monde grâce à l'industrie, au port, au commerce, et surtout pas un patron de bistrot, un vendeur de voiles et des gens qui n'ont jamais pris la mer et qui blaguent dans les bars. J'ai toujours eu quelque chose de très conflictuel avec Marcel Pagnol. Je n'aime pas l'image qu'il donne de Marseille, pas du tout. Je préfère ses films qui se déroulent en Provence ; et la Provence, ce n'est pas Marseille. La Provence, c'est plutôt opposé à Marseille. Marseille, c'est une tache en Provence. La Provence est traditionaliste, réactionnaire, villageoise et paysanne, tout ce qu'on veut. Marseille, c'est l'Orient, comme le disait Flaubert. C'est Pagnol et le reste du monde. C'est le reste du monde contre Pagnol, j'ai toujours été d'accord avec Allio

là-dessus. Tourneur, par exemple : il a toujours adoré *Justin de Marseille*, moi aussi. *Justin de Marseille* est mille fois plus juste sur Marseille que tout ce qu'a fait Pagnol. Après, je n'enlève pas toutes les qualités de Pagnol, on les connaît tous : je me marre en voyant Raimu faire le con en essayant ses croissants, ça me fait beaucoup rire, c'est un acteur immense.

Je disais à ce moment-là, de manière polémique – je ne me suis pas fait que des amis à cette époque, en plus j'étais arrogant, j'avais vingt-cinq ans et je n'avais rien foutu – mais je disais que « vivre et travailler au pays » était un mot d'ordre ridicule pour les cinéastes. Je ne suis pas un mineur, ni un sidérurgiste, et je disais que s'il fallait que j'aie en Chine financer mon film pour venir ensuite le tourner à Marseille... Car c'est ça qui m'importe à la limite, c'est de tourner, de faire ce que je veux, c'est d'avoir une liberté totale de création. Donc si je veux tourner à Marseille, je peux tourner à Marseille. Si l'argent est à Paris, il est à Paris, je vais le chercher à Paris, peu m'importe de rester là toute l'année. J'allais jusqu'à dire que c'était même mieux de ne pas être là, parce qu'effectivement je pense que le processus d'écriture est proche de quelque chose qui a à voir avec le travail de la mémoire et de la reconstitution, la recréation de choses qu'on a connues. Ça ressemble à la réminiscence. Donc c'est vrai qu'être loin de l'endroit où l'on va tourner, au moment où l'on écrit, je trouve ça pas mal. Je n'ai jamais écrit une ligne à Marseille. Je sais qu'Allio pensait ça aussi, mais comme, je pense, tout cinéaste digne de ce nom. Enfin, pas dans la qualité de son travail, dans l'ambition, dans le but qu'il se donne. C'est pour ça que j'exagérais, je disais que j'irais en Chine chercher de l'argent, vivre à Shanghai toute l'année, financer mon film et venir le tourner ici. Ce qui compte, c'est de tourner ici, parce ça avait à voir avec la création même, mais d'être ici le temps du financement, de l'écriture, d'aller voir ma mère tous les dimanches... Bon il y a la plage, finir à six heures pour aller se tremper les pieds dans l'eau... C'était même provocateur, je disais : « excusez-moi, vous êtes des fainéants. Si vous voulez rien foutre, faites ça ! » Je ne connais pas une seule personne qui soit restée ici et qui ait fait quelque chose d'un niveau important.

Cahiers d'images 2. Les Tablées



Fig. 1. Jean Aurenche et, à gauche, René Allio, lors du séminaire Écriture et cinéma, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 2. De gauche à droite : Paul Allio, Philippe Pilard, Alain Ughetto et, tout à fait à droite, Philippe Faucon lors du séminaire Écriture et cinéma, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 3. Au premier plan, de gauche à droite : Jean-Pierre Chabrol, Alain Ughetto et Armand Meffre, non datée, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 4. De gauche à droite : Renaud Victor, Denis Gheerbrant et René Allio, non datée, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 5. De gauche à droite : Philippe Faucon, Guy Gauthier, Olivier Girard et Paul Saadoun, non datée, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 6. De dos au premier plan à gauche : Philippe Faucon, plus loin sur la gauche, René Allio, puis Guy Gauthier, Axel Kohler et Paul Saadoun, non datée, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 7. Discussion entre Alain Fraud et Jean Fléchet, non datée, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 8. De dos à gauche, Catherine Galodé, Pomme Meffre, Alain Ughetto, Marie-Claude Mejan, Patrick Houdot, Jean-Pierre Sennelier et Marie-Jeanne Tomasi, non datée, coll. privée Jacques Allaire.

Archives



Un labyrinthe

Texte programmatique, René Allio, 1982

Le présent projet, qui serait conduit et réalisé sous la responsabilité du Centre Méditerranéen de Création Cinématographique, se présenterait à son accomplissement sous la forme de plusieurs films constituant un ensemble, une sorte de constellation formant tout, rendant compte du sujet qui en fait l'objet et que je vais décrire.

Ces films, en même temps qu'une recherche et une expérimentation (dont c'est le rôle du CMCC de les susciter), constitueraient autant d'approches diverses, d'« entrées » différentes et complémentaires sur ce sujet, menées par des réalisateurs différents.

Dans un premier temps, le travail sera accompli collectivement, en toute collaboration et complicité. Cependant, si l'on peut dire que ces films relèveront, en gros, de ce qu'il est convenu d'appeler « le cinéma du réel », des diversités de registres, de durées et de genres y apparaîtront nécessairement, chaque réalisateur, à partir d'un certain moment, adoptant les formes qui deviendront adéquates à sa personnalité, à ses préoccupations de cinéaste, comme la partie du sujet qu'il aura choisi de traiter.

Il s'agit de tenter de faire voir et de faire ressentir, de mettre en rapport par le film, quelque chose de matériel, géographique, géologique même, avec quelque chose de mental et d'imaginaire qui lui est fondamentalement lié ; composantes propres à la région de Marseille, à son paysage, à la vaste mégapole qu'elle constitue, à son ouverture vers des ailleurs lointains. Où les immigrations (italiennes-du nord et du sud-grecque, arménienne, africaine, maghrébine), les voyages, les trajets, physiques aussi bien que mentaux, réels comme imaginaires, tissent un réseau quasi-labyrinthe, mêlant les cultures comme les ethnies, les destinées, familiales comme personnelles, et constituant une énorme et fascinante machine, propre aussi bien à observer le devenir et la vie qu'à inventer des fictions.

Mégapole, en effet. Si on la considère dans son étendue, depuis le Massif de Marseilleveyre au relief extraordinairement tourmenté jusqu'à l'Étang de Berre et

ses industries, vers Martigues et Fos, en passant par les grands vallons où se nichent Aubagne ou Roquevaire, ou par la plaine d'Aix-en-Provence que domine la masse énorme de la Sainte Victoire, elle a l'échelle des plus grandes concentrations urbaines modernes. Une échelle « américaine » dirait-on. Surtout si l'on considère, partout dans son étendue, la permanence des formes naturelles, la magnifique baie de Marseille, tous ces reliefs rocheux que la ville a sertis, ou encore la végétation.

Rarement étendue urbaine se sera si bien mariée aux formes naturelles, rarement industrialisation, aussi envahissante qu'elle soit, urbanisation, pas moins proliférante qu'ailleurs, auront manqué à ce point d'abolir les formes propres à un territoire géographique.

Ce territoire est toujours sensible, en effet. Et de même que dans le passé, lui et les hommes qui l'ont habité se sont entre-façonnés, de même aujourd'hui, lui et les hommes qui l'habitent (ou viennent l'habiter) s'entre-façonnent encore. C'est lui qui accueille l'histoire, et en même temps, la fait. L'histoire grande et l'histoire petite. Celle des populations, des grands événements, des commerces, des industries, mais encore celle de chaque homme et de chaque femme, la plus petite, la plus vraie, la plus romanesque.

La ville de Marseille, son port, ses quartiers, ses banlieues sont innervées par des voies, des rues dont il ne faut pas longtemps, en regardant la carte, pour saisir qu'elles sont les anciens chemins de campagne. Cette communication rurale, si liée au paysage, c'est elle qui donne encore tout son sens spatial à cette ville (et c'est aussi pourquoi elle n'a pas de vrai centre) : elle est un passage. Aller vers le port pour un long voyage, ou remonter vers sa terre à travailler.

Mais sous la mégalopole d'aujourd'hui, bien au-delà de Marseille proprement dite, ce sont toujours les mêmes chemins qui parlent sous les routes.

Pas moins ici qu'à Los Angeles les routes ne sont nécessaires, les trajets et les voyages parties intégrantes du vécu de cet espace. Ces routes, on ne cesse pas de les corriger, de les élargir, d'y ouvrir deux voies, d'y placer des feux, d'y aménager des échangeurs, de les transformer en rocades, bientôt en autoroutes. Mais tout ceci, qui serait « moderne », qui serait « urbain », n'entame cependant en rien le paysage. Ni l'espace, qui demeure ce qu'il fut toujours, semblable et fidèle à lui-même. Comment dire ? Il garde son humanité. La circulation y change d'échelle, mais son échelle à lui ne change pas. Il demeure dans son sens profond : un lieu de civilisation, d'histoire. De communication, donc. Et la parole y joue toujours le même rôle, le plus grand rôle. Et la route y est comme une parole.

Ici, un homme se lève à six heures du matin, vers Fos. Il sort de son HLM, monte dans sa voiture, et roule par ces routes vers une usine de Gardanne, à 40 kilomètres de là. Il est algérien ou marocain. Il vit et travaille ici depuis vingt-cinq ans déjà et sa fille fréquente

un Marseillais, il n'aime pas ça, il y pense en roulant. Le long de la route, il y a des usines, des dépôts mais aussi un grand et beau champ bordé de cyprès. Un homme le herse avec un gros tracteur. Le champ est à lui mais il y a longtemps que sa famille n'habite plus le petit hameau qui le jouxte. D'abord, ils ont davantage de terres et puis ils habitent plus loin, à Lançon, dans une grande maison, d'où il vient avec le tracteur, par la route.

Dans un de ces petits hameaux où les paysans ne vivent plus mais seulement des ouvriers ou des employés qui ont fui les HLM, un homme s'est levé, lui aussi vers six heures, du côté de Gardanne. Il est sorti de la petite maison dont il vient lui-même de refaire le toit, il a pris sa voiture et il roule maintenant vers Marignane. Il a épousé une provençale d'Aubagne ; le père de sa femme ne voulait pas entendre parler de lui ni de ce mariage parce que c'était un fils d'émigré piémontais. Ils se sont battus, ils sont restés fâchés quinze ans. Son fils travaille à La Ciotat, aux chantiers navals, mais maintenant il veut quitter et s'installer serrurier à son compte. Parce qu'il est fiancé à une fille du quartier de Saint-Henri qu'il a connu dans un bal, à l'Estaque. Son père, à elle, c'était un ancien navigateur installé à Saigon, marié à une Indochinoise. Il y a vingt ans, il a ramené à Marseille sa femme et son beau-frère. Ils ont ouvert un petit restaurant vietnamien, près du Vieux-Port. La fiancée, elle est un peu petite, mais elle est très belle, elle a le type asiatique.

La voiture qui vient de Fos et celle qui vient de Gardanne vont se croiser quelque part, du côté de Vitrolles, où la petite chapelle est toujours perchée en haut du piton rouge. Peut-être vont-ils s'arrêter tous les deux pour faire le plein chez Kerdayan, au bord de la N. 113. Ils ne se connaissent pas, ne savent pas qu'ils se croisent chaque matin mais tous les deux connaissent l'histoire de Kerdayan, parti avec ses parents, quand il était tout petit, vers l'Arménie originelle, invités par Staline. Mais ils n'ont pas pu supporter l'Arménie de Staline. Ils ont mis vingt ans à revenir. Il est bien d'ici, Kerdayan, par exemple. Il se sent vraiment d'ici.

Comme Vincent Martorana, qui réalisera certainement l'un des films de ce projet, dont la famille, d'origine sicilienne, était établie en Tunisie. Quand l'Indépendance est venue, le gouvernement a fait des offres de rapatriement et de réinsertion. On se sentait italien, alors on est rentré. Mais le père de Vincent ne s'est acclimaté nulle part ; de cité de transit en cité ouvrière, de malaise en angoisse, il a entraîné sa famille depuis Rome, jusqu'à Milan, puis Gênes. Et puis, d'un saut en France, jusqu'à Marignane. Ce voyage aurait duré plus d'un long hiver. Mais le père de Vincent ne pouvait pas supporter l'exil là non plus, et le voilà de retour en Tunisie avec toute sa famille (Vincent avait trois ou quatre ans). Malheureusement, on ne voulait plus d'eux, plus jamais d'eux ; il a bien fallu repartir. C'est à Marignane qu'ils sont revenus. Ils y sont toujours, sauf Vincent Martorana, pour le moment, car il est étudiant à l'IDHEC, il pensait depuis longtemps au cinéma. Cette histoire, en tout cas, il l'a écrite en un projet de film qu'il a intitulé « Un voyage en hiver » et qui sera sûrement

une contribution au présent projet. Demain, Vincent sera sans doute l'un de ceux qui feront le cinéma français.

Tout ceci parle de l'immigration ou de voyages qui lui sont liés. Mais les Marseillais de souche, ou les provençaux, ne voyagent pas moins de semblable façon, mentale ou vraie.

Il y a de ces longs voyages dans le temps, sous les étoiles et le cosmos, que font les cultivateurs d'une saison à l'autre, voyages immobiles et pas moins traversés d'orages et de vents, de grains ou de calmes plats. Car je voudrais l'avoir fait sentir, l'espace rural compte autant dans ce labyrinthe que celui des usines ou des entrepôts. L'un et l'autre nichés au pied des mêmes montagnes, sous le même ciel.

Enfin, il y a ces autres voyages, au long cours, des navigateurs provençaux qui, depuis toujours, ont souches et attaches à Marseille. Ils en partent et y reviennent, la voyant tantôt s'estomper derrière eux (quand leur petit garçon, depuis le bateau du pilote qui les quitte, leur fait de grands signes d'adieu), lointains dans les brumes d'octobre, tantôt la voyant ressurgir, toute dressée sur ses collines, de plus en plus proche sous un beau soleil de Mars.

Cette Marseille, vue de la mer, cette ville vue d'en-dessous, suspendue au-dessus de l'eau, qui la connaît, sinon les marins et les pêcheurs ? Dans cette longue sinuosité où, par ses murs, jetées, quais, anses, criques et rochers, la ville touche à l'élément le plus contraire à son être, toute permanence et toute stabilité qu'elle soit, c'est là qu'elle les perd, qu'elle se défait dans le vide, le devenir, le départ, l'éloignement. Tout ce front de mer a un sens, des formes, des habitants, des habitudes qui lui sont propres. Là commencent déjà, en vérité, l'Extrême-Orient, l'Afrique, l'Amérique du Sud. Autres espaces, autres voyageurs, autres trajets, mais surtout autres récits.

C'est donc de tout cela, espaces, lieux, trajets, histoires et paroles, que cet ensemble de films voudrait rendre compte. Le labyrinthe des trajets réels, ceux de chaque jour, qui décrivent la mégapole et en même temps dévoilent son sens de toujours, renvoyant à celui des voyages pas moins entrecroisés que forment les destinées, les itinéraires mentaux, quasi-mythiques, accomplis dans une seule vie ou en quelques générations. Certes, c'est décrire là l'espace et la vie de toute ville, et sa fonction. Mais je dis que l'espace marseillais, à cause de sa forme et de son histoire, cette fonction et cette vie se trouvent si exaspérées qu'elles le constituent littéralement, en un espace narratif. Et, même, cinématographique.

Il s'agirait donc, dans un premier temps, de conduire une sorte d'enquête, de travail d'enregistrement, sur la manière dont les individus, dans les milieux populaires et les autres parlent leurs souvenirs mais aussi leur présent, décrivent leurs trajets, racontent

les grands ou petits moments de leur propre histoire, dans quel rapport ils l'inscrivent aux faits et aux événements de l'histoire tout court. On s'efforcerait de rendre sensible et d'enregistrer les formes et les narrations, les outils langagiers des narrateurs. On chercherait à saisir la place qu'y prend leur propre image et celle de leur communauté, à travers quelles représentations, ou quelles réinventions, en mettant en jeu quelles figures narratives, en rapportant quels types d'événements, quels sentiments. On tenterait encore de saisir, par le film et avec l'aide des personnages rencontrés et filmés, quelles relations ces « manières de narrer » entretiennent avec le territoire physique, comment elles le décrivent ou le représentent.

Ce premier travail ne s'effectuerait pas dans une approche « ethnologique », celle où l'enquêteur prétend annuler les effets de son intervention pour saisir des « faits de culture » ou de sociabilité dans leur « pureté » originelle. Nos enquêteurs qui seraient, de fait, cinéastes, assumeraient au contraire que leurs partenaires, cherchant à faire appel chez l'autre à ce par quoi ils se sentiraient leur rassembler le mieux : le goût de raconter, de décrire, le plaisir d'émuouvoir, d'inventer pour mieux dire le vrai.

C'est que, en effet, il s'agirait bien d'observer, de fixer en quoi le réel présent ou passé, remémoré par un autre et narré, devient aussi le fruit d'une création. Que celle-ci s'inscrit dans le présent et le devenir d'une relation à l'autre. Le « travail du souvenir », ou le « travail de narration » ressemblant ici au « travail du rêve » dont parle le psychanalyste, ou au « travail artistique » dont parlent les créateurs.

Cette phase du travail produira une première et importante quantité de matériaux filmiques. Ils constitueront un fonds commun aux réalisateurs de cette entreprise et ils joueront forcément un rôle dans l'élaboration finale des films, soit qu'ils s'y trouvent utilisés, soit qu'ils constituent une archive brute qui les aura induits.

Bien évidemment, il ne saurait être question que cette relation entre les cinéastes et les personnes rencontrées et filmées, entre les cinéastes eux-mêmes, s'inscrive dans une durée brève ou se limite à un seul contact. Elle doit au contraire, s'inscrire dans une durée assez longue où le temps, les saisons, les rencontres, les départs et les retours, ce qui s'est passé et ce qui est dit de part et d'autre entre les rencontres, le visionnement ou l'écoute d'un tel tournage ou de tel enregistrement auront un rôle important à jouer.

Il ne saurait, cependant, y avoir de méthode. L'on se retrouvera, du point de vue du projet d'ensemble, sur un terrain d'expérimentation, et du point de vue de la relation entre les uns et les autres sur celui, plus simple mais plus complexe, des rapports humains. Au moins, peut-on dire que l'essentiel se passera dans ce qui se nouera là ; au fil du travail fait ensemble.

Dans le cadre des activités du CMCC dans la région, cette partie de l'entreprise pourra fonctionner aussi comme un authentique travail « d'Animation Culturelle ».

C'est-à-dire une réflexion faite ensemble, « animateurs » et « animés » confondus (sans qu'il soit possible, on l'espère, de bien démêler qui anime qui) et sur la production d'un fruit de ces échanges : les films. Qui pourront ensuite (en dehors de leur destin éventuellement télévisuel) circuler dans la communauté régionale (dans ses diversités) et solliciter regard sur l'autre et sur soi, reconnaissance, échange et plaisir.

Ainsi, on aura jusque-là travaillé dans une approche de type documentariste. Mais, dans ce premier temps, chacun aura vu aussi s'accumuler pour lui-même et pour son propre projet les témoignages, les rencontres, les personnages et les idées, les paroles entendues, les choses et les lieux vus. Tout ceci fixé, enregistré et recherché par étapes, tantôt seuls et tantôt ensemble, chacun connaissant le projet de l'autre, le temps du travail et l'usage du matériel et de l'équipe s'étant organisés à travers collaborations, échanges, suggestions, visionnements et libres débats.

Viendra le moment, cependant, où chaque cinéaste réalisera son propre film, puisant dans l'expérience déjà conduite, s'aidant des apports de l'un ou de l'autre (ou les refusant), des matériaux déjà produits, les complétant de matériaux nouveaux ou de ses inventions, choisissant la forme et le registre qui sera le sien, assumant ses propres observations, son point de vue à lui, son imagination.

Il y aura six réalisateurs, et par conséquent six films, réalisés dans des tranches de durée incluant des 13, 26, 52 ou 60 minutes.

La production s'étendra sur dix-huit mois. Une équipe de tournage, image, son et régie, sera engagée pour toute cette durée. C'est elle qui fera tous les films et qu'utiliseront ensemble au début, puis chacun à son tour, les réalisateurs. Ceci dans le cadre d'un programme de travail mis au point en commun, comprenant des « circulations » d'un film à l'autre, et des stages effectués sur l'image, le son et la régie par de jeunes cinéastes de la région ; ce programme contribuant ainsi à une formation et à une expérience professionnelle pour ceux-ci.

Dans la phase exploratoire du projet, on travaillera en vidéo (noir et blanc ou couleur) et en super 8 pour accumuler les premiers matériaux. Dès que des axes plus précis seront repérés pour chacun, on les exploitera avec du 16 mm, revenant sur les personnages, ou les lieux, les décors, complétant les premiers documents.

Lorsque chacun réalisera son film, ce ne sera pas forcément en une seule période de tournage. Ainsi pourront encore jouer, à l'intérieur de chaque entreprise personnelle, des échanges, et le temps, pas seulement celui des saisons (utile éventuellement dans l'image), mais aussi celui du recul et de la réflexion, à travers des passages où l'un sera en montage, tandis qu'un autre est en train de tourner, qu'un troisième collabore à ce tournage à un poste utile, et qu'un quatrième écrit ou met au point ce qu'il va tourner bientôt.

Comme tout film d'approche documentaire, même lorsqu'il fait dans sa finalité une place à l'imagination, cet ensemble de films, une fois réalisé et monté, laissera inemployée une quantité importante de *rushes*. Interview, portraits, images de lieux, de quartiers, de paysages, de trajets. Autant de témoignages sur un moment de la vie et de l'histoire quotidienne de la région. Ils constitueront une archive brute et, comme telle, consultable. Ils pourront être déposés dans ce but à la Vidéothèque Régionale de l'INA mais l'on peut envisager aussi qu'ils pourront servir ultérieurement pour d'autres films, d'autres montages.

La durée totale de l'ensemble des films peut varier entre deux heures trente et trois heures. Cependant, le coût de sa production ne devrait pas atteindre le niveau haut des coûts « normaux » des productions de ce type de films, disons « télévisuels ».

En effet, cette entreprise représente aussi, avec le concours du CMCC qui mettrait à sa disposition, locaux, matériel et prestations, une tentative de recherche pour des modes de production et de réalisation « alternatifs ». La simplicité des moyens et de l'équipe, l'engagement de celle-ci (non-compris les réalisateurs) pour une longue durée, avec des salaires mensuels, nous permettrait de la mener à bien dans le cadre d'un budget raisonnable. C'est la raison pour laquelle je la soumetts au Fonds de Création Audiovisuelle, en espérant que l'INA pour des raisons semblables, voudra s'y intéresser aussi et contribuer à assurer son passage à l'antenne.

J'ajoute que j'avais inscrit ce projet de travail sur la région dans le cadre des activités du CMCC lorsque j'ai soumis son budget prévisionnel au ministère de la Culture et au FIC et qu'une attribution de 300 000,00 F a été votée par la DATAR (et pour autant que le financement complémentaire sera réuni), cette somme constituant un premier apport du CMCC pour sa production.

Il me reste à parler des personnes. Les réalisateurs seront tous originaires de la région ; sauf un, cependant, car je crois nécessaire que nous comptions, parmi les regards portés sur celle-ci, celui de quelqu'un venu d'ailleurs.

Les réalisateurs régionaux seront Jean-Pierre Daniel, Oliver Girard, Vincent Martorana, Jean-Marie Verneuil et moi-même. Le réalisateur étranger sera Robert Kramer. Philippe Joutard, connu pour ses ouvrages sur l'histoire des Cévennes et les traditions populaires, appartenant à ce groupe d'historiens des mentalités qui constituent, à l'Université d'Aix-en-Provence, une sorte d'école, apportera son concours à la première phase des tournages.

Archives régionales/fonds CMCC



Projet de Jean-Paul Aubert pour *Un labyrinthe*

Marseille, non comme soi-disant « Porte de l'Orient » (l'image ne tient plus guère sur ses gonds, et l'Orient n'arrive à Marseille que par un jeu de vases communicants, par l'immigration maghrébine) mais plutôt comme *melting pot*, brassant non seulement les populations immigrées (en quête de travail), réfugiées (fuyant persécutions, répressions) mais aussi les populations de l'intérieur du pays, des versants des Alpes et du Massif Central (l'exode rural classique).

Lorsque je suis retourné à Marseille, avec mes parents, j'étais donc perdu dans le nombre de ceux qui continuaient de grossir, chaque année par milliers, cette métropole méridionale. Et c'est pour moi surtout que Marseille constituait un cul de sac. La mer était un mur, un rempart infranchissable. Ma famille s'en tenait fermement à ses habitudes terrestres : en particulier nous ne prenions jamais le chemin de la plage, pas plus que nous ne mangions de poisson, si ce n'est la morue, le vendredi saint. Nous n'avions pas de voiture, aussi Marseille était une sorte de prison d'où il était difficile de sortir. Il y avait bien le car ou le train, mais pour aller où ? Pour faire quoi ? Je ne connaissais que le trajet Marseille-Aix où j'allais au lycée, comme pensionnaire. Je ne revenais que pour passer dans ma famille les samedis et les dimanches, dans ma famille et dans ma ville : enfermé à double tour. Et pourtant, le car traversait toute la ville, toutes sortes de quartiers, et en dehors de quelques garçons qui, comme moi, devaient regagner leur lycée le lundi matin, chaque fois c'étaient des ouvriers qui montaient à Roger Salengro, La Viste, Notre-Dame Limite... et dans un demi-sommeil, je les écoutais parler leur langue, l'arabe le plus souvent, mais aussi d'autres langues que je n'arrivais pas à identifier en tout cas, pas de l'anglais.

La mer était toujours ce mur infranchissable et n'alimentait que mon imaginaire : la Porte de l'Orient n'avait qu'une réalité imaginaire. Il y avait sans doute là-bas une autre vie, d'autres climats, d'autres décors... Mais les pays d'Outre-Mer, je n'ai jamais mesuré leur éloignement concrètement, physiquement, en journées de bateau. Plus tard, lorsque j'ai voyagé, Le Caire ne se distinguait pas plus de Londres que de Stockholm et se trouvait à peu près à la même distance d'heures d'avion, et d'avion on ne voit qu'une mer de nuages aussi bien au-dessus des Alpes qu'au-dessus de l'Italie. Alors l'obstacle maritime s'est aplani, comme tombé dans l'oubli. Ne reste que la réalité d'une ville cul-de-sac où cohabitent, où sont forcés de cohabiter des

communautés entières qui s'y sont reconstituées et qui préservent leurs coutumes et traditions. Comme j'essayais d'imaginer ce que pouvaient dire ces travailleurs immigrés qui parlaient trop fort dans le car d'Aix, pendant que j'essayais de dormir encore un peu, je voudrais construire une fiction à partir de ces personnages, à partir d'éléments de faits divers, avec la sonorité presque agressive de la langue comme matériau de base.

Je me propose de décrire ce milieu pluri-racial, de l'intérieur, et en considérant les Français comme des étrangers. Plus précisément, en prenant comme sujet un mariage mixte, entre un Algérien et une Arménienne, faire apparaître deux cultures différentes (différentes entre elles, différentes de la nôtre) dans une situation conflictuelle : l'Arménienne est veuve et a déjà une fillette d'une dizaine d'années, l'Algérien épouse la mère mais « ne peut pas voir » la fillette – au sens propre – et lui fait subir toutes sortes de vexations, dont la plus typique est précisément celle qui consiste à l'occulter purement et simplement de son champ visuel : à table, pour les repas, elle doit se tenir debout derrière lui. Au mieux elle peut obéir aux ordres : apporter les plats etc...

La femme déjà enceinte de son nouveau mari, ne supporte pas longtemps cette situation et s'enfuit avec sa fillette : le mari se lance à sa poursuite, plus sans doute pour l'enfant qu'elle porte que pour elle-même. À la solidarité de la communauté arménienne qui héberge, cache la femme et sa fillette en fuite, répond celle de la communauté algérienne aidant le mari à retrouver sa femme.

Le mari finit par retrouver sa femme, bien sûr il la bat mais sans la tuer, puisqu'elle porte son fils : c'est ce qui le perdra. Elle n'a pas de ces scrupules, elle n'a rien à perdre : c'est elle qui le tue. Même si la justice acquitte la pauvre femme, il faut encore fuir, se cacher, cette fois avec l'aide des autorités judiciaires, car la mort du mari demande réparation.

Lorsqu'elles sont seules, ou lorsqu'elles sont dans leur communauté d'origine, la mère et la fille parlent arménien ; de même, pour le mari, qui parle algérien lorsqu'il se trouve avec ses compatriotes. Mais lorsqu'ils sont ensemble, ils n'ont d'autre possibilité que d'employer le français, qu'ils parlent plus ou moins bien. Bien entendu, cela implique de sous-titrer une (assez large) partie du dialogue.

Je ne pense pas que la durée du film puisse être inférieure à 45 minutes.

Archives régionales/fonds CMCC

Territoire d'écume, projet d'Olivier Girard pour Un labyrinthe

Vue du large, une ligne ininterrompue de cailloux blancs. Quelques îles semées au hasard. Entre les deux, la mer, une mer fantasque, déconcertante, une mer de violence et de passion.

Entre ces cailloux, la ville, grande ville, de la couleur du temps qu'il fait, rose ou grise selon l'humeur des jours.

Et cette ville, cette caillasse et ces quelques îles délimitent un étrange territoire qui n'est déjà plus le large, ni encore la terre, où la frontière entre les deux d'ailleurs est floue tant elles se ressemblent.

De Cassis à Carro, en passant par Callelongue et l'Estaque, la terre n'existe que par la mer. Et si les cailloux blancs donnent parfois l'impression d'être vagues en colère, la mer, souvent, quand la crête des vagues se blanchit d'écume, sculpte à chaque seconde des statues de calcaire.

Ce désert a ses repères, bien sûr, et ses nomades.

Qui connaissent par cœur et les moindres cailloux et les moindres courants, qui sillonnent sans relâche ce territoire mais jamais apprivoisé : la mer n'est pas la terre, n'est-ce pas ?...

Sauveur commande le Gitano. Il a de ses origines napolitaines le sens des affaires et le goût du commerce. Son bateau est le plus rapide de la côte et il en profite. Il en faut beaucoup pour l'empêcher de sortir et chaque saison le voit attaquer une pêche différente, mieux adaptée. La sardine, le maquereau, le thon l'été pour l'amour de ce poisson... et ce qu'il rapporte !...

François navigue à bord du Marseillais. Lui a grandi ici et comme d'autres gamins ont grandi dans la rue, lui a très tôt suivi son père. De la Couronne à Planier, de Faraman à Cassidagne, il connaît de cette mer toutes les ruelles, et les impasses aussi. Il a appris ce que valent les réputations : la Méditerranée, ce n'est pas toujours de la rigolade et les marins ici sortent parfois, sortent souvent quand le temps n'y invite pas. La mer est dure partout, même ici. Il faut peut-être venir autrement qu'en touriste l'été pour le comprendre...

Et Marius qui pilote la vedette des îles du Frioul. Lui aussi, le long de ses trajectoires familières qui relient ses îles au Vieux-Port ou à la Pointe Rouge, doit s'affronter à cette mer qui transforme parfois la promenade en exploit.

Et Georges, pilote du port de Marseille. Qui mieux que lui et ses collègues peut connaître les pièges et les dangers de cette baie ? En rentrant dans ce port, cent, mille bateaux, par tous les temps et toutes les mers, il a appris la carte de ces lieux mètre par mètre, vague par vague, il en connaît les signes et les codes.

Et d'autres encore, nombreux. Tellement accaparés, envahis par la mer, leur mer, qu'ils ne vivent à terre que sur un *no man's land* dont ils ne dépassent que rarement les limites. Une bande de terre de deux ou trois kilomètres de profondeur le long du littoral que l'on ne quitte que pour raison de force majeure. Car, voyez-vous, on ne s'éloigne pas de la mer comme ça quand on l'a depuis toujours dans la tête et dans le sang ! Les gens de mer ne restent à terre, cette terre qui n'est qu'un refuge provisoire, une ponctuation entre deux sorties, entre deux vagues.

On finit toujours par ressembler à son paysage, c'est bien connu !

Archives régionales/fonds CMCC

Projet de Robert Kramer pour *Un labyrinthe*

Au-delà de la vaste mer, je vois devant moi s'étendre la ville. Elle est étrangement familière. C'est comme quelque chose que j'aurais perdu puis retrouvé, essayant de me rappeler. Je puis dire que c'est la ville de mes rêves. Ici, elle sort des eaux, ses ports sont fébriles d'activité, les montagnes à l'arrière plan sont les décors d'une scène : la scène de tous mes rêves.

Cela a dû être une fois ma demeure. Ma famille est là quelque part. Il y a sûrement des yeux qui me reconnaîtront, mais je n'en suis pas sûre...

Le paquebot s'élève puis s'enfonce dans les vagues. J'ai été à son bord si longtemps ! Je suis celle qui est condamnée à naviguer, celle qui n'aura jamais le droit de débarquer. J'observe l'équipage, je l'écoute parler de son retour chez lui. Toujours cette conversation à propos du retour !

Je viens d'entendre des rumeurs, il y a une épidémie dans la ville. Ils ne nous laisseront pas débarquer, mais ces rumeurs sont étrangement contradictoires : le pilote m'a parlé d'une guerre imminente et de fouilles fréquentes en raison de la contrebande. Je n'ai pas confiance en lui car il m'a tendu la main pour, en définitive, la poser sur ma cuisse. Pour me calmer, je dresse une liste des bruits qui courent. Épidémie. Mesures de sécurité dues à l'imminence de la guerre. Il y a des précautions particulières pour les installations modernes à Fos. Là, l'entrée me sera sûrement refusée à cause de la confusion, du désordre dans mes papiers, de l'absence d'une nationalité vérifiable. Une suspicion d'espions !

Des sous-marins ont été aperçus sillonnant les abords des calanques, je pousse le pilote alors qu'il essaye de me prendre dans ses bras. « Peut-être n'ai-je pas de nationalité », dis-je, « mais je rentre néanmoins chez moi. Ici, c'est la ville des voyageurs, de ceux qui n'ont pas leurs papiers en règle ». Il rit et je sais que je ne pourrai avoir confiance en lui pour m'aider.

Le bateau s'avance lentement le long de la côte. Je vois les lieux, je vois les choses elles-mêmes, ce qu'il y avait et ce qu'il y aura. Les noms, c'est ce par quoi les gens les appellent, pour les mille raisons qu'ils ont de les nommer afin de se sentir plus chez eux.

J'ai voyagé pour toujours. J'ai assez voyagé pour savoir qu'il faut que je quitte ce navire. Il est trop grand. Nous attirons trop l'attention. Si je suis moins visible, ma chance sera meilleure. Ils se moquent de moi : « une dame comme vous faisant pareil voyage ! Oubliez, ma chère, retournez d'où vous venez. » Rires moqueurs des pêcheurs. Retourner d'où je viens qu'est-ce qu'ils en savent. Laissons-les rire. Je descends l'échelle près de l'énorme chaîne de l'ancre chargée d'algues et de bestioles grouillantes. Je saute dans la barque aussi aisément qu'eux.

« Et vos bagages ? » Bien sûr, j'attends. J'attends quoi ? Une malle de lingerie ? Une série de valises pour princesse ? J'ai une petite valise. Je suis une voyageuse, je suis celle qui voyage, celle qui cherche toujours la ville de ses rêves. Et je voyage légèrement. Je paie à l'avance le service, leur bateau. J'ai appris que l'on fait confiance en agissant par méfiance. Ce n'est pas de la naïveté mais un risque calculé.

À présent, la ville est devant moi jour et nuit. Nous nous approchons plus près de la côte et nous en éloignons à cause du danger de détection et du ressac. Nous faisons force rame dans la baie, cherchant notre contact et cherchant la voie sûre. Lorsque le mistral [se leva] nous ne vîmes plus rien. Nous prîmes la fuite cherchant refuge dans des havres que seuls ces grands buveurs de marins connaissent.

La nuit, ils me racontent des histoires à faire grincer des dents. Des histoires de ma ville : histoires d'insurrection, de vagues d'étrangers en provenance de pays inconnus même de moi, de tankers d'une taille impossible à imaginer, plus grands même que l'argot qui, tel qu'il était, avait englouti toutes mes facultés d'imagination. J'apprends à connaître leurs poissons et la pizza. Ils semblent s'intéresser à mon cas. « Ah cette étrangère excentrique », pensent-ils, racontons-lui des histoires. Il me plaît de tenir ce rôle et d'économiser mon énergie. Bien en moi-même – et loin de leur interminable bavardage – j'essaie de voir ma ville avec mes yeux.

Soudain, j'ai peur. J'ai un pressentiment terrible. Bien que je sois revenue, il ne me sera jamais permis d'entrer, il ne me sera jamais permis de me promener sur les larges avenues ou de flâner dans les blanches collines où je pourrais surplomber la mer, regarder l'eau de la terre ! Sauvée enfin de cette trappe aquatique ! Échappée ! Mes enfants dans la ville mourront sans jamais m'avoir vue. Je ne trouverai jamais les traces de mon passé. Je serai une autre anonyme qui a été rejetée.

Mais en ce moment je n'ai pas de temps pour de telles idées ardues ou de pitié pour moi-même. Ces pensées sont le mal morbide des poètes et de ceux qui n'ont rien à faire, qui ont peur du soleil. Pour l'instant je n'ai qu'à penser à ramer. Ils m'ont mise dans une barque à rames. Ils se sont fatigués de moi et ont peur des nombreuses patrouilles. À présent, je suis seule. C'est mieux ainsi. Je trouverai mon propre chemin dans ma ville.

Projet de Robert Kramer pour *Un labyrinthe*

Cette histoire peut être contée en une demi-heure. Elle peut l'être en une heure.
Je voudrais la raconter concrètement, directement, simplement, mystérieusement.
Lorsque je saurai que notre projet a les moyens de se faire, j'écrirai un scénario.

Robert Kramer
17/09/1982

Archives régionales / fonds CMCC



Projet de Vincent Martorama pour *Un labyrinthe*

En août 62, ma famille arrivait une première fois à Marseille via l'Italie. Mes parents, italiens de Tunisie, s'étaient d'abord rapatriés en Italie avant de chercher à s'installer en France. En juillet 1966, après un retour en Tunisie, ma famille s'installait dans la région marseillaise.

En août 1982 ma famille est définitivement installée dans la région de Marseille. Dans les années soixante s'achèvent à Marseille et dans le midi de la France pour des milliers de personnes, des voyages entrepris des décennies auparavant par leurs parents, grands-parents ou arrière-grands-parents.

De Sicile, d'Italie, de Malte, d'Espagne et de France vers les pays d'Afrique du Nord, toute une série de migrations qui s'achève ici dans la région de Marseille.

Vingt ans après, beaucoup sont restés, ils se sont rebâti ici une nouvelle vie, comme leurs parents et grands-parents l'avaient fait ailleurs.

De quoi est faite leur vie aujourd'hui ?

En quoi sont-ils différents des autres, en quoi sont-ils pareils aux autres ? Ce sont ces questions qu'il faudra aborder, en les rencontrant, en parlant avec eux. Ce sera le premier temps du travail pour « Un labyrinthe », une matière brute nourrie de rencontres et d'interviews. Travail dans lequel on s'efforcera de capter leur espace d'aujourd'hui. Montrer les cités et les maisons individuelles, le confort et le style des intérieurs et leur demander de dire avec des mots, des objets, des photos et des langues l'espace d'avant, le pays d'avant, la vie d'avant.

Confronter l'ailleurs au présent et parler des processus d'intégration et d'assimilation, de la réussite sociale ou intellectuelle, du rapport aux autres et de l'identité.

Enfin ce rapport au passé (spatial et temporel) n'est pas vécu de la même façon si on a aujourd'hui 80 ans ou 15 ans. Il faudra dire ces différences, ces nostalgies, ces oublis et ces réalités.

Marseille, point d'arrivée de longs voyages peut aussi être le lieu d'une escale pour des travailleurs immigrés arrivant d'Afrique du Nord, de Yougoslavie ou de Turquie. Ils arrivent ici, souvent seuls, pour travailler, pour accomplir leur rêve aussi, mais leur installation reste précaire, aléatoire, liée au travail, aux lois sur l'immigration, au mal du pays. Leurs trajectoires croisent et ressemblent à celles des rapatriés, elles

s'en écartent aussi. Pourtant elles disent les mêmes choses, le déracinement, le travail, l'identité, les voyages.

Ce premier travail se prolongera par :

1. un reportage en aucun cas exhaustif, qui essaiera de dire ce que cela signifie de vivre aujourd'hui dans la région marseillaise pour des gens qui n'y sont pas nés.
2. Migrations : une fiction qui se poserait la même question en s'attachant aux trajectoires de Maria, Mouloud, José, Dolores et Luce.
3. L'état des lieux.

Un voyage qui commencerait en 1962 par une promenade à l'étang pour voir décoller les avions et qui nous mènerait aux ponts de Martigues jetés de part et d'autre du canal qui relie ce même étang à la mer.

De Marignane à Martigues en passant par la plage du Jaï et en longeant l'étang de Berre, l'envie de dresser un état des lieux, réel et affectif, spatial et temporel.

Archives régionales/fonds CMCC

Projet de Jean-Marie Verneuil pour *Un labyrinthe*

Je suis né à Marseille et je voudrais montrer ma perception de la ville telle qu'elle s'est imposée à moi, depuis mon enfance jusqu'à ce jour.

On pourra donc suivre tout au long du film un petit garçon qui deviendra adolescent puis homme, errant dans le Marseille d'il y a trente ans en une longue promenade, tantôt réelle, tantôt imaginaire, à travers des photos d'archives, des vestiges, des rues actuelles, descendant le temps, le remontant, au gré des rencontres humaines, en une pérégrination hasardeuse, une sorte de jeu de l'oie commencé dans les années 50 et qui se poursuit encore aujourd'hui, la case arrivée n'étant pas encore atteinte, et les dés encore en mouvement.

Marseille est un port, donc situé au bord de mer. Tout petit je suivais donc le rivage, partant tantôt du Vieux-Port, tantôt de la Joliette, et arrivant aux Goudes ou à l'Estaque. Je passais de longues heures au bord de l'eau à regarder l'horizon qui me semblait infranchissable. Pourtant je rêvais déjà de voyages et je sentais très fort l'appel de l'Orient. Mais la ville demeurait une prison et de façon curieuse, s'il me semblait tout naturel qu'un port puisse être un endroit où l'on arrive, je ne pensais pas que l'on puisse en partir.

La mer était pour moi un no man's land où il était insensé de s'aventurer, et si j'en avais annexé très vite une bande de cent mètres de large pour des jeux aquatiques, je n'envisageais pas la possibilité de confier mon destin à l'élément liquide.

C'est sans doute pourquoi lorsque je lus *La Peste* d'Albert Camus, le lieu de l'action ne faisait aucun doute, c'était Marseille.

Je pensais alors être une des victimes collectives de dieux qui me retenaient, libre de rêver, mais non de partir.

Il me restait donc, nouveau Tartarin, à partir au loin chercher l'aventure, sans quitter les limites de ma ville, jusqu'aux confins de ses collines.

Je parcourus donc la ville en tout sens, me laissant posséder par les odeurs, la chaleur, les effluves des fleurs en pots sur les fenêtres ou dans le quartier Prado Périer dans des jardins immenses où l'on pouvait deviner au fond de l'allée ombragée d'étranges demeures.

Je parlais beaucoup avec les habitants, au Panier beaucoup d'immigrés italiens et vietnamiens, et je me suis longtemps dépaycé en écoutant des femmes me parler du pays, où tout était si bien, et c'est là que j'appris à manger des nems ou le minestrone.

Je rencontrais des plaques évocatrices : rue de Madagascar, du Tonkin, de la Réunion, d'Alger, des îles lointaines, et je cherchais désespérément un rapport avec la réalité quotidienne de ces ruelles et le pays qui les avaient baptisés.

J'habitais au bas de Notre-Dame de la Garde, et lorsque je prenais l'ascenseur, qui dans un bruit de cataracte, s'élevait dans le ciel, en me penchant je voyais le dôme de l'usine à savon devenir de plus en plus petit et mes voisins prenaient une toute autre dimension, je les croisais dans mon ascension, pénétrant au passage dans les cuisines, découvrant des intimités insoupçonnées du trottoir.

Je pris très vite l'habitude de voir ma ville de haut, je parcourais les toits de la Plaine, car il était très facile d'y accéder et là ma vision de la ville devenait beaucoup plus large et je me sentais presque l'égal des Goélands posés sur le toit voisin.

Lorsque je parcourais la ville en vélo, reprenant mon souffle en haut des innombrables côtes, j'essayais de percevoir dans les trames des toits et des ruelles, le tissu de la vie des gens, et ils me devenaient beaucoup plus proches.

Finalement jusqu'à aujourd'hui, je voyage dans ma ville et simultanément dans le monde, je suis au Maghreb dans le quartier Belsunce, à Rome ou à Gênes au Panier.

Je voudrais essayer de créer à base d'interviews de gens, d'immigrés, de vieux marseillais, de retrouver tous les gestes et les désirs, assouvis ou non, et de créer à partir de toutes ces vies un conte où se trouvera pris le jeune garçon du film, voyageant dans sa tête et grâce aux gens, dressant à différents niveaux un état de ces lieux que j'affectionne et qui me sont indispensables.

Archives régionales/fonds CMCC

Cahier d'images 3. Les Rencontres de Fontblanche



Fig. 1. Frederick Wiseman et Robert Kramer au premier plan, lors des troisièmes rencontres de Fontblanche sur le thème Centre et Périphérie, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 2. René Allio et Alain Cavalier, non datée, coll. privée Jacques Allaire.

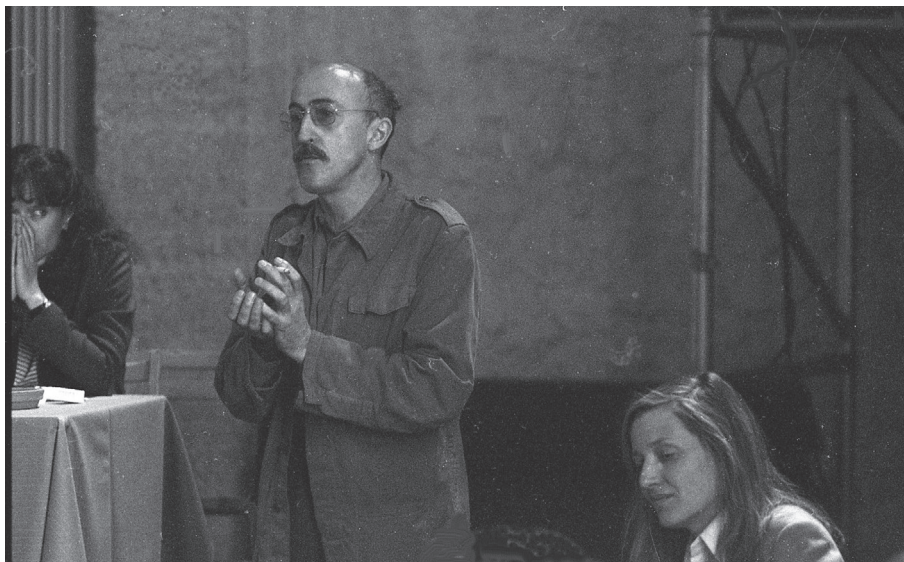


Fig. 3. Otar Iosseliani et, au premier plan, Helma Sanders-Brahms, lors des troisièmes rencontres de Fontblanche sur le thème Centre et Périphérie, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 4. Agnès Varda, lors des troisièmes rencontres de Fontblanche, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 5. Armand Meffre prend la parole, lors des troisièmes rencontres de Fontblanche, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Les rencontres de Fontblanche

Premières rencontres de Fontblanche :

« Territoires de la narration filmique, la Méditerranée et le cinéma français » (25-28 avril 1980)

Les premières rencontres de Fontblanche furent préparées par René Allio et Guy Gauthier. Autour de tables rondes, de rapports de commission et d'exposés, elles réunirent des critiques et des universitaires de cinéma comme Jean-Paul Aubert, Alain Bergala, Jean-Paul Fargier, Michel Marie, Marcel Oms, Claude-Jean Philippe, Marc Vernet, des écrivains comme Robert Lafont, Pierre Pessemesse, Claude Alranq et Nacer Khemir.

Les films projetés concernaient à la fois le territoire du sud de la France avec *Toni* (1935) de Jean Renoir, *Fanny* (1932) de Marc Allégret et Marcel Pagnol, les courts-métrages marseillais (1960-1970) de Paul Carpita, *L'étrange Monsieur Victor* (1938) de Jean Grémillon, *Mes petites amoureuses* (1974) de Jean Eustache et le territoire américain avec *Le goût de la Farine* (1977) de Pierre Perrault (Canada), *American boy* (1978) et *Italo Americano* (1974) de Martin Scorsese, *Easy rider* (1969) de Dennis Hopper (États-Unis) et le territoire méditerranéen avec *Banditi a Orgosolo* (1961) de Vittorio De Seta et *Omar Gatlato* (1976) de Merzak Allouache. Les jeunes cinéastes proches ou travaillant au CMCC ont montré leurs films, par exemple : *Aguégué Mécano* d'Alain Fraud et Bassina ciné, *L'Échelle* d'Alain Ughetto, *Le Traité du Rossignol* de Jean Fléchet, *Le Maître des moissons* d'André Ughetto, *Le Moindre geste* de Fernand Deligny, Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel. Les films étaient montrés à Marseille (au cinéma Le Breteuil), à Vitrolles et à Aix-en-Provence.

Extraits du texte introductif au colloque de René Allio

Un cinéma qui parle de l'espace d'aujourd'hui

Mais, puisque l'idée nous préoccupe d'un cinéma qui refléterait davantage l'« autre » vie du pays, peut-être sommes-nous trop prévenus ? Ne peut-on considérer, après tout que le cinéma n'est pas moins lieu de l'imaginaire quand il ne sert pas de rappel

à la réalité, mais d'évasion et de rêve ? Le vaste monde qu'il nous montre, si riche en espaces et en aventures différents du nôtre, n'offre-t-il pas de merveilleux supports à l'imagination, au savoir ? N'enseigne-t-il pas autant le retour sur soi ?

S'agit-il, d'ailleurs, de se laisser habiter par la nostalgie d'un espace que nos ancêtres parcouraient à pied ? La manière dont nous le parcourons aujourd'hui, la vitesse, le changent profondément. Et le cinéma est justement l'une des formes où ce changement est le mieux mis en compte. Ce cinéma qui parle de l'espace d'aujourd'hui, ne le voyons-nous pas naître sous nos yeux, ici et là ? Ne balaie-t-il pas les autres modèles narratifs ? Puisque les formes artistiques disent le monde, elles doivent changer quand le monde change.

Si c'est bien de culture aussi, que nous voulons parler, n'est-ce pas l'instant de nous souvenir que ce qui fait une culture vivante, outre ses productions, c'est cet échange ? Que la Méditerranée a vécu de ces échanges et en vit encore, que, tout près du lieu où nous nous réunirons, Marseille est l'exemple même de ces rencontres et de ces transformations ?

Une représentation qui lui est propre

Mais ne peut-on aussi poser d'autres questions en retour ? Si la territorialité des représentations ne compte pas, pourquoi dans la production filmique d'autres nations, ces formes si particulières ? Ces récits, ces drames, ou ces comédies qui leur sont propres, reconnaissables ? Ces riches galeries de personnages, héros grands, moyens et petits, principaux et secondaires ? Ces paysages, ces espaces, ces villes et ces demeures ? Qui ne sont pas abstraits, qui viennent de leurs histoires ou de leurs traditions à eux, ne peuvent venir que de là ? N'est-ce pas à ces originalités, ces particularités, ces représentations qui leur sont propres que le cinéma américain, ou le cinéma italien, ou le cinéma japonais, par exemple et pour ne citer que ceux-là, doivent le pouvoir qu'ils ont de nous fasciner, ou de nous interpeller, ou de nous divertir, doivent, en somme, leur universalité ? Parce qu'ils nous dépayser, justement ? Certes. Et c'est là l'un des fruits de l'indispensable, salutaire, féconde rencontre des cultures. Mais leur propre public, chez eux, la relation qu'il entretient avec ces productions n'est pas de dépaysement, elle est bien de reconnaissance et elle est vivante.

Et lorsque notre cinéma retrouve de telles références et de tels traits, ne rencontre-t-il pas le public et le succès ? N'a-t-il pas connu, il n'y a pas si longtemps, des richesses et des originalités semblables ? Des genres, des registres, des personnages plus divers et par seulement dans le « cinéma d'auteur », bien entendu. N'y percevait-on pas, justement, l'arrière-plan de territoires et de leurs influences imaginaires ? N'y rencontrait-on pas des personnages nés ailleurs, au music-hall, par exemple, ou transfuges de récits littéraires ? Ne les entendait-on pas parler « parigot », ou rouler les *rrr*, avoir

l'accent marseillais ? Et n'était-ce pas, dans notre cinéma, les signes d'une présence ? Celle d'un corps, celui de l'homme du peuple, avec les sons particuliers qu'il reproduit, sa parole et sa voix, reconnaissable, qui désignent son origine. On ne lui donnait pas le devant de la scène (il le prenait quelquefois, pourtant), mais il était là, et bien des choses derrière lui qui comptaient, qui comptent encore, mais plus au cinéma.

La Méditerranée, lieu de l'échange

Nous sommes des hommes du sud. En tant que « méridionaux », en tant qu'occitans, ces personnages nous concernent, et leur disparition, et les genres auxquels ils renvoient. Nous sentons bien que tels de leurs collègues, principaux ou secondaires, du cinéma italien, ou du cinéma espagnol, ou du jeune cinéma algérien, leur ressemblent, qu'ils sont quelque part cousins. N'ont-ils pas en commun, en même temps que d'être méditerranéens, d'avoir la même origine populaire ? De venir de genres mineurs qui se sont faufiletés ainsi, avec eux, dans les grands genres, d'avoir adopté leur langage, mais pour y dire des choses que ceux-ci n'auraient pas dites sans eux ?

Sur ce chemin, bien d'autres questions viennent à l'esprit ; par exemple : quel rôles ont pu jouer, joueraient, peut-être encore, dans l'invention des aventures de ces personnages, les traditions théâtrales « pauvres », théâtre Chichois, théâtre de rues, les « revues », les opérettes, le music-hall, les contes et les conteurs du pourtour de la Méditerranée, les champs de foire, les marchés, les fêtes populaires, les farces et la tradition carnavalesque, les voyages, les échanges, les commerces et les émigrations ; des questions que nous devons nécessairement nous poser : qui ne peuvent manquer de nous questionner nous-mêmes, en retour.

Que la recherche de réponses à ces questions, que ce qu'il faut mettre en jeu pour les élaborer, que les débats ou les oppositions qu'elles appellent, nous entraînent à un travail commun, à des échanges nécessaires et produisent des résultats utiles, voilà ce dont pour ma part, je suis convaincu.

Je crois aussi que ces premières rencontres de Fontblanche devraient déboucher pour les cinéastes et les autres sur une réflexion féconde à propos d'un cinéma, devant nous, qui demeure à inventer et qui nous concerne profondément.

« Marseille : territoire marseillais, territoire provençal, territoire occitan, territoire universel », retranscription des débats

Pierre Pessemesse : Il existe une école spécifique de théâtre et de cinéma marseillais. Cette école de café-concert, de music-hall et de théâtre est à l'origine même du cinéma

de Marcel Pagnol et des autres. C'est un phénomène, premièrement de grande ville, deuxièmement, c'est un phénomène occitan.

Robert Lafont : Je suis de la génération qui a été submergée par l'opérette marseillaise et par Pagnol à la fois. Je ne me suis pas méfié, c'est après que j'ai fait l'opération critique de me dégager de cette image d'exportation. C'est l'exotisme d'intérieur, c'est le Sud gai, fainéant, et alors là, je vous fais grâce des interprétations de sociologie politique, mais c'est strictement contemporain de la liquidation provençale en tant qu'économie héritée. C'est une opération coloniale sur le terrain qui esthétiquement est un exotisme. Il faut réunir un exotisme à Paris pour liquider la Provence telle qu'elle existe et dans l'économie marseillaise, c'est bien vrai.

Pour ce qui est de la Trilogie, c'est très clair. Ces classes moyennes marseillaises on sait très bien comment elles ont voté en 1929. Ça se voit très bien dans les bureaux de vote où Panisse et César votaient, comment ils ont voté : à droite et toute leur idéologie qui ressemble trop étrangement à une idéologie félibrige, cette idéologie est strictement celle de cette catégorie. Toute la gestualité de Raimu est provençale. C'est vrai. C'est-à-dire que la grande astuce c'est d'apporter d'énormes blocs de vérité. Raimu est un énorme bloc de vérité comme acteur. Toute sa gestualité est provençale, son accent francitan est authentique.

Marseille de 1930, on ne la verra jamais dans Pagnol avec les montées des luttes ouvrières, du fascisme et par la suite Giono aidant, le Maréchal Pétain, complétant, on a la Provence éternelle, galoubets, fifres et cigales. C'est une Provence rurale, fausse et tellement bon-enfant, tellement bon-enfant qu'on ne peut pas y croire.

Pourquoi les jeunes ne sont pas joués par des acteurs occitans ? Parce que les vieux représentent des blocs de réalité distanciés antérieurs avec leur moralité. Quand on arrive aux jeunes, il faudrait les trouver dans la réalité, d'abord il faudrait trouver des acteurs de théâtre qui soient à la fois jeunes et qui sortent de l'Alcazar. On ne les trouve pas, alors on prend des immigrés culturels qui apprennent comme Pierre Fresnay une gestualité, stéréotypée et ça grince. Aucun occitan, aucun marseillais ne s'y trompe. Ainsi on fabrique un spectacle qui réussit et je pense qu'il est tout à fait cohérent.

Alain Jaubert : Je voudrais revenir sur la notion de territoire, sur la liaison qu'il peut y avoir entre le thème politique du territoire et la culture.

Pour moi, le territoire, c'est l'ancrage, c'est l'enracinement, c'est la sédentarisation et souvent la sédentarisation forcée, cela nous amène un thème politique qui est le vichysme, le fascisme. Et cela nous amène au problème culturel.

Je crois que depuis la fin du XIX^e siècle, toute grande œuvre s'édifie contre le territoire, en particulier contre le territoire maternel, la langue maternelle et contre le territoire familial. Toutes les grandes œuvres sont nomades, elles sont métisses. À mon avis, il n'y a pas de territoire, ce que le film de Pierre Perrault nous montre en fait, c'est qu'il

y a une illusion de territoire, de communauté et en fait quand on a vu ce film, on se rend très bien compte que les indiens ne retrouveront jamais leur terre et que même s'ils la retrouvent, ils ne seront jamais plus ce qu'ils ont été ou ce qu'ils croient avoir été.

Or, de cela, nous n'en avons pas parlé du tout. De même nous n'avons pas parlé de toute une série de territoires qui nous envahissent et qui sont des vrais territoires dont il faudrait à mon avis se débarrasser, c'est-à-dire tous les territoires d'enfermement : les hôpitaux psychiatriques, les camps, les camps de prisonniers, les hospices, les chantiers de migrants ; les réserves d'indigènes, ce sont les seules que nous ayons évoquées.

Pour en revenir au thème des films de ce matin, pourquoi, à mes yeux, Renoir est un immense cinéaste et Pagnol, un tout petit cinéaste ? C'est que justement comment fonctionne le territoire chez Pagnol, c'est l'accrochage, le codage systématique. Pagnol multiplie les traits pittoresques, l'accent, il finit par faire en sorte que tous ses personnages soient semblables et on arrive à une espèce d'illusion communautaire.

Robert Lafont : L'universalisme abstrait a toujours été utilisé par tous les impérialismes. L'universalité, c'est toujours l'universalisme des états et des cultures au pouvoir.

Je suis d'accord sur l'idée qu'un nouvel universalisme apparaisse mais il ne peut pas apparaître sous ces impérialismes. Il ne peut apparaître que dans un mouvement libérateur. Je ne sais pas s'il faut des studios, et de quel volume il les faut. Ce que je pense c'est qu'il faut bien de toutes les façons ce qui est nécessaire aux décisions, c'est-à-dire à la production de films, elle existe dans le lieu où on a choisi d'être, avec tous les aménagements, tous les échanges que vous voudrez. Si universalisme il y a, il ne peut être qu'à partir d'une libération de potentialité d'un pays.

Autrement dit, je ne sais pas – parce qu'aucune langue n'est immortelle – si l'occitanie parlera toujours, et toujours occitan, mais ce que je sais c'est que la récupération de l'occitanité est un élément libérateur et c'est ici que le terme de territoire apparaît, je suis d'accord et pas d'accord. Je suis d'accord pour dénoncer tout ce que la territorialisation a de terroriste en sens deleuzien, mais en même temps pour dire on ne peut pas jouer comme si la territorialisation n'existait pas au niveau même de l'universalité : puisque l'universalité vécue ici c'est *Rivarol*, c'est l'universalité de la langue française que nous continuons à vivre. Cela étant admis, je crois quand même que le territoire est un piège, mais l'universalisme en est un autre.

Jean Cristofol : J'ai été très sensible à ce que dit Robert Lafont, mais je voudrais ajouter ceci : il m'a semblé que jusqu'à présent, c'est-à-dire jusqu'à ce que Robert Lafont me parle à moi qui suis marseillais, qui vis à Marseille depuis toujours et qui ai envie de faire des choses ici et pas ailleurs, j'ai eu l'impression de voir se répandre un discours, très caricatural, où le problème de la langue jouait comme légitimité, c'est-à-dire que nous étions ici des occitans légitimes si nous voulions parler en occitan et faire des choses en occitan. Moi qui suis à Marseille et qui ait envie de faire des choses dans Marseille et non pas sur Marseille simplement, en regardant, en faisant

une étude sociologique, en travaillant à l'intérieur même d'une réalité, ce que je peux dire c'est que si je demande à des gens de parler en occitan, il va falloir que je leur apprenne le texte, parce que tous les gens que je connais dans mon quartier, ils sont italiens, maghrébins, espagnols, gitans, arméniens. Des marseillais, il y en a aussi, des marseillais qui causent occitan, j'en connais pas.

Autant je comprends parfaitement que la lutte pour la langue occitane soit une lutte légitime, utile et nécessaire dans sa fonction, autant je pense qu'utiliser cette lutte comme la pancarte d'une légitimité qui créerait une ligne de démarcation entre ceux qui sont vraiment d'ici, et ceux qui sont d'ailleurs, ça c'est un mensonge total. Ça vise à renvoyer à un espace, à proposer aux gens une réalité de reconnaissance tout aussi impérialiste et tout aussi déformante, et une réalité unanimiste qui n'est pas la leur. Le seul travail sur le territoire qui m'intéresse n'est pas du tout la réalité qui unifie un territoire actuellement, qui lui donne cette image de reconnaissance générale, mais qui en montre bien tous les éclatements, toutes les divisions, toutes les contradictions. Un espace vit quand il vit dans ses luttes internes, dans son éclatement interne et quand à l'intérieur, le cinéma, qui n'est pas un instrument neutre fait un travail de l'imaginaire, un travail d'écriture qui ne vise pas à renvoyer une réalité, mais à construire quelque chose, à provoquer quelque chose, non pas cet unanimisme où tout le monde se reconnaît et où le pouvoir passe absolument à l'aise, il doit créer des censures, des choses où justement tout le monde ne se reconnaît pas, où peut-être quelque chose se joue qui est politique.

Archives régionales/fonds CMCC

Les rencontres de Fontblanche

Deuxièmes rencontres de Fontblanche : « Pour un nouveau cinéma méditerranéen, ruptures et continuités » (28-31 mai 1981)

Les deuxièmes rencontres de Fontblanche se sont axées sur deux cinématographies méditerranéennes : la Catalogne et l'Égypte. Elles ont été préparées par Philippe Joutard et Yves Rouquette. Les films des cinéastes catalans comme Josep Maria Forn (*Companyys, procès a Catalunya*, 1979), Francesc Bellmunt (*La quinta del Porro*, 1981), Antoni Ribas (*La ciutat cremada*, 1976), Eugeni Anglada (*La Rabbia*, 1978) et des cinéastes égyptiens comme Youssef Chahine (*Gare centrale*, 1958), Farid El Atrache (*Les rivages de l'amour*, 1961), Salah Abû Seif (*Entre la terre et le ciel*, 1960), Shadi Abdessalam (*La Momie*, 1969), ont été montrés. Youssef Chahine était présent. Des universitaires ont fait des présentations de l'histoire, des contextes culturels et de production de ces deux cinématographies : Afaf Mourad Mahfouz, professeur à l'université d'Hélouan, responsable de la section droit et sciences politiques, Marie-Christine Aulas, universitaire et journaliste, spécialiste du monde arabe, pour l'Égypte et Miquel Porter, directeur général du cinéma de la Généralité de Catalogne, professeur à l'université de Barcelone, historien du cinéma, Francesc Vicens, député au parlement de Catalogne, directeur de la fondation Joan Miro, historien de l'art, pour la Catalogne. Ignacio Ramonet, Pascal Bonitzer, Jean-Pierre Peter et Pascal Kané (entre autres) ont participé aux débats.

« Sur un malentendu », texte introductif de Philippe Joutard

Au cours des débats des deuxièmes Rencontres de Fontblanche, René Allio et Guy Gauthier l'ont souligné dans leur texte liminaire, nous serons rapidement confrontés au problème de la rupture entre les créateurs et le grand public, rupture qui risque d'intervenir lorsque le cinéaste, refusant le cinéma commercial uniformisé et banalisé, veut retrouver les traditions les plus profondes de sa culture nationale ou lorsque pour mieux exprimer sa communauté, il adopte une approche réaliste.

On sera peut-être tenté de voir dans ce divorce une conséquence d'un système économique et / ou d'un rapport de forces politiques : d'une part la nécessité du profit maximum conduisant à fabriquer les produits les plus standardisés possibles, d'autre part les groupes ou les pays dominants imposant aux masses une sous-culture destinée à assurer un pouvoir sans contestation : dans les deux cas, ces masses entièrement conditionnées, ne seraient même plus capables d'apprécier leurs propres traditions ou de se reconnaître dans une peinture réaliste, lorsqu'un réalisateur sortirait des sentiers battus.

Puis-je me permettre de trouver cette analyse un peu courte et facile même si elle contient une part de vérité ? Que tout groupe ou tout pays dominant cherche à imposer son système de valeurs, c'est évident. Que la nature du cinéma, comme industrie dans une économie de marché, pousse les producteurs à la fabrication de produits vendables dans le plus grand nombre de pays du monde, ce n'est pas niable. Est-ce à dire pour autant que la réalité se réduise à un schématisme dont le principal résultat est d'arrêter notre réflexion et de nous interdire une interrogation sur la notion même de culture populaire ? Paradoxalement, cette analyse « progressiste » aboutit à nier toute possibilité de réaction du grand public. Véritable cire molle, les milieux populaires accepteraient passivement tout ce qui leur est fourni : c'est manifester bien peu de confiance et une bonne dose de mépris à l'égard d'un monde que l'on exalte par ailleurs ! C'est aussi ignorer des analyses historiques menées depuis plusieurs années sur le même sujet et qui aboutissent à des conclusions sensiblement différentes.

Depuis le ^{xvi}^e siècle au moins, nous avons de multiples exemples d'efforts d'acculturation menés par les notables en direction des milieux populaires dans les domaines les plus variés, religieux, médicaux, littéraires. À chaque fois, on est surpris par une capacité de résistance qu'on ne soupçonnait pas. Certes l'action des milieux dirigeants laisse des traces durables et profondes, mais jamais au point de supprimer toute empreinte populaire et le résultat n'est pas le simple décalque des intentions des promoteurs, c'est un compromis, un métissage.

Cependant cette autonomie relative du monde populaire, loin de faciliter la résolution de la contradiction entre créateurs et grand public, l'aggrave plutôt pour de multiples raisons. Ce monde qui se sait faible et en état d'insécurité se défend d'abord par un attachement résolu à la fixité des formes : qu'il suffise de rappeler son goût des rites traditionnels dans la religion ou la vie festive et la permanence des structures de la littérature orale. Les milieux populaires se méfient de l'innovation mais comprennent tout aussi mal le brutal retour en arrière de la mode (par exemple, en France l'exaltation de la campagne et de la vie rustique). Entrés à pas mesurés dans la voie de la modernité, ils ne sentent pas forcément la nécessité des racines au moins pour l'heure ; ils n'évoluent pas au même rythme que le monde des intellectuels. Ils se réfugient, enfin, spontanément dans l'imaginaire et refusent la vision réaliste, sinon

sous la forme de la facétie ou de la dérision carnavalesque. Tout semble ainsi opposer cinéma novateur et grand public, de par les aspirations profondes de celui-ci.

Il existe cependant des points de convergence. Le monde populaire n'est pas d'un bloc : certains groupes en son sein sont plus sensibles aux ruptures et aux innovations, tous ceux qui sont en marge, à la lisière, à cheval sur deux cultures, en France par exemple, ces artisans où se sont aussi bien recrutés les propagateurs de la Réforme au XVI^e siècle, que les premiers militants ouvriers au début du XIX^e siècle, d'ailleurs en relation avec des artistes et des écrivains ou les peintres « naïfs » du début du XX^e siècle ; ils peuvent servir de relais, d'intermédiaires. De plus, lorsqu'une communauté doit affirmer ou défendre son identité culturelle, elle se tourne spontanément vers les artistes et les créateurs. Ainsi en fut-il à l'époque de l'émergence des nationalités européennes au temps du romantisme ou plus près de nous lors des luttes contre l'occupant et pour l'indépendance nationale : un langage commun est alors spontanément trouvé. Il y a enfin des miracles, la rencontre d'une grande œuvre et d'un large public. L'examen de ces miracles doit particulièrement retenir notre attention, car il permettra de suggérer quelques moyens de surmonter la contradiction signalée ici, encore qu'en ce domaine, il ne faille pas évacuer l'impondérable qui rend toute analyse partielle.

Ces quelques réflexions paraîtront pessimistes ; elles veulent seulement être provocations à la discussion ; elles ont aussi pour but de rappeler que les ruptures et les innovations ne vont pas sans malentendu ; « nul n'est prophète en son pays », le célèbre verset biblique est devenu dicton populaire, ce n'est pas par hasard.

Extraits de la retranscription des débats

Renaud Victor : Dans ces débats sur les formes, je préfère garder la notion de vouloir, parce que la notion de pouvoir, c'est celle du cinéma pour moi d'aujourd'hui. Si on parle de la question du pouvoir, c'est le pouvoir du cinéma. Avant, quelques personnes, l'élite, écrivaient des manuscrits à la main. Ensuite, on a connu Gutenberg et l'imprimerie, et puis après, le livre de poche. Progressivement des gens qui ne faisaient pas partie de l'élite ont pu commencer à exprimer des choses de leur existence qui n'avaient pas forcément à voir avec le sens du pouvoir, qui avait donc plutôt une notion de vouloir. Aujourd'hui au cinéma, tout le monde sait qu'en général c'est plutôt l'élite qui fait des films, pour des raisons diverses. Et puis la télévision arrive, c'est là encore un pouvoir, je dis que notre rôle à nous qui faisons du cinéma, c'est plutôt de vouloir par rapport à ce pouvoir ou plutôt de ne pas vouloir ce pouvoir et arriver à faire des films qui pourraient effectivement passer à la télévision, par exemple. Alors, on peut se poser des questions : comment des gens, du jour au lendemain peuvent faire des films, des différentes couches sociales auxquelles ils peuvent appartenir ? Donc, il doit y avoir un enseignement du cinéma et de l'utilisation des outils. Faire du cinéma,

c'est aussi pratiquer du cinéma. Penser au cinéma, c'est penser avec les éléments du cinéma, c'est-à-dire le son, l'image, la couleur, le noir et blanc. Ces choses-là, si on ne les pratique pas, si on ne travaille pas avec ces outils-là, on ne peut pas penser faire du cinéma, on pense de la littérature, en principe de la mauvaise littérature qui trop souvent nous conduit à faire du mauvais cinéma, quand on a, au moins, la chance de pouvoir en faire.

On est en train de parler de formes. Or que je sache, la forme, c'est des images et des sons. En réalité, on parle non pas de forme ici, mais d'un canal de diffusion : le cinéma. On peut alors dire comme vous l'avez dit : le cinéma français, par exemple, est en perte de vitesse, on fait de moins en moins de bons films. Peut-être. Alors qu'à la télévision, il y a aussi des choses. Et là, quand on dit : « la télévision, il n'y a rien », c'est totalement faux.

Car pour dire que parler de forme et parler d'inscription, c'est mettre en jeu toute une série de réseaux culturels qui tiennent aussi bien à l'individu. C'est vrai qu'il ne servirait à rien qu'on installe ici tous les studios, Hollywood et Cinecittà, il n'empêche que s'il n'y a pas d'abord, à la base, un individu qui a le pouvoir intérieur, culturel et artistique de l'exprimer lui-même et d'être authentiquement lui-même, il ne peut pas trouver un langage cinématographique authentique.

Alain Bergala : On tourne depuis une heure autour d'une contradiction que je vais dire. Pour le dire très simplement : un cinéma qui inscrit quelque chose c'est un cinéma où il y a de l'écriture, où il n'y a pas que de la transparence. Il y a une chose qu'on oublie, alors que c'est le B.A. BA de tout, c'est que s'il y a écriture, ça n'est pas forcément fait pour communiquer. C'est-à-dire que s'il y a de l'écriture, forcément, ça divise, ça gêne, et ça va à contre-sens. L'écriture ça va toujours à contre-sens, c'est-à-dire que vous ne pouvez pas vouloir à la fois inscrire quelque chose de particulier, et vouloir communiquer tous azimuts, par la télé. Pour le dire en formule très simple : s'il y a de l'inscription, c'est qu'il y a de l'écriture ; et s'il y a de l'écriture, c'est qu'il y a moins de communications et que ça gêne. On dit que *La Terra trema* est un film qui a inscrit tout d'un coup quelque chose de très fort qui n'était pas autrefois dans le cinéma. Ce qu'on oublie, c'est que *La Terra trema* n'était pas visible par les spectateurs au moment où le film est sorti, et que c'était un film quasiment expérimental ; que Visconti fait *La Terra trema*, il le fait dans un langage précis, il le fait pour inscrire quelque chose qu'il veut inscrire, mais il ne le fait pas pour passer dans toutes les salles, parce qu'il sait qu'il n'y aura pas de spectateurs. Et cette contradiction-là, on ne peut pas en faire l'économie, ou bien on veut de l'inscription et de l'écriture, ou bien on n'en veut pas, et on veut communiquer. Mais on ne peut pas vouloir les deux à la fois.

Pascal Bonitzer : À la fois un bon exemple et un contre-exemple de ce que tu dis. C'est Godard, Godard est justement quelqu'un qui n'arrête pas de dire qu'il veut communiquer et on sait très bien quand il fait des films à la télévision ou pour la

télévision qu'il casse la baraque. Ce sont littéralement des agressions pour la totalité des téléspectateurs, même pas la majorité : pour chaque spectateur en particulier. Là on voit effectivement ce que c'est cette [différence] entre écriture et communication.

Renaud Victor : Aujourd'hui, d'une manière générale, on se trouve devant une situation où les gens ne savent pas écouter et ne savent pas regarder. Comment voulez-vous qu'ils aient le vouloir, puisque le pouvoir, laissons-le là où il est. Ils sont aveuglés et dès que quelqu'un parle de ce lieu social où on ne sait pas écouter, ou même on ne sait pas lire et écrire. Quelle démarche extraordinaire il faut pour acquérir un peu de savoir-faire !

René Allio : Peut-être que ça été la chance des anciennes générations ou de certains pays d'avoir été au moment où le cinéma s'inventait. Mais en ce moment, pour les hommes et les femmes jeunes d'aujourd'hui qui cherchent à se donner par le cinéma, qui en ont envie, qui veulent le faire, c'est vraiment un problème terrible. Notre télévision pourrait jouer le rôle de la télévision allemande... Si le cinéma allemand en ce moment, est un des premiers cinémas d'Europe, ou en tout cas un cinéma avec lequel le cinéma européen doit compter, c'est aussi parce qu'il est fait par des hommes qui depuis vingt ans ont eu la possibilité de l'exprimer constamment, régulièrement, à leur rythme à chacun, qui ont traité les sujets qu'ils avaient envie de traiter, qui n'ont pas été renoués [? sic], qui se sont trouvés dans un cadre contractuel qui a fait qu'ils pouvaient diffuser leurs films à l'étranger ensuite.

Jean-Henri Roger : Ces dix dernières années, il y a eu d'autres sortes de pratiques dans le cinéma. C'est vrai, ça ne sert à rien de pleurer dessus, le cinéma a moins de public, la production c'est plus dur, maintenant qui veut faire un film doit se dire que c'est quelque chose qui va lui prendre deux ou trois ans. C'est peut-être pour ça que les gens de cinéma se sont de plus en plus posés comme s'ils faisaient des œuvres à chaque coup destinées aux musées, et en même temps qu'ils faisaient ça, l'idée de rentabilité était plus forte. Pour qu'ils soient satisfaits, il fallait que ce soit une œuvre qu'on puisse mettre dans un musée, mais que pour qu'elle puisse être montrée, il fallait que la rentabilité soit forte, d'où sans aucun doute une égalisation de formes. Et puis, il y a une autre démarche qui consiste à faire de la vidéo. Même si ce ne sont pas des œuvres, on fait un film de commande pour le conseil régional, on fait des films militants, avec n'importe quoi, mais on tourne et on apprend à tourner. C'est cette démarche-là qui donne le culot. Moi, je suis un cinéaste pour les gens depuis huit jours, et ça fait dix ans que je bouge la pellicule. On parlait du côté un peu tristounet, pas inventif de l'industrie, et ils ne pensent que par rapport à ça. Quand ça marche c'est formidable. Il y a maintenant des gens qui ont une autre attitude face au cinéma qui ne pensent plus uniquement selon les lois de l'industrie et ce qui est intéressant. Un lien comme celui-ci ça inscrit quelque chose, c'est pas le cinéma régional avec un grand « R ». Moi, je ne comprends rien à ce que ça veut dire. Chaque fois qu'on me fait un speech sur ce

que devrait être le cinéma occitan, je suis excédé, ou je m'endors, ou je ne comprends pas. Par contre, face à l'industrie il faut des lieux où des petites choses peuvent se faire, parce que c'est de là, c'est comme ça qu'on devient cinéaste, point à la ligne.

Alain Bergala : Ou qu'on ne le devient pas...

Jean-Henri Roger : Ou qu'on ne le devient pas ! Mais je ne suis pas en train de te dire que tous les mecs qui auront touché une caméra deviendront des cinéastes, je le sais. J'enseigne le cinéma à la fac, alors je sais que les quatre-vingt personnes que j'ai devant moi, même si on leur donne la possibilité à tous d'avoir la Coutant¹ pendant huit jours, il ne naîtra pas quatre-vingt cinéastes. Je suis en train de te dire que c'est la condition indispensable et qu'il y a une nécessité absolue d'arrêter de se penser uniquement par rapport à l'industrie.

Archives régionales/fonds CMCC

1 La caméra Éclair 16 NPR, connue sous l'appellation Éclair Coutant, est une caméra 16 mm fabriquée à partir de 1963 par la société Éclair.

Les rencontres de Fontblanche

Troisièmes rencontres de Fontblanche : « Centre et périphérie » (22-24 avril 1982)

Dans les archives du CMCC, il n'existe pas de transcription des débats pour les troisièmes rencontres de Fontblanche. Elles ont été préparées par Alain Bergala et Guy Gauthier. Des textes d'auteurs comme Marguerite Duras, Gilles Deleuze et Felix Guattari, Carlos Ginzburg ou Italo Calvino accompagnaient la plaquette de présentation. Des photographies témoignent de la présence de nombreux cinéastes comme Helma Sanders-Brahms, Alain Cavalier, Chantal Akerman, Frédéric Wiseman, Marie-Claude Treilhou, Otar Iosseliani, et leurs films ont été montrés. Les films des jeunes cinéastes travaillant au CMCC comme Alain Fraud, Vincent Martorana, Alain Glasberg sont projetés. Nous reproduisons ci-dessous le texte introductif d'Alain Bergala.

Les quatrièmes rencontres de Fontblanche ont été programmées en 1983, mais faute de moyens, elles n'ont pas pu avoir lieu. Elles étaient intitulées : « Les Caraïbes, une Méditerranée américaine, cinéma et métissage ».

Texte introductif d'Alain Bergala

Entre centre et périphérie, il semble que la question, incontournable, soit devenue pour les cinéastes à peu près impossible à résoudre. Qu'au centre, ils soient condamnés à se perdre (à tourner, mais à se perdre comme auteurs singuliers) et qu'à la périphérie, ils soient en danger d'extinction. Aussi bien, les cinéastes qui entendent survivre comme auteurs de leurs films ne cessent depuis quinze ans, en France, de naviguer à vue entre centre et périphérie. Entre le risque d'être aspirés dans le tourbillon du centre et celui d'être rejetés sur la rive stérile.

Le choix délibéré de la périphérie, on le sait, peut être mortel : combien de cinéastes des années 1970 n'ont jamais réussi à faire un deuxième film ? Combien, qui avaient plus que du talent, ont été perdus pour le cinéma ? Combien n'ont pas tourné les films qu'ils auraient dû et qui manquent aujourd'hui dans le paysage du cinéma français ?

Le centre, lui, on ne le choisit pas vraiment : c'est lui qui choisit ceux qu'il veut intégrer. La liste ne cesse de s'allonger de tous ceux qui se sont cassé le nez sur le système Gaumont et ses mirages. Alors ? Comment se sauver sans trop de dommages de cette équation impossible ?

Il y a d'abord ceux qui ont résolument choisi la périphérie, une économie de pauvreté, un public limité, mais qui se sont donné les moyens de leur économie et de leur esthétique. Ceux qui ont réussi à créer à la fois le centre de gravité de leur univers d'auteurs, leur centre de production et leur public : Paul Vecchiali, Luc Moullet, Danièle Huillet et Jean-Marie Straub, Marguerite Duras, Raoul Ruiz...

Il y a aussi ceux qui ont été capables – même sans créer véritablement leur « micro-système » – d'osciller avec souplesse entre centre et périphérie. De faire un grand film du centre, puis aussitôt après, un film plus pauvre. Comme Eric Rohmer qui tourne *La femme de l'aviateur* (1981) après le gigantesque *Perceval* (1978). Comme Tati qui tourne un film vidéo après l'échec commercial du monumental *Play-Time* (1967) ! Comme Godard qui expérimente pendant des années chez lui, avec ses machines vidéo, avant de revenir au cinéma avec *Sauve qui peut (la vie)* (1980) puis avec le somptueux *Passion* (1982). Bref, ceux qui ont réussi à échapper à la logique ordinaire : toujours plus cher, toujours plus de public, toujours plus près du centre !

La question du centre et de la périphérie est-elle, en dernière analyse, une question numérique de spectateurs ? Pas si sûr. On peut être au centre du plus grand parc de spectateurs de l'hexagone et n'être au centre de rien en cinéma, sinon d'un flux d'argent et de publicité. On peut, inversement, être au centre de 5 000 spectateurs et faire l'histoire du cinéma, être au centre de l'invention et de l'évolution esthétiques. Et malgré les intimidations ordinaires sur le divorce du public et des cinéastes qui inventent le cinéma, il faut redire avec Serge Daney qu'il en a toujours été ainsi : « On voit mal pourquoi on ferait passer la quasi totalité des grands cinéastes français, de Tati à Duras, de Pagnol à Godard, de Guitry à Pialat, de Cocteau à Rouch, de Renoir à Eustache, pour des bons-vivants qui accumulèrent des succès populaires, puisque ce furent toujours des marginaux, hantés par les autres arts (théâtre et littérature surtout) en accumulant souvent des insuccès commerciaux. »

Alors, dans ce paysage, que peut une cellule de création périphérique comme le CMCC ? Faut-il créer des petits centres à la périphérie géographique et culturelle de l'Hexagone ? Sans doute, mais la vraie question est celle de leur devenir : vont-ils se comporter eux-mêmes, localement, en centres de reterritorialisation, ou au contraire créer de nouvelles lignes de fuite esthétiques, économiques, dans le segment dur, hypercentralisé, du cinéma français ? Quels publics, leurs cinéastes vont-ils désirer ? Vont-ils choisir l'espéranto télévisuel ou prendre le risque d'un cinéma de la singularité ? Questions décisives, tout à fait ouvertes aujourd'hui.

Mais la question du centre et de la périphérie, ça se joue aussi à l'échelle mondiale, et de plus en plus. Entre les USA et l'Europe, bien sûr, où s'opère un curieux échange, inégal, d'argent, de talents, de techniques, qui fait peu à peu du cinéma et du public européen une « réserve ». Quant au cinéma du Tiers-Monde, s'il a pu être au cours des années 1960/70 l'autre du cinéma des pays riches, il semble bien qu'il soit en passe d'être rejeté dans son entier, au-delà même de ses propres mouvements tourbillonnaires qui lient tout centre à sa périphérie. Tout se passe comme si le cinéma du centre (USA et Europe réunis cette fois) ne voulait rien en savoir.

Mais le centre et la périphérie, c'est aussi les langues majeures et les langues mineures, c'est aussi le 35 et le 16 mm, c'est aussi le propre et le sale, c'est aussi la culture dominante et les sous-cultures. De tout cela, et vingt autres choses, il nous faudra parler : le sujet, plus que jamais, en vaut la peine.

Liste des films projetés pendant le colloque « Centre et Périphérie »

Films en 35 mm : projection 1

Le Passe-montagne de Jean-François Stévenin (1978, 1h53, France)

La Fleur d'Alain Ughetto (1982, 8 min, France)

La Règle du jeu de Jean Renoir (1939, 1h53, France)

Ceddo d'Ousmane Sembene (1977, 2h, Sénégal)

L'âge de la terre de Glauber Rocha (1980, 2h31, Brésil)

Raging Bull de Martin Scorsese (1980, 2h09, USA)

Une femme sous influence de John Cassavetes (1974, 2h35, USA)

Le Mistral Joris Ivens (1965, 30 min, France)

Les noces de Shirin d'Helma Sanders Brahm (1976, 1h56, Allemagne RFA)

Simone Barbès de Marie-Claude Treilhou (1980, 1h17, France)

Souvenirs d'en France d'André Téchiné (1975, 1h36, France)

Films en 16 mm : projection 2

News from home de Chantal Akerman (1977, 1h28, Belgique)

Une sale histoire de Jean Eustache (1977, 50 min, France)

Les photos d'Alix de Jean Eustache (1980, 19 min, France)

La jungle plate de Johan Van der Keuken (1978, 1h30, Pays Bas)

Ce répondeur ne prend pas de message d'Alain Cavalier (1977, 1h28, France)

Hospital de Frédéric Wiseman (1970, 1h24, USA)

Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

Le grand voyage de Mohamed Abderrahman Tazi (1981, 1h15, Maroc)

Bruxelles Transit de Samy Szlingerbaum (1980, 1h30, Belgique)

Souvenirs de Téo Hernandez (1980, 27 min, France)

Archives régionales/fonds CMCC

Documents fac-similés

Fac-similés de la brochure de présentation des troisièmes Rencontres de Fontblanche, « Centre et périphérie », avec les textes de Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Enrico Castelnuovo et Carlo Ginzburg et une lettre de Jean-Luc Godard à Jean-Pierre Rassam (voir le dossier images).

FAIRE DU CINEMA

Je ne sais pas si j'ai trouvé le cinéma. J'en ai fait. Pour les professionnels, le cinéma que je fais n'existe pas. Losey, dans son livre, vante mes textes et condamne à mort mes films, il dit qu'il déteste Détruire dit-elle. Pour moi, il n'a jamais fait de film qui arrive à la cheville de Détruire dit-elle.

Ca prouve que mon cinéma ne peut pas non plus passer la frontière des professionnels. Et, de même, que le leur ne peut plus passer la mienne. J'avais commencé par voir leur cinéma et puis j'ai fait le mien et ils ont de moins en moins compté. Par professionnels, j'entends des reproducteurs de cinéma comme ceux qui font des reproductions de tableaux, par opposition aux auteurs de cinéma, aux auteurs de tableaux. Le monde de ce cinéma-là est peuplé de gens traqués. C'est le fief de la peur du manque à filmer, du manque de millions, de milliards. Pour ce cinéma-là, nous sommes de malfaiteurs qui prenons "leur" argent. On a dit - qui ? je ne le sais pas - dernièrement, à la télévision, un homme en colère : "donner de l'argent à Duras pour filmer Le Camion, ça a pour résultat de dégoûter les spectateurs du cinéma pour six mois". Quel éloge. C'est vrai, ça m'a fait plaisir. Mais il se trompait cet homme, je n'ai jamais eu d'avance pour Le Camion. Dans la littérature on ne peut pas dire : il me manque à peine 220 millions pour finir mon livre. Si le livre n'est pas fait, même dans les pires conditions, c'est qu'il n'est pas à faire. S'il doit être fait, il sera fait de même dans les pires conditions d'infortune.

Les prétextes à ne pas écrire, le temps qui manque, les occupations trop nombreuses, etc. C'est pas vrai, presque jamais. La même nécessité n'existe pas chez les cinéastes. Ils cherchent des sujets. C'est là aussi une des différences décisives. Ils cherchent des histoires. On leur en propose, soit des romans, soit des scénarios faits par des spécialistes de leur genre. Cela, souvent. Ils jaugent ces propositions. Les détaillent : trois crimes, un cancer, un amour, plus tel et tel acteur. Résultat : 700 000 spectateurs. Le tout est passé à l'ordinateur. On fait le film. Résultat : 600 000 spectateurs. Un échec.

Les cinéastes quantitatifs qui ont le succès massif. 25 salles, un million et demi de spectateurs, ont une étrange nostalgie de notre cinéma. Celui qu'ils n'ont jamais abordé, celui qui n'est pas corroboré par le gain, celui de l'insuccès quantitatif, une seule salle. Dix mille entrées. Ils voudraient à la fois tenir lieu de nous, nous remplacer en plus de ce qu'ils font, nous prendre ces dix mille spectateurs, comme s'ils le pouvaient. Et nous, en aucune façon, nous

ne voudrions les remplacer, nous ne saurions pas le faire non plus. Comme à côté du spectateur premier nous existons à côté d'eux, notre droit de cité est équivalent au leur. De même, alors que nous sommes l'emblème de l'échec commercial, les étudiants font plus de thèses sur nous que sur eux, et parfois les publications à l'instar de celle-ci, tiennent compte aussi de notre existence. Malgré les efforts faits par presse quotidienne pour nous ignorer nous continuons à faire des films. Cela, le cinéma quantitatif ne peut pas le tolérer. Alors que nous, nous l'oublions. Oui, il y a ici une étrange et nouvelle nostalgie de l'échec qui se pose en équivalence d'un libre choix. Cette nostalgie représente un progrès du cinéaste quantitatif, même si elle passe par la colère et l'insulte à notre endroit. L'argent n'est plus la seule fin, plus tout à fait. Le nombre de places non plus. Commence à se profiler, certes encore de très loin, autre chose, un sentiment de l'inanité du gain cinématographique qui laisse si seul son fabricant, qui le délaisse dès qu'il se produit, et aussi un autre sentiment qui a trait celui-là, à la personne même, à sa responsabilité face à elle-même. Certains jeunes cinéastes quantitatifs ont même cessé de nous faire du tort, de dire du mal de nous, et tentent de relever eux aussi du cinéma d'auteur, ils se disent auteur et en même temps grand public, mais successful. Tavernier.

Je rappelle que Raymond Queneau disait qu'en France c'étaient seulement certains lecteurs, deux à trois mille lecteurs qui décidaient du sort d'un livre, et selon que ces lecteurs - les plus difficiles de tous - retenaient certains titres ou non, ceux-ci prenaient place ou non dans la littérature française. Que si on n'avait pas ces lecteurs-là, aucune audience, fût-elle très nombreuse, ne pouvait en tenir lieu. Pour le cinéma, on peut parler de 10 000 spectateurs qui font les films et qui, contre vents et marées, les posent dans le cinéma ou les rejettent. Cette marge de 2 000 à 10 000 spectateurs, la plupart des cinéastes quantitatifs ne les ont jamais. Ils peuvent avoir deux millions de spectateurs mais dans ces dix millions il n'y aura pas ces deux à dix mille spectateurs-là.

Marguerite DURAS
Extrait de : Les yeux verts
in Les cahiers du cinéma n° 312-313

Fig. 1. Marguerite Duras, « Faire du cinéma »,
brochure de présentation des troisièmes Rencontres de Fontblanche,
1982, Archives régionales/fonds CMCC.

INTRODUCTION A UNE VERITABLE HISTOIRE DU CINEMA

Et le bon travail se fait toujours un peu en exil ailleurs.

Le cinéma ou la télévision devraient être plus comme des journaux de province, il y a des petits journaux. Les étudiants ici.. vous tirez un journal pour vous ; il y en a qui tirent un petit journal pour l'université, ils ne se disent pas : "il faut que ce journal soit diffusé dans le monde entier", ils l'acceptent à l'intérieur. Je pense que les films c'est exactement comme ça. Il peut y en avoir qui sont peut-être pour tout le monde mais ce qui est mauvais c'est de partir de tout le monde au départ. Ca, je pense que ça amène des effets très mauvais dont les gens ne se rendent pas compte.

J'ai vécu toujours entre deux pays et l'histoire de chacun vient un peu de là d'où il vient, ce qui fait que, c'est pas étonnant aujourd'hui, je m'intéresse beaucoup enfin petit à petit, je me situe plutôt à la frontière.

Alors je pense qu'il y a certains films qui devraient être faits pour être vus par peu de monde, il y a certains films qui devraient être faits pour n'être vus que par les étudiants ici, si on est là : ou les films scientifiques ne sont vus que par certains scientifiques, à des moments..., et puis s'il a un intérêt.. Mais les films de fiction devraient être comme ça.

Mais il y a une idée complètement totalitaire sur le cinéma et qui vient d'Hollywood - car elle n'existait pas avant. Et tout le monde a cédé devant Hollywood pour des raisons dont on parlait hier qui sont des raisons que moi je vois sous une certaine forme, que je sens comme des nuages, que j'appelle des histoires et l'histoire, qui fait que tout le monde a délégué à Hollywood le pouvoir de raconter des histoires, et qu'il y a un rapport avec l'histoire quand même.

Il y a une idée totalitaire qui est capitaliste ou socialiste... Russe cause chinoise. Sauf qu'à Hollywood, ils sont bien plus forts que les Russes là-dessus parce que tout le monde voit les films américains. Aujourd'hui, si vous sortez un film russe sur Sunset Boulevard ou sur la Cinquième Avenue, et bien personne ne fera la queue ; tandis que si vous sortez un film américain à Moscou, tout le monde fera la queue.

C'est une idée totalitaire qu'un film doit être vu par tout le monde : il y a plein de cinéastes qui se disent encore : "Moi je veux que mes films soient vus par beaucoup de personnes"...

Il y a quelque chose de vrai dans cette totalité mais à un moment donné, cette totalité ne doit pas s'exercer sous une forme qui ne devient que ce qu'on appelle le totalitarisme, si vous voulez ; qui est comme la race pure, alors... il y aurait aussi les bons films aryens et les pauvres films juifs ou les pauvres films arabes... Et bien effectivement, à des moments je me suis intéressé aux Arabes ou aux Juifs ou à d'autres minorités, en me sentant vraiment en minorité aussi dans mon endroit... en disant : "Mais vous, vous n'êtes pas le parfait exemple du film qui est vu par toute le monde !" je dis : "heureusement !"... Oui, heureusement mais en même temps, vous n'avez plus droit à un salaire si vous êtes dans cette minorité, car n'ont droit à un salaire, dans le cinéma, que les gens qui sont vus partout ; et la télévision les remplace. Alors effectivement, moi quand je vois un opérateur de télévision qui travaille en gilet, en cravate, qui est là comme ça, qui est aux ordres... Vraiment, quand on en est là on se dit : "Mais pourquoi lui a-t-il le droit d'être payé à ne rien faire alors que nous, on doit travailler...?"

Mais dans cette idée de totalité justement, je pense qu'il y a quelque chose de vrai et quelque chose de complètement démentiel et faux : ce qui est intéressant, ce sont les limites, car il n'y a que par les limites qu'on peut connaître notre désir de non-limites, dans les deux sens, et puis la réalité.

Jean Luc GODARD

Fig. 2. Jean-Luc Godard, « Introduction à une véritable histoire du cinéma », brochure de présentation des troisièmes Rencontres de Fontblanche, 1982, Archives régionales/fonds CMCC.

QU'EST-CE QU'UNE LITTÉRATURE MINEURE ?

Il n'y a de grand et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute littérature de maîtres. Fascination de Kafka pour les serviteurs et les employés (même chose chez Proust pour les serviteurs, pour leur langage). Mais, ce qui est intéressant encore, c'est la possibilité de faire de sa propre langue, à supposer qu'elle soit unique, qu'elle soit une langue majeure ou l'ait été, un usage mineur. Etre dans sa propre langue comme un étranger : c'est la situation du Grand Nageur de Kafka. Même unique, une langue reste une bouillie, un mélange schizophrénique, un habit d'Arlequin à travers lequel s'exercent des fonctions de langage très différentes et des centres de pouvoir distincts, ventilant ce qui peut être dit et ce qui ne peut pas l'être : on jouera d'une fonction comme l'autre, on fera jouer les coefficients de territorialité et de déterritorialisation relatifs. Même majeure, une langue est susceptible d'un usage intensif qui la fait filer suivant des lignes de fuite créatrices, et qui, si lent, si précautionneux soit-il, forme une déterritorialisation absolue, cette fois. Que d'invention, et pas seulement lexicale, le lexique compte peu, mais sobre invention syntaxique, pour écrire comme un chien (mais un chien n'écrit pas. - justement, justement) ; ce qu'Artaud a fait du français, les cris-souffles ; ce que Céline a fait du français, suivant une autre ligne, l'exclamatif au plus haut point. L'évolution syntaxique de Céline : du voyage à mort à crédit, puis de mort à crédit jusqu'à Guignol's band I (ensuite, Céline n'avait plus rien à dire, sauf ses malheurs, c'est-à-dire n'avait plus envie d'écrire, il avait seulement besoin d'argent. Et ça se termine toujours comme ça, les lignes de fuite du langage : le silence, l'interrompu, l'interminable ou pire encore. Mais quelle création folle entre-temps, quelle machine d'écriture ! On féliciterait encore Céline pour le Voyage qu'il était tellement plus loin ? dans Mort à crédit, puis dans le prodigieux Guignol's band, où la langue n'avait plus que des intensités. Il parlait de la "petite musique". Kafka aussi, c'est la petite musique, une autre, mais toujours des sons déterritorialisés, un langage qui file la tête la première en basculant). Voilà de vrais auteurs mineurs. Une issue pour le langage, pour la musique, pour l'écriture. Ce qu'on appelle Pop - Pop'musique, Pop'philosophie, Pop'écriture : Wörterflucht. Se servir du polylinguisme dans sa propre langue, faire de celle-ci un usage mineur ou intensif, opposer le caractère opprimé de cette langue à son caractère oppresseur, trouver les points de non-culture et de sous-développement, les zones de tiers monde linguistiques par où une langue s'échappe, un animal se greffe, un agencement se branche. Combien de styles, ou de genres, ou de mouvements littéraires, même tout petits, n'ont qu'un rêve : remplir une fonction majeure du langage, faire des offres de service comme langue d'Etat, langue officielle (la psychanalyse aujourd'hui, qui se veut maîtresse du signifiant, de la métaphore et du jeu de mots). Faire le rêve contraire : savoir créer un devenir-mineur. (Y a-t-il une chance pour la philosophie, elle qui forma longtemps un genre officiel et référentiel ? Profitons du moment où l'antiphilosophie veut être aujourd'hui langage du pouvoir).

G. DELEUZE - F. GUATTARI
extrait de: Kafka
Editions de Minuit, 1975

Fig. 3. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? », brochure de présentation des troisièmes Rencontres de Fontblanche, 1982, Archives régionales/fonds CMCC.

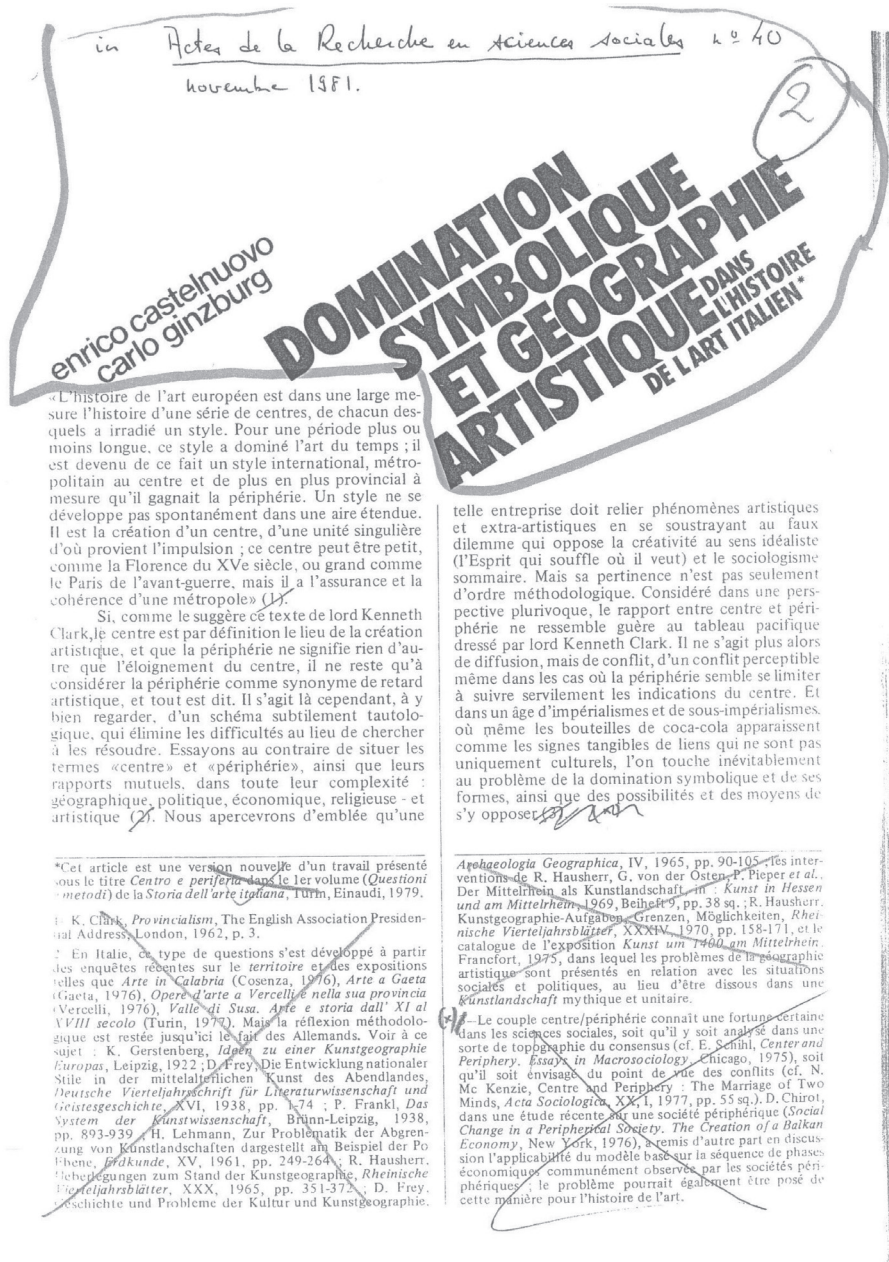


Fig. 4. Carlo Ginzburg et Enrico Castelnuovo, « Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien », brochure de présentation des troisièmes Rencontres de Fontblanche, 1982, Archives régionales/fonds CMCC.

Le 24 novembre 1977

C'est pas sûr qu'on vieillira ensemble, je veux dire en continuant à produire des films.

Je vais vers la périphérie pour retrouver mon centre, et je vois que tu as du mal à te dépasser toi-même sans te tuer.

Pour un paysan, la question ne se pose pas pareille. Mais pour un citadin, c'est une question de langage.

Une question, pas une réponse. Et nous avons du mal parce que nous nous servons du langage principalement pour donner des réponses.

Du fait qu'il ne peuvent en voir les limites, et que ça les rassure, les habitants de la ville pensent de même que le langage ne dépasse pas la limite de leurs corps, qu'il est logé à l'intérieur et qu'ils sont donc les maîtres de ses mouvements.

C'est ainsi que l'habitant des villes a ceci de particulier qu'il parle quasiment tout le temps au général.

Il n'hésitera pas à juger un événement lointain de son corps comme s'il faisait partie de son paysage intérieur. Il saura avec certitude dans les trois heures que la Chine a envahi le Vietnam, mais il lui faudra plusieurs jours, et encore, pour être sûr qu'il n'a pas attrapé la chertouille.

De là, leur peur de l'image, et chez les gens de cinéma logés pour la plupart dans les grandes métropoles, l'obligation d'imaginer à partir d'un scénario.

Fig. 5. Jean-Luc Godard, Lettre à Jean-Pierre Rassam, brochure de présentation des troisièmes Rencontres de Fontblanche, 1982, Archives régionales/fonds CMCC.

Pratiques



Pomme Meffre, *Le Grain de sable* (1983)

CAROLINE RENARD

Premier film réalisé par Pomme Meffre, *Le Grain de sable*¹ met en scène Delphine Seyrig dans un drame psycho-social qui se déroule entre Paris et Bonifacio. Présenté dans la compétition « Perspectives du cinéma français » du Festival de Cannes en 1983, il participe au Festival au côté d'un autre film coproduit par le CMCC : *Il n'y a aucune raison précise pour que je tremble ainsi* de Gisèle Cavali. René Allio accompagne les deux réalisatrices à Cannes avec leurs équipes et une délégation de réalisatrices et réalisateurs qui bénéficient du soutien du Centre. Depuis ses trois années d'existence, le CMCC a contribué à la production de cinq longs-métrages et d'une trentaine de courts et moyens-métrages. Les deux films représentent une dynamique nouvelle à Cannes et les télévisions locales et la presse s'intéressent à ce nouveau centre de production cinématographique en région. Allio participe aux entretiens aux côtés des cinéastes et de leurs acteurs². Analyser un film comme *Le Grain de sable* permet de comprendre certains fonctionnements du CMCC et de porter un regard spécifique sur l'histoire du Centre. Sa forme, son contexte de fabrication et son contenu sont révélateurs des mouvements de pensée et des ambitions qui pouvaient animer ses équipes. Ce film, réalisé par une femme à propos d'un personnage féminin, témoigne notamment de la place faite aux femmes dans une institution qui s'est inventée et qui a évolué avec celles et ceux qui y participaient. La tension narrative qui s'y joue entre Paris et la Corse n'est d'ailleurs pas sans évoquer les tensions qui pouvaient exister au CMCC entre ceux qui vivaient à Paris et ceux qui étaient en province.

- 1 À l'issue de la journée d'études organisée par le LESA, TELEMMMe et Image de ville, ce film, dont il n'existe pas d'édition DVD, a été projeté à Marseille le 7 octobre 2017, au Videodrome 2, en présence de la réalisatrice.
- 2 Voir notamment l'émission *Tous au festival!* réalisée par Patrick Martin, FR3 Nice, 1983, archives INA.



Fig. 1 : Anonyme, De gauche à droite : Jean Fléchet, Pomme Meffre, René Allio, Marie-Jeanne Tomasi, Olivier Girard et Gisèle Cavali au Festival de Cannes, mai 1983, Archives régionales/fonds CMCC.

Pomme Meffre a été administratrice du Centre Méditerranéen de Création Cinématographique avant de devenir réalisatrice. Elle vient du théâtre où elle a collaboré avec des metteurs en scène comme Patrice Chéreau ou Peter Brook. Son mari, le comédien Armand Meffre³, a connu René Allio alors que ce dernier travaillait comme scénographe au théâtre de la Cité de Roger Planchon à Villeurbanne⁴. Armand Meffre joue en 1964 un rôle dans *La Vieille Dame indigne* de René Allio. Il apparaît également dans *Retour à Marseille* en 1980. La relation entre le comédien et le réalisateur est donc ancienne au moment de la création du CMCC et Armand Meffre sera régulièrement présent à Fontblanche lors des séminaires et des colloques organisés par René Allio et son équipe. Sachant que Pomme Meffre a déjà une longue expérience du théâtre en tant qu'administratrice, René Allio la sollicite en 1978 pour l'aider à mettre en place le CMCC. Elle travaille à ce moment-là pour le théâtre de Chaillot. Elle accepte la proposition et quitte provisoirement Paris pour venir travailler à Vitrolles. Elle devient administratrice du Centre durant la phase de sa mise en place à partir de 1978. Elle participe à la préparation des premières rencontres de Fontblanche (« Territoire de

3 Pomme et Armand Meffre se sont mariés en 1958.

4 Voir le témoignage de Pomme Meffre dans ce livre, p. 153-154.

la narration filmique ») et reste administratrice jusqu'aux premières Rencontres qui se déroulent en avril 1980. Elle est également stagiaire sur le tournage de *Retour à Marseille* entre 1978 et 1979. Elle se forme ainsi au cinéma en travaillant aux côtés de René Allio et découvre son propre désir de faire des films comme elle l'explique dans un texte de 1983 :

J'ai débuté dans la vie active en alignant de très bons chocolats dans de très belles boîtes chez un grand traiteur, écrit Pomme Meffre.

Les hasards de la vie et mon mariage avec un peintre comédien m'ont amenée ensuite au théâtre où j'ai travaillé successivement comme secrétaire et assistante auprès de Jean Vilar et Peter Brook.

Devenue administratrice de Jean-Pierre Vincent et de Jean Jourdheuil, j'ai participé de très près aux mises en scène, au travail avec les comédiens et à la création des décors.

Puis j'ai rencontré René Allio.

Cette rencontre a été déterminante.

Après avoir participé avec lui à la création du CMCC (Centre Méditerranéen de Création Cinématographique), j'ai été stagiaire sur son film *Retour à Marseille* et c'est là que j'ai su que je voulais faire du cinéma⁵.

L'idée d'écrire un film vient ainsi peu à peu. Encouragée et soutenue par René Allio, elle rédige un premier scénario, en 1982, à 49 ans, intitulé *Le Boulanger de Bonifacio*. Le personnage principal est une caissière de théâtre au chômage. Pomme Meffre s'inspire de l'histoire vraie d'une amie qui a perdu son travail dans un théâtre parisien. « Touchée très fortement par un fait divers, je me suis mise à le recréer à partir d'un scénario que j'ai écrit trois fois avant d'oser me faire confiance⁶. » Imaginant ce que peuvent être les journées de cette femme, elle met en récit le désœuvrement de Solange et le développe sur une durée d'un peu plus d'un an. Il se passe au début des années 1980, au moment où, en France, le chômage devient un phénomène social important. Face au temps libre imposé par l'absence d'emploi, Solange erre dans Paris. Elle fait les magasins, dialogue avec des amies, se redécouvre elle-même. Mais avouer qu'elle a perdu son emploi reste délicat. Alors qu'elle s'est inscrite pour rechercher un autre travail et que sa fille et ses amis proches la soutiennent dans ses démarches, elle refuse d'avouer sa situation à ses voisins ou sa concierge. Elle sort tous les jours, comme si elle allait travailler et passe son temps dans les parcs, les grands magasins et les cafés avant de rentrer chez elle, tard le soir, comme si elle revenait toujours de son poste de caissière de théâtre. Peu à peu, des souvenirs du passé reviennent et au détour

5 *Le Grain de sable (Le Boulanger de Bonifacio)* de Pomme MEFFRE, Coproduction du film. – Réalisation : scénario, contrats de coproduction, de diffusion, d'avance sur recettes et de cession des droits, mandat de distribution, demande d'immatriculation du film au Registre public du Centre National de la Cinématographie, conventions et attestations de stage, correspondance, photographies de fin de tournage ; promotion du film : carton d'invitation, liste des invités à l'avant-première, correspondance, revue de presse, documentation. 1982-1989. Archives régionales PACA, fonds CMCC, Boîte 5J272.

6 *Ibid.*

d'une conversation avec son amie Catherine qui évoque la Corse, elle se souvient d'un amoureux qu'elle a connu dans sa jeunesse, un boulanger de Bonifacio. Au drame social que représente le chômage pour une femme divorcée de 43 ans, le scénario va conjuguer le thème de l'amour de jeunesse inassouvi. Ce désir qui ressurgit éloigne peu à peu le personnage de ses proches et de son présent. Solange bascule alors de la flânerie urbaine à une errance psychique de plus en plus douloureuse. L'absence de perspective et le fantasme amoureux la conduiront à une issue fatale.

Pour Pomme Meffre, le passage de l'écriture du scénario à sa réalisation s'est fait, comme elle l'explique, par l'étape du dessin « [...] avec la même conscience que je mettais à ranger [les boîtes de chocolat], je me suis mise à dessiner (selon mes moyens) chaque plan afin de savoir où cette histoire allait me mener⁷. » Le travail de production bénéficie du soutien du CMCC et René Allio suggère de solliciter Delphine Seyrig pour le rôle principal. « La suite tient peut-être à cette obstination et à la chance. Ayant obtenu l'avance sur recettes et FR3 m'ayant accordé sa co-production, le CMCC m'a fourni le matériel de tournage et les structures de production avec les Ateliers du Sud. Je pouvais enfin mettre en route mon premier film, *Le Grain de sable*⁸. » Le film est porté à l'écran et sort en 1983. On retrouve dans l'équipe des membres du CMCC comme Catherine Galodé au montage, Vincent Martorana, assistant à la mise en scène ou encore Patrick Houdot, assistant au montage.

Dans le film, le boulanger de Bonifacio du scénario initial reste un personnage fantasmé par Solange, mais il intervient tardivement dans le récit qui se concentre sur son parcours à elle. La première partie du film se déroule dans Paris. Le film installe très vite ses spectateurs dans une forme de banalité du quotidien qui tranche avec l'élégance et le regard rêveur de Solange. On la voit ranger sa guérite de caissière, présenter les comptes au directeur du théâtre, lire le journal à une terrasse de café, essayer du maquillage ou des vêtements jusqu'à ce que l'action glisse vers le désœuvrement, l'attente et l'insatisfaction. Une séquence centrale tournée à Bonifacio décrit les recherches de Solange pour retrouver son amour de jeunesse. Elle fait césure avec le reste du film qui revient se terminer à Paris après un bref séjour avec des amis en Sologne.

La scène où, au début du film, Solange apprend que le théâtre pour lequel elle travaille va fermer, évoque le fragile équilibre économique des structures culturelles. Alors qu'elle fait le bilan des entrées, le directeur lui fait part de sa décision de fermer son théâtre :

- Combien a-t-on fait de recettes hier soir ? demande le directeur.
- 834 francs, je viens de finir le bordereau, répond Solange.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

- C'est lamentable. Et les locations de la semaine ?
- À part le vendredi et le samedi, c'est très calme.
- Ça ne démarre pas. Aucun mouvement après des critiques dithyrambiques, sauf celui-là. C'est un signe qui ne trompe pas.
- Il faut peut-être attendre un peu. Avec le temps qu'il a fait ces jours-ci, c'est normal. Mais maintenant...
- On cherche toujours des prétextes, j'ai l'habitude. C'est un match de foot à la télé, c'est un discours politique. La pluie, la chaleur, mais je me souviens quand Gérard a joué dans ce théâtre, il faisait un froid de canard, les salles étaient pleines. Non, je crois que je suis dépassé ma petite Solange. Je me bats tout seul avec les dettes depuis des années. Je suis au bout du rouleau. J'ai bien réfléchi, je vais fermer.
- Fermer ? Fermer le théâtre ? Pour toujours ?
- Oui, ma petite Solange. Dès la fin des trente représentations syndicales, je ferme. Je ferme...

Pomme Meffre écrit ce dialogue sans savoir qu'il annonce, de façon quasi prémonitoire, la fin du CMCC. Plusieurs prétextes peuvent justifier les raisons d'un échec commercial dans le milieu du spectacle comme dans celui du cinéma : la concurrence d'un autre spectacle ou d'un nouveau média, une préoccupation de société. Mais ce ne sont finalement que des arguments non vérifiables. Les vraies raisons se conjuguent dans un faisceau d'éléments difficiles à démêler. De fait, la volonté de se battre pour une production artistique fragile fait viscéralement partie des préoccupations des membres du CMCC. Qu'ils ou elles viennent du théâtre ou du cinéma, ils savent qu'ils doivent défendre leur droit à produire et diffuser des œuvres qui n'entrent dans aucun circuit commercial. Ayant travaillé au théâtre et administré le CMCC, Pomme Meffre met au service de son scénario cette connaissance aiguë des milieux culturels. Le suicide de son amie, ce fait divers à l'origine du scénario, ne fait que renforcer la nécessité de réaliser ce film.

Pomme Meffre donne une forme filmique paisible à ce récit dramatique. Aucun moment de crise, aucune tension apparente ne motivent le personnage de Solange. Les scènes sont décrites linéairement et sans pathos. Solange apparaît comme un personnage de simple caissière de théâtre qui parle peu et met à distance ce qui lui arrive. Il faut rappeler que le cinéma s'est très rarement intéressé à des personnages féminins aussi anodins, réservés et discrets que Solange avant *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*, réalisé par Chantal Akerman en 1975. Bien qu'également interprété par Delphine Seyrig, le personnage de Pomme Meffre n'a que peu de lien avec celui de Chantal Akerman : Solange est une femme divorcée confrontée à la honte d'être sans emploi, l'inactivité et la solitude. Un peu comme Jeanne Dielman, elle est décrite comme une femme consciencieuse dans son travail et méticuleuse dans son quotidien. Mais son élégance et son comportement toujours courtois répondent aux conventions de la classe moyenne française des années 1980. D'un certain niveau social et culturel, elle ne partage pas les difficultés économiques de Jeanne Dielman.

Bien qu'au chômage, elle a construit l'image d'une femme autonome dont l'expérience de vie permet d'être à l'aise en société. Cependant, la perte de son emploi est vécue comme une culpabilité. La scène où elle se rend à l'A.N.P.E. pour s'y inscrire témoigne de ce malaise. Alors qu'elle attend son tour pour accéder au guichet, une autre femme lui fait un signe de tête. Solange se retourne pour la regarder puis elle baisse les yeux et met ses lunettes de soleil pour ne pas parler avec elle. Dans la scène suivante, alors qu'elle raconte cette rencontre à sa fille, interprétée par Coralie Seyrig, la nièce de l'actrice, elle lui avoue, en regardant et rangeant les lunettes solaires qu'elle avait chaussées dans la scène précédente pour ne pas être reconnue : « Tu sais, je me suis sentie en faute, je ne lui ai même pas rendu son bonjour. Tout de suite, j'ai été surprise, j'ai pas osé. » La honte d'avoir perdu son travail et la sensation de ne pas avoir le droit d'être au chômage l'isolent et vont peu à peu la conduire à se réfugier dans l'imaginaire. Dépourvue d'ambition professionnelle, seul le souci de son apparence physique semble pouvoir compenser ce malaise : on la voit à de nombreux moments mettre un bijou, se recoiffer, essayer un chapeau, vérifier dans le miroir que le pli de son vêtement tombe bien... Ces petits gestes la rattachent faiblement au monde en maintenant son image sociale, mais ils ne seront pas suffisants pour donner un sens à sa vie.

En 1982, Delphine Seyrig a déjà une très importante carrière derrière elle. Elle a tourné plus de quarante films avec des auteurs reconnus comme Alain Resnais, François Truffaut, Joseph Losey, Jacques Demy, Chantal Akerman ou Marguerite Duras. Elle a aussi participé aux mouvements féministes du début des années 1970 et, suite à sa rencontre avec Carole Roussopoulos, a elle-même réalisé des films en vidéo. C'est aussi en 1982 qu'elle fonde avec Carole Roussopoulos et Ioana Wieder le centre audiovisuel Simone de Beauvoir qui a pour fonction d'assurer la conservation et la création de documents audiovisuels en lien avec l'histoire des femmes. René Allio, sans la connaître personnellement, pense à elle pour interpréter le rôle de Solange et il suggère à Pomme Meffre de la contacter. Cette dernière lui envoie le scénario en 1980 et Delphine Seyrig accepte de jouer dans ce premier film. Elle attend deux ans que la production soit montée pour interpréter le rôle. La coïncidence des dates permet de comprendre que Delphine Seyrig accepte ce rôle à un moment où sa carrière est engagée dans des choix féministes. Depuis Jeanne Dielman, elle a joué dans trois films de Marguerite Duras, un téléfilm pour la BBC et un téléfilm de Liliane de Kermadec. Elle a également fait la voix du film d'Agnès Varda, *Documenteur*, et rencontré Ulrike Ottinger avec qui elle tourne un film. Ce sont non seulement une majorité de films tournés par des femmes cinéastes, mais aussi des films à la marge du cinéma commercial et qui n'ont qu'un faible succès public malgré la notoriété de Delphine Seyrig.



Fig. 2 : © Pomme Meffre, *Le Grain de sable*. Pomme Meffre dirige Delphine Seyrig (photographie de tournage), 1982, coll. privée Pomme Meffre.

Dans le scénario de Pomme Meffre, la fragilité de Solange intéresse l'actrice. Elle accepte d'incarner ce personnage féminin qu'elle trouve juste et rare au cinéma. Dans une interview, elle dit :

Ce qui m'a tout de suite plu dans le film, dans le scénario, c'est qu'il était très vivant, un très intime portrait de femme. Je trouvais qu'il était juste. Que ce que ce personnage faisait, disait à ses amis, aux personnes avec qui elle a des contacts me semblait bien vu, bien observé. Du coup, j'ai eu envie de le jouer.

Je crois qu'ils (les cinéastes) ne se trompent pas en pensant que je peux m'identifier à ce genre de femmes qui n'ont pas de vocation... qui n'ont pas eu de chance... [...] Alors, elle... elle se contentait très bien – dans le film de Pomme, dans *Le Grain de sable*... - elle se contentait d'être caissière... Les gens qui passaient autour d'elle étaient des gens qui l'amusaient, qui l'intéressaient. C'est comme une sorte de famille, et elle participait à leur vie, à la vie de ce théâtre discrètement... mais elle y participait⁹.

Le film fait interagir Solange avec différentes catégories de personnes : le directeur du théâtre, sa collègue Catherine, les comédiens, ses amis Huguette (Geneviève Fontanel) et Lucien (José Arthur), sa fille Martine, mais aussi des commerçantes, des secrétaires, sa concierge ou des femmes de ménage. Ses interlocuteurs sont donc

⁹ Fragment d'une interview réalisée au Festival de Cannes par Frédéric Mitterrand – 1983. Archives régionales PACA, fonds CMCC, Boîte 5J272.

majoritairement des personnages féminins préoccupés des tâches quotidiennes. La question du ménage, notamment, est récurrente. La scène d'introduction du film est une scène matinale d'immeuble. Cadrée depuis un palier en un plan moyen, une femme de dos passe la serpillère sur les marches. Sa fille joue à côté d'elle. Solange, vêtue d'un tailleur élégant, descend et la salue en souriant à l'enfant. Elles échangent quelques mots de voisinage et celle qui fait le ménage souligne qu'il est rare de croiser Solange en raison de ses horaires de travail. La caméra suit Solange qui sort de l'immeuble, achète un petit bouquet de fleurs devant la bouche de métro et va prendre un café avant de se rendre au théâtre où elle travaille. Lorsque Solange entre finalement dans le hall du théâtre, deux femmes de ménage occupent aussi le cadre avec leurs balais et leurs seaux¹⁰. Solange leur demande si elles ont fini et elle s'installe dans sa guérite de caissière pendant que les deux femmes terminent leur travail. Elle porte une véritable attention à ces femmes auxquelles le film fait de la place sans qu'elles n'aient d'autres fonctions narratives que souligner les qualités d'attention de Solange. De même, son caractère discret et ordonné, presque obéissant, est renforcé par sa relation aux tâches ménagères. Dans une autre scène, alors qu'elle se prépare à sortir de son appartement, le plan est occupé par sa planche et son fer à repasser. Elle doit les contourner puis se ravise et les range avant de sortir. Enfin, lorsque Solange demande à sa fille qui sort faire des courses ce qu'elle peut faire en l'attendant, la réponse de cette dernière : « Tu peux éplucher les pommes de terre » pourrait être un écho direct aux activités ménagères de Jeanne Dielman. Ainsi dans toute la première partie, sans que cela ne soit central, le film met au cœur de l'image l'attention à la vie quotidienne du point de vue d'un personnage féminin.

Le rêve de Solange est de retrouver son amour de jeunesse alors qu'elle n'a plus aucune nouvelle de lui depuis 25 ans. C'est à peu près au milieu du film, lors d'un dîner avec Catherine, son ancienne collègue du théâtre, que Solange parle pour la première fois du grand amour de sa vie, un garçon corse. Le personnage de Catherine, interprété par Brigitte Rouan¹¹, crée un contraste avec Solange. Blonde lumineuse, vêtue de rouge ou de couleurs vives, de vêtements brillants, toujours informée, décidée et dynamique, elle fait ressortir la timidité de Solange dans son tailleur gris, chemisier blanc fermé, imperméable grège, élégante et effacée. Une scène précédente l'a décrite en train de regarder d'anciennes photographies et des lettres dans une boîte sans donner au spectateur davantage de détails. Alors qu'une année s'est écoulée et qu'elle demande à Catherine de l'aider à remplir son dossier de renouvellement pour l'ANPE, toutes deux vont manger dans un restaurant oriental qu'elles connaissent. Catherine

10 Leur présence peut évoquer le personnage de Jeanne interprété par Simone Signoret dans le film de René Allio, *Rude journée pour la reine* (1973).

11 Tout en continuant sa carrière d'actrice, Brigitte Rouan passe à la réalisation en 1985. Un de ses projets de scénarios est conservé aux archives du CMCC.

vient juste de retrouver du travail chez un avocat mais elle préférerait partir vivre et travailler en Corse où se trouve son frère. Solange évoque alors un jeune homme corse qu'elle a connu lorsqu'elle avait 18 ans. Un garçon de son âge, blond aux yeux noirs, Antoine, et dit « c'est LE grand amour de ma vie ». Son amie, étonnée, pensait que c'était Pierre, le père de sa fille. Solange lui explique que Pierre, c'était autre chose, et les deux femmes reprennent la conversation à propos d'Antoine Marchetti, le boulanger. Si ce récit semble anecdotique, le dialogue des deux femmes contribue fortement à dessiner le portrait de Solange. On y perçoit une femme tiraillée entre son désir amoureux et son désir de répondre à une certaine image sociale.

- Ah... Bonifacio, J'irai bien y faire un tour cet été, dit Catherine. Si je rencontre ton grand amour, qu'est ce que je lui dis ?
- Rien, répond Solange. Surtout, tu ne parles pas de moi. Mais tu pourrais te renseigner quand même ! Tu pourrais essayer de savoir s'il est marié ou s'il est encore célibataire. On sait jamais, il est peut-être seul lui aussi !

Une part de ce récit de vie renvoie très fortement à la condition des femmes de sa génération. Son amour pour Antoine a été contrarié par la volonté de ses parents : par un père qui ne voulait pas de Corse dans la famille et par une mère qui interceptait les lettres qu'il lui envoyait. Cet amour interdit va prendre de plus en plus de place dans sa vie. Rentrant chez elle, de nuit, après cette discussion d'apparence légère et anodine, elle se heurte dans l'obscurité à une table basse qui la fait tomber sur son lit-banquette. La chute est l'occasion d'une crise de larmes qui révèle la profondeur de sa blessure morale. Au bout d'un long moment de pleurs (le plan dure trois minutes), elle se redresse, reprend la boîte qui contient ses lettres et relit les mots d'Antoine qui décrivent Bonifacio, seule chose qui semble l'apaiser.

Le film produit alors une ellipse assez surprenante et joue sur une ambiguïté interprétative. Au profit d'un raccord de plan, on passe de Paris à Bonifacio sans aucun préavis. Alors que Solange lit la lettre d'Antoine, elle s'immobilise, le regard dans le vide. Un raccord nous fait entrer avec Solange dans une autre pièce plongée dans l'obscurité. Le spectateur la pense encore à Paris, mais elle s'approche des volets et les ouvre comme si c'était le petit matin. Au plan suivant, elle sort sur un balcon qui donne sur le port de Bonifacio. On ne sait plus si l'intérieur que l'on pensait être celui de son appartement est devenu celui d'une chambre d'hôtel. On se demande même un instant si elle s'est endormie à Paris et rêve de la Corse ou si, dans une ellipse, elle a vraiment décidé de partir. La séquence corse est autonome. Il est impossible de la dater ou de lui donner une durée, impossible de la rattacher clairement au reste du film par une indication visuelle ou dialoguée. Comme à Paris, Solange marche dans les rues, mais là, elle marche de boulangerie en boulangerie. Elle achète du pain, des biscuits, se renseigne sur les noms des propriétaires du commerce à la recherche d'Antoine Marchetti. Elle passe de rue en rue. Cette flânerie dure-t-elle une journée

ou une semaine ? Dure-t-elle quelques secondes d'un rêve ? Le film laisse cela à la libre appréciation du spectateur. La flânerie se termine sur une place en hauteur du village. Solange y mange un ultime gâteau. Des cloches se font entendre et un cortège funèbre sort d'une église. Au plan suivant, Solange visite le cimetière marin de Bonifacio. C'est un plan de grand ensemble, cadré en diagonale et légère plongée. Il donne à voir Solange qui circule dans une allée entre les enfilades de petites chapelles aux toits. Derrière le cimetière s'étendent le plateau du Bosco et la mer à gauche. Au plan suivant, Solange est allongée sur son lit d'hôtel dans la même diagonale que celle de l'allée du cimetière. Les motifs fleuris de la tapisserie et du dessus de lit évoquent la régularité des motifs géométriques des toits des chapelles. Solange se repose, bras repliés sous la nuque. Elle prend son sac à main et le vide sur le lit. Elle vérifie l'horaire de son billet de bateau, le replace dans son sac. Elle vide son porte-monnaie, vérifie son argent, glisse ses billets dans un carnet, puis replace le tout dans son sac. Elle se rallonge, une main posée derrière sa nuque. Elle se rassoit au milieu du lit et met un pansement sur un orteil. Elle remet ses lunettes de soleil, replace son collier, s'assoit au bord du lit, enfle ses chaussures, prend son sac, ses cigarettes, se lève et sort ; le plan fixe dure au-delà du nécessaire. En trois minutes et trente secondes, il ne raconte rien de précis, rien de nécessaire à l'avancée de l'intrigue. Il occupe pourtant un volume narratif important comme celui des plans d'attente sur des bancs publics ou dans un centre commercial. Mais ici Solange ne semble pas désœuvrée. Elle est pensive, occupée à de micro-actions qui confèrent à la scène une dimension profondément réaliste. Les cris d'enfants qui jouent dans la rue, leurs pas et des cigales lointaines offrent un hors champ contrasté à son visage indécidablement soucieux.

On la retrouve alors sur la falaise face à la mer, regardant ce gros rocher solitaire. La voix hors champ d'un guide de bateau touristique rappelle qu'il s'agit du rocher le plus célèbre de Corse dit « Le grain de sable ». Catherine l'avait évoqué à Paris. Il donne son titre au film et fait visiblement obstacle dans la pensée de Solange. Elle le regarde mais ne peut plus agir. Sa voix *off* vient se poser sur le ressac, dans les rochers qui semblent recevoir sa pensée. « Tu te souviens la première fois, c'était à Paris, à l'Arc-en-ciel, tu m'avais invitée à danser toute la soirée. À la fin du bal, tu m'avais offert un dernier verre au bar. Tu as hésité puis tu m'as dit : – Vous me plaisez beaucoup Solange. Revenez dimanche prochain. – Je ne sais pas. – Ah si... si, venez, je vous attendrai... » Solange est assise dans l'herbe. Elle répète trois fois à haute voix les derniers mots comme perdue dans l'espoir que l'autre l'aurait attendue. Ainsi toute la scène fonctionne sur des ambiguïtés interprétatives : ne pas savoir si cette scène dont il ne sera plus jamais question dans le film a eu lieu ou non, ne pas savoir si on a affaire à une voix intérieure ou à une voix prononcée, ne pas savoir comment Solange arrive et repart de Bonifacio. Au plan suivant, sans transition, Solange prend son petit-déjeuner dans sa cuisine parisienne. La brutalité du raccord et le visage décomposé et pensif de

Solange pourraient confirmer l'hypothèse du rêve. Elle se lève et passe dans le salon où le lit est défait avec la boîte de lettres ouvertes et les courriers d'Antoine étalés sur la couverture comme après le repas avec Catherine. Un petit bruit de tourne-disque enrayé se fait entendre. Solange se lève pour replacer le bras de l'appareil et l'éteindre. Elle se rassoit sur le lit. On frappe à la porte pour le relevé des compteurs. Elle ne réagit pas. L'ouvrier du gaz s'éloigne.

Delphine Seyrig confirme la lecture imaginaire de cette scène et la rattache à la condition des femmes :

Les personnages comme Solange existent... dans beaucoup de milieux... n'importe où... des femmes sont très indéfinies puisqu'elle n'ont jamais eu le choix de ce qu'elles voulaient, donc leur imagination est libre... elle ne sait pas toujours où se poser... mais elles ont des rêves... mais des rêves difficiles à formuler¹²...

Qu'elle soit rêvée ou vécue, la scène de la Corse devait donc fonctionner comme une séquence déconnectée du reste du film. Cette séquence marque une césure dans le film. Elle fonctionne comme un point de bascule dans la phase de dépression. Le fait de ne pas avoir pu choisir sa vie, d'avoir accepté sa condition, d'avoir tu ses désirs, de s'être conformée à ce que sa famille et la société lui ont imposé ne permet pas à Solange d'envisager une vie autre qu'imaginaire. L'angoisse de ne pas retrouver d'emploi est remplacée par le désir fou de retrouver Antoine. Mais c'est une réalité dont elle ne peut pas parler. La dernière partie du film décrit les tentatives de ses amis pour la distraire. Lucien et Huguette lui présentent un potentiel parti (Maurice, un médecin divorcé, interprété par Michel Aumont), Huguette la conduit chez le coiffeur, lui fait acheter des vêtements neufs, ils l'emmènent à la campagne passer Noël chez Maurice. Elle ne pense qu'à retrouver Antoine. Elle croit l'apercevoir dans la rue et aborde un inconnu qui ne comprend pas ce qu'elle lui demande.

Ainsi, Solange porte jusqu'au bout et jusqu'à l'effondrement la douleur accumulée par une vie d'insatisfactions. Aucune solution ne lui semble envisageable. Un an de chômage ne débouche sur aucune possibilité d'emploi, aucune rencontre ne semble pouvoir aboutir à un devenir possible. Même sa fille, pour qui elle a repeint les murs de la chambre d'un enfant à naître, lui reproche le choix de la couleur. Ses amis proches deviennent maladroits. Lors du dîner où Huguette et Lucien lui présentent Maurice, la discussion est d'abord légère. Il s'agit de faire connaissance, de parler de tout et de rien. Solange leur demande : « Et vous, le travail ? ». Huguette fait un rapide compte-rendu de la situation de l'hôpital où elle exerce. Elle se tourne alors vers Lucien qui travaille dans une banque. « La seule chose qui me console, dit-il en souriant, c'est que dans les banques, on ne craint pas le chômage. On en a toujours besoin. » Cette offense lancée par Lucien, presque à son insu, est reçue silencieusement par Solange

12 Fragment d'interview avec Frédéric Mitterrand – 1983. *op. cit.*

qui continue son repas. Les autres se plongent dans un silence gêné. Tous ces petits événements vont peu à peu contribuer à distendre le lien déjà fragile entre Solange et la réalité. Dès le début, le film adopte la figure de la flânerie et la forme balade qui évoquent très directement les traits repérés par Gilles Deleuze comme étant caractéristiques des cinémas de la modernité¹³, contemporains du projet de Pomme Meffre. Mais en plaçant un personnage féminin au cœur de cette errance, la réalisatrice donne une tonalité particulière à la rupture du lien qui aurait pu unir le personnage avec le monde.



Fig. 3 : © Pomme Meffre, Photographie de plateau : Michel Aumont, Geneviève Fontanel, José Artur, Delphine Seyrig, 1982, coll. privée Pomme Meffre.

Le maigre rapport au réel qui était le sien dans la première partie du film se délite dans la deuxième moitié. L'appartement si bien rangé se dégrade au fur et à mesure que le malaise psychique se développe. Après la séquence de Bonifacio, le « souci du ménage » a quasiment disparu. Ce n'est que de très mauvaise grâce que Solange accepte d'aller chez le coiffeur avec Huguette. La vaisselle s'accumule chez elle et elle ne veille plus à laisser ses clés à la concierge pour le relevé du compteur. Tout cela pourrait sembler très anodin mais contribue à figurer l'effondrement du personnage. On pourrait penser à *Baxter, Vera Baxter* de Marguerite Duras (1977) qui questionne aussi la douleur d'un amour perdu. Mais le schéma narratif est très différent. Le personnage de Duras

13 Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'Image-Mouvement* et *Cinéma 2 : L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1983 et 1985.

envisage aussi le suicide, mais frontalement. Ici, tout a lieu de biais, regard baissé, dans la gêne et le malaise. Aucun plan n'est d'ailleurs cadré de face. Les décors sont filmés dans un axe légèrement oblique. Que les personnages soient assis sur un banc, à un comptoir, devant un mur, la caméra n'est jamais frontale. Cet axe n'est jamais suffisant pour ouvrir une vraie profondeur de champ. Cette sensation de fermeture est renforcée par des fonds visuels sursaturés. C'est le cas dès le début du film où les murs du théâtre sont recouverts d'affiches, dans les cafés ou l'agence de l'ANPE, où aucun mur n'est laissé vide, ou dans les grands magasins qui regorgent de vêtements ou de meubles.

Chez Solange, les murs sont ornés d'objets de cuivre ou de gravures. Lorsqu'un espace pourrait être laissé vide, il est occupé par une plante. Dans la scène où Solange postule pour une place de serveuse dans un restaurant italien, la salle où elle attend le patron (joué par Armand Meffre) est décorée par une quantité impressionnante de bouteilles de Chianti, suspendues aux murs et au plafond. Les tables dressées sur des nappes rouges, les piles d'assiettes en amorce du cadre donnent une sensation d'étouffement. Aucun espace vide n'offre la moindre respiration. De même, lorsque la mer est filmée, les falaises de Bonifacio bouchent l'écran ou bien la mer est cadrée en plongée et sans horizon. Ainsi l'effondrement est-il renforcé par un travail de figuration de l'étouffement. Ce principe de remplissage du cadre prépare visuellement la scène finale.



Fig. 4 : © Pomme Meffre, Photographie de tournage : Pomme Meffre dirige la prise de vue sur le tournage du *Grain de sable*, 1982, coll. privée Pomme Meffre.

Elle est introduite par un raccord *cut* assez brutal. Alors que Solange est partie avec Huguette et Lucien passer quelques jours à la campagne chez Maurice, on la retrouve au comptoir d'une patinoire. C'est l'ancien dancing L'Arc-en-ciel où elle avait rencontré Antoine. Elle demande au barman depuis combien de temps le lieu a été modifié. Lui-même ignore que c'était un dancing. Sans transition, au petit-déjeuner, dans sa maison de campagne, Maurice explique à ses amis que Solange lui a demandé de la ramener à Paris dans la nuit. Au plan suivant, au profit d'une ellipse non mesurable, deux pompiers détruisent la porte de l'appartement de Solange. Ils sont suivis de Martine, Lucien, Huguette et Maurice. Les pompiers la trouvent allongée sur son lit-banquette et constatent son décès. Solange est vêtue d'une robe et de chaussures blanches. Elle a disposé sur le meuble qui entoure son lit quatre bouquets de fleurs. Des fleurs blanches ornent la tête du lit et deux petits bouquets rouges entourent un grand bouquet blanc le long du mur. La mise en scène macabre est surlignée par une petite lampe de chevet éclairée à l'angle du lit. On retrouve l'ordre, l'élégance et le bon goût qui caractérisaient Solange. Regardant l'espace qui les entoure, Lucien et Maurice découvrent un pan de mur couvert d'images de Corse : des cartes de géographie, des cartes postales, des dépliants touristiques, les probables lettres d'Antoine épinglées, un foulard et un fanion corses, quelques photomaton sont disposés autour d'une grande photo noir-et-blanc qui servira de fond au générique final. On y voit Solange, jeune femme en robe blanche, qui donne la main à un jeune homme dans un parc. La pensée intérieure de Solange est ainsi finalement révélée aux autres par ce mur recouvert d'images qui dessinent la carte de ses désirs. Elle l'a conçue pour le leur donner à voir et dire ce qu'elle a toujours tu. Catherine, son amie qui savait, est la seule à ne pas être présente.

Le CMCC a offert à Pomme Meffre la structure et les moyens pour porter à l'écran ce fait divers d'apparence très anodine. Le choix d'un personnage de caissière de théâtre et la dimension anecdotique du récit font paradoxalement l'originalité et la force du film. Ne s'intéresser qu'aux détails de la vie de cette femme, à la routine de ses journées, à l'indifférence sociale, à la force qu'il lui faut pour tenir malgré tout avant de sombrer définitivement aurait probablement été plus difficile avec une autre structure de production. Au-delà du soutien structurel et financier, il est clair que René Allio donne à Pomme Meffre la confiance nécessaire pour se lancer elle-même dans la réalisation. Le film est également soutenu par la qualité du jeu des acteurs, par le soin porté au cadre par Jean-Noël Ferragut, et au montage par Catherine Galodé et son équipe, qui assurent au personnage principal une tonalité particulière. Pomme Meffre fait partie des quelques femmes qui ont été soutenues par le Centre (comme Gisèle Cavali, Caroline Chomienne, Catherine Galodé, Marie-Jeanne Tomasi...) à une période où, en France, les métiers du cinéma leurs sont encore peu ouverts et où les réalisatrices se distinguent par leur rareté. Quelques femmes ont travaillé au CMCC comme

Pomme Meffre, *Le Grain de sable* (1983)

monteuses (Françoise Merville, Catherine Poitevin...). Plus rares, en revanche, sont celles qui, comme Magda Wassef, directrice du festival de Louxor, ont été invitées à participer aux colloques ou aux séminaires où la parole était majoritairement distribuée entre les hommes de la profession. La programmation cinématographique du CMCC faisait pourtant la place aux réalisatrices contemporaines : Agnès Varda, Chantal Akerman ou Helma Sanders Brahm, par exemple, ont été invitées à venir y montrer leurs films. Aussi le sujet même du film de Pomme Meffre, l'effacement des femmes, est-il encore un sujet d'actualité au début des années 1980. Une fin autre que tragique, qui aurait trahi la réalité du fait divers, n'aurait pas été envisageable pour ce film.



Robert Kramer et l'expérience

Quelques réflexions à partir de son invitation au Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

DAVID YON

Le mois de mai, un peu avant l'été. De l'électricité dans l'air. Sur le quai de la gare, je regarde les coquelicots qui poussent entre les rails. Leurs pétales délicats ne résisteront pas aux pluies à venir. Mais à cet instant, ce rouge vif me remplit de joie. Je viens de passer plusieurs jours à Caen à l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine où sont conservées les archives du cinéaste Robert Kramer. Je me remémore une phrase qu'il a écrite : « Moi, dans ce phare, en train de penser que l'histoire du cinéma ne fait que consigner notre séparation mélancolique d'avec l'essentiel¹ ».

J'ai commencé le tournage d'un film à Marseille mais quelque chose n'a pas lieu, comme si je m'étais éloigné de mon regard. Je dois retrouver la nécessité du film et réécrire le scénario à partir de celle-ci. Je me demande comment prendre position avec le cinéma, comment vivre et faire des films peuvent s'accorder ? À cet égard, les films de Robert Kramer sont des compagnons et son parcours de cinéaste est riche en enseignements. Pendant le voyage en train qui me ramène à Marseille, je revois une vidéo datant du 4 avril 1982 où le cinéaste intervient dans un séminaire « Écritures et cinéma² ».

1 Robert Kramer, « Walk the Walk », *Trafic*, n° 33, printemps 2000, p. 140.

2 Avec des amis, Fabrice Coppin et Lo Thivolle et par l'intermédiaire de Thérèse Consolo, nous avons pu retrouver les cassettes VHS des séminaires et nous les avons fait numériser au *Polygone étoilé*, lieu associatif de cinéma indépendant à Marseille. Ces vidéos sont maintenant accessibles sur le site internet de la revue *Dérives* à l'adresse : <https://derives.tv/constellation/cmcc/> ; travail d'édition : Katharina Bellan et Marguerite Vappereau.



Fig. 1. De gauche à droite, René Allio, Robert Kramer et Philippe Pilard au CMCC pendant le séminaire Écriture, avril 1982, Archives régionales/fonds CMCC.

La rencontre se déroule au Centre Méditerranéen de Création Cinématographique (CMCC) sur le domaine de Fontblanche, ancienne propriété agricole près de Marseille. Robert Kramer est au centre de deux tables. À sa droite, sont assis les cinéastes Jean-Pierre Daniel, Renaud Victor et René Allio. Robert Kramer semble nerveux. Il va avoir 43 ans. Il s'est installé en France en 1979, notamment pour essayer de vivre de son cinéma. Aux États-Unis, ses films passaient inaperçus. Il n'était ni dans le cinéma hollywoodien, ni dans le cinéma indépendant. En France, il bénéficie de soutiens mais les premiers films réalisés dans ce contexte ne lui donnent pas satisfaction. Il n'a pas encore trouvé une forme cinématographique qui lui convienne. Il entend dire que ses films sont incompréhensibles, qu'il a un talent qui se perd. Il vient de terminer le film *À toute allure* qui fera partie de la sélection française en compétition officielle au Festival de Cannes en mai 1982. Il se demande si cela lui permettra d'avoir plus de moyens pour réaliser ses prochains films. Il aimerait tourner un long-métrage de science-fiction avec un budget plus important³. Le financement du cinéma exige au préalable l'écriture d'un scénario mais la relation de Robert Kramer à l'écriture est

3 Ce film s'intitulera *Diesel* (1985). Il sera un échec aussi bien artistique qu'économique et marquera une étape importante dans son cheminement cinématographique. Lire à ce sujet le texte de Robert Kramer,

complexe. Il travaille une écriture fragmentaire qui retranscrit le cheminement de sa pensée. Aussi, il se demande s'il est possible de prévoir une image avant de la voir.

La veille de la rencontre au CMCC, le film *Milestones* (1975), de Robert Kramer et John Douglas, est projeté aux participants du séminaire. Cette matinée du 4 avril, le cinéaste s'explique sur sa méthode de fabrication du film :

Le problème pour moi, c'est qu'est-ce que le sujet de ce film, mais toutes les choses qui sont vraiment bien, qui me touchent beaucoup, sont comme des expériences ; c'est quelque chose que tu vis pendant six heures, une heure... alors, comme toutes les bonnes expériences qu'on a dans une vie, est-ce qu'on peut dire facilement ce qu'est le sujet de ces expériences ? C'est plutôt global⁴.

Par ces quelques mots, Robert Kramer souligne l'importance de l'expérience dans son rapport au cinéma et sa difficulté à restreindre un film à un sujet. Il restera fidèle à cette ligne de conduite jusqu'à son dernier film. En juillet 1997, Vincent Vatrican et Cédric Venail lui commandent un texte pour introduire un recueil autour de son cinéma. Il fait le point sur sa pratique et écrit : « J'ai été amené à croire qu'il est moins intéressant de raconter quelque chose à quelqu'un que de créer un espace où l'expérience puisse se partager. Partager notre confusion et notre curiosité, par exemple, faire certaines découvertes ensemble⁵ ».

Je me demande comment cette approche de l'expérience a travaillé le cinéma de Robert Kramer tout au long de sa vie ? Pour tenter de trouver des réponses, je vais prendre appui sur des éléments biographiques, sur des entretiens avec des collaborateurs du cinéaste ainsi que sur ses écrits et archives.

L'enfance et les effets de la guerre

Robert Kramer est né le 22 juin 1939 à New York, quelques jours avant que la Seconde Guerre mondiale ne soit déclarée. Son histoire familiale est traversée par les exils. Les grands-parents de Robert étaient juifs et ont immigré aux États-Unis, de Pologne du côté paternel et d'Ukraine du côté maternel. Milton, son père, a étudié la médecine à Berlin en 1931. Au même moment, sa mère étudiait les arts au Bauhaus de Berlin. Ses parents se rencontrent à leur retour aux États-Unis et se marient à New York en 1937. Milton devient médecin pour l'armée. En 1942, il est muté en Virginie occidentale. La famille quitte donc New York pour s'installer à la campagne. Jusqu'à la fin de la

« Les années de la taupe (compte rendu personnel de la fabrication d'un film mineur) », *Le Travail de l'art*, n° 4, Été/Automne 1999.

4 Retranscription du séminaire « Écriture » du 4 avril 1982, p. 77, Archives régionales PACA, Fonds CMCC, côte 5 J 164.

5 Robert Kramer, *Snap Shots, Trajets*, projet conçu et dirigé par Vincent Vatrican et Cédric Venail, Institut de l'image, Aix-en-Provence, 2001, p. 8.

guerre, Robert ne va pas à l'école car ses parents se méfient de l'antisémitisme très vif de l'époque. Il passe son temps à jouer dans ces espaces sauvages : « À la campagne, c'est l'endroit où on prend contact avec les autres rythmes des choses, absolument non-politiques, éternels⁶ ». Mais même au milieu de cette nature la guerre est présente hors champ. Il en perçoit les effets. Son père fait partie de l'équipe d'investigation missionnée à Hiroshima et à l'hôpital militaire de Yokohama juste après les bombardements de 1945. Il doit mener une enquête au Japon quant aux effets de la bombe atomique sur le corps humain. À son retour, en juin 1946, quelque chose s'est brisé en lui. Une distance s'installe entre Milton et son fils, comme une impossibilité à partager cette expérience⁷. Il restera de ce voyage quelques photographies prises par Milton de ce qu'il a vu à Hiroshima. Des traces que Robert Kramer a gardées précieusement dans ses archives malgré ses nombreux déménagements. On y voit la ville détruite et des regards d'enfants. Robert est fils unique, il est le seul enfant dans le foyer familial à devoir affronter le silence de son père :

Je vivais à la campagne avec mes parents et un oncle qui avait perdu une jambe lors de la Première Guerre mondiale. Son amputation lui provoquait encore des douleurs persistantes. Le soir, lorsque mes parents lisaient à haute voix le livre de Norman Mailer *The Naked and the Dead*, qui a pour sujet la guerre dans le Pacifique, l'on pouvait entendre l'infirmier qui faisait vibrer la structure métallique de son fauteuil. Ainsi pour moi, la réalité des deux guerres s'interpénétrait. Réalité du récit, réalité de la souffrance physique⁸.

Ce témoignage me rappelle que dans son approche du cinéma Robert Kramer n'a jamais voulu séparer le documentaire (ici la souffrance physique de son oncle) et la fiction (ici la réalité du récit de *The Naked and the Dead*).

John Berger, un écrivain apprécié par le cinéaste et qui deviendra son ami dans les années quatre-vingt-dix, a écrit : « Le chaos environnant existe et il est une menace parce qu'il est irréel. Sans un foyer au centre du réel, on ne sait pas où se réfugier, on est perdu dans le non-être et dans l'irréalité. Sans un foyer, tout se décompose en fragments⁹ ». Une question reviendra dans beaucoup de films que Robert Kramer réalisera plus tard : où est le foyer ?

6 Entretien avec Robert Kramer par Bernard Eisenschitz, avec la participation de Roberto Turgliatto, *Points de départ*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 2001, p. 41.

7 « Il avait son expérience à lui. On m'a dit de ne pas lui parler du Japon. Milton n'en disait rien. C'était disparu en lui. Il se repliait sur lui-même, il était déprimé. J'étais distant. Milton est mort jeune. On n'a jamais abordé ça. » Robert Kramer évoque cet événement dans la voix off de son film *Route one/USA* (1989).

8 Robert Kramer, *Les Médias et la guerre*, Actes du Colloque du 13 avril 1991 organisé par le Centre d'Études Critiques le Laboratoire Médias-fiction de l'Université Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis, IMEC, fonds Robert Kramer, côte KRM/BE/5.

9 John Berger, *L'Éxil, La Lettre Internationale*, printemps 1985. Disponible sur : <http://www.peripheries.net/article195.html>.

L'engagement politique et le cinéma

À la fin des années cinquante, Robert Kramer va étudier la philosophie et l'Histoire de l'Europe de l'Ouest au Swarthmore College et à l'Université de Stanford. Il souhaite devenir écrivain. Il se sent proche de la démarche d'écrivains modernes américains qui ont travaillé une nouvelle forme de récit après la catastrophe de la Première Guerre mondiale. Une forme qui s'appuie sur la fragmentation. En 1964, il termine l'écriture du roman *In the Middle Distance* où le narrateur s'exprime ainsi :

Je ne suis pas sûr de savoir pourquoi j'ai emprunté ces sentiers obscurs et ce mode inarticulé au lieu d'être plus direct. En lisant le peu de mes descriptions, je ne vois que des impressions, des ambiances, des scènes fragmentaires, comme des plans aléatoires composant un film resté inexplicité et échappant à l'analyse¹⁰.

Ces quelques mots ont été écrits avant que Robert Kramer ne commence à réaliser des films et pourtant on peut déjà y reconnaître une forme qui travaillera son cinéma. Trente ans plus tard, nous retrouvons ce même état d'esprit qui semble ne pas l'avoir quitté lorsqu'il explique son travail cinématographique à Bernard Eisenschitz :

Il y a une structure qui est presque la même pour tous les films : on arrive au milieu de quelque chose, et des tas d'éléments vous sont donnés. C'est fragmentaire, chaotique, vous recevez beaucoup de signes, beaucoup de petites choses avec quoi vous débrouiller. Petit à petit, ça commence à se consolider. Je crois que c'est un reflet très exact du fonctionnement de mon esprit¹¹.

Les écrits de Robert Kramer sont tous refusés par les éditeurs, aussi il trouve la position d'écrivain intenable car trop solitaire. Dès le milieu des années 60, il rencontre les réalisateurs Robert Machover et Norman Fruchter et se dirige vers le cinéma. Dans un même mouvement, il s'engage dans des groupes de gauche radicale pour l'émancipation des minorités. En 1967, il co-fonde *Newsreel*, une coopérative de production et de diffusion de films engagés. Le cinéma est alors pour lui une manière d'accompagner et de penser ces luttes. Une nouvelle guerre éclate, cette fois Robert Kramer veut aller sur place, au Vietnam, peut-être pour rassembler les éléments fragmentaires de la guerre qu'il a perçus dans son enfance. Il fera un film de ce voyage avec son ami John Douglas :

En tant que représentants de *Newsreel*, une organisation de cinéma révolutionnaire, nous avons été au Vietnam du Nord en 1969. Nous avons voyagé dans le pays et y avons tourné un film intitulé *People's War*. Le Vietnam était devenu une série d'images vivantes et de sensations vivantes pour nos yeux et nos oreilles et nos nez. Et pour

10 « I am not sure why I didn't go straight forward instead of this inarticulate and obscure way. Reading what little I have described, I see only impressions, moods, small scenes, like random shots form a movie-unexplained and unexamined. » Lettre des éditions Alfred Knopf, IMEC, fonds Robert Kramer, côte 344KRM/199/38.

11 Entretien avec Robert Kramer par Bernard Eisenschitz, avec la participation de Roberto Turgliatto, *Points de départ*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 2001, p. 48.

David Yon

nous deux, ceci reste une expérience auprès de laquelle les autres sont moindres : un sentiment d'immédiat, de vivre dans le présent, armés d'un but et d'une clarté très grands - le sentiment de la force de millions de gens réunis en une communauté riche et variée pour une même lutte¹².

Nous retrouvons dans ce témoignage le fameux mot « expérience », auquel est accolé le mot « présent ». J'imagine qu'à ce moment-là, quelque chose se recompose en lui avec le sentiment de « vivre dans le présent ». La lutte politique et la réalisation de films en lien avec ces luttes lui donnent cet élan. Entre 1965 et 1975, il réalise ou co-réalise les films : *FALN*, *In the Country*, *The Edge*, *Ice*, *People's War* et *Milestones*. Mais dès 1972, le mouvement pour lequel il s'investit dans différentes activités politiques s'effiloche jusqu'à se diviser en plusieurs groupuscules. À la fin des années soixante-dix, Robert Kramer pressent la fin d'une époque. Ses deux parents sont morts et il devient de plus en plus difficile de vivre en marge du système car le climat social et économique des États-Unis se durcit. Robert Kramer est devenu père et se demande s'il peut gagner sa vie en faisant des films. Aux États-Unis, il a de plus en plus de mal à financer ses films alors qu'ils sont remarqués en Europe notamment grâce aux *Cahiers du Cinéma* et au critique Serge Daney qui le considère comme l'un des rares héritiers du cinéaste John Ford.

Exil en France. Rencontre avec Fernand Deligny

En 1979, il décide de venir s'installer en France. À la question pourquoi avoir choisi la France, il répond :

Pour essayer d'être libre. Pour tenter de trouver un espace où je puisse respirer. [...] Le choix de la France était inévitable. Le pays avait une industrie cinématographique saine, les films français dominaient le marché, les gens étaient ouverts à l'innovation et à l'expérimentation et traditionnellement les étrangers participaient à la vie culturelle de la nation. Mes films y avaient bien marché et je parlais français¹³.

Robert Kramer est en contact avec Hélène Vager, une jeune productrice amie de François Truffaut. Elle a produit *Ce gamin, là* (1975) un film de Renaud Victor sur l'expérience de Fernand Deligny avec des enfants autistes dans les Cévennes. Hélène Vager présente à Robert Kramer deux autres cinéastes, Raoul Ruiz et Thomas Harlan, avec lesquels elle a le projet de fonder une maison de production, Quasar. C'est avec cette société qu'elle produira le premier film de Robert Kramer tourné en France, *Guns* (1980). Au printemps 1979, elle l'accompagne à Monoblet dans les Cévennes afin qu'il rencontre Fernand Deligny, poète pédagogue et écrivain qui est à l'origine d'une communauté ou plutôt d'un toit d'asile pour des enfants autistes. Fernand Deligny est

12 Robert Kramer et John Douglas, « Présentation *Milestones* », *Positif*, n° 173, septembre 1975.

13 Robert Kramer, « 7 questions aux cinéastes étrangers ayant tourné en France », *Positif*, n° 325, mars 1988.

en pleine réflexion sur l'image et sur une manière de faire des films qui ouvriraient des brèches dans notre perception des choses. Après ses expériences cinématographiques aux États-Unis ancrées dans un engagement politique intense et collectif, Robert Kramer est à la recherche d'un second souffle. Il se demande comment vivre et faire des films peuvent s'accorder maintenant qu'il s'est exilé et qu'il n'est plus porté par un mouvement collectif. J'imagine qu'il a souhaité rencontrer Fernand Deligny avec le désir de trouver de nouvelles pistes de réflexion. Le 30 mai 1979, Robert Kramer écrit à ce dernier dans un français approximatif :

Je m'excuse pour le fait que, à, notre deuxième visite, j'étais un peu bouleversé par la complexité du problème de vraiment faire un film dans un manière différent, et avec un donné, un expérience différent : le résultat de ses pensées ? Que j'étais vraiment emprisonné dans moi-même, dans l'impasse de mon travail, et pas vraiment utile pour la discussion à main. C'est-à-dire : j'étais en train de réaliser, pas camérer¹⁴.

Pour Fernand Deligny, « camérer consisterait à respecter ce qui ne veut rien dire, ne dit rien, ne s'adresse pas, autrement dit échappe à la domestication symbolique¹⁵ ». Au cinéma il se méfie des idées et des intentions qui surchargent les images. Il pense que les images n'ont rien à dire (ce qui est l'affaire du langage) mais si elles sont respectées pour ce qu'elles sont, elles provoquent un accord et touchent celui qui voit cet accord. Robert Kramer est bouleversé par cette approche. Il y perçoit une manière de faire des films qui ne chercherait pas à délivrer un message mais qui serait une tentative d'ouverture. Le 5 juin 1979, Fernand Deligny lui répond :

Nous avons décidé – il y a sept ans –, pour ce qui concerne les enfants autistes, de garder trace de leurs trajets, de certains de leurs trajets, ces traces devenant utilisables à partir du moment où nous avons oublié de qui – de quel enfant – la trace était. Le subjectif de qui trace (qui filme) s'effaçant – au moins quelque peu – de par le fait que s'estompait le subjectif de chaque enfant. Alors, autre chose pouvait apparaître¹⁶.

Robert Kramer est sensible à ce travail de tracés que Fernand Deligny nomme « les lignes d'erre ». Je pense que le cinéaste, après ses expériences de collectifs, était travaillé par cette question du subjectif et d'une relation à l'environnement qui ne soit pas uniquement dictée par le langage. En 1987, pendant le tournage de *Doc's Kingdom* à Lisbonne, il trouve une forme cinématographique aux trajets. Il filme les corps qui se déplacent dans des espaces. Il s'intéresse à l'expérience du trajet comme une manière de se détacher de l'emprise du langage. Les trajets des personnages racontent une autre histoire que le sens de leurs paroles.

14 Échanges de lettres entre Fernand Deligny et Robert Kramer, mai et juin 1979, in *Correspondance des Cévennes, Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2018, p. 873.

15 Fernand Deligny, « Camérer », *Caméra/Style*, n° 4, 1983.

16 Échanges de lettres entre Fernand Deligny et Robert Kramer, mai et juin 1979, in *Correspondance des Cévennes, Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2018, p. 875.

En 1994, lorsque Marie-Christine Peyrière demande à Robert Kramer s'il définit son cinéma comme un cinéma qui se fait face à l'Histoire, ce dernier commence par aborder l'expérience de Fernand Deligny :

J'aime bien m'inspirer de la démarche de l'antipsychiatre Deligny. Il a tenté de rendre autonomes les enfants autistes. Il suivait leurs déplacements en traçant des cartes de leurs voyages. Ces enfants étaient sensibles aux points d'eau. Je me sens comme eux. La difficulté présente est de garder de la fraîcheur, et pour rester disponible, il faut changer de terrain en suivant ses instincts, ou bien laisser cheminer certaines interrogations. Il est vrai que le nazisme et l'Allemagne, comme la guerre, sont un de mes « moteurs » ayant vécu à New York dans un univers influencé par la culture de l'Est de l'Europe¹⁷.

Robert Kramer craignait tout ce qui enferme. Il souhaitait que ses films restent ouverts. Fernand Deligny aimait parler de tentatives pour nommer ses actions. Robert Kramer abordait également ses films comme des tentatives. Pour le cinéaste, il existait un lien très étroit entre sa vie et ses films, comme il l'expliquait : « La vie précède les films et mon cinéma n'est que l'expression de cette tentative de vivre différemment¹⁸ ». Il était ce voyageur qui n'avait pas sa place¹⁹ et je pense qu'il était sensible aux points d'eau pour cette raison. Que ce soit la mer, l'océan, les fleuves et les canaux, ils sont la promesse d'un ailleurs et sont présents dans la plupart de ses films.

Au début des années quatre-vingt-dix, il est devenu propriétaire d'une maison au bord de la Seine, entre Le Havre et Rouen²⁰. Il avait enfin trouvé un refuge. Un foyer d'où il voyait la circulation des cargos depuis sa fenêtre. Là, il avait la possibilité d'entreprendre des voyages immobiles.

17 Entretien avec Robert Kramer, *La fin d'une histoire*, propos recueillis par Marie-Christine Peyrière, *La revue documentaire*, n° 8, p. 45.

18 Entretien avec Robert Kramer par C. Derouet & D. Marchais, « Cette tentative de vivre différemment », *Les Inrockuptibles*, n° 80, 20 novembre 1996.

19 « Quelque chose s'est produit ici, il y a longtemps. J'ai grandi dans deux mondes. J'étais fils de docteur dans un milieu aisé. Et j'étais marginal. Un voyageur qui n'avait pas sa place. Par choix ou par nécessité. Ça n'a plus grande importance. Tout me semblait étranger. » Voix off de Robert Kramer, *Dear Doc*, production Les Films d'Ici / La Sept, 1990, durée : 21 minutes 30.

20 À ce sujet, on peut lire l'échange entre David Yon et Robert Bonamy, « Le Foyer et la Plaine. Correspondance avec les films de Robert Kramer », *La Furia Umana*, décembre 2018. <http://www.lafuriaumana.it/index.php/68-lfu-35/854-david-yon-robert-bonamy-le-foyer-et-la-plaine-correspondance-avec-les-films-de-robert-kramer>.

La découverte de Marseille et ses alentours. La réalisation de *Guns* et la constitution des alliances



Fig. 2. Carte du trajet réalisé par Jean-Pierre Daniel et Robert Kramer, coll. privée Jean-Pierre Daniel.

À l'automne 1979, Jean-Pierre Daniel reçoit un appel téléphonique de Pierre Queyrel, le responsable des Rencontres Cinématographiques de Digne-les-Bains. Il lui demande si cela l'intéresse d'organiser une tournée des films de Robert Kramer en sa présence dans la région marseillaise. Jean-Pierre Daniel est cinéaste et a monté le film de Fernand Deligny *Le Moindre geste* (1971) tourné par Josée Manenti. Il ira chercher Robert Kramer à Aix-en-Provence et lui propose de lui montrer ce qu'est ce territoire. Ils roulent vers Arles, descendent en Camargue, traversent le Rhône par le bac de Barcarin, puis longent la côte en passant par Fos-sur-Mer et ses raffineries. Ils arrivent à Marseille et vont regarder la ville depuis la colline où se trouve Notre-Dame-de-la-

Garde. La ville est une enclave entre la mer et les collines. Elle n'a pas de centre, c'est un passage. Robert Kramer est impressionné par ces paysages, ces zones industrielles, l'organisation de ces espaces urbains singuliers. Il aime la manière dont la route longe le port de Marseille, cela lui rappelle ce qui avait existé à New York, lorsque la ville était encore liée aux échanges maritimes. Ci-dessus le trajet que Jean-Pierre Daniel a parcouru avec Robert Kramer et qu'il m'a envoyé le 15 mai 2017 après notre entretien sur sa relation au cinéaste.

Comme à chaque fois qu'il découvre une ville, Robert Kramer marche beaucoup. En bas de l'Estaque, il s'arrête dans un terrain rempli de containers. Ce lieu l'inspire fortement. Il décide de tourner *Guns* à Marseille. Il s'agit de son premier film produit. Il doit suivre un plan de travail précis. Sa productrice Hélène Vager lui présente Richard Copans qui a tourné les images du film *Ce gamin, là*. Militant d'extrême gauche, il est très impressionné par les films que Robert Kramer a réalisés aux États-Unis. Il travaillera à l'image sur *Guns* puis il accompagnera le cinéaste sur presque tous ses films notamment à la production avec la société Les films d'ici qu'il a co-fondée. D'après Richard Copans, le premier scénario de *Guns* s'intitulait « Streams » dans le sens de « Stream of Consciousness » (courant de conscience). Ce terme, associé à la littérature moderniste, désigne une technique littéraire visant à approcher le déroulement ininterrompu des pensées d'un personnage²¹. Le film suit une enquête menée par Tony, journaliste américain, sur un trafic d'armes à Marseille. Le récit est composé d'un enchevêtrement d'histoires de différents personnages. Richard Copans explique ainsi la forme fragmentaire du film :

C'est une volonté de vouloir saisir une totalité de notre relation au monde qui est d'une extrême complexité. Une histoire ne peut en rendre compte, il faut tisser différents fils. C'est cette confrontation de différents fils qui va permettre de saisir un peu de la complexité de cette situation. Cette volonté est à la fois une position politique de se mettre en face du monde et d'essayer de comprendre la complexité, y compris la complexité subjective qu'on va avoir dans l'appréhension d'une situation et d'une société, d'une ville ou d'un moment²².

Guns débute sous la lumière aveuglante de Marseille. Les reflets du soleil fourmillent à la surface de l'eau. Puis on voit le port de la ville, des réseaux de tuyaux qui acheminent le pétrole aux raffineries de Fos-sur-Mer. Robert Kramer est présent dans le film avec sa fille Keja. La ville est perçue à travers le regard d'un étranger qui découvre une architecture, une culture et sent que ses habitants n'y sont pas libres. Par le cadre, Robert Kramer cherche à rendre compte d'une géométrie de la ville qui enferme les

21 À ce sujet, il est intéressant de constater que Cécile Wajsbrot, la traductrice française des textes de Robert Kramer, est également la traductrice du roman *Les Vagues* de Virginia Woolf, figure de la littérature moderniste.

22 Entretien avec Richard Copans par David Yon, octobre 2018.

personnages. De par le montage fragmentaire, le film devient un espace qui invite le spectateur à faire le travail de liaison.

Alors que Robert Kramer travaille au montage de *Guns*, Hélène Vager lui fait part de son souhait d'ajouter une musique au film. D'abord réticent, il lui dit que s'il doit y avoir une musique, il souhaite que ce soit une basse. Juliet Berto, une des actrices de *Guns* lui présente alors Barre Phillips, un contrebassiste de jazz américain, lui aussi exilé en France. Elle s'était liée d'amitié avec lui sur le tournage de *L'Été sauvage* (1970) de Marcel Camus. Barre Phillips est invité à venir dans la salle de montage de *Guns*. Robert Kramer lui montre une séquence du film avec Juliet Berto et lui demande quelle musique pourrait accompagner cette scène. Barre Phillips lui répond : « Je ferai une musique comme si quelqu'un sur une autre planète regardait ce qui se passait là et donnerait ses impressions²³ ». Robert Kramer lui dit alors qu'il peut faire la musique car elle apporte un autre regard. Ils travailleront ensemble sur presque tous les films du cinéaste. Comme Robert Kramer, Barre Phillips a un rapport à la création artistique fondé sur l'expérimentation. Il l'initiera à l'improvisation. Pour le musicien, « l'improvisation, c'est la lecture du présent. Au lieu de fonder le présent avec la composition, il faut comprendre qu'est-ce que c'est et le faire vivre²⁴. » C'est sur le tournage de *Notre nazi* (1984) que Robert Kramer prendra son instrument, la caméra, pour filmer à un stade instinctif en étant disponible à ce qui arrive. Il tournera en vidéo en s'inspirant des expériences de performances qu'il avait eu avec Barre Phillips : « Barre et moi, on apprend à danser ensemble. D'habitude il mettait de la musique sur mes films mais nous avons eu une expérience en vidéo de création d'images à partir de sa musique et cela m'a aidé pour la conception générale de *Notre nazi*²⁵. »

Le séminaire au CMCC. L'écriture, le tournage et l'improvisation

Le 4 avril 1982, Robert Kramer est invité au CMCC afin d'intervenir dans le séminaire « Écritures et cinéma ». Dans la note de présentation du séminaire, René Allio, directeur du CMCC, écrit :

Dans un film de Jean-Luc Godard, de Marguerite Duras, de Robert Kramer ou de Pierre Perrault (aussi divers que soient leurs œuvres), il n'y a pas d'écrit (du moins pas d'écrit « avant ») ; s'il y en a, il fait partie intégrante du tournage du film. Il n'est pas indifférent de noter que ces cinéastes sont justement ceux qui ont su, et voulu, en se donnant les moyens de leur propre production, s'affranchir de la « preuve » qu'il faudrait donner avant²⁶.

23 Entretien avec Barre Phillips par David Yon et Lo Thivolle, mars 2018.

24 *Idem*.

25 Entretien avec Robert Kramer, IMEC, fonds Robert Kramer, côte 344KRM/35/3.

26 Notes de présentation, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5 J 164.

Lors de la discussion, René Allio commence par exprimer sa position. Il dit : « Comme directeur du Centre, je sens bien autour de moi des cinéastes qui sont concernés directement par cette problématique de l'écriture et mon problème c'est comment les aider à financer leur film²⁷. » Robert Kramer répond que la seule question qui l'intéresse c'est « comment écrire le scénario [...] et puis le planter à un moment pour faire le film²⁸. » Puis il explicite son rapport à l'écriture en évoquant la littérature américaine moderne qui utilise le fragment dans le but d'être plus proche du fonctionnement de notre conscience et donc de notre expérience des événements.

Je crois que Dos Passos et beaucoup d'autres sont arrivés à une certaine forme de style à cause d'une certaine perception des choses. C'est une fragmentation mais les éléments sont liés ; alors, le travail qui est un changement dans la littérature, qui a apporté au même moment un sens plus vrai, plus proche, à notre expérience des événements, c'est-à-dire la construction de roman style Dos Passos, Faulkner... Tout le modernisme américain est beaucoup plus proche d'une expérience quotidienne de la vie [...] ; c'est lié au fonctionnement des consciences²⁹.

Enfin, il fait part de sa difficulté à écrire des scénarios avec une dramaturgie classique : « Moi, je n'ai pas de mal à écrire des scénarios, j'aime beaucoup écrire. Le problème, c'est d'écrire dans le style, c'est-à-dire en maîtrisant bien les histoires³⁰. » Je pense qu'il résiste à l'écriture d'un scénario linéaire préalable au tournage car c'est la notion d'expérience qui est la plus importante dans son rapport à la réalisation d'un film. Et il se demande si le savoir lié à l'écriture du scénario ne va pas l'empêcher d'être disponible à ce qui se découvre au moment du tournage. En 1997, Robert Kramer explique ainsi sa conception :

Je n'aime pas l'idée d'un scénario parce que ça revient à mettre les choses en place trop tôt, et à réduire le travail imaginaire sur les choses. C'est assez névrotique de ma part mais j'ai toujours peur que le scénario coupe le dialogue entre les formes, les personnages et les lieux, empêche les connexions inattendues parce que, comme une carte, il indique les routes principales et on a du mal à en sortir³¹.

Au début, les films sont comme une vaste zone, une géographie. Ils sont peuplés de gens. Les lieux sont extrêmement importants. Et je ne sais pas où je vais. Quelle que soit la quantité de travail préalable, il ne peut jamais commencer à se cristalliser avant le début du tournage. La situation idéale est celle où tout le processus de clarification peut effectivement se dérouler pendant le tournage³².

27 Retranscription du séminaire « Écritures » du 4 avril 1982, p. 76, Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5 J 164.

28 *Idem.*

29 *Ibid.*, p 77.

30 *Idem.*

31 Rencontre avec Robert Kramer par Vincent Vatrican, *Cahiers du cinéma*, n° 478, avril 94, p. 86.

32 Entretien avec Robert Kramer par Bernard Eisenschitz, avec la participation de Roberto Turgliatto, *Points de départ*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 2001, p. 48.

Sur le tournage de *Route One/USA* (1989), Robert Kramer prend la caméra et filme dans un rapport à l'improvisation, préparé par ses rencontres et ses échanges avec Barre Phillips et Fernand Deligny. Pour Richard Copans, « Immédiatement Robert est un cadreur extrêmement puissant car il n'est pas en train de filmer quelque chose mais il imprime le temps de son regard sur ce qu'il filme³³. » Pour lui, l'expérience du tournage est primordiale, il cherche à conserver la spontanéité des situations et l'impression que ce qui se produit là, devant la caméra, se produit pour la première fois. Il est ouvert aux accidents et aux imprévus. Il écrit à propos de son film *Walk the Walk* (1995) : « On peut tenter de faire regarder la caméra comme on regarde dans la vie, et admettre que les conséquences de cette aventure nous seront inconnues jusqu'au bout, et au-delà³⁴... » Richard Copans qui était à la lumière sur le tournage de *Route One/USA* dira que le tournage était « jazz » et « quand tu filmes jazz, tout est en même temps, tu poses les choses et en même temps elle sont transformées par le fait que tu filmes. Elles sont en train de s'inventer devant toi³⁵ ». Afin de pouvoir vivre pleinement l'expérience du tournage, Robert Kramer travaille avec une petite équipe et des moyens légers. Il a enfin trouvé une manière de réaliser des films qui lui convienne. Dans sa note d'intention de *Route one/USA*, il écrit : « Le projet, la logistique, le style de travail, devraient tous être gardés très légers et flexibles, dans l'attitude ainsi que le matériel. S'équiper du minimum afin d'assurer la plus grande ouverture à la découverte³⁶. »

La carte de nos possibles, *Walk the Walk*. *Cités de la plaine*

Suite au séminaire « Écritures et cinéma », Robert Kramer écrit en septembre 1982 un projet de film se déroulant à Marseille. Il devait faire partie d'une série de films initiée par René Allio au CMCC sous le titre *Un labyrinthe*. La note d'intention du projet écrite par ce dernier est nourrie par des échanges avec Robert Kramer :

Il s'agit de tenter de faire voir et de faire ressentir, de mettre en rapport par le film, quelque chose de matériel, géographique, géologique même, avec quelque chose de mental et d'imaginaire qui lui est fondamentalement lié ; composante propre à la région de Marseille, à son paysage, à la vaste mégalopole qu'elle constitue, à son ouverture vers des ailleurs lointains. Où les immigrations, les voyages, les trajets, physiques aussi bien que mentaux, réels comme imaginaires, tissent un réseau quasi-labyrinthique³⁷.

33 Entretien avec Richard Copans par David Yon, octobre 2018.

34 Robert Kramer, « Walk the Walk », *Trafic*, n° 33, printemps 2000, p. 140.

35 Entretien avec Richard Copans par David Yon, octobre 2018.

36 Robert Kramer, « Note d'intention *Route One/USA* », IMEC, fonds Robert Kramer, côte 344KRM/49/14.

37 « Un labyrinthe », Archives régionales PACA, fonds CMCC, côte 5 J 364.

Le projet de film de Robert Kramer décrit les errances d'une femme à bord d'un bateau qui longe la côte marseillaise, la ville de ses rêves, mais sans pouvoir y accoster. Des rumeurs circulent : il y a la peste dans la ville, une guerre imminente. Ce film ne sera pas réalisé comme tous ceux écrits pour « Un labyrinthe » mais son histoire résonne avec la voix-off d'un film qu'il réalisera en 1998, *City Empires*, où il dit :

Obligé de partir et de revenir et repartir encore, je me suis souvent trouvé devant les murs de la ville. Comme si la ville était notre civilisation. Comme si la ville était l'accumulation des choix faits pour nous. Comme si la ville était la carte de nos possibles. Comme si la ville était l'image de notre prison³⁸.

En 1995, Robert Kramer revient tourner un film en Provence et cette fois il étend la carte jusqu'à Odessa afin de construire un état des lieux de l'Europe. *Walk the Walk* débute en Camargue, là où l'avait emmené Jean-Pierre Daniel seize ans auparavant. Nous sommes à l'intérieur d'un phare, nous voyons une carte, une boussole et des photographies du lieu. Nous entendons la voix du cinéaste : « J'étais en Europe. L'Europe était en moi. Trop longtemps resté seul. Ce que je voulais c'était la compagnie des autres. Ça a commencé dans le sud. Il y avait une famille. »

Sur cette terre de sable, de boue et de marais salants, une famille semble à un moment de rupture. Abel est noir, coureur de 400 mètres et entraîneur sportif. Nellie est chercheuse à Marseille et s'intéresse au développement des micro-organismes. Raye, leur fille de vingt ans, est métisse. Elle chante et désire quitter le foyer familial afin de se confronter au monde car comme elle dit dans le film : « Je crois que ma voix sera le résultat de ma vie ». Après le départ de leur fille, Abel partira également à bord d'un cargo. Une fois ce film terminé, Robert Kramer pressent qu'un cycle s'achève. En 1997, il dit : « J'ai l'impression qu'en ce moment quelque chose est en train de changer. Je commence à m'éloigner de l'idée de "ce corps dans cet espace" La question de l'abstraction y est pour beaucoup, peut-être aussi celle du nouveau contenu³⁹. » Le cinéaste aimerait trouver une forme cinématographique pour aborder les trajets de l'esprit. Il trouvera des réponses dans son dernier film, *Cités de la Plaine* (2000), tourné à Roubaix lorsqu'il est invité comme artiste professeur au Studio national des arts contemporains du Fresnoy, à Tourcoing. Dans ce film, Robert Kramer ne s'intéresse plus aux trajets géographiques des personnages mais aux trajets temporels. Le personnage principal s'appelle Ben, il deviendra aveugle. Des acteurs d'âges différents l'incarnent dans un montage qui n'est pas linéaire. Certaines scènes sont tournées en studio dans une sorte de chambre noire au sol recouvert de sable. Dans cet espace abstrait, les différents temps cohabitent et des rituels ont lieu. Ben y rencontre dans le même espace-temps

38 Robert Kramer, texte présent dans le film *City Empire* (1998), Production Robert Kramer.

39 Entretien avec Robert Kramer par Bernard Eisenschitz, avec la participation de Roberto Turgliatto, *Points de départ*, Aix-en-Provence, Institut de l'image, 2001, p. 118.

les deux actrices qui jouent sa fille à des âges différents. Un iguane les observe. Dans les archives du cinéaste, à l'IMEC, concernant *Cités de la Plaine*, j'ai trouvé cette note :

L'image est l'œil de l'iguane. Froid, archaïque et désaffecté : un regard de respect et de beauté et d'indifférence. Mon regard est cette distance de l'immensité du temps, comme si nous regardions en arrière après avoir passé tout ce temps et en ayant aussi oublié ce que les choses signifient là-bas⁴⁰.

Dans les derniers plans du film, Ben est couché devant un canal, un enfant à ses côtés. L'image d'après, il se retrouve dans la même position sur le sable de l'espace noir du studio. Ses pieds sont nus. On entend le vent. Un iguane regarde quelque chose hors champ puis nous voyons des traces de pas d'homme sur le sable. D'une certaine manière, Robert Kramer met ici en scène une parole de Fernand Deligny concernant l'image :

Il se pourrait que l'image soit du règne animal... c'est sans doute très vrai : elle est du ressort profond de la mémoire d'espèce et la mémoire d'espèce est quelque chose de commun entre toutes les espèces, y compris l'espèce humaine... [...] L'image est ce par quoi l'espèce persiste malgré tout... c'est une trace... une trace qui attend, aux aguets⁴¹.

Robert Kramer est mort d'une méningite juste après avoir terminé le montage image de *Cités de la plaine*. Cette fin du film en est d'autant plus poignante. Le personnage aveugle de Ben est un alter ego du cinéaste comme il le confiait au journal *L'Humanité* :

Parce que longtemps mu par l'idée de changer le monde, il se demande, désormais, comment vivre. En plein changement de civilisation, il ne voit plus le monde. Ses sonars ne lui servent plus qu'à détecter les obstacles. Il n'a plus de certitudes. Il ne peut, indéfiniment, vivre sur une perte. Et cet homme aveuglé par rapport à l'évolution du monde, c'est moi⁴².

Les mois qui ont précédé sa maladie, Robert Kramer entretenait une correspondance avec le cinéaste japonais Nobuhiro Suwa à propos d'un film à faire ensemble à Hiroshima, ville que le père du cinéaste avait photographiée après sa destruction en 1945⁴³.

Merci à Cyril Béghin, Darjeeling Bouton et Lo Thivolle pour leur lecture.

40 « The IMAGE is iguana eye: flat and cold and ancient: a regard of respect and beauty and indifference. my eye is that distance of time. as if looking back from another world, as if looking back, having passed through and also having forgotten what things mean back there. » Robert Kramer, « impression du fichier image de l'ordinateur de Robert Kramer », IMEC, fonds Robert Kramer, cote 344KRM/206/3.

41 Fernand Deligny, « Ce qui ne se voit pas », *Cahiers du cinéma*, n° 428, février 1990.

42 Robert Kramer, « Je suis un homme aveuglé », *L'Humanité*, mercredi 28 avril 1999.

43 Après la mort de Robert Kramer, Nobuhiro Suwa a décidé de continuer la conception du film à partir d'un dialogue mais à la place de Robert Kramer, il a choisi de dialoguer avec le film *Hiroshima mon amour* (1959) d'Alain Resnais. Le film de Nobuhiro Suwa s'intitule *H Story* (2001).



De la cueillette de l'image d'espèce

IAN SIMMS

Tout au long de sa vie, à travers ce qu'il appelait ses « tentatives », Fernand Deligny recevait des enfants « délinquants », « mal-adaptés », « incurables ». Dans les Cévennes – troisième « tentative » après ses activités dans le nord de la France¹ puis la Grande Cordée² –, il s'agissait d'enfants autistes. Épaulé par plusieurs collaborateurs, Deligny établit un réseau de campements d'une extrême rusticité dans lesquels il accueille ces enfants *hors-langage*. Pas d'électricité, pas d'eau courante : les corvées de bois, d'eau, de cuisine, de vaisselle et la fabrication du pain structurent les journées comme autant de repères dans cet « archipel imaginaire³ ». Deligny ne pose aucun diagnostic sur ces enfants car il ne les considère pas comme malades, ils ne sont pas là pour être soignés. Deligny les accueille pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire des personnes qui ont une relation avec le monde, avec le réel, différente de celle de ceux qui possèdent le langage, qui sentent le regard de l'autre, une relation décalée, non-normée.

Si Fernand Deligny, n'a pas participé aux colloques du CMCC, il est informé du projet de René Allio par son ami Jacques Allaire, administrateur du centre. En 1964, Allaire, éducateur-enseignant pour enfants sourds dans un institut installé à Saint-

- 1 Deligny débute sa « carrière » comme instituteur à Paris et dans la région parisienne (1938), puis comme instituteur spécialisé à l'asile psychiatrique d'Armentières, dans le Nord (1939). Ce début de carrière dans l'institution va permettre à Deligny de penser surtout, comme il l'écrit dans *Les Vagabonds efficaces et autres récits*, Paris, Maspero, coll. « Petite Collection Maspero », 1975, p.165, « l'imbrication conflictuelle des territoires de la marginalité ou de l'exclusion (délinquance, folie) et de l'espace institutionnel ». Cette zone de tension territoriale va sous-tendre toute l'écriture de Deligny de *Pavillon 3* de 1944 à *Acheminement vers l'image* de 1982, mais aussi tout simplement influencer sur sa façon de vivre sa vie.
- 2 La première « phase » de sa vie, située dans le nord de la France autour d'Armentières et de Lille se déplace vers Paris en 1946 où il rencontre Huguette Dumoulin, militante communiste et responsable du Centre Laïque des auberges de jeunesse. C'est avec elle, mais aussi avec le soutien de Henri Wallon, qu'il va entamer la deuxième « phase » de sa vie avec la mise en place de l'association loi 1901, La Grande Cordée, dont les statuts sont déposés en 1948. Pour une chronologie complète de la vie de Fernand Deligny cf. Sandra Alvarez de Toledo, « Chronologie », in Fernand Deligny, *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007, p. 1821-1831.
- 3 Sandra Alvarez de Toledo, Avant-propos, in Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*, *op. cit.*, p. 6.

Hippolyte-du-Fort, savait que Deligny tournait *Le Moindre Geste* non loin de là. Il connaissait ses écrits, mais la rencontre n'a lieu que plus tard, quand Deligny s'installe à Gourgas, en 1966-1967. « La mayonnaise prend⁴ ». Fin 1968, au moment où le réseau des *aires de séjour*⁵ se met en place, Jacques Allaire déménage pour Marseille pour diriger un centre socio-culturel, tout en restant en contact étroit avec Deligny. À Marseille, il rencontre René Allio lors de la préparation et du tournage de *Retour à Marseille* et il devient administrateur du CMCC lors de sa création en 1978. Deligny lui envoie le jeune cinéaste Renaud Victor, qui s'est installé à Monoblet pour faire son premier film sur la dernière tentative de Deligny. Celui qui fait lien entre Fernand Deligny, Renaud Victor et le CMCC est donc Jacques Allaire.

Plombier de métier, Renaud Victor suivait des cours de sociologie, d'ethnologie et de cinéma en auditeur libre à l'Université de Vincennes. Il découvre *Le Moindre Geste* qui lui a fait prendre conscience que ce qu'il voulait vraiment, c'était faire du cinéma, devenir cinéaste⁶. Il a vingt-cinq ans quand il arrive à Monoblet pour rencontrer Fernand Deligny et lui présenter son idée de faire un film sur le réseau des *aires de séjour*. « De cette rencontre allaient dépendre son existence de cinéaste et sa manière d'envisager le cinéma, autant dire sa vie⁷. »



Fig. 1. Marie-Claude Taranger, René Allio et Renaud Victor dans la salle des colloques de Fontblanche, non datée, coll. privée Jacques Allaire.

- 4 Entretien avec Jacques Allaire, le 12 octobre 2018. Propos recueillis par Katharina Bellan et l'auteur.
- 5 Les aires de séjour étaient ces campements extrêmement rustiques, sans eau courante, ni électricité, implantées dans le maquis cévenol qui accueillait les enfants autistes que Deligny recevait. Là, ils vivaient auprès d'adultes non-spécialistes, leurs présences proches, le coutumier décrit ci-dessous.
- 6 Ces éléments biographiques sont tirés de l'introduction au film *Ce gamin, là* de Sandra Alvarez de Toledo, in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1034.
- 7 Sandra Alvarez de Toledo, Biographie du DVD : *Le Moindre Geste* (1962-1971), 95 min, noir-et-blanc, Éditions Montparnasse, 2007.

Le texte qui suit tente de rendre compte de cette rencontre par le biais de deux œuvres. D'abord ce premier film de Renaud Victor, *Ce gamin, là*, qui tente, autant que faire se peut, d'incarner la vision même du cinéma de Deligny. Puis, *Acheminement vers l'image*, texte écrit par Deligny pour formaliser et prolonger l'expérience et l'échange avec ce « preneur d'images ». Deux œuvres qui rendent compte de l'étonnante convergence de vues entre le jeune cinéaste et son maître à penser. Contrairement à Deligny, Renaud Victor participerait activement aux colloques du CMCC qui va produire un de ses films, *Le Meilleur de la vie*, en 1984⁸. Il va y rencontrer des cinéastes marquants pour lui tels que Robert Kramer ou Jean-Henri Roger⁹. Nous pouvons ainsi imaginer que la pensée de Deligny se retrouve, de façon spectrale, au CMCC.

Ce gamin, là

À Monoblet, Deligny insiste pour que Renaud Victor s'installe dans le réseau pendant quelques temps. Y vivre et comprendre le lieu avant de commencer le tournage, permet que les séquences tournées et l'acte même des prises de vue dans les *aires de séjour* soient non seulement intégrés à la vie du réseau mais participent à sa structure même. Le tournage proprement dit commence en 1973. Pour Deligny, l'outil cinéma doit être au minimum pédagogique. Cette pédagogie doit être double : renseigner « en interne », c'est-à-dire aider les participants, les personnes qui vivent la tentative, à mieux comprendre ce qu'ils sont en train de construire, mais aussi faire comprendre la tentative à l'extérieur, aux personnes susceptibles d'être intéressées. Les prises de vues étaient intégrées à la vie du réseau et à la réflexion de Deligny :

Il voyait les rushes, et à partir de ces images il disait ce qu'il était important de souligner. En même temps, ces images avaient une autre fonction, car elles lui permettaient de se rendre compte de son travail dans une démarche d'ensemble. De ce fait, le film devenait un instrument de travail, à la fois pour lui et pour moi¹⁰.

Dans son texte *Deligny et les cartes*, Béatrice Han décrit comment les préoccupations de Deligny avaient évolué grâce à son travail avec les adolescents inadaptés, passant d'une « réflexion sur l'institution et l'éducation¹¹ » à « une interrogation sur le langage et le *tracer*¹² ». Ces considérations ont amené Deligny à s'installer à Monoblet avec

8 Amélie Chappaz, Magali Benhamou, *Répertoire numérique détaillé* (2016), Archives Régionales PACA, fonds CMCC.

9 Entretien avec Jacques Allaire du 12 octobre 2018. Propos recueillis par Katharina Bellan et l'auteur.

10 Propos de Renaud Victor tirés d'un entretien avec Robert Grelier, *La Revue du Cinéma*, n° 298, septembre 1975 ; in Fernand Deligny. *Œuvres, op. cit.*, p. 1034.

11 Béatrice Han, « Deligny et les cartes », *Multitudes*, n° 24, avril 2006, Paris, p. 186.

12 *Idem*.

Yves, le protagoniste du *Moindre Geste*, et Janmari qui allait prendre une place centrale dans le film de Renaud Victor : Janmari est *Ce gamin, là*.

« Enfant maigre aux yeux noirs, intense, rapide, furtif, adroit, absolument mutique¹³ », Janmari incarne, pour Deligny, l'affirmation de ses interrogations sur le langage, et plus particulièrement sur la parole. À ce moment-là, Deligny se trouve confronté à ce qu'il considère comme l'échec de ses tentatives face aux « valeurs sociales de l'éducation¹⁴ » et le mutisme de Janmari lui permet de déplacer ses interrogations sur un être humain « délié de tout¹⁵ ». Que peut-on dire de quelqu'un qui vit en dehors de toute forme de langage parlé ? Quelles sont les subjectivités possibles en dehors de ce langage parlé ? Il décrit comment le jeune garçon était devenu « (son) maître à penser puisque (il) l'a pris avec (eux) pour chercher ce que pourrait être un langage non-verbal¹⁶ » et c'est bien cette double approche entre Renaud Victor et Fernand Deligny qui est en jeu dans ce film ; faire état de la « tentative » des Cévennes mais aussi explorer la relation avec le réel de Janmari, en dehors du langage.

Par moments, on voit (Renaud Victor) au Séré tous les jours, il reste à l'écart et observe ; à force, on finit par oublier sa présence. Puis on ne le voit plus pendant un mois ; et il réapparaît. Ces jours-ci, Renaud a bien une caméra, mais il n'a pas encore de pellicule. Il fait comme s'il filmait pour de bon. Il n'a pas à se tracasser ; demain, après-demain et tous les jours qui suivront, ce qui se passe dans le campement se répétera, aux mêmes moments, avec les mêmes gestes et aux mêmes endroits. [...] Depuis huit jours, Renaud plante, un peu partout dans notre campement du Séré, des petits piquets à la tête peinte en rouge, par paquets de trois ; sans doute des emplacements pour le pied de la caméra. Il prend tout un tas de notes, fait des croquis ; il ne chôme pas. [...] Inlassablement, Renaud et son ami Richard¹⁷ tentent de saisir quelques moments de notre vie pour les mettre sur pellicule¹⁸.

Renaud Victor intègre le réseau d'abord sans caméra, pour que sa présence soit acceptée par les enfants en tant que participant à part entière à la vie de la communauté, avant d'introduire la caméra mais sans pellicule, puis de passer au tournage proprement dit. Une telle approche produit un très grand nombre d'heures de rushes. Sandra Alvarez de Toledo, dans son texte d'introduction au film, fait remarquer que François Truffaut,

13 Sandra Alvarez de Toledo, « Introduction aux *Cahiers de Fgéri* », in Fernand Deligny, *Œuvres*, op. cit., p. 640.

14 *Idem*.

15 *Idem*.

16 Bernard Bastide, « Correspondance François Truffaut-Fernand Deligny », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 42, 2004, mis en ligne le 10 janvier 2008, consulté le 08 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.281> ; in Fernand Deligny, *Œuvres*, op. cit., p. 1033.

17 Il s'agit de Richard Copans.

18 Jacques Lin, *La Vie de radeau : en compagnie de gamins autistes*, Saint-Maximin, Éditions Théétète, coll. « Témoigner-transmettre », 1996, p. 83-85 ; cité dans Fernand Deligny. *Œuvres*, op. cit., p. 1035.

en tant que producteur du film, exigea, au dernier moment, des coupes drastiques pour imposer une durée compatible avec une sortie commerciale. Deligny aurait voulu une deuxième version du film de quatre ou cinq heures conservant les séquences dans leur intégralité, mais cette version n'a pas été retenue.

Ce gamin, là décrit un monde étrange, sans langage mais sans lenteur ; les personnages, adultes et enfants, sont constamment en activité. Les scènes sont découpées et montées selon le rythme régulier et répétitif du coutumier. La caméra repère l'espace des territoires par touches, enregistre des portions d'espace et de temps où quelque chose a lieu. L'absence de paroles est comblée par des bruits des choses ou par des voix d'enfants (grognements, stéréotypies sonores)¹⁹.

C'est bien l'étrangeté de ce monde, de ces campements en pierres sèches, nichés dans une nature sans limite, tantôt clémente, tantôt rude, un monde sans parole – sauf celle de Deligny – mais pas sans communication, qui fascine et interroge. Cependant, il ne s'agit pas d'une fascination de l'exotique, ni d'une inquiétante étrangeté freudienne, mais d'une authentique altérité avec toutes les découvertes que cela permet dans le monde « autre » de celui qui regarde. Cette étrangeté amène à se demander si ce n'est pas un monde fictionné tant il s'agit d'un monde à part. Deligny lui-même s'interroge :

« *Ce gamin, là*, c'est un documentaire ou une fiction ? » demandait Deligny. C'est un documentaire pur jus. Et pour cause : vous ne pouvez pas faire faire à Janmari autre chose que ce qu'il effectue chaque jour. On ne peut pas faire plus documentaire. Eh bien ça fait fiction parce que les gens n'ont jamais vécu un truc pareil. Il n'y a ni documentaire, ni fiction, il y a du coutumier, le coutumier étant assez réel pour surprendre... l'ultra-coutumier surprend²⁰ ».

Deligny nomme le *coutumier* la vie du réseau, l'activité quotidienne, que la plupart des plans décrivent dans *Ce gamin, là*. Cette vie est extrêmement structurée en raison d'une double nécessité : d'une part la grande rusticité des campements exige des corvées de survie (corvée d'eau, de bois, culture potagère, élevage porcin et de volailles, vaisselle etc.), d'autre part le besoin d'un ordre immuable dans la vie d'un enfant autiste impose également une certaine logique. Comment ce rapport à rythme réitéré crée-t-il ce troisième espace, ni documentaire, ni fiction ? La réponse se trouve dans la façon dont il désubjectivise les actions du quotidien. Le coutumier ne comporte pas d'intentionnalité, il est issu des exigences de la survie en autarcie. Immuable mais pas réitéré, il est sans intention car sans sujet. Le coutumier ne peut s'assimiler ni au documentaire ni à la fiction car ces deux formes requièrent, l'une et l'autre, une présence subjective.

19 Sandra Alvarez de Toledo, texte introductif à « *Ce gamin, là* », in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1036.

20 Fernand Deligny, « Ce qui ne se voit pas », *Cahiers du cinéma*, n° 428, février 1990, p. 51 ; in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1775.

Au tout début du film, une photographie montre Janmari regardant intensément une boule d'argile suspendue à une ficelle. La voix-off de Deligny accompagne l'image : « Il allait nous faire voir, ce gamin-là, que la terre ne tournait peut-être pas dans le bon sens²¹. » Ce ne sont pas les adultes qui vont « soigner » l'enfant autiste, mais l'enfant qui va leur *faire voir le monde autrement*. Cette inversion de raisonnement, cette capacité de ne pas vouloir que l'autre nous ressemble, cette acceptation que tout ne passe pas par le langage, sont au cœur de la pensée de Deligny et au cœur du film de Renaud Victor. Deligny prend le contrepied de Heidegger pour qui le langage est commun à tous les hommes. Janmari allait faire voir.

Deligny, lors de son intervention en voix-off au tout début du film, contextualise un carton montrant le dessin d'un asile :

Il est atteint, cet enfant-là, d'autisme infantile précoce, alors son isolement est extrême, dit la psychiatrie, et c'est vrai ce qu'elle dit, le symptôme est flagrant, et puisque c'est d'immuable qu'il a besoin, il en aura tout son saoul, de l'immobile et du réitéré et du toujours pareil²².

Par *immuable*, Deligny évoque une durée longue mais il ne veut pas l'enfermer dans une forme « inchangeante » et réitérée. Quand Deligny parle du coutumier, il ne parle pas uniquement de la routine ou de la répétition. Étymologiquement, coutumier veut dire « ce que l'on fait d'ordinaire²³ » et c'est dans ce sens que Deligny l'emploie. Le *coutumier* des aires de séjour est réglé d'abord par la rudesse du lieu et l'extrême simplicité de l'infrastructure de vie. « Là, à Monoblet, les tâches du quotidien commencent à former des repères, à creuser des trajets, à imprimer l'espace d'un *coutumier*²⁴ », écrit Béatrice Han et c'est bien de *faire apparaître, par une pression d'une trace durable*²⁵ – c'est-à-dire *imprimer* – qu'il s'agit : imprimer physiquement et psychiquement ce coutumier sur le lieu et ses habitants.

Se chauffer, se nourrir, se désaltérer, se laver. L'organisation de la vie du réseau s'est imposée à eux ; par les besoins fondamentaux de l'espèce. Les activités sont manuelles : pétrir, façonner et cuire du pain, construire des abris en bois, tanner une peau de bête, retourner la terre, planter, récolter, trier les graines, couper du bois. La caméra de Renaud Victor documente avec une grande tendresse cette vie en communauté pleine, difficile, fatigante mais aussi ce milieu naturel, disponible mais résistant. Nous voyons que les activités de survie de la communauté sont nécessairement variées. C'est sans doute dans cette nécessité biologique que le *coutumier* se construit, que la notion de l'immuable

21 Fernand Deligny, voix-off du film *Ce gamin, là* (1975) de Renaud Victor.

22 *Idem*.

23 <http://www.cnrtl.fr/definition/coutumier> [Consulté le 2 mars 2015].

24 Béatrice Han, « Deligny et les cartes », *Multitudes*, n° 24, Avril 2006, Paris, p.186.

25 <http://www.cnrtl.fr/definition/imprimer> [Consulté le 5 avril 2015].

se concilie avec la variété et la diversité. Il y a aussi la façon dont Renaud Victor rend compte de la nature. Élément majeur, structurant, de la tentative de Deligny : « La "nature" est là, "dehors", énorme, étonnée, proche, indifférente, hors d'atteinte²⁶ ».

Ce n'est pas seulement la rusticité des campements et l'aspect monacal²⁷ du réseau qui donnent une certaine étrangeté au film de Renaud Victor, ni l'absence de paroles, mais bien la façon fondamentalement humaine avec laquelle la communauté est structurée. Dans ce film nous saisissons parfaitement ce qu'est la notion de *présences proches* dans sa réalité coutumière, car c'est bien ce dispositif, clé de voûte du réseau, qui le structure et qui permet cette réciprocité où les enfants autistes sont les « maîtres à penser » d'un Deligny qui cherche « ce que pourrait être un langage non verbal²⁸. » Présence proche qui n'est pas fondée sur l'affect mais plutôt sur ce que Deligny qualifie de « l'à faire » :

Le « Nous commun » se vit à deux, l'enfant et sa « présence proche ». Nulle intolérance, nul heurt, nulle effusion, un accord tacite médiatisé par l'à faire ; un attachement maîtrisé par l'extrême attention de l'adulte et préservé par l'indifférence de l'enfant²⁹.

Cette approche, qui témoigne de l'intelligence de Deligny en ce qui concerne le *vivre ensemble* de l'enfant autiste et de l'adulte non autiste, est diamétralement opposée à toutes les autres initiatives de l'époque³⁰. Anne Querrien décrit le réseau comme « un lieu de vie en recherche sur ce que c'est que de vivre en commun quand on ne se supporte pas les uns et les autres³¹ ». Selon Querrien, c'est essentiellement parce qu'il n'y a pas de langage pour résoudre les problèmes. Lorsque notre mode opératoire habituel ne fonctionne pas, il est inutile de vouloir « amener l'autre à notre image³² », il faut qu'il soit lui-même « le poteau indicateur de l'espace commun³³. »

26 Fernand Deligny, « Ce voir et se regarder ou L'éléphant dans le séminaire », in *L'Arachnéen et autres textes*, *op. cit.*.

27 Sandra Alvarez de Toledo décrit « une atmosphère médiévale et monacale : le four banal, la fabrication du pain, les cartes tracées à la main, les silhouettes en longues capes traversant la cour de la ferme en silence » dans Fernand Deligny, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1036.

28 Bernard Bastide, « Correspondance François Truffaut-Fernand Deligny », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], n° 42, 2004, mis en ligne le 10 janvier 2008, consulté le 08 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/281> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.281> ; cité in Fernand Deligny, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1033.

29 Sandra Alvarez de Toledo, texte introductif à *Ce gamin, là*, in Fernand Deligny, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1036.

30 Sandra Alvarez de Toledo fait référence explicitement au film de Marco Bellocchio, *Fous à délier* (*Matti da Slegare*, 1975) qui illustre les thèses de Franco Basaglia et qui est sorti en même temps que *Ce gamin, là*.

31 Anne Querrien, « Fernand Deligny, imager le commun », *Multitudes*, n° 24, printemps 2006, Paris, p. 169.

32 *Idem*.

33 *Idem*.

Acheminement vers l'image

Après le tournage de *Ce gamin, là*, Renaud Victor revint régulièrement dans les Cévennes. Sa présence donnait à Deligny l'occasion de formuler à haute voix ses pensées sur l'image. Le jeune cinéaste s'asseyait en face du vieux maître et l'écoutait. Leurs échanges de la fin des années 1970 donnèrent lieu à *Acheminement vers l'image* et à un second manuscrit *Les fossiles ont la vie dure* (respectivement de cent et de cinquante pages), à quatre textes tous intitulés « Camérer », et à ce film unique qu'est Fernand Deligny. À propos d'un film à faire. *Acheminement vers l'image* n'est pas, on s'en doute, un texte de théoricien du cinéma. Deligny envisage l'image en écrivain, à partir de sa réflexion sur le langage³⁴.

Nous comprenons par son titre qu'*Acheminement vers l'image* est un texte écrit en réponse à l'essai de Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, qui a été publié en allemand pour la première fois en 1959. Sa traduction en français date de 1976. Le cheminement de Heidegger « n'est pas étranger à ce que l'analytique existentielle a fondé : l'être-là-au-monde³⁵ » qui, pour Heidegger, passe par la parole. L'être humain est là-au-monde par la parole qui le définit en tant qu'être vivant.

Deligny s'interroge sur la façon dont Heidegger déplace la parole vers un sens plus existentiel et découvrant. Il ne pouvait pas considérer la parole comme un élément définissant de l'homme. Lui qui vivait depuis des années avec des enfants qui n'avaient pas accès à la parole, ne pouvait pas rester sans réaction devant une telle proclamation, : « À ce philosophe », écrit Deligny en référence à Heidegger, « manque l'expérience d'un détour en tant que présence proche de quelque enfant privé, depuis toujours, de l'usage du langage³⁶. » S'adressant à Renaud Victor, il écrit :

La dernière fois que vous êtes passé, par ici, vous alliez partir à Paris et vous m'avez demandé s'il y avait quoi que ce soit que vous puissiez m'en ramener. Je vous ai dit : « *Les Essais* de Montaigne. Il doit bien exister une édition où, sur la page de gauche, le texte est imprimé conformément au manuscrit alors que, sur la page de droite, ce même texte est traduit en langue d'aujourd'hui. » Ce qui m'importe, outre le goût de lire – ou de relire – ce texte oublié, c'est de pointer les infinitifs qui, d'une page à l'autre, vont s'avérer perdus, disparus. Entre les deux pages, cette raie de la reliure, faille profonde, et les mots vigoureux, des infinitifs tout à fait indispensables, sans lesquels penser est comme une mâchoire édentée, perdue. Ils sont, n'en doutez pas, redevenus sauvages, tout comme dans le jardin d'Algonquin où les courges grimpent aux arbres ; alors

34 Sandra Alvarez de Toledo, texte introductif à « Acheminement vers l'image », in Fernand Deligny, *Œuvres*, op. cit., p.1653.

35 Eké Wouanssi, *Les Silences de Heidegger : Prolégomènes pour une piété questionnante*, thèse de doctorat en philosophie sous la direction de Bernard Mabille, Université de Poitiers – René Descartes, UFR de Sciences Humaines et Arts, 2009, p. 390. Disponible sur : <http://nuxeo.edel.univ-poitiers.fr/nuxeo/site/esupversions/cdee7449-5b5b-446d-ad17-ef3d6ab2a49f>. [consulté le 18 février 2015].

36 Fernand Deligny, « Acheminement vers l'image », in Fernand Deligny, *Œuvres*, op. cit., p. 1669.

que leur sort semble être de se vautrer dans nos jardins de culture, les voilà lanternes chinoises³⁷.

Deligny se montre attentif à l'utilisation de l'infinitif qui est précisément une forme désubjectivée. L'infinitif n'a pas de sujet car il n'est pas conjugué. Étant non-conjugué, l'infinitif est non seulement sans sujet mais aussi hors-temps. L'émergence du sujet au xvii^e siècle semble, selon Deligny, aller de pair avec le déclin de l'utilisation de l'infinitif en littérature. Réemployer l'infinitif, *ré-ensauvager* la langue pour produire « une éraflure, rien qu'une éraflure, dans le tain du miroir, et l'œuvre serait méritoire³⁸. »

Pour Deligny, les infinitifs étaient donc « sauvages », ils n'appartenaient pas à la langue domestiquée. Son travail d'écriture avec l'infinitif était le pendant langagier de son travail sur l'image, l'image vraie, l'*image d'espèce*.

Il y a l'image, et il y a les images qui sont de culture, images cultivées ; il ne s'agit pas de les abolir ; il faut admettre qu'elles sont chargées d'abolir l'image, ou plutôt d'abolir imager, infinitif banni de la convention et du code qu'il nous faut respecter dès que nous usons du langage³⁹.

Les relations entre le langage et l'image sont au cœur de cette conversation entre Renaud Victor et Fernand Deligny. Langage et image se rejoignent sous le signe du *tracer*. « (Deligny) pense l'image en fonction de l'autisme... comme accès à une permanence biologique, antérieure à l'exercice de la conscience et infra-linguistique. Le processus qui l'intéresse n'est pas technique..., mais biologique⁴⁰. »

Que l'image existe en dehors du langage ne fait aucun doute pour Deligny. En effet, son approche se construit sur l'hypothèse que la relation avec le réel des autistes passe par l'image et, plus précisément, ce qu'il appelle l'*image d'espèce*. Pour en parler, Deligny a recours à une image – une image qui traverse le texte de part en part – celle des oies. Il y a deux sortes d'oies : les oies sauvages, autonomes, indépendantes, qu'on voit se relayer en formation haut dans le ciel, et les oies domestiques qui sont tout le contraire, grasses, gavées, terrestres, dépendantes de l'homme mais qui réagissent tout de même au passage des oies sauvages comme s'il y avait toujours un reliquat d'instinct sauvage en elles.

[...] il est vrai que les images sont chargées d'être significatives, chargées c'est peu dire, surchargées, gavées de signification et alors elles se traînent, lourdes de sens, grasses de symboles, saturées des intentions grossièrement allusives qui passent, comme on dit, sur l'écran. Elles en sont malades, ce dont tout un chacun se réjouit d'avance. Que passe

37 *Ibid.*, p. 1730.

38 *Ibid.*, p. 1735.

39 *Ibid.*, p. 1726.

40 Jean-François Chevrier, « L'Image, "mot nébuleuse" », in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1777.

dans le ciel un vol d'oies sauvages et les oies qui se traînent battent des ailes et tendent le cou, désespérément, hantées par une frénésie fugace⁴¹.

Deux sortes d'oies, deux sortes d'images. L'image domestiquée, symbolique, chargée et l'image sauvage, vraie, d'espèce. *Acheminement vers l'image* est justement cela : un texte qui fait prendre conscience des deux types d'image mais indique aussi, en conversation avec Renaud Victor, quels chemins prendre pour arriver à l'image vraie, l'image d'espèce.

Qu'est-ce que l'image d'espèce ? Comment la distinguer de l'image domestiquée ? Quelle est l'image vraie et comment faire pour la « prendre » ? Pour y répondre, souvent de façon très elliptique, Deligny évoque quelques principes, au premier desquels est l'intention – le fait de se proposer un certain but⁴² – et, fidèle à son habitude, il fait un pas de côté pour épingler le « pronom personnel réfléchi » *se* : « le nom ou son substitut, personnel évidemment, et réfléchi⁴³. » L'ego, la question de soi et la pensée soi-disant rationnelle. « Les images existent et si elles ont besoin de *S'* pour ce faire, c'est d'un *ce* qu'il s'agit et non d'un *se* et, plus particulièrement, du *se* que vous êtes⁴⁴ ». Ce pronom personnel réfléchi, ce *se* ou même ce *S'* (dans *s'exister*, par exemple), renvoie au sujet de l'inconscient de Lacan, désigné par un *S*. Deligny, en écartant le *se* au profit d'un *ce*, érafle, ici encore, le tain du miroir de la subjectivité.

Pour Deligny, dès qu'on se met à chercher l'image, elle se dérobe – en tout cas l'image véritable contrairement au moment où le se se dérobe, laissant l'image véritable là. La véritable image est partout, la question n'est pas d'aller faire une image mais de reconnaître quand l'image se présente devant soi et de l'accueillir. Pour clarifier son propos, Deligny utilise ici une comparaison qu'il emprunte à la cueillette de la racine du chiendent par les Algonquins, peuple autochtone du Canada.

[...] L'Algonquin en veut – bien – alors qu'il ne les a pas voulues et n'a rien fait pour qu'elles poussent. L'Algonquin se penche ou plutôt s'accroupit, sans hâte ; le chiendent, il ne se l'approprie pas ; le trouvant là, il le retrouve, repéré depuis toujours ; ce chiendent, il l'accueille, le recueille et pourtant le laisse là où il le retrouvera, une autre fois, au détour de ses trajets.

Il en va de même pour l'image, qui est racine de chiendent⁴⁵.

L'image donc ne se trouve pas mais se retrouve parce que c'est une image d'espèce ; c'est-à-dire commune à l'espèce humaine. Image donc retrouvée mais pas arrachée, pas prise mais accueillie. Elle pousse comme le chiendent. Nous pouvons penser à la notion de *survivance* (*Nachleben*) centrale à la pensée d'Aby Warburg.

41 Fernand Deligny, « Acheminement vers l'image », in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1667.

42 *Ibid.*, p. 1666.

43 *Ibid.*, p. 1666.

44 *Ibid.*, p. 1674.

45 *Ibid.*, p. 1737-1738.

Nous comprenons mieux ce que voulait dire Deligny au sujet de l'intention ; vouloir aller prendre des images – à partir éventuellement d'un scénario écrit à l'avance – est voué à l'échec au moins en ce qui concerne l'image véritable. Nous pouvons ramener une image domestiquée, apprivoisée mais l'image d'espèce résiste à la volonté du « preneur d'images ». Les images, a-t-il dit en paraphrasant Engels, sont comme la révolution, « elles arrivent de circonstances complètement indépendantes de la volonté et de l'action⁴⁶. » Circonstance, nous rappelle Deligny, qui autrefois voulait dire, « se tenir debout autour⁴⁷ » dans les alentours.

« Mon ouvrage », dit-il, « au cours de ce demi-siècle de guet, n'a été que d'y être, au détour des intentions des uns et des autres. J'y suis toujours ; il s'agit d'*image*⁴⁸. » C'est cette expérience singulière qui a permis à Deligny de se confronter d'emblée à Martin Heidegger dans ses affirmations au sujet de la parole. Deligny était sur le terrain, en présence proche, la pensée inséparable de son vécu, de ses observations empiriques.

Or, il se pourrait que l'image soit du règne animal... c'est sans doute très vrai : elle est du ressort profond de la mémoire d'espèce et la mémoire d'espèce est quelque chose de commun entre toutes les espèces, y compris l'espèce humaine... Ils ne supportent pas ça, je ne sais pas pourquoi, on ne supporte pas qu'espèce humaine soit pris au sens littéral du terme, une espèce pas comme les autres qui...

L'image est ce par quoi l'espèce persiste malgré tout... c'est une trace... une trace qui attend, aux aguets⁴⁹...

Deligny « rêve d'une image incarnée qui serait la trace vivante d'une existence nue, délivrée naturellement – hors de tout effort culturel, ou anti-culturel – des approximations et des contenus tourmentés de la conscience⁵⁰. » L'image est trace, mais trace de quoi ? Trace de mémoire qui est mémoire d'espèce. Ici encore Deligny ne manque pas de faire la différence entre la mémoire domestique et la mémoire d'espèce. La mémoire d'espèce est celle qui fait réagir les oies domestiques au passage des oies sauvages haut dans le ciel. C'est cette mémoire-là qui réagit lorsqu'elle rencontre l'image véritable.

L'enfant autiste *agit*, il ne fait pas et il agit par ricochet, par la rencontre avec une image. En quelque sorte il faut qu'il en soit ainsi pour le « preneur d'images ». Pour faire un film, selon Deligny, on ne doit pas s'encombrer d'un projet, d'une intention, mais il faut être attentif à la rencontre possible avec l'image.

46 *Ibid.*, p. 1737.

47 *Ibid.*, p. 1739.

48 *Ibid.*, p. 1733.

49 Fernand Deligny. *Ce qui ne se voit pas. Cahiers du cinéma*, n° 428, fév. 1990, p. 51 ; réédition in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1737-1738.

50 Jean-François Chevrier, « L'Image, "mot nébuleuse" », in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1780.

Cette image que vous êtes arrivé à pré-voir, à pré-vouloir, risque fort d'être mirage. Vous allez vous planter là, autrement dit : vous y mettre. L'y est pris, occupé. Vous avez, comme par hasard, oublié le détour. Or, c'est au prix de mille et un détours que l'Algonquin retrouve le sauvage et le chiendent qui, depuis toujours est planté là. Le sauvage – l'image – y est et qu'allez-vous vous y mettre, là ? L'image sera piétinée, voilà tout ; et quand vous y serez posé, là, vos deux pieds dessus, pour ainsi dire, l'image qu'il vous a fallu pré-voir vous ne la trouvez pas [...] Vous avez oublié les ruses de l'approche, qui d'ailleurs ne sont pas ruses mais respect, les milles et un respects qui sont dus à l'image⁵¹.

Deligny manie finement les contradictions possibles entre contenu et métaphore. Quand il écrit : « Que les images ne s'imaginent pas, tel est le clou, le coin qu'il va falloir enfoncer et non pas une fois pour toutes mais sans cesse. Il faudra y revenir. Les images imaginées sont domestiques et ne volent pas loin⁵² », il révèle toute l'ambiguïté de ce mot *imaginer*. Convoquant les images inimaginées, qu'il oppose aux images imaginées, Deligny nous ramène à l'image biologique, l'image inscrite dans l'espèce. Les images qui surgissent, qui ne s'imaginent pas. Les images inimaginées.

Les images ne se prennent, ni ne s'imaginent. Comment donc agir ? Comment se mettre en position sans intention, sans projet et sans scénario ? Dans *Acheminement vers l'image*, il décrit une scène dont il a été témoin. Un jour, sur un terribil d'ordures et de déchets quelque part près de Lille, il voit une jeune fille d'environ cinq ans descendre la pente d'immondices avec une sorte de chandelier en perles de verre sur la tête. Bras ballants, elle descendait dans la fumée avec, sur la crête derrière elle, les trois chevaux qui tiraient la benne d'ordures jusqu'au sommet du crassier. Le lendemain de cette « vision » Deligny remarque la présence d'une ancienne caserne avoisinant le monticule de détrit. Devenue un hospice, elle fait face au palais de justice, juste à côté de la prison. Cette juxtaposition d'institutions proche de la décharge associée à la vision de l'enfant le fait songer à la possibilité de reconstruire cette image, ce « chef d'œuvre tout trouvé⁵³ ». Comment écrire un scénario, comment trouver les moyens pour le réaliser, comment le décrire, comment convaincre ? Il y avait l'image mais point d'avant et point d'après.

C'est ce que je dis au preneur d'images. Pour l'image, je peux aider, pour l'image et voilà tout. Pour le reste, je n'y suis pas, le reste étant nécessaire et tout à fait indispensable puisqu'il s'agit de faire un film. Autrement dit, camérer, je vois bien de quoi il retourne ; filmer c'est une toute autre à-faire⁵⁴.

51 Fernand Deligny. « Acheminement vers l'image », in Fernand Deligny, *Œuvres, op. cit.*, p. 1738-1739.

52 *Ibid.*, p. 1671.

53 *Ibid.*, p. 1720.

54 *Ibid.*, p.1720-1721.

Dans *Acheminement vers l'image*, Deligny évoque avec Renaud Victor le tournage du *Moindre Geste* et de *Ce gamin, là* comme deux exemples de stratégies possibles pour faire un film. Jamais il ne « récuse l'usage et même la nécessité du texte » mais il se demande s'il est « préalable ou (... s'il) s'ensuit⁵⁵ ? ». Malgré les tensions dans les termes et les notions que Deligny développe dans son texte, malgré une forme d'incompatibilité entre faire un film et cueillir une image d'espèce, la question est de savoir comment faire un film sans pour autant passer à côté de l'agir ? Comment mettre en place une caméra sans que l'intention ne nuise à la cueillette de l'image ? Comment camérer tout en faisant un film ?

L'image est représentation mais comment peut-elle être d'espèce ? Deligny parle aussi d'image biologique sans résoudre pour autant la contradiction. L'image biologique évoque l'image mentale qui convoque non seulement la perception et la mémoire mais aussi l'imagination et le rêve. Toutefois Deligny, dans le vécu de sa tentative des Cévennes, au plus près des enfants autistes, ne conçoit pas leur relation avec le réel dans ces termes. Imagination, rêve et mémoire consciente ne sont pas opérants – selon lui – chez l'enfant qui se trouve en dehors du langage. Cependant, en l'absence de langage, c'est bien par l'image que l'enfant autiste se lie au réel ; pas par l'image mentale – l'absence du sujet ne la permet pas – mais par ce que Deligny désigne comme l'image d'espèce ; image au cœur de ses échanges avec Renaud Victor.

Deligny était un permetteur, quelqu'un qui permettait, qui donnait liberté, qui donnait la possibilité de dire, de faire quelque chose. Ce néologisme se soustrait à une certaine économie, une certaine approche idéologique : le permetteur s'oppose au producteur, au prescripteur. Deligny agissait souvent à distance, impulsant ses tentatives puis restant en retrait. Le film, *Ce gamin, là*, et le texte, *Acheminement vers l'image*, témoignent de la façon dont il a partagé ses théories sur l'image et le cinéma avec Renaud Victor, lui laissant les incarner de façon libre et autonome. L'ombre de Fernand Deligny planait sur le CMCC, la présence de son absence. Son ami Jacques Allaire y était très impliqué et Deligny connaissait bien certains des participants et se tenait au courant de ce qu'il s'y passait. Mais en ce qui concerne ses pensées sur l'image cinématographique, c'est bien Renaud Victor qui les portait au sein du CMCC.

55 *Ibid.*, p. 1706.

***Malabur*, un projet de film de Fernand Deligny**

En 1982, Fernand Deligny propose au CMCC un projet intitulé *Malabur*. Il s'agit d'une série de films courts d'animation en volume et décor naturel. Le CMCC le présente à la commission d'aide au court-métrage du CNC. Renaud Victor est conseiller à la réalisation et Alain Ughetto, conseiller animation. Le synopsis du scénario se trouve dans les archives du CMCC⁵⁶. Deux courts-métrages ont été réalisés en 1985 par Jacques Lin : *Pipache et le convoi dans les Rocheuses* (4 min.) et *Les Fossiles ont la vie dure* (6 min.).



Fig. 2. Photographie accompagnant le scénario de Fernand Deligny intitulé « Malabur », Archives régionales/fonds CMCC.

⁵⁶ Cf. Annexe 2 : résumés des scénarii, p. 384.



Fig. 3. Photographie accompagnant le scénario de Fernand Deligny intitulé « Malabur », Archives régionales/fonds CMCC.



Témoignages



Gisèle Cavalli

Retranscription de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 6 octobre 2017 à Fontblanche.

À l'époque, j'étais étudiante aux Arts Déco à Nice. On nous demandait pour la dernière année de présenter un projet personnel. J'étais en section scénographie théâtre et cinéma, il y avait peu de gens qui préparaient des sujets de cinéma. Quelqu'un m'avait dit : « Si tu économises 10 000 F, tu vas arriver à faire un film. », parce qu'on avait un peu de matériel à l'école. Donc j'ai commencé à tourner, j'ai économisé 10 000 francs – l'équivalent de 1 500 € maintenant – puis je me suis lancée. C'était début 1982. Je me suis lancée parce qu'en 1981, à Cannes, à « Perspectives du cinéma français » je m'étais retrouvée dans la salle du premier film de Guédiguian, *Dernier Été*, et je me souviens de Malek Hamzaoui qui a dit au débat : « c'est facile, maintenant, de faire un film. On se met tous en congé maladie et puis on va à Fontblanche. Il y a Fontblanche qui aide. » Je n'avais jamais entendu parler du « CMCC », c'est de Fontblanche que j'ai d'abord entendu parler. Alors j'ai cherché. Puis la rentrée scolaire suivante est arrivée. J'avais ce projet à faire, j'avais économisé mes 10 000 francs, j'ai commencé à tourner, avec le matériel de l'école, dans l'école comme si c'était un décor. J'avais tourné un quart d'heure et je voulais faire un long-métrage. Donc là, j'ai pris rendez-vous à Fontblanche. René Allio n'était pas là, c'est Jacques Allaire qui nous a reçus. Il ne savait pas comment faire passer l'absence de René alors que c'était lui qui devait prendre la décision. On lui a quand même raconté notre film et rendez-vous a été pris pour le prochain festival en 1982, j'ai trouvé une salle de projection à la MJC de Cannes. On a pu projeter notre film à Jacques, René et d'autres personnes du CMCC qui ont vu le petit bout qui avait été tourné. René avait, non pas seulement le désir d'insuffler le courage, la confiance en son travail et l'envie de continuer la réalisation et la production, mais aussi, tout d'un coup, il vous parlait comme si vous étiez cinéaste. Jusqu'ici on n'était rien, on avait envie, c'est tout, et puis tout d'un coup il s'adressait à vous comme si vous étiez un artiste avec un projet, d'une certaine façon, il vous faisait accoucher de ça. C'était la force extraordinaire de René Allio. Par la suite, effectivement, j'ai créé une boîte de production, j'ai fait des courts-métrages, j'ai travaillé sur ses films bien après le CMCC, comme décoratrice, puis après je suis devenue auteure

et je ne fais qu'écrire maintenant. Il y avait les colloques où on se rencontrait et puis il y avait aussi de grands moments : j'ai le souvenir au CMCC de pique-niques, on mangeait, on buvait, on parlait. Ça, c'était extraordinaire. C'est Thérèse [Consolo] qui arrivait à faire ça, à nous fédérer tous, à nous réunir et à nous permettre d'échanger. On s'est perdu de vue physiquement mais jamais vraiment, puisqu'on a toujours des contacts. À partir du moment où j'ai apporté mon projet de film au CMCC, il n'avait de cesse de m'aider. Bien entendu, il y avait tout le matériel mis à disposition, j'ai fait tout le montage du film au CMCC. Mais après, s'il manquait de l'argent pour faire la copie négatif, positif, l'étalonnage, chaque fois qu'il manquait de l'argent, on m'indiquait : « tu peux faire une demande au GREC (Groupe de Recherches et d'Essais Cinématographiques), à l'INA Marseille... » et, petit à petit, ça créait un réseau de contacts qui amenait l'argent manquant pour finir le film et pouvoir le projeter. C'était un lieu où on apprenait tout seul. On nous indiquait les pistes, les chemins, puis on prenait notre bâton de pèlerin et il fallait le faire nous-même.

Caroline Chomienne

Retranscription d'un extrait de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 6 octobre 2017 à Fontblanche.

Pour nous, les deux piliers c'étaient Thérèse [Consolo] qui nous accueillait dans l'esprit de René [Allio] : « Vous êtes les bienvenus, oui vous allez faire votre film ici » et son collègue Jean-Claude Bois qui était le technicien opérateur, qui gérait tout le matériel et qui venait sur nos films. Ce qui veut dire que quand on partait faire un film, on avait, si on le souhaitait, un chef opérateur image et on devait trouver des collaborateurs pour le son, pour l'assistanat à la mise en scène. On faisait nos films avec des petites équipes voire entre nous. Mais le CMCC nous permettait de travailler avec un chef opérateur, une caméra, une salle de montage, des locaux avec une gestion administrative de production – c'était le fondement qui nous laissait la liberté d'inventer, qui nous laissait la tête libre parce que la structure fonctionnait bien.



Marc Dumas

Texte écrit par Marc Dumas en février 2020.

Originaire de Marseille, j'étais « monté » à Paris en 1972 étudier à l'école de cinéma Louis Lumière puis faire mes armes dans la prise de vues de cinéma long-métrage. En 1979, j'avais été assistant caméra sur *Retour à Marseille* de René Allio et déjà très intéressé par son projet du centre de création.

S'en suivit, peu de temps après, un appel de Thérèse Consolo, secrétaire du CMCC, qui me proposa d'intervenir pour encadrer un stage d'initiation à la fabrication d'un film pour une association en Ardèche. Le groupe passionné d'Ardèche images, sous la houlette de Jean-Marie Barbe, créa très vite sa maison de production de films documentaires, avec qui j'intervins comme chef opérateur, puis mit en place le festival international du documentaire de Lussas. Celui-ci est toujours à l'écoute des créations filmiques de la planète. Il ouvrira en 2020 sa trente-deuxième édition des États généraux du film documentaire.

En même temps, je me suis rapproché du CMCC et de son vivier local qui gravitait autour. Avec mon expérience et une carte du CNC de cadreur long-métrage, ce fut une belle opportunité de quitter ma fonction d'assistant caméra pour devenir chef opérateur et faire l'image sur des fictions de courts, de longs-métrages, de documentaires. On trouvait à Fontblanche une dynamique de création animée de colloques ambitieux et une structure de production avec – chose rare – un parc de matériel suffisamment équipé pour prétendre faire des films professionnels. À mon niveau, l'ébullition créative était très stimulante, autrement à mon goût que les jeux relationnels à Paris.

Tout était nouveau, à inventer : les lumières et les décors de studio installés dans l'ancienne grange de Fontblanche avec *Histoire d'yeux* ou *Le Fils de l'ours* d'Alain Fraud ; les prises de vues en mer sur la pêche au thon au large de Carro, avec *Fortune de Septembre* d'Olivier Girard (prix de l'image à Clermont-Ferrand) ; les images exigeantes pour le film d'un peintre plasticien – Charlie Kassab – fraîchement converti au cinéma d'auteur. Techniquement, c'était l'autonomie, dégagée des contingences matérielles parisiennes. Avec les nouvelles caméras Aaton, bijou de technologie 16 mm, que l'on pose « comme un chat sur l'épaule » ; tout ceci me comblait jusqu'à

me permettre de décliner l'offre comme assistant caméra sur un long-métrage d'un jeune réalisateur, Luc Besson, qui préparait *Le Grand Bleu*.

Ce fut pour moi un appel d'air, comme un coup de mistral du nord vers le sud. Dès 1982, j'ai déménagé à Marseille dans le quartier d'Endoume, à deux pas de ma maison familiale. C'était aussi mon retour à Marseille et bizarrement, lorsque fier de ma décision j'en fis part à René, plutôt que de s'en réjouir avec moi, il fut étonné que je décide de quitter Paris pour continuer ma carrière dans le cinéma. Le doute s'installa sur sa démarche. Cela me questionna sur la viabilité du centre de Vitrolles. Pour occuper le terrain et travailler en tant que technicien, surtout à des postes clés, ne faut-il pas être sur place ? Ne s'agissait-il pas de bousculer une tendance de voir défiler les tournages dans le sud avec des équipes complètes, limitant l'emploi local à des décorateurs et régisseurs, comme ce fut le cas avec *Retour à Marseille* ou même, dans une moindre mesure *Le Matelot 512* ? Je ne pouvais m'empêcher de penser au réalisateur Robert Guédiguian qui habite L'Estaque et se déplace régulièrement à Montreuil monter ses projets. Il y avait deux parcours, en miroir, traçant deux trajectoires bien contrastées.

Alors que je fréquentais un vivier de « jeunes » réalisateurs fortement motivés pour obtenir l'accord du Centre, je découvrais aussi des cinéastes de la génération de René Allio restés à Marseille comme Paul Carpita, André Ughetto ; précurseurs ayant filmé en 9,5 mm dans leur temps libre.

Jean-Just Peyre était l'un d'eux. Il était chauffeur de taxi et pizzaiolo, poète autodidacte proche de Francis Ponge. Ma rencontre avec Jean-Just fut fulgurante tant il irradiait de création hors des conventions, tout imprégné du mouvement surréaliste qui sévit en 1941-1942 pendant la guerre avec des artistes intellectuels tels Breton, Duchamp, Ernst, Masson, réfugiés et en « transit » à Marseille. Dans nos échanges sur comment filmer, Jean-Just était celui qui m'incitait à aller le plus loin dans la personnalisation de l'image. J'ai partagé avec lui de longues heures à imaginer l'image de ses deux projets de long-métrage : l'un, un poème filmique surréaliste à Lourmarin, *Sous le soleil* de Francis Ponge et d'Albert Camus ; l'autre, une fiction inspirée de ses souvenirs pendant la guerre à Marseille, relatant les péripéties d'une bande d'adolescents. Concernant ce dernier scénario, il avait travaillé des répétitions avec des adolescents de la maison des jeunes de la Corderie. Nous avons tourné une séquence en vidéo VHS préfigurant une scène se passant en 1942 dans une cave de Marseille. La bande de jeunes prépare un petit casse minable. Ils s'enthousiasment sur une musique de jazz miraculeusement surgie d'une radio grésillante. Nous avons travaillé un éclairage à la bougie, résolument en décalage d'un réalisme clair-obscur convenu ; rayonnant sur les personnages une lumière bleutée. Les projets de Jean-Just n'eurent pas les grâces du CMCC. Il ne s'en remit jamais.

Le CMCC, c'était aussi un rayonnement, une plateforme d'échanges et de mises en relation, des soutiens tous azimuts. Cela a donné de l'assurance à beaucoup de monde pour franchir le pas. Le CMCC a favorisé le montage de productions et la fabrication de films qui n'auraient peut-être pas existé. Parallèlement à celles-ci survinrent plusieurs productions locales avec souvent une coproduction FR3. Je fus impliqué à l'image sur plusieurs fictions au sujet fortement ancré dans la région. Ce fut *L'Orsalber* avec Les Films verts de Jean Fléchet, basé dans le Vaucluse - un long-métrage sur les aventures d'un montreur d'ours en Ariège. Ou bien *La Mémoire de la porte de bois* d'Alain Glasberg avec Arimage - documentaire-fiction sur le chantier naval de Port-de-Bouc. Ou encore *Bordilhas* de Pierre Pessemesse, sorte de fable satirique d'un régionalisme dogmatique. J'ai eu l'occasion de côtoyer d'autres centres de création régionaux dont celui de Grenoble, en 1985, qui avait hébergé pour plusieurs mois un cinéaste de films d'animation talentueux. Image par image, Jacques-Rémy Girerd faisait son film avec des personnages et des décors en pâte à modeler. J'avais installé les éclairages à l'échelle de son décor, tâchant de ménager la chaleur des projecteurs qui risquait de ramollir son sujet.

Mais l'expérience de Fontblanche, unique en son genre, ne perdura pas et je repartis à Paris. Plus tard, je revins travailler comme cadreur sur *La Calanque*, un feuilleton vidéo, coproduction de Vidéo 13 avec FR3 - comme prémonitoire de *Plus belle, la vie*. Trop ambitieux ou trop en avance, le feuilleton n'eut pas le succès escompté.



Alain Fraud

Retranscription de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 6 octobre 2017 à Fontblanche.

Quand on est arrivé au CMCC, on avait déjà réalisé pas mal d'images. J'avais envie de faire un film, j'ai quitté mon boulot, je suis devenu marchand à la sauvette. J'ai parlé de ce film qui n'existait pas, il n'avait même pas de titre, j'ai parlé de faire un film à des marchands à la sauvette. À la fin, il y en avait quatre ou cinq qui avaient envie de faire un film. Mais on n'avait pas de scénario, on voulait juste faire un film. Alors pour écrire un scénario, on a descendu les gorges de l'Ardèche à la nage – parce qu'on voulait faire un western – on nageait six heures par jour, le soir sur le bord on fumait et on buvait, le scénario passait par-dessus l'épaule. Mais un gars de l'équipe chantait une chanson à la mode qui commençait par « Aguégué... Mécano ». On a regroupé le premier et le dernier mot de la phrase pour faire *Aguégué Mécano*. C'était extraordinaire, on ne voulait plus faire un film, on voulait faire *Aguégué Mécano*. Et donc grâce à ce film qui existait presque grâce à son titre – une espèce de volonté qu'on avait se dégageait de nous – on a rencontré un mec qui faisait des bijoux au noir et qui avait envie de faire un film avec nous. Je lui ai proposé un marché, je lui ai dit : « Tu nous fournis les étalages et on te les paiera ». On a commencé à l'époque de Noël, il y avait deux étalages sur la Canebière, un à Castellane, un au cours Mirabeau et un dans les facs. On voulait avoir l'équivalent de 15 000 francs et on a eu 30 000 francs en quinze jours. Ce qui fait qu'on a pu démarrer le film dans la maison de ce mec qui était venu nous sponsoriser en bijoux. Il ne s'imaginait pas ce que pouvait être une équipe de cinéma comme la nôtre parce qu'on était vraiment des pieds nickelés, on ne savait même pas charger la caméra. On pensait mettre trois semaines pour faire un film de vingt minutes, finalement on a mis deux ans à faire un long-métrage. C'est à ce moment-là qu'on a cherché de quoi faire la bande son parce qu'on avait tourné en inversible muet donc on n'avait aucune bande son. En tournant pour essayer de rencontrer des gens qui pouvaient nous aider : on a rencontré René Allio. On était des branques, on ne savait pas vraiment ce que l'on voulait sauf cette espèce de volonté qui était très importante. On lui a passé nos *rushes*, un prémontage en noir-et-blanc, à Fontblanche dans sa salle de cinéma. Je lui faisais les bruits en même temps que le

Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

film passait, je lui expliquais ce qu'il se passait. À la fin, il s'est levé, il nous a fait signe de sortir, il est sorti, il s'est mis devant Fontblanche, s'est retourné devant les locaux techniques et il a dit : « Écoutez, si vous voulez de la place pendant six ou huit mois il y a tout Fontblanche. » On avait tous les locaux de Fontblanche.

Catherine Galodé

Retranscription de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 6 octobre 2017 à Fontblanche.

J'ai commencé à monter des courts-métrages du CMCC. J'ai travaillé avec Paul Allio. Il se trouve qu'avant d'arriver au CMCC j'avais passé un été à La Rochelle, il y avait une rétrospective des films de René Allio, donc j'avais vu tous ses films en arrivant au CMCC. Il y a eu une émulation incroyable. On était tous en train de travailler ensemble. Mon idée, c'est que si j'étais restée à Paris, je serais restée monteuse, je ne serais pas devenue réalisatrice, je n'aurais pas eu non plus la joie de pouvoir rencontrer Godard, Kramer, Chahine, tous ces cinéastes qu'on pouvait rencontrer et avec qui on a passé des week-ends pendant les rencontres et les séminaires au CMCC. Ça a été un cadeau formidable. Je pense que j'ai eu la dernière bourse du GREC (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques) quand j'ai écrit un projet de court-métrage. René m'a mis le pied à l'étrier de la réalisation et après ça je n'ai plus beaucoup fait de montage, j'ai fait de la réalisation et du scénario. Mais pour moi ce lieu a été le lieu de tous les possibles, non seulement je suis restée réalisatrice, mais aussi de tous les possibles pour arriver à faire des films, même quand on ne trouve pas de producteurs. Je viens de faire un film avec un *crowdfunding*. On peut considérer que ce mode de financement des films, relativement autonome, fait aussi partie pour moi de l'apport du CMCC. René avait su reconnaître et soutenir le désir de création chez chacun d'entre nous. Quand je vois le nombre de films qui ont été faits en si peu de temps, je me dis que c'est quand même extraordinaire. Le CMCC a duré quatre ou cinq ans mais l'héritage est là : on a tous continué, on a tous eu ce très grand désir de création et ça a été des moments d'échanges extraordinaires.



Denis Gheerbrant

Retranscription de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 6 octobre 2017 à Fontblanche.

C'était aussi un lieu de partage. Le CMCC mettait à notre disposition des outils : une table de montage, des caméras, un ensemble de matériel que l'on ne pouvait pas avoir chez soi à l'époque. On constate qu'à l'époque la question de la technique, du matériel, permettait de créer un lieu commun, effectivement. C'est extrêmement différent d'aujourd'hui. La possibilité d'un lieu commun est complètement dissoute à l'heure actuelle. Nous n'avons plus d'espace où échanger et travailler les uns à côté des autres. On n'a plus de lieu de partage, d'échange ; ce qui se comprend en termes de transmission parce que si l'on se réunit c'est pour aussi s'entendre. Quand les documentaristes ont créé ADDOC (Association des cinéastes documentaristes) pour lutter contre le système et principalement contre le CNC, contre les institutions, on a réussi à retrouver un tel espace d'échange pour se rencontrer, se parler, pour avancer dans une forme de théorisation de nos pratiques.

Mon expérience de tournage sur *L'Heure exquise*, pour lequel j'étais jeune chef opérateur, a été très importante dans mon parcours. Ce sont presque mes plus beaux souvenirs : les déjeuners et les discussions avec cette équipe incroyable : Nicolas Philibert à la direction de production, Cyril Collard comme stagiaire et Lucien Bertolina comme ingénieur du son et musicien. Allio aimait les formes d'hybridation, réunir des gens inattendus, tous passionnants à leur façon. Pour Allio, ces questions de matériels qui étaient au centre du CMCC, étaient véritablement cruciales, mais Allio ne peut se résumer à cela. C'était avant tout un peintre qui travaillait avec des outils propres au cinéma. Il cherchait à façonner les choses.



Patrick Houdot

Retranscription de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 5 octobre 2017 à Fontblanche.

J'ai d'abord fait partie de l'équipe d'*Aguégué Mécano* que j'ai monté, image puis son, dans lequel je tiens presque sept rôles différents. Puis Alain Ughetto, qui montait *L'Échelle* à ce moment-là, m'a demandé de l'aider à faire son montage son. Après, il y a eu Vincent Martorana qui m'a demandé de monter son film noir et blanc qui s'appelait *Nomades*. J'ai aussi monté pour Philippe Faucon qui a fait un premier film au CMCC où j'étais l'assistant de Catherine Poitevin, la cheffe-monteuse. Personnellement j'ai l'impression de m'être assis devant une table de montage en 1981 et de l'avoir quittée à la fin du CMCC en 1989. Toute cette période-là, j'ai l'impression de n'avoir rien fait d'autre que de travailler au CMCC. Entretemps, j'ai quand même fait un film, en 1984, un court-métrage avec une bourse du GREC. Tout le monde a appris un petit peu tout seul. Que ce soient les réalisateurs qui faisaient leurs premiers films, donc qui apprenaient à faire du cinéma, certains techniciens, comme moi, qui ne connaissaient rien au montage mais qui avaient envie de faire du cinéma depuis déjà bien longtemps. C'est en me retrouvant devant la table de montage que j'ai trouvé l'élément qui m'intéressait - même si avant cela, c'était l'image qui m'attirait, d'un seul coup c'était le montage. J'aimais le montage pour sa dimension de mise en forme de la création. C'est ainsi qu'on a tous appris un petit peu ces métiers de cinéma : en se rencontrant, en en parlant, en travaillant ensemble. Je crois que c'était un des buts de René aussi de favoriser une certaine création méditerranéenne, de faire avec des créateurs qui étaient du cru, qui avaient envie de faire des films et des gens qui avaient envie de se former, de devenir des techniciens de cinéma.



Catherine Poitevin

Texte écrit par Catherine Poitevin.

Essayer d'évoquer Fontblanche n'est pas simple pour moi. D'abord l'émotion.

C'est si loin maintenant, j'ai des images de grand soleil, de grandes réunions joyeuses et studieuses autour des questions du cinéma. La présence et la personnalité de René Allio. Personnage frêle mais décidé. Convaincant.

Dans ce lieu amical, il se passait toujours quelque chose. Quand René Allio était là, j'insiste, c'était l'effervescence. Il réunissait, sous les platanes, des tablées autour de cinéastes qui venaient le visiter. Les dames permanentes du Centre veillaient au buffet, c'était sympathique. Un lieu de rencontres, d'échanges, un lieu culturel vivant.

Les rencontres informelles sont si rares dans ce milieu de coteries. Et toujours le cinéma.

Je vivais à Paris mais je ne sais comment René avait appris que je passais l'été en Provence. J'avais rencontré René alors que j'étais monitrice à l'IDHEC : il y était venu à la demande de Denis Gheerbrant pour parler des rapports du cinéma et de l'histoire. Denis devint son opérateur pour *L'Heure exquise*, un merveilleux film sur Marseille.

Les étudiants et les enseignants, Jean-Denis Bonan, Richard Copans étaient sous le charme. René alliait l'érudition, l'humour et surtout il parlait en artiste s'adressant à la sensibilité de chacun. Il était à la fois artiste, peintre, décorateur de théâtre et cinéaste. Son cinéma était politique et historique. Il disait qu'il voulait donner la parole « aux pauvres gens ». Toute son œuvre cinématographique en témoigne. De *La Vieille Dame Indigne* au *Médecin des Lumières*, il fut historien des oubliés. Le double engagement artistique et politique a écarté René des reconnaissances pailletées du monde du spectacle, il reste une personnalité incontournable et pleinement d'actualité.

À peine arrivée dans le sud, le téléphone sonnait et Thérèse, l'âme de Fontblanche, me demandait gentiment de passer au Centre pour « un petit travail ».

Je connaissais le projet du Centre de création régional, une incroyable aventure. Aventure menée dans d'autres régions : Région Centre, Normandie... Un projet à l'initiative du ministère de la Culture. Ce lieu animé par René était surtout un lieu de liberté.

J'ai appris à connaître les familiers : réalisateurs en train d'écrire, en train de tourner ou de monter, en questionnement.

Dans les jolies salles de montage du CMCC, j'ai monté - puisque c'est mon métier - un long-métrage de Robert Guédigian, *Rouge Midi*, qui était son deuxième film. L'histoire d'une grève menée par des émigrés italiens avant la Seconde Guerre mondiale.

On passait le film en cours de montage dans une vraie salle de projection, luxe suprême, puisqu'elle se trouvait à côté de la salle de montage. À Paris, pour faire cela, il fallait réserver des salles spécialement, traverser la ville avec nos lourdes boîtes. Une épopée quand on ne travaillait pas dans un centre de montage. À Fontblanche, tout était simple pour nous, les petites mains du montage. Nous étions gâtées.

Mais chacun savait que le verdict de la capitale était crucial pour le devenir du film. Le Centre aidait les projets mais ne pouvait pas en assurer l'intégralité du financement. La question du financement courait tout le temps. Je ne connaissais pas les mécanismes d'aides financières entre le Centre national du cinéma, le CNC, et les Régions mais je sais qu'il y a eu un problème et que le CMCC a cessé de trouver des soutiens. D'ailleurs, ce problème n'est toujours pas tout à fait résolu entre Région et CNC.

Au CMCC, on vivait un peu comme en apesanteur, conscients des privilèges que donnait ce lieu mais heureux de vivre cette parenthèse.

Le Centre se voulait un lieu de réflexion. Le Centre comme l'abbaye de Thélème de Rabelais ? Certes non, mais une étape qui se voulait importante pour des cinéastes locaux en devenir et trop éloignés de la capitale.

J'ai monté des courts-métrages, un de Philippe Faucon qui était encore étudiant en fac. Les autres, je les ai un peu oubliés - qu'ils me pardonnent -, mais toujours de la région donc proches de Fontblanche.

J'ai participé à une aventure folle de cinéma en super huit sonore, réalisé par un anthropologue. Un format qui a découragé tout de suite ses usagers. Trop fragile. Trop difficile à manipuler. Mais exemplaire des tentatives de René pour trouver des moyens techniques abordables.

Je n'ai pu assister qu'à deux réunions de cinéastes. Mais j'en garde un sentiment de privilège : Robert Kramer et Jean-Luc Godard.

Jean-Pierre Daniel, créateur de l'Alhambra à l'Estaque, qui était sur place à Marseille, a lui aussi participé à l'aventure du CMCC.

Mais le tandem René Allio - Jacques Allaire ne permettait pas autre chose qu'une proximité. Nous, nous n'étions que des participants, de passage.

Plus tard à Paris après l'aventure du CMCC, René a réalisé *Transit* d'après le livre d'Anna Seghers. J'ai monté la version longue du film (trois fois 90 minutes !). Il y est question de Marseille, de la guerre et d'intellectuels fuyant le nazisme.

René avait vécu la destruction du port de Marseille, il en avait gardé un souvenir terrible. Il racontait comment depuis la Grand'Rue il avait vu les allemands à l'œuvre.

Je crois que René a été profondément marqué par la guerre, c'est quelqu'un qui savait que le temps est compté. Il est proche des artistes du bord de la Méditerranée qui ont une conscience aiguë de l'éphémère. J'ai aussi monté des courts-métrages qui disent l'engagement de René, pour Amnesty International sur l'entrée des migrants, déjà, et un autre surprenant sur l'industrie au Luxembourg pour une exposition internationale. René s'amusait beaucoup à cet essai qu'il croyait académique.

Je garde un souvenir joyeux de mes moments avec René, même à la fin de sa vie, quand il était hospitalisé, il parlait toujours de cinéma, de narration, de rythme... Son dernier souhait c'était de réaliser un *Bibi Fricotin boit l'obstacle*. C'est dire si l'aventure du CMCC a été un obstacle franchi dans sa vie de créateur.

Pour finir, je voudrais évoquer une image de René attendant un avion pour rentrer sur Paris, il n'y avait pas encore le TGV entre Marseille et Paris. Il était appuyé contre la porte vitrée du tunnel de la passerelle d'embarquement et il était plongé dans un livre. Je voyais la couverture quand René surveillait l'heure. Il lisait *Le Savon* de Francis Ponge. Voilà René.



Marie-Jeanne Tomasi

Retranscription de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 5 octobre 2017 à Fontblanche.

Je me suis aventurée au CMCC parce que ça m'évitait de rester à Paris : c'était entre la Corse et Paris. C'est un peu simple, simpliste même. C'est vrai que j'ai été aidée par le CMCC. Au départ c'est la structure « Les Ateliers du sud », à laquelle participait Pomme Meffre qui a réalisé *Le Grain de sable*, qui m'a aidée à faire un film. Ensuite, j'ai beaucoup profité du matériel du Centre. Je n'ai jamais été produite à proprement parler par le CMCC. J'ai retrouvé, l'autre jour, un scénario que j'avais proposé à René Allio, je n'ai même pas osé le relire parce qu'il ne l'avait pas accepté. Ça s'appelait *Le Troisième garçon*. Cela devait se tourner à Aix-en-Provence, donc pas loin. C'était quand même beaucoup sur le territoire de la région. Je n'ai pas eu de relation particulière avec René Allio, mais le Centre de Fontblanche m'apportait beaucoup, j'y ai fait de belles rencontres notamment avec Thérèse Consolo. Les amitiés, les gens qui étaient là, pour moi, c'était une émulation en quelque sorte. C'est ce que j'ai ressenti : l'émulation oui, on pourrait dire la transmission aussi, et à partir de là, le plaisir de venir à Fontblanche. C'était ce lieu aussi, si on avait installé Fontblanche ailleurs, je ne sais pas si j'aurais eu le même attrait, je suis très touchée et sensible au paysage. Quel bel endroit avec cette allée de platanes !



Alain Ughetto

Retranscription de son intervention lors de la journée d'études AMU, « Le CMCC histoires, pratiques et rayonnements », du 6 octobre 2017 à Fontblanche.

Faire un film, c'est très long, particulièrement un film d'animation avec les techniques artisanales qui sont les miennes. Quand je suis arrivé au CMCC, René m'a demandé ce que j'avais comme projet. Je lui ai donné un scénario et on s'est revu deux jours plus tard. Je l'ai revu à son bureau cette fois, son écoute magnifique m'a d'abord profondément touché. Il était reconnu, il avait fait des films splendides, *La Vieille Dame indigne*, *Moi Pierre Rivière*, et il avait encore des envies de cinéma. Pourtant il était toujours disponible, curieux. J'étais jeune, je voulais faire des films, mais je ne savais pas trop comment. René savait donner confiance et pousser les jeunes à passer le pas. Au-delà des problèmes multiples que pose la production d'un film, de la difficulté de mettre sur pied une économie (c'est aussi cela le cinéma), René te donnait confiance. Il nous appelait les « commençants ». Quand j'ai fait *L'Échelle*, mon tout premier film d'animation, je me suis installé au CMCC pendant six mois et je voyais René tous les jours. Entre le dire et le faire, il y a un écart, René était toujours en train de faire. C'était ça le CMCC un endroit où tout le monde faisait des films, où on pouvait se parler de nos écritures. Après chacun est dans son couloir à faire son truc, mais les liens créés sont durables. Pour moi, Allio a été un père en cinéma.



Cahiers d'images 4. Les séminaires



Fig. 1. René Allio au centre, et deuxième femme à droite, Thérèse Consolo lors du séminaire Financement, janvier 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 2. Robert Kramer en bout de table, Philippe Pilard et Pascal Kané, à droite, lors du séminaire Écriture, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 3. Marie-Claude Taranger est à gauche de René Allio, puis deux personnes sur la droite, Jacques Allaire, Jean-Pierre Daniel et Jean Aurenche en bout de table lors du séminaire Écriture, avril 1982, coll. privée Jacques Allaire.

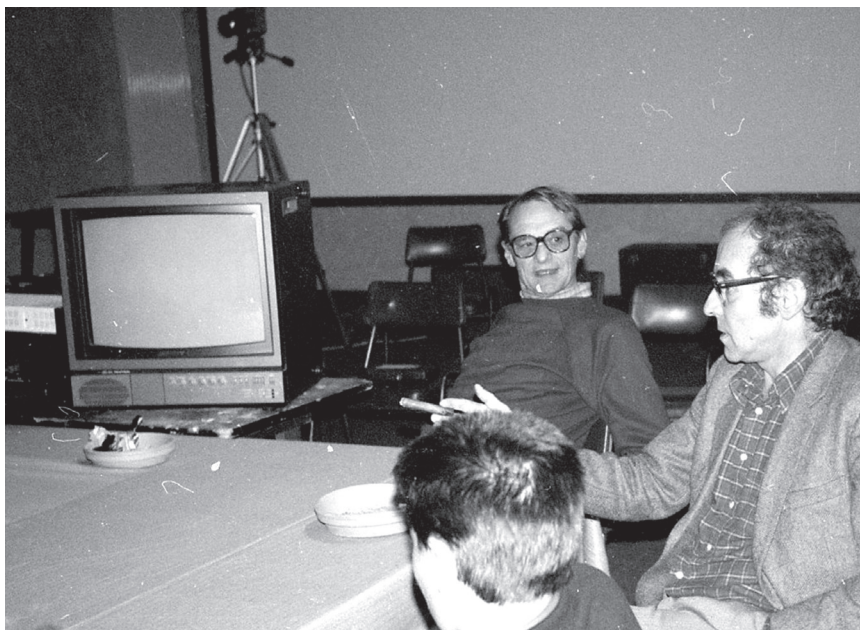


Fig. 4. René Allio et Jean-Luc Godard lors du séminaire Image, octobre 1982, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 5. René Allio est attablé avec Jean-Pierre Beulaygue, Jacques Maumont, Jean-Pierre Ruh et Jean-Pierre Daniel, de dos au centre, lors du Séminaire Son, mars 1983, coll. privée Jacques Allaire.



Fig. 6. De gauche à droite, René Allio, debout, Daniel Salles et Georges Bœuf lors du séminaire Son, mars 1983, coll. privée Jacques Allaire.



Les séminaires

Nous avons conservé le style oral des débats, les extraits reproduits ci-après n'ont pas les qualités des textes rédigés, ils sont issus des transcriptions des enregistrements audio des séminaires qui ont eu lieu au CMCC.

Le séminaire sur le financement des films est le premier du cycle des séminaires qui ont fait intervenir des professionnels à l'attention des « commençants », comme René Allio nomme les cinéastes en devenir de la Région, qui fréquentent le CMCC. Il fait intervenir des producteurs indépendants comme Claude Nedjar ou Paul Vecchiali, également réalisateur, mais aussi des institutionnels du CNC comme Alain Auclair ou des conseillers juridiques comme Pierre Kaufert.



Séminaire « Le Financement des films », (15-16 janvier 1982)

Extrait de l'intervention de Claude Nedjar

Claude Nedjar : Je peux parler d'expérience. On en parlait tout à l'heure avec Vecchiali, dans l'avion, c'est qu'il y a un problème : depuis quelques années, des produits, des objets audiovisuels non-identifiés arrivent jusqu'à moi, et on me demande qu'ils deviennent des films cinématographiques puisque le cinéma est devenu un label. Même les gens de la télévision veulent faire du cinéma pour atteindre une notoriété que, me semble-t-il, la télévision, jusqu'à présent, n'apportait pas. Donc, je considère, qu'en tant qu'homme de cinéma, j'ai une grande responsabilité dans la mesure où je lis ces projets et je me dis : « bon, j'ai envie de le faire exister en tant que film ». Ça rejoint une discussion très importante. Je veux bien qu'on parte du terrain, mais, point n° 1, il y aura toujours quelqu'un, en système communiste, socialiste ou capitaliste, qui décide que quelqu'un d'autre va faire un film, ou que l'objet audiovisuel – imaginez que vous ayez une caméra stylo d'ici quelques années – va être montré ou diffusé. Je pense qu'il faut bien y réfléchir. Dans le meilleur des cas, ça peut être une commission qui pourrait vous donner de l'argent. J'admire beaucoup la démarche des gens qui sont réalisateurs, acteurs et producteurs, c'est-à-dire qui cherchent à être vraiment autonomes. Je trouve ça vraiment formidable car c'est une responsabilité que j'admire et que je respecte énormément. Il y a un rapport entre le producteur et le réalisateur, et il faut s'entendre, il faut réfléchir, il faut discuter et ce n'est pas toujours facile. Vous connaissez la loi américaine qui est peut-être terrible et la loi française qui est peut-être insuffisante. Je vous dis ce que je pense profondément : entre la loi américaine, qui donne le *final cut* au producteur, c'est-à-dire le droit à celui-ci de mettre à la porte le metteur en scène s'il le trouve insuffisant, incompetent, et j'en passe, c'est-à-dire qu'il le traite comme un employé, et la loi française, qui met le réalisateur dans position de tout puissance, eh bien je pense qu'il faudrait peut-être réfléchir et trouver un moyen terme. Il faut bien se représenter qu'en France le producteur joue sa peau à la moindre erreur, il peut se retrouver le genou à terre, quand le réalisateur, lui, a fait son œuvre et passe à autre chose. Alors, profondément, en tant que producteur, je le ressens comme une injustice et je pense que c'est un système qui doit être complètement revu. Je vous ai livré le fond de ma pensée en ce qui concerne le rapport producteur-réalisateur.

En ce qui concerne l'avenir de l'audiovisuel, il y a dix ans, on me téléphonait, on me disait : « on voudrait vous voir parce qu'on veut faire un film en 16 mm » ; alors, je disais : « Mais, quel est le sujet ? », et on me répondait : « Vous n'avez pas compris, c'est un film en 16 ». Maintenant, c'est la même chose avec la « vidéo ». Je vous raconte ça car ce qui me passionne dans le cinéma, c'est le sujet : j'aime bien en parler. J'ai aussi des idées et je veux en parler avec des gens que j'aime bien, qui ont une démarche qui me plaît. Ce qui me fait peur actuellement c'est qu'il y a une espèce de grande confusion et qu'on ne réfléchit pas assez à ce que sont les choses. Le cinéma en France, c'est d'abord une affaire immobilière, c'est-à-dire le cash-flow. Le bilan des grandes sociétés de cinéma en France, ce ne sont pas les œuvres, les films qui dégagent le profit, c'est la valeur immobilière du parc de salles qui augmente chaque année, parc de salles qui, s'il y a une crise, ou s'il y a un problème dans le cinéma, peut être transformé en parkings ou en supermarchés très rapidement. Quand on a bien compris ça, on a compris l'ABC du mécanisme de la production cinématographique. Quand un programmeur d'un circuit de distribution déprogramme un film, c'est parce que sa direction générale lui a donné des ratios en disant : « Tel complexe à Montpellier doit faire 12 000 entrées en moyenne par semaine, sinon vous êtes mauvais. » Alors on déprogramme le film pour en mettre un autre, ça, c'est le ratio. Donc, il faut que vous réfléchissiez bien à votre démarche cinématographique et au fait que ces gens risquent leur capital. Ça, c'est le point le plus important pour comprendre comment sont envisagés les risques au cinéma.

Même si des expériences sont tentées par des sociétés importantes – Gaumont a produit des films ou fait exister des films que ses prédécesseurs ne faisaient pas exister – et moi je trouve ça vraiment très bien, mais celui qui remplit les salles, c'est le producteur avec ses films. Ce sont des films qui font que les quotas, les ratios immobiliers vont être tenus. Quand on débute dans le cinéma, on pense que c'est le producteur le patron, mais c'est une erreur. Ce n'est pas le producteur le patron, c'est le premier constat que j'ai fait.

Il y a, ensuite, la notion de distribution. Personnellement, j'aimerais aussi que les producteurs soient aussi distributeurs. Généralement, un distributeur vous donne sa signature, c'est-à-dire que vous empruntez de l'argent au pool de production, un organisme financier garanti à 80 % par l'État. Il y a deux sociétés de crédit, bientôt trois, qui sont garanties à 80 % par l'État (mes collègues vous l'expliqueront mieux que moi). Vous allez voir un pool et le producteur peut emprunter de l'argent avec la signature du distributeur qui, lui, a pignon sur rue. À ce moment-là, on se pose la question : « Pourquoi le producteur ne pourrait-il pas lui-même emprunter de l'argent ? » Pour le service qu'il lui rend, le distributeur prend un taux de commission situé entre 25 % et 40 %. Ce qui, vous allez calculer très vite, pour un film de dix millions de francs, la facturation distributeur s'élève à quatre millions de nouveaux francs qui partent pour

simplement avoir apposé une signature et avoir distribué quelque chose qui, de mon expérience, rapporte entre 10 % et 15 % pour les grands films. Donc, là, il y a quelque chose qui fonctionne relativement mal. En fait, j'ai une théorie : je pense que les grands groupes aiment bien que les distributeurs prennent des risques, qu'il y ait des relais, mais cela souligne le problème de la circulation de l'argent. L'automatisme de la programmation se fait très vite, à travers les grands circuits. Auparavant, il y a une quinzaine d'années, le distributeur avait une fonction réelle. C'est-à-dire qu'il y avait une agence régionale qui avait un travail de promotion, de distribution et qui justifiait ces pourcentages, d'ailleurs plus bas que maintenant. Aujourd'hui, on parle du loyer de l'argent. Tout ça pour vous dire que, moi, je considère que ça serait vraiment très bien si on pouvait distribuer les films à un taux très bas.

Je voudrais vous parler de mon expérience en ce domaine, car ce sont des idées que j'ai depuis très longtemps et, en 1968, après les États-généraux du cinéma, je me suis senti encouragé par les différentes motions qui en étaient sorties et où on avait dit : « il faut créer les NMPP¹ du cinéma ». C'est vrai que les NMPP pour la presse, c'est tentant. Ça distribue *Le Canard enchaîné*, *Le Figaro* et ça tourne, ça fonctionne. L'idée était d'avoir une structure de diffusion à l'échelle nationale et que n'importe quel producteur amène son produit qui serait distribué au prix coûtant. La seule compétitivité aurait été dans le secteur commercial où, effectivement, quelqu'un aurait pu être rémunéré (un distributeur, à ce moment-là, pour son talent à commercialiser ou à promouvoir un film), mais disons que tous les gestes physiques auraient été rémunérés au prix coûtant et non pas au pourcentage, ce qui, pour un film important, fait des sommes fabuleuses. Alors, j'ai entrepris la construction de bâtiments physiques, j'y ai consacré trois ans de ma vie, parce que j'y croyais très fort. J'y crois d'ailleurs très fort, mais je ne sais pas si les circonstances vont me donner raison ou tort. Je me suis rendu compte que vouloir dire aux gens : « Payons au prix coûtant tous les gestes physiques de la distribution et laissons seulement en bataille entre nous les produits que nous avons, la façon de les vendre, de les promouvoir. » C'était impossible parce que les gens ne veulent pas transformer intelligemment le système. Chacun, dans son secteur, que ce soit production, distribution, exploitation, veut garder son pré carré sans chercher à s'adapter à une nouvelle situation.

Archives Régionales PACA/fonds CMCC

1 Les Nouvelles Messageries de la presse parisienne, créées en 1947, devaient garantir une diffusion nationale aux titres de presse.



Séminaire « Écritures et cinéma » (2-4 avril 1982)

*Le séminaire « Écritures et cinéma » ouvre ses propositions par un texte de Marguerite Duras extrait du *Camion* qui frappe par sa radicalité. Pourtant le programme explore des positions bien différentes puisque sont invités Jean Aurenche, scénariste de ce que François Truffaut avait nommé avec mépris « la qualité française », qui vient faire part de son expérience, et Robert Kramer, cinéaste américain au rapport à l'écriture des films très expérimental.*

« Avant ou pendant » de René Allio

AVANT OU PENDANT.

Le seul texte cinématographique, c'est le film. Il s'écrit avec des images, des formes, des êtres, des sons, de l'espace et du temps.

Mais l'écrit, ne joue pas moins un rôle dans le cinéma. Il le joue depuis longtemps ; et dans le cinéma muet, avec les cartons, il a même compté dans l'image.

Ce rôle, en tous cas, est divers. Autant de cinéastes autant de places et d'usages de l'écrit. Bien évidemment, c'est dans ce moment où le film n'est pas fait, mais seulement rêvé ou projeté que, tout naturellement, on se sert de l'écriture. Il s'agit de raconter, à soi-même et aux autres, ce que sera le film, de le faire éprouver, et même d'en vérifier, si c'est une narration, le fonctionnement dramatique. Il peut s'agir aussi d'énoncer à l'avance toutes les dispositions propres à la réalisation, d'en décrire les formes, même proprement filmiques. Un bon scénario, du point de vue du financeur, c'est celui qui raconte, à la fois, l'histoire que racontera le film... et le film lui-même (difficile à réunir, ce double registre). Que cette forme pré-écrite du film joue un rôle important dans toute production d'un système (que ce soit celui d'Hollywood, de Coppola, ou du cinéma français) c'est ce qui n'étonnera pas.

Mais on peut considérer aussi le scénario sous son aspect exclusivement artistique : un moment de l'élaboration filmique, qui ne veut pas seulement jouer un rôle économique, mais celui d'une existence propre à l'art du cinéma (l'une n'allant pas sans l'autre). Alfred Hitchcock n'en parle pas autrement.

Il y a pourtant un cinéma qui n'a pas recours à l'écrit, qui s'en défie, qui le tient pour l'amarre qui le garde attaché au quai de la littérature. Dans un film de Jean-Luc Godard, de Marguerite Duras, de Robert Kramer ou de Pierre Perrault (aussi diverses que soient leurs oeuvres) il n'y a pas d'écrit (du moins pas d'écrit "avant") ; s'il y en a, il fait partie intégrante du tournage du film.

Il n'est pas indifférent de noter que ces cinéastes sont justement de ceux qui ont su, et voulu, en se donnant les moyens de leur propre production, s'affranchir de la "preuve" qu'il faudrait donner avant.

Écrits dedans, écrits pendant, écrits autour ou écrits avant, le film, cette production de textes, les questions et les problèmes qu'elle pose valent qu'on s'y arrête. Il n'est pas de travail pour un film qui ne les rencontre.

René Allio

Fig. 9. René Allio, « Avant ou pendant », fac-similé du texte introductif du séminaire « Écritures et cinéma », 1982, Archives régionales/fonds CMCC.

Extrait du deuxième projet du *Camion* de Marguerite Duras

SEMINAIRE "ECRITURES ET CINEMA"

2-3-4 Avril 1982

Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance:
l'imaginaire.

C'est là sa vertu même: de fermer. D'arrêter l'imaginaire.

Cet arrêt, cette fermeture s'appelle: film.

Bon ou mauvais, sublime ou exécrable, le film représente cet
arrêt définitif. La fixation de la représentation une fois
pour toutes et pour toujours.

Le cinéma le sait: il n'a jamais pu remplacer le texte.

Il cherche néanmoins à le remplacer.

Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il le sait.
Mais il ne peut plus revenir au texte. Il ne sait plus revenir.

Il ne connaît plus le chemin de la forêt, il ne sait plus reve-
nir au potentiel illimité du texte, à sa prolifération illimitée
d'images.

Le cinéma est épouventé, il se bat, lutte, s'essouffle pour trou-
ver d'autres voies que la parole pour répondre à l'intelligence
grandissante de son spectateur, pour l'appréhender et l'engouf-
frer encore dans ses salles de projection, pour qu'il consomme
encore son produit.

Cela se voit. Le cinéma voit déjà le désert du cinéma devant lui.
Opulent, milliardaire, le cinéma tente, à partir de moyens fi-
nanciers qui concurrencent ceux des transactions pétrolières et
de campagnes électorales, de retrouver son spectateur.

Les films baignent soit dans la beauté, soit dans le crime, le
sang, les tueries, l'angelisme, l'exotisme prolétarien, Proust,
Balzac, les scandales financiers, la patience des peuples, la
floraison de la faim.

En vain.

Le cinéma n'arrive plus à répondre à la soif grandissante de connaissance de son spectateur.

Ce que le cinéma ne sait pas c'est que ce qui se passe au-dehors du cinéma rejoint ce qui se passe au-dedans du cinéma.

Que ce n'est pas, si milliardaire soit-il, que le cinéma peut rattraper l'intelligence qu'a le spectateur de la fabrication de ce cinéma.

Que l'inadéquation fabuleuse entre les moyens du cinéma et son projet frappe dorénavant de mort le produit qui en sort.

Que c'est pareil.

Que la fabrication du film, c'est déjà le film.

Le refus devient indivisible et total. Le spectateur, de plus en plus, n'entre plus dans la salle. Il sait à l'avance que le produit qu'on lui propose est verrouillé dans le milliard, bâtard, pollué par les conditions mêmes de sa fabrication.

Le refus se connaît comme tel, il est sorti de l'asphyxie des consignes militantes de tout bord. Il est libéré.

Le spectateur ne casse plus les vitrines. Il passe. Il reste dans la rue, plutôt que d'entrer.

C'est tout.

La masse malade, atteinte de calme, de digestion continue, entrera encore dans la salle, mais elle seule, dorénavant.

Elle subira le film, sans lendemain, sans écho. Une pierre dans un puits.

Il y a longtemps maintenant que beaucoup ont quitté le cinéma.

C'est pour ça qu'on en fait.

Marguerite Duras
"Le Camion" - Editions de Minuit

Fig. 10. Marguerite Duras, Extrait du scénario *Le Camion*,
fac-similé de la brochure de présentation du séminaire « Écritures et cinéma »,
1982, Archives régionales/fonds CMCC.

Extrait de l'intervention de Robert Kramer

Robert Kramer : Je crois que Dos Passos et beaucoup d'autres sont arrivés à une forme de style du fait d'une certaine perception des choses. Ils recourent à une fragmentation dans laquelle les éléments sont liés. C'est un travail littéraire sur l'expérience des événements qui structure la construction des romans de Dos Passos ou Faulkner... Tout le modernisme américain est très proche d'une expérience quotidienne de la vie. C'est lié au fonctionnement des consciences. Alors, je me suis inspiré de la technique de ces écrivains pour *Milestones* en la transposant au cinéma. J'écris énormément en amont, je constitue une forme de pré-répertoire d'images et de moments. Peut-on mettre tous les moments différents dans un même film ?

Quand on veut que quelqu'un vienne de la mer ou de la prison par exemple, ça implique toujours une histoire. Mais l'histoire n'a pas forcément à voir avec la tragédie. C'est le rapprochement de deux individus – comment ils se connaissent, quels sont leurs rapports l'un à l'autre, comment ce rapport va se développer – et rien n'est jamais fixé, c'était toujours en cours d'exploration. Par exemple, *Milestones*¹ est un mixte d'éléments documentaires (des vieilles dames, la naissance) et de la fiction. Mon double, mon partenaire, le cameraman Douglas, fait le personnage de l'aveugle. Moi, j'ai tourné quand il faisait l'aveugle et il a tourné quand il ne le faisait pas. C'est comme ça avec presque tous les personnages. Dans ce sens-là, la seule réalité de notre documentaire, c'est la vieille dame qui parle de sa vie. Mais on savait très bien ce qu'elle allait dire parce qu'on connaissait très bien sa vie et on avait fait des repérages avec elle au cours desquels nous avons eu de longues conversations. Dans les séquences sur la naissance, on peut parler d'un documentaire brut.

Tout le reste n'est pas vraiment l'histoire de cette femme, et certainement pas son histoire avec sa mère – qui n'est pas tout à fait sa mère. Il y a beaucoup d'ironie dans le film. Sa mère est une écrivaine assez connue. Les deux femmes ne vont jamais se rencontrer durant le tournage. Elles n'ont jamais pu être au même endroit en même temps. La rencontre se fait seulement à travers le film, grâce au montage.

Le problème pour moi, c'est que le sujet de ce film rassemble de bonnes choses qui me touchent en tant qu'expériences. C'est quelque chose que tu vis pendant des heures comme toutes les bonnes expériences qu'on a dans une vie. Est-ce qu'on peut dire facilement quel est le sujet de ces expériences ? La réponse est toujours plutôt globale. C'est, à un certain moment, un éclatement. C'est toute la collection de petits moments qui disent que ça vaut la peine de continuer, les petits moments entre les gens. Quand quelqu'un touche une autre personne, quand on rapproche deux images, c'est intéressant pour moi. Quand on passe de la séquence de la naissance à celle du

1 *Milestones* est un film de Robert Kramer sorti en 1975.

Vietnam, dans *Milestones*, quelque chose se passe et c'est précisément cela qui est intéressant et difficile à formuler. C'est un autre aspect de cette expérience. Ça revient à des problèmes de scénario. Un scénario, normalement, c'est une bonne manière d'examiner les buts d'un projet. Tout est pensé pour que ça aille dans ce sens-là. Ça fait une chose plus lisible mais peut-être moins intéressante et, pour moi, c'est vraiment le problème. Parce que tout travail d'écriture, tout travail sur le sujet, tout travail pour maîtriser la lumière, le son, c'est une manière de créer une structure. L'écriture qui répond à un plan structuré, j'ai beaucoup d'admiration pour ça, mais selon moi, il y a quelque chose qui échappe toujours. J'ai besoin de ressentir la vie. Et c'est ça, *Dos Passos*, pour moi. À un moment, le roman du XIX^e siècle n'a plus pu fonctionner. Il répondait à une idéologie qui n'allait plus avec ce qui se passait dans le monde. Il était nécessaire de trouver autre chose qui colle plus avec cette période de bouleversement de la première guerre mondiale. C'est un peu difficile de maîtriser tout ça.

[...]

J'ai fait des expériences diverses, mais peut-on en parler en termes de scénario ? Voici comment ça s'est passé pour moi : je n'ai jamais lu un scénario avant 1976, puisque je n'ai jamais eu l'opportunité d'avoir entre les mains un scénario. Je ne travaillais pas vraiment dans le milieu du cinéma et je n'ai jamais vu de scénario. J'ai lu le scénario de *Blue Collar*², tu vois exactement ce que sera le film. J'ai commencé à lire vraiment beaucoup de scénarios à ce moment-là. Je commençais à me dire : « Tiens, je vois très bien ce que c'est que ce film. » Là, je ne vois que des bouts de dialogues, les scénarios qui sont insupportables sont des scénarios qui sont écrits avec des indications comme : « gros plans », « plans larges ». C'est plus ou moins interdit maintenant aux États-Unis. On sait que les scénaristes n'ont pas le droit de parler de la technique. Ils font l'histoire, c'est tout. À ce moment-là, c'est vachement intéressant de travailler avec des scénarios. [...] J'ai beaucoup appris parce que j'ai eu l'opportunité d'écrire pour le dernier film de Wenders au Portugal³, mais certainement pas comme scénariste. On a tout de suite trouvé une manière de travailler ensemble. Moi, je n'écris pas vraiment de scénario mais de petites histoires courtes, des contes. Chaque séquence est presque un petit conte écrit avec un dialogue séparé, mais en prose. Wenders m'a d'ailleurs dit que tous les scénaristes à Hollywood étaient alcooliques. J'ai très bien compris pourquoi : tu fais ton maximum pour écrire une histoire mais tu sais que ça va être transformé par le metteur en scène.

[...]

2 *Blue Collar* est un film de Paul Schrader sorti en 1978.

3 Robert Kramer a participé à l'écriture du scénario de *L'État des choses* [*Der Stand der Ding*] de Wim Wenders, sorti en 1982.

En tout cas, je ne peux plus travailler comme quand j'ai fait *Milestones*. Je dois résoudre certains problèmes de traduction et les dialogues doivent être faits avant. Quitte à vouloir quelque chose d'écrit, je préfère que ce soit tout à fait littéral, c'est-à-dire une traduction littérale de mon anglais, puis travailler à partir de cela avec les comédiens. Ça veut donc dire tout écrire. Si je dois travailler ici, en Europe, d'un certain côté, c'est libérateur. Tu ne penses plus à ce que les gens vont dire, car souvent dans le passé c'est un problème qui m'est arrivé. Maintenant, je vais tout écrire, mais ça va se faire en même temps que la mise en scène des séquences. Ça sera beaucoup plus difficile. Si tu as un scénario complètement écrit, c'est comme un cadre. On arrive pour tourner une séquence, la manière de le regarder, c'est déjà complètement pensé, tu as fait tes mouvements de caméra, tes dessins. On va travailler huit heures. Terminé.

Si on le prend comme ça, c'est vrai que c'est un problème. Mais certainement, il doit y avoir une autre manière de le prendre où le niveau de création, d'invention ne démarre pas du point zéro. Ça ne démarre jamais du point zéro, on a toujours pensé à des tas de choses. Il y a plein de choses qui sont en train de se passer maintenant, mais comment les traduire en image ? C'est très riche et ça m'intéresse beaucoup. Je trouve que cette manière de travailler, qui est la base du documentaire, est beaucoup plus intéressante pour moi que des choses qui démarrent complètement artificiellement. Je préfère ce qui est vivant dans le présent.



Séminaire « Image et cinéma » (19-21 novembre 1982)

Le séminaire sur « Image et cinéma » a invité d'une part Ricardo Aronovitch, chef opérateur qui fait part de ses collaborations avec Alain Resnais sur Providence (1977) par exemple, et d'autre part Jean-Luc Godard qui vient montrer Passion (1982) et Scénario du film Passion (1982). Nous reproduisons ici un extrait de l'entretien avec Jean-Luc Godard.

Extrait de l'intervention de Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard : Ce qui m'a intéressé dans la vidéo et que je n'ai même pas encore réussi à aborder, c'était de dire que l'on bouge un projecteur sur un visage et puis l'on voit. En vidéo, souvent, avec des copains, il y en a un qui prend un abat-jour et on lui dit : « promène-toi ». En général, moi, quand je trouve la lumière bonne, c'est juste au moment où il trébuche sur un fil et il y a juste un essai qui est bien.

Je ne vois pas très bien ces histoires d'ombre et de lumière. J'ai lu des critiques qui disaient que Coutard éclairait à plat, ce qui m'a complètement étonné, qu'on l'accuse d'éclairage bâclé. Alors qu'au contraire, on a essayé de travailler la lumière pour repartir de la lumière artificielle. Je pense qu'aujourd'hui, à cinquante ans, je peux peut-être commencer. Avec *Passion*, l'idée c'était, effectivement, d'arriver à contrôler la lumière artificielle, ce qui s'était perdu dans les années quarante dans le cinéma. Le dernier, enfin le seul, qui l'ait vraiment fait, c'est Sternberg et j'ai toujours été envieux de cela : pouvoir effectivement écrire avec la lumière, ou, en tout cas, s'accompagner de la lumière. C'est quelque chose que je poursuis. Je pense que cela s'est bien perdu, que cela peut se trouver ou se retrouver. On était parti de la photo, on n'a rien inventé. Ceux qui ont inventé, ce sont les photographes de *Lifé*. À un moment, *Lifé* a travaillé avec des pellicules plus sensibles, la photo d'actualité s'est mise à être réalisée en intérieur. C'était ce style, *Lifé*. Et puis trois ou quatre ans après, ce style *Lifé* on l'a, en particulier avec Henri Decaë¹ dans *Bob le flambeur*. C'est la raison pour laquelle j'ai toujours été très étonné par les attaques de Decaë contre Coutard.

1 Henri Decaë est le chef-opérateur de *Bob le flambeur* (1956) de Jean-Pierre Melville.

On a fait le scénario en vidéo d'abord – tout s'est fait en vidéo d'abord –. Le scénario n'est pas écrit. Une espèce de catastrophe et au bout d'un moment le scénario va raconter un peu ça. On a travaillé en vidéo, on l'avait tourné en vidéo, on l'avait cherché en vidéo. Cela vient d'escaliers des films américains. Après, on a dit à Raoul : « Est-ce que tu crois qu'au cinéma on peut arriver à le faire ? » Et, il a dit : « pas de problèmes. » Mais c'était un peu moins bien. Là, je lui ai dit : « tu vois, ce n'est pas le problème de *Passion*, c'est intéressant ». Parce qu'il y avait quatre opérateurs qui ont refusé le film plus ou moins gentiment. Aronovitch, Alekan²... Et le principe que j'imposais, que je demandais au départ, c'était : « tournons dehors sans lumière selon mon vieux système ». C'était un peu religieux à cette époque, recevons la lumière de Dieu et regardons, ouvre les yeux, et puis, ensuite, sers toi. Mais, pour ça, fais des repérages, va dehors beaucoup plus que moi puisque tu es opérateur. Va dehors même dans des endroits où on ne tournera pas. Va dans la région où on est, qui est une région autrement changeante par rapport à la lumière pour me dire : « À ton avis, à quel moment tu aimerais tourner à partir de la lumière ? » Et peut-être que cela me donnera une idée de décor que je n'ai pas eu pour l'instant. Tu n'as qu'à mettre le diaphragme – ce qui n'est peut-être déjà pas simple. Ensuite, quand tu seras dans le noir, en studio, réutilise non pas n'importe quelle lumière de studio mais par rapport à ce que tu auras reçu dehors. Et tous ont refusé de travailler sans lumière dehors et je n'ai pas compris naïvement pourquoi ça leur a posé un gros problème. Ce qui m'a extraordinairement étonné et un peu émerveillé effectivement, Raoul s'est contenté d'installer, puisqu'il a éclairé le studio comme autrefois. Là, je regrettais d'en être toujours à autrefois parce que cela prouve qu'on n'a pas beaucoup avancé. Antonioni aurait fait avec la même installation que Raoul, son éclairage à lui. Tout cela, je crois, ce n'est pas le génie de Raoul, c'est l'extrême simplicité et je ne sais pas comment il a fait parce qu'il s'est contenté d'aligner des projecteurs.

Quand j'ai vu ça, au départ, je me suis dit : « il a pris un coup de vieux, qu'est-ce qu'on va faire ? » Il s'est trouvé qu'il a pu, sur un ou deux trucs, éclairer Delacroix un peu comme Delacroix et Rembrandt, c'était un petit peu autre chose aussi alors que c'étaient vraiment des rangées de projecteurs. Raoul, je crois, travaille selon des ensembles qui permettent le détail. Au départ, on avait été accusé d'augmenter le contraste des ombres et des lumières, ce qui est tout à fait naturel, qui est la photo avec du grain en plus, quand la pellicule est sensible. Truffaut, dans *Les 400 coups*, avec Decaë, qui adoucissait au contraire – Decaë qui a inventé par exemple, je ne sais pas comment ça s'appelle aujourd'hui quand il y a sept ou huit projecteurs réunis dans une boîte pour corriger la violence du contre-jour, pour adoucir, ce que moi j'ai refusé

2 Ricardo Aronovitch, né en 1930, chef opérateur argentin, il travailla, entre autres, avec Hugo Santiago, Louis Malle, Philippe de Broca et Costa Gavras. Henri Alekan (1930-2001), chef opérateur français qui travailla, entre autres, avec Jean Cocteau, René Clément, Marcel Carné ou William Wyler.

absolument. Et aujourd'hui on dit que c'étaient des photos sans ombre alors qu'il suffit de regarder les films *À bout de souffle* ou *Tirez sur le pianiste* pour voir que ce sont des photos qui n'avaient que de l'ombre et de la lumière.

Jean-Pierre Daniel : Pourquoi cette envie de vouloir maîtriser la lumière, maintenant ?

JLG : Elle vient au moment du scénario, à tel point qu'elle est devenue le sujet-même de *Passion*. La difficulté pour les personnages de faire la lumière entre eux, au sens banal où on dit éclaircir, s'expliquer, s'éclaircir les idées, est devenue l'histoire même du film, la lumière et la trace qu'on trouve, la lumière c'est la trace et Sternberg. Je pense qu'il y a quelque chose qui s'est perdu parce qu'au moment où Sternberg a inventé la lumière de ses films, du film hollywoodien, avec *The Docks of New York* et ensuite *Les Nuits de Chicago*³, il a inventé le film policier, c'est-à-dire l'idée de « faire la lumière sur quelque chose ». Il se trouve que c'étaient deux juifs allemands qui ont fait ça, ce qui était encore une autre histoire aussi. Et ça s'est fait en même temps : Sternberg travaillait la lumière et le scénario. On a l'impression que l'œil et la main travaillaient ensemble. Alors, effectivement, j'ai un besoin absolument vital que l'œil et la main travaillent ensemble. C'est d'abord la question d'ouvrir les yeux. Sternberg savait déjà, je pense, les fermer ou quelque chose comme ça. Et ça, c'est déjà quelque chose. Toutes choses évoluent, il ne faut pas en être triste, c'est remplacé par quelque chose d'autre. D'un point de vue très primitif, je pense que la vidéo est un tout petit appareil qui permet de se rendre compte de ce que c'est que la lumière qui arrive et la lumière qui part, et comment on peut enregistrer un son en même temps, écrire un dialogue, dire ce qu'on fait.

Archives Régionales PACA/fonds CMCC

3 *Les Damnés de l'océan* (1928) [*The Docks of New York*] et *Les Nuits de Chicago* (1927) [*Underworld*] de Josef von Sternberg.



Séminaire « Son et cinéma » (11-13 mars 1983)

*Le séminaire « Son et cinéma » fut le dernier de la série. Le CMCC s'est consacré après 1983 à la production de films et notamment du Matelot 512. L'extrait transcrit est une discussion avec Jean-Pierre Rub et Jacques Maumont, deux ingénieurs du son, très actifs et très engagés dans certains films du CMCC. Ils travaillèrent ensemble avec Éric Rohmer au son de *Ma nuit chez Maud* (1969) dont traite la discussion suivante. Jean-Pierre Rub a travaillé avec les cinéastes de la Nouvelle Vague, de François Truffaut à Jean Eustache, d'Éric Rohmer à Philippe Garrel. Il a fait le son du *Moindre geste* (1971) avec Jean-Pierre Daniel et a aidé ce dernier à monter une chaîne sonore super 8 au CMCC. Il a également fait le son du *Matelot 512* (1984) de René Allio. Jacques Maumont est ingénieur du son et également mixeur, il a travaillé avec les plus grands cinéastes français de Jean-Luc Godard à Jacques Tati, d'Alain Resnais à Robert Bresson. La discussion avec Renaud Victor, René Allio, Jean-Pierre Daniel – le noyau dur du CMCC –, permet de saisir la spécificité du travail sonore au cinéma.*

Extraits du séminaire de travail

René Allio : Je voudrais que vous disiez à partir de quelle exigence, comment se formulait la demande, pourquoi à ce moment-là vous pensiez avec Rohmer rechercher ce son ? Avec la Nouvelle Vague, il y a eu la sortie du studio, le retour au décor naturel, la prise de son en direct, la caméra à la main, moins de lumière, la pellicule a évolué et, au nom du direct, il s'est fait un cinéma qui est, petit à petit, devenu le comble du naturalisme. On voit le grand cinéma de fabrication aujourd'hui, le grand cinéma du marché, le grand cinéma professionnel qui emploie des procédés d'écriture qui étaient complètement novateurs du temps de la Nouvelle Vague, qui tourne lui aussi en décors naturels, qui, en réalité, joue constamment sur les deux tableaux et j'ai le sentiment d'un enlèvement dans le naturalisme. Alors, ce qui me frappe dans un film comme *Ma nuit chez Maud* de Rohmer, c'est qu'à aucun moment ça n'est naturaliste. J'aimerais bien savoir comment vous posiez le fait de partir du direct et si vous saviez bien que ça n'était pas naturaliste.

Renaud Victor : Juste quelque chose à ajouter à ce que vient de dire René : il y a un moment où Jean-Louis Trintignant va ouvrir la fenêtre et on a un plan extérieur. Dans

ce plan le son est égal à la couleur du son à l'intérieur, c'est-à-dire qu'il est cotonneux comme à l'intérieur. C'est la même qualité de son.

Jean-Pierre Ruh : Oui, justement, c'est en travaillant cet espace que l'on a mis des tentures au plafond, qu'on a essayé de travailler ce côté ouaté, ce côté chaleureux de l'espace et ce sont des choses qu'on a faites assez souvent avec Rohmer. Par exemple, dans *Perceval*¹ où tout se passait en studio, sur le plateau il y avait deux saisons, l'hiver et l'été, et on a traité, sur le plan sonore, complètement différemment l'été et l'hiver avec des matériaux et aussi des différences de micros, de couleurs sonores de micros. On a joué l'hiver cotonneux puisque c'était sous la neige, également cotonneuse et ouatée, avec des micros S160 et on a construit des sons beaucoup plus secs, avec des micros statiques, de façon à rendre plus agressives, plus acidulées, les voix pour l'été. C'est une volonté de mise en scène totale et de réflexion au niveau de l'espace et des choix de micros.

René Allio : Combien de semaines de tournage pour *Ma Nuit chez Maud* ?

Jean-Pierre Ruh : Trois semaines.

René Allio : Mais entre l'été et l'hiver, il y a eu un hiatus ?

Jean-Pierre Ruh : Pour la neige ?

René Allio : Oui.

Jean-Pierre Ruh : On a eu un coup de chance inouï, il y a des séquences qu'on a recommencées parce qu'on a commencé à tourner à Clermont-Ferrand sans la neige et heureusement la neige est arrivée.

René Allio : Mais c'était vraiment la période de Noël ?

Jean-Pierre Ruh : C'était vraiment Noël parce qu'il y a vraiment la messe de minuit. Beaucoup de choses se sont faites ainsi, suivant les circonstances. Par exemple, les ingénieurs que vous voyez discuter avec Trintignant, c'étaient des ingénieurs de Michelin, ce n'étaient pas des comédiens.

René Allio : Et comment avez-vous fait pour l'été ? Je parle dans l'image, dans l'espace, parce qu'il y a une scène de plage.

Jean-Pierre Ruh : Oui, il y a seulement un plan qu'il avait tourné un an avant, à l'île de Ré avec Trintignant, en 16 mm et qu'il a fait gonfler. Il y a un seul plan, et c'est le plan de fin pratiquement quand il descend à la plage avec son enfant et Marie-Christine Barrault. Malheureusement, il n'y a pas beaucoup de metteurs en scène comme Rohmer qui travaillent avec autant d'application les lieux sonores, qui allient tout à la fois une image, un message et des qualités d'enregistrement sonore correspondantes, qualités ou non, qualités enfin qui correspondent au climat qu'il veut transmettre.

¹ *Perceval le Gallois* (1978) d'Éric Rohmer.

Jean-Pierre Daniel : J'ai une question à propos du son direct. Il y a toute cette idée de travail de l'espace que tu viens de décrire, mais il y a aussi autre chose : le fait de dire, on enregistre les sons, on fait tout au même instant que l'image. C'est-à-dire qu'on essaie de saisir finalement une espèce de moment où l'on imagine que ce qu'on capte à l'image, à ce moment-là, c'est important, et que c'est aussi important de capter le son qui se produit à cet instant précisément. C'est cette envie que les deux choses soient indissociablement travaillées au même moment. Il me semble que c'est une véritable réflexion sur le direct.

Jean-Pierre Ruh : Il y a, dans la spontanéité, un naturel qu'il est difficile de retrouver après, en post-synchronisation.

René Allio : Si l'on pose que l'exigence est d'avoir du « naturel », comment se définit et se revendique cette esthétique ? Avec le film de Bresson, c'est tout aussi exigeant, mais c'est tout à fait fabriqué.

Jean-Pierre Ruh : Oui, c'est encore plus exigeant, je pense, au niveau de la post-synchronisation, des bruitages... Il est encore plus exigeant que Rohmer.

René Allio : On ne peut comparer que des choses qui entrent dans le même niveau d'exigence, évidemment.

Jean-Pierre Daniel : Ce qui est ici le cas.

René Allio : Il ne faut pas comparer un film avec son fabriqué, comme un western italien, avec un film réalisé en son direct. Il faut parler, par exemple, du son de Bresson et de Tati.

Jean-Pierre Daniel : Le problème qui se pose est de savoir si quand on dit : « c'est plus naturel, c'est plus spontané », cela est effectivement presque une réponse morale, une réponse qu'on peut mettre en question en disant : « qu'est-ce que ça veut dire "plus naturel, plus spontané" ? » Par contre, le problème c'est que quand on voit des choses, un gros plan, il y a un son qui est émis à ce moment-là qu'on ne peut prendre qu'à ce moment-là.

Paul Allio : C'est une question qu'on ne peut pas poser sans parler du jeu d'acteur, de la direction d'acteur, de la façon dont un choix sonore implique un choix de direction d'acteur et la place de l'acteur dans le récit.

Jean-Pierre Ruh : Par exemple, je suis en train de faire le film de Sergio Leone avec un comédien qui s'appelle Robert de Niro et qui ne veut pas parler. On ne peut vraiment rien faire. Il n'est même pas question de traiter l'espace, il ne veut pas parler.

René Allio : Et pourquoi ne veut-il pas parler ?

Jean-Pierre Ruh : Parce que, peut-être, cela déformera son visage, peut-être le gênera dans ses gestes, le déconcentrerait.

Jacques Maumont : C'est très fréquent, ça. Il y a des comédiennes françaises célèbres qui ne parlent pas.

Jean-Pierre Ruh : Il y a eu toute une période comme ça. Ça s'est un peu arrangé et puis ça a tendance à revenir.

Jean-Pierre Daniel : Mais qu'est-ce que ça veut dire quand un acteur ne parle pas ?

Jacques Maumont : Il parle pour lui au lieu de parler pour le micro. Parce qu'il y a quand même des contingences techniques. Enfin, on est passé d'un extrême à l'autre. C'est-à-dire qu'au début du cinéma sonore, les comédiens parlaient fort pour être enregistrés parce que c'était le son qui posait le plus de problèmes techniques. On privilégiait le son, c'est-à-dire qu'on plaçait le micro avant de faire la lumière, les gens parlaient fort suivant la distance du micro. Maintenant les gens parlent pour eux en disant : « oui, je parle normalement sinon je serai mauvais » sans se préoccuper du tout des problèmes. Parce qu'un micro, c'est comme un très court foyer. En fait, comme la puissance décroît, dès qu'on s'éloigne un peu, on n'entend plus rien. Je veux dire par rapport à l'ambiance surtout maintenant qu'on est en décors naturels et même en studio. Si c'est un gros plan, on arrive quand même à s'en tirer.

Jean-Pierre Ruh : À un niveau normal, on a toujours des excuses pour essayer d'avoir du son quoiqu'il se passe et on mettra des microphones très près, tout en perchant, pour essayer d'avoir du naturel, mais c'est une solution de sauvetage. On ne peut pas dire qu'on arrivera à un réalisme.

Armand Meffre : Mais je ne trouve pas que ça soit réaliste, moi, ce son. J'avais presque l'impression que ça aurait pu être fait en studio. Ça ne fait pas naturaliste.

Jean-Pierre Ruh : Oui. C'était la volonté de Rohmer : avec un Nagra, deux micros, dans des conditions de décors naturels, d'obtenir une qualité parfaite.

René Allio : C'est pour privilégier d'abord la texture sonore, la bande son dans son ensemble.

Jean-Pierre Ruh : Le texte aussi.

René Allio : J'allais y venir : plutôt le texte, les acteurs et comment le texte est joué...

Jean-Pierre Ruh : Je crois que c'est pour la qualité du texte.

Jacques Maumont : Enfin moi, j'ai mixé avant un film qui s'appelait *La Collectionneuse* où il n'y avait pas de texte et il fallait à ce moment-là tout recomposer. C'est-à-dire que selon l'heure de la journée on mettait tel ou tel oiseau. Donc on recomposait à partir évidemment de sons trouvés sur place.

René Allio : On n'aurait pas mis un oiseau du soir dans une séquence du matin.

Jean-Pierre Ruh et Jacques Maumont : Ah non, absolument pas.

Jacques Maumont : Ce que je voulais dire c'est que c'était fabriqué, tout en étant vrai, du fait que c'étaient des sons pris sur les lieux du tournage.

René Allio : Et là, la technique passe par le jeu.

Jean-Pierre Ruh : Mais pour revenir à Rohmer et à son attention au son, je me souviens d'un film où il y avait une séquence de nuit qu'on était obligé de faire dans l'après-midi

pour des questions de production. On a passé cinq ou six heures à matelasser toutes les fenêtres pour ne pas entendre les oiseaux, puisque la séquence se passait à dix heures du soir et qu'on tournait l'après-midi. Le côté méticuleux, précis.

Renaud Victor : C'est-à-dire qu'en décor naturel on essaie de presque retrouver les conditions du studio.

Jean-Pierre Ruh : Pas du studio. Mais de ne pas être perturbé par le son.

René Allio : Et puis il y a une exigence de l'élaboration.

Jean-Pierre Ruh : Et ça, c'est une réflexion. C'est ce qu'on disait hier soir : quand il a fait son découpage-image, il a préparé en même temps son découpage son. Ça, c'est extrêmement important et il faudrait vraiment que, de plus en plus, les metteurs en scène réfléchissent à ces problèmes sonores et non pas seulement trois semaines avant le mixage en ajoutant artificiellement des sons qui viennent d'anciens tiroirs où l'on retrouve des petites bobines d'ambiance corbeaux, oiseaux, montagnes, rues, etc.

Renaud Victor : Il y a une question que j'ai du mal à poser parce qu'elle est un peu confuse : c'est le problème effectivement du son synchrone et du son témoin, et entre ce son synchrone et ce son témoin quel est l'enjeu ? Quelle est la part de l'un et de l'autre ? Quand je dis son synchrone, c'est son direct, par exemple *Ma Nuit chez Maud*, qui est réalisé en son direct.

René Allio : Un son témoin, c'est un son direct aussi.

Renaud Victor : Oui, mais quand je dis son témoin, ça veut dire que le son enregistré sera complètement postsynchronisé ensuite.

Jean-Pierre Ruh : Sera reconstitué, oui. Les comédiens français préfèrent en majorité le son direct. On n'aime pas beaucoup aller se postsynchroniser, se doubler... La majorité des comédiens sont formés de telle façon qu'ils préfèrent le son direct, la vérité, la sincérité. Un acteur comme Depardieu, ce qu'il fait une fois, est quasiment impossible à retrouver en postsynchronisation. Il y a d'autres écoles comme les écoles américaines, dont fait partie De Niro dont on parlait tout à l'heure. Certains de ces acteurs pensent que, pour certaines scènes, ils sont meilleurs en se doublant.

René Allio : Est-ce que la vérité du film vient du jeu de l'acteur ? Moi, j'estime que non, elle vient du film. C'est le film.

Jean-Pierre Ruh : C'est un ensemble.



Archives



René Allio, Note d'intention du *Matelot 512*

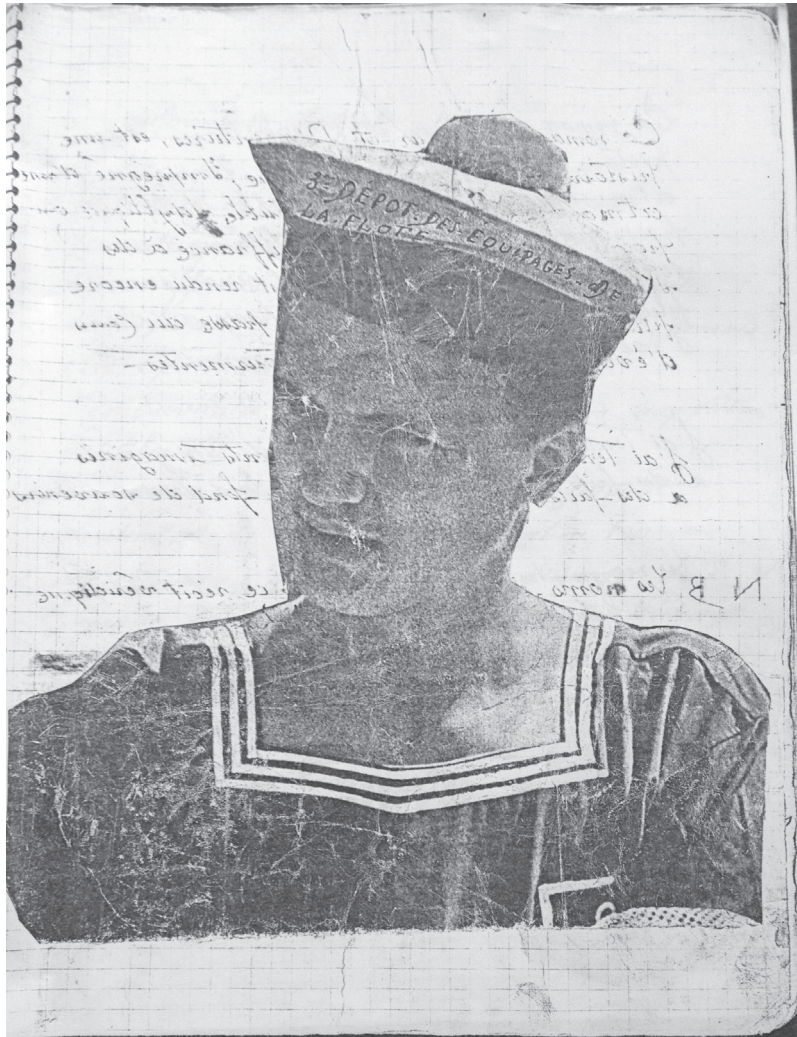


Fig. 1 à 4 (pages suivantes). Émile Guinde, pages extraites d'une version photocopiée du manuscrit du *Matelot 512*, Archives privées Thérèse Consolo.

Toulon le 25 Septembre 1911

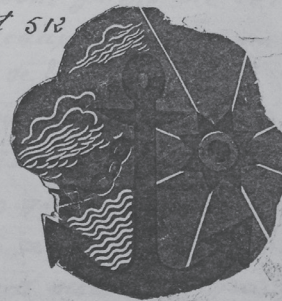
Le cuirassé de 14.600 Tonnes « Liberté » --
faisait explosion en rade de Toulon
250 Officiers et matelots périrent dans cette
catastrophe, dont les causes ne furent jamais
être exactement connues. ?

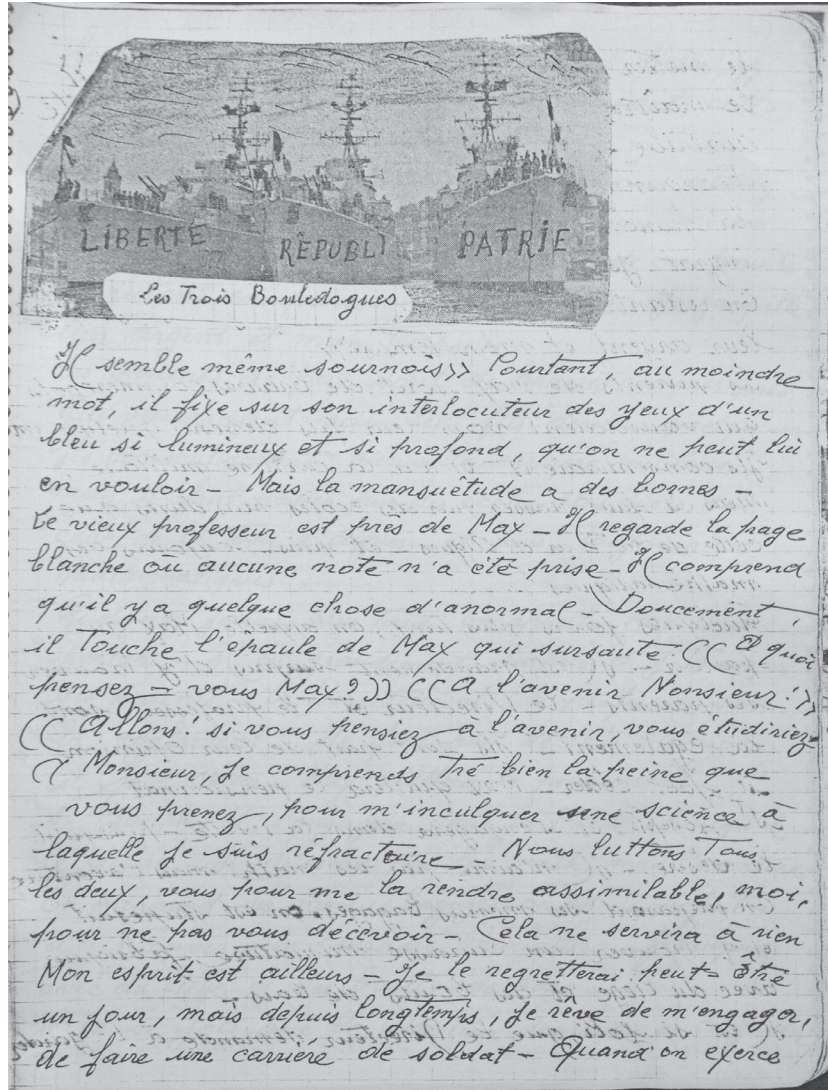
De nombreuses obsèques furent faites aux victimes
du « Liberté »

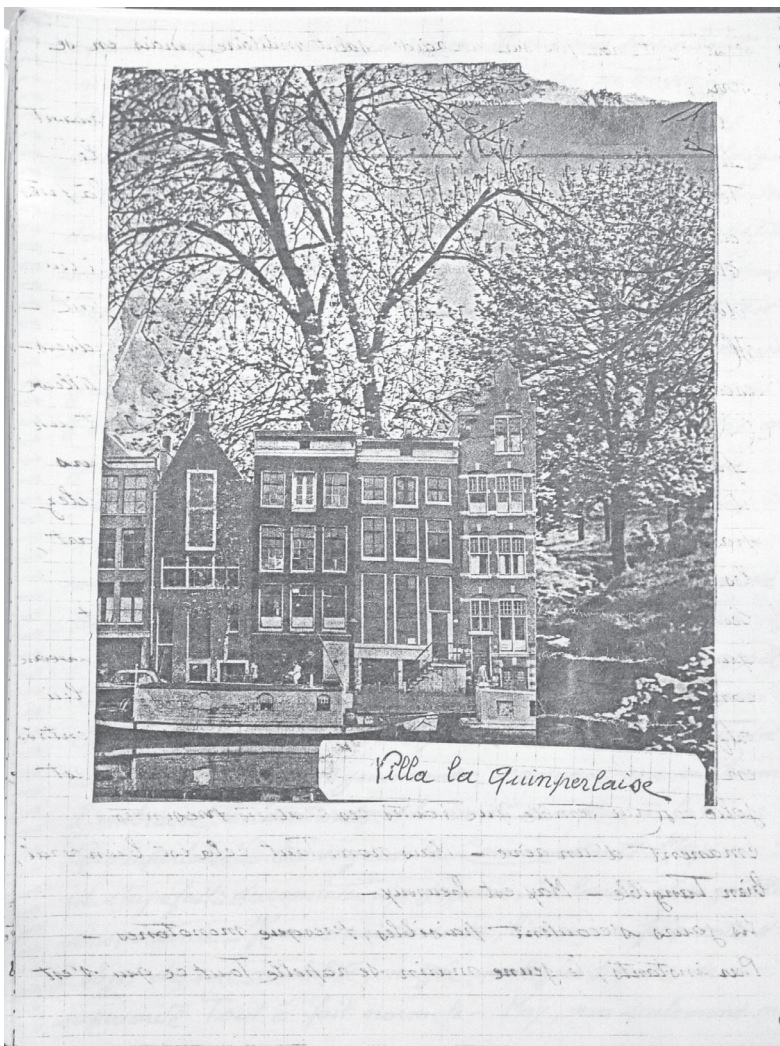
Les navires étrangers s'associèrent également
au deuil de la marine et de la nation française
une cérémonie religieuse suivie d'un jet de
couronne ~~par~~ lancé par l'aviateur Verdun
au point où explosa le « Liberté » un rescapé
(Guinde Emile ?)

Scénario Le Matelot 513

De Emile GUINDE







Au moment où le Centre méditerranéen de création cinématographique, il y a quelque dix-huit mois, a mis en route ses activités, les journaux locaux se sont fait l'écho de nos ambitions. En particulier de celle d'aider à réaliser dans notre région des films dont les sujets pourraient être puisés dans sa vie présente ou passée, l'existence quotidienne de ses habitants, leurs grandes ou leurs petites histoires.

Des lettres ou des appels téléphoniques ont suivi ces quelques articles. Ils émanaient surtout d'aspirants-cinéastes ; mais aussi de personnes qui ne rêvaient pas forcément de faire du cinéma, qui n'étaient pas de la jeune génération, appartenaient plutôt à des milieux modestes et avaient une « histoire » à nous proposer ; parmi les appels, il y eut celui d'Émile Guinde, qui nous dit quelques mots de celle qu'il avait écrite, ajoutant que c'était la sienne, qu'il avait un peu « enjolivée » mais qu'elle était vraie, qu'il en avait fait un scénario.

Nous sommes allés voir Monsieur Guinde ; nous avons trouvé, dans un petit appartement marseillais du boulevard Chave, un monsieur de quatre-vingt-onze ans, encore assez vert, retraité (après son aventure de marin il était devenu, pour le reste de sa vie, patron de bar), fier de nous montrer son travail (le manuscrit) et de nous raconter les débuts mouvementés de sa vie ; c'était passionnant, en effet. Nous avons feuilleté le dossier où il a soigneusement rangé les réponses de toutes les sociétés de production (françaises et américaines), des vedettes et des chaînes de télé à qui il avait envoyé son texte et qui l'avaient poliment refusé. Mais, surtout, nous avons eu entre les mains le manuscrit original, écrit et illustré par lui (dont les exemplaires remis à la commission sont la photocopie). Nous avons trouvé cet objet et son contenu fascinants. J'ai alors proposé à Émile Guinde de me le confier, pour que je puisse l'étudier en vue d'en tirer un film.

Depuis, les lectures et le travail sur ce manuscrit n'ont pas seulement confirmé ma première impression, ils ont constamment sollicité mon imagination et mon désir. J'ai donc acquis auprès d'Émile Guinde les droits d'adaptation cinématographique de son texte, et j'ai le sentiment que le film que je souhaite en tirer, tout en étant aussi fidèle que possible au manuscrit original, constituera une suite naturelle à ce que j'ai cherché jusqu'ici dans mes films. C'est ce dont je voudrais m'expliquer dans cette note d'intention.

Il n'est pas indifférent, s'agissant de traduire au cinéma le récit qu'il nous fait, de considérer la forme proprement matérielle du manuscrit du *Matelot 512* ; son exécution, sa mise en page, ces articulations et, surtout, la place qu'y tiennent les images ; de considérer leur mode d'élaboration : découpage, collage, montage.

Ce manuscrit est, lui-même, en effet, un objet artistique et artisanal bien particulier : le feuilletter avant de le lire, c'est percevoir déjà une forme narrative. Pas seulement à cause de la manière dont il met en scène (plutôt qu'en page) son texte, écrit à la pointe Bic sur cahier d'écolier, pas seulement à cause de ses illustrations

qui veulent raconter (et qui racontent en effet), ni de leur légende de ces dessins au crayon de couleur qui viennent compléter certaines photos utilisées, ni de ses papiers métallisés, argentés, dorés ou roses, qui ornent de pleines pages ; mais parce que tous ces éléments ensemble produisent un effet de genre. Il faut penser à la fois au roman illustré du début du siècle, aux romans de gare (à leurs sujets comme à leurs couvertures), au cinéma français du temps du muet, à l'art naïf, à la « culture populaire » ; le tout refondu dans quelque invention de l'Art brut cher à Dubuffet ; tant il est vrai que *Le Matelot 512*, sous un premier regard, paraît être aux formes narratives ce que le monument du facteur Cheval est aux formes architecturales.

Entrer dans sa lecture, pourtant, c'est découvrir à ce récit une dimension nouvelle. Certes, elle ne dément pas ce qu'annonçaient la forme du manuscrit, ses images et ses collages ; c'est bien d'un roman de gare qu'il s'agit, avec ses conventions, ses stéréotypes et beaucoup de ses naïvetés. Pourtant, sous ces apparences, il va plus loin que cela. C'est que cette fabrication du manuscrit et ce style narratif superposent et entrecroisent plusieurs sources d'influences, celle de la littérature populaire, des illustrés, des romans-photos, mais d'abord celle du cinéma. Pas seulement du cinéma muet, surtout de celui des années trente.

De ce cinéma où s'est nourri tout un imaginaire français populaire (qui le nourrissait en retour), où la représentation de la réalité contemporaine avait sa place, où le monde colonial (et le système militaire et guerrier qui le sous-tendait) ne jouait pas un mince rôle, physique aussi bien que mental. Espace d'héroïsme, d'évasion ou de rachat, il offrait les occasions de se déployer aux aventures de deux héros bien vite devenus mythiques : le matelot et le légionnaire, héros que Max, le personnage d'Émile Guinde (qui les fut lui-même tour à tour), incarne successivement.

Curieusement, c'est dans ces formes si caractéristiques de la fiction des années trente (auxquels on ne peut manquer de penser en lisant), dans leurs décors habituels, avec leurs personnages, leurs passions, leurs aventures si datées, que nous est racontée une histoire qui se déroule pourtant dans une autre période de notre histoire, et pas moins mythique : celle de 1914-1918 et de l'immédiat avant-guerre.

Un étrange effet d'épaississement, de compénétration de deux passés se produit ainsi, qui s'augmente pourtant du télescopage d'une troisième couche temporelle : celle des années cinquante ; puisque c'est dans les magazines et les illustrés de cette dernière décennie qu'Émile Guinde a puisé les matériaux avec lesquels il a « monté » la plupart de ses illustrations. Comme on le voit bien au style de certaines photos, à la mode des vêtements ou à la forme des automobiles.

Du coup, ce récit et ce manuscrit prennent un curieux air « rétro ». Différent, pourtant, de celui que nos modes recherchent, car c'est toujours sur une période précise qu'elles se focalisent, en remettant en jeu le seul répertoire des formes. C'est plutôt, dans *Le Matelot 512*, l'« effet rétro » lui-même qui se met en scène ; quelque

chose qui traverse et fait tenir ensemble ces couches de temps si diverses, leurs espaces ou leurs personnages, leurs formes, ou leurs conventions.

Ce quelque chose est sans doute l'imagination populaire qui mêle les influences de la « grande culture » et de son idéologie aux inventions et aux idées qui lui sont propres. C'est encore, c'est d'abord l'expérience particulière et personnelle d'un homme d'origine modeste, qui a eu 20 ans en 1914, dont la jeunesse a vraiment ressemblé à celle de ses héros de fiction et dont la vie a été bouleversée comme les leurs par la passion. Un homme qui, lui aussi, a été injustement accusé, qui a vraiment été marin et légionnaire, et qui, dans son âge mûr, n'a pas pu ne pas se reconnaître à travers Albert Préjean ou Jean Gabin, dans les histoires que le cinéma lui racontait. Et, plus tard, quand il est devenu trop vieux pour aller au cinéma, que sa jeunesse fuyait loin de lui comme fiction et que, se remémorant la grande aventure de sa vie, il a éprouvé le besoin de la fixer, d'y célébrer ses jeunes forces passées, c'est tout naturellement qu'il a puisé dans l'expérience, toute son existence, dans tous les souvenirs, tous les sentiments et toutes les images qu'elle avait accumulés, traversant les âges et les modes, dans sa culture en somme ; et tout naturellement aussi dans ces illustrés qu'il avait toujours aimés, qu'il lisait toujours.

C'est pourquoi *Le Matelot 512* n'est pas qu'un manuscrit bizarre, un document qui serait tout simple mais historique à sa façon, témoignant d'un imaginaire français qui traverse le temps. Il est bien cela ; mais il est aussi, comme un roman de notre meilleure littérature, une expérience décrite par quelqu'un qui a fini par comprendre son cœur et celui des autres, et qui nous donne l'éprouver ; qui parle de la vie des hommes et des femmes, de l'ambition et du désir, de la loi et de sa transgression, de l'amour et de la mort. Avec tant de notations justes, d'observations vraies, dans les personnages et les sentiments, d'épaisseur romanesque que bientôt, étonné, on oublie les conventions du style, les naïvetés de l'écriture ou même une certaine rusticité du héros et qu'on se laisse entraîner dans le flot du récit.

Ces qualités du narrateur sont sensibles dans bien des épisodes, des descriptions ; dans tout ce qui a trait à la vie militaire, aux voyages (particulièrement dans la croisière à New York, de l'appareillage des trois navires aux hallucinations de Max dans la mer des Sargasses), au personnage du commandant, à l'idéalisation de l'amour pour Colette. Il sait nous faire partager le désarroi de Max quand, mort pour tous, il ne survit qu'en écrivant des lettres qu'il ne peut que déchirer aussitôt dans le vent, nous rappeler le trouble des premiers moments de l'amour et nous faire sentir avec une grande finesse la complexité des rapports qui travaillent le petit monde de la villa « la Paimpolaise », où Max, serviteur dans le monde des maîtres, rêve de sa promotion et de son mariage avec Colette.

Car il aspire à s'élever, en effet, le jeune élève-aspirant. Il projette un avenir raisonnable et heureux, un établissement dans la vie que va permettre la condition

militaire, et il est soutenu dans cette ambition par le commandant, figure bienveillante et irréprochable où se conjuguent les figures du père et du supérieur hiérarchique.

Mais l'apparition de la commandante va bouleverser ses projets conformistes. La passion effrénée, à laquelle tout à la fois cette femme s'abandonne et voue son jeune amant, va entraîner Max vers la destinée fatale d'un héros de cinéma. Cette zone trouble où la passion le précipite, c'est celle où l'ordre et le désordre se côtoient, où ce qui est permis n'est séparé de ce qui est défendu que par une frontière ténue, trop fragile, où les amours des maîtresses pour les serviteurs ont des effets dévastateurs, où le passage de l'autre côté de la règle, bientôt de l'autre côté de la loi, s'opère sans que l'homme du peuple le veuille ou, même, s'en aperçoive. Et cet autre côté exerce sur son imagination une attirance qui n'est que l'envers de ces rêves d'ascension : monde de la chute, c'est là que se commettent le délit et le crime, que la commandante règne encore, que se rencontrent ses variantes de lui-même que sont le malfaiteur et le policier, là qu'il peut lui arriver de se trouver innocemment, là que lui sera imposé le châtiment et, s'il veut franchir la frontière dans l'autre sens, l'épreuve du rachat.

C'est là, aussi, il me semble, que le sujet de cette histoire recoupe quelques-unes de celles que j'ai voulu raconter avec mes films ; où il s'agissait aussi de personnages d'origine modeste confrontés à ces moments, difficiles pour eux et pour les autres, où franchissant la fragile frontière, ils se mettent (où sont mis) en question. Et où ce passage, en retour, nous questionne.

Comme cette vieille dame qui choisit tout à coup des conduites indignes, ou cette poignée de cévenols qui se dressent un jour contre l'ordre et sa force, ou ce petit paysan normand dont l'acte et l'écrit, entre raison et folie, nous interpelle encore après un siècle et demi.

Mais ce *Matelot 512* n'est pas *Rivière*. Si son manuscrit y fait penser, parfois, c'est seulement par la densité manuscrite de ces pages. Ce qui m'y attire n'est pas son obsession de la loi, mais ce goût qu'il a pour la narration, le roman tout simple, pour ses conventions, pour un certain plaisir de raconter. S'il met en scène, lui aussi, de l'histoire et des formes historiques, c'est moins leur représentation qui m'intéresse cette fois, que la façon dont il faudra les mettre en jeu dans un certain genre de narration cinématographique qui ne doit rien aux documents mais tout à l'imagination.

Comme beaucoup de cinéastes aujourd'hui, je cherche un chemin vers ce monde perdu du récit filmique, qui vécut si profondément dans notre cinéma (comme dans d'autres) et je voudrais, sans imitation ni nostalgie, en tirer la leçon dans un film. La place que tenaient les émotions et les sentiments dans ces œuvres d'un passé à la fois si proche et si lointain, les procédés qui servaient à les faire ressentir, la contribution qu'y apportait la musique m'interpellent particulièrement. C'est d'ailleurs pour m'approcher mieux de cette alliance au premier degré entre l'image, la musique et l'émotion que, depuis deux ans, j'ai commencé à travailler pour l'opéra à la mise en scène et à

la décoration d'ouvrages lyriques. Je trouve que l'histoire du matelot 512 possède la charge de sentiments forts, de situations dramatiques et, même de simplicité qui font les vertus des livrets d'opéras. Ce n'est pas la moindre des raisons pour lesquelles je souhaite la porter à l'écran.

Mais, dans l'enjeu de cette narration, l'agencement des péripéties, la mise en scène, la lumière, le montage et les images, le rappel du cinéma ancien que constitue l'histoire elle-même ne comptent pas moins. Aussi, la raconter devient pour moi, comme elle devint pour Émile Guinde, une affaire d'exécution. Moins une question de sujet qu'une question de forme, ou plutôt d'une forme et qui constitue elle-même le sujet. Non pas, pour autant, un exercice de style, car si je compte bien user de procédés que l'on trouve depuis longtemps dans le cinéma (volets, fondus-enchaînés, superpositions ou transparences), il ne s'agit pas de procédés vieillis que je voudrais « retrouver », Mais justement de ceux dont le temps et les films nous ont montré qu'ils sont constitutifs du cinéma lui-même, de son art, de sa spécificité. Il ne saurait donc être question pour moi d'élaborer avec ce film une sorte de pastiche de l'ancien cinéma, mais au contraire de rechercher grâce à lui une forme de récit moderne, où l'allusion à sa permanence ne se trouverait que dans le sujet, dans le plaisir de le raconter.

Je compte tourner le film dans la région méditerranéenne. À Toulon d'abord (et à la Seyne), où se trouvent tous les décors naturels propices à la représentation du récit. Extérieurs : la villa « La Paimpolaise » étant figurée par une villa de style 1900, au jardin particulièrement méridional, rues, coins de port, port de l'Arsenal, bâtiments militaires, forts, routes, paysages, villas au style colonial, quais, pontons, navires – et la mer. Comme intérieurs : villa de la commandante, ornée de meubles et de bibelots d'Extrême-Orient, hôtel de rendez-vous « modern style », « Chat noir », intérieurs de quartiers militaires, cabines ou passerelles de navire.

De même, je trouverai dans la région marseillaise les collines arides où réaliser les scènes algériennes.

Enfin, je tournerai en studio, avec le procédé Transflex, de nombreux plans ou séquences pour lesquelles j'utiliserai des fonds préalablement filmés en équipe réduite (paysages, jardins, vagues, mer, ciels – et les images de Lorient et de Bretagne).

Mais j'utiliserai aussi, comme fond au Transflex, des images extraites de stock-shots d'anciennes actualités (le noir et blanc, tiré sur pellicule couleur, colorée en bleu, en orangé ou en ocre clair, est particulièrement utilisable pour des effets de nuit, ou de fin de jour, ou des paysages, et couramment employé en trucage dans le cinéma en couleur), images qui fourniront des vues de navires en haute mer, ou appareillant, des vues de l'Algérie, de Toulon, des foules, des scènes de guerre.

Je compte, en tout cas, solliciter la collaboration de la Marine nationale et de l'Armée pour certaines séquences (la chaloupe emmenant chaque jour les marins à

bord, le camp militaire dans « le bled ») et pour certains décors (intérieurs de casernes, de navires).

Les costumes seront fidèles à la période où se déroule l'action (1912-1919). Cependant, comme je l'ai dit plus haut, c'est moins l'exacte historicité des formes qui sera recherchée qu'un « effet de passé » semblable à celui qui fonctionne dans le manuscrit. Ainsi, je laisserai les décors, les lieux, les véhicules et les objets (mais pas les accessoires) couvrir un champ de temps plus large que cette période (la région offrant pour cela beaucoup de possibilités) : disons du début du siècle aux années 1930. Comme, d'ailleurs, cela se voit couramment dans les feuilletons de la télévision, pas toujours volontairement cependant.

La musique jouera un rôle important. Depuis deux films, je travaille avec le groupe de musique expérimentale de Marseille, laboratoire de recherche et de création musicale connu en Europe et aux États-Unis. C'est à cette collaboration que je veux m'adresser une nouvelle fois. Un air de tango (cette danse est apparue et a fait fureur, chez nous et ailleurs, un peu avant la guerre de 14-18) sera le principal leitmotiv, mais une valse-musette lui répondra, et des rappels (ou pastiches) de quelques airs populaires. Cet ensemble ne sera pas fait, pour autant, de morceaux disparates que l'action dramatique relierait entre eux. Il constituera bien, au contraire, une « musique de film », une structure longue et cohérente, partie intégrante de la narration.

En ce qui concerne l'interprétation, je veux confier les rôles à des acteurs dont le public ne connaît pas encore le visage, et dont la plupart seront recrutés dans la région du tournage. Je ne souhaite pas seulement, par-là, demeurer fidèle à une manière d'aborder le délicat problème de la distribution d'un film et du travail d'acteur que j'ai toujours aimé et où je crois avoir, quelquefois, réussi. J'ai, comme autre projet, l'adaptation d'un roman célèbre en Allemagne que je ne saurais concevoir sans la participation d'acteurs à la notoriété évidente, sans vedettes. Mais, dans *Le Matelot 512*, il s'agit de rester sur un fil ténu, où « histoires vraies » et « histoires inventées » doivent balancer constamment sans perte d'équilibre. Des visages familiers feraient basculer la convention d'un seul côté, alors qu'il faut littéralement inventer, et en même temps « faire voir », un matelot 512 et une commandante, une Colette et une Lina Colomba, un commandant et un balafre.

Pour ce qui est de l'adaptation cinématographique proprement dite, enfin, je n'ai pas l'intention de cacher aux spectateurs, dès l'entrée dans le film, que c'est la mémoire et l'imagination d'un homme qui fut vraiment le matelot 512 qui vont s'y faire entendre. On verra donc le manuscrit dans les premières images, mais ce sera pour l'estomper bientôt sous le récit. Je voudrais, en effet, que le spectateur l'oublie très vite, qu'il soit entraîné par les personnages, leurs sentiments, les situations qu'il les verra vivre ; que l'idée lui revienne par instant à l'esprit que cette histoire a été vraie,

qu'elle est racontée par celui qui l'a vécu, et que ce soit pour l'oublier très vite une nouvelle fois. Qu'il ne la retrouve vraiment qu'à la fin du film, en la quittant.

On entendra la voix d'un narrateur (qui ne sera pas une voix de vieil homme). Il introduira le récit et fera le lien entre des épisodes, écouterà le temps ou le ralentira. Ses interventions, cependant, ne seront ni insistantes ni nombreuses. Beaucoup de films (depuis ceux de Joseph Mankiewicz jusqu'à ceux d'Eric Rohmer, en passant par ceux de François Truffaut) peuvent donner une idée de la juste économie de ce procédé narratif. J'y emploierai celles des parties du manuscrit qui me paraissent les plus justes et les plus sensibles.

Je raccourcirai, ou concentrerai certains épisodes : le tout début de l'histoire, la première croisière de l'élève-aspirant, l'épisode héroïque pendant la guerre de 14-18, la recherche de Max par Colette, après l'armistice. J'en éliminerai certains autres : les Baléares, la corrida, les détails de la visite à New York – sauf les bagarres de marins, la fin décrivant le bonheur un peu conventionnel de Max et de Colette, que j'aurai fait sentir plus tôt avec leurs retrouvailles, en contrepoint des deux vengeance et de la mort du balafre, le film s'achevant sur la fin tragique de la commandante.

J'ai entrepris ce travail d'adaptation. Comme je cherche à l'accompagner de repérages, il me prend plus de temps que s'il se réduisait à la seule rédaction. Et comme ces repérages vont durer pratiquement jusqu'au tournage et remettre quelquefois le découpage en question, je me suis résolu à présenter à la commission le manuscrit original accompagné de cette seule note d'intention. Je me rends compte que ce projet est un peu différent des choses que j'ai faites jusqu'ici, mais j'espère que certains des films que j'ai réalisés, comme *La Vieille Dame indigne* ou *Moi, Pierre Rivière...* qui sont adaptés de textes préexistants, ou bien pour ce qui est de la conduite du récit, *Pierre et Paul* ou *Les Camisards*, pourront constituer un gage de ce que je cherche à réaliser avec celui-ci.

René Allio

Archives Régionales PACA/Fonds CMCC

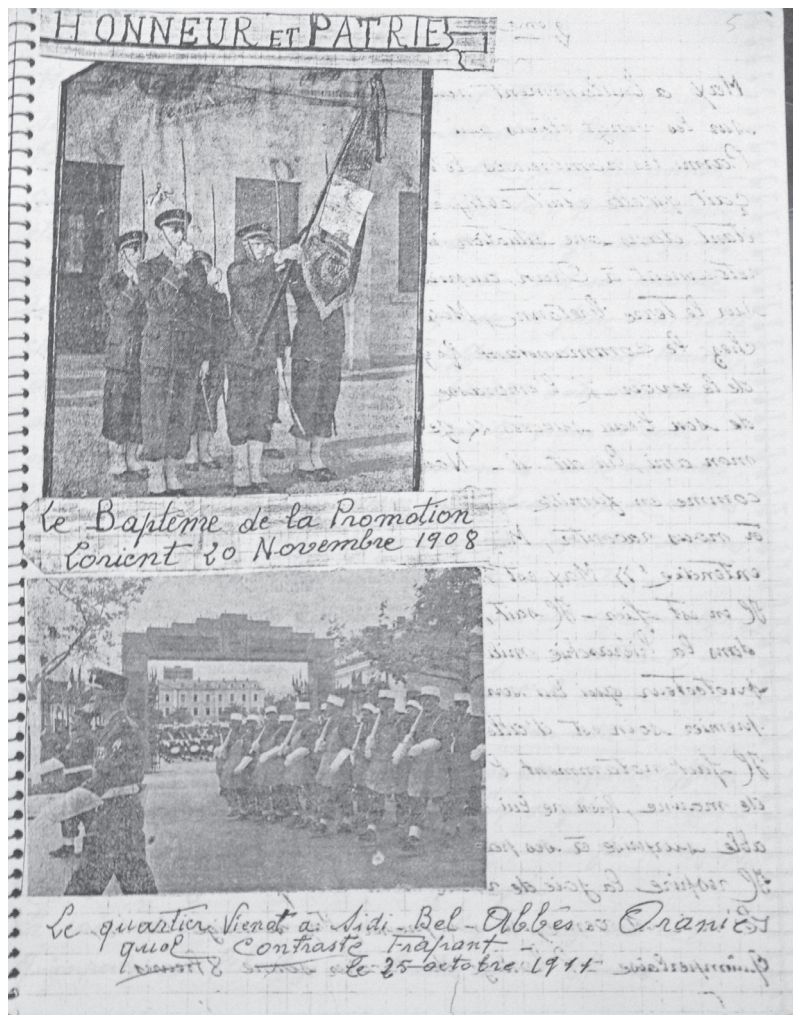
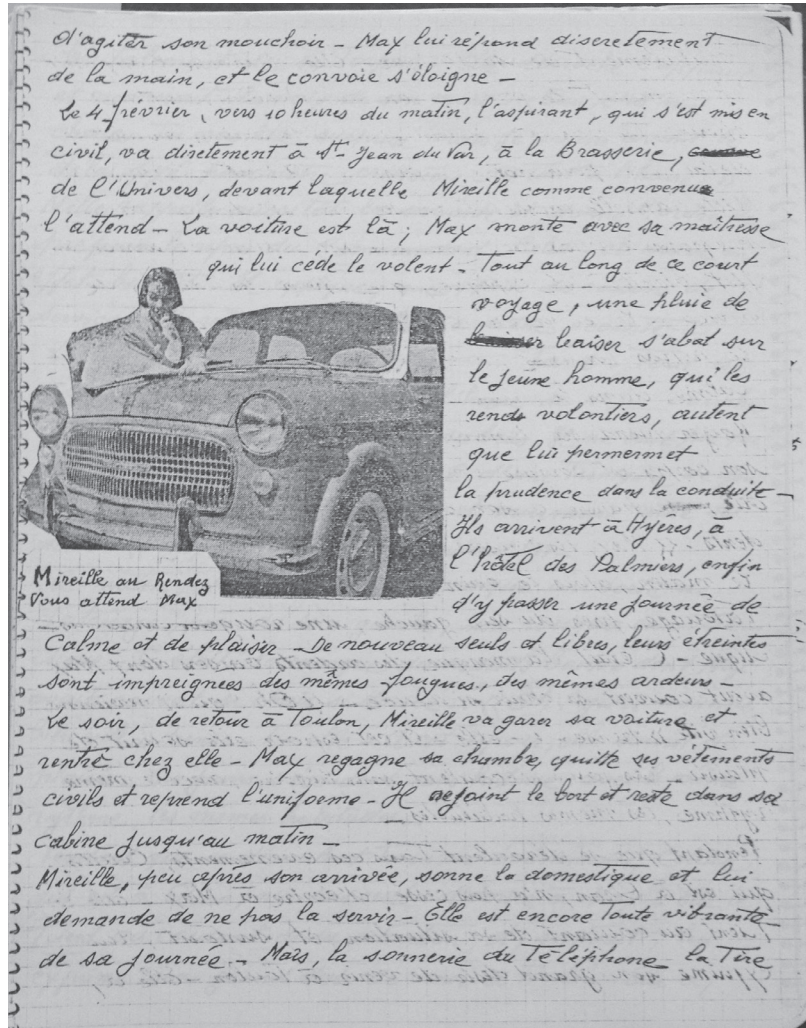
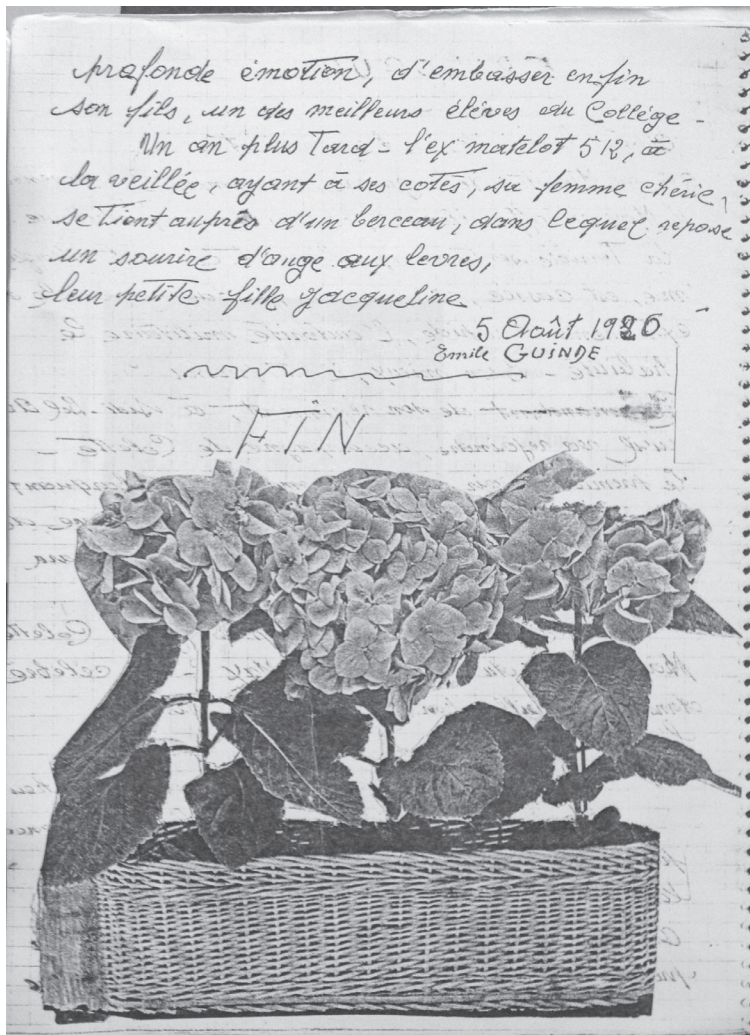
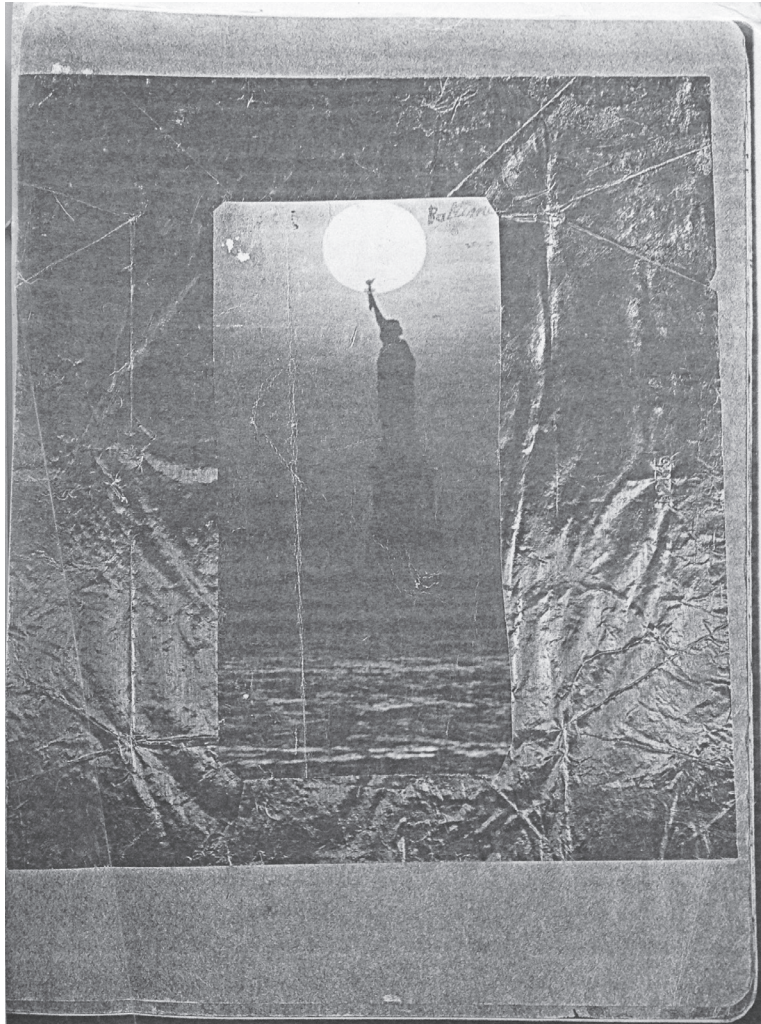


Fig. 5 à 8 (pages suivantes). Émile Guinde, pages extraites d'une version photocopiée du manuscrit du Matelot 512, Archives privées Thérèse Consolo.









« La montagne Sainte Victoire », entretien avec René Allio

Extraits de « La montagne Sainte Victoire, un cinéaste méditerranéen », entretien publié dans la revue Tecimeoc (n° 12, printemps 1981). Propos recueillis par Marise Laget.

Les hommes et les œuvres

Dans la perspective d'un cinéma décentralisé, donc, ce qui me paraît important, ce sont plus, dans un premier temps, les hommes et leurs œuvres que les moyens. Je crois que quand il y a les hommes, le désir et la volonté des œuvres, des moyens se trouvent, se bâtissent et ce sont ces avancées qui produisent des distorsions au système, qui vont l'amener à changer et par exemple à se décentraliser. Ce que je cherche au Centre Méditerranéen de Création Cinématographique, c'est d'abord à aider les gens qui désirent s'exprimer par le cinéma à prendre confiance en eux-mêmes, en leurs dons, en leur parole, qu'ils sentent et s'assurent que ce n'est pas une utopie de faire des films, qu'il faut d'abord s'engager, non dans cette théorie, mais dans cette pratique. Et je suis sûr que s'il y a des œuvres, d'autres choses suivront, des laboratoires se déplaceront, des sociétés de production. L'idéal, c'est que le Centre meure de la belle mort parce qu'il y aura du cinéma qui se fait, qui circule, que la production se développe. Mais ce mouvement est en route, et n'avait pas besoin du CMCC pour se mettre en route.

Le trajet jusqu'au CMCC

À partir du moment où j'ai éprouvé le besoin de faire retour, sur moi-même et sur les miens, c'était devoir entreprendre une reconquête de mes origines : ne pas être gêné, « avoir honte » d'être marseillais, comprendre qu'il ne fallait pas se défier de l'accent, trouver ce qui est admirable dans le cinéma de Pagnol, entre d'autres choses. Et je pensais avoir acquis un certain capital d'expériences, à travers mon aventure théâtrale et cinématographique. Je savais bien que Marseille était plein de gens, hommes et femmes, jeunes, qui essayaient comme je l'avais fait dans ma jeunesse, même si c'est avec une autre vision de soi et du monde, de s'exprimer par la peinture, ou par le

cinéma et qui eux, n'avaient pas envie de « monter » à Paris ; et qu'à travers les prises de conscience de ces dernières années, cela n'avait jamais été aussi légitime. Il m'a donc semblé que si je revenais, il serait juste de chercher à ramener quelque chose avec moi, quelque chose en tout cas de l'expérience de mon trajet et de mes pratiques. (Étant bien entendu que c'est à chacun de bâtir et rechercher les siennes).

Il y a aussi ce que j'ai retiré de l'expérience de la décentralisation théâtrale, où j'ai passé quinze ans de ma vie. Quelque part, tout ça a fonctionné dans mon désir de créer le CMCC.

Je suis également persuadé qu'il faut un grand cinéma français à l'intérieur des structures industrielles, de « grand commerce ». C'est le seul qui puisse faire tourner la machine cinéma. Mais je suis en même temps persuadé qu'il ne peut pas y avoir un grand cinéma industriel, professionnel, s'il n'y a pas un cinéma de recherche, de premières expressions, où le faible coût des films permet de prendre ce risque énorme (pas seulement financier bien évidemment d'abord personnel), de s'exprimer pour la première fois. C'est pourquoi les problèmes économiques sont partie intégrante de la pratique artistique qu'est le cinéma.

Un centre cinématographique était le moyen de défendre ces idées-là. Évidemment, je me dis au moins une fois par semaine « qu'allais-tu faire dans cette "galère" ? ».

Je ne suis pas pour un cinéma régionaliste

Bien sûr que le Centre est engagé dans la revendication pour un cinéma régional ! Je ne suis certainement pas contre un cinéma régional. Mais je me défie d'un cinéma régionaliste !

Je ne trouve pas qu'il y ait de grandes différences (dans les pratiques festives et citadines qu'elles sont) entre les majorettes d'aujourd'hui et les farandoles en costumes du début du siècle. Ce sont les mêmes phénomènes de civilisation urbaine, assez artificiels et complètement absorbés... Le « territoire », si c'était en strict termes politiques qu'on le faisait fonctionner, serait un appauvrissement radical de ce qu'il implique quand il est vécu comme appartenance, point d'appui, situation dans une histoire et une géographie, devenir, assurance de soi, ensemble de faits, d'actes, d'héritages et l'invention à l'aide de quoi, on peut le retourner vers le reste du monde, le comprendre mieux, y aller à la rencontre de l'autre pour faire écouter sa parole et lui faire entendre la sienne.

L'émergence du cinéma méridional, elle vient d'abord de ce que l'on arrive à ce moment où des individus et des groupes passent à l'acte, entreprennent ou vont entreprendre de faire des films après en avoir parlé. Nos soirées et nos souvenirs sont pleins de ces moments où nous avons étudié ou rêvé les réformes de système ou de structures grâce auxquelles on allait s'exprimer enfin, prendre cette parole qui nous était refusée.

Mais de ceux qui prenaient la parole quand même, il y en avait d'abord peu, et puis leur nombre a grossi. Le temps de la parole, même juste et même passionnée, est en train de passer. Celui de faire des films commence. Pourtant les difficultés sont toujours les mêmes, les interdits toujours là. Mais le nombre des films et des expériences augmente, une pratique s'acquiert et j'ai la certitude que le mouvement est irréversible.

Certes, une des premières difficultés à quoi les aspirants cinéastes se heurtent, c'est celle du financement de leur projet, la rencontre avec le « monde du cinéma » tel qu'il est (national et international). Il n'est guère encourageant et il faudra que les choses changent, que des pratiques alternatives s'inventent. Mais personne ne pourra le faire aussi bien que les cinéastes et personne ne le fera pour eux. C'est à cette bataille, aussi bien par des actions que par ses réflexions avec eux, que le CMCC voudrait contribuer.

Le public moyen ne croit pas, sans doute, qu'un cinéma puisse venir d'ailleurs que de Paris (il faut voir avec quelle condescendance, dans certains secteurs des médias, *Histoire d'Adrien* est accueilli !). Et d'ailleurs ce n'est pas une question qu'il se pose, le cinéma étant pour la plupart, en soi, un « ailleurs ». Cette fonction d'« ailleurs », que jouent le cinéma et son imaginaire dans la vie sociale n'est pas analysable, en seuls termes de « machine à rêve », « d'idéologie dominante » ou de détournement des vrais conflits (la fameuse catharsis). Cette fonction ludique de la production artistique dans les divers groupes qui la composent et la décharge de toutes sortes de tensions qu'elle induit (le plaisir d'imaginer, de rêver) n'est pas moins importante ni réelle, ni nécessaire que l'autre, celle qui par exemple représente les tensions et ne les résout pas, nomme les conflits et ne les résout pas.

Il va donc falloir du temps. Travailler avec les concepts, les approches et les analyses qui ont été celles du gauchisme au début des années 1970 ne me paraît pas suffisant. Il me semble qu'il faut d'abord s'essayer dans des pratiques, à partir de l'état des faits, chercher des alternatives, peut-être aussi se nourrir de réflexions et de recherches nouvelles sur le « faire autrement » (il y a des expériences alternatives menées ailleurs qu'en France sur lesquelles nous pourrions sûrement réfléchir utilement et d'où nous pourrions tirer leçon, du côté de la distribution et de la fabrication des films). Il faudrait chercher à « écrémer » ce qui se fait de meilleur en Californie, en Allemagne, ou dans quelques coins de France. Et dans le secteur cinéma ou vidéo, chez nous, beaucoup, déjà, cherchent, agissent et avancent et pas seuls.

Solitude

Car le grand obstacle pour beaucoup est celui de la solitude. C'est vrai qu'il y a un moment et des phases du travail artistique où l'on est seul et où peut-être il ne sert à rien d'éviter de l'être. Mais un film, le cinéma, le travail avec la vidéo, le travail d'acteurs, la narration, l'agencement d'une fiction sont aussi un travail à plusieurs où la

créativité de chacun joue un rôle et où une bonne part de l'enjeu personnel qu'introduit toute création est repris en charge par le groupe.

Il faut donc aussi réapprendre un rapport avec la production des autres. Il devient si difficile et si dur de vouloir pratiquer le cinéma ou s'exprimer pour le cinéma que le porteur d'un projet est vite claquemuré en lui-même, autour de celui-ci, concentré de toute sa force autour de son rêve, de son désir, de son projet. Ceci pas moins à Paris qu'ailleurs, mais dans cet ailleurs qu'est le reste de la France, où le cinéma comme institution n'existe pas, c'est devoir vivre cela avec encore plus de difficultés et quelquefois d'amertume. Je suis surpris quelquefois de ressentir avec quelle intolérance des jeunes aspirants cinéastes jugent des œuvres ou des essais de leurs semblables ou des productions de films du « système » ou des films étrangers.

C'est une erreur de croire que cette sévérité serait rigueur et exigence. La seule rigueur et la seule exigence qui valent sont celles qu'on exerce sur soi. Quant à ce qui vient des autres, on a tout intérêt, pas seulement parce que ce serait « généreux », mais d'abord parce que c'est intelligent, à chercher à le recevoir, le comprendre de l'intérieur, si l'on veut pouvoir en tirer une leçon que l'on ramènerait à soi. Ce qui n'exclut pas, cette ouverture à l'autre faite et cet effort de soi demandé, de juger et de rejeter. Mais l'une des qualités premières de tout créateur engagé dans un système de représentation assez complexe pour chercher à exprimer comment il ressent le monde (qu'il soit acteur, écrivain ou cinéaste) c'est la capacité de « se faire l'autre », d'être un moment l'autre.

C'est pourquoi il est si important aussi de savoir qui est soi. Qui on est, d'où on vient, qui sont les nôtres et à qui et à quoi on est adossé, où l'on est ici et maintenant. Car c'est alors seulement que l'on peut le mieux se retourner vers l'autre, ses territoires et son imaginaire. Pour moi un film « régional » pourrait aussi bien avoir pour sujet, d'inventions, d'examen, un autre paysage et d'autres gens. Il pourrait impliquer pas moins d'intérêt, d'amour, d'observations ou d'inventions que celui que son auteur aurait fait sur son propre fonds, ses propres racines. Simplement, l'on saurait, et peut-être l'on sentirait qui parle, et d'où il parle. Et dans ce cas, ce serait depuis un authentique lieu de culture et de civilisation.

L'œuvre de Cézanne est un moment de l'histoire des rapports de l'homme avec l'espace et la lumière au bord de la Méditerranée. On le sait lorsqu'il peint la montagne Sainte-Victoire. Mais pas moins lorsque c'est Auvers-sur-Oise. Comme Van Gogh n'est pas séparable d'une histoire de la description de l'homme dans son environnement qui est propre à la peinture flamande. Mais c'est de là qu'il a peint la Provence.

Cahier d'images 5. Affiches et photogrammes



Fig. 1. *Fortune de septembre* d'Olivier Girard, 1981, 26 min, documentaire, 16 mm, Archives régionales/fonds CMCC.

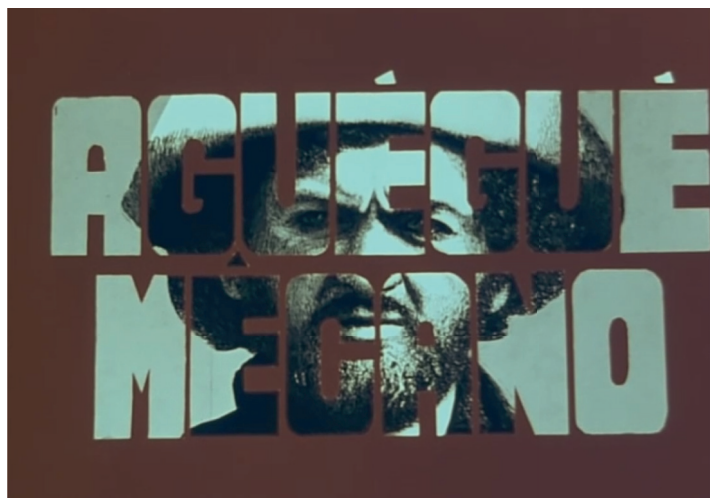


Fig. 2. Yves Robial dans *Aguégué Mécano* d'Alain Fraud, 1981, 1h25, 16 mm, fiction, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 3. *Aguégué Mécano* d'Alain Fraud, 1981, 1h25, 16 mm, fiction, Archives régionales/fonds CMCC.

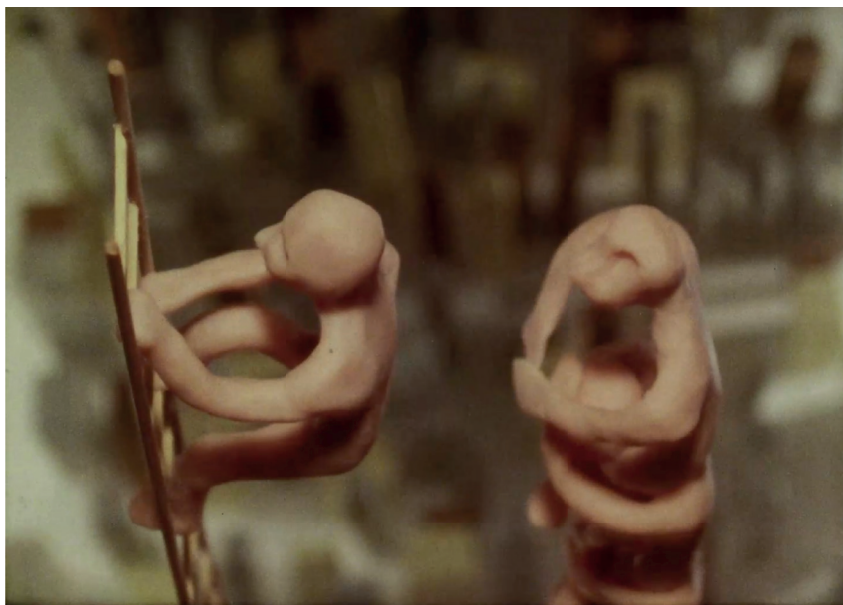


Fig. 4. *L'Échelle* d'Alain Ughetto, 1981, 08 min, 16 mm, animation, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 5. L'Échelle d'Alain Ughetto, 1981, 08 min, 16 mm, animation, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 6. Justin de Martigues de Vincent Martorana, 1983, 15 min, 16 mm, documentaire, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 7. Patrice Icart dans *L'Orsalher* de Jean Fléchet, 1983, 1h45, 16 mm, fiction, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 7. Patrice Icart dans *L'Orsalher* de Jean Fléchet, 1983, 1h45, 16 mm, fiction, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 9. Agata Luciani dans *Ava Basta* de Marie-Jeanne Tomasi, 1983, 21 min, 16 mm, fiction, Archives régionales/fonds CMCC.



Cahier d'images 6. Photographies de tournage



Fig. 1. De gauche à droite, Jean-Claude Bois, Patrick Houdot assis près de Bernard Palmi et, de dos, Caroline Chomienne sur le tournage d'*Intérieur nuit* de Patrick Houdot, 1984, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 2. Préparation d'un plan d'extérieur de *Rouge Midi*, Robert Guédiouan au centre parle avec Gérard Meylan, 1983, Archives régionales/fonds CMCC.

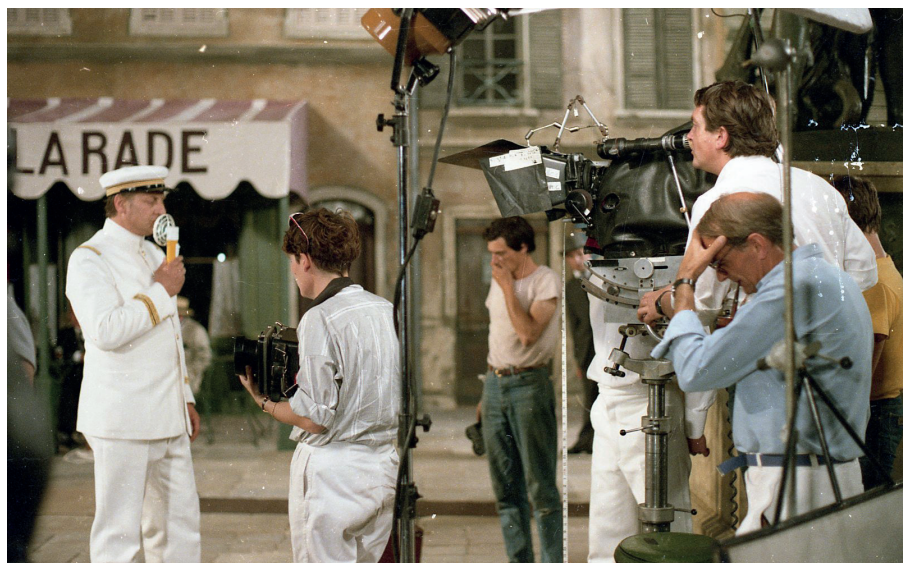


Fig. 3. Bruno Cremer lors des tests lumière sur le tournage du *Matelot 512*. René Allio, la tête dans ses mains, à droite, printemps-été 1984, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 4. Patrick Houdot, Jean-Claude Bois et Alain Ughetto sur le tournage du *Matelot 512*, 1984, Archives régionales/fonds CMCC.



Fig. 5. Dominique Sanda et René Allio sur le tournage du *Matelot 512*, 1984, Archives régionales/fonds CMCC.



Postface

THIERRY ROCHE

En octobre 2017, invité à dire quelques mots de synthèse pour clore la journée d'étude consacrée au CMCC, je me trouvais dans une situation délicate. Je ne connaissais pas ou quasiment pas l'histoire de ce lieu et moins encore ceux qui l'avaient fait vivre. Tout le long de la journée, les interventions s'étaient succédées et je ne voyais pas très bien comment concilier des interventions aux tonalités si différentes, d'un côté celles d'acteurs aux souvenirs à fleur de peau, de l'autre, des réflexions d'universitaires qui resituaient le projet dans un contexte élargi. Mais le CMCC, c'est ce que j'avais compris, était justement cela, un lieu hybride où s'inventaient et s'expérimentaient d'autres manières de produire et de réaliser des films, un lieu où se croisaient des praticiens et des intellectuels, tous unis par le même désir, produire un cinéma différent des grands genres dominants de la production industrielle de grande consommation sans pour autant, comme le rappelle François Amy de la Bretèque, s'enfermer dans des productions « sauvages », marginales ou céder au piège régionaliste.

J'ai fait le choix, à ce moment-là, de m'attacher à ceux qui m'avaient le plus ému. J'avais eu, au fil de la journée, le sentiment d'assister à une réunion de famille, pas une de ces réunions règlement de comptes, non, une réunion apaisée où des frères et des sœurs se retrouveraient après une longue absence. Ils s'étonneraient eux-mêmes de constater que rien n'avait bougé, que l'émotion était intacte, qu'ils pouvaient encore toucher du doigt leurs rêves lointains. Quelques cousins plus ou moins éloignés interviendraient avec parcimonie et respect. Et puis, tout à la fin, arriveraient leurs enfants. Certains, à leur manière, entretiendraient l'utopie, ici ou ailleurs, tandis que d'autres se montreraient plus songeurs. Ils seraient comme les orphelins d'une histoire dont ils ne retrouvaient ni la trace ni la mémoire. Une sorte de mélancolie les habiterait, à laquelle résisteraient la ferveur ou l'émotion qui affleurent encore, tant d'années après, chez les anciens. Rétrospectivement, j'avais lu la journée comme un film au scénario serein avec juste ce qu'il faut de mélancolie, une fiction aux frontières floues transpercée par des accents de vérité et de sincérité.

J'ai entendu, ce jour-là, qu'il y avait une figure, un leader, un père, un guide, qui avait construit cette famille et, malgré lui, contribué à la dissoudre. Et je me suis dit qu'il y avait là peut-être un paradoxe au sens où ce qui s'apparentait à un échec aura été le ciment, la possibilité pour chacun d'entretenir au fond de lui-même le souvenir de cette époque, quitte sans doute parfois à la réécrire, à l'adoucir ou à en effacer les côtés sombres. J'ai pensé aux perdants magnifiques, à ceux dont la victoire réside dans la défaite. Ici, c'est bien parce que l'histoire est achevée qu'elle peut être écrite, une histoire constituée de faits, de souvenirs plus ou moins flous, une histoire qui inévitablement génère ses propres écarts et qu'il faut mesurer. Une histoire jubilatoire parce qu'enterrée. Lorsque l'histoire est encore vive, les retrouvailles n'ont pas la même saveur.

Aujourd'hui il me revient à nouveau de clore cette publication. Ce n'est pas à la lettre la restitution des actes de la journée d'étude, tout en l'étant par certains aspects. Il n'y a plus dans les pages qui précèdent l'émotion charnelle de camarades un temps éloignés et qui se retrouvent après une longue séparation. Le texte incite à prendre du recul mais, comme tout regard rétrospectif, il induit aussi une réflexion sur le présent et l'on perçoit d'un témoignage à l'autre ce qu'a été cette aventure.

Ce livre raconte l'histoire d'un lieu où s'est posée la question de quelles histoires raconter et de comment les écrire. Un lieu habité, un lieu qui, l'espace d'un temps, a scintillé et vogué comme le navire de Fellini et qu'un matelot au numéro improbable a fait échouer. Un lieu dénommé par un sigle dont chaque mot a son importance. Il y a bien eu un centre vers lequel des énergies ont convergé et à partir duquel des projets ont été mis en orbite ; la Méditerranée a bien été un horizon d'attente ; la création en a été moteur, une création solitaire et solidaire pour reprendre la formule de Victor Hugo. Il était question d'un territoire, l'époque était celle de la décentralisation, mais Allio savait qu'il fallait rêver au-delà, plus loin et plus grand. Il fallait se mettre dans la peau d'acteurs, voire d'animateurs culturels, tout en restant vigilant. Allio avait raison de se méfier des « animateurs » et sans doute faut-il, comme il l'a écrit, rappeler qu'il ne s'agissait pas de prétendre donner de « l'âme » à des communautés ou des lieux qui n'en auraient pas, mais plutôt de retrouver cette âme et d'en rendre compte en proposant une image dans laquelle elles se reconnaîtraient. Faire un cinéma régional qui soit universel, tracer le contour d'un territoire replié sur lui-même et qui contienne en lui-même l'entièreté du monde, filmer local et penser global, bref, un jeu d'échelles en permanence rejoué et repensé.

Marguerite Vappereau explique qu'Allio appelait de ses vœux une organisation qui aurait permis de briser l'individualisme des cinéastes. Le collectif n'était pas une fin. Il s'agissait de trouver un équilibre entre des créations collectives, des échanges avec des collaborateurs et un travail d'écriture solitaire. Pour lui, le collectif devait toujours être un moyen de créer dans de bonnes conditions. Où en sommes-nous aujourd'hui ? L'individualisme a gangréné la société toute entière, jusqu'à épuisement.

Les objectifs se sont retournés et nombreux sont ceux qui tournent le dos à ce qu'ils photographient ou filment. Il y a urgence, pourtant, d'orienter à nouveau les caméras sur le monde. Le cinéma depuis sa naissance n'a cessé de nous alerter, d'anticiper les désastres à venir. Le cinéma est un art et s'il peut nous divertir, il doit aussi et surtout nous aider à penser notre présence au monde. L'expérience du CMCC pourrait servir de modèle pour imaginer à nouveau des lieux où s'épanouirait une pensée conjointe sur le monde et le cinéma. À la fois lieu de création et lieu de transmission, le CMCC venait répondre à une demande d'accessibilité des métiers du cinéma par une nouvelle génération dans un territoire autre que la capitale d'un État centralisé. Alain Bergala, dans son texte, parle d'une pédagogie sans pédagogisme, d'une très étrange pédagogie du frottement, de l'exemple, de la pratique partagée, de la responsabilisation. Celle d'un artiste qui accompagne, même s'il ne donne pas vraiment de conseils, même s'il n'enseigne rien, mais qui trouve une autre voie pour qu'il y ait quand même une transmission. La figure d'Allio aimait des hommes et des femmes venus d'horizons divers et par un processus d'imprégnation lente, un savoir se transmettait. Et sinon un savoir, une envie revitalisée. Une expérience proche de celle du CMCC a été initiée en Italie à l'initiative d'Ermanno Olmi, lui aussi adepte d'un cinéma artisanal, construit sur la base d'une équipe et dans l'esprit d'une *bottega*, une boutique où l'on apprend collectivement et où l'entraide sert de moteur. À Ipotesi cinema, cette école non école, Olmi défendait une idée très belle qu'Allio devait partager, j'en suis certain : pour faire du cinéma, il faut d'abord le penser. Et le penser en relation étroite avec le monde. Trop de films se contentent de se penser en référence au seul cinéma. Il faut sortir les réalisateurs de leur solitude et les mettre en relation, découvrir ensemble que nous partageons le même monde et qu'ensemble nous pouvons le filmer. L'idée ne serait pas de se former à la technique mais de parler ensemble, de regarder l'état du monde et d'en tirer quelques enseignements susceptibles de faire cinéma.

L'ouvrage présent nous plonge dans un passé qui semble lointain et dont l'actualité ne cesse pourtant d'affleurer. Notre époque doit intégrer dans tout processus créatif une nouvelle donne liée à l'épuisement des subventions et aux dérèglements divers de notre système capitaliste. Ne devons-nous pas reprendre les traces de ces illustres devanciers et humblement repenser d'autres manières de faire des films ? Recréer des lieux où un collectif discuterait, s'opposerait, irait de l'avant. Il ne s'agirait pas de reproduire mais de s'inspirer. Dans une société qui pratique l'art de l'amnésie généralisée, tout en ne cessant d'ailleurs, dans le même mouvement, d'invoquer le devoir de mémoire, cela aurait du sens. Mais je suis certain que de tels lieux existent aujourd'hui, ici ou ailleurs, d'autres lieux qui imaginent une autre manière de faire et qui sont, sans le savoir, les héritiers du CMCC.



Annexes



Annexe 1

Catalogue des films aidés par le CMCC

Source : Archives régionales PACA.

Association 1901 sous la responsabilité de René Allio. Centre régional de production. Dérogation C.N.C. Implanté au cœur de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, à proximité de la métropole régionale Marseille, il peut favoriser tous les contacts nécessaires avec les techniciens, acteurs et collaborateurs de production résidant dans la région, leur apporter un équipement technique trop rare autour d'eux, offrir des occasions de formations aux débutants, devenir un lieu de rencontres et d'échanges dans la vie artistique régionale, déboucher sur la production de films financés et exploités sur le marché cinématographique ou télévisuel. En ce qui concerne la production, le CMCC n'a évidemment pas la prétention de montrer des films exceptionnels. C'est plutôt leur simple existence qui rappelle ce qui est jusqu'aux années 1980 l'exception : une production hors de Paris. Derrière cette constatation ne se profile nulle revendication d'un régionalisme étroit et frileux, ni d'une création qui aurait comme seule vertu d'être « régionale ». La création, lorsque création il y a, est nationale partout. Le CMCC ne souhaite pas participer à la seule réalisation de films conçus dans la région.

Les contributions du CMCC pour ces films sont de nature très diverse. Pour certains, le centre fait seulement apport de leur matériel, pour d'autres, du montage et des finitions, il est co-producteur pour la plupart (souvent avec « Les Ateliers du Sud »), quelquefois producteur. Enfin, il finance aussi certains films dont 17 courts-métrages qui bénéficient des bourses tirées d'un fonds attribué par le C.N.C. La majorité des films réalisés auxquels le CMCC contribue est produite surtout au cours de la saison 1982-1983, mais leur programme est encore en extension même après sa dissociation à la fin de l'année 1985, surtout pour les films auprès desquels il est déjà engagé.

Ce catalogue présente en premier lieu une liste exhaustive des films produits, coproduits ou financés par le CMCC entre 1980-1984. Les synopsis sont repris des dossiers de production ou des textes de présentation des films. Il est complété par une liste des films pour lesquels le CMCC est financièrement engagé en 1985.

Longs-métrages

Histoire d'Adrien

1980, 95 min, 16 mm, couleur ; Prix : Caméra d'Or au Festival de Cannes 1980 ; Réalisation et scénario : Jean-Pierre DENIS ; Interprétation : Bertrand SAUTEREAU, Serge DOMINIQUE ; Image : Denis GHEERBRANT, assisté d'Aline RUPAUD, A. Marie WALDEN, Catherine Hollard, Nicolas BRUNET ; Musique : Joan P. VERDIER ; Son Dominique LAMBERT, assisté de Patrick GENET ; Mixage : Elvire LERNER ; Montage : Catherine MABILAT, avec la collaboration de Patrick GENET ; Co-production : CMCC-LAURA PRODUCTION FILMEDIS ; Distribution : GAUMONT.

Ce film raconte la naissance, l'enfance et le passage à l'âge adulte d'un bâtard périgourdin durant les vingt premières années du siècle. Élevé par sa grand-mère dans une « nature chargée de lumière et de rêve », puis placé comme commis dans un moulin, il approche un autre univers et notamment celui de l'école où l'instituteur parle en français, du « plus tard », de l'avenir. Cheminot sur les voies ferrées du Sud-Ouest, Adrien découvre la camaraderie du travail et connaît un destin qui se mêle à celui d'un Périgord en pleine mutation : à travers l'histoire d'Adrien, c'est le Périgord et ses habitants qui transparaissent.

L'Heure exquise

1981, 60 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : René ALLIO ; Interprétation : Jean MAUREL, Isabelle FENECH, Jean ALLIO, Paul ALLIO, Pierre ALLIO, Akli AMOUCHE ; Image : Denis GHEERBRANT et Claude MICHAUD ; Musique : Georges BŒUF (G.M.E.M.), extrait de « la Veuve Joyeuse » de Franz LEHAR ; Son : Lucien BERTOLINA ; Co-production : INA-LAURA PRODUCTION ; Participation : CMCC, SERDAV, Fonds de Création Audiovisuelle ; Distribution : LAURA PRODUCTION.

Un homme revient sur les lieux de son enfance : à Marseille. À travers les souvenirs de famille du cinéaste René ALLIO (ses deux grands-pères disparus, leur maison, le suicide de son oncle Paul), par les photos ou la musique, grâce au récit d'un vieil homme, ressurgissent les lieux, les parcours, les espaces de la ville de sa mémoire.

Aguégué Mécano

1981, 1h25, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Alain FRAUD ; Image : Pierre BERTHELOT, Clèm EUGENE, Alain FRAUD, Patrick HOUDOT ; Musique : Yves ROBIAL ; Son : (post synchro) BASSINA-CINE, Pierre BERTHELOT, Élisabeth CHAINE, Clèm EUGÈNE, Alain FRAUD, P. HOUDOT, Yves

ROBIAL ; Mixage : Jean-François SCHIANO, LES FILMS DU VILLAGE ; Montage : Patrick HOUDOT, Pierre BERTHELOT ; Interprétation : Yves ROBIAL, Pierre BERTHELOT, Élisabeth CHAINE, Patrick HOUDOT ; Production : BASSINA CINÉ ; Participation : CMCC.

Aguégué Mécano est un être étrange. « Sa mère est une hyène, son père est un chacal. L'enfer est trop petit pour contenir son fils ». Certains pèlerins considèrent son passé comme un désert peuplé de squelettes. Les pèlerins font dire des messes noires sur le ventre d'une chienne pour le perdre. Un homme va croiser son chemin. Une femme va croiser leur chemin. Naissance d'un amour totémique...

Cap Canaille

1983, 1h43, 35 mm, couleur ; Réalisation : Jean-Henri ROGER, Juliet BERTO ; Scénario : Juliet BERTO, Jean-Henri ROGER, José VARELA, Claude VESPERINI ; Image : William LUBTCHANSKY ; Son : Ricardo CASTRO ; Montage : Nicole LUBTCHANSKY ; Interprétation : Juliet BERTO, Jean-Claude BRIALY, Richard BOHRINGER, Gérard DARMON ; Co-production : KEN LEGARGEANT-ROMAINE LEGARGEANT-ODEC 1 ; Participation : CMCC.

Marseille 1982. À la suite de l'incendie criminel d'une colline dont la propriétaire est la fille d'un trafiquant de drogue récemment assassiné, deux journalistes décident d'enquêter sur l'affaire, aidés par un flic ambitieux.

« Il n'y a aucune raison précise pour que je tremble ainsi... »

1983, 1h30, 16 mm, couleur-N/B ; Sortie en 1983 au Festival de Sceaux ; Réalisation et scénario : Gisèle CAVALI ; Assistant : Thierry FERRAND ; Image : Gil SAISSI ; Musique : Henri ROGER ; SON : Bruno CHALON ; Interprétation : Frédéric GOACOLOU, Brigitte AUBERT, Régine CARA, Sylvie DELDON, Ariane MASSEGLIA ; Co-production : G.R.E.C.-CMCC- Office Régional de la Culture de Marseille.

Lui, Pier Paolo Pasolini, intellectuel, homosexuel, communiste italien. Elle, Marilyn Monroe, star hypersexuée d'un empire capitaliste. Il se rebelle, elle collabore, et cette opposition apparente dans leur comportement, n'est en fait que celle de deux faces d'une même oppression, celle d'un pouvoir qui, à travers les médias, forge les mythes nécessaires à sa perpétuation. Médias omniprésents dans le film, car le regard du spectateur ne connaît de ces deux visages entourés d'une aura de scandale, que les images distordues qui lui sont jetées en pâtures. Le film montre d'une part les mythes et leur utilisation directe et d'autre part ce qui les relie, que ce soit face aux visées du pouvoir ou par le biais du regard que Pasolini posait lui-même sur Marilyn Monroe.

C'est ce regard qui, sous la forme d'un poème écrit par Pasolini au lendemain de la mort de Marilyn, est la source de l'émotion qui a précédé à la volonté de faire ce film.

Le Grain de sable

1983, 1h30, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Pomme MEFFRE ; Pierre Image : Jean-Noël FERRAGUT ; Musique : Karel TROW ; Son : Pierre LORRAIN ; Mixage : Dominique DALMASSO ; Interprétation : Delphine SEYRIG, Geneviève FONTANEL, Michel AUMONT, Brigitte ROUAN, Coralie SEYRIG ; Production : LES ATELIERS DU SUD FR3, CMCC.

Caissière de théâtre, Solange se retrouve sans emploi. Tout en cherchant du travail, elle profite paradoxalement d'une liberté qu'elle n'a jamais connue. Cette oisiveté lui permet de flâner, d'explorer la ville qu'elle croyait familière, mais aussi de se découvrir elle-même... Nés de cette découverte, des souvenirs trop lointains l'entraîneront dans une sorte de quête de plus en plus vide et, mêlant cette réalité morte à l'imaginaire, elle tentera désespérément de conjuguer le passé au présent. Témoins indifférents de ce périple, une bouche de métro parisien, un square vide, un grand magasin, une parqueterie en Puisaye, une boulangerie à Bonifacio, seront les étapes de ce voyage sans arrivée.

Sans retour possible

1983, 1h40, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Jacques KEBADIAN, Serge AVEDIKIAN ; Image : Renan POLLES, Olivier PETITJEAN ; Musique : Tigran MANSOURIAN ARAM ; Son : Jean-François AUGER, Louis GIMEL ; Mixage : Paul BERTAULT ; Montage : André GAULTIER, Isabelle OUZOUNIAN ; Production : ANTENNE 2-K.I.C.S.-Association Audiovisuel Arménienne ; Participation : CMCC.

Sans retour possible : ces trois mots barrent les papiers d'identité de nos parents et grands-parents partis de Turquie après les massacres de 1915. Ces trois mots ont marqué le destin tragique de la diaspora arménienne. Pour parler de la vie des Arméniens aujourd'hui, il nous fallait remonter aux sources. Ceux qui pouvaient nous la raconter sont ceux qui l'ont vécue réellement. Ils avaient entre 6 et 20 ans lors de la grande dispersion de 1915. Nous avons visité à peu près tous les quartiers arméniens qui se sont constitués dès 1922 à leur arrivée en France. Les survivants de l'exode ont aujourd'hui près de 80 ans. Il était urgent de recueillir leurs témoignages et de les confronter à nos rêves et à notre mémoire.

L'Orsalher (Le Montreur d'ours)

1983, 1h45, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Jean FLECHET (adaptation occitane : Léon CORDES-MICHEL PUJOL) ; Image : Renan POLIES, Marc DUMAS ; Musique : Guy BERTRAND, Dominique REGEFF ; Son : Henri MOLINE ; Mixage : Paul BERTRAULT ; Montage : Jean Flechet ; Interprétation : Patrice ICART, Nadia SLACIK, Pierrette MEYERIE, Marcel AMONT ; Production : LES FILMS VERTS ; Co-production : FR3-LES FILMS DU SOLEIL-LEDA PRODUCTIONS, CMCC – LES CINÉASTES INDÉPENDANTS – Conservatoire Occitan de Toulouse.

Il s'agit d'un conte filmé. L'histoire se passe au milieu du XIX^e siècle, dans les Pyrénées ariégeoises, là où pullulent les ours. Gaston Sentein, issu d'une famille de pauvres bûcherons, veut trouver une nouvelle façon de vivre. Avec la complicité de sa fiancée, Estelle, fille unique d'un propriétaire beaucoup plus riche, il imagine attraper un ourson, le dresser et exercer le métier de montreur d'ours. Malheureusement, les parents de sa fiancée ne laisseront pas celle-ci courir une telle aventure. Et, c'est tout seul, quelques années après, avec son ours adulte et dressé que Gaston Sentein partira à l'aventure comme ces Ariégeois du siècle dernier qui essaimèrent jusqu'en Amérique avec leurs ours savants. Conformément à son modèle Jean de l'Ours, héros exemplaire d'un conte pyrénéen, bien des aventures, des exploits et des amours attendent Gaston. À Toulouse, après avoir rencontré et aimé Gabrielle, une des sept filles d'un groupe de jeunes pyrénéennes qui vend de ville en ville des mocadors (foulards) dans de grands parapluies, il découvre Pierre Agasse, colporteur en librairie, propagateur des idées révolutionnaire d'avant 1848. C'est en compagnie de ce dernier, qu'on le verra s'éloigner à la fin du film.

Rouge midi

1984, 90 min, super 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Robert GUÉDIGUIAN ; Image : Gilberto AZEVEDO ; Son : Antoine OUVRIER ; Montage : Catherine POITVIN ; Interprétation : Gérard MEYLAN, Ariane ASCARIDE, Raul GIMENEZ ; Co-production : ABILENE FILMS-CMCC.

Dans le quartier populaire de l'Estaque, à l'est de Marseille, le film suit trois générations d'immigrés italiens entre les années 1920 et les années 1970. Sauveur raconte l'histoire des deux générations qui l'ont précédé. Quand son récit prend fin, Sauveur peut partir, quitter l'Estaque, comme sa grand-mère Maggiorina y était arrivée, une main devant, une main derrière.

La Jeunesse

1984, 1h30, 16 mm, couleur ; Réalisation : Philippe FAUCON ; Scénario : Philippe FAUCON, Christian ARGENTIN ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Didier SAIN, Arnaud GIRARD, Jacqueline RIPART ; Interprétation : Marie-France ARGENTIN, Zazia BOUTERA, Mireille DISDERO, Simy MIARA, Paul ALLIO, Christian ARGENTINO, Karim HAMZAOUI, Jean-Charles BOUANICH ; Production : CMCC.

Une cité ouvrière en banlieue. Ses « jeunes » d'un côté, et de l'autre, leurs aînés, les « vieux »... Deux mondes, souvent l'un pour l'autre objet d'inquiétude et d'incompréhension. Quelques jours passés, et enfuis, comme les jeunes années...

Le Fils de l'ours

1984, 85 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Alain FRAUD ; Image : Marc DUMAS ; Musique : Yves ROBIAL ; Son : Yves ROBIAL, Didier SAIN ; Mixage : Louis GIMEL ; Montage : Patrick HOUDOT, Catherine SERRIS ; Interprétation : Yves ROBIAL, Marie-Odile MEJAN, Arnaud CHEVRIER, Madeline FONTAINE, Patrick HOUDOT, Jean-Louis TORNATOR ; Production : CMCC ; Co-production : BASSINA-CINE.

Jeremy est écrivain et Juliette l'inspire. Elle est présente dans la plupart des histoires que Jeremy écrit : histoire de toutes sortes qui se mélangent à toute sortes d'histoires et comme tout se mélange à tout, Jérémy se mélange à tout ça. Venus du fond des millénaires, les temps maudits défilent...

Le Matelot 512

1984, 90 mm, 35 mm, couleur ; Réalisation et scénario : René ALLIO ; Image : Emmanuel MACHUEL ; Son Jean-Pierre RUH ; Montage : Martine GIORDANO ; Interprétation : Dominique SANDA, Bruno CREMER, Jacques PENOT, Laure DUTHILLEUL ; Production : CMCC ; Co-production : FR3-CRCA 13.

Engagé dans la marine comme ordonnance, Max devient le matelot 512. Il tombe amoureux de la femme du commandant, elle devient sa maîtresse. Accusé de meurtre à cause d'elle, Max est condamné et interné sur un cuirassé qui explose en mer en 1911. Il en sort indemne, s'échappe. Porté disparu, il recommence sa vie sous une fausse identité et s'engage dans la Légion étrangère...

Le Meilleur de la vie

1985, 1h36 min, 35 mm, couleur ; Réalisation : Renaud VICTOR ; Scénario : Renaud VICTOR, Charles BOYADJIAN, Jacques ROUFFIO, Sophie ROUFFIO ; Image :

Richard COPANS ; Son : Antoine OUVRIER ; Mixage : Julien CLOQUET ;
Monteur : Jean GARGONNE ; Interprétation : Sandrine BONNAIRE, Jacques
BONNAFFE, Jean-Marc BORY, Jenny CLEVE, Julien OLIVIER ; Production :
LES FILMS DU PASSAGE, ODESSA FILMS, GARANCE ; Co-production :
CMCC ; Distribution : ODESSA FILMS.

Véronique et Adrien sont amoureux. Elle est gaie et sensible, il est solitaire et rêveur. Un enfant va naître, ils décident de se marier. Après la naissance de leur enfant, c'est Adrien qui a le plus sacrifié sa liberté. Véronique reprend ses études, s'épanouit dans sa nouvelle vie mais Adrien s'enferme dans son mutisme. Malgré l'amour qu'elle éprouve pour Adrien, elle a du mal à accepter son silence, sa jalousie, sa violence... Le couple commence à se déchirer...

Moyens-métrages

Les voyages du château

1981, 33 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Jean CRISTOFOL, Jean-Pierre DANIEL ; Interprétation : Les habitants du Château Bovis à l'Estaque Gare ; Image et montage : Jean-Pierre DANIEL ; Son : Lucien BERTOLINA, Patrick PORTELLA ; Mixage : Gérard LAMPS ; Co-production : VILLAGE CLUB DU SOLEIL-LA FABRIQUE ; Participation : CMCC, ministère Jeunesse et Sports ; Distribution : LAURA DISTRIBUTION.

Quelques errances d'une caméra, d'un micro, et de quatre fillettes d'un quartier populaire de Marseille, l'Estaque Gare, et plus précisément le lieu-dit « Le Château Bovis », le temps d'un week-end, pendant les vacances de février 1981. Trois trajets qui traversent l'espace de leur vie quotidienne, celui né des gestes et des rêves de leurs parents, de leur histoire, de leur travail, de leur loisir, le train le coupe en deux, l'avion le survole, le bateau qui part le clôt à l'horizon. Deux adolescents partent pour la neige. Solange, comme chaque dimanche, remonte son pain au château.

Agde-Agathe

1983, 33 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Robert NARDONE ; Image : Marcel COMBES (cinéma), J-M. VILLENEUVE (vidéo) ; Son Arnaud GIRARD ; Mixage Michel COMO ; Interprétation : Simone AÏN, Christian CARAYON, Moni GREGO ; Co-production : PARIS-OCCITANIA PRODUCTION-CMCC ; Participation : FR3 TOULOUSE.

Agathe, intellectuelle sophistiquée, descend en train de nuit vers Agde, ville dont elle est issue et où ses lointains parents immigrés italiens finissent de mourir à travers des

ruelles antiques ouvertes sur la Méditerranée. Le train arrivera-t-il avant que le dernier lamparo soit englouti, le dernier visage recouvert de son châle de deuil ?

Avant la nuit

1983, 47 min, Super 8, couleur ; Réalisation et image : Michel GAYRAUD ; Scénario : Michel GAYRAUD, Michèle SOLANS ; Musique : VERDI ; Son : Claude MAGNEZ ; Mixage : Guy FONTES ; Interprétation : Michèle SOLANS, Claude GAIGNAIRE, Marie-Jeanne PEREZ, Georges TOURENNES, Claude MAGNEZ, Pierre SERNIN ; Production : V.816 - CMCC.

Avant la nuit, social-fiction. De nos jours, du côté de la périphérie, on verra courir l'anonyme les yeux rougis par un chagrin d'identité. La scène représente une ville du midi. L'héroïne est une jeune chômeuse. Son quotidien tiendra lieu de drame. C'est tout juste un film. Presque rien. L'expression minimale d'un glissement vers le noir. Ce noir qui sépare des tranches de vie abîmées qui ne raccordent pas. Personnages en miettes et réseaux de vécus qui ne se rencontrent plus. Ici, le cinéma est solidaire de cette désagrégation. Les contrechamps sont dans la salle obscure. Les spectateurs prendront sur eux pour combler les vides. Le plan-séquence parviendra-t-il à retrouver l'unité ? Au bout du labyrinthe : le feu. Le spectacle continue. Prochainement : des aventures et des histoires d'amour ?

Une partie de plaisance

1983, 52 min, 16 mm, couleur ; Réalisation, scénario et montage : Charlie KASSAB ; Image : Marc DUMAS ; Son : Didier SAIN ; Mixage : Louis GIMEL ; Musique : Jean-Marc MONTERA, Gérard SIRACUSA ; Interprétation : Jérôme DERRE, Denise JOUX, Mireille RAMORA, Dominique LARDENOIS, Monique BRUN, Laurent VERCELLETO, Odile DURILLON ; Production : CMCC.

- Pascal : Donc... la contemplation, la sérénité, la mer... ça passe pas, ça fait cul... la sensation de l'inexplicable... c'est difficile, qu'est-ce que pour toi la sensation de l'inexplicable ?

- Juliette : La sensation de l'inexplicable... ? Tu trouves pas que c'est agréable là, le bateau, la mer, le soleil, ça te suffit pas ? Il n'y a rien à expliquer. Par contre, si tu tiens, il y a une autre sensation que je peux expliquer, c'est la sensation de creux que j'ai dans le ventre, j'ai faim.

La Mémoire de la porte de bois

1983, 52 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Alain GLASBERG ; Image : Marc DUMAS ; Musique : Groupe TREFLE ; Son : Yves ROBIAL, Harald MAURY ; Montage : Guy LECOME ; Interprétation : Jean-Luc BLAIN, Richard MARTIN,

François MORALES, Anne ROBERTY, Marie-Hélène BONAFÉ, André NEYTON, Les musiciens du Groupe TREFLE ; Co-production : FR3-ARIMAGE PRODUCTION ; Participation : ministère de la culture, CMCC.

Un voyage à 50 km de Marseille dans une ville née au début du siècle avec la création d'un chantier naval. Une ville qui fut pour les Méditerranéens, un eldorado, où, le travail bien fait, allait coexister avec un art de vivre et de lutter. En 1966, le chantier allait fermer ses portes. Quand, comme Toni et Sylvie, on a 18 ans à Port-de-Bouc, peut-on vivre sa vie d'adolescents sans s'affronter à la mémoire ?

Quelques jours en automne

1983, 35 minutes, 16 mm, couleur ; Réalisation, scénario et interprétation : Marie-Jeanne TOMASI ; Image : Jean-Claude BOIS, Stéphane ALEXANDRESCO ; Son : Bernard COUZINET, Arnaud GIRARD ; Mixage : Michel COMO ; Montage : Catherine GALODÉ, Denise DE CASABLANCA ; Co-production : G.R.E.C.-CMCC-SINEMASOCI.

Pour combler sa frustration de ne pouvoir tourner, elle fait des photos polaroid, au cours d'un voyage en forme de confession... un itinéraire à la fois sentimental et didactique. Londres, Paris, Aix, Marseille, Martigues et enfin le golfe d'Ajaccio seront les étapes de ce journal intime.

L'Envers du décor

1984, 33 min, 35 mm, couleur ; Réalisation : Jean-Claude BOIS, Monique PRIM ; Scénario et image : Jean-Claude BOIS ; Montage : Monique PRIM ; Musique : Dominique DALMASSO ; Production : CMCC.

Les décors sont prêts et le réalisateur a l'œil à tout pour diriger les comédiens et dialoguer avec les techniciens tout en suivant de près le découpage. La machine est en marche et les scènes s'enchaînent avec humour et émotion, violence et tendresse. Et le décor ? Il est partout, devant la caméra, à côté du réalisateur, derrière l'opérateur. Le décor est dans l'image, l'envers et l'endroit.

État des lieux

1984, 35 minutes, 16 mm, couleur ; Réalisation : Vincent MARTORANA ; Scénario : Vincent MARTORANA, Florent MARTORANA, Pascale SABLONNIERES ; Son : François WALEDISCH, Sylvie BRATJMAN ; Montage : Vincent MARTORANA, Florence ROUSSEAU, conseiller technique : Jean-Bernard BONIS ; Décor : Tony RIZZO ; Interprétation : Paul ALLIO, Philippe SIMON, Christel ROSSEL, Djmal MOUADDINE, Stéphanie NOSA, Jacques HURTEVENT, Tom NASSER, Catherine FRESCO, Yves TAGAWA, Philippe

GREGOIRE, René FONTANARAVA ; Production : I.D.H.E.C. ; Participation : CMCC.

31 décembre. Le dernier jour avant la première nuit. La dernière nuit avant le premier jour. Douze personnages, un jour de réveillon et ces mots comme une prière : « Ô que ma quille éclate, Ô que j'aille à la mer ! »

Courts-métrages

Fortune de septembre

1981, 26 min, 16 mm, couleur ; Prix de la Marine au Festival de la Mer de Toulon (1981), Prix de la meilleure image au Festival Images et Voyages de Limoges ; Réalisation : Olivier GIRARD ; Image : Marc DUMAS, Catherine HOLLARD ; Musique Arnaud GIRARD ; Son Arnaud GIRARD ; Montage Fiona MURPHY ; Production : TITANIA FILMS ; Participation : CMCC ; Distribution : SUD-CINEMA.

Un petit village en Méditerranée : Carro. Toute l'année, monotone, la pêche aux filets. Posés le soir, relevés le matin. Mais chaque année, vers la mi-août, tout change : au large, les thons sont là ! Alors, pour un mois, un mois et demi, les filets sont rangés, les cannes sorties et tout devient possible !

Nomade

1981, 12 min, 16 mm, couleur-N/B ; Réalisation et scénario : Vincent MARTORANA ; Interprétation : Marie MERCADIER, Roger BOUR ; Co-production : G.R.E.C.-CMCC.

Une portion d'autoroute et un appartement. De l'appartement on voit l'autoroute. Une femme reste dans l'appartement pour élever sa fille de six mois et s'occuper de son foyer. Mais quand le mari rentre, à midi ou bien le soir, l'enfant le reconnaît déjà au bruit de la clé qui tourne dans la serrure. Entre l'appartement et l'autoroute, des fenêtres. De ce côté-ci de la fenêtre, la vie, le quotidien, la joie aussi d'apprendre la vie à son enfant. De l'autre côté de la fenêtre, le mouvement, le voyage, le rêve. Et comme dans le principe des vases communicants, un déplacement à peine perceptible. C'est comme un rêve qui peu à peu s'insinue, le désir de quelque chose d'autre.

L'Échelle

1981, 08 min, 16 mm, couleur ; court-métrage d'animation nommé aux César 1981 ; Sélectionné à Perspectives du Cinéma Français à Cannes la même année ; Réalisation et scénario : Alain UGHETTO ; Image Alain UGHETTO ; Musique :

Patrick PORTELLA, Lucien BERTOLINA, Patrick CAPEZZA-BLAISE ;
 Mixage : Richard SPINOS ; Montage : Patrick HOUDOT, André UGHETTO ;
 Co-production : G.R.E.C.-CMCC-G.M.E.M.-TOP REALISATION ;
 Distribution : LES FILMS DU SOLEIL.

Une communauté de bonshommes vit dans le jeu ; autour d'une échelle. Un jeu semble-t-il immuable comme régi par un instinct ancestral.

Courbessac

1981, durée 26 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Paul SAADOUN, Marie-Thérèse NADAL ; Image : Denis GHEERBRANT, Jean-Louis PORTE, Jean FLECHET ;
 Son : Lucien BERTOLINA ; Mixage : Richard SPINOSA TITANIA FILM
 MARSEILLE VIDEO 13 ; Participation : CMCC.

20 ans déjà... Déchirures du départ pour les pieds-noirs... Et ce temps si long pour tout le travail du deuil. Silence... Pourtant, on parle maintenant, à voix basse, de peur de réveiller les vieilles douleurs. Et, doucement, la nécessité de comprendre de quel ventre nous venions, nous qui avons passé notre enfance, notre adolescence dans ce pays algérien, de sourde qu'elle était, s'est faite de plus en plus pressante. Long travail d'au-delà de la culpabilité et des stéréotypes idéologiques, il s'agit d'attraper une silhouette estompée dont nous ne voudrions pas qu'elle disparaisse dans l'oubli ou la rancœur. Que se passe-t-il dans cette banlieue de Nîmes, à Courbessac, où depuis des années, des dizaines de milliers de pieds-noirs, en majorité des Oranais, viennent en Pèlerinage, demander à la vierge, fidèle réplique de la vierge de Santa Cruz qui sauva Oran de la peste en 1849, tout et n'importe quoi, et surtout de les sauver de l'oubli ?

Ça n'a rien à voir

1982, 26 mm, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Jacques PONZIO ; Image François KUHNEL, Gérard FOUCHERE ; Son : Jacques DIENNET (G.M.E.M.) ;
 Mixage : M. COMMO (Antégor) ; Montage : René DE GIOVANNI, Gérard FOUCHERE ; Interprétation : Sylvie METTEAU, René RICHIER ; Production : G.R.E.C.-CMCC.

L'anecdote est d'allure policière ; c'est le prétexte pour mettre en scène une quête de type essentiellement visuel (des images rêvées), matérialisée par la découverte et la circulation d'un objet (de désir ?) qui justifie les événements sans que la relation de cause à effet soit formellement établie. Des personnages composites (elle/lui et eux) se disputent l'objet et les lieux.

Papier tue mouche

1982, 12 mm, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Gérard LAMBERT ; Image : Norbert MARFAING-SINTED ; Musique : Pascal JOSEPH ; Son : Jean ROUCHOUSE ; Production : PRODUCTIONS DU PENDULE ; Participation : CMCC.

Ce film s'ouvre sur un banc-titre... Cette image ne correspond plus aujourd'hui qu'à un cliché. Les vieilles maisons pourrissent au soleil... abandonnées. Des épaves de voitures épousent la végétation. Dans cet environnement quasi fantastique vit une petite communauté humaine insensible au temps et au travail. Un garagiste maniaque de l'ordre, son apprenti obsédé par la prochaine course qu'il livrera au village, un conducteur de camion et ses aides, des chasseurs en quête d'un gibier qui se dérobe... Surgi de nulle part, un étranger en proie à la phobie de l'automobile vient perturber le rythme de ces habitants. Rejeté à chaque séquence à sa case de départ, il s'enferme progressivement dans le mutisme, ignoré des autres, jusqu'à se retrouver face à son obsession libératrice : le bris d'une voiture.

La Fleur

1982, 08 min, 35 mm, couleur ; Film d'animation ; Diffusé sur Antenne 2 le 20 mars 1983 ; Réalisation : Alain UGHETTO ; Image : Jean-Michel MALFAIT ; Musique : Patrick PORTELLA ; Mixage : Paul BERTHAULT ; Production : LES FILMS DU SOLEIL ; Participation : CMCC, GMEM, Office de Création Cinématographique ; Distribution : LES FILMS DU SOLEIL.

Dans un univers clos, un homme veille sur une fleur avec attention.

Histoire d'yeux

1982, 11 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Alain FRAUD ; Image : Marc DUMAS ; Musique : Yve ROBIAL ; Son : Arnaud GIRARD ; Mixage : Richard SPINOSA, TOP Réalisation ; Montage : Patrick HOUDOT, Catherine SERRIS ; Interprétation : Pascale ROSSIGNEUX, Yves ROBIAL, Pierre BERTHELOT, Joëlle LEGUA ; Co-production : G.R.E.C.-CMCC ; Participation : CMCC.

« *Histoire d'yeux*, on l'aime bien. On l'a fabriqué avec un maximum de précision. On a construit des décors ravissants qu'on a léchés avec des petits pinceaux de poils fins. La lumière a des coloris de yaourts parfumés, l'histoire taille des petites culottes dans la toile d'araignée et le montage galope comme une vache dans une bétonnière. Les acteurs sont très beaux. Aussi beaux que les décors. Le héros est particulièrement beau. Les gonzesses aussi sont belles. On est tous comme ça. En céramique on ferait très bien sur le dessus d'une cheminée. À part ça, on a longuement tiré la langue au sujet des finances. On a payé tout le monde avec des bises. »

Première caresse salée

1982, 26 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Olivier GIRARD ; Image : Jean-Claude BOIS, Henri SEURIN ; Son : Arnaud GIRARD, Cathy Bonnette MOLLET ; Montage : Olivier GIRARD, Cathy Bonnette MOLLET ; Production : TITANIA FILMS MARSEILLE ; Participation : CMCC ; Distribution : SUD-CINEMA.

La Ciotat. D'un côté, une carte postale de Méditerranée : barques de pêche, joueur de boules, cigales. De l'autre, l'ombre géante des chantiers navals et leurs monstres de ferrailles. Images de construction, de bateaux, de la Ciotat. Histoires, images de lancement. C'était la fête... est-ce que ça l'est toujours ?

Premier au port

1982, 8 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Olivier GIRARD ; Image : Marc DUMAS ; Son : Arnaud GIRARD, Montage : Patrick HOUDOT ; Production : TITANIA FILMS ; Participation : CMCC.

En Bretagne, un port de pêche : Le Guilvinec. L'après-midi, tout est calme, les bateaux sont partis. Mais chaque jour, autour de 17h, les bateaux rentrent de la pêche, tous en même temps. Le temps d'accoster, de décharger le poisson, de courir vers la criée, le poisson est vendu et repart dans des camions. Les bateaux sont amarrés, le calme revient.

Viaghju Sopra Tempu

1982, 10 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Dumenica TIBERI ; Image : Jean-Claude BOIS ; Musique et mixage : A. CUMPANIA ; Son : Jean ROUCHOUÉ ; Interprétation : Anna STASIA, Marlène GUIDICELLI ; Co-production : G.R.E.C.-CMCC.

Ce film est réalisé en Corse. Les deux rôles seront interprétés par des habitants du village. La langue utilisée sera la langue corse. Sous-titres français. Il sera réalisé de préférence en hiver afin de ne rien masquer de la réalité hivernale qui est le vrai visage d'une campagne démunie de ses forces vives, où la vie ne fait que passer le temps d'un retour Samedi-Dimanche au village. Fraction de temps impossible à saisir, où les regards se rencontrent, les choses se montrent à des yeux qui découvrent. Chemins détournés où les paroles sont vaines, où le langage ne veut que par sa banalité. Le seul vrai échange possible entre deux mondes sans liaisons.

La Nonna

1983, 15 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Philomène ESPOSITO ; Image : Jean-Marc PILLAS ; Musique : Gérard WEINER ; Son : Gilbert

BAUCOMONT ; Mixage : Alain GARNIER ; Montage : Milka ASSAF ;
Interprétation : Philomène FRISINA, Sylviane SIMONET ; Production : CMCC.

Une vieille femme, loin de ses racines, de son pays, lasse de vivre, décide de transmettre ce qui lui reste de ses origines à sa petite fille, c'est-à-dire un don. La petite fille élevée entre deux cultures comprendra trop tard la portée des gestes et des paroles de sa grand-mère.

Et Pourtant, la mer était belle

1983, 26 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Olivier GIRARD ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Arnaud GIRARD ; Montage : Toto BOISSEAU ; Production : TITANIA FILMS ; Participation : CMCC.

Douarnenez, en Bretagne. En 1900, 900 bateaux, 5 000 marins, un des centres européens de la pêche. En 1982, une quinzaine de bateaux... Comment ? Pourquoi ? Une balade en Bretagne avec des marins, des pêcheurs, un constructeur de bateaux, deux écrivains, une ancienne ouvrière de conserveries, et quelques bretons. Une balade à la recherche, malgré tout, de la mer éternelle.

Maguelone, et le reste

1983, 12 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Alette GUIBERT ; Image : Alain WEILL ; Musique : RAYE et les gitans de Camargue à Aigues-Mortes ; Son : Sylvie BRAJATAN ; Mixage : Neil WARWER ; Interprétation : Cécile ESCURET, Claudine BUCHET FREDERIQUE, Bojena HORACKOWA, Elli MEDEIROS, Naïma MAHMOUDI, Armand BABEL, Christian BOURDIN ; Production : CMCC.

Une brasserie : Paris, peut-être Montpellier, qu'importe : ici tout porte à la mer intérieure. Quelques mots échangés sans signification apparente indiquent l'idée fixe, l'image, peut-être la mémoire d'un enracinement. Là-dessus l'éveil des sens dans la moindre perception de cet environnement particulier. C'est comme un bateau imaginaire : le temps d'un regard qui s'oublie, surgit enfin l'illusion d'un nouveau rivage, une vraie plage, Maguelone. Non moins éphémère la plage disparaît sans livrer d'autre explication que la solitude et l'intimité des corps avec les lieux et la musique. Seule dans les rues de la ville, la jeune femme du comptoir dérive encore avec un vague souvenir et disparaît à son tour dans la perspective des Champs-Élysées.

Pignon-Ernest colle des images à Martigues

1983, 22 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Jean-Pierre RIFFET ; Image : Jean-Claude BOIS, Jean-Pierre DANIEL ; Musique : Gérard SIRACUSA ; Son :

Robert BOZZI ; Mixage : J.-C. BRISSON ; Production : ZOO BABEL FILM ;
Co-production : Musée de Martigues-COLIMASON ; Participation : CMCC.

« Je n'arrive pas à penser les choses toutes seules, jamais... J'ai beaucoup de mal à penser des œuvres prises dans le cadre du tableau, comme s'il y avait une erreur fondamentale, comme si les choses pouvaient exister indépendamment de ce qu'il y a autour.

Étrange aventure pour un peintre que d'aller coller ses images à quelques centaines d'exemplaires sur les murs de la ville... L'espace et le temps où Ernest glisse ses images, on a voulu en faire l'espace et le temps de ce film-là. Faire des images de cinéma avec ses images à lui. Cette fois-là, c'était à Martigues, en novembre 82, pour l'inauguration d'un musée... »

Lou càrri de Mazan

1983, 26 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Jany MUNOZ ; Image : Jean ARLAUD, Jean FLECHET ; Musique : musique originale de la fête. Interprétation : les gens du village ; Participation : CMCC.

Lou càrri de Mazan est une fête traditionnelle qui trouve ses origines au xviii^e siècle. Fête revendicatrice jusqu'à la révolution, elle devient par la suite une reconstitution historique fastueuse que les Mazanais perpétuent tous les trente ans pour sauvegarder des racines culturelles profondément ancrées dans la mémoire collective du village. La fête et ses préparatifs sont l'occasion pour chacun de dresser un bilan des trente années écoulées depuis la fête précédente.

Ava Basta

1983, 21 min, 16 mm, couleur-N/B ; Réalisation et scénario : Marie-Jeanne TOMASI ; Image : Benoît GUEDET, Jean-Claude AUMONT, Jean-Claude BOIS ; Son et mixage : Antoine BONFANTI ; Montage : Catherine GALODÉ-KUFELD ; Interprétation : Agatha LUCIANI ; Production : LES ATELIERS DU SUD ; Participation : CMCC.

Une femme dans son appartement. Une place de village corse sous le soleil d'hiver. Une voix anonyme au téléphone... et à la fin, un cri : AVA BASTA !

Justin de Martigues

1983, 15 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Vincent MARTORANA ; Image : Marc DUMAS ; Musique : Il m'a vue nue de MISTINGUETT ; Son : Didier SAIN ; Mixage : Jean COMMO ; Montage : Patrick HOUDOT, Vincent MARTORANA ; Interprétation : Auguste JUSTIN ; Production : CMCC ; Co-production : VPBM.

Parti de Martigues en 1911 pour accomplir son service militaire dans la marine, Auguste Justin ne devait y revenir que huit ans plus tard, aveugle et pensionné de guerre. Bien plus tard, dans les années cinquante, il installait son musée, « le musée Justin », collection hétéroclite de photos et d'objets érotiques qu'il nommait joliment « ma maison de tolérance de papier » et qu'il fit visiter très régulièrement pendant plus de vingt ans. Lieu de rendez-vous des vieux pêcheurs amis de Justin, le musée devait décliner avec la mort de ces derniers. Auguste Justin est mort à son tour, en février 1983 à l'âge de 91 ans.

Le Roi Pierre

1983, 11 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Claude-Marie DUROUSSEAU ; Image : Denis GHEERBRANT ; Musique : Barre PHILLIPS ; Son : Patrick PORTELLA ; Mixage : Alain GARNIER ; Montage : Patrick HOUDOT ; Interprétation : Raphaëlle BERTORA, Zazie TOLMER ; Production et distribution : CMCC.

Des lieux à la fois clos et ouverts. Un souvenir. Une enfance solitaire confrontée au monde adulte.

Chambre noire

1983, 13 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Jean-Marie VERNEUIL ; Image : Jean-Claude BOIS ; Musique : Axel MATTEI, HERVÉ ; Son : Arnaud GIRARD ; Montage : Mariette GUTHERZ ; Interprétation : Axel MATTEI, Anne LIGNAIS ; Production : CMCC.

Une photographe suit un punk dans les rues de Marseille. Poursuite, errance, rencontre banale qui va virer au fantastique...

Rosé rouge pour un vampire

1983, 26 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Didier SAUVEGRAIN ; Image : Benoît NICOULIN ; Musique : Jean-Marie SENIA ; Son : Olivier VARENNE ; Montage : Isabelle RATHERY ; Interprétation : Féodor ATKINE, Catherine GANDOIS ; Production : ACRIMAGE ; Participation : CMCC.

L'histoire débute une nuit d'automne. Le mistral fait tourbillonner un amas de feuilles mortes dans le caniveau. Sortant d'une soirée, Rodolphe va finir sa nuit chez Philippe, son ami, archiviste de la ville d'Avignon. Devant le feu, Rodolphe rêve à un suicide idéal, forme ultime et raffinée de son spleen chronique. Philippe lui suggère le vampirisme comme sortie vraiment originale. Rodolphe le regarde surpris. L'idée va faire son chemin dans la tête de ce jeune homme romantique.

Un tournage de Raul Ruiz

1983, 13 min, 16 mm, couleur ; a obtenu le label C.N.C. ; Réalisation et scénario : Caroline CHOMIENNE, Françoise PASQUIN ; Image : Jean-Claude BOIS, François de la PATELLIÈRE ; Musique : PAVILLA ; Son : Arnaud GIRARD, Pierre LORRAIN, Pierre DONNADIEU ; Montage : Danièle VALLÉE ; Production : CMCC.

Raul Ruiz adapte *Le grand théâtre du monde* de Calderón. Ses décors :

- Le festival d'Avignon, les pièces présentées et les scènes de rues où il organise de nombreux trucages qui transforment l'image (glaces peintes, filtres, miroirs semi-transparents) et déplace très librement sa caméra.
- Un théâtre parisien, où un discours fort (débat philosophiques) nous secoue face à cette lumière « irréaliste » avec des contre-jours très forts, des nuages (de fumigènes) vaporeux, et des ombres fantômes : sa façon de vous ensorceler

Ascension de la Sainte Victoire

1983, 30 min, super 8, couleur ; Grand Prix du Festival International de Bruxelles 1983 Réalisation : Paul ALLIO ; Scénario et interprétation : Paul ALLIO, Corinne ATLAS ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Arnaud GIRARD ; Montage : Mariette GUTHERZ ; Production : CMCC.

Les objets souvenirs sont des traces de mémoire, silencieux comme des tombes. La plus lointaine émotion dont je me souviens, c'est devant la montagne Sainte Victoire qu'elle m'envahissait, extase et panique des nuits d'amour révélées bien plus tard, dans les bras de Corinne.

Bulle de songe

1983, 25 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Michel HOUDAYER, Martine DELON ; Image : Istvan SIPOS, Endre KOVACS ; Musique : Serge FRANKLIN ; Son et mixage : Renaud LEYMONERIE ; Montage : Marc DAQUIN ; Interprétation : Martine DELON, Christian DRILLAUD, Martine KALAYAN, Arlette LEBRET Production : CINEMARC ; Participation : CMCC.

Un enfant vit dans une ferme isolée des Cévennes. Il part seul à l'école. Un spectacle de marionnettes est donné à l'école. Comme d'autres enfants, il ne pourra y assister. La musique du spectacle traverse les murs jusqu'à la classe d'attente où l'enfant écoute, rêve. Des regards échangés entre l'enfant et une marionnette. De cet instant, va naître la découverte de la complicité dans les jeux, le secret, la tendresse et la folie. Mais a-t-il rêvé ?

Le Théâtre

1983, 9 min, 16 mm, couleur ; Réalisation, scénario, montage et production : Marie BERTHELIUS, Roger NARBONNE ; Image : Roger NARBONNE ; Mixage : Jean-Pierre DANIEL, Mathieu IMBERT ; Interprétation : Michel COLOMBANI, Jean BOGGIO-POLA ; Participation : CMCC.

Réflexion sur le sentiment théâtral d'un acteur lors de sa visite d'un théâtre antique.

L'Entrevue

1984, 11 min, 35 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Pierre DELAUX ; Image : Vincent BATAILLON ; Son : Nicole MAEGELEN ; Montage : Laure BLANCHERIE ; Interprétation : Anne-Laure MEURY, Philippe CAROIT ; Production : LES FILMS CONFIDENTIELS ; Participation : CMCC.

Un jeune couple passe seul des vacances dans un vieux mas isolé en Provence. Un après-midi, alors que son compagnon est parti faire une course, la jeune femme, seule, va être confrontée à ses propres peurs.

Damian RAYNAUD

1984, 60 min, 16 mm, couleur-N/B ; Réalisation et montage : Françoise MERVILLE, Scénario : Sylvie CALYMY, Image : Alain MASSERON, Régis CANYS, Frank MATHIEU, Christophe DAMIAN ; Son : Thierry GODARD, John LIVINGOOD, Eve KERFANTE ; Mixage : Philippe TUTIN ; Production : CMCC ; Participation : Centre National des Arts Plastiques

Ce film a été tourné au cours de l'installation de l'exposition Horia Damian – Jean-Pierre Raynaud qui s'est tenue au Grand Palais du 4 mai au 31 juin 1983. Exposition-rencontre de deux des plus grands artistes actuels sur le thème de « L'Habitation de l'homme et les symboles des lieux ». Ce film est la symbiose entre l'Art Plastique, l'Écriture et l'Audiovisuel.

Contre-poids

1984, 3 min, 35 mm, couleur ; Film d'animation ; Réalisation et scénario : Alain UGHETTO ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Michel LUCIANI, Laurène BERROUIGUET, Isabelle GREMAUD ; Montage : Patrick HOUDOT ; Couleur : Claude ROCHER ; Production : CMCC.

Dans un coin d'aéroport, trois petits pantins de bois s'activent autour d'un mécanisme horloger.

Tête-à-tête

1984, 8 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Alain UGHETTO ; Image : Jean-Claude BOIS ; Musique : Guy MENJOU ; Son Didier SAIN ; Production : CMCC.

Ce film de court-métrage se présente comme un reportage sur une statue. Filmer une série de détails, vus sous des angles différents, dans des cadres différents. Redresser la forme de la vrille par un mouvement d'appareil. Montrer un plan général de la tête de face uniquement à la fin. Remplir l'écran des formes des détails, appuyer certaines formes ou certaines attitudes par une voix off.

Un été aux amandiers

1985, Feuilletton en dix épisodes, 16 mm, couleur ; Réalisation : Jean-Louis PORTE, Paul SAADOUN ; Scénario : Nicolas DUBOST, Jean-Louis PORTE, Paul SAADOUN, R.M. ARLAUD ; Image : Richard COPANS, Ronis KATZELNELSON, Katell DJIAN ; Son : Paule MUSTELIER, Didier SAIN ; Musique : Lucien BERTOLINA ; Montage : Catherine GALLODE, Mariette GUTHERZ, Patrick HOUDOT, Marie-Laure PESSEMESE ; Interprétation : Patricia BENSOUSSAN, Momo BOUZIDI, Maria BOUCHKO, Macéra CHOHRA ; Co-production : VIDÉO 13 PRODUCTION-CMCC.

C'est un conte entre Driss, rendu muet par peine d'amour et Hassan, voleur au grand cœur, moraliste de la délinquance moderne. C'est une histoire d'amour entre Karim et Martine. Lui, de parents algériens, elle de père algérien et de mère française. Il cache leur relation, par frime avec les copains, par le poids des interdits et l'omniprésence de leurs mères et des familles. C'est une histoire de copains. Autour de Karim et Martine, Driss et Hassan, il y a Tony, le copain de Karim. Fils de gitans, il gratte sa guitare et s'essaie à la boxe. C'est la mise en scène d'une génération.

Impressions d'ici et d'ailleurs

1984, 91 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Gérard TALLET ; Image : Jean GONET ; Son : Alex COMTE ; Interprétation : Anne LINDENMEYER, Vania DERA MASSILIA ; Production : L.T.M. PRODUCTION, VANIA FILMS ; Participation : CMCC.

Ce film est la rencontre d'une ville, d'un opéra, d'une vie.

Pile et face

1984, 26 min, 16 mm, couleur ; Réalisation, scénario et image : Jean-Claude BOIS ; Montage Catherine GALODÉ ; Musique : Richard BOIS ; Interprétation : René ALLIO, Dominique SANDA, Bruno CREMER ; Production : CMCC.

Un dialogue s'instaure devant nous entre l'auteur d'un manuscrit et celui qui en a tiré un scénario de film. Les descriptions précises de l'action et des décors contrastent avec la réalité du tournage et l'agitation de l'équipe dans les décors reconstitués où évoluent les comédiens en costumes. Nous parcourons en tous sens le scénario, des scènes intimes aux actions les plus violentes pendant les différents étages du drame. Mais l'émotion et l'humour restent intacts, malgré la complexité technique de la mise en scène. Dans l'action, le réalisateur et son équipe concrétisent le scénario. Pile et face, les deux côtés d'un travail d'équipe, l'envers et l'endroit des décors, les deux visages des comédiens, c'est le film tout entier.

Chauffeurs d'histoire

1984, 25 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Bernard REBATEL ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Arnaud GIRARD ; Mixage : Scope H ; Montage : Olivier GIRARD, Bernard REBATEL ; Interprétation : Patrick PONCE, Hersé BROCCHI, Max GAVATTO, Philippe CAR, Jacques EMERY, Hélène ADAM, Patrick ROTILY ; Production : CMCC.

« Comme si pendant des années, tu étais passé devant sans la voir, et pourtant tu savais qu'elle était là. Et maintenant que gagnes-tu à être revenu la voir et à l'avoir revue ? » C'est une histoire de Marseille et puis aussi de voitures et puis c'est une histoire de cœur. Et tout ça bouge dans le désordre. Et puis il y a aussi la mer et l'amour. Est-ce que ça finit mal ?

Un Regard de lumière

1984, 52 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Olivier GIRARD ; Scénario : Olivier GIRARD, Bernard REBATEL ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Arnaud GIRARD ; Montage : Marc BLAUET ; Interprétation : Bernard LORJOU ; Production : TEQUILA ; Co-production : CMCC.

Ce documentaire est tourné dans la maison-atelier de Bernard Lorjou. Il croit que la peinture contient le monde entier, et plus encore, que la peinture est un art de vivre : un art de vivre qu'on retrouve partout chez lui, sur les arbres du jardin, sur les murs, sur le sol de la cour, sur ses toiles...

Intérieur nuit

1984, 13 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Patrick HOUDOT ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Jacqueline RIPART, Yves ROBIAL ; Mixage : Louis GIMEL ; Musique : Yves ROBIAL ; Montage : Patrick HOUDOT ; Interprétation : Bernard PALMO, Françoise BAUT, Catherine LECOQ ; Production : CMCC.

C'est la nuit... Un homme, assis dans un fauteuil dans une grande pièce sombre, boit un verre. bercé par une musique, il se laisse aller... Subrepticement, la dérive s'installe.

Lettre à Elise

1984, 20 min, Super 8 gonflé 16, couleur ; Réalisation et scénario : Paul ALLIO ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Arnaud GIRARD ; Montage : Mariette GUTHERZ ; Interprétation : Pierre ALLIO ; Production : CMCC ; Co-production : T.O.V.

Noël, enfant fugueur, et Charles, amoureux déçu, se rencontrent sur les routes du Sud. Noël a un rendez-vous. Il ne sait pas exactement où, mais il doit y avoir un nom sur la carte Michelin. Charles est en pleine déroute, son seul but, c'est d'écrire une lettre à la femme qui ne l'aime plus. En voiture, puis à pied, au car, au stop, Charles accompagnera Noël jusqu'à son rendez-vous secret : la tombe de sa mère. Charles n'aura pas écrit sa lettre et Noël rentrera chez lui.

Casting à Hérisson

1984, 22 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Jean-Pierre LIMOSIN ; Image : Thierry ARBOGAST ; Son : Bruno CHARRIER ; Montage : Claire SIMON ; Mixage : Philippe LEMENUUEL ; Interprétation : Olivier PERRIER, Abdallah BADIS, Jean-Paul WINDZEL ; Production : CMCC.

Un casting à Hérisson, petit village de l'Allier, avant les répétitions théâtrales.

La Tour

1984, 13 min, Super 8, couleur ; Réalisation, scénario et montage : Gérard FABRE ; Image : Jean-Claude BOIS ; Son : Antoine BERTELLOT ; Mixage : Laurent LAFRAN ; Musique et interprétation : Jean-Guy COULANGE ; Production : CMCC.

Dans un monde dévasté, la pérégrination d'un survivant.

Maria ou le voyage à l'envers

1984, 20 min, 16 mm, couleur ; Réalisation : Henri SEURIN ; Scénario : Henri SEURIN, Alain ARESKI ; Image : Jean-Claude BOIS ; Musique : Jacques DUCATEL ; Son : Arnaud GIRARD ; Interprétation : Maguy LAFORE, Anna

NEBON, Anouk DAMAS, Mireille NEBON, André DIMEGLIO ; Production : CMCC.

Ce « voyage à l'envers », ce sont les souvenirs qui remontent le temps pour rappeler que le présent existe. C'est aussi la découverte d'une mémoire habile à fabriquer les souvenirs inoubliables, comme si, contrairement à ce que l'on dit, il pouvait arriver que les choses aient existé par rapport à ce qu'elles sont aujourd'hui.

Villa Hélène

1984, 13 min, 16 mm, couleur ; Réalisation et scénario : Catherine GALODÉ ; Image : Jean GONET ; Son Arnaud GIRARD ; Montage : Catherine GALODÉ ; Musique : Chant Yiddish de VERDI ; Mixage : Dominique DALMASSO ; Décors : François SALISCH, Gérald FAURITTE ; Interprétation : Sylvie DEVRAINE, Pascal SANVIC, Lydie GARCIA, Béatrice PORTELLI ; Production : CMCC.

Une jeune femme retourne dans la maison de son enfance : une villa qui fait ressurgir un passé... surgir un présent.

Et si le canal c'était la mer

1984, 23 min, super 8 gonflé 16 mm, couleur ; Réalisation, scénario et image : Jean-Pierre DANIEL ; Montage : Jean-Pierre DANIEL, Marie-Hélène LAROCHE ; Production : CMCC ; Coproduction : A.G.A.M..

Raconter le canal de Marseille. D'abord j'ai écouté ce qui se dit, lu les dossiers... Le canal va être transformé, couvert ; l'eau va disparaître dans les tuyaux, sous la Chaîne de l'Etoile, pour plus de sécurité, pour un meilleur rendement du réseau, pour un meilleur service. L'eau à ciel ouvert, l'eau brute, sa disparition est-elle sans effet sur l'espace marseillais, sur l'économie de l'eau dans cette ville ? Pour moi le canal est d'abord un grand labyrinthe qui entoure Marseille et la pénètre intimement.

Point du jour

1984, 15 mm, 16 mm, couleur ; Réalisation image et montage : Claude MOURRE ; Musique : Pierre DASSE, Jean-François FORNER, Georges PETIT ; Production : CMCC.

Un jour nouveau se lève à Marseille. La grande métropole s'éveille alors qu'un enfant vient au monde. Un jour nouveau c'est une prouesse, une nouvelle naissance, mais c'est aussi une déchirure, une souffrance. Certains ne le verront plus jamais, d'autres le voient pour la première fois...

Le CMCC participe aussi financièrement aux films ci-dessous :

Longs-métrages

- 1981, *Pologne, fils du rasoir* de Serge POLJINSKY
1981, *Le Sommeil et la raison* et *Une Photo à la clé* de Gérard FABRE
1982, *La Vie en 140* d'Alain FRAUD
1982, *Folie douce* de Patrick HOUDOT
1982, *Les Miroirs d'Emma* de Jean-Juste PEYRE
1982, *Ravanoc* d'Albert WISENNE
1982, *L'Enfant roi* de Jean CORTIAL
1984, *Amouréa et le trou du souffleur* de Guy PIERRE
1987, *Où que tu sois* d'Alain BERGALA
1987, *Les Camps du silence* de Bernard MANGIANTE
1984-1985, *Tendre belvédère* de Didier HAUDEPIN
1984-1986, *Le Soleil et la pierre* de Philippe JAMAIN
1985-1987, *Sans toit ni loi* d'Agnès VARDA

Moyens-métrages

- 1982-1985, *Sentinelle 15* de Claude-Marie DUROUSSEAU

Courts-métrages

- 1980, *Variation autour d'une porte rouge ouverte* d'Alain FRAUD
1983, *Dis, tu me fais ton spectacle* de Martine DELON
1984, *Bordilles* de Pierre PESSEMEMESSE
1984, *Via Ventimiglia* de José ALCALIA
1984, *Traces* de Françoise FERRATON
1984, *Mexique* de Marc DUMAS
1984, *Fin de chantier* de Simone HAFFNER
1984, *Escapade* de Laurent LAFRAN
1984, *Autour d'une pittoresque imposture* de Patrick HOUDOT
1985, « *Morgenstreich* » ou *la première nuit du carnaval de Bâle* de Claude ROSHEM et Charles VERON
1985, *Labyrinthe* d'Olivier GIRARD

Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

1987, *Ping-Pong* de Caroline CHOMIENNE

1987, *Maman, les petits humains ou les petits contes U-mains* de Catherine GALODÉ

1987, *Qu'est-ce qui sait embrasser là-dedans* de Béatrice ROMAND

1987, *Un adieu sans retouche* de Marie-Jeanne TOMASI

1983-1989, *Rose rouge pour un vampire* de Didier SAUVEGRAIN

1983-1990, *Un escargot s'est évadé* d'Alain FRAUD

1984-1989, *Alibi* de Gisèle CAVALI

1984-1989, *La marelle* de Caroline CHOMIENNE

1985-1987, *Zambinelle* de Catherine GALODÉ

Annexe 2

Résumés des scénarios envoyés au CMCC

Source : Archives régionales PACA

Cette liste non exhaustive de scénarios envoyés au CMCC nous renseigne sur la variété des projets et des réalisateurs en contact avec le centre. Ils sont consultables aux archives régionales. L'état d'avancement des écritures est variable selon les projets. L'implication du CMCC l'est également. Certains scénarios sont refusés, tandis que d'autres sont soutenus auprès de commissions de financement au CNC ou à l'Office Régional de la Culture. Nous avons retranscrit les synopsis et quelques éléments d'intentions quand ils étaient clairement exposés et dignes d'intérêt. Nous n'avons pas indiqué les projets qui contenaient trop peu d'éléments. Nous avons listé les pièces qui composent les dossiers lorsque cela s'est avéré pertinent. Cette liste voudrait donner une visibilité au fonds d'archives du CMCC et la possibilité pour un lecteur curieux de s'y reporter.

La Femme du prisonnier de Serge ABRAMOVICI (s.d.). Contributions financières de l'État à la production de films de court-métrage. C.V. Synopsis. Présentation et découpage technique.

Un si lent silence de Serge ABRAMOVICI (s.d.). Lettre de Jacques Allaire. Synopsis et mot de l'auteur. Présentation en portugais du film dans le cadre du 9^e Festival international de cinéma au Portugal.

La Redécouverte de l'Amérique de Serge ABRAMOVICI (s.d.). Lettre de Serge Abramovici à la présidente de la commission d'aide au court-métrage. Contributions financières de l'État à la production de films de court-métrage. Présentation. Note d'intention. Découpage technique. Notes de travail pour *La Redécouverte de l'Amérique*. Lettre de Serge Abramovici.

Callelongue de Michel ACERBO (s.d.). Lettre de Michel Acerbo. Liste du matériel (tarif du CMCC pour 15 jours d'utilisation). Scénario original. Détail du projet : C.V. Devis détaillé. Projet de distribution du film. Plan de financement actuel.

Dimanche prochain, la régata de François AIELLO (1983). Devis estimatif. Synopsis. Scénario.

Champ d'exil de Mohamed ALKAMA (s.d.). Scénario et dialogues, par le réalisateur de Quitter Thionville. Histoire d'une famille Kabyle.

Savoir vivre de Paul ALLIO (s.d.). Devis estimatif. Personnages principaux. Lieux. Synopsis. Présentation. Musique. Scénario et biographie.

Le Parisien ou le gavot de Jean-Paul AUBERT (s.d.). Note d'intention. Scénario. Citation de Pagnol : « On l'appelait "le parisien" parce qu'il était de Marseille. »

Cap canaille (titre au stylo) de Jean-Paul AUBERT (s.d.). Scénario, ne correspond pas au film *Cap Canaille* de Jean Henri Roger. Aubert non crédité au générique. Étape du film *Le Parisien ou le gavot* et *Les Outils d'un narrateur*.

Comme les mouches avant l'orage de Jean-Marie BARBE et Simone HAFFNER (s.d.). Lettre de Jean-Marie Barbe. Synopsis. Scénario. Devis et fiche technique. Synopsis. Ce film est le récit de la vie d'Arthur Combe, au moment où il réalise qu'il n'échappera pas au réseau de faux-monnayeurs dont il fait partie. En tant que dessinateur-graveur, il est indispensable à l'organisation. Pris dans cet engrenage, il sent les prémices de sa chute. Pourtant, alors qu'il est en route vers un rendez-vous décisif, le hasard d'une panne de voiture et les deux rencontres qu'il fait, sont pour lui un répit, et permettent de croire un instant qu'il pourra changer sa vie. Laissant passer cette chance, il se retrouve sur sa trajectoire de départ, qui conduit à l'impasse qu'il pressent.

Trois de Martigues de Paul CARPITA (s.d.). Continuité dialoguée. Note d'intention et deux résumés. Récit sur trois amis de Martigues pour témoigner, rendre hommage, faire état de la culture méridionale (les gens, le parler...). Production : Procinex et Films F. Méric.

La Droite vie de Jean-Baptiste Bouille, ouvrier carrier de son état de Daniel BOUNIAS (s.d.). Lettre de Daniel Bounias au CMCC. Délibération de la bourse d'aide à la création audiovisuelle. Synopsis. Continuité dialoguée et photographies.

Série blême de Jean-Pierre BEAURENAUT et Jean POURTALE (s.d.). Synopsis. Liste des décors et estimation des temps de tournage.

La Mort des autres de Virginie BUISSON et André KAMINSKY (s.d.). Scénario.

Ces banlieues nord de Max CHALEIL et Daniel ACCURSI (s.d.). Scénario.

L'Intervalle de Marc CHARBIT (1983). Scénario. Indications de mise en scène.

Nuit de garde de André CHAUCHAT (1983). Continuité dialoguée (déposée à la SACD).

La Mer était trop loin de David CHAZEL (s.d.). Lettre d'Annie Rulleau de Sain à David Chazel. Scénario et dialogues agrémentés de commentaires manuscrits.

Bunker blues de Caroline CHOMIENNE (1985). Lettre de Caroline Chomienne. Synopsis. Scénario. Fiche technique. Devis estimatif et photographies.

Les Trois Jours du cavalier de Nicole CIRAVEGNA et Jean FLÉCHET (1980). Roman du même nom. Scénario et dialogues. Copie adressée à Jacques Allaire de la lettre de Jean Fléchet à Françoise Blaise (20 mars 1980). Lettre de Jean Fléchet à René Allio (1^{er} juin 1970). Base de travail pour une adaptation cinématographique. « Le premier film épique provençal » Jean Fléchet (juin 1980).

Anges et cochons de Régis CLERGUE-DUVAL (s.d.). Résumé et continuité dialoguée. « C.V. parodique » et C.V. réel. Continuité dialoguée spécifiée des séquences.

Mort de Farid de Cyril COLLARD (1984). Lettre de Cyril Collard à René Allio (26 septembre 1984). Résumé. Coupures de presse sur le fait divers (extrait de Libération du mardi 4 septembre 1984). Note d'intention. Liste des personnages. Scénario. C.V. de Cyril Collard. Coupures de presse sur Cyril Collard et la réception de *Grand Huit*. Demande d'une contribution financière de l'État pour la production d'un film de court-métrage. Devis estimatif. Chronique sur des injustices et des violences entre Aix-en-Provence et Port-de-Bouc. Résumé : 1984. Port-de-Bouc. C'est la nuit. Farid (18 ans) est interrogé au commissariat pour un vol de moto qu'il dit ne pas avoir commis. Il est transféré le lendemain matin au Palais de Justice d'Aix-en-Provence où il est interrogé par le Substitut B. Son casier judiciaire est vierge. Farid est inculpé de recel et libéré le jour-même. Il doit passer en jugement quinze jours plus tard. Il sort du Palais de Justice dans l'après-midi. Il téléphone plusieurs fois de suite chez lui pour qu'on vienne le chercher en voiture. Il insiste tellement que sa sœur vient à Aix avec deux cousins. Mais Farid n'est pas au rendez-vous. Plus tard, Farid rappelle chez lui, en larmes. Il demande à nouveau qu'on vienne le chercher à Aix. Cette fois, son frère aîné part avec sa sœur et les deux cousins. Ils ont rendez-vous avec Farid à 23h00. Mais leur voiture tombe en panne et ils arrivent à Aix à 23h15. Le lendemain matin, Farid est retrouvé sur la voie ferrée à 25 kilomètres d'Aix, la tête sectionnée net. Quelques jours plus tard, des jeunes qui sortent de l'appartement de la famille de Farid, descendent en ville. D'autres se joignent à eux. Ils vont au commissariat demander l'arrestation de l'assassin de Farid. Les policiers se barricadent dans le commissariat. Les jeunes se dispersent dans la ville et « cassent » une agence maritime, une banque, des magasins... Le lendemain matin, des commerçants préparent leurs armes... Au cas où ils reviendraient...

La Télé de papa de Jean-Noël CRISTIANI (s.d.). Lettre de Jean-Noël Cristiani à René Allio. C.V. de Jean-Noël Cristiani. Extraits et coupures de presse sur Le Silence

des organes (court-métrage). Synopsis. Scénario (déposé à la SGDL et à la SACD). Chronique sur une famille corse.

Le Roi des villes de Jean-Noël CRISTIANI (s.d.). Lettre de Jean-Noël Cristiani à René Allio et Christine Laurent. Introduction. Mémoire où se trouvent décrits les personnages et les épisodes d'une guerre familiale (photos). Annexe : techniques de tournage et procédure de récit. C.V. de JN Cristiani. Extraits de presse et devis estimatif.

L'Œuf de métal de Gérard DARBOIS (s.d.). Lettre de Gérard Darbois au CMCC. Scénario et Présentation du projet de réalisation.

Les Mains vides de Florence et Jean DASQUE (1983). Note des auteurs et scénario. Adaptation du roman de Maria Borrely, thématiques de la crise de l'emploi, formes de chroniques sociales inspirées du cinéma italien.

La Fin du Trillion de Dominique DATTOLA (1983). Lettre de Dominique Dattola à René Allio. Lettre de Richard Patatut à Dominique Dattola. Bourse d'aide à la création audiovisuelle. Fiche technique et devis. C.V. Synopsis. Photographies. Scénario.

Socrate de Dominique DATTOLA (s.d.). Note au sujet de Socrate. Scénario. Storyboard. C.V. Photographies.

C'est la fête pour tout le monde de Clément DELAGE (1983). Lettre de Clément Delage à René Allio (15 juin 1983). Document de refus d'aide du projet. Lettre d'André Valio-Cavaglione à Clément Delage. C.V. Fiche technique. Synopsis. Note d'intention. Scénario avec photo de repérages. Devis estimatif et découpage technique.

Malabur de Fernand DELIGNY (1981). Une série de courts-métrages d'animation de Fernand Deligny (octobre 1981). Synopsis : Malabur est un prophète inspiré et quelque peu ayatollah, le meneur forcené. Il a construit un radeau sur lequel il attend le Déluge sur une crête de la chaîne hercynienne – qui est la même lorsqu'elle s'appelle Oural, Appalaches ou Cévennes. Le cortège intermittent des chariots d'émigrants qui roulent vers l'Ouest passe dans le fond de la vallée... Autrement dit, un concentré de l'histoire américaine. Il y a même une plume qui provoque, dès qu'elle apparaît derrière un rocher, le feu nourri des pétoires. La plume disparaît pour réapparaître lorsque le cortège s'éloigne. Le radeau rejoint des chariots qui s'en vont vers l'ouest. Un petit chariot vient de naître ; il suit en piaillant des roues arrières qui sont encore ovales. Et le petit Pipache-bâche-rouge s'écarte, quitte la piste. La mère-chariot veut aller le chercher et le reste du convoi s'engage derrière. Pipache est pour le moins bizarre ; il va droit devant, se met à tourner en rond ; la pagaille dans le convoi est à son comble (claquements de fouet, jurons, poussière). Pipache vient coller au cul du

radeau à l'insu de Malabur et le chariot-mère suit Pipache et les autres chariots suivent le chariot-mère. Malabur se trouve donc à la tête de la troupe...

Scénarios. 1/ Malabur et le vieux chariot (9 pages 3 photographies noir et blanc tirages argentiques). 2/ Malabur et Pipache-bache-rouge (6 pages, 1 photo). 3/ Malabur Pipache et les brigands noirs (4 pages).

Le Fils de Abdelkader DELLAS (s.d.). Scénario et synopsis.

Pour toujours, et toujours de Yves-André DELUBAC (dit DELU) (1984). Note d'intention. Demande d'avance sur recette. Fiche technique. C.V. Devis estimatif. Scénario. Notes et réflexions de travail.

Il faut du temps pour devenir jeune de Yves-André DELUBAC (s.d.). Scénario. Synopsis. Coupures de presse. « Une comédie satirique d'Yves-André Delubac ».

Marseille, c'est déjà l'Amérique de Yves-André DELUBAC (s.d.). C.V. Notes d'Yves-André Delubac. Coupures de presse et scénario.

Jacques le fataliste et son maître de Yves-André DELUBAC (s.d.). Présentation. Synopsis. Scénario.

Dernière frontière de Yves-André DELUBAC (s.d.). C.V. Présentation. Synopsis. Scénario.

Le Jeu de la dernière frontière ou Talvera-Talvera de Yves-André DELUBAC (s.d.). Note. Présentation. Long synopsis. Illustrations. Coupures de presse. C.V. Article de presse écrit par Yves-André Delubac sur *Blow Out* de Brian de Palma.

La Cape et l'épée de Yves-André DELUBAC (s.d.). Déclaration d'intention. Nota. Scénario. Coupures de presse. Présentation. Synopsis adressés à René Allio.

La Fausse note de Claude-Marie DUROUSSEAU (s.d.). Scénario.

Le Français de Philomène ESPOSITO (s.d.). Scénario. Ecrit avec Stéphane GIUSTI pour les productions Lazennec Productions (fondée en 1985 par Alain ROCCA).

Fin de semaine de Philomène ESPOSITO (s.d.). CV. Fiche technique. Devis estimatif. Scénario. Résumé. Quatre jeunes gens partent en voiture pour deux jours. Derrière un quotidien banal, le fantastique est à la portée de tous.

Au bout du tunnel de Philomène ESPOSITO (s.d.). Scénario. Résumé. Un soir d'hiver, une jeune femme monte dans un train. Les portières claquent, le voyage commence. Dans cet espace qui glisse vers une destination à travers le temps, se dessine un second voyage, guidé par l'inconscient de la jeune femme.

Trafic de Gérard FABRE (1982). Note d'intention. Scénario. Résumé. André Villard et Léa Ritter se rencontrent à la gare d'Aix-en-Provence pour échanger leur valise. L'un et l'autre font partie d'une bande de faux-monnayeurs. Dans un bar qui fait face à la gare, la jeune femme essaie de convaincre André de s'emparer pour leur compte de la marchandise. Il semble réticent à cette idée. Au moment de la séparation, André découvre avec stupeur le contenu de sa nouvelle valise : à la place des faux billets qu'il a d'habitude la charge d'écouler, se trouvent de vieux papiers journaux froissés. Léa lui conseille alors de s'enfuir le plus rapidement possible, elle pressent un coup fourré de l'organisation. En effet, dès qu'André se retrouve seul, il est pris en chasse par deux individus qui le poursuivent jusqu'au tunnel d'un pont routier, pour l'abattre à l'arme blanche. Ayant suivi de loin toute la scène, Léa se précipite, aussitôt les tueurs enfuis, vers le cadavre d'André.

L'Arme d'Eros de Gérard FABRE (s.d.). Scénario. Résumé. Une jeune fille brune, vêtue d'une longue robe, marche comme une somnambule, le long d'une falaise. Dans une grande pièce, Maxime, brun, la trentaine, observe avec attention, à travers la lunette, la jeune fille.

Rencontre sans lendemain de Gérard FABRE (s.d.). Scénario.

Une série de quatre films de Bernard FAUCHIER : un cinéma pour et avec des enfants. *Ollo, l'enfant-clown* (1982). Schéma du film. Scénario du prologue et de l'épilogue. Note d'intention. But du projet. Intervenants du projet. Déroulement du projet. Répartition schématique des dépenses. Liste de possibilités de financement. Introduction de l'Association Provençale de Réalisation pour Enfants (A.P.R.E.S.) Coupure de l'article de l' A.P.R.E.S. concernant le déroulement du film et le thème « cinéma et enfants ». Liste des films « destinés prioritairement aux enfants » recommandés par la Commission de Promotion « Cinéma et Enfants » depuis 1976 (mise à jour par l'Association Française des cinémas d'Art et d'Essai en 1982). *Olivier et le bûcheron* (1982). Note d'intention. Scénario. Synopsis. Olivier vit seul dans la forêt parmi les animaux et la nature. Son unique ami est un vieux bûcheron qui lui raconte des histoires merveilleuses. Un jour, le bûcheron lui apprend qu'il se prépare à partir pour un très long voyage et propose à Olivier de l'emmener au village le plus proche pour qu'il s'y fasse de nouveaux amis. L'enfant le suit à contre-cœur. Au village ses craintes se trouvent confirmées et il s'enfuit sous les quolibets des gamins de l'école. Chemin faisant, il rencontre une bergère. Après s'être confié à cette nouvelle amie, ils décident tous deux d'aller retrouver le bûcheron dans sa cabane. Ce soir-là, le vieil homme leur livre une dernière histoire, la fin d'un conte merveilleux où se cache peut-être le secret de leur amitié et aussi la clef du mystère de leur vie... *Un jour, ça sera demain* (1982). Scénario. Découpage du film. *Karine et la valise magique* (1982). Fiche technique. Note d'intention. CV. Devis. Repérage. Photos du film. Scénario.

Le Garçon manqué (Alexina) de René FÉRET (s.d.). Note d'intention. Scénario. Note pour le lecteur. Cette histoire a réellement existé. Un journal intime, retrouvé à la fin du siècle dernier, en témoigne. Le film tente de retracer cette vie singulière, qui, au-delà de la recherche d'une identité, est une formidable histoire d'amour. Alexina-Camille sera tantôt dans le déroulement du film, un homme et une femme. L'acteur ou l'actrice qui interprétera les deux rôles devra, outre son talent d'interprète, être physiquement à la frontière des deux sexes, de telle sorte que ce ne soit pas choquant de le ou la voir dans le sexe du personnage qui n'est pas le sien.

Chronique du cœur de Jacques FERLY (1984). Fiche d'impression de lecture d'Annie Rulleau-de-Sain (Administratrice du CMCC). Accusé de réception du scénario (d'Annie Rulleau-de-Sain à Jacques Ferly). Lettre d'Annie Rulleau-de-Sain à René Allio concernant le visionnement du film. C.V. et fiche technique jointe à la lettre de Jacques Ferly à René Allio. Note d'intention. Scénario. Synopsis. Fait divers qui traverse la vie d'un village et qui révèle, sous le cours tranquille et laborieux des jours. Les tensions et les rêves d'une commune antillaise.

Les Treize Vents de Francis FINIDORI (1983). Production Vidéo 13. Projet de film documentaire avec un commentaire de Georges Duby sur la réalisation d'une œuvre de Jean Amado au-dessus d'un tunnel routier. Le film suit le chantier de percement du tunnel et la conception de l'œuvre sculpturale qui l'accompagne.

Rugby au pays de Jean-Pascal FONTORBES et Anne-Marie GRANIE (s.d.). Objet du film. Hypothèse de travail. Méthode. Démarche cinématographique. Dossier de recherche sur le « corps ». Fiche technique. Scénario. Synopsis. Le rugby, en tant que phénomène associatif dans la vie en Occitanie, permet au plus grand nombre de découvrir tous les aspects de la vie d'un club dans une ville : Graulhet. Il s'agit de comprendre les raisons de cet ancrage en suivant la vie du club tout au long d'une saison rugbystique, d'août 1982 à mai 1983.

Charivari de Léonard FOREST (s.d.). Scénario.

Le Tirant blanc de José Maria FORN (s.d.). Lettre de Jacques Allaire à José Maria. Bande dessinée deux tomes.

Une mentalité de concierge de Jean-Pierre FRANCHI (1985). Lettre de Jean-Pierre FRANCHI à René ALLIO. Découpage technique.

La Bise d'Alain FRAUD (s.d.). C.V. Fiche technique. Découpage technique. Devis et Lettre d'Alain Fraud à l'ACRIS. Synopsis résumé. Court-métrage sur la pulsion de bise entre personnes qui s'aiment.

La Préhistoire d'Alain FRAUD (1983). Devis estimatif. Fiche technique. Lettre de René Allio au Président de la commission d'aide aux courts-métrages. Lettre d'Alain

Fraud au Président de la Commission d'aide aux courts-métrages. Scénario. Résumé. C.V.

Médor rêve qu'il est un homme d'Alain FRAUD (s.d.). Roman.

Animal ou convergence d'Olivier GARCIN (scénario refusé) (1983). Lettre d'Olivier Garcin à René Allio. Synopsis. Scénario.

Fétiches, familles, familles d'Olivier GARCIN (1980-1982). Déclaration d'intention. Scénario. Sujet : « Chronique sociale, fantasmatique, imaginaire, spectaculaire et quotidienne d'un français d'origine guinéenne vivant à Nice, accompagné par la légende de Ngurangurane, le fils du crocodile. »

Les Ficelles d'Olivier GARCIN (1982). Synopsis et scénario.

Voyages de Patrick GAY-BELLILE (s.d.). C.V. de Patrick Gay-Bellile. C.V. d'Odile Robert. Dessin. Tract du Théâtre du Pélican. Continuité dialoguée. Devis et découpage technique. Résumé. Avec « Voyages », Patrick Gay-Bellile explore ses souvenirs d'adulte sur le temps de son enfance.

Le Pays de Tejedor de Michel GAYRAUD (s.d.). Photo. Carte régionale. Note d'intention. Scénario, prédécoupage. Sérial rural en six épisodes. Synopsis. À l'origine et à la base de ce scénario, il y a une enquête ethnologique qui sera aussi suivie d'une publication, d'une pièce de théâtre et d'une exposition. La centaine de témoignages recueillis au cours de deux années d'enquête a largement nourri « Le Pays de Tejedor », retranscription relativement fidèle de récits où se mêlent les souvenirs et les fictions.

Walkman d'Olivier GIRARD (1984). Scénario.

Route de mémoire de Olivier GIRARD (s.d.). Scénario. Découpage technique. Fiche technique. Devis estimatif.

Fringale d'Olivier GIRARD (s.d.). Scénario. Synopsis. Marc et Claire se rencontrent autour d'un voyage sur les routes de France. Histoires de paysages. Histoires de générations. Le poids de la grande histoire sur la jeunesse passée (mai 1968) et la question de « l'envol » de ces deux vies « vers des sommets qu'elles ne soupçonnent pas encore. »

Pour un homme d'Aliette GUIBERT (1981). Lettre d'Aliette Guibert à René Allio. Photographies. Note d'intention. Fiche technique. Fiche artistique. Devis estimatif. C.V. Livret avec lettre à René Allio (feuille volante). Note d'intention et synopsis. Livret avec continuité dialoguée. Extrait de la note d'intention : « Ce film dont le synopsis essaye de retracer la continuité, se veut un conte au sens propre, une fable contemporaine sur la fin de l'adolescence. »

C'était la télé... ou les dernières années d'une télévision explosive d'Aliette GUIBERT (s.d.). Origine du projet. Note d'intention. Synopsis. Découpage technique.

Chérie, fais de beaux rêves d'Aliette GUIBERT (1983). Rectificatif au scénario. Note d'intention. Personnages. Demande d'avance sur recettes (30 juin 1983). C.V. Continuité dialoguée. Synopsis. Chroniques de vie de Vincent et Dalilah : voyage, séparation, retrouvailles et recherche d'épanouissement sexuel.

Un terrestre extra de Jimmy GUIEU (1983). Note manuscrite de René Allio. Synopsis et documents de travail de Jimmy Guieu. Comédie de science-fiction. Résumé. Une soucoupe extraterrestre se pose à Ventabren, un jeune paysan local a été choisi comme représentant du système solaire.

La Dernière gâchée de Simone HAFFNER (s.d.). Scénario. Photographies. Illustrations de la mise en scène. Fiche technique et devis estimatif. Synopsis. Paulo, n'a pas d'autres points communs avec Fellini, que son nom ; puisqu'il est maçon, certes d'origine Italienne, mais il vit en Ardèche, depuis longtemps. Pourtant, cette « erreur » le trouble... par moments... les jours à caractère un peu particulier... Ce jour-là est son dernier jour de travail, et ce que Paulo accomplissait jusque-là – de façon machinale – va prendre une autre dimension : la réalité va dévier, certains déclics sonores ou visuels feront affluer des images et basculer les situations.

L'Armateur de Christian HARREL COURTES (1984). Lettre d'Annie Rulleau-de Sain à Suzanne Rossignol (12 juin 1984). Lettre de Suzanne Rossignol à René Allio (30 mars 1984). Synopsis et scénario partiel.

Péplum de Guy HOCQUENGHEM et Lionel SOUKAZ (1983). Lettre de dépôt au Fonds d'intervention Culturelle, reçu au CMCC le 21/06/83. Note sur les acteurs. Lieux et temps de tournage. Fiche technique et moyens de production. C.V. de Guy Hocquenghem et de Lionel Soukaz. Résumé. Tino est un jeune arabe des faubourgs de Tunis, déraciné dans son propre pays. Il porte un prénom italien, il fréquente des salles de cinéma où passent péplums, films hindous et de karaté. Il est arraché à son pays natal par un couple d'Américains, qui lui font miroiter une carrière d'acteur de cinéma. Voyageant avec eux d'Italie en Grèce, puis à Paris, le temps d'un été, Tino se réfugie de plus en plus souvent dans une histoire imaginaire peuplée des visages qui l'entourent : l'histoire d'Antinoüs, maître par sa beauté du monde romain, à l'âge de seize ans et mort à vingt. Antinoüs, c'est Tino se rêvant dieu, idole, vedette, puissant et craint. L'empereur Hadrien, l'impératrice Sabine, ont les traits des adultes qui l'entourent dans la vie réelle : ceux de ses « protecteurs » américains. Antinoüs, dieu mortel de l'adolescence, dont la fin tragique coïncide avec celle de Tino, broyé par la machine occidentale de sexe et de pouvoir.

Déclaration d'intention. Un projet méditerranéen. Ce projet parie sur l'existence d'une culture méditerranéenne populaire, tissée depuis toujours entre l'Égypte, puis l'Islam, la Grèce, la latinité, dans laquelle les signes, les souvenirs, les musiques, les poésies et les noms se répondent. Mais une culture sans apprêts, de bidonvilles aussi bien que de musées, mêlant les deux comme ce projet. Rêver un film c'est le vivre. La réalisation de ce projet suppose donc une intervention culturelle dans ce tissu d'histoires, de rêves, de mythes et de commerces qu'est notre Méditerranée... Des formes, des souvenirs, des sons évocateurs pour tous les riverains de la Méditerranée, mis au service d'un « roman d'initiation » à aventures multiples. Initiation au sens Goethéen, mais aussi illusions perdues : le choc du réel, l'argent, la prostitution, la guerre entre l'Orient et l'Occident. Une arche temporelle : fondée sur une topologie de l'imaginaire historique, qui est aussi une topologie du voisinage méditerranéen, ce projet n'idéaliserait pas en cartes postales les lieux du voyage. Il essaiera de leur rendre leur force filmique, par l'histoire antique, certes, mais aussi par l'abrupte misère qui co-existe au tourisme. La coïncidence, dans ce projet de film, de deux temporalités, leur imbrication, est aussi l'opposition de l'ordre du réel, celui de la mendicité de Tino, et de l'ordre du rêve, de l'enfantin ; le film comme illusion de péplum refuse la soumission à l'ordre du réel. Le rêve peplumique (comme on dit médiumnique) venge la misère, ou la dore. Ce film est réalisé en 1985 sous le titre *Tino*.

Contes et conteurs de la Méditerranée de Nasser KHEMIR (s.d.). Conte transcrit. Un héros-type : Nasrodine Odja. Qui sont les conteurs, qui sont leurs personnages, et qu'est-ce qui leur arrive ?

L'Artilleur apatride de Marc et Patrick LAROCHE (s.d.). Synopsis. Découpage technique. Lettre d'Annie Rulleau de Sain à René Allio. Fiche technique. Devis estimatif. Lettre de Marc et Patrick Larouche à la création de l'Office Régional de la Culture de Languedoc-Roussillon pour une aide financière jointe à un plan de financement. Lettre de René Allio à Marc et Patrick Larouche concernant le financement du projet. Fiche de réservation du matériel.

L'Orient des provençaux de Marc et Patrick LAROCHE (1980-1983). Devis joint à la lettre de Marc et Patrick Larouche à René Allio. Scénario.

Marseille a vingt-six siècles de Marc et Patrick LAROCHE (s.d.). Scénario.

La Revanche ou la belle ? de Jean-Pierre LIMOSIN (s.d.). Adaptation de Pascale Ferran. Scénario.

Do not disturb de François LOUBEAU et Pascal BEAUVOIT (1984). Lettre de François LOUBEAU à René Allio. Synopsis et scénario.

Le Petit Vélo de Bernard MALATERRE (1982). Fiche technique. Synopsis. Scénario. CV. Devis estimatif. Lettre de Jacques Allaire à Bernard Malaterre.

Hautefaye de Georges MARBECK (s.d.). Lettre de Georges Marbeck à René Allio. Présentation du sujet. Scénario. Adaptation de son ouvrage intitulé Hautefaye. L'année terrible, Paris, Robert Lafont, 1982. Résumé. À voir ce petit bourg perdu dans les collines boisées du Périgord, qui se douterait qu'il a été le théâtre d'un déchaînement de folie meurtrière d'une brutalité hallucinante. Pourtant, à Hautefaye, personne n'a oublié... Cent dix ans après, le souvenir des scènes de barbarie qui se sont passées au cœur du village reste inscrit dans la mémoire collective comme un cauchemar sur lequel la plupart des habitants préfèrent toujours garder le silence. Le film raconte l'histoire de ce drame, sa genèse, son déroulement, ses suites. Il se présente comme une chronique vue avec les yeux d'une jeune fille qui a assisté, sans y prendre aucune part, aux événements sanglants d'Hautefaye dont l'éclat tragique d'une effrayante intensité lui a fait perdre la raison et la vie.

Contrecarre de François MARILLIER et Christian RICHELME (1982). D'après un roman de Madona BOUGLIONE Ce soir deux cirques dans votre ville. Découpage technique. Plan de tournage des acteurs. Liste d'accessoires au tournage. Liste de matériel spécial de signalisation et de publicité. Lettre de François Marillier et Christian Richelme à René Allio sur l'avancement du projet et une demande de soutien au CMCC et lettre de retour de René Allio. Concurrence entre deux cirques avec modifications d'itinéraires, affichages superposés, luttes pour les emplacements...

Le Mas perdu de Claude MARTIN (s.d.). Scénario. Note de modification au scénario.

Un voyage en hiver de Vincent MARTORANA (s.d.). Journal de voyage. Tunis décembre 1961 – Tunis septembre 1963 : entre ces deux dates, un voyage de plus de trois mille kilomètres pour revenir au point de départ. Un voyage pour presque rien, un voyage en forme de quête d'identité. C'est le voyage que nous fit accomplir mon père, un voyage à travers toute l'Italie et jusqu'aux environs de Marseille pour finalement revenir vers la Tunisie. Mais ce retour était provisoire.

Migrations de Vincent MARTORANA (s.d.). Scénario. C.V. Synopsis. Le 6 octobre 1980, dans l'après-midi, une manifestation comme les autres dans les rues de Marseille, une manifestation pour la sauvegarde de l'emploi. Crise économique, récession, chômage, un cercle vicieux devenu habituel. Mais ce problème du travail se pose avec beaucoup plus d'acuité pour les étrangers, les immigrés, ceux qui ont quitté leur pays pour venir travailler et vivre en France. Dans ce scénario, nous nous attacherons aux trajectoires de trois immigrés : Maria, José et Mouloud. La manifestation du 6 octobre les associera, les fera se rencontrer ou se frôler, leurs trajectoires tisseront la matière

d'un film à plusieurs voix. Ce film serait comme une attention portée à ces hommes et à ces femmes que nous croisons tous les jours et dont parfois nous sommes issus.

L'Emploi du temps qui reste de Vincent MARTORANA (s.d.). Note d'un auteur inconnu sur papier bristol. Scénario. Fiche technique. Comédiens. Lieux de tournage. Devis estimatif. Synopsis résumé. Déambulation dépressive d'un homme au chômage, sa rencontre avec une femme et son kidnapping d'un enfant dans lequel il s'est projeté.

Où vas-tu Manu ? de Vincent MARTORANA (s.d.). Note d'intention et scénario. Résumé du scénario. Qu'il est difficile de partir quand tellement de choses vous tiennent, vous retiennent, surtout quand les voitures se mettent à rouler au pas. Heureusement qu'il reste le train !

Jeu de Vincent MARTORANA (s.d.). Notes du projet. Jeu (je) est une proposition de jeu faite au spectateur, une sorte de rébus gratuit et cependant, personnel auquel il peut s'associer ou bien se refuser.

Le Fils d'Ali de MC3 Productions (1985). Devis estimatif. Synopsis. Scénario et dialogues de Ramdan ISSAAD.

San Francisco c'est pour demain !!! de Pomme MEFFRE (deux exemplaires) (s.d.). Histoire. Note d'intention. C.V. Synopsis. Un saloon à Kansas City en 1861, pendant la guerre de sécession. Lincoln est au pouvoir. Kansas City est situé dans la plaine « la prairie » où les tribus indiennes (Sioux, Kansas, Pawnees, Cheyennes, etc...) vivent encore de la chasse aux bisons. C'est le point de rencontre des pionniers qui vont de l'est vers l'ouest, le dernier carrefour avant le départ sur les pistes de Santa Fé ou de l'Oregon. C'est aussi le début de la découverte de l'or en Californie. Cinq femmes, abandonnées dans l'Ouest, à la suite de circonstances diverses que l'on découvrira petit à petit au cours de leurs conversations et de leurs actions, se retrouvent dans ce saloon et survivent grâce au seul moyen qui reste à leur disposition : la prostitution.

Cinq Gars pour Saint Zacharie de Jacques MENICHETTI (1984). Photos. Diapositives. Montant des frais pour la réalisation. Lettre de Jacques Menichetti à René Allio. Résumé du film. Liste des personnes prévues pour l'interprétation des différents rôles. Scénario. Avant-propos : Parodie de western, l'histoire dont s'inspire ce film est une véritable « épopée satirique » sur le thème de « la conquête de l'Ouest » à la mode marseillaise.

Trois Faits divers autour d'une ville de Jean-Claude MESANA (s.d.). Lettres de Jean-Claude Mesana à Jacques Allaire (5 et 26 février 1981). Projet de trois courts-métrages en couleurs de 26 minutes chacun. Note d'intention. Scénario : La Belle américaine, La Fille au cœur d'acier, L'étranger.

Série jaune et noire de Jean-Claude MESANA (s.d.). Projet de long-métrage jaune et noir. Synopsis résumé. Note d'intention : Série jaune et noire est un drame comique fortement influencé par Chaplin à qui l'acteur principal ressemble. Le sujet en est le chômage et la solitude d'un individu marginal qui par malchance, impuissant à trouver du travail et une fonction sociale, va sombrer dans la manie puis la folie. La progression se développe un peu à la manière de *Répulsion* de Polanski.

Gens de la lune de Jean-Claude MESANA (s.d.). Descriptif image. Descriptif son.

Abd-El-Kader le croyant de Jean-Claude MESANA (1981). Lettre de motivation de Jean-Claude Mesana. Note d'intention. Résumé des deux dernières parties. *Nota* : film divisé en trois parties de 90 minutes chacune (*Le Sultan des broussailles*, *Abd-El-Kader le croyant*, *L'Emir magnanime*). Extrait de la continuité dialoguée du *Sultan des broussailles*. Synopsis intégral du *Sultan des broussailles*.

Rouget de L'Isle de Marie-Eve MOLLE (1983). Lettre de Marie-Eve Molle à René Allio. Budget de production prévisionnel. Fiche technique. Scénario.

La Marseillaise ou les cent-dix jours du 10 août 1792 de Marie-Eve MOLLE (s.d.). Scénario. Note au lecteur : Les faits relatés ici s'appuient tous strictement sur des documents historiques.

Au nom du fer de Marie-Eve MOLLE (s.d.). Scénario.

Climats 78 de Gérard MONFORTE et Robert ROSSI (s.d.). Fiche technique. Synopsis. Démarche de l'équipe. Note de budget. Découpage plan par plan. Note d'intention : Dans le langage courant, la jeunesse est souvent perçue comme formant une entité unique, un mode de pensée difficile à cerner mais cependant homogène, un état d'esprit éphémère aux allures anticonformistes. En réalité, il n'existe pas une jeunesse seule et unique mais bien des jeunesses traversées par des courants différents voire antagonistes, courants régis par des règles de comportement spécifiques à chaque groupe. C'est de ces différents milieux dont nous avons voulu parler dans ce film.

La Pêche à la baleine dans l'archipel indonésien oriental de Jean-Marc MOULIGNIE (s.d.). Projet de film documentaire. Descriptif et historique du projet.

L'Expédition à travers l'Océan indien en pirogue à balancier néolithique de Jean-Marc MOULIGNIE (s.d.). Projet de film documentaire. Descriptif et historique du projet.

Agopaul de Robert NARDONE (s.d.). Continuité dialoguée.

Le Falot ou la guerre des demoiselles de Jacques NICHET (1979-1980). Scénario. Remerciement. Extrait du synopsis : Voici un épisode de la GUERRE DES DEMOISELLES. En 1829-1830, des paysans illettrés et misérables d'Ariège se soulèvent : ils veulent reconquérir les droits de pâture et de coupe qu'ils exerçaient

depuis toujours en forêt. Le nouveau code forestier vient battre en brèche leurs droits coutumiers. Une jacquerie éclate, tient en échec les gardes forestiers, la gendarmerie, la justice, le gouvernement. Cette « guerre » (en 1829-1830 tout au moins) n'a pas fait de mort : les Demoiselles jouaient un grand jeu, poussaient leurs forces dans leur folklore, menaient un « Carnaval engagé ».

Le Fantôme au bain-marie d'Olivier NICOLAS (s.d.). Casting. Scénario. Résumé du scénario : Louis Bonnard emménage en compagnie de son épouse, Marie, dans un vieil appartement parisien bourgeois. Il comprend très vite l'origine du loyer modéré car il découvre que la baignoire est hantée par une créature de rêve, Loretta, morte depuis plusieurs années, victime d'un accident idiot. Et bientôt il se rend compte que ce fantôme prend une part grandissante dans sa vie et devient même quelque peu encombrant pour leur vie de couple...

Un sourire de Laura de Françoise PASQUINI (s.d.). Scénario. Déclaration d'intention. Photos de décors et d'éclairage de la scène. Fiche technique. Devis. Découpage technique. Résumé du scénario : un groupe de jeunes danseurs de l'Opéra et leur chorégraphe répètent un ballet dans une vieille maison au bord de la mer. Laura et Norbert vont vivre une histoire d'amour. Un jour, la servante s'aperçoit que l'homme n'est en fait que l'incarnation du diable sur terre pour acheter l'âme de Laura. Les répétitions se terminent. Laura se délivre de son rôle, ne pense qu'à la danse et repart seule.

A fiara de Jean-Simon PERETTI (s.d.). Fiche technique. Déclaration d'intention. Scénario. Devis estimatif. Résumé du scénario : une jeune femme de 27 ans, Alba, est seule dans une maison traditionnelle. C'est son propre père qu'on enterre. Elle veille à la maison pendant toute la cérémonie, auprès de la cheminée. Elle souffre de troubles nerveux, elle est restée une petite fille qui a de grandes difficultés à s'exprimer, se réfugiant dans le mutisme et dans le rêve. Elle quitte la cheminée et se réfugie dans la chambre où l'on vient de retirer le corps de son père. Elle ouvre la fenêtre. Sur la place du village passe un jeune berger qui évoque l'enfance. Dans la vallée, le village s'éclaire du premier soleil.

Les Grilles de Jean PÉRISSÉ et Raymond JEAN (s.d.). Scénario. Synopsis.

Lettre à Nadine de Jean-Just PEYRE (s.d.). Lettre à une femme morte.

Scories de Jean-Just PEYRE (s.d.). Note d'intention. Scénario. Casting. Synopsis : Cinq garçons, une fille tentent de vivre leur jeunesse au-delà d'un monde politique et adulte.

Quelque part un jour... une étrange rencontre de Jean-Marc PHILIPPE (1984). Lettre de Jean-Marc PHILIPPE à René Allio pour une demande de stage. Scénario.

Arlequin de Jean-Pierre POUSSIN et Michel RIVIERE (s.d.). Scénario.

L'Amour est une longue patience de René PREDAL (1982). Scénario de Francis Gag (pièce radiophonique écrite en 1960). Adaptation et réalisation : René Prédal. Lettres de Prédal au CMCC. Scénario. C.V. Déclarations d'intention. Plan de tournage. Synopsis. Norine et Titoun, 80 ans, occupent leur dimanche à jouer au « déballage des souvenirs » qui les ramène au Nice 1900 de leur jeunesse et à la crise de 1941. Qu'est-ce qu'un couple ? Les temps forts de soixante ans de vie commune sur la Côte, les lignes directes d'un amour conjugal au-delà du temps, l'histoire d'une passion commune autour d'un vieux journal jauni, retrouvé au fond d'un coffret... et qui leur remet l'eau à la bouche : le festin des reproches et celui des cougourdots, la poissonnerie animée et la fête des pêcheurs... Tout une vie, mais celle du cœur plus que des événements, en image, aux couleurs du temps et dans la langue savoureuse de Francis Gag, un des plus grands auteurs du théâtre occitan, à mi-chemin entre Pagnol et Mistral... plus quelque chose d'inimitable et de spécifiquement niçois.

Le Risque d'écrire de Marie PRUGNIAUD (s.d.). Scénario.

L'Accent aigu de Marie PRUGNIAUD (s.d.). Roman.

Quarte d'Alain PUECH (maquette et bobine incluses) (s.d.). Storyboard. Dessins préparatoires. Maquettes. Argument. Synopsis. Film d'animation centré sur un couple qui vit en HLM et qui a pour unique activité quotidienne de regarder la télévision. Il va s'échapper dans un rêve pour retrouver sa liberté perdue. Mais il est déjà trop tard.

L'Ombre-morte de Gilbert RACINA (1982). Note d'intention. Fiche technique. Synopsis. Scénario. Devis estimatif. Plan de financement. C.V. de Gilbert Racina.

Les Pas perdus de Jean-Henri ROGER (s.d.). C.V. Projet. Synopsis. Une petite gare de province : deux quais, trois palmiers. Direction Marseille, un bâtiment typique de la fin du siècle dernier. En face, direction Toulon, un petit abri. Il fait beau. La lumière du printemps nuance le vert des pins, le bleu du ciel, le rouge de la terre. Personne sur les quais. Rien ne bouge et ce paysage n'en est que plus apaisant. Le chef de gare traverse la voie et se dirige vers le quai des trains en provenance de Marseille. Une musique rock, une voix, celle de Lavilliers, d'abord lointaine, puis de plus en plus présente à mesure que le train entre en gare. Le train s'arrête, la musique aussi. « La Ciotat, une minute d'arrêt ». Le chef de gare récupère un paquet jeté du fourgon. Peu de voyageurs ? Un homme, la quarantaine, un jeune homme en uniforme de marin. Et Pierre, entre vingt-cinq et trente ans, jeans de velours et blouson de cuir. On le remarque tout de suite, non seulement parce qu'il ne cesse de regarder autour de lui avec un large sourire un peu exagéré, mais à cause d'un attirail qui l'oblige à marcher penché. La grosse horloge indique onze heures moins le quart. Pierre rejoint les deux voyageurs et le chef de gare qui attendent que le train libère le passage vers la sortie.

Un coup de sifflet, le train s'ébranle, la musique redémarre, la caméra reste quelques secondes, à admirer le paysage. Pendant cette séquence, en surimpression, s'inscrit le titre « Les pas perdus ».

Les Mitaines de Patrice ROLET (1983). Scénario de Bernard Manciet, adaptation de Patrice Rolet.

Rimori de Patrice ROLET (s.d.). Scénario de Patrice Rolet et Philippe Porruncini. Scénario. Texte d'intention. Synopsis. Fin XIX^e siècle, dans le cap Corse, une famille règne dans la vallée depuis quarante ans, leur histoire. Époque contemporaine, Jean-Pierre retourne vers son pays natal la Corse. Conflits électoraux sur fond d'attentats nationalistes.

Grosse de Brigitte ROUAN (s.d.). Scénario.

Le Poignard et le crucifix de Jimmy ROUVIER (1983). Lettres d'Allio à Rouvier, de Rouvier au CMCC, de Jacques Allaire à Rouvier autour d'un dépôt à l'avance sur recette. Scénario manuscrit. Note d'intention transcrite. Précédent titre. Les Derniers des trabucayres ou Els ultims dels Trabucayres. Histoires de brigands qui parcouraient le Roussillon et l'Ampourdan au XIX^e siècle semant la terreur dans les villages catalans du fait de leurs pillages.

À Fond la caisse de Roger SOUZA (1984). Scénario. Lettres de dépôt à l'OCCAV d'Annie Rulleau-de-Sain. Découpage dessiné. Synopsis. Maurice et Marcel, deux hommes de quarante ans, travaillent dans une « casse » de la région Parisienne. Ces deux marginaux par la force des choses, ces deux machos par culture et grandes gueules par éducation, rêvent de revenir au pays. Ils ont fini par se retaper une vieille DS et en avant Narbonne plage et ne plus revenir bien sûr. Sur leur chemin, ils rencontrent une auto-stoppeuse, le rêve ! Mais le moteur casse, adieu Narbonne, adieu la belle auto-stoppeuse. Marcel et Maurice rentrent lentement à Paris, tirés par le camion dépanneur de leur patron.

La Rue ouverte de Michel SPINOZA (1987). C.V. Lettre à l'office régional de la culture. Histoires d'adolescents dans un quartier de Marseille, foot et terrain vague.

Symphonie interdite de Mario Christian SYGALA (1982). Lettres de Sygala, du CNC. Avant-propos. Continuité dialoguée. Synopsis résumé. Rencontres estivales et fins tragiques d'un chef d'orchestre malade, sa femme, son fils et sa fiancée avec une mère et son fils qui exercent sur eux une grande fascination.

Chronique du Palais de la Méditerranée de Thierry-Pascal THOMAS (s.d.). Scénario. Voix off. Quel fil tirer ? Comment démêler l'enchaînement des faits qui ont conduit à la fermeture du Palais de la Méditerranée de Nice ? Quel pourrait être le premier geste de cette chronique ?

L'Esprit des lieux de Thierry-Pascal THOMAS (s.d.). Chronique méditerranéenne. Série télévisée. Synopsis développé.

Gazl El Banat de Jocelyne SAAB (s.d.) (titre provisoire). Scénario de Gérard Brach d'après une histoire de Jocelyne Saab. C.V. de Jocelyne Saab. Scénario illustré de nombreuses photographies de lieux et de gens dans Beyrouth et de calligraphie ou motifs géométriques orientaux. Note introductive au scénario. Toutes les séquences dites « documents » sur la ville de Beyrouth en guerre ont été tournées spécialement pour le film en 35 mm couleur. Elles font partie intégrante de l'histoire et ont été filmées dans un esprit qui n'a rien à voir avec les documents habituels style « reportage télévision ». Il est à noter, que sur cette époque, ce sont les seuls témoignages en 35 mm couleur qui existent. La projection de ces « documents » sera faite selon la demande de ceux qui auront lu les scénarios. Les photographies incluses dans le scénario sont destinées à visualiser certains des lieux très particuliers où va se dérouler l'histoire. Ce film est la préfiguration du dernier volet de la trilogie que Jocelyne Saab consacre à Beyrouth.

Le Noir de la rue de Jean-Jacques SAINT-MARC (s.d.). Scénario. Résumé. Pour Patrick, adolescent de quatorze ans, le quotidien s'enchaîne. Sa vie simple dans une petite ville de province n'est rythmée que par l'image couleur d'un poste de télévision. Sa mère, qui n'a pas payé les traites, disparaît. Ses frères sont placés. Le père part. Patrick, resté seul, se suicide.

Vol au-dessus des refuges de Jacques SAPIEGA (1984). Présentation. Note d'intention. Synopsis développé. Résumé. Portrait documentaire d'un gardien de refuge dans les Alpes.

On est tous morts de mort-violente de Jean-Pierre THORN et Dominique LANCELOT (1984). Scénario développé. Lettre de demande de co-production, Jean-Pierre Thorn a eu l'aide à l'écriture et dépose à l'avance sur recette. CV de Jean-Pierre Thorn. Coupure de presse de mai 1981 d'une responsable syndicale de la CGT à Lyon. Première étape de *J'ai dans la peau* (1989) réalisé par Jean-Pierre Thorn. Courrier à René Allio du 14 janvier 1981, rencontre autour de *Dos au mur* (1981).

Le Déshonneur de Youcef TOBNI (s.d.). Synopsis. Pendant la guerre d'Algérie, l'adolescence de Tahar dans un village de Kabylie, entre une belle-mère maltraitante et une tante et une cousine aimantes. Un chemin de prise de conscience face aux atrocités de la guerre et l'émancipation de la tradition trop pesante des campagnes.

Pays-sage de Marie-Jeanne TOMASI (s.d.). Scénario. Fiche technique. C.V. Synopsis. C'est un paysage qui pour moi est sage. Souvenirs des longs tunnels que l'on traverse entre la France et l'Italie... sorte de cordon obscur et silencieux qui les relie l'une à l'autre. Il n'est jamais le même ; il faudra pour le filmer : le guetter et pouvoir le saisir environ deux fois par an... Deux voix s'entremêlent, une femme âgée s'adresse à une jeune femme qui

voyage entre la France et l'Italie, un homme au fort accent qui parle aussi à cette jeune femme en voyage. Elle est prise entre les deux voix, entre les deux pays.

Christine de Marie-Jeanne TOMASI (1982). Personnage sur toile (16 mm). Note d'intention. Scénario. Découpage technique. Devis. Photographies et croquis. C.V. Synopsis. Un jour à la bibliothèque, Jeanne que j'interpréterai, aperçoit une inconnue dont le visage la fascine. Ce visage n'est pas sans rappeler celui de Jean Seberg dans *À bout de souffle* ou de Bibi Anderson dans *Persona*, avec tout ce que cela implique de charme, de douceur, de sensibilité. Durant cette semaine, elles vont se rencontrer à la bibliothèque. Alors que Christine, c'est la seule chose que l'on sait d'elle, semble tout ignorer, Jeanne de plus en plus attirée ne sait trop comment éveiller son attention, comment communiquer avec elle. Jamais ou presque elles ne s'adressent la parole. Un soir au cinéma, par hasard, elles se rencontrent, installées l'une à côté de l'autre. Lorsqu'à la fin du film la lumière s'allume, la place de Jeanne est vide.

Et cric, et crac... de Marie-Claude TREILHOU (s.d.). C.V. Déclaration d'intentions. Synopsis. Dans un petit village de l'Aude, une vieille dame, la conteuse, assise sur le pas de sa porte, consent à nous livrer cinq contes de son répertoire. Avec malice, elle se met en scène dans un processus d'auto-dérision bien propre à l'esprit paysan. Trois jeunes gens vont apprendre le français à Paris, et, en cours de route, sont les victimes de leur apprentissage. Intervention type de la conteuse : « ... En ce temps-là, le français, personne ne le connaissait, Moi non plus ! ». En outre, elle s'amuse à placer ses récits dans le contexte familial de son propre village. Le maire de Quillan, ou comment un cochon devient le maire du village en profitant de la pagaille et de la zizanie. La conteuse : « Vous ne voyez pas que ça recommence ? À l'époque, il n'y avait pas la télévision, sinon, elle serait venue nous voir !... » Le moine changé en âne parle d'une imposture qui fait boule de neige. Par la bande son, il est directement relié à *L'âne qui a bu la lune*, qui est une petite méprise et un simple poème, exemple même du conte facétieux et gratuit. Ce sont deux récits dont la conteuse se plaît à prolonger la fantaisie, voire la vraisemblance : « Ils sont coquins, ces ânes, vous savez !... » et encore « ... Il faut s'en méfier, vous savez, de la lune !... Surtout quand elle est toute entière !... Tout se passe pendant la pleine lune, vous ne le savez pas, ça ?... Faites-y attention, vous le remarquerez... ». C'est encore sous le signe de la pleine lune que se déroule le dernier conte, qui n'a pas encore de nom, puisqu'il est présenté par la conteuse comme une histoire vraie. Ici, nous basculons avec elle dans le vertige d'une affaire dont le statut n'est pas réglé. Toutes les cartes sont brouillées. Nous sommes aux confins de l'inouï, dans la stupéfaction, il n'y a plus de commentaires possibles. C'est la crise du sens. C'est la fin d'un cycle et, si l'on veut, le départ d'un nouveau, infini. Ce film est réalisé sous le titre *L'Âne qui a bu la lune* (1988).

Le Pèlerin messenger du mantra (s.d.) de Geneviève TRILHA et Denis RICHER (s.d.). Intentions. Scénario. Fiche technique. Devis. C.V. Synopsis résumé. Un pèlerin visite des monastères tibétains, entre quête spirituelle et constat d'une religion persécutée.

La Boule d'Alain UGHETTO (s.d.). Film d'animation en volume, 35 mm, 10 min. Scénario. Découpage technique. Devis. Photographies et croquis. C.V. Musique Groupe expérimental de Marseille. Synopsis. Une boule noire et lourde, reliée par une corde à un râtelier sur lequel dorment des pantins verts. Des pantins bleus enfermés dans une caisse surveillent la boule au-dessus d'eux. Tout est en équilibre, un rien suffirait à le rompre.

Matin blafard d'Alain UGHETTO (1980-1981). Lettre de dépôt au CNC, octobre 1980. Déclaration d'intention. Scénario. Découpage technique. Devis. Résumé. Un matin froid, une rue déserte, de vieilles façades, des magasins éclairés, des lampadaires anciens, une lumière blanchâtre, une impression d'irréel. Un homme dort dans sa voiture arrêtée. Une femme se maquille pour aller au travail. Un épicier empile ses cagettes. Un boucher prépare la viande de la journée. Un homme essaie de téléphoner d'une cabine publique. Un fait anodin, une série de réactions consécutives vont pousser ces personnages à la poursuite d'un flâneur innocent. Mais est-ce bien la réalité ?

Machine d'Alain UGHETTO (s.d.). Film d'animation en volume. Scénario développé. Personnages. Échelle des décors dessinés. Devis. Résumé : Fernand, petit vieux très alerte, fabrique dans sa cahute au-dessus du dépôt d'objet, une marionnette qui se nomme Quentin. Quentin prend vie. Un à un, Quentin découvre les habitants du dépôt, leurs fonctions, leurs attitudes, leur langage, c'est l'histoire de son voyage qui est tracée ici.

Pour mémoire d'Alain UGHETTO (s.d.). Scénario et dialogue d'Alain Ughetto et Xavier Sourice. Synopsis. Yanie, une jeune fille de 25 ans, rend visite à sa grand-mère qui habite l'Estaque. Le mari de la grand-mère est mort en Algérie il y a vingt ans. La grand-mère lui a régulièrement écrit des lettres qu'elle n'a jamais envoyées. Se sentant de plus en plus faible, elle voudrait déposer sur la tombe de son mari, dans une ville reculée du sud Algérien ce dernier témoignage de leur amour. Yanie accepte de l'accompagner. La grand-mère lui confie pour la traversée en bateau une sacoche contenant les lettres et toutes ses économies. Dès leurs premiers pas sur le bateau, un gamin d'une quinzaine d'années, d'origine maghrébine, dérobe la sacoche pendue au cou de Yanie. Sur ce bateau qui pour elle s'est transformée en galère, Yanie essaye de retrouver le gamin. Elle croise toutes sortes de gens : matelot en dérive que seul retient l'attrait du travail, marchand de vin que l'amour a trompé, couple en crise, famille en transit... Pour le gamin, la poursuite, d'abord partie de cache-cache, se transforme vite en jeu de la reconnaissance. Pour Yanie, le vol devient emprunt puis échange.

La grand-mère meurt au matin, laissant Yanie désespérée et absente sur ce bateau devenu prison. Le gamin encombré par la sacoche la lui rend. Devant le désarroi de la jeune fille, il promet d'aller déposer la sacoche sur la tombe du grand-père. Arrivée à Alger, Yanie prend le premier avion pour l'inconnu.

La Balade d'Hannibal de Michel VAN ZELE (féerie musicale en 18 tableaux) (1985).
Devis. Présentation. Intention. Script. C.V. Coupure de presse sur les activités de musicien de l'auteur.

Regards perdus de Jean-Marie VERNEUIL (s.d.). Scénario développé. Résumé. Dans le Luberon, un peintre rencontre une jeune autostoppeuse et lui propose d'être son modèle, mais dans le village de Lacoste, elle fait d'autres rencontres et finit par s'enfuir.

Annexe 3

Notices biographiques des principaux acteurs et intervenants du CMCC

La liste de noms qui suit ne saurait être exhaustive, de nombreuses personnes ont compté dans la vie du CMCC. Mais certains noms reviennent de pages en pages dans notre ouvrage. Ces personnes que nous avons rencontrées ont témoigné au cours d'une journée d'études qui réunissaient certains acteurs du CMCC. Parce que la mémoire du centre vit encore aujourd'hui en elles, il était nécessaire pour nous de donner quelques éléments sur leurs parcours.

Jacques Allaire, premier administrateur du CMCC. Il rencontre Fernand Deligny à la fin des années 1960, alors qu'il est éducateur pour enfants sourds à Saint-Hippolyte du Fort dans les Cévennes. Jacques Allaire devient directeur de structures sociales à vocation culturelle dans les quartiers nord de Marseille (centre médico-social de la cité de la Maurelette et le centre culturel de la Busserine). Il poursuit sa relation avec Deligny en aidant les dispositifs d'accueil dans les Cévennes. Il confie à Jean-Pierre Daniel le montage des rushes du film qui deviendra *Le Moindre Geste*. Vers 1976, il rencontre René Allio et participe au tournage de *Retour à Marseille* en 1979. À la même période, il contribue à la naissance du CMCC, dont il devient le premier administrateur. Il quitte la structure autour de 1983, pour devenir régisseur général puis directeur de production et assistant pour le cinéma, par exemple sur les films de Claude Berri. Il contribue à la fondation d'une coopérative de production avec Pomme Meffre, Les ateliers du sud, qui aide les quelques cinéastes du CMCC à produire leurs films.

René Allio (1924-1995), cinéaste et scénographe, né à Marseille le 8 mars 1924. Après avoir travaillé comme scénographe pendant les années cinquante auprès de Roger Planchon à Villeurbanne et d'autres grands acteurs de la décentralisation théâtrale. Il tourne son premier long-métrage *La Vieille Dame indigne* en 1965 à Marseille. Ce film est suivi par une dizaine de longs-métrages, dont *Les Camisards* (1972), *Rude Journée pour la Reine* (1973), *Moi Pierre Rivière ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1976). En 1978, il revient à Marseille pour tourner *Retour à Marseille*, et élabore à cette période le projet du CMCC. Après l'échec du *Matelot 512* et son licenciement du CMCC, il tourne *Un médecin des lumières* (1988) pour la télévision, puis *Transit*

(1990), une adaptation du roman d'Anna Seghers. Parallèlement, il poursuit son travail de scénographe pour le théâtre et l'opéra. En 1980, il réalise un premier portrait de la ville de Marseille *L'Heure exquise* qui est suivi, en 1992, par un documentaire télévisuel *Marseille ou la vieille ville indigne*. Avec Paul Chemetov, il conçoit la scénographie de la grande galerie de l'évolution du Muséum national d'Histoire Naturelle de Paris entre 1991 et 1994. À plusieurs reprises, il est intervenu sur l'architecture de salle de spectacle comme au théâtre de la Commune à Aubervilliers, au théâtre de la Ville à Paris et au théâtre de plein air à Hammamet en Tunisie.

Paul Allio, comédien, réalisateur, né en 1953. Fils aîné de René Allio, il débute au cinéma en 1975 dans un film de René Féret, *Histoire de Paul*, où il incarne un jeune homme interné dans un asile psychiatrique suite à une dépression. Il a joué dans de nombreux films aidés par le CMCC, comme *États des lieux* (1984) de Vincent Martorana, *L'Heure exquise* (1980) et *Le Matelot 512* (1984), mis en scène par son père. Il poursuit une carrière d'acteur de cinéma en travaillant avec Armand Gatti et Chantal Akerman. Il a également contribué à fonder la compagnie de théâtre de la Grande cuillère, avec Michel Boujenah et Corinne Atlas, et réalisé deux courts-métrages avec l'aide du CMCC, *La Lettre à Élise* (1984, super 8 gonflé en 16 mm, 20 minutes) et *Ascension de la Sainte Victoire* (1984, super 8 couleur, 30 minutes). Ces films ne sont plus visibles aujourd'hui. Paul Allio poursuit actuellement une carrière de musicien.

Jean-Paul Aubert, réalisateur et enseignant de cinéma, chargé de cours, puis maître de conférences à l'université Paris 8-Vincennes. Il assiste aux Rencontres de Fontblanche. Il est invité par René Allio à collaborer au projet de film collectif « Un labyrinthe », il répond à l'appel et propose un scénario, mais le projet est abandonné. Il n'y a pas de traces de films co-produits avec le CMCC, même s'il réalisa quelques films et reportages. Il est très présent aux séminaires et aux Rencontres de Fontblanche.

Alain Bergala, critique de cinéma, universitaire, essayiste et réalisateur, né en 1943. Au moment où il rencontre René Allio à Paris à la fin des années soixante-dix, Alain Bergala est critique aux *Cahiers du cinéma*. Il aide René Allio à préparer les Rencontres de Fontblanche. Alain Bergala est très présent dans les débats et très actif dans la conception des troisièmes Rencontres intitulées « Centre et Périphérie » en 1982. Entre 2000 et 2002, Alain Bergala est le conseiller cinéma de Jack Lang, jouant un rôle déterminant dans le développement de l'éducation à l'image.

Jean-Claude Bois, conseiller technique et régisseur du matériel pour le CMCC. Il est également acteur, directeur de la photographie et assistant opérateur. Il fait l'image de nombreux films inscrits au catalogue du CMCC : *Premières Caresses salées* et *Et pourtant la mer était belle*, tous deux réalisés par Olivier Girard en 1982, *Quelques Jours*

en automne et *Ava Basta* de Marie-Jeanne Tomasi en 1983, *La Jeunesse* de Philippe Faucon en 1984, *Intérieur nuit* de Patrick Houdot en 1984. Il y réalise également quelques courts-métrages (dont *L'Envers du décor*, *Pile et face...*).

Gisèle Cavali, cinéaste puis auteure de romans. Elle a suivi l'enseignement de l'École des Beaux-Arts de Nice. Pour réaliser son film de fin d'études, *Il n'y a aucune raison précise que je tremble ainsi*, elle entre en contact avec le CMCC. Elle présente le film à Cannes en 1983, dans la programmation Perspective du cinéma français qui convie le CMCC à montrer ses productions. Elle est présente aux rencontres de Fontblanche et aux séminaires du CMCC.

Caroline Chomienne, réalisatrice. Elle co-réalise *Un tournage* de Raoul Ruiz avec Françoise Pasquini en 1983, court-métrage coproduit par le CMCC. Elle travaille au sein du Centre avec Patrick Houdot et Jean-Claude Bois. Elle fonde par la suite Altermédia, une association de production et de formation audiovisuelle qui se revendique comme héritière du CMCC. Caroline Chomienne est décédée à 62 ans, le 10 septembre 2020, à Marseille.

Thérèse Consolo, secrétaire du CMCC jusqu'à la dissolution de l'association. Elle est souvent décrite par ceux qui ont fréquenté le CMCC comme l'âme du lieu, une présence fidèle et bienveillante. Elle a retranscrit les débats, légendé les photographies, conservé les documents et déposé les archives. Thérèse Consolo rencontre René Allio au cours du tournage de *Retour à Marseille*, elle était secrétaire au centre médico-social de la Maurelette que dirigeait Jacques Allaire. Rapatriée d'Algérie, son histoire interpelle René Allio qui lui propose de rejoindre l'aventure du CMCC dès 1979. À sa dissolution, elle travaille pour la Régie culturelle régionale où le matériel de tournage du CMCC est mis à disposition de cinéastes qui voudraient tourner en PACA. Elle garde des liens avec les auteurs du CMCC, en leur restituant leurs films, répondant à leurs demandes d'archives. Elle a longtemps représenté la mémoire vive du CMCC, même après la disparition du centre. Thérèse Consolo est décédée en juin 2018.

Jean-Pierre Daniel, cinéaste et animateur. Il a été formé à l'IDHEC au début des années soixante dans le département Image. Il monte les rushes du *Moindre geste* de Fernand Deligny et Josée Manenti à la fin des années soixante. Il est conseiller technique et pédagogique en audiovisuel et cinéma au ministère de la jeunesse et des sports. Il est très présent pendant les Rencontres et les séminaires, animant les débats, toujours près de René Allio. Il réalise deux films au CMCC : *Les Voyages du château* avec Jean Cristofol en 1981 et *Si le canal c'était la mer* en 1984. Pour ce film, qui est au départ une commande de l'AGAM, que René Allio lui propose, il monte une chaîne super 8 sonore avec Jean-Pierre Ruh, ingénieur du son reconnu du cinéma français. Ensemble, ils parviennent à rendre un équipement non sonorisé, opérationnel pour

un mixage sur quatre pistes. À la fin des années quatre-vingt, Jean-Pierre Daniel fait revivre l'Alhambra, le cinéma de quartier de l'Estaque, en le transformant en pôle régional d'éducation à l'image.

Fernand Deligny (1913-1996), éducateur, écrivain et poète. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages et à l'initiative de diverses tentatives de prises en charge de l'autisme loin des pratiques institutionnelles. Il fait un bref passage à la clinique de La Borde dirigée par Jean Oury. Au sortir de la guerre, il a monté La Grande Cordée, un dispositif unique de vie en commun avec des enfants difficiles, soutenu par des réseaux de solidarité ouvrière. Cette tentative unique dans le domaine de l'enfance inadaptée voulait lutter contre la conception asilaire de la prise en charge de ces jeunes. Critique de cinéma et cinéphile dans sa jeunesse, il a bien connu André Bazin et François Truffaut, qui l'a sollicité pour l'écriture de son film *Les 400 coups* (1959). Après *Le Moindre Geste*, il aide au montage financier de la production du film réalisé par Renaud Victor et écrit par Fernand Deligny, *Ce gamin, là*, en 1975. Si Deligny n'est jamais physiquement venu au CMCC, de Jacques Allaire à Jean-Pierre Daniel, de Robert Kramer à Richard Copans, nombreux sont les travailleurs et cinéastes venus au CMCC, qui lui étaient liés. On trouve dans les archives du Centre un projet de série de court-métrage d'animation dont il est l'auteur, *Malabar*.

Marc Dumas est un chef opérateur, intervenant au CMCC, il a collaboré à l'image de plusieurs films au catalogue comme *L'Orsalber (Le Montreur d'ours)* de Jean Fléchet.

Henri Dumolié, ancien délégué régional de l'INA à Marseille et de Canal Marseille. Il a siégé au conseil d'administration du CMCC dès sa création et jusqu'à sa dissolution. Au moment de la création du centre, il travaille à l'EPAREB et voit donc le CMCC s'installer à Fontblanche. Plus tard, en tant que directeur de l'INA Méditerranée, il s'est occupé de développer des actions autour de la vidéo et des premières chaînes locales de TV câblée.

Philippe Faucon, réalisateur, producteur, né le 26 janvier 1958 à Oujda. Il réalise son premier long-métrage de fiction, *La Jeunesse*, en 1984 avec l'aide du CMCC. Il a assisté et participé aux Rencontres et séminaires du centre. Il a travaillé comme assistant sur *Un médecin des lumières* (1988) de René Allio sur le tournage duquel il a rencontré Humbert Balsan qui produit ses plusieurs de films : *L'Amour* (1990), *Sabine* (1992), *Muriel fait le désespoir de ses parents* (1995), *Samia* (2000). Il poursuit un travail d'écriture, de réalisation et de production de longs-métrages de fiction, parfois pour la télévision. Sa société de production Istiqlal films est basée à Toulon.

Jean Fléchet, cinéaste, né en 1928 à Lyon. Il est formé à l'IDHEC à la fin des années 1950, au département de réalisation, dans la même promotion que Louis Malle. Il s'installe au milieu des années 1960 à Montfaucon dans le Vaucluse où il commence

à tourner des films en langue occitane, comme *La Sartan* et *La Faim de Matchougas* en 1964. Quand le CMCC commence ses activités, il est correspondant pour France 3 Marseille et se montre très intéressé par le projet. En tant qu'animateur de la revue *Tecimeoc* (Télévision et cinéma méridional et occitan), il participe aux débats des Rencontres, défendant toujours une culture régionaliste contre les envoyés de Paris. Son film *L'Orsalber (Le Montreur d'ours)* est tourné en patois gascon est aidé par le CMCC, programmé à Cannes en 1983 dans la sélection Perspectives du cinéma français.

Alain Fraud, réalisateur, metteur en scène, concepteur de spectacles de rue. Il a commencé à faire des films au CMCC, en compagnie de camarades rencontrés sur le campus universitaire d'Aix-en-Provence, comme Pierre Berthelot, Marc Dumas, Yves Robial et Patrick Houdot. Ils ont formé le groupe Bassina Ciné pour produire les films *Aguégué Mécano* (1981), *Les Fils de l'ours* (1983) ou *Histoires d'yeux* (1983) avec l'aide du CMCC. Les membres du groupe, techniciens et comédiens, assurent différents postes sur les tournages et à la postproduction. Yves Robial joue et compose la musique des films, Patrick Houdot joue et monte. Ces films ont tous une tonalité loufoque, le son est travaillé de façon autonome avec un travail de bruitage aux effets comiques. Après l'expérience du CMCC, la « bande » se sépare. Alain Fraud fonde la compagnie de spectacles de rue « Les Cubiténistes », tandis que Pierre Berthelot est à l'origine de « Générík Vapeur », une autre compagnie de théâtre de rue.

Catherine Galodé, monteuse. Après un passage par la chorégraphie et le théâtre au sein de « la Salamandre », compagnie qu'elle a contribué à créer, elle découvre l'écriture cinématographique grâce au montage. Assistante de Michael Foale (monteur de Chris Marker) à Londres, de Marie-Sophie Dubus (monteuse d'Orson Welles) à Paris, elle a travaillé sur des films de Peter Brook, Frédéric Rossif, Patrick Grandperret qui l'a poussée à devenir scénariste. René Allio l'a fait passer du scénario à la réalisation. Au CMCC, elle monte notamment les films de Pomme Meffre et de Marie-Jeanne Tomasi.

Guy Gauthier, critique de cinéma et essayiste. Il est rédacteur de la revue *Images et sons* et auteur d'un ouvrage de référence sur le documentaire. Il publie en 1993 une monographie sur l'œuvre de René Allio, *Les chemins de René Allio*, aux éditions du Cerf. Interlocuteur régulier de René Allio, il a contribué à l'élaboration de la création du CMCC. Il a rédigé beaucoup de textes introductifs des Rencontres de Fontblanche.

Olivier Girard, réalisateur. Il est l'auteur de court-métrages essentiellement documentaires. Il a travaillé en 16 mm pendant toute la période d'activité du CMCC. Ses films sont toujours liés à la mer, à la vie côtière : *Fortune de septembre* (1981), *Première Caresse salée* (1982), *Premier au port* (1982), *Et pourtant la mer était belle* (1983), *Un regard de lumière* (1984). Il continue à travailler dans la région après la disparition du CMCC. Son frère Arnaud Girard est ingénieur du son.

Denis Gheerbrant, cinéaste, né à Paris en 1948. Après des études à l'Idhec, Denis Gheerbrant devient chef opérateur pour le cinéma (Jean-Pierre Denis, René Allio, Alain Bergala, Jean-Pierre Thorn). Il mène parallèlement un travail personnel de photographe. En 1968, il rejoint le groupe de cinéma militant Cinélutte qui devient plus tard la société de production Les Films d'Ici, qui a produit presque tous ses films. Il tourne son premier film, *Printemps de square*, en 1978, avec de jeunes parisiens d'un quartier du XV^e arrondissement. Son travail de cinéaste s'inscrit dans la continuité du cinéma direct, mais à la première personne. Denis Gheerbrant filme seul et rencontre avec sa caméra des mondes, les autres, dans des relations suivies ou des rencontres fortuites. (Source : Tënk). Pendant la période du CMCC, il fait notamment l'image de *L'Heure exquise* de René Allio ou celle d'*Histoire d'Adrien* de Jean-Pierre Denis.

Robert Guédiguian, cinéaste et producteur, né à Marseille en 1953. Il réalise la plupart de ses films prenant sa ville natale pour décor. Sa société de production, Agat films, se trouve à Paris. Ses premiers films *Dernier Été* (1980), *Rouge Midi* (1984), *Ki lo sa?* (1986), *Dieu vomit les tièdes* (1991), *L'Argent fait le bonheur* (1993) ou encore *À la vie, à la mort!* (1995), restent confidentiels. En 1997, il rencontre un immense succès populaire avec *Marius et Jeannette*. Il a, depuis, réalisé quatorze films de long-métrage. Heureux ou tragiques, tenant parfois du conte ou de la fable, ses films racontent des histoires du peuple de Marseille et montrent les changements de la ville, la désindustrialisation, l'absence de travail sur le port. Robert Guédiguian a réuni autour de lui une troupe d'acteurs : Ariane Ascaride, son épouse, Gérard Meylan, son ami d'enfance, Pascale Roberts, Jean-Pierre Darroussin, Jacques Boudet et dans une génération plus jeune, Anaïs Demoustier, Grégoire Leprince-Ringuet, Robinson Stévenin, Lola Naymark. René Allio a été son « parrain » de cinéma¹ quand il a tourné son premier film *Dernier été* en 1980. Il a ensuite tourné et monté *Rouge midi* dans les locaux du CMCC.

Patrick Houdot, monteur, réalisateur puis photographe. Il a eu, au sein du CMCC, une activité très intense, occupant différents postes sur de nombreux films, mais c'est celui de monteur qu'il occupe le plus régulièrement. Il arrive au CMCC avec la « bande » d'Alain Fraud rencontré à l'université d'Aix-en-Provence. Il monte *Aguégué Mécano* à Fontblanche où il s'installe. Il est l'un des premiers à maîtriser les tables de montage 16 mm qui y sont installées. Il aide Alain Ughetto pour le montage de certains de ses films d'animation et il assiste Catherine Galodé quand elle monte *Le Grain de sable* (1983) de Pomme Meffre. Il réalise un court-métrage de fiction *Intérieur Nuit* (1984) au CMCC.

1 Rôle imposé par le CNC pour les réalisateurs débutants qui obtenaient l'avance recette.

Philippe Joutard, historien, professeur émérite d'histoire moderne à l'université d'Aix-Marseille, recteur d'académie honoraire. Il rencontre René Allio quand celui-ci décide d'adapter son recueil de textes sur la révolte des Camisards dans les Cévennes en 1969. Depuis cette collaboration une amitié solide lie les deux hommes. Philippe Joutard est l'un des précurseurs de l'histoire orale depuis son travail de thèse sur la mémoire cévenole des guerres des Camisards. En tant que professeur à l'université d'Aix-Marseille, René Allio lui propose de faire partie du conseil d'administration du CMCC. Curieux, enthousiaste et soucieux de développer les activités culturelles régionales, Philippe Joutard est l'un des membres fondateurs du CMCC, mais sa présence n'est pas uniquement institutionnelle : il prend part aux colloques, à leur préparation et est présent jusqu'au conseil d'administration qui entérine la dissolution du centre, faillite qu'il regrette de n'avoir pu prévenir.

Axel Koehler, réalisateur d'origine allemande. Il crée en 1977 la Titania Films à Marseille pour pouvoir réaliser et produire ses propres films d'auteur (*Marshilo*, *Voyage au pays rose*). Il a coproduit certains films aidés par le CMCC, comme ceux d'Olivier Girard ou de Paul Saadoun. Il était présent aux colloques et aux séminaires.

Robert Kramer (1939-1999), cinéaste américain. Après une première période d'activité aux États-Unis où il participe à fonder le collectif de cinéastes *Newsreel*, en 1967, et réalise plusieurs longs-métrages comme *Ice*, en 1969, il s'installe en France en 1979. Après avoir découvert la région de Marseille, grâce à Jean-Pierre Daniel, il décide d'y tourner une partie de son film *Guns* (1980). Hélène Vager, qui avait produit *Ce gamin, là* (1975) de Renaud Victor, sur l'expérience de Fernand Deligny à Monoblet, devient sa productrice. Elle lui présente Richard Copans, qui a tourné des images du film *Ce gamin, là* et qui travaille à l'image de *Guns*, puis sur presque tous les films de Robert Kramer, à l'image ou à la production, avec la société Les Films d'ici qu'il a co-fondée. Le 4 avril 1982, Robert Kramer est invité au CMCC pour le séminaire « Écriture ». Il discute avec René Allio du projet collectif *Un labyrinthe* que le CMCC devait produire et pour lequel il écrit une note d'intention. Robert Kramer revient dans la région de Marseille pour tourner son film *Walk the Walk* en 1995.

Vincent Martorana, cinéaste. Il entre à l'IDHEC en 1981. Il réalise trois films avec le CMCC : *Nomade* (1981), *Justin de Martigues* (1983) et *États des lieux* (1984). Il est également assistant à la mise en scène sur *Le Grain de sable* (1983) de Pomme Meffre. Après l'expérience au CMCC, il est pensionnaire à la villa Médicis. Il fonde une société de production, Daï films, et poursuit son travail de cinéaste passant du documentaire à la fiction.

Pomme Meffre, cinéaste, administratrice du CMCC de 1978 à 1980. Elle a collaboré en tant qu'administratrice avec des metteurs en scène comme Roger Planchon,

Jean-Pierre Vincent, Patrice Chéreau, Micheline et Lucien Attoun, ou Peter Brook. Elle rencontre René Allio à Villeurbanne, quand il travaille auprès de Roger Planchon. Stagiaire sur le tournage de *Retour à Marseille* en 1980. Elle écrit un scénario : *Le Boulanger de Bonifacio* qui deviendra *Le Grain de sable* en 1982, avec Delphine Seyrig, une coproduction CMCC - FR3 Cinéma - Janus Film und Fernseh-Produktion GmbH - Les Ateliers du Sud ; film présenté au Festival de Cannes en 1983. En 1995, Pomme Meffre réalise un autre film : *Péché véniel, péché mortel*.

Michèle Merli, haute fonctionnaire. Elle occupe divers postes ayant trait à la sécurité intérieure, elle est Sous-Préfète à Chinon puis Préfète déléguée à la sécurité routière et aux risques majeurs. Elle commence sa carrière à la ville de Marseille comme chargée de mission, puis elle dirige l'agence d'urbanisme de la ville de Marseille (1974-1981), avant d'être conseillère technique auprès du président du conseil régional PACA (1981-1983). Elle aide le projet naissant du CMCC, en proposant son installation à Fontblanche pour qu'il puisse profiter des crédits alors importants de l'EPAREB (établissement public d'aménagement des rives de l'étang de Berre).

Claude Nedjar (1938-2003), producteur de cinéma. Il a produit *La Vieille Dame indigne* (1965) et *Pierre et Paul* (1969) de René Allio. Au moment où il vient au CMCC, il a aussi produit des films grand public comme *Malevil* (1981) de Christian de Chalonge et *La Guerre du feu* (1981) de Jean-Jacques Annaud. Dans les années soixante-dix, il a financé *Pravda* (1970) du groupe Dziga Vertov et produit *La Cecilia* (1975) de Jean-Louis Comolli.

Catherine Poitevin, monteuse. Après des études à l'IDHEC, elle se forme comme monteuse en travaillant avec Louis Malle. Catherine Poitevin est une des premières personnes dans la région de Marseille à prendre connaissance du dossier programmatique du CMCC rédigé par René Allio en 1976. En 1983, elle travaille avec lui et Robert Guédiguian à Fontblanche sur le montage de *Rouge midi*. Elle a par ailleurs travaillé comme monteuse avec de nombreux cinéastes dont Simone Bitton, Jean-Louis Comolli, Saâd Chraïbi, Philippe Constantini, Luc Moullet ou Férid Boughedir. Elle a coréalisé avec Simone Bitton *Daney/Sanbar, conversation Nord/Sud* (1993).

Jean-Henri Roger (1949-2012), cinéaste. Il collabore au groupe Dziga Vertov avec Jean-Pierre Gorin et Jean-Luc Godard. Originaire de Marseille, il vit à Paris où il enseigne le cinéma à l'université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Compagnon de Juliet Berto, il réalise avec elle *Neige* en 1980, puis *Cap Canaille*, tourné à Marseille, avec la participation du CMCC en 1983. Il assiste avec ferveur à tous les colloques et séminaires du CMCC. Tout en défendant le cinéma de genre, il revendique aussi la position d'auteur et une influence forte du cinéma américain. Dans les années 2000, il

réalise deux longs-métrages de fiction *Lulu* en 2002 et *Code 68* en 2005. Il s'est engagé dans plusieurs structures associatives du cinéma comme l'ACID et la SRF.

Yves Rouquette (1936-2015), écrivain, poète et militant occitaniste. Il fonde avec sa femme Marie Rouanet, poétesse, écrivaine et chanteuse, le label Ventadorn à Béziers qui participe à la promotion de la chanson occitane. Il collabore avec l'universitaire occitaniste Robert Lafont qui enseigne à Montpellier. Tous deux ont activement participé au CMCC. Yves Rouquette a préparé et animé les tables rondes des premières et deuxièmes Rencontres de Fontblanche, tandis que Robert Lafont fut très présent dans les débats.

Paul Saadoun, réalisateur et producteur, fondateur de 13 Productions en 1985. Il a coproduit et réalisé avec le CMCC, *Courbessac* (1981). Il a produit la série de films *Marseille contre Marseille* de Jean-Louis Comolli et Michel Samson sur les échéances électorales dans la région. À la fin des années 1980, il commence à produire l'émission *Palette* d'Alain Jaubert pour Arte/La Sept, et s'installe à Paris, tout en conservant une antenne de 13 Productions à Marseille. Parallèlement à des productions télévisuelles, il produit des long-métrages d'auteurs comme Peter Watkins, *La Commune* (2000), ou *Béla Tarr*, *Les Harmonies Werckmeister* (2003) et *L'Homme de Londres* (2007). Paul Saadoun est décédé en mai 2018.

Marie-Jeanne Tomasi, réalisatrice. Originaire d'Ajaccio, Marie-Jeanne Tomasi vit et travaille en Corse, à Bonifacio. Après des études à Aix-en-Provence, elle découvre le cinéma et réalise ses premiers court-métrages avec le soutien du CMCC. Tourné en 16 mm noir et blanc, *Avà basta* (1983) s'intéresse à la question du désir dans les petites communautés villageoise corses. Quelques jours en automne propose une déambulation entre Londres, Paris et la Corse où la cinéaste se met en scène dans une forme de journal filmé qui retrace ses relations amicales, ses rencontres et son rapport au cinéma. Après ces premiers films, elle s'installe en Corse où elle réalise de nombreux documentaires, notamment *On l'appelle Aurore* en 1995.

Alain Ughetto, réalisateur. Il travaille à des projets expérimentaux d'animation en pâte à modeler au CMCC. *L'Échelle* en 1981, *La Fleur* en 1982, et *La Boule*, qui obtient le César du meilleur film d'animation en 1984. Il participe aux débats des colloques et aux séminaires. Après avoir réalisé de nombreux reportages pour France 3, il sort en salle en 2012 un long-métrage d'animation documentaire, *Jasmine*, produit par Les Films du tambour de Soie.

Marie-Claude Taranger, professeure en études cinématographiques. À Aix-en-Provence, dans les départements de cinéma et de littérature de l'Université de Provence, elle a enseigné notamment l'analyse filmique et le scénario. Au CMCC, elle participe aux discussions des séminaires et des rencontres. Elle a publié de nombreuses études sur

le cinéma et la télévision, dont : *Luis Bunuel, le jeu et la loi* (Vincennes, PUV, 1990) et, avec Anne Roche, *L'Atelier de scénario, éléments d'analyse filmique* (Paris, Dunod, 1999).

Jean-Marie Verneuil, réalisateur. Il participe au projet collectif « Un labyrinthe ». En 1983, il réalise un court-métrage de fiction, *Chambre noire* (1984) avec l'aide du CMCC. Par la suite, il réalise des films documentaires.

Renaud Victor, cinéaste. Après avoir vu le film *Le Moindre Geste*, il décide de rendre visite à Fernand Deligny à Monoblet dans les Cévennes. Cette rencontre le pousse vers la réalisation. Fernand Deligny et Renaud Victor entretiennent un dialogue autour des images jusqu'à la mort de ce dernier. Ensemble, ils réalisent deux films, *Ce gamin, là* (1975) et *Fernand Deligny, à propos d'un film à faire* (1989). Renaud Victor fréquente le CMCC et participe aux Rencontres et séminaires. Son dernier film, *De jour comme de nuit* (1991), produit par Paul Saadoun, est une immersion pendant plusieurs mois dans la vie quotidienne de la prison des Baumettes à Marseille.

Bibliographie

Ouvrages sur René Allio

- ALLIO René, *Carnets*, présentés par Arlette Farge, Paris, Lieu commun, 1991.
- ALLIO René, *Carnets*, tome 1, 1958-1975, présenté par Gérard-Denis Farcy, Lavérune, L'Entretiens éditions, 2016.
- ALLIO René, *Carnets*, tome 2, janvier 1976-mai 1981, présenté par Annette Guillaumin et Myriam Tsikounas, Montpellier, Deuxième époque, 2019.
- EUVRARD Michel, « Entretien avec René Allio », *24 images*, n° 78-79, 1995.
- FARCY Gérard-Denis (dir.), *René Allio, Revue Double jeu. Théâtre-Cinéma*, n° 2, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004.
- GAUTHIER Guy, *Les chemins de René Allio*, Paris, Cerf, coll. « 7art », 1993.
- LINDEPERG Sylvie, TSIKOUNAS Myriam, VAPPEREAU Marguerite (dir.), *Les Histoires de René Allio*, Rennes, PUR, 2013.
- LINDEPERG Sylvie, TSIKOUNAS Myriam, VAPPEREAU Marguerite (dir.), *René Allio le mouvement de la création*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2017.
- SCHEINFEIGEL Maxime, TSIKOUNAS Myriam (dir.), *René Allio, écrits d'écrans*, Paris, L'Harmattan-INA, 2018.

Articles qui évoquent le CMCC

- AUCLAIRE Alain, « Le cinéma : des relations singulières, soutien économique et politique culturelle », in POIRIER Philippe, RIZZARDO René (dir.), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, Paris, La Documentation française, 2009.
- PREDAL René, « La génération 80, René Allio et le Centre de Création Cinématographique » propos recueilli en décembre 1981 à Fontblanche ; « Et les autres Denis, Perset, Le Witta, Guédiguian, Fraud » ; « Les pôles de création du cinéma occitan », *Images d'en France, cinémas des régions, CinémAction*, n° 18-19, avril 1982.

Archives télévisuelles sur le CMCC

- « Premières rencontres cinématographiques de Fontblanche à Vitrolles », *Le journal de Provence Méditerranée*, date de première diffusion 25/04/1980. Durée : 2 minutes 30.
- « Le centre cinématographique de Fontblanche », *Le journal de Provence Méditerranée*, date de première diffusion 29/12/1981. Durée : 3 minutes 37.

Le Centre Méditerranéen de Création Cinématographique

- « Un lieu : Hollywood sur Huveaune », *Mémoires de France*, Date de première diffusion 26/01/1982. Durée : 14 minutes 50.
- « Troisièmes rencontres cinématographiques de Fontblanche », *Le journal de Provence Méditerranée*, date de première diffusion 22/04/1982. Durée : 2 minutes 45.
- « René Allio et le cinéma régional », *Collection : Méditerranée*, date de première diffusion 14/05/1983. Durée : 10 minutes 50.

Les auteurs

François Amy de la Bretèque est professeur émérite de cinéma, Université Paul Valéry, Montpellier III. Agrégé de lettres classiques, responsable du programme « Histoire, archives et patrimoine dans le domaine du cinéma et des arts du spectacle » au sein du Centre de recherches « RIRRA21 » (ED 58 EA 4209). Il s'intéresse principalement aux rapports de l'histoire au cinéma : histoire des représentations, histoire culturelle, histoire des formes. Ses recherches ont été publiées dans plusieurs ouvrages personnels ou codirigés et dans de très nombreux articles.

Katharina Bellan est docteur en études cinématographiques et histoire, chercheuse associée aux laboratoires Lesa et TELEMME à l'université d'Aix-Marseille. Sa recherche sur la ville filmée a été présentée dans différents colloques, articles et conférences. Elle prépare aux Presses Universitaires de Provence, la publication de sa thèse remaniée : *Traces de Marseille au cinéma, histoire, mémoire, topographie d'une ville 1921-2011*. Par ailleurs, elle a réalisé des films documentaires et expérimentaux.

Caroline Renard est maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'université d'Aix-Marseille. Elle y enseigne l'histoire et l'esthétique du cinéma. Ses publications portent sur le cinéma comme forme à penser et sur les mutations des formes filmiques à l'ère des dernières technologies. Elle a coordonné la publication de deux ouvrages collectifs (*Images numériques ?*, PUP, 2014 / *Wang Bing, un cinéaste en Chine aujourd'hui*, PUP, 2014) et publié une quarantaine d'articles.

David Yon est réalisateur et doctorant à l'université Aix-Marseille. Il est l'un des fondateurs de la revue cinématographique *Dérives* (www.derives.tv). Ses deux premiers films, *Les Oiseaux d'Arabie* (2009) et *La Nuit et l'Enfant* (2015), ont été tournés à Djelfa, en Algérie et ont été projetés dans de nombreux festivals (Berlinale section Forum, Doclisboa, Viennale, FIDMarseille...). Il travaille actuellement à l'écriture d'une thèse : *Robert Kramer et la quête d'une ligne incandescente qui traverse le temps*.

Ian Simms est artiste et enseignant à l'École supérieure d'art de Toulon, Provence, Méditerranée. Ian Simms a soutenu sa thèse à l'Université de Paris 8 sous la direction de Jean-Philippe Antoine en 2014. D'origine sud-africaine, pays d'où il s'est exilé pendant les années de l'apartheid, son travail s'articule autour des rapports de force politiques et sociales, des récits et leurs ruptures et la fonction épidémique de l'art, c'est-à-dire sa possibilité de générer ce qu'il nomme une *tierce connaissance*. Ian Simms habite et travaille à Toulon.

Marguerite Vappereau est maîtresse de conférences en études cinématographiques à l'université Bordeaux-Montaigne. Ses recherches portent sur le processus créatif et l'intermédialité à travers une approche historique, génétique et esthétique. Elle est membre du laboratoire CLARE-ARTES (EA 4593). Elle a participé à l'organisation du colloque international, « Le Procès Eichmann : réceptions, médiations, postérités » (Paris 1 Panthéon-Sorbonne – IRICE, HiCSA) en 2011. Elle a codirigé deux ouvrages collectifs sur René Allio (PUR, 2013 et PS, 2017) avec Sylvie Lindeperg et Myriam Tsikounas, ainsi qu'un ouvrage sur le cinéaste arménien Artavazd Péléchian (*Artavazd Pelechian, la symphonie du monde*, Yellow Now, 2016) avec Claire Déniel.

Table des matières

Remerciements	5
Préface	
Caroline Renard, Maryline Crivello	9
Introduction	
Katharina Bellan	13

Invention institutionnelle

Le CMCC, une expérimentation institutionnelle	
Marguerite Vappereau	23

Témoignages

Jacques Allaire	77
Jean-Pierre Daniel	81
Alain Bergala	89
Cahier d'images 1. Les Lieux	91

Archives

Projet de René Allio	
Pour un centre méditerranéen de création cinématographique (1978)	97
Chronologie du CMCC entre 1976 et 1985	103
Lettre de Gaston Defferre à René Allio (1980)	109
Résumé des activités du CMCC	
et de leurs objectifs par René Allio	113
Complément au « Bilan des Activités du CMCC depuis sa fondation »	117
	415

Territoires et rencontres

La « décentralisation cinématographique » de la fin des années 1970
François Amy de la Bretèque 123

Construire un labyrinthe, le territoire en débat
Katharina Bellan 135

Témoignages

Pomme Meffre 153

Jean Fléchet 155

Vincent Martorana 157

Robert Guédiguian 159

Cahier d'images 2. Les Tablées 161

Archives

Un labyrinthe. Texte programmatique, René Allio, 1982 167

Projet de Jean-Paul Aubert pour *Un labyrinthe* 175

Territoire d'écume, projet d'Olivier Girard pour *Un labyrinthe* 177

Projet de Robert Kramer pour *Un labyrinthe* 179

Projet de Vincent Martorana pour *Un labyrinthe* 183

Projet de Jean-Marie Verneuil pour *Un labyrinthe* 185

Cahier d'images 3. Les Rencontres de Fontblanche 187

Les rencontres de Fontblanche 191

Extraits du texte introductif au colloque de René Allio 191

« Marseille : territoire marseillais, territoire provençal, territoire occitan,
territoire universel », retranscription des débats 193

Les rencontres de Fontblanche 197

« Sur un malentendu », texte introductif de Philippe Joutard 197

Extraits de la retranscription des débats 199

Les rencontres de Fontblanche 203

Texte introductif d'Alain Bergala 203

Liste des films projetés pendant le colloque « Centre et Périphérie » 205

Documents fac-similés 207

Pratiques

Pomme Meffre, <i>Le Grain de sable</i> (1983) Caroline Renard	217
Robert Kramer et l'expérience David Yon	233
De la cueillette de l'image d'espèce Ian Simms	249

Témoignages

Gisèle Cavalli	267
Caroline Chomienne	269
Marc Dumas	271
Alain Fraud	275
Catherine Galodé	277
Denis Gheerbrant	279
Patrick Houdot	281
Catherine Poitevin	283
Marie-Jeanne Tomasi	287
Alain Ughetto	289
Cahier d'images 4. Les séminaires	291

Les séminaires

Séminaire « Le Financement des films », (15-16 janvier 1982)	297
Séminaire « Écritures et cinéma » (2-4 avril 1982)	301
Séminaire « Image et cinéma » (19-21 novembre 1982)	309
Séminaire « Son et cinéma » (11-13 mars 1983)	313

Archives

René Allio, Note d'intention du <i>Matelot 512</i>	321
« La montagne Sainte Victoire », entretien avec René Allio	337
	417

Cahier d'images 5. Affiches et programmes	341
Cahier d'images 6. Photographies de tournage	347
Postface	
Thierry Roche	351
<i>Annexes</i>	
Annexe 1	357
Annexe 2	381
Annexe 3	401
Bibliographie	411
Les auteurs	413



Création graphique de la couverture Hokus Pokus (Rennes)
Réalisation de la couverture Valérie Julia – PUP (Aix-en-Provence)
Mise en page AOC (Carcassonne)

Imprimé en France
Service imprimerie de l'université d'Aix-Marseille – PSI – Aix-en-Provence

Dépôt légal 4^e trimestre 2021
ISBN 979-10-320-0339-8
ISSN 2267-2214