

## **Le Benelux : laboratoire de l'Europe animée, par Philippe Moins**

Le Benelux, union économique et douanière entre les Pays-Bas, la Belgique et le Luxembourg préfigura dans les années cinquante l'Union Européenne.

Rien que de très pragmatique en somme que cette union. On aurait du mal à trouver en effet une vraie homogénéité sur le plan culturel entre ces peuples, qui parlent au moins quatre langues différentes. Au jeu des comparaisons, une enquête sur les goûts, les habitudes, les loisirs, les modes de vie, révélerait autant de disparités que de points communs entre les régions qui constituent les Pays-Bas, la Belgique et le Luxembourg.

S'il y a quelque chose de commun à trouver entre ces peuples, c'est avant tout une fascinante diversité d'inspirations, sur une portion de territoire relativement réduite. Celle-ci ne fait que reproduire une situation que connaît l'Europe toute entière, accumulation non réduite de singularités multiples.

Pourtant, à y regarder de plus près, les évolutions des pays composant le Benelux, si elles ne sont pas identiques, présentent des similitudes et empruntent des voies parallèles.

### **Un peu d'histoire**

Dans les années quarante, de véritables studios de dessins animés se créent pour la première fois et cela tant en Belgique qu'aux Pays-Bas, pour tenter de suppléer à la pénurie de dessins animés américains, interdits par l'occupant allemand. Ces débuts parfois mouvementés constitueront en réalité une sorte de faux départ pour une industrie naissante, mais on retrouvera certains des jeunes protagonistes d'alors dans les années cinquante et au-delà. Ceux-ci donneront la première impulsion au cinéma d'animation du Benelux. C'est le cas du Néerlandais Maarten

Toonder, surtout connu comme auteur de bandes dessinées (*Capi* et *Tom Pouce*), qui poursuivra jusque dans les années quatre-vingt une double carrière, dans la presse et au cinéma. Il sera à ses débuts associé à Joop Geesink, lequel volera ensuite de ses propres ailes pour se consacrer à la « stop motion », en créant son studio « Dollywood » (tout un programme), et assurer le succès d'un parc d'attraction aux Pays-Bas. Son personnage de Loeki, un petit lion créé pour la télévision, est encore dans les mémoires dans bien des pays européens.

Maarten Toonder sera un des premiers dessinateurs de BD européens à s'intéresser avec constance aux deux médiums, parfois jugés incompatibles : que l'on songe à l'attitude pour le moins réservée d'un Hergé en Belgique. Celui-ci autorisa néanmoins les adaptations de ses albums en séries télé puis en longs métrages, tout en se désintéressant de leur réalisation. Pourtant, Albert Fromenteau, Paul Nagant, Ray Goossens et quelques autres, des noms bien oubliés aujourd'hui, avaient tenté de faire de la Belgique une terre de dessins animés, dès les années quarante. Avec eux, des Franquin, Peyo et Morris d'un côté, Bob Demoor de l'autre, tous futurs grands noms de la B.D. franco-belge, faisaient leurs premières armes dans le dessin animé, bien avant qu'ils ne créent leurs héros de papier.

George Pal, émigré hongrois fuyant le nazisme dès 1933 vivra à Eindhoven aux Pays-Bas jusqu'en 1939. C'est là qu'il développera sa technique des marionnettes animées par substitution, avant de s'exiler aux Etats-Unis où il réalisera un très emblématique pamphlet qui préfigurait la Libération de cette Hollande qui l'avait accueilli : « *Tulips shall Grow* » (1942).

En Belgique, il y aura peu ou pas d'animation en volume (stop motion), des années quarante à aujourd'hui. La tendance vient à peine de s'inverser actuellement. À l'exclusion de deux réalisatrices, Paule Harmel et Claude Misonne qui pratiqueront dans les années quarante et cinquante l'une la « stop motion »,

l'autre la poupée animée, dans un esprit beaucoup plus « amateur » que leurs équivalents néerlandais, le cinéma d'animation belge sera intégralement placé sous le signe du dessin animé et de sa relation privilégiée à la BD.

C'est qu'en Belgique, la B.D. pèse très lourd et l'existence de deux grands hebdomadaires (*Tintin* et *Spirou*) et de trois éditeurs spécialisés (Casterman, Dupuis, Le Lombard) conditionne l'existence du médium animé belge, en particulier dans les années soixante et soixante-dix. Après une période d'expectative, ces éditeurs reviennent aujourd'hui sur le devant de la scène : Belvision existe toujours et fait office de « go between » dans des productions télévisées; Dupuis, Media Participation, Wallimage Entreprises et Sambrinvest sont partie prenante avec la RTBF de DreamWall, un studio basé à Charleroi qui exploite l'immense catalogue de tous les éditeurs de B.D. chapeautés par Media Participation (Dupuis, Dargaud, Lombard, etc.) Ils tournent pour le moment le nouveau long métrage d'animation d'Astérix et Obélix.

## **Paul Driessen et Raoul Servais**

Dans les années soixante, l'animation en Europe voit l'émergence d'une série d'auteurs qui s'expriment essentiellement dans le court métrage. Il y a plusieurs raisons à cela, parmi lesquelles l'apparition d'instances publiques favorisant l'octroi d'aides à la production. Il ne s'agit pas d'encourager une industrie, mais plutôt de favoriser une expression culturelle nouvelle, avec parfois un objectif éducatif. Une autre raison est l'émulation naissant des festivals spécialisés qui apparaissent : Annecy, puis Zagreb, Varna, Mamaia, etc.

La plupart de ces festivals se déroulent dans des pays d'Europe de l'Est. L'animation, qui y est totalement encadrée par l'Etat, fournit des films le plus souvent de qualité et dépourvus de toute contrainte de délais comme de rentabilité. Ils sont métaphoriques, voire subtilement dissidents et puisent une énergie nouvelle dans un graphisme moderniste ; par idéologie peut-être mais sûrement aussi par inclination naturelle, ils se démarquent du style B.D. et /

ou cartoon, hérité de Walt Disney. L'Ecole de Zagreb en particulier influence les auteurs d'Europe occidentale. Ceux-ci sont également séduits par la démarche qui, dans la foulée de Norman McLaren, encourage le court métrage à l'Office national du film du Canada.

Deux grandes figures apparaissent dans ce contexte, l'une en Belgique, l'autre aux Pays-Bas. Il s'agit de Raoul Servais (1928) et de Paul Driessen (1940).

Raoul Servais fait toute sa carrière en Belgique et récolte nombre de prix internationaux. De 1960 à 1980, ce réalisateur flamand réalise onze films d'animation, tous pourvus d'un univers graphique ou visuel différent, adapté au propos. Pour ce faire, il privilégie le langage visuel et graphique à la parole ; sa science du découpage et son travail précis sur le rapport entre l'image et le son le rendent aujourd'hui encore très contemporain. Ensuite, Servais attend quinze ans pour voir aboutir son long métrage « Taxandria », combinant effets spéciaux et prises de vues réelles, mettant même au point une technique qui lui est propre, la « Servaisgraphie », avant de recommencer à réaliser des courts métrages, dans un esprit légèrement différent.

Il crée en parallèle en 1967 la première section animation en Europe, à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Gand. Malgré des sollicitations répétées à l'étranger, il restera en Belgique.

Paul Driessen partage quant à lui sa vie entre l'Europe et le Canada, où il intègre l'Office National du Film. Il revient régulièrement aux Pays-Bas, où Nico Crama produit ses courts métrages. Des deux côtés de l'Atlantique, son œuvre manifeste une originalité particulière, centrée sur un graphisme qui lui est propre et que l'on retrouve dans chacun de ses films. On reconnaît un Driessen à la première seconde et cela le distingue d'un Servais beaucoup plus éclectique. Le dessin sinueux de Driessen donne une impression d'hésitation et de nonchalance

sans cesse contredit, une fois son dessin mis en mouvement. Alors que les films de Raoul Servais relèvent de thématiques qui leur sont extérieures, les films de Paul Driessen sont très auto réflexifs, développant à travers leur propre univers une interrogation subtile sur le médium lui-même. Un humour raffiné sous-tend l'ensemble. D'où l'utilisation répétée de « split screen », de jeux sur la bidimensionnalité et la perspective, la métamorphose, etc. Loin de n'être que des variations formelles, ils révèlent une profondeur qui cadre parfaitement avec la personnalité quasi orientale de leur initiateur, faite de sagesse et d'introspection.

Lui aussi collectionne les récompenses dans les festivals, mais Driessen va orienter progressivement son activité vers l'enseignement, à Kassel en Allemagne. Les longs métrages ne l'ont pas tenté.

Treize années séparent les naissances de Servais et de Driessen. Ce n'est pas tout-à-fait une génération mais sans doute le terreau qui les a vu pousser est sensiblement différent. Un Servais, très marqué par la guerre de 1940 puis par son expérience totalement autodidacte et individuelle de l'animation, contraste avec un Driessen embarqué très jeune dans le « Sous-marin jaune » des Beatles puis propulsé en Amérique du Nord.

A travers ces deux parcours hétérogènes transparaît une différence majeure : Servais part aux emplettes pour chacun de ses films en se basant sur une culture graphique héritée de la tradition picturale ou graphique, qu'il recycle à ses propres fins ; il finit par intégrer la photo et une sorte de prise de vues réelles réinterprétée. Driessen construit un style graphique personnel, cohérent et ludique. On ne peut imaginer ses films sans son graphisme, ils en sont indissociables et constitutifs. Ce style évolue avec le temps mais fonctionne toujours de la même manière.

L'influence de Driessen et de Servais sur leurs contemporains doit être évaluée avec prudence. Il coule de source que leur succès comme leur charisme ont suscité des vocations. Toutefois, il faut sans doute s'en réjouir, on ne compte peu ou pas d'épigones.

Seul « Flatlife » du Belge Jonas Geirnaert peut-il être récemment considéré comme un clin d'œil appuyé au « split screen » cher à Driessen, mais pas uniquement à lui. Sans doute l'un ou l'autre élève issu de l'Académie de Gand ou de Kassel manifeste-t-il quelque influence. En revanche, le courant instigué par ces deux personnalités a vu déferler ensuite quantité d'autres réalisateurs, tant aux Pays-Bas qu'en Belgique, par générations successives. Leurs styles et leurs aspirations divergent le plus souvent des « maîtres » mais il reste que ceux-ci ont ouvert la voie. Ceci n'enlève rien au talent de quelques autres pionniers que furent par exemple Jean Coignon, Jean-Paul Cambron ou Louis Van Maelder, par exemple.

Dans les années soixante, les Pays-Bas voient l'apparition de personnalités comme Gerrit Van Dijk et Monique Renault. Les thèmes féministes, un certain esprit « provo » (mouvement pré-soixante-huit surtout actif à Amsterdam) et décalé sont à l'ordre du jour. En Belgique, on retrouve une inspiration similaire dans les expérimentations de Paul Leeman ou de Guy Pirotte, celui-ci liant inextricablement une recherche formelle douloureuse à un passage à la moulinette de l'impérialisme. Plus tard, la Belge Nicole Van Goethem reprendra à son compte cet esprit frondeur qui trouve aussi une variation plus potache dans les longs métrages de Picha. Le premier, « La honte de la jungle », marquera la fin des années soixante-dix.

Dans un registre moins radical, l'auteur de B.D. danois Börge Ring, installé aux Pays-Bas, fait montre d'un talent d'animateur remarquable (« Anna & Bella », Oscar 1986). En même temps, il préfigure la lignée des animateurs bénéluxiens qui mettent leurs talents au service de la publicité internationale ou de productions internationales, la plupart hollywoodiennes : les belges José Abel, Vivian Miessen, Claude Monfort dans les années soixante-dix et quatre-vingt. Citons pour les dernières années Paul Demeyer, Piet Derycker, Frederic Duchau, Guionne Leroy, Kim Keukeleire, An Vrombaut pour la Belgique, Michael Dudok de Wit et Piet Kroon pour les Pays-Bas.

## Correspondances et affinités

À partir de 1980, les courts métrages d'animation se multiplient un peu partout. Dans un registre surréalisant, les Belges Willy Kempeneers, Gérald Frydman et Manuel Gomez donnent l'impression que le « réalisme magique » cher au cinéaste André Delvaux s'implante aussi durablement dans l'animation. Servais n'y est bien sûr pas étranger. On n'en trouve pas vraiment de correspondance aux Pays-Bas, et pour cause, le fantastique n'y ayant pas eu le même statut privilégié. Il faut attendre l'arrivée assez récente d'une personnalité comme Rosto, le gothique du compositing, avec ses films flamboyants et excessifs, pour découvrir une déclinaison nouvelle du fantastique, plus spectaculaire. En Belgique au contraire, le genre paraît avoir quelque peu perdu de son attrait, alors que les Luxembourgeois Olivier Pesch, Daniel Wiroth, Claude Grosch lui donnent une nouvelle saveur, par le recours intensif à l'animation de volumes.

Au Benelux, la plupart des réalisateurs qui ont émergé les vingt dernières années sont issus d'écoles d'art. D'où des sources d'inspiration liées aux arts plastiques ; la génération des années soixante-dix était « anti Walt Disney » et éprouvait une sorte d'hostilité à tout ce qui pouvait se rapprocher de la B.D. commerciale. A partir de 1980, cette tendance s'estompe et récupère au contraire l'esthétique des comics, tout en conservant de la précédente un goût pour l'autodérision. C'est très visible chez le Hollandais Evert De Beijer comme chez les Belges Stéphane Aubier et Vincent Patar (Pic Pic André). Les contraintes propres à l'animation sur celluloïd s'estompent avant de disparaître à l'avènement du numérique. On a longtemps compté sur les doigts d'une main ceux qui s'étaient intéressés à d'autres techniques que le dessin animé plus ou moins classique. Mis à part le Belge Louis Van Maelder dessinant directement sur pellicule à partir de 1958 jusqu'aux années quatre-vingt, et plus

récemment dans les années 1990, les pixilations débridées des Hollandais Paul et Menno de Nooijer, c'est la « stop motion » et la pâte à modeler qui ont récemment pris des couleurs aux Pays-Bas, entre autres avec Joris Oprins, Patrick Raats, Ellen Meske et Liesbeth Worm. En même temps, le dessin animé affranchi d'une technique cinquantenaire reprend parfois vigueur, un certain trait décomplexé voit le jour et culmine chez les Hollandais Christa Moeskers (« Sientje »), Frodo Kuipers (*Fata Morgana*), Sjaak Rood (*Koffie*) ou les Belges Florence Henrard (*Lili et le loup*), Pascale Hecquet (*Duo de volaille sauce chasseur*) et Louise Marie Colon (*La poupée cassée*). Dans un genre très différent, Hisko Ulsing donne à l'animation « plate » les attraits d'une peinture mi réaliste mi expressionniste, usant des matières comme jamais auparavant (*Seventeen, Junkyard*). Quant à Michael Dudok de Wit (*Father and Daughter*), son trait au pinceau et sa manière discrète de nous toucher au plus profond constituent sans doute une exception dans le paysage animé. Toujours aux Pays-Bas, Andre Bergs, Freark Broersma et Adriaan Lokman (*Barcode*, Grand Prix à Annecy en 2002) donnent à la 3d un ton personnel, loin des démonstrations de virtuosité trop coutumières du genre.

En Belgique, la B.D. franco-belge ou adulte continue à marquer profondément les esprits, surtout dans l'esprit du public. Pourtant, une mutation s'opère dans les années quatre-vingt-dix. Elle est sans doute liée au développement de la 3D d'une part et au renouveau de la « stop motion » de l'autre. On la découvre d'abord dans les écoles comme *La Cambre* (chez des auteurs tels que Daniel Wiroth, Claude Grosch, Vincent Gilot, Vincent Patar, Vincent Lavachery, Luc Otter et Kim Keukeleire), tandis qu'une fois sortie de *La Cambre*, Guionne Leroy oscille entre une 3D pratiquée précocement à l'école et la pâte à modeler. Ce qui la mènera de Pixar à Aardman Animations en passant par le studio Skellington de Henry Selick.

Tout cela aura aussi des répercussions sur la production professionnelle belge francophone : Eric Blésin, le Collectif

Zorobabel et surtout Vincent Patar et Stéphane Aubier bifurquent du dessin vers « la stop motion », ces derniers en inventant une manière bien à eux, faussement sommaire, de faire bouger des jouets en plastique (la série « Panique au village », bientôt suivie d'un long métrage actuellement en production). Benoît Feroumont, à la fois auteur de B.D. et réalisateur de dessins animés d'une facture très classique, s'est lui aussi tourné vers la 3D pour son court métrage « *Dji vou veu volti* ». Les autres entités vouées à la 3D, Nozon, Vicor 3d, Cotoon entre autres, sont avant tout des prestataires de services, tandis que Nwave, la société de Ben Stassen sort régulièrement des longs métrages prévus pour les projections en relief, avec lunettes polarisantes (*Fly me to the moon*, *Samy*). Ceci nous mène fort loin du court métrage d'auteur.

En Flandres, la filiation reste manifeste avec un certain patrimoine pictural et graphique, comme en témoignent les oeuvres de Pieter Coudyzer, Maya Gouby, Klaartje Schrijvers, Fritz Standaert, Hans Spilliaert, Stefan Vermeulen, .... L'Académie de Gand, mais aussi Sint Lukas et Erasmus Hogeschool à Bruxelles ont des sections animation qui alimentent un vivier de créateurs. Pieter Engels et Efim Perlis ("Lost Cargo") ont bénéficié de la même formation mais ils sont à ce jour les seuls à s'être orientés en Flandres vers l'animation de volumes. Le studio malinois Beast Animation, voué exclusivement à la « stop motion » accueille de nombreux projets, soit comme perattaire siot comem co-producteur de nombreux projets (pubs, génériques, courts métrages (*Emilie* d'Olivier Pesch et le récent *Oh Willy* de Emma Deswaef, multi primé) et longs métrages (*Panique au village*).

## **Le temps des producteurs**

Il existe un phénomène en Hollande qui n'a pas eu d'équivalent en Belgique ou au Luxembourg, du moins jusqu'à une époque récente. Ce phénomène s'appelle Nico Crama. De 1967 à 1998, cet homme qui avait aussi été réalisateur, a patiemment défendu et mené à bien la production d'une trentaine de courts métrages,

incluant dans son catalogue autant de grands noms, de Paul Driessen à Gerrit van Dijk en passant par Petra Dolleman, Ellen Meske, Hans Nassenstein, Monique Renault, ... L'éclectisme des choix illustre la volonté d'un homme de donner leur chance à des créateurs intègres, parfois radicaux. En Belgique au même moment, les réalisateurs trouvèrent trop rarement un soutien de ce type. Certes soutenus par les Commissions du film des deux Communautés, ils ont longtemps manqué de l'indispensable interface professionnelle entre la création, la production et le financement. Seul le Belge Willem Thijssen et sa société Ciné Té, aussi très actif dans la prise de vues réelles, peut-il se prévaloir d'avoir permis avec constance la gestation de courts métrages d'animation, tant en Flandres qu'aux Pays-Bas. Il fut longtemps un des rares à assurer des ponts entre les deux pays. On lui doit « *Een Griekse Tragedie* », de Nicole Van Goethem (Oscar de l'animation en 1985) et « *Father and Daughter* » de Michaël Dudok de Wit (Oscar de l'animation en 2001).

Depuis quelques années, la situation a pourtant changé : même si faire un court métrage d'animation s'apparente encore à une course d'obstacles, une professionnalisation des intervenants s'est manifestée. Alors que jadis un réalisateur devenait souvent ipso facto le producteur de son film, on a vu naître une génération de producteurs qui n'hésitent plus à faire des courts métrages leur cheval de bataille. Cela tient à la fois aux nouveaux débouchés pour les films et aux mécanismes d'aides régionales, nationales et européennes, favorisant aussi des coopérations transfrontalières. On notera que celles-ci sont fréquentes entre la Belgique et le Luxembourg mais encore un peu timides entre la Belgique et les Pays-Bas.

Aux Pays-Bas, Nico Crama a eu des émules : Ton Crone du Nederlands Instituut voor Animatiefilm (NIAF), malheureusement mis en liquidation par le Gouvernement hollandais, Michiel Snijder et Arnoud Rijken de Il Luster concentrent leurs efforts sur le court métrage d'animation, avec des réussites comme « *Sientje* », « *Barcode* » et beaucoup d'autres, du cartoon assez traditionnel

au film « arty » ou expérimental.

« *Dichtvorm* », un projet lancé par Il Luster consiste en quinze petits films d'une minute, basés sur des poèmes d'auteurs néerlandais. Séduit par la formule, le Belge Geert Van Goethem (SOIL), à son tour, a lancé une série de « *Dichtvorm* » qu'il a confiée à de jeunes animateurs flamands, sur le même principe. Basé à Bruxelles, on doit à SOIL entre autres « *le Cid* » (co-produit avec Vivement lundi), « *Elégant* » de Daniel Wiroth. La « stop motion » se taille une part importante, sans exclusive toutefois.. D'autres maisons de production flamandes ont vu le jour et se montrent particulièrement dynamiques. C'est le cas de Walking the Dog, très impliqué dans des coproductions intrnationales comme *Les Triplettes de Belleville* de Sylvain Chomet et plus récemment *Pinocchio* d'Enzo d'Alo', *Un Monstre à Paris* d'Eric Bergeron et *La Mécanique du cœur* de Mathias Malzieu).

Désormais, le cloisonnement a cessé d'être étanche entre productions dites commerciales (séries et longs) et productions de courts. Jadis les intervenants dans l'un ou l'autre domaine n'étaient tout simplement pas les mêmes. Aujourd'hui, des sociétés qui produisent des longs métrages donnent parfois leur chance à des courts, mais surtout elles n'hésitent plus à puiser dans le vivier des courts métragistes pour instiguer des projets de longs. Ce phénomène est d'ordre culturel : les producteurs appartiennent à la même génération que les réalisateurs, ils sont souvent eux-mêmes des réalisateurs passés en tout ou en partie à la production et gardent parfois une intervention artistique, par exemple sur le scénario. C'est le cas de « La Parti », la société du producteur d'animation Vincent Tavier. Après avoir produit la série *Panique au Village*, elle a confié à Stéphane Aubier et Vincent Patar la réalisation d'un premier long métrage (*Panique au village*), tout en ayant produit précédemment *Dji vous veu Volti* le court métrage de Benoit Feroumont. Après un deuxième long, Ernest et Célestine, co réalisé par Patar / Aubier et Benjamin Renner, scénarisé par Daniel Pennac, la Parti remet *Panique au Village* sur le métier avec un spécial TV dont la sortie est prévue à

la Noël 2013.

On peut noter au passage qu'en Belgique, les partenariats transcendent parfois les appartenances linguistiques et que les Commissions du film des deux Communautés (flamande et francophone) soutiennent parfois de concert certains projets. La Boite,... Productions d'Arnaud Demuynck a choisi quant à elle de ne produire que des courts ou des mini séries d'animation. Souvent axée sur des collaborations franco-belges, elle assure à un certain nombre de réalisateurs une sorte de continuité de tâches, formant un studio où chacun change de rôle, passant de la réalisation à l'assistanat et inversement. Cecilia Marreiros (*Bonhomme*), Vincent Bierrewaerts (*Le Portefeuille*), Fabrice « *Luang-Vija* » (Les Fables en délire) Arnaud Demuynck lui-même (*L'Evasion*) et d'autres ont ainsi la possibilité de réaliser leurs courts métrages, dans une structure qui se bat pour la diffusion des courts maison.

Au Luxembourg, favorisée par de puissantes incitations fiscales, une nouvelle industrie du cinéma d'animation a vu le jour, active dans les séries et les coproductions européennes de longs métrages (Oniria, Melusine Productions, Luxanima, Monipoly, etc.). Elle voit peu à peu se développer une production de courts métrages, aidée par le Film Fund Luxembourg, parfois en coproduction avec la Belgique ou la France. Ce fut le cas de « *Fragile* » de Daniel Wiroth (coproduit par Samsa et par la Boite, ... Productions) du même Wiroth, l'étonnant « *Elégant* », moyen métrage mêlant animation et prise de vues réelles (coproduit entre Samsa films et le Belge SOIL), de « *The Tell Tale Heart* » de Raul Garcia (coproduit avec Melusine Productions), du « *Gardien du nid* » d'Olivier Pesch (coproduit par Samsa et Vivement lundi)

## **Pour conclure**

L'économie des courts métrages reste extrêmement fragile dans les trois pays, mais ces exemples montrent qu'au Benelux, une

des tendances fortes est désormais perceptible : le court métrage est sorti d'un statut de semi amateurisme et de relative confidentialité.

Phénomène propre à la Belgique et au Luxembourg, les Pays Bas restant en retrait dans ce domaine, de plus en plu de longs métrages se font. Ils sont nourris par l'esprit créatif des courts, ce qui tranche avec le climat des décennies précédentes où le cloisonnement entre le film d'auteur (court) et le film commercial (les longs) était étanche.

Philippe Moins

Texte rédigé en mai 2007 à l'occasion de la présence du Benlux au Festival d'Annecy, remis à jour en août 2013

