



Une brève histoire du court métrage

Une brève histoire du court métrage

En termes de diffusion, le court métrage se caractérise actuellement par un paradoxe : d'un côté il est omniprésent de manière potentielle sur tous les écrans d'ordinateur (via notamment les plateformes communautaires de type « Youtube » ou « Vimeo ») ; de l'autre, il est aujourd'hui presque totalement absent des salles, si l'on excepte les festivals spécialisés et les séances uniques organisées ponctuellement.

Situation et définition

Mais « tout » ou « rien », cela revient finalement au même : bien que la quasi-totalité de la production d'une année soit accessible sur le réseau, encore faut-il connaître l'existence de tel ou tel film pour pouvoir le visionner. En d'autres termes, l'absence de « programmation », d'aiguillage du spectateur, implique de fait une ghettoïsation du court métrage, dont le public réel se limite bien souvent aux seuls professionnels du genre et aux quelques passionnés qui scrutent les dernières réalisations des cinéastes qu'ils apprécient.

Pourtant, le court métrage ne se destine pas à un public restreint, pas plus qu'il ne se cantonne au simple exercice d'apprentissage réalisé dans le cadre d'une école technique. Plus de 500 films courts sont produits en France chaque année, qui composent un large corpus aussi riche et varié que méconnu, puisque largement relégué hors des circuits commerciaux standards et des systèmes d'exploitation traditionnels.

Qu'appelle-t-on « court métrage » exactement ? La définition institutionnelle délivrée par le CNC (Centre National du Cinéma, organisme de tutelle de toute la filière cinématographique française) précise qu'un court métrage est un film dont la durée totale est comprise entre 3 et 59 minutes (en pratique, tout film de moins d'une heure est considéré comme un court métrage). Mais c'est là une définition purement administrative et quantitative, donc minimale, qui ne rend guère compte de la nature et des spécificités du genre. D'ailleurs, peut-on juger un film sur le seul critère de sa longueur ? N'y a-t-il pas quelque arbitraire dans cette classification ? Ce qui fait la réussite d'un film n'est certainement pas sa durée, mais plutôt l'adéquation entre une forme et un propos, l'un et l'autre se nourrissant mutuellement sans pouvoir être séparés. Si bien que certains projets impliquent plusieurs heures de projection, tandis que d'autres ne nécessitent que quelques minutes, ce qui semble aller de soi.

L'histoire du cinéma nous enseigne par ailleurs que cette discrimination par la taille du métrage n'a pas toujours été de mise, et montre que plus est que les films, eux aussi, ont d'abord commencé petits.

Des vues Lumière au long court

En effet, on oublie souvent qu'historiquement, le court métrage a précédé le long. Tant que le montage n'a pas été « inventé », un film se limite au contenu d'une seule bobine, c'est-à-dire 17 mètres de pellicule à raison de 18 images par seconde, soit 50 secondes de durée totale. Les 1 500 vues Lumière qui ont été tournées entre 1895 et 1905 n'excèdent donc pas la minute de projection, sans pour autant léser le spectateur ni amoindrir sa réaction face à ce qui lui est montré. Au contraire, on sait que l'impact émotionnel du cinéma des premiers temps était tel qu'il suscitait des réactions extrêmement vives. Ainsi,



01



02



03



04

lors de la projection de **L'arrivée du train en gare de La Ciotat [01]**, réalisé par les frères Lumière en 1895, plusieurs personnes ont pris peur et ont quitté leur siège, pensant que la locomotive aller sortir de l'écran et venir les écraser. Bien que cela semble très excessif aujourd'hui, il faut bien mesurer que c'était la première fois que le public voyait des images animées sur une surface aussi grande, et que ces petites bobines de 50 secondes créaient l'évènement tout en déclenchant un puissant effet de sidération sur le public.

Dans les années 1900, le métrage des films s'allonge progressivement. En 1915, Georges Méliès tourne une « superproduction » de science-fiction, **Le Voyage dans la lune [02]**, dont la durée alors inhabituelle (15 mn) n'est pas étrangère à son énorme succès (surtout pour un film reposant sur des trucages

alors difficiles à mettre en œuvre). En parallèle du cinéma de l'imaginaire et de la féerie chers à Méliès, plusieurs adaptations d'œuvres littéraires prestigieuses sont réalisées, affichant des durées de plus en plus longues. Ainsi, **L'Assommoir [03]** (d'après Émile Zola) d'Albert Capellani (1909) est, avec ses 34 minutes, considéré comme le premier « long métrage » du cinéma (bien que l'expression n'apparaisse qu'aux alentours de 1911). Le même Capellani franchit une frontière importante lorsqu'il lance en 1913 le tournage d'une version pharaonique des **Misérables [04]** (de Victor Hugo) en deux parties dont chacune doit durer deux heures. Face à ce type de projets qui se multiplient, le court métrage va cesser d'être la norme du cinéma.

Une brève histoire du court métrage

L'avant-programme et l'avant-poste des avant-gardes

Toutefois, jusqu'à la fin des années 20, la nature de la « séance de cinéma » va assurer la survie du court métrage. En effet, lorsque l'on achetait son ticket, on ne payait pas pour voir un seul film. Chaque séance comportait un « avant-programme » composé de bandes burlesques, de reportages d'actualité, de films d'animation et surtout de *serials*, genre disparu qui est l'ancêtre

de la série télévisée, où des personnages récurrents fidélisaient facilement le public, qui attendait la suite de l'histoire avec impatience la semaine suivante. Ce n'est qu'après ce copieux avant-programme de films courts qu'était projeté le film principal, si bien qu'une séance de cinéma durait en fait plusieurs heures.

En réaction face à la mode des grandes adaptations littéraires souvent académiques, plusieurs artistes d'avant-garde, issus principalement des mouvements dadaïste et surréaliste, vont s'emparer du court métrage pour lui redonner ses lettres de noblesse artistiques. Dans *La Coquille et le clergyman* [05] (1927) ou dans *Un Chien Andalou* [06] (1928) par exemple, Germaine Dulac et Luis Bunuel (épaulé par Salvador Dali) brouillent sciemment la narration classique en déconstruisant les liens logiques et chronologiques pour y préférer les rimes visuelles et autres effets de collusion plastique (voir également *Le Ballet mécanique* [07] de Fernand Léger en 1924, qui associe des formes géométriques avec des fragments de visages féminins). Leur but commun est la recherche d'une écriture qui ne doive rien ni à la littérature ni au théâtre, mais qui serait uniquement le fait des moyens spécifiques dont dispose le cinéma (montage rythmique, surimpressions, ralentis, accélérés, etc.). Ce cinéma d'avant-garde va attirer un nouveau public dans les salles et contribuer à la naissance des premiers ciné-clubs.

Double-programme et zone de turbulences

Néanmoins, la conception de la séance de cinéma, telle qu'elle était alors pratiquée, va être bouleversée au détriment du court durant les années 30. Le parlant amène une standardisation de la durée des longs métrages (90 mn), et l'avant-programme est supprimé au profit du double-programme : chaque séance propose désormais deux grands films, ce qui va quasiment faire disparaître le court métrage des salles.



05



06



07

Mais sous le régime de Vichy, les exploitants manquent de films et le double-programme est interdit, si bien que, de fait, le court métrage devient obligatoire. Seulement, ce contexte pourtant favorable va surtout donner naissance à une kyrielle de productions de commande peu originales, à l'exception de quelques titres comme *Aubervilliers* [08] (1945) d'Éli Lotar (sur les conditions de vie dans les quartiers insalubres des grandes villes), ou *Le Sang des bêtes* [09] (1948) de Georges Franju (sur le massacre des animaux dans les abattoirs de Vaugirard).

Le renouveau du court métrage documentaire dans les années 50



08



09



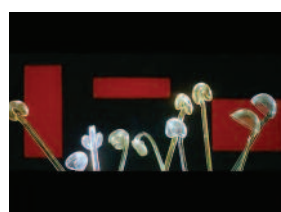
10



11



12



13

Quand un décret met fin à l'obligation de diffusion d'un court métrage à chaque séance, plusieurs cinéastes s'organisent et crée le « Groupe des 30 », qui milite activement pour le retour de l'accompagnement systématique de chaque long par un court (obtenu en 1955). La décennie sera surtout marquée par l'essor du documentaire, qui change de nature et se renouvelle considérablement, sous l'impulsion du climat intellectuel et moral de l'après-guerre, propice à toute forme d'engagement. La neutralité et la pseudo « objectivité » qui passaient jusqu'alors pour les vertus premières du documentaire, laissent ainsi la place à l'affirmation d'un point de vue personnel sur le monde et sur les choses. Plusieurs futurs grands cinéastes s'emparent de la forme brève et y développent une nouvelle forme d'écriture. Entre 1950 et 1958, Alain Resnais réalise plusieurs courts métrages sur des sujets totalement différents : l'œuvre de Picasso et sa genèse avec *Guernica* (1950), la colonisation et l'art indigène dans *Les Statues meurent aussi* [10] (1953), les camps d'extermination allemands dans *Nuit et brouillard* [11] (1955), la bibliothèque nationale dans *Toute la mémoire du monde* [12] (1957), ou bien encore la fabrication du polystyrène dans *Le Chant du styrène* [13] (1958). Loin de prétendre s'effacer pour laisser paresseusement parler les faits (lesquels ne peuvent être doués d'éloquence seulement lorsqu'ils

Une brève histoire du court métrage

passent par le prisme d'un regard particulier), Resnais transforme ces travaux de commande en un véritable laboratoire d'expérimentation stylistique et rénove les usages. Dans le même ordre d'idées, Chris Marker signe **Dimanche à Pékin [14]** (1955) et **Lettre de Sibérie [15]** (1958) en tournant résolument le dos à la prétendue transparence du cinéma documentaire classique. Au contraire, Marker imprime une subjectivité puissante à la matière qu'il filme. Le texte compte pour lui autant que l'image, au point de charger celle-ci de significations totalement différentes ; ce qu'il démontre dans une célèbre séquence de **Lettre de Sibérie**, en apposant successivement trois commentaires différents sur un même plan pour en faire varier le sens.

Nouvelle vague et premières armes

Cette vague nouvelle de documentaires intervient au moment même où les futurs cinéastes de la nouvelle vague font eux aussi leurs premiers pas derrière la caméra, en réalisant des courts métrages de fiction essentiellement.

Éric Rohmer et Jean-Luc Godard déclinent les aventures de « Charlotte et Véronique » en plusieurs titres, François Truffaut tourne **Les Mistons [16]**, quand Claude Chabrol et les autres affûtent également leurs armes, tout en participant ponctuellement à la vogue italienne des « films à sketches », qui sont des longs métrages composés de plusieurs courts, sur la base d'un cahier des charges et d'un thème communs. Barbet Schroeder en reprendra d'ailleurs le principe lorsqu'il crée sa société « Les films du Losange » et qu'il lance le projet collectif **Paris vu par... [17]** (1965), lequel réunit tous les réalisateurs issus de la revue **Les Cahiers du cinéma**, qui en réalisent chacun un segment, où il s'agit de développer une « nouvelle esthétique du réalisme », ce qui est précisément la marque de la nouvelle vague.



14



15



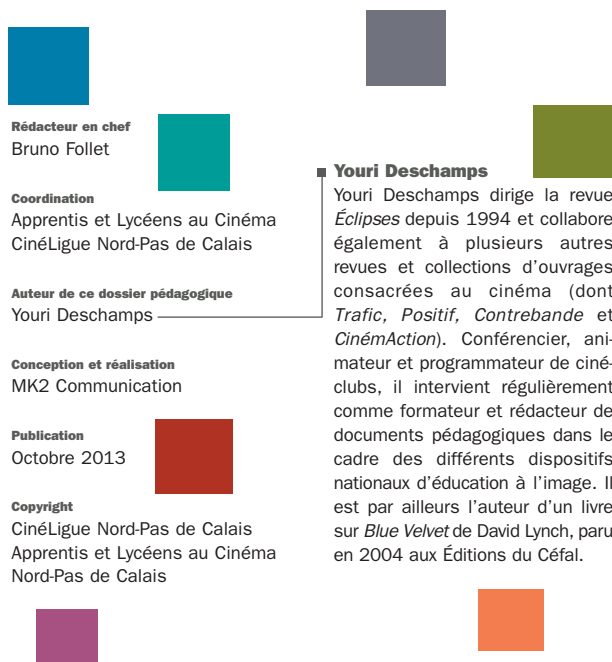
16



17

Au secours du court : le développement des festivals

Lors de la cérémonie des Césars de 1977, Jacques Tati prend la parole et s'insurge contre la disparition des courts métrages en salles. Passée la décennie 60, le genre descend effectivement peu à peu des écrans des grands circuits et se réfugie ailleurs, dans les festivals notamment, qui se développent alors de plus en plus un peu partout en France, et offrent la seule véritable alternative à de vraies diffusion et exposition. L'avant-programme a été définitivement abandonné, si bien que le court métrage sera désormais essentiellement montré dans ces manifestations spécialisées, souvent compétitives et festives, ce qui attire bon nombre de jeunes cinéastes et spectateurs. L'année 1983 voit la naissance de « l'Agence du court métrage », qui est créée dans le but de faire le lien entre ceux qui font les films et ceux qui les montrent, et ainsi favoriser la diffusion tout comme la conservation de tous ces films dit « courts », qui en disent pourtant long sur le cinéma, sur ses pratiques et sur son évolution, et parmi lesquels figurent d'authentiques chefs-d'œuvre unanimement reconnus.



Une opération d'éducation au cinéma et à l'image mise en œuvre par la Région Nord-Pas de Calais.

Initiée par le Ministère de la Culture et de la Communication, le Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, la Direction Régionale des Affaires Culturelles.

Avec le soutien du Rectorat de l'Académie de Lille.

En partenariat avec l'ARDIR (Association Régionale des Directeurs de CFA), la Direction Régionale de l'Agriculture et de la Forêt et la Chambre Syndicale des Directeurs de Cinéma du Nord-Pas de Calais.

Coordination opérationnelle : association Cinéligue Nord-Pas de Calais.

RÉGION Nord-Pas de Calais



Avec le concours des salles de cinéma participant à l'opération.

