

Atelier « Animation et écriture documentaire »

Intervenants :

Valérienne Boué – Productrice aux Films d'Ici.

Denis Bourgeois - Responsable du master d'écriture documentaire Créadoc, Université de Poitiers.

Anca Damian – Réalisatrice (*Le Voyage de Monsieur Crulic*).

Patrick Zachmann – Réalisateur et Photographe

Modératrice :

Cécile Noesser – Responsable de l'Observatoire de l'AFCA.

Xavier Kawa-Topor passe la parole à Sabine Zipci, déléguée générale de l'AFCA, qui exprime sa satisfaction de continuer à être partenaire des rencontres à l'Abbaye de Fontevraud et que leur succès montre l'importance de mettre en place des temps de réflexion et de partage d'expérience autour de la question de l'écriture du cinéma d'animation.

Cécile Noesser prend la parole pour présenter la rencontre et préciser que cette année, le profil des intervenants aux tables rondes a été diversifié, pour inviter des participants qui ne sont pas nécessairement du giron de l'animation.

« Nous avons ce matin une table ronde composée uniquement de transfuges, de gens qui ne sont pas tombés dans le bain de l'animation lorsqu'ils étaient enfants. Ils ont en commun de venir du monde du documentaire, et d'avoir fait le grand saut vers l'animation à un moment ou un autre de leur trajectoire. L'animation a toujours accueilli des mondes artistiques un peu connexes – nous parlions hier de la bande-dessinée qui a un rapport un peu plus intime et évident avec l'animation. Le documentaire était sans doute moins attendu, mais, tout de même, on en parle beaucoup depuis *Valse avec Bachir*. Ce film a provoqué une sorte de tournant dans l'animation. »

Cécile Noesser introduit alors les « Créadoc », noms donnés à des petits films documentaires d'étudiants. « C'est d'abord le nom d'une formation dont est responsable Denis Bourgeois (installée dans la CIBDI d'Angoulême). Il s'agit d'un Master de formation au documentaire, sur deux ans, dont la première année est consacrée à un travail documentaire radiophonique. Cette formation a décidé de s'allier avec l'EMCA, (École des Métiers du Cinéma d'Animation), pour proposer à ses élèves de mettre en image des Créadoc sonores. Denis Bourgeois, vous disiez que la première année avait été une sorte de « non rencontre » entre les étudiants des deux écoles. Par la suite, cette collaboration a donné des œuvres composites, qui ont de plus en plus leur place dans les festivals et sont appréciées. »

« Pourriez-vous revenir sur la genèse de ce partenariat et sur la manière dont vous avez dû l'adapter pour qu'il puisse donner lieu véritablement à une rencontre ? »

Denis Bourgeois commence par répondre qu'entre le Créadoc et l'EMCA, « c'est totalement une rencontre de hasard. »

« C'est Serge Elissalde, réalisateur d'animation et intervenant à l'EMCA, qui est venu me trouver un jour pour me demander de lui prêter des enregistreurs car il voulait que ses étudiants enregistrent un peu de son pour essayer de l'intégrer dans des films d'animation de l'école. On lui a prêté des enregistreurs et deux semaines après je lui ai demandé si cela s'était bien passé et il m'a répondu que le résultat était mitigé et que le matériau n'avait pas été utilisé. Je lui ai répondu que c'était un métier d'être documentariste du son et de pouvoir faire quelque chose avec du son réel. Je lui ai donc proposé de travailler avec des documentaires sonores des étudiants du Créadoc pour que ses étudiants essayent d'en faire quelque chose. La collaboration a commencé de cette façon là. Cela fait six ans que ça dure, et l'évolution de ce partenariat est passé par beaucoup de phases différentes ».

Denis Bourgeois introduit un premier film, *Bastien et sa Maman* (Atam RASHO et Julie GOSSELIN), qui date de la quatrième année de la collaboration entre le Créadoc et l'EMCA.

Projection du court métrage.

« Ce film représente un mois de travail pour les étudiants en animation, continue Denis Bourgeois. Les étudiants de l'EMCA sont venus assister à la fin du premier trimestre à la soutenance des étudiants du Créadoc, ils se sont partagés les sujets et ensuite ils ont travaillé leurs dessins pendant 3 semaines. À la fin, ce sont les étudiants du Créadoc qui ont mixé les films.

« La première année, nous avons organisé une première session de travail entre l'EMCA et le Créadoc, qui durait une semaine. Les étudiants de l'EMCA sont venus écouter les docs sonores des étudiants du Créadoc, ils en ont choisis certains, et ils ont fait des films pendant une semaine, c'étaient des sortes de marathons d'animation. Pour faire un film en une semaine, il leur a fallu au départ réduire la bande-son puisque les documentaires sonores duraient 15 minutes. Ils les ont réduit à 2 minutes, c'est donc une compression vertigineuse dès le départ. Ensuite, les étudiants du Créadoc ont aussi mixé ces petits films là. Et quand on a fait la projection collective de ces petits films, la moitié de la salle riait, les étudiants de l'EMCA, l'autre moitié pleurait, les étudiants du Créadoc. Ce n'est pas du tout évident de comprendre ce qu'est la matière du documentaire. Pour prendre un exemple, un sujet avait été beaucoup choisi : un étudiant du Créadoc qui travaillait sur le silence. Au début de l'année il avait travaillé sur un gardien de nuit dans un centre commercial qui subissait le principe de l'homme mort. Si la personne qui est chargée de surveiller ne bouge pas pendant 6 minutes, c'est elle qui déclenche l'alarme. C'est en fait le surveillant qui est lui-même surveillé. L'étudiant avait suivi ce gardien pendant une nuit. Trois films d'Animation avaient été faits à partir de ce sujet. Le réalisateur de l'un d'entre eux avait décidé de travailler avec de la pâte à modeler, et avait transformé le gardien de nuit en gros libidineux qui regardait des films pornographiques, alors qu'il s'agissait d'un jeune homme. À la fin du documentaire sonore, le personnage disait : « Moi, quand je rentre, je me blottis contre ma copine et il ne faut rien me demander ». Et les étudiants de l'EMCA avaient interprété que la copine en question était frustrée donc ils avaient fait une dernière scène où elle commençait à se caresser. L'étudiant du Créadoc était très fâché et comme c'était lui qui mixait, il avait coupé cette dernière scène. La première année de collaboration ne s'est donc pas très bien passée puisqu'il y a eu une incompréhension totale entre les deux parties. D'un côté comme de l'autre il s'agit de cinéma expérimental, mais les pratiques sont complètement différentes. Ce qui était difficile à comprendre pour les étudiants en animation était aussi difficile à comprendre pour les étudiants en documentaire.

« Pour la deuxième année, poursuit Denis Bourgeois, on a fait venir des théoriciens d'animation pour les étudiants du Créadoc et inversement pour ceux de l'EMCA. On a décidé également, pour cette deuxième année, de monter les ateliers à deux semaines de production au lieu d'une. Il y a eu à nouveau des problèmes. Par exemple, il y avait un film qui portait sur les gens du voyage qui passaient du côté évangéliste, qui s'appelait *Dieu est entré dans ma caravane*. Le personnage principal n'arrêtait pas de répéter « Dieu est entré dans mon cœur », et les étudiants de l'EMCA qui travaillaient sur ce film, avaient décidé que, comme ils étaient athées, ils n'avaient pas envie d'entendre le mot « Dieu », donc ils l'ont coupé dans le film, qui perdait alors son sens. L'étudiant du Créadoc était encore une fois en pleurs. Ainsi, la troisième année, on a fait un atelier de trois semaines, avec une semaine de repérage, pour que les étudiants de l'EMCA aillent sur le terrain avec les étudiants du Créadoc et découvrent la réalité du sujet. La quatrième année, nous avons eu le prix Arte du Court Métrage pour un des films Créadoc et là on a eu un cas de crise. Comme il y avait des droits d'auteurs puisque le film allait être diffusé, l'étudiante de l'EMCA qui était concernée, avait décidé que c'était elle l'auteur et qu'elle devait donc toucher les droits d'auteur. Je n'étais pas d'accord du tout, je trouvais que c'était des films de collaboration et que les deux auteurs devaient être à égalité. Comme c'était la première fois que l'EMCA avait un prix de ce type pour un film, mes collègues de l'EMCA étaient prêts à céder au chantage de l'étudiante qui déclarait que si elle ne touchait pas la totalité des droits d'auteur, le film ne serait pas diffusé. Moi, je ne voulais pas céder à ce chantage. Depuis avec l'EMCA on a fait des contrats d'auteurs qui stipulent que les étudiants sont à la fois scénaristes et coréalisateurs des films. Car en effet il y avait le problème de l'adaptation d'une œuvre première, le documentaire sonore, pour en fait une œuvre seconde à part entière. Nous avons, à partir de ce moment-là, repensé l'atelier en faisant en sorte que les étudiants commencent ensemble à partir du matériau sonore brut, pour construire ensuite le film, avec d'un côté l'image et de l'autre, la bande-son. D'ailleurs, nous faisons depuis travailler les étudiants du Créadoc sur des formes courtes musicales. Ce sont des films de 3-4 minutes, ils travaillent donc sur l'intensité dramatique de la musique qu'ils fabriquent eux-mêmes à partir de matériaux documentaires. Maintenant, les étudiants comprennent bien qu'il y a deux auteurs, un qui s'occupe de l'image et l'autre du son, qui travaillent en interaction et qui échangent. L'un propose des choses, l'autre lui répond. Ils écrivent ensemble le film, à deux niveaux différents. L'atelier dure à présent quatre semaines. »

Cécile Noesser, au sujet de l'interaction entre l'animation et le documentaire, note que plus l'animation prend de la distance avec la bande-son et creuse l'écart, plus le film est réussi. Elle demande à Denis Bourgeois si cela vient d'une consigne donnée aux étudiants ou si cela découle de l'évolution de l'organisation de ces ateliers.

Denis Bourgeois répond qu'avec les autres enseignants ils ne donnent pas de consignes mais qu'ils essaient de créer des dispositifs qui fonctionnent.

« On s'est très vite aperçu, ajoute-t-il, que soit l'image était l'illustration du son, soit le son était l'illustration de l'image et cela ne fonctionnait pas du tout, c'était sans intérêt. L'un n'apportait rien à l'autre. C'est à partir du moment où il y a une confrontation du son et de l'image que quelque chose se passe dans les films. Un des premiers exemples de film qui fonctionne, c'était la deuxième année, c'était un film sur les sans-papiers où les étudiants de l'EMCA ont décidé de partir non pas du documentaire sonore, mais des rushes du sujet. C'était la description d'une reconduite à la frontière. Ce qu'ont pris les étudiants, c'étaient les témoignages d'amis du reconduit qui disaient « il est

comme ci ou comme ça ». À l'image, il y avait tout le processus de la reconduite à la frontière, on voyait quelqu'un qui allait dans un camp, qui était jugé, et qui partait dans un avion ; au son, on avait les témoignages des amis qui parlaient de cette personne. Et ce type de contraste fonctionne très bien. Ce qui était difficile à comprendre pour les gens de l'animation, c'est que le réel, le documentaire, est très plastique, c'est-à-dire que ce n'est pas un bloc figé. À partir du moment où l'on comprend qu'il y a un enjeu expressif aussi bien au niveau documentaire qu'au niveau de l'animation et que ces deux niveaux doivent rentrer en relation et se questionner l'un l'autre, il commence à se passer des choses.

Projection d'un deuxième Créadoc, intitulé Sur sa peau, de Laura Carton et Anne-Louise Erambert.

Cécile Noesser passe ensuite la parole à **Anca Damian**, réalisatrice du *Voyage de Monsieur Crulic*, qui a eu le Cristal d'Annecy en 2012, et qui prépare actuellement un deuxième long métrage. Cécile Noesser lui demande tout d'abord de revenir sur son expérience de réalisation de documentaires et sur la raison pour laquelle elle est arrivée à l'animation, et de parler également de son expérience de documentaire en prison, qui a initié la réflexion sur le fait qu'elle avait besoin de l'animation pour raconter l'histoire de Crulic.

Anca Damian rappelle qu'elle n'était pas réalisatrice que de documentaire, mais aussi de fiction.

« Je viens des arts visuels, j'ai également été directrice de la photographie, alors mon univers est un peu mélangé. Quand je suis tombée sur le cas Crulic, c'était mon troisième film lié à la prison donc je connaissais déjà le système pénitentiaire. J'ai commencé à faire des recherches difficiles sur ce qui s'était passé à l'époque en Pologne. Au début j'avais pour projet de faire un docu-fiction comme une journaliste à la recherche de la vérité. Mais plus j'avais dans le développement, plus je me suis rendue compte que la seule manière de raconter son histoire c'était par l'animation. Je voulais déjà utiliser l'animation dans mon précédent documentaire, mais j'y ai renoncé car je n'avais plus de temps ni d'énergie pour ce projet là. Mais pour *Crulic*, il me paraissait évident que toute son histoire ne pourrait être dite que par l'animation. Nous n'avions aucune image, seulement quelques photos d'enfance. Nous avons des témoignages de gens qui parlent de lui mais cela ne m'intéressait pas car ils ne disaient rien de la vérité du personnage. À l'époque où on a commencé le projet, l'animation en Roumanie était dans une sorte de sommeil, c'était le premier film d'animation depuis vingt ans. Cela présentait d'ailleurs un avantage car comme il n'y avait pas de tradition, je pouvais inventer des moyens plastiques de manière assez libre. Je ne sais pas si cela peut se répéter, mais nous avons fait ce long métrage à cinq personnes en huit mois avec un budget de 300 000 €, financé à plus de deux tiers après la fin du film. »

Cécile Noesser précise que si Anca Damian ne disposait d'aucune matière documentaire pour faire l'animation de son film, elle a tout de même réutilisé des objets réels dans le corps même de l'animation.

« Oui, répond **Anca Damian**, j'ai fait cinq mille photos pendant mes recherches et quand je suis arrivée dans le studio du son, j'avais la voix off que j'avais écrite et les témoignages des gens qui avaient connu mon personnage. Nous avons utilisé les photos comme la base de l'histoire qui tirait toute sa valeur du fait qu'elle était réelle. Si j'avais inventé cette histoire, elle n'aurait aucune valeur.

Cécile Noesser demande à Anca Damian de rappeler brièvement l'histoire du Voyage de Monsieur Crulic.

« C'est l'histoire d'un Roumain, raconte **Anca Damian**, qui est arrêté en Pologne pour le vol d'un portefeuille et mis en prison. Il y avait un débit de 500 € sur la carte bancaire volée et Crulic a été accusé. Il commence alors une grève de la faim et il finit par mourir au bout de quatre mois à l'hôpital. En effet, il a été libéré six heures avant sa mort car la prison ne voulait pas prendre en charge sa mort.

Cécile Noesser interroge ensuite Anca Damian sur les conditions de production du film, dans un contexte peu effervescent en Roumanie à l'époque, et sur la manière dont Anca, n'étant pas elle-même animatrice, a réussi à dialoguer avec son équipe réduite pour créer un univers graphique.

« Je viens tout de même des Arts visuels, rappelle **Anca Damian**. À ce moment-là, j'ai rencontré un studio qui faisait de l'art publicitaire. Comme personne ne faisait d'animation dans le pays, je n'avais aucune référence pour prendre quelqu'un d'autre. J'ai donc suivi mon intuition pour choisir un lieu où je pensais que les choses allaient bien se dérouler créativement parlant. Le studio était composé de trois personnes et on en a engagé encore une autre qui venait de la publicité. Il y avait deux personnes pour la partie plus créative et trois pour les aspects techniques. Nous n'avions aucune garantie que cela allait marcher. Heureusement cela a marché. »

Cécile Noesser évoque à présent le projet que développe actuellement Anca Damian, le deuxième volet de sa future trilogie. Elle demande à la réalisatrice d'en dire quelques mots avant de projeter le trailer du film.

« Quand j'ai fait le film sur Crulic, répond Anca Damian, j'ai eu en tête de commencer une trilogie sur le thème de l'héroïsme. J'entends par héroïsme des gens qui donnent d'eux ou qui meurent pour quelque chose. Crulic a donné sa vie pour sa vérité. Dans le deuxième volet, il s'agit de quelqu'un qui veut mourir pour changer le monde. Cette histoire se passe en France, avec une liaison avec la Pologne car elle parle d'un réfugié politique à Paris. Il a vécu en dehors de la société pour être libre. Il était aussi alpiniste : côtoyer la mort c'est aussi prouver sa force. Il n'aimait pas être mêlé à un groupe. Il a fini par lutter en Afghanistan avec Masout. L'histoire de Don Quichotte, où il y a de l'aventure, du burlesque, de la poésie, du tragique et du cynisme, me convenait parfaitement pour faire ce film. Cette fois-ci j'utilise aussi beaucoup de styles graphiques qui apportent ce mélange de sentiments : c'est plus riche que Crulic qui, lui, avait besoin de simplicité, pour rendre compte de la pureté du personnage principal. Ce deuxième volet est plus riche visuellement même si on reste dans la même famille graphique. »

Projection d'un extrait du trailer du film, La montagne magique

Cécile Noesser souligne, après le visionnage, l'importance pour la réalisatrice d'avoir voulu garder le côté composite et éclectique de l'image qu'elle avait déjà employé sur *Le Voyage de Monsieur Crulic*.

« Pour ce deuxième film, précise **Anca Damian**, comme le personnage réel dont est adapté l'histoire faisait des dessins, j'avais déjà une base visuelle. Et puis l'histoire du chevalier était déjà dans ma tête donc il y avait beaucoup de références visuelles dans le scénario. J'ai beaucoup utilisé ce que la réalité m'a donné au cours de toutes mes recherches. J'ai notamment passé aussi dix jours en Afghanistan, ce qui m'a apporté une superbe histoire sur une chèvre. Je ne veux pas utiliser une

technique qui ne soit pas effective ou qui ne serait pas adéquate à l'histoire. Mon but est de trouver la technique qui serve le plus l'histoire. »

Cécile Noesser remercie Anca Damian pour son intervention et amorce la transition vers le projet de Patrick Zachmann, réalisateur, et Valérienne Boué, productrice, intitulé *Mister Wu* .

« Ce projet, explique Cécile Noesser, contrairement à l'intitulé de la table ronde, est une fiction, fondée sur un matériau documentaire et biographique très important qui a guidé le choix du tournant vers l'animation. »

Puis **Cécile Noesser** s'adresse à Valérienne Boué et l'invite à raconter le début du projet et la manière dont Patrick Zachmann est venu vers elle.

« Patrick avait travaillé avec les Films d'Ici précédemment, commence **Valérienne Boué**. Serge Lalou avait produit son documentaire *Bar centre des autocars*. Pour *Mister Wu*, Patrick est venu me voir en 2009 et on a commencé à parler de ce projet. À cette époque, les Films d'Ici venaient de coproduire *Valse avec Bachir*, qui avait été un peu une brèche ouverte, et on avait la volonté de poursuivre dans cette voie. Les Films d'Ici est une société qui s'est bâtie depuis 1984 sur le documentaire de création et la fiction à la télévision et au cinéma, avec toujours la volonté d'accompagner des auteurs au plus près et également de tisser des passerelles entre les genres, de les décloisonner et d'explorer de nouveaux champs. Nous travaillons avec Patrick sur ce projet depuis cinq ans. Mais entre temps, les Films d'Ici ont été présents dans le champ de l'animation, notamment avec la série *Le Laboratoire d'Images*, avec les étudiants de Supinfo com d'Arles et de Valenciennes, ou la série *Sacrés caractères* de Thomas Sipp (<http://nvx.franceculture.fr/sacres-caracteres/>), sur la typographie, coréalisée par Serge Elissalde. Le projet de Patrick raconte l'histoire d'un photographe, Joseph Breitman, qui part à la rencontre du monde chinois pour une enquête. À cette occasion, il rencontre un personnage un peu énigmatique, Mister Wu, avec lequel il va nouer une relation d'amitié. Ils entament un voyage à travers la diaspora chinoise et ce voyage est aussi intérieur puisque le photographe accède à une part de vérité sur sa propre histoire à travers ce périple. C'est un projet de film qui pousse l'hybridation jusqu'à un point avancé puisqu'il mêle le réel et la fiction, puisqu'il est basé sur une histoire vécue par Patrick, qu'il a ensuite transformée en fiction avec ainsi des personnages inspirés de faits réels et adapté d'un livre, comme il vous en parlera tout à l'heure. Le film mêle également l'image fixe et l'image animée puisque le projet fait appel aux photographies prises par Patrick lors de cette enquête en Chine qu'il a lui-même faite il y a plus de vingt-cinq ans. Il mêle aussi la couleur et le noir et blanc et il s'inscrit dans une temporalité entre passé et présent. Là, on termine une étape de développement, on vient de déposer le film à l'avance sur recettes du CNC cette semaine et on espère une mise en production au printemps 2016.

Patrick Zachmann prend la parole pour expliquer comment il est passé de l'image fixe – il est photographe depuis trente-cinq ans (et depuis 1985 à l'agence Magnum) à l'image animée, « de la photographie au documentaire puis à la fiction avec ce projet en effet très hybride ».

« Je viens de la photographie documentaire et de l'agence Magnum dont l'un des fondateurs est Henri Cartier-Bresson. Mais en fait, quand je suis arrivé à Magnum en 1985, j'étais le plus jeune et je ne m'inscrivais vraiment pas dans la tradition photographique française qui est plutôt basée sur la photographie de rue, sur l'icône, comme la pratiquaient Cartier-Bresson ou Willy Ronis. Moi j'étais

plutôt dans la narration. Lorsque je suis arrivé à Magnum je me sentais plus proche de Raymond Depardon que d'autres photographes qui travaillaient sur des images isolées. Au bout d'un moment, je me suis heurté aux limites de la photographie qui a un cadre dont on ne peut sortir. On a beau changer le cadre, changer le format, il y a des paramètres qui ne sont pas dans la photo et cela fait à mon avis sa force, à savoir son silence, et sa faiblesse lorsque ces paramètres vous manquent. Moi, c'était surtout le son, la parole des gens qui m'importent beaucoup, le mouvement – dont la sensation est limitée en photographie – et le temps qui passe. C'est ainsi que j'ai pris la caméra avec mon premier court métrage qui s'appelait *La mémoire de mon père*. J'avais alors besoin de prendre le micro, plus que la caméra là, pour interroger mon père sur son histoire, sur le passé qu'il ne m'avait jamais transmis.

« Mes films documentaires, explique Patrick Zachmann, sont toujours un prolongement d'un travail photographique. *La mémoire de mon père* était une prolongation, dix ans après, d'un travail que j'avais fait et qui s'appelait *Enquête d'identité*, et où je m'étais aperçu qu'il manquait une partie, à savoir l'histoire de mon père que je ne connaissais pas. Il y avait quelques photos de lui dans le livre, mais les portraits que j'avais faits de lui ne me satisfaisaient pas, je trouvais qu'ils n'étaient pas bons. Je me suis demandé pourquoi ils n'étaient pas bons et c'est comme ça que j'ai décidé de prendre la caméra et de faire mon premier film. Je me suis dit : « Il faut que je rompe le silence ». Après, j'ai fait un deuxième film, *Allers-retour, journal d'un photographe*, sur le Chili essentiellement, sur la disparition des corps et sur les traces de la dictature de Pinochet. Pour ce film j'ai fait toute une série de photographies dans le désert d'Atacama, au nord du Chili, qui étaient dans le film. Ensuite, il y a eu *Bar centre des autocars*, qui a été une autre étape. Dans tous mes films j'essaye de réfléchir sur le passage et l'interaction entre l'image fixe et l'image animée. *Bar centre des autocars*, c'est l'histoire, vingt-trois ans après, d'une expérience que j'avais menée, à la demande d'une institution culturelle : il s'agissait de donner des appareils photos à des jeunes, issus des quartiers nord de Marseille, qui étaient dans des situations très difficiles, et de les faire travailler sur le sujet que l'on voulait. Je voulais, de mon côté, faire un travail sur la jeunesse. Je les ai donc fait travailler, pendant six mois, sur leur identité, et moi j'ai fait un travail photographique sur chacun d'entre eux que j'ai suivi sur un an. Cela a donné un corpus que j'ai utilisé vingt-trois ans après quand j'ai décidé d'aller à leur recherche et de savoir ce que ces jeunes, qui avaient seize ou dix-sept ans à l'époque, étaient devenus.

Passage du début du film Bar centre des autocars.

Patrick Zachmann, éclairant l'extrait qui vient d'être diffusé, explique que ses films sont une matière à réflexion sur les passages de l'image fixe à l'image animée, sur les limites de la photographie et aussi sur la manière de montrer autrement ses photographies.

« Mon passage vers le cinéma, poursuit-il, s'est opéré aussi à un moment où la presse a commencé à être un peu sinistrée pour nous photographes car nous avons beaucoup moins de commandes. Pendant longtemps on a même financé nos projets personnels par des commandes de presse. Je me suis donc interrogé et je me suis dit que mes documentaires pouvaient aussi être une façon de montrer autrement mes travaux photographiques ».

Patrick Zachmann en vient ensuite à *Mister Wu*, son projet de long métrage en cours.

« Le film est parti d'un travail photographique que j'ai mené pendant huit ans sur la diaspora chinoise. J'ai commencé ce reportage sur le milieu extrêmement hermétique qu'est la communauté chinoise de Paris que j'ai eu du mal à pénétrer. Comme ce qui m'intéresse ce ne sont pas les photos superficielles ou exotiques, j'ai commencé à chercher un pont pour rentrer plus en profondeur. J'ai alors rencontré un personnage, que j'ai appelé « W » dans mon livre sorti en 1995. J'ai sorti ce livre après un voyage de trois mois que j'avais fait avec lui à Hong-Kong, à Taiwan, en Chine du Sud, notamment dans son village d'origine, et ensuite en Thaïlande. Dans le livre, déjà, je racontais l'histoire de notre relation en plus des photos : il y avait plusieurs niveaux de lecture entre les légendes factuelles, les notes extraites de mon journal, et un texte qui racontait le hors champ photographique, c'est-à-dire justement notre relation que je n'avais pas pu restituer visuellement. Il s'agissait de la relation psychologique et humaine entre un occidental et un chinois, qui se trouvait être, en plus, fasciné par les juifs. De mon côté, je venais de faire un travail, *Enquête d'identité*, sur l'identité juive, et j'étais fasciné par les chinois. Donc ce livre et cette rencontre, c'est un peu l'histoire d'un occidental fasciné par les chinois et par la mafia, par cet univers de silence, de non-dits, de tension, et de ce chinois fasciné par l'Autre. Nous avons une relation un peu compliquée, et après ce voyage et après quelques années, il a disparu. Plusieurs années après ce livre j'ai commencé à vouloir aller plus loin et savoir pourquoi il avait disparu. L'idée est née de faire un film. *Valse avec Bachir* était sorti à ce moment-là et m'a influencé dans l'idée d'utiliser de l'Animation. C'est à ce moment-là que j'ai été voir Serge Lalou des Films d'Ici qui avait produit mon précédent documentaire. Il m'a introduit à Valérianne Boué.

Cécile Noesser introduit le trailer de *Mister Wu* qui mêle prise de vue réelle (fiction avec un acteur), animation et photographies de Patrick Zachmann, et évoque la collaboration avec Liu Jian pour l'animation.

Valérianne Boué parle d'une « sorte de photographie sur ce que pourra être le film ».

« Cela nous a permis d'entamer concrètement la collaboration avec Liu Jian et surtout de montrer aussi qu'on pouvait passer de la photographie à l'animation, que c'était un défi formel que l'on pouvait relever. On a conçu ce trailer comme un outil pour montrer que ce passage est possible et que la collaboration avec Liu Jian s'est amorcée de manière très encourageante. Nous avons tourné des séquences de prise de vue réelle avec les moyens que l'on avait, c'est une photographie aujourd'hui de ce que va pouvoir être le projet.

Extrait : on y voit le caractère composite des techniques utilisées : prises de vue réelles, animation et photographies noir et blanc pour certains décors.

Cécile Noesser reprend la parole : « Patrick, c'est la première fois que vous utilisez l'animation. Nous avons bien compris les enjeux narratifs qui sont la disparition de Wu et l'impossibilité de le représenter autrement que par l'animation, l'envie aussi de faire exploser les limites de votre photographie. Il y a aussi eu la rencontre avec Liu Jian. Pourriez-vous nous expliquer pourquoi lui et ce que cela a apporté au projet de travailler avec lui ? »

« On n'est pas arrivé à Liu Jian tout de suite, explique Patrick Zachmann, on est d'abord passé par d'autres collaborations avec des français, intéressantes mais qui n'avaient pas abouti pour des raisons diverses. Mon épouse, Florence Mialhe, avait vu un film de Liu Jian à Annecy et avait été fascinée par son univers et par son côté assez photographique finalement, et aussi par le fait qu'il fait

tout tout seul. J'ai donc regardé son premier film, *Piercing I*, que j'ai trouvé fantastique, avec des faiblesses et des fragilités, notamment sur l'animation, mais formidable quand même. Moi qui connais assez bien la Chine puisque cela fait trente ans que je me documente sur ce pays, que j'y vais régulièrement, je trouvais qu'il avait un regard très contemporain, pas du tout complaisant et cela me plaisait beaucoup. Nous nous sommes rencontrés à Paris d'abord, au Forum des Images, et le courant est tout de suite très bien passé entre nous. Puis, j'ai été le voir en Chine et là, une relation d'amitié s'est nouée et s'est approfondie depuis. On s'était dit que faire appel à un chinois serait plus économique, finalement pas tant que ça ! Outre le fait que j'aimais beaucoup son univers graphique, que je m'entendais bien avec lui, ce que j'aime dans cette idée de collaborer avec Liu Jian, c'est qu'il est chinois, et qu'il apporte aussi son empreinte, par le prisme de sa façon de penser chinoise, par plein de détails auxquels nous n'aurions pas forcément pensé. C'est cette collaboration, ces allers-retours, que je trouve très enrichissants, et qui m'ont d'ailleurs évoqué ma relation avec W. C'était un prolongement, une nouvelle histoire entre un chinois et moi.

Cécile Noesser rajoute que Liu Jian apporte également sa culture professionnelle d'animateur et demande à Patrick Zachmann ce que cela apporte dans leur dialogue et s'il a été surpris par sa manière d'aborder la narration.

« Les allers-retours se font essentiellement lorsque nous sommes ensemble, répond **Patrick Zachmann**. Le pilote nous a permis de tester notre équipe et de voir comment on pouvait travailler concrètement avec Liu Jian, donc avec quelqu'un qui est en Chine alors que nous sommes en France, car ce n'est pas simple. On a réussi à mettre en place des dispositifs et trouver des idées lorsque nous étions réunis (en Chine, ou à New York où il était pour trois mois) pour passer de la photographie à l'animation et vice-versa. Lorsque nous avons travaillé sur le story-board, Liu Jian a remis en question un certain nombre de séquences, parfois il trouvait qu'il n'y avait pas assez de temps par exemple. Il est dans un univers et dans un temps assez contemplatifs, ce qui va bien, je trouve, avec ce projet « photographique ». Je n'aurai pas pu travailler avec un animateur qui va très vite et où ça bouge tout le temps. Ici, nous sommes plutôt dans des successions de plans et cela convient bien à l'idée du passage à la photographie. »

Patrick Zachmann revient ensuite sur la raison pour laquelle il a choisi l'animation pour son projet.

« On aurait pu, pourquoi pas, faire tout le film en fiction, mais d'abord je ne m'en sentais pas capable, et de plus cela ne m'intéresse pas, car j'avais envie d'aller plus loin dans ce rapport entre l'image fixe et l'image animée. Je trouve qu'avec la fiction, c'est très réducteur et très brusque aussi. L'animation permettait des transitions plus fluides, plus créatives, et je n'avais pas non plus envie de représenter Wu, j'avais envie qu'on le garde dans l'espace de l'imaginaire. Garry Bardine a dit hier qu'il aimait l'animation parce qu'il n'y a pas de limite, et cela m'a bien plu. Je me suis dit : « C'est exactement le contraire de la photographie ». C'est ce pourquoi je cherche à dépasser les limites de mon cadre et de la photographie. En allant vers l'animation, cela me donne une très grande liberté pour exprimer tout le hors champ dont j'ai parlé, c'est-à-dire tout ce que je n'ai pas photographié pendant ces trois mois de voyage avec W : nos discussions, nos incompréhensions, mon exigence et mon impatience parfois... D'ailleurs, une des raisons pour lesquelles j'ai eu envie de faire le film, c'est que je m'interroge depuis longtemps sur l'éthique du photographe. Comment faire pour rendre compte du monde, comment faire pour ne pas prendre sans rien donner ? C'est une des contradictions du photographe, on prend de la réalité, on prend des gens et on ne restitue pas

beaucoup. Quelques fois c'est très douloureux, pour nous comme pour eux. J'ai mis un certain temps à comprendre que la photographie devait être un échange où le photographe ne devait pas se contenter de "prendre". Plus on donne et meilleures seront les photos. Avec Wu, rétrospectivement, je me suis aperçu que j'ai fait des erreurs : je ne me rendais pas compte que lui m'a beaucoup donné, s'est mis en péril, a mis des contacts personnels en action, et qu'il attendait peut-être quelque chose de moi que je n'ai pas su lui donner, et qu'il n'a pas exprimé non plus. Ce film parle donc de ces malentendus et revisite, avec le temps, une histoire en mêlant, dans ce projet hybride, de la fiction, mes photographies et de l'animation.

Cécile Noesser donne la parole au public.

Question : L'enquête de Patrick Zachmann va-t-elle continuer ? Pourquoi avoir choisi un acteur pour jouer son propre rôle ?

Patrick Zachmann répond que l'enquête est finie et que finalement il n'était pas allé très loin dans la recherche de Monsieur Wu.

« Finalement, cela ne m'intéressait pas vraiment de le retrouver, explique-t-il. J'ai compris qu'il avait décidé de disparaître. L'enjeu n'était donc pas de savoir ce qu'il était devenu, mais plutôt pourquoi il avait disparu, qui il était vraiment, pourquoi il était parti avec moi, quel était son intérêt là-dedans. L'enquête est donc finie mais la réflexion a évidemment continué et le film donnera des bribes de réponse sans réponse claire car il n'y en a pas. Quant à la deuxième partie de la question, je ne voulais pas que ce soit moi dans le film. Cela a été une des premières difficultés que l'on a eu quand on a commencé l'écriture du scénario. Je travaillais avec un couple de scénaristes à qui j'ai transmis toute l'histoire, tout ce que je savais. On s'est aperçu à ce moment-là que j'avais du mal à me détacher de mon personnage et de celui de W. Petit à petit, le scénario a commencé à mûrir et à aboutir lorsque j'ai pris de la distance à la fois avec l'histoire et avec mon personnage. Cela m'est alors apparu évident que je devais prendre des libertés pour inventer d'autres personnages, comme l'acuponcteur qui permet de revisiter l'histoire à travers un prisme chinois, d'autres séquences, et que ce ne devait pas être moi qui devait jouer mon personnage. D'autant plus que je ne suis pas acteur. »

Question : « Ce film n'est-il pas un peu « une bouteille jetée à la mer » à M. Wu ? Il y a quelque chose qui n'est pas réglé dans cette relation étrange ».

Patrick Zachmann acquiesce en souriant : « Ce n'est pas faux. J'ai espéré pendant un moment qu'il fasse un signe et qu'il réapparaisse. Il n'est jamais réapparu. Ce film est un peu dédié à lui. Je dis des choses que je ne lui ai pas dites, c'est une façon de réécrire l'histoire d'une façon qui me semble plus juste avec le recul, et en même temps sans complaisance, puisque W est un personnage extrêmement complexe avec des zones d'ombre. À ma demande, il m'a quand même introduit dans des sociétés secrètes de la mafia chinoise, il entretenait le mystère autour de lui, il était déchiré entre une identité chinoise et une identité occidentale. Je ne sais pas s'il réapparaîtra, j'espère en tout cas qu'il ne me fera pas de procès ! ».

Cécile Noesser remercie les intervenants ainsi que la salle et clot le débat.