



HAL
open science

Les courts-métrages d'animation de fin d'études en France

François-Ronan Dubois

► **To cite this version:**

François-Ronan Dubois. Les courts-métrages d'animation de fin d'études en France. Revue d'études culturelles (Dijon), 2015, 6, pp.141-150. halshs-01587954

HAL Id: halshs-01587954

<https://shs.hal.science/halshs-01587954>

Submitted on 14 Sep 2017

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.

LES COURTS-MÉTRAGES D'ANIMATION DE FIN D'ÉTUDES EN FRANCE

Le court-métrage d'animation paraît avoir souffert de la modification des pratiques des distributeurs. S'il était difficile que les longs-métrages des studios Disney ne fussent accompagnés d'un court-métrage mettant en scène les aventures de Mickey, ce temps de la projection est désormais occupé par les films publicitaires et les bandes-annonces. Sans doute peut-on encore concevoir qu'il existe, entre la bande-annonce et le court-métrage, une certaine parenté formelle, une certaine contrainte de durée qui implique des procédés narratifs semblables. Mais force est de constater que si des réalisateurs, à l'instar de Jean-Luc Godard, prêle une attention précise à la réalisation de la bande-annonce, elle n'est, le plus souvent, qu'un montage des séquences contenues dans le film. La forme courte, qu'elle soit d'animation ou en prise de vue réelle, occupe donc bien une place mineure dans la diffusion cinématographique contemporaine.

Ce n'est pas, bien entendu, que les studios arrêtent de produire des courts-métrages d'animation : ainsi de Pixar qui, depuis *1001 pattes* (1998, John Lasseter), accompagne la projection de ses longs-métrages par un court-métrage ; ainsi également des épisodes de séries animées, cartoons ou non, dont le format à nouveau n'est pas étranger à celui des courts-métrages : originellement conçus comme des œuvres indépendantes projetées en ouverture des longs-métrages, les courts-métrages des *Mickey Mouse Sound Cartoons* (1928-1953) sont ensuite assemblés dans différentes projections groupées (c'est le Mickey Mouse Club) ou différentes séries télévisées, comme *The Mouse Factory* (1971-1973). Mais pour le spectateur qui serait allé voir en 2012 *Zarafa* (Rémi Bezançon et Jean-Christophe Lie), *Les Pirates, bons à rien, mauvais en tout* (Peter Lord et Jeff Newitt) ou encore *L'Age de Glace 4 : La Dérive des Continents* (Mike Thurmeier et Steve Martino), une semblable association aura été inexistante.

L'absence presque totale du court-métrage sur les écrans de la grande diffusion n'en est pas moins paradoxale. En effet, la forme courte constitue le terrain de l'expérimentation, ou tout du moins de la mise en application des connaissances, et celui de l'évaluation dans l'ensemble des formations en cinéma d'animation. Il est ainsi la première manière, pour un cinéaste, d'aborder son métier à la fois dans sa dimension technique (en tant qu'animateur) et dans sa dimension artistique (en tant que réalisateur). Or, l'hégémonie du format long tend à faire rétrospectivement des courts-métrages de fin d'études et, plus généralement, des courts-métrages du début de carrière, des prolégomènes à une vision artistique future, qui ne présenteraient guère d'intérêt que pour les critiques soucieux de retracer l'émergence d'un talent personnel, qui serait une forme de maturité.

Je propose ici d'examiner de près cette proposition, à partir d'un corpus constitué d'une centaine de courts-métrages d'animation de fin d'études, produits en France au début du vingt-et-unième siècle. Le principal problème sera de déterminer si les courts-métrages d'animation sont susceptibles de constituer ou non un genre à part entière. Cette question est relativement indépendante de leur qualité propre ; ce qui compte, ce n'est pas la légitimité de tel ou tel court-métrage, qui peut être mauvais ou bon, mais la cohérence interne, d'un point de vue théorique, d'une production. La théorisation générique permet en effet d'envisager le court-métrage de façon indépendante (ce qui ne veut pas dire autonome) du long-métrage d'animation et de se soustraire, au moins pour un temps, à la perspective téléologique, largement modelée par des questions d'ordre commercial plutôt qu'artistiques et formelles. En d'autres termes, envisager les courts-métrages de début de carrière, et notamment les courts-métrages de fin d'étude, comme les préparatifs d'une carrière future, c'est aussi inféoder l'ensemble du cinéma d'animation au circuit de la grande distribution, exclusivement dédié au format long.

Je commencerai par décrire les modalités de diffusion du film de fin d'études, pour mieux comprendre les exigences extérieures auxquelles il peut répondre et qui sont celles de tout court-métrage. Puis je reviendrai plus spécifiquement sur la question du genre dans le film d'animation, qui conduit à distinguer court-métrage en prise de vue réelle et court-métrage d'animation. Ces deux bases étant posées, je présenterai les caractéristiques de l'échantillon étudié et développerai les bases d'une théorie des instances de production/réception comme critères de cohérence formelle.

La diffusion du film de fin d'études

Écarté du réseau de la grande distribution, c'est donc dans le festival de cinéma que le court-métrage trouve son lieu et sa temporalité. Il peut s'agir d'un festival exclusivement dédié à la forme du court-métrage, comme le Festival du Film Court en Plein Air de Grenoble, dont la trente-quatrième édition proposait, parmi les 28 films projetés, 6 courts-métrages d'animation, ou d'un festival dédié aux techniques de l'animation, tel le Festival International du Film d'Animation d'Annecy, qui projetait en 2012, toutes catégories confondues, 178 courts-métrages. C'est dans ce circuit (semi-)professionnel que s'inscrit le film de fin d'études : parmi les 178 œuvres courtes projetées à Annecy en 2012, 56 sont inscrites dans la catégorie « Films de fin d'études ».

La présentation de ces courts-métrages dans les festivals, si elle peut relever d'une initiative personnelle des étudiants qui les ont conçus, est également susceptible de s'inscrire dans un projet pédagogique et médiatique propre à une formation donnée. Depuis 1985, ce sont les élèves de l'École de l'Image des Gobelins qui réalisent les courts-métrages ouvrant les séances du

festival d'Annecy.¹ Le film de fin d'études s'adresse donc à un double public et répond à une double exigence : exigence commerciale (et esthétique) du public professionnel du festival et exigence pédagogique (et technique) du public formateur de l'école.

À ces deux premières instances qui façonnent, par leurs critères implicites et explicites, la production de ces courts-métrages d'animation, il faut ajouter une troisième instance émergente, dont la constitution a été rendue possible par le développement des technologies de la diffusion virtuelle : le public de non-spécialistes. C'est que le film de fin d'études peut en effet se dispenser, aujourd'hui, d'un diffuseur et chaque école a créé, sur les sites de partage de vidéos, une chaîne de diffusion pour exposer les réalisations des élèves. On trouvera ainsi sur Dailymotion les courts-métrages de l'École Supérieure des Métiers Artistiques ou ceux de l'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle.

Or, ces publics sont anticipés par le(s) créateur(s) du court-métrage au cours de son élaboration. En d'autres termes, les exigences supposées de chacun des trois publics sont hiérarchisées (en fonction de l'influence concrète de ces publics sur le destin de l'œuvre et de ses créateurs) et anticipées ; elles façonnent *a priori* l'œuvre avant de s'exercer sur elle *a posteriori*. Les rencontres anticipées avec chacun de ces trois publics, c'est-à-dire l'intégration, au fur et à mesure de la production, des exigences supposées de ces instances, sont nécessairement fort différentes. Le théoricien qui chercherait à établir les critères de constitution d'une classe homogène du film de fin d'études aurait ici trois domaines à explorer. La nécessité d'un recours à un semblable dispositif, pour le théoricien, naît du statut générique du film d'animation, court et long-métrage confondus.

Le cinéma d'animation et la question du genre

Il suffit de consulter la plaquette d'un festival ou le programme d'une salle de cinéma pour remarquer que l'entreprise de classement générique, conçue pour guider le choix du spectateur dans la programmation, procède à une distinction première et fondamentale, qui distingue d'un côté les films en prise de vue réelle et de l'autre les films d'animation. Or, si les films en prise de vue réelle sont ensuite l'objet de nouvelles séparations qui distinguent les westerns, les thrillers, les films de super-héros ou les films catastrophes par exemple, la catégorie du film d'animation semble devoir épuiser la diversité du matériau auquel elle s'applique. Observons la programmation qui s'offre au spectateur du Pathé Wepler, Place de Clichy, ce 13 juillet 2012 :

- 1) *The Dark Night Rises*, Christopher Nolan : Action/Drame
- 2) *Rebelle*, Mark Andrews : Animation

¹ Je remercie Yvan West Laurence d'avoir souligné ce rapport entre politique médiatico-pédagogique d'une école et programmation d'un festival.

- 3) *Rock Forever*, Adam Shankman : Comédie musicale
- 4) *Mains armées*, Pierre Jolivet : Policier/Espionnage
- 5) *The Amazing Spider-Man*, Marc Webb : Action/Aventure/Science-fiction
- 6) *Ma bonne étoile*, Anne Fassio : Comédie dramatique
- 7) *Holy Motors*, Leos Carax : Drame psychologique
- 8) *To Rome With Love*, Woody Allen : Comédie
- 9) *Starbuck*, Ken Scott : Comédie
- 10) *L'Age de Glace : La Dérive des Continents*, Mike Thurmeier et Steve Martino : Animation
- 11) *The Dictator*, Larry Charles : Comédie
- 12) *Un bonheur n'arrive jamais seul*, James Huth : Comédie
- 13) *Madagascar 3 : Bons Baisers d'Europe*, Eric Darnell et Tom McGrath : Animation
- 14) *Les Kaïra*, Franck Gastambide : Comédie

Paraît-il que *Madagascar*, *L'Age de Glace* et *Rebelle* appartiennent à une catégorie trop homogène pour être encore divisée ? Il ne semble pas impossible de leur appliquer des catégories utilisées dans cette même programmation pour des films en prise de vue réelle, par exemple celle d'aventure — sans rien préjuger, du reste, de la pertinence de semblables catégories. De la même façon, le genre du drame historique ne disconviendrait pas à *Zarafa* et celui de drame à *Bambi*.

Il existe donc un déficit théorique général dans la classification des films d'animation, qui conduit à écraser dans un même espace des productions aussi différentes que *Kiki la petite sorcière* (Hayao Miyazaki, 1989) et *Mes Voisins les Yamada* (Isao Takahata, 1999).² Naturellement, ce déficit théorique naît de l'uniformité de la production distribuée, dominée par le long-métrage américain pour enfants et ses codes (l'humour, l'aventure et, pendant longtemps, la musique)³ et des espaces dominés par une autre distribution, comme le Japon, ont pu produire des classifications plus nuancées. Il n'en demeure pas moins une différence certaine même entre les divers films issus de la culture américaine, entre *Basil, détective privé* (1986, Ron Clements, Burny Mattinson, David Michener, John Musker), où le personnage enquête sur un complot criminel et *Les Aventures de Zac et Christa dans la forêt magique* (1992, Bill Kroyer), où les deux héros luttent contre la déforestation.

Dans ce problème, qui intéresse donc à la fois la diffusion du cinéma d'animation et sa conceptualisation, le film de fin d'études constitue un objet de choix par sa situation particulière. Sa sous-détermination historique par l'instance du public non spécialisé, c'est-à-dire sa relative indépendance matérielle à l'égard des codes de la grande distribution, permet de faire émerger

² À propos du cinéma de Takahata, voir dans ce volume l'article d'André Laidli.

³ Sur la stratégie américaine du cinéma d'animation pour adultes, voir dans ce volume les articles de Sébastien Decerle et Chloé Gauzi.

les spécificités techniques du cinéma d'animation en tant qu'il implique des artisans. En d'autres termes, c'est parce que le film de fin d'études tend moins à dissimuler les mécanismes de sa production (ce qui fait qu'il est un film d'animation), c'est parce qu'il appartient à un circuit largement dominé par l'animation (susceptible donc de divisions plus précises), qu'il permet de mieux concevoir les enjeux d'une classification générique de l'ensemble du domaine.

Le but lointain d'une pareille entreprise n'est évidemment pas de découvrir d'hypothétiques genres naturels du cinéma d'animation. Jean-Marie Schaeffer⁴ a bien démontré, à partir des classifications littéraires, que les distinctions génériques sont des outils opératoires dont la validité ne pouvait se décider que du côté de l'interprète et Raphaëlle Moine⁵ a développé une analyse similaire pour le domaine cinématographique. Il ne s'agit donc pas de révéler des genres immuables dont la native diversité sous-tendrait le champ cinématographique mais de déterminer les caractéristiques de ces outils opératoires.

Présentation de l'échantillon d'étude

Les présentes réflexions se fondent sur un corpus de cent trente courts-métrages d'animation de fin d'études, produits par des élèves formés dans douze écoles différentes⁶, de 2005 à 2011. Cet échantillon, bien entendu, n'est en rien exhaustif : il existe de nombreuses autres écoles ou formations françaises, privées ou publiques, et, parmi les écoles considérées, de nombreux autres courts-métrages produits. Le critère de sélection est médiatique : il s'agit de la facilité pour un spectateur de la troisième instance (public non spécialisé) d'accéder au court-métrage.⁷

Une première observation fournit des caractéristiques formelles communes, partagées par tous les éléments de l'échantillon ou un grand nombre d'entre eux. La durée moyenne du court-métrage de fin d'études est de trois

⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

⁵ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008.

⁶ Les écoles en question sont : l'École de l'Image des Gobelins (21 courts-métrages), l'École Supérieure des Métiers Artistiques (9), la Poudrière (3), l'École Nationale des Arts Décoratifs (23), ArtFX (13), Master « Arts et Technologies de l'Image » de l'Université de Paris 8-Saint Denis (9), l'École des Métiers du Cinéma de l'Animation (7), l'École Georges Méliès (21), l'École Estienne (7), l'École Supérieure des Arts Appliqués et du Textile (1), l'École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle (14), l'École de Communication Visuelle (8).

⁷ Le critère est : cinq minutes ou moins de recherche à partir d'un moteur de recherche standard ou d'un site de partage de vidéos.

minutes trente et 60% des courts-métrages ont une durée comprise entre deux et trois minutes. 55,4% des courts-métrages de l'échantillon sont crédités de deux à sept réalisateurs, pour une moyenne de 3,13 réalisateurs par film. Il faut encore remarquer que le partage entre réalisateur unique et réalisateurs multiples recouvre un partage entre les écoles et traduit ainsi une différence dans le processus de formation et d'évaluation. En d'autres termes, dans sept écoles sur douze, la réalisation est le produit d'un seul élève.

Du point de vue de la diffusion, les cas varient d'une absence complète de diffusion à la situation du court-métrage *La Queue de la Souris* (2007, Benjamin Renner), diffusé dans douze festivals et onze pays, pour un palmarès de onze prix de 2007 (Prix du Public au Festival des E-Magiciens) à 2012 (nomination aux Césars dans la catégorie « Meilleur film d'animation »). La diffusion virtuelle indique 30 780 vues sur Youtube ; si l'on formule l'hypothèse basse de cent spectateurs par projection en festival, la diffusion réelle atteint quant à elle mille deux cent spectateurs.

Le film d'animation de fin d'études est donc un très court-métrage d'un peu plus de trois minutes, réalisé collectivement par une équipe et qui ne connaît qu'une diffusion très confidentielle. Il est destiné à la diffusion virtuelle non-commerciale permanente et à la diffusion professionnelle en festival, pendant une période non-prédéterminée qui dépend de ses sélections. Il est formellement peu susceptible de développer une narration complexe ; ainsi dix courts-métrages reprennent-ils, par exemple, de manière sensible l'esthétique du cartoon et de la course-poursuite et cinq courts-métrages celle de la cinématique de jeux vidéos.

Les trois instances de la réception et leur influence respective

Le film de fin d'études ne se conçoit donc pas nécessairement comme un produit cinématographique. Le cinéma d'animation est une perspective professionnelle parmi d'autres pour les réalisateurs de ces courts-métrages. L'école ArtFx fait figurer parmi les domaines préparés par la formation, à côté de celui du cinéma d'animation, ceux des jeux vidéos, de la publicité et des effets spéciaux pour le cinéma en prise de vue réelle. Certaines histoires sont donc conçues pour mettre en avant les compétences des réalisateurs dans l'un ou l'autre de ces domaines : le film *For Sock's Sake* (2008, Carlo Vogele) se présente comme un jeu de plateforme où les personnages évoluent de manière linéaire dans un décor en deux dimensions ; le héros de *Mauvais Rôle* (2007)⁸ est un troll de jeux vidéos qui s'essaye à d'autres univers que l'*heroic fantasy*. De la même façon, certains courts-métrages sont des clips musicaux, tel *Le Café* (2007, Stéphanie Marguerite et Emilie Tarascou). En d'autres termes, le film de fin d'études peut

⁸ Alain Barbier, Camille Champion, Dorian Fevrier, Frédéric Lafay, Min Mia, Jean-François Macé, Emmanuel Repérant, Jérémie Rousseau, Olivier Sicot et Frédéric Fourier.

prévoir une réception fractionnée de son contenu ; la cohérence s'organise moins autour d'une œuvre esthétique que de compétences techniques déterminées, qui relèvent d'une habileté formelle.

Une même école peut produire, dans une même année, tout à la fois des courts-métrages narratifs, proches du long-métrage d'animation, des courts-métrages proches de la cinématique de jeu vidéo et des courts-métrages non-narratifs. Ce n'est donc pas la première instance (les critères de l'évaluation pédagogique) qui commande ; tout du moins n'impose-t-elle pas, à l'échelle de l'œuvre, une cohérence formelle. Il faut plutôt concevoir ces caractéristiques comme les marques de la présence intériorisée de la deuxième instance (le public professionnel) ; en d'autres termes, le court-métrage de fin d'études est une carte de visite qui fait la démonstration des capacités techniques des étudiants impliqués dans le projet dans un domaine précis. Il est alors caractéristique que le générique de certains courts-métrages ne fasse pas apparaître la catégorie du réalisateur, pour préférer une exposition claire et rapide des différents postes techniques mis en œuvre au cours de la production. Ainsi du générique de *Billets, s'il-vous-plait* (2011)⁹ et de ses entrées :

Idée originale
Direction artistique
Modélisation
Setup
Animation
Rendu
Texturing
Stéréoscopie
Compositing
Musique

L'organisation du générique est alors très différente de celle employée pour un long-métrage d'animation commercial, où les catégories pertinentes pour la troisième instance (le public non spécialisé), c'est-à-dire le réalisateur et les doubleurs, apparaissent avant les postes techniques, qui peuvent même être illisibles à cause de l'accélération de la vitesse de défilement.

Dans la tripartition des instances qui sont susceptibles d'influencer successivement le film de fin d'études dans sa création, l'institution de formation, le public professionnel et le public non spécialisé, la part de la troisième instance paraît donc assez restreinte dans la constitution du matériau alors même que pour un court-métrage comme *La Queue de la Souris*, on l'a vu, elle représente le nombre de spectateurs le plus important. Ce sont les deux premières instances qui donnent leur cohérence aux sous-ensembles d'éléments au sein de l'échantillon considéré.

⁹ Rémi Julien, Elodie Hickson, Tristan Jeanbourquin, Lucie Lavergne, Oscar Aveline.

La cohérence imposée par la deuxième instance, on vient de le voir, est d'ordre technique : elle est transversale aux films, c'est-à-dire qu'elle concerne un grand nombre de films mais ne les concerne qu'en partie. Par exemple, la plupart des films d'animation de fin d'études font la démonstration des compétences d'un des membres de l'équipe de réalisation dans le domaine du *texturing* : cette technique et ses variantes deviennent alors un critère classificatoire, pour les professionnels. Un film comme *Diurnambule* (2009, Tierno Beauregard et Christel Grignon), dépourvu de trame narrative puisqu'il évoque la floraison d'une fleur qui brûle à la lumière, paraît entièrement conçu pour faire la démonstration d'une compétence précise : celle du *matte painting*, c'est-à-dire de la gestion des effets d'ombre et de lumière.

La cohérence imposée par la première instance est plus complexe. Les institutions regroupent les courts-métrages de leurs élèves dans des archives où ils font corps, au sein d'une promotion unique. Ils participent collectivement à la construction de l'identité de l'institution qui les a produits ; la cohérence est à la fois technique (tous les élèves ont reçus la même formation) et esthétique (l'école a une image de marque, un style). Ainsi les courts-métrages de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs se caractérisent-ils tous par leur approche expérimentale et leur recherche d'innovation formelle, très éloignées de la perfection artisanale et du souci narratif traditionnel des Gobelins. La cohérence qui se construit de cette façon est alors semblable à celle qui peut être produite par la stratégie médiatique de certains studios, comme les studios Pixar ou Ghibli.

On comprend bien alors la raison qui empêche la troisième instance, partie prenante de la rencontre pourtant, d'organiser une cohérence qui lui serait propre. Il n'y a en effet aucun enjeu matériel dans la relation du public non spécialisé aux courts-métrages d'animation de fin d'études : la diffusion est gratuite pour tous (ni le public ni le réalisateur ne payent). Le réalisateur n'a rien à perdre en diffusant son court-métrage en ligne, puisque l'opération n'est pas coûteuse et qu'elle n'empêche pas une diffusion commerciale pratiquement inexistante. Mais il n'a rien à gagner non plus : il ne tire aucun bénéfice de cette diffusion (ni emploi, ni relation professionnelle, ni même prestige).

Cette absence d'influence n'implique certes pas que, par certains aspects, le court-métrage d'animation de fin d'études ne présente pas les mêmes caractéristiques génériques que le long-métrage d'animation commercial. Nombre de ces films sont marqués par l'influence d'un grand réalisateur et il est difficile de ne pas retrouver dans *After Parties' Days Are Ending Too* (2009, Lou Beauchard) le style des *Noces Funèbres* (2005, Tim Burton et Mike Johnson) ou dans *La Main des Maîtres* (2008)¹⁰ celui de Miyazaki. Au-delà même du cinéma d'animation, nombreux sont les films de fin d'études qui s'inspirent des genres du cinéma en prise de vue réelle et *Metropolitan* (2009, Thibault Vuillin)

¹⁰ Vivien Chauvet, Clément Delâtre, Adrien Toupet.

s'inscrit dans la lignée des films de braquages comme *Hokuna* (2009)¹¹ dans celle des *Indiana Jones*. En réalité, il n'est pas possible de séparer hermétiquement les trois instances, dans la mesure où les références qui construisent le goût et donc conditionnent la réception du public non spécialisé appartiennent également au substrat culturel des deux autres instances. Mais c'est précisément pour cette raison qu'il est impossible d'y reconnaître une influence propre à la troisième instance qu'est le grand public, une influence qui serait exclusivement normalisatrice.

Remarques finales

En somme, le cinéma d'animation paraît séparé en deux mondes : celui du grand public et de ses longs-métrages commerciaux où la cohérence imposée par la troisième instance est surdéterminante et celui des circuits académiques et professionnels, où cette influence est inefficace. Inefficace ou, plutôt, non exclusive : les références que l'on serait tenté, dans un premier temps, d'attribuer spécifiquement à ce grand public non spécialisé, sont en réalité partagées par l'ensemble des trois instances. En cela précisément qu'elle fonctionne ponctuellement mais de manière systématique, c'est-à-dire qu'elle ne participe pas d'une stratégie concertée mais d'une pratique culturelle commune, la référence aux genres cinématographiques, qu'elle tienne du pastiche ou de l'innovation prometteuse, est un terrain commun susceptible d'être exploité. Plus qu'une étude sur les genres du cinéma d'animation en tant qu'il procède d'un ensemble de techniques spécifiques (l'animation), c'est une étude sur les genres, indépendamment des techniques, qu'il reste à écrire, du point de vue esthétique, une étude où le *Metropolis* de Rintarō côtoierait celui de Fritz Lang.

Il n'en demeure pas moins que les principaux critères de cohérence des films de fin d'études, les principales déterminations intériorisées par l'œuvre au cours de sa conception et qui préparent sa réception, sont d'ordre technique. Si le court-métrage d'animation est un objet relativement étrange pour le grand public, c'est peut-être alors qu'il échappe au mode de réception pour ainsi dire romantique qui domine très largement le discours cinématographique ambiant. Par mode de réception romantique, j'entends l'attente, par le téléspectateur, d'une œuvre qui soit inspirée, qui soit marquée par un style émanant d'une personnalité individuelle, et qui constitue, de la sorte, un objet esthétique. Le film de fin d'études répondrait plutôt à une réception rhétorique, qui privilégie l'imitation habile des modèles plutôt que l'originalité du génie, mais surtout qui met en avant des capacités de perfection technique acquises et reproductibles, plutôt que l'insaisissable vertu d'une puissance créatrice. Moins esthétique, donc, non moins artistique.

¹¹ Julien Médina, Benoît Moranne, Pierre Platel, Julien Trouchet.

François-Ronan DUBOIS
Grenoble