

OURCQ TERRIFIC LOVE STORY

MECANISME D'UNE AUTOPRODUCTION



« Ou comment j'ai fabriqué un film de poche modulaire »

OURCQ TLS est un film cinématographique,

- écrit comme une fiction,
- filmé comme un documentaire,
- monté comme une série.

OURCQ TLS se présente d'abord comme un manifeste de l'autonomie radicale. Ici, le concept même de production est redéfini : il n'y a ni financement, ni infrastructure, ni cadre traditionnel, aucune autorisation de tournage, pas d'équipe (75 % des scènes ont été tournées avec pour seule équipe le réalisateur seul au moment de la prise de vues). Le film échappe aux mécaniques industrielles du cinéma pour s'offrir une liberté totale. C'est un acte de résistance créative, où l'absence de ressources devient la matière première d'une expérimentation formelle.

OURCQ TLS est une autoproduction.

En l'absence d'une équipe traditionnelle, le réalisateur devient à la fois architecte et artisan, réinventant ses outils. Les lumières ne sont pas imposées par des normes de production, mais pensées, construites et modulées au service de la scène et de la photographie, dans un geste quasi-haptique qui fait écho à la fabrication artisanale, où l'image est sculptée avec minutie et intention.

Ce film, que l'on pourrait appeler un « HomeWork » ambitieux, ne se soumet à aucune contrainte de temps ou de structure. Le tournage s'étalant sur une décennie permet une approche fragmentaire, où le film se façonne comme une matière vivante. Une telle liberté temporelle évoque un perfectionnisme, une quête absolue de l'image qui transcende les rythmes industriels. Les prises de vue ont été étalées sur une dizaine d'années, de 2007 à 2018.

Sur le plan narratif et formel, OURCQ TLS n'est pas simplement une œuvre, mais un processus continu de création. Le réalisateur se positionne comme un « ShowRunner » omniscient, contrôlant chaque aspect du film – de l'écriture qui évolue en cours de route, à la photographie, jusqu'au montage. Il devient à la fois auteur, technicien et monteur, assurant un contrôle absolu du récit et de ses dispositifs visuels.

Ainsi, OURCQ TLS est une œuvre hybride, à mi-chemin entre cinéma expérimental et bricolage artisanal, qui, en s'affranchissant des codes traditionnels de production, trouve sa liberté dans l'acte même de sa fabrication.

OURCQT TLS est une pièce artistique. Un concept.



La production de OURCQ TLS **sur le fond**

« L'autoproduction est un pari paradoxal antinomique, celui révolutionnaire qui consiste à produire une œuvre artistique dont la survie ne dépend pas du financement indispensable à sa création. »

Lorsque l'on se lance dans une autoproduction, la décision que le film se doit d'exister prend le pas sur toutes les autres considérations, en particulier celle du financement, la seule idée de création supplante toute logique économique.

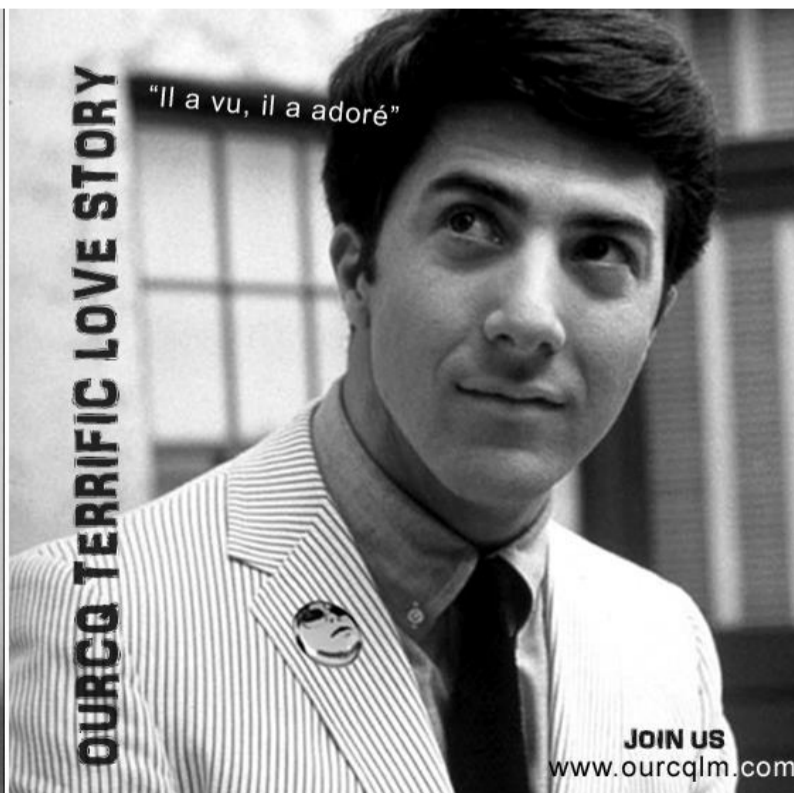
Contrairement aux mécanismes de l'industrie, où la viabilité financière conditionne la réalisation, l'autoproduction s'ancre dans une volonté pure, presque irrationnelle, où la création existe par le simple fait de sa nécessité intérieure. Ici, la production n'est pas un processus déclenché par un budget alloué ou une somme d'argent.

Ce qui initie l'autoproduction, c'est la décision intime et irrévocable de faire le film, de le porter jusqu'au bout, quelles que soient les conditions. C'est une démarche de résistance, de survie artistique, où l'on s'accroche à l'idée de création même lorsque tout semble l'empêcher.

Cette démarche, à la fois radicale et essentielle, transforme le geste de faire en une pulsion vitale : c'est la décision de faire qui engendre l'acte de faire. Rien d'autre.

Dans cette logique, la création ne se plie pas aux contraintes matérielles ou aux impératifs extérieurs ; elle se déploie dans une forme de liberté absolue. Le film devient alors une extension directe de l'esprit et de la volonté du créateur, un espace où les limites imposées par le manque de moyens se transforment en opportunités d'expérimentation.

L'autoproduction est donc l'acte de repousser les frontières mêmes de ce qu'un film peut être, en réinventant constamment ses propres règles.



La production de OURCQ TLS **sur la forme**

« Le cinéma, c'est l'art de filmer la matérialisation d'une pensée dans l'action de remplir des espaces cadres. »

Dans cette définition, tout repose sur l'acte de rendre tangible ce qui est abstrait. Il ne suffit pas de penser une scène, une émotion ou une idée, il faut la matérialiser, lui donner une forme perceptible. Ce processus de matérialisation est ce qui permet à la caméra de capturer quelque chose de réel, quelque chose qui existe au-delà de l'intellect. Sans cette étape cruciale, il n'y a pas d'image, pas de prise de vue. Le cinéma devient alors un acte d'incarnation, une lutte pour donner corps à l'invisible.

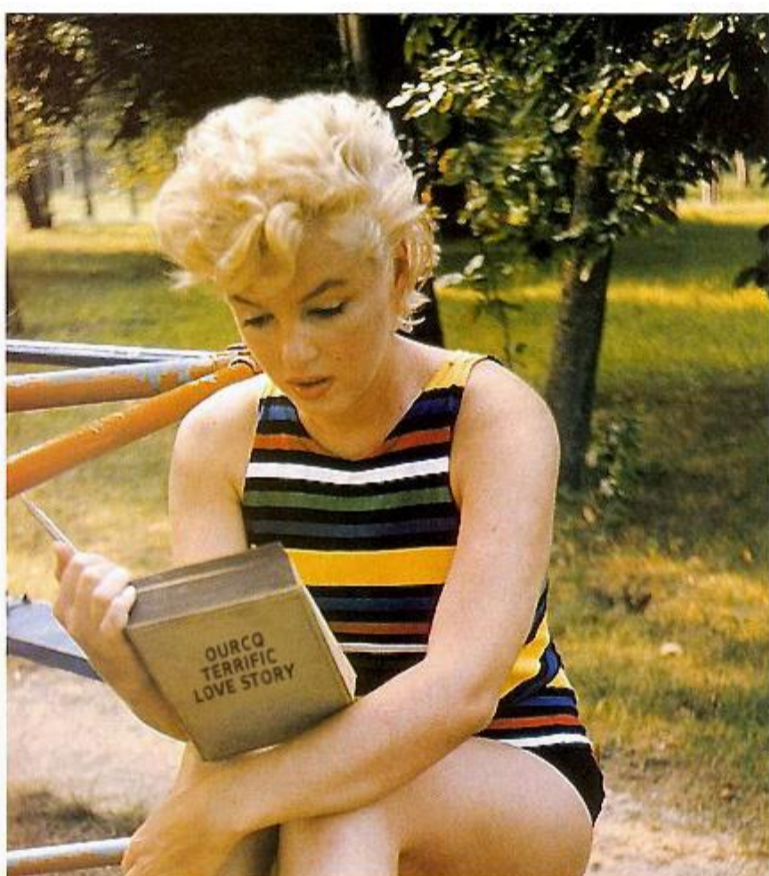
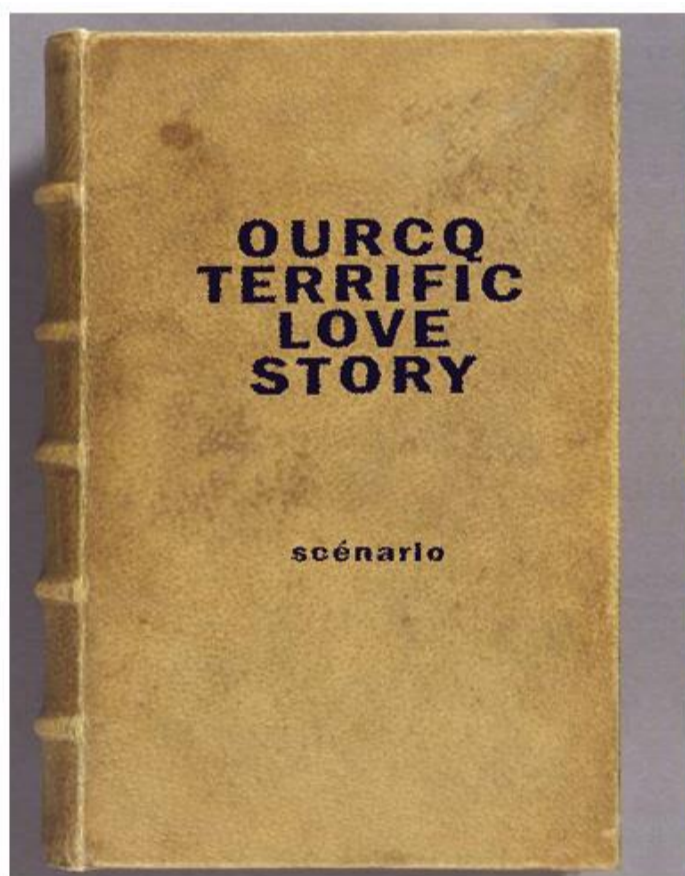
La pensée, c'est le script.

Cependant le script n'est pas une simple succession de mots ; il est une cartographie mentale, une architecture intérieure que le réalisateur doit ériger dans le réel. Chaque scène, chaque geste, chaque regard filmé doit être le reflet d'une pensée précise, d'un concept ou d'une émotion préalablement élaborée. C'est ce processus de transformation de la pensée en matière qui confère à l'image son pouvoir.

Dans le cadre d'OURCQ TLS, cette matérialisation s'étend bien au-delà du simple cadre technique. Ne disposant pas des moyens habituels, chaque élément devait être pensé et repensé sous un angle créatif, presque conceptuel. Les décors, les lumières, les mouvements de caméra sont tous issus de cette dynamique de transmutation entre idée et image. Ainsi, la caméra ne fait pas que capter une réalité extérieure, elle capte avant tout l'empreinte d'une pensée, une vision transformée en matière visuelle.

Le tournage devient alors un exercice constant de traduction mentale : ce que j'imagine doit trouver un chemin pour exister dans le monde physique. C'est dans cette tension entre l'idée et sa concrétisation que réside toute la force du cinéma. Le défi, en autoproduction, est encore plus grand, car cette matérialisation de la pensée doit se faire avec des moyens limités, mais c'est justement cette contrainte qui pousse à explorer des formes nouvelles, à réinventer constamment les codes.

Ainsi, filmer n'est pas seulement capturer des images, mais donner une forme physique et tangible à une idée, à une pensée fantasmée à la fois fugace et obsédante.



Une fois le script achevé, la phase suivante était cruciale : trouver l'actrice capable de donner vie au personnage principal. Dans mon esprit, je recherchais une figure à la fois singulière et évocatrice, j'avais en tête une sorte de Monica Vitti dans sa jeunesse, une actrice d'une vingtaine d'années, avec une solide expérience théâtrale mais sans aucune expérience cinématographique. Une actrice totalement inconnue du grand public, mais capable de se fondre dans le projet avec une disponibilité totale pour un tournage qui, à l'époque, je le savais déjà, pourrait s'étendre sur plusieurs années.

Cette quête, presque obsessionnelle, m'a conduit à parcourir le milieu théâtral parisien en 2007. Un ami pour moi a multiplié les auditions filmées, rencontrant près d'une cinquantaine de comédiennes. Je cherchais une personnalité qui incarnerait ce personnage non seulement par son jeu mais aussi par sa présence, son aura, une personnalité qui puisse traverser le temps du film avec moi, s'adaptant à la temporalité éclatée de la production.

Finalement, c'est lors de cette longue recherche que j'ai croisé le chemin de Mlle Vanessa Kryceve. Son audition a révélé une alchimie unique, une capacité à saisir l'essence du personnage tout en étant prête à s'engager pleinement dans ce projet hors normes quant à son absence totale de budget et son temps de tournage potentiellement infini. Elle a accepté le défi, et s'est engagée dans le rôle avec la constance et la passion nécessaires à une production aussi singulière. Elle est restée présente le temps qu'il a fallu, incarnant le personnage avec une intensité et une résilience remarquables, soutenant ainsi la vision du film à travers les années.

(Pour visionner le casting 2007 de Mlle Krycève, rendez-vous sur le site www.ourcqlm.com.)

**VANESSA
KRYCEVE**



Une fois l'actrice principale trouvée et son engagement pris pour porter le personnage central, le travail de découpage du film a commencé. J'ai structuré le script en une quarantaine de séquences, chacune pensée comme une unité dramatique et visuelle à part entière. Le découpage du film, dans ce contexte de production atypique, devenait un exercice de précision, presque architectural, où chaque séquence devait pouvoir exister indépendamment tout en s'inscrivant dans une vision globale.

Tous les acteurs du film ont accepté d'y participer gracieusement, sans rémunération, portés par la conviction que ce projet avait une dimension unique, presque hors du temps. Leur engagement, loin d'être contractuel ou conditionné par des impératifs financiers, s'apparentait à un véritable jeu de rôle, dans le sens le plus littéral du terme. Chaque acteur revenait au fil des années, suivant les besoins du tournage, et retrouvait son personnage avec une fluidité étonnante, comme si le film était une pièce vivante à laquelle ils se reconnectaient instinctivement à chaque nouvelle période de prise de vues.

ALEXANDRE STYKER
Un pervers narcissique



EDDY VIANNET
Un financier sociopathe



MARIE DENARNAUD
Une garce manipulatrice



SEBASTIEN NOVAC
Un ami bipolaire



JEROME TYREL DE POIX
Un père militaire



ROSINE YOUNG
La reine mère

En cours de production, quatre années après le début des prises de vue, un événement inattendu a marqué un tournant étrange pour le film, par un hasard presque providentiel, j'ai rencontré Jean-Pierre Léaud et sa compagne Brigitte. Après avoir visionné quelques rushs du film, ils ont tous deux été intrigués par l'audace et l'esprit expérimental du projet. À ma grande surprise Jean-Pierre Léaud a accepté de participer au filmage, endossant le rôle d'un psychologue maléfique. Sa présence a apporté une nouvelle dimension à l'univers filmique en construction. Non seulement par son interprétation mais aussi par ce qu'il incarne dans l'histoire du cinéma. L'intégration de Jean-Pierre Léaud dans OURCQ TLS, aussi fortuite qu'elle ait été, s'est révélée comme un écho puissant à l'intention artistique du film, enrichissant encore davantage son caractère singulier et expérimental.

OURCQ TERRIFIC LOVE STORY



“ Est-ce que je vous fais peur ? ”

www.ourcqlm.com

Pour chaque séquence à tourner, j'ai ouvert un dossier informatique numéroté, méthodiquement classé, dans un ordinateur. Chaque séquence devenait ainsi une entité à part entière, nécessitant une planification minutieuse et détaillée. Le découpage ne se limitait pas seulement à l'écriture mais se prolongeait dans l'aspect logistique, où chaque élément devait être pensé en fonction des contraintes matérielles et financières.

Pour chaque séquence, j'ai établi un inventaire précis et scrupuleux de tout ce qui serait nécessaire au tournage. Ce processus d'organisation permettait de rationaliser le peu de moyens dont je disposais, et de tirer le maximum de chaque ressource. L'inventaire couvrait plusieurs aspects essentiels :

- **Le budget minimum incompressible** : chaque séquence nécessitait un calcul rigoureux des coûts, notamment pour les dépenses liées au transport, aux repas, ou à l'achat de divers objets indispensables. Ce budget était souvent réduit au strict minimum, mais il devait tout de même être anticipé avec soin.
- **Les accessoires** : souvent achetés sur EBay, les accessoires étaient essentiels pour renforcer l'univers visuel du film. Chaque objet, aussi petit soit-il, participait à la création de l'atmosphère de par sa couleur, sa forme, sa signification et sa réapparition régulière, devait donc être soigneusement sélectionné.



- **Les costumes** : provenant de friperies ou parfois créés sur mesure lorsque le style l'exigeait, les costumes jouaient un rôle fondamental dans la caractérisation des personnages et de la situation. Ils devaient être à la fois économes et évocateurs, contribuant à la matérialisation de l'univers narratif.
- **Les acteurs** : chaque séquence nécessitait la présence des acteurs, qui, tout comme l'actrice principale, revenaient gracieusement, à la demande, pour donner vie aux personnages au fil des années, comme le dit l'actrice dans le film en séance chez le psychologue : « la porte s'ouvre, il entre, la porte se referme il s'en va ».
- **La figuration** : bien que souvent improvisée ou réduite, la figuration ajoutait une profondeur aux scènes nécessitant une présence humaine collective, même si ces figurants étaient parfois des amis ou des volontaires de passage. La figuration à chaque apparition représente en soi un personnage à part entière.
- **Le lieu de tournage en intérieur** : la plupart des lieux investis étaient obtenus gratuitement, par le biais de contacts ou grâce à la recherche d'endroits permettant une liberté totale. Chaque lieu devait s'adapter à la vision du film tout en étant accessible sans frais, les lieux révèlent l'état d'esprit du personnage principal à un instant T.
- **Les matériels de tournage** : l'ingéniosité était de mise, avec des solutions souvent improvisées comme l'utilisation d'un fauteuil roulant pour réaliser un travelling. Chaque équipement devait être détourné ou fabriqué pour servir les besoins techniques du film. Cela a beaucoup contribué à créer un format de type documentaire, générant chez le spectateur un sentiment qu'il est un voyeur lors du visionnage du film.

- **Les lumières** : chaque scène nécessitait un éclairage spécifique, souvent bricolé de façon artisanale pour les intérieurs. Pour les extérieurs, les lieux pour la prise de vues étaient repérés en fonction des lumières artificielles constituant le lieu même. La lumière, comme le reste, était pensée en fonction des besoins visuels de la séquence, de sa signification, sans pouvoir compter sur du matériel de studio classique.

Cette organisation rigoureuse et méticuleuse permettait de maintenir le tournage sur des années, en dépit des contraintes, et d'avancer séquence après séquence, chaque séquence étant autonome ayant sa propre existence en soi, l'ensemble dans une démarche créative libérée des contingences habituelles.

La prise de vues a été effectuée avec une caméra DV Sony tri CCD, un modèle que j'avais reçu en cadeau en 1995 mais qui, jusqu'en 2007, était resté oubliée dans un placard entre deux boîtes à chaussures.

Par miracle, après avoir sommeillé 12 années dans son placard, la caméra s'est allumée juste en appuyant sur le bouton START, de façon inexplicable la batterie ne s'était jamais vidée. C'était bon signe.

Cet appareil, malgré son ancienneté, est devenu l'outil principal de tournage, bien loin des standards techniques en constante évolution. Cependant, dans cette contrainte technologique, j'y ai vu une opportunité. L'usage de cette caméra, simple et modeste, s'est intégré naturellement à l'esprit du film, épousant cette logique d'autoproduction, d'artisanat cinématographique, où chaque outil, chaque matériau, devient une extension de l'idée.

La texture même des images, capturée par une technologie devenue obsolète pour beaucoup, conférait au film une atmosphère particulière. Ce grain, ces couleurs, cette résolution qui pourrait sembler inférieure aux yeux de l'industrie contemporaine, sont devenus des signatures visuelles, renforçant l'identité de OURCQ TLS. Le choix de ne pas céder à l'appel des caméras numériques haute définition était, en un sens, un acte de résistance esthétique. C'était accepter l'outil à disposition, avec ses imperfections, et en faire un élément narratif et formel.

La caméra DV Sony, loin d'être une simple machine, est devenue un partenaire de création, un témoin du temps qui passe. Elle a traversé les années de tournage avec moi, enregistrant non seulement les scènes mais aussi l'évolution du projet, de ses acteurs, et même de ma propre perception du film.

Dans un contexte où les moyens techniques sont souvent perçus comme des impératifs incontournables pour garantir la qualité d'une œuvre, j'ai choisi de faire avec ce que j'avais sous la main, de puiser dans cette simplicité pour créer une œuvre fidèle à ma vision initiale.

Cette caméra, oubliée et démodée, est devenue l'instrument d'une œuvre qui, elle-même, défie le temps et les conventions.

A la même époque, se disait que David Lynch tournait *Inland Empire* avec une caméra DV PD 150, le pendant de l'époque de la Sony VX 2000, donc pourquoi n'aurais-je pas dû tenter ?



Une fois l'inventaire des éléments nécessaires au tournage de chaque séquence effectué, je suis parti à la recherche de ces pièces manquantes, tel un collectionneur déterminé à réunir tous les fragments d'un puzzle. À chaque fois que je dénichais un accessoire, un costume ou un élément technique indispensable au tournage, je le stockais physiquement dans ma cave, un espace qui est rapidement devenu l'entrepôt informel de la production. Chaque élément trouvé était méticuleusement coché dans le dossier informatique numéroté correspondant à la séquence, marquant ainsi une étape de plus vers la réalisation complète du projet.

Dans ce contexte de rigueur et d'économie, j'ai réussi à obtenir la plupart des lieux et des ressources gratuitement, en faisant appel à des réseaux, à des amis, ou simplement à la chance. Cependant, deux décors essentiels au film m'ont imposé des dépenses imprévues, car ils n'ont pas pu être mis à ma disposition gracieusement. Le premier était une salle de théâtre dans Paris, que j'ai pu louer pour 250 euros. Le second était un studio photo en région parisienne, dont la location a nécessité un investissement de 800 euros pour une journée. Dans les deux cas cela passa par une location contractuelle.

Pour faire face à ces coûts et à la signature d'un contrat pour louer ces deux lieux, il a fallu structurer légalement le projet. J'ai donc créé une société de production, FTS Productions, dont je suis devenu le gérant. Cette société a pris en charge la deuxième moitié de la production, permettant de poursuivre le tournage dans un cadre plus formel, mais toujours avec l'esprit d'indépendance qui animait le projet depuis ses débuts.



Le budget alloué par FTS Productions, bien que modeste par rapport aux standards industriels, s'élevait à 15 000 euros pour terminer la production, une somme qui, dans le contexte de l'autoproduction, a représenté une véritable bouffée d'air.

Ce budget a permis de finaliser certains aspects essentiels du film, de couvrir les frais de location des décors payants, et d'assurer la continuité du projet sans compromettre la liberté créative qui en constituait l'essence. Ainsi, malgré les obstacles financiers et logistiques, l'équilibre entre rigueur organisationnelle et improvisation artistique a pu être maintenu, garantissant au film d'avancer jusqu'à son terme.

Au final, le budget total du film s'est élevé à environ 30 000 euros, répartis sur une décennie de production en ce qui concerne la prise de vues. Ce financement, loin des modèles classiques, a été un véritable effort collectif, porté par des contributions personnelles. Une grande partie de ce budget a été financée par moi-même, ainsi que par le soutien de ma famille, de l'actrice principale et de sa famille et de quelques amis.

Ce mode de financement, à la fois modeste et participatif, reflète l'esprit même de OURCQ TLS : une œuvre née d'un engagement personnel et d'une communauté très restreinte mais profondément impliquée. Chaque euro investi ne représentait pas seulement une somme d'argent, mais un acte de foi dans le projet, un témoignage de la confiance que nous avions dans cette aventure cinématographique.



Le film, qui aurait pu paraître impossible à réaliser selon les normes industrielles, a été rendu possible grâce à cette solidarité et à une gestion minutieuse des moyens. Loin des budgets faramineux des productions classiques, les 30 000 euros investis ont permis non seulement de terminer le film, mais de le faire dans une liberté totale, sans compromis vis-à-vis des impératifs économiques traditionnels. Cette démarche, à la fois humble par obligation et ambitieuse par nécessité, est ce qui confère à OURCQ TLS son identité unique, son caractère profondément artisanal et sa puissance créative.

Au fil des mois, les dossiers informatiques numérotés correspondant à chaque séquence se sont progressivement remplis des éléments nécessaires, chaque pièce du puzzle trouvant sa place. Lorsque l'un des dossiers était complet, je rassemblais les acteurs concernés par la séquence correspondante et fixais une date de tournage qui convenait à tout le monde, un à deux week-end par trimestre. Cette planification reposait entièrement sur la motivation et le désir de participer à une aventure collective.

Le tournage de chaque séquence renforçait la motivation de poursuivre le projet, chaque séquence filmée devenant une étape vers la réalisation finale. La construction du film s'est ainsi faite par étapes, comme on grimpe une échelle : barreau après barreau. Chaque barreau atteint permettait d'atteindre le suivant, sans se laisser distraire par la hauteur à atteindre ni par la tentation de regarder en bas, afin d'éviter le vertige.

Cette métaphore de l'échelle incarnait parfaitement la manière dont le film a été construit, avec une progression continue et une concentration sur l'étape immédiate où chacun chacune reprenait sa vie entre deux séquences à tourner.

En définitive, ce qui a permis de réaliser cette autoproduction, c'est l'esprit d'aventure, la liberté artistique, le désir profond de créer, et une volonté inflexible de ne jamais abandonner.

Ce projet, qui était initialement prévu pour s'organiser sur deux ou trois années, s'est étendu sur dix ans, mais c'est précisément cette longévité qui a permis de donner vie à une œuvre entièrement personnelle et sans compromis. Le film est ainsi devenu le reflet d'un engagement total, soutenu par une passion et une persévérance sans faille.

La prise de vues

Une fois complet le dossier « inventaire » d'une séquence et la date pour la prise de vues fixée, je m'organise pour faire converger tous les éléments nécessaires vers le lieu de tournage. À ce stade, le processus est aussi rigide qu'une organisation militaire. Je suis seul dans cette tâche, orchestrant chaque détail avec une précision quasi-mathématique.

Lorsque le jour J arrive, je retrouve les acteurs sur le lieu de tournage. Tandis qu'ils se retrouvent joyeusement autour d'un verre, je profite de ce moment pour mettre en place les éléments du décor, préparer les lumières, distribuer les costumes et les accessoires. À ce moment-là, l'enthousiasme général surpasse l'intérêt immédiat pour le tournage à venir. L'atmosphère est plus détendue, les acteurs n'étant pas encore complètement concentrés sur le travail.

Lorsque tout est prêt, je demande aux acteurs de se concentrer sur leur interprétation. Ils répètent plus ou moins sans grande concentration, continuant à vivre le moment de la rencontre. Je commence alors à filmer ces moments de vie, qui ne sont pas encore les prises solennelles, mais des tranches de réalité capturées dans le décor, avec les acteurs en costumes et les dialogues en partie improvisés. Ces instants de vie apportent souvent des fulgurances que je pourrai utiliser plus tard au montage.

Au fur et à mesure que la concentration des acteurs se renforce, les distractions et les fioritures disparaissent, laissant place à une exécution plus fidèle à la scène prévue. Je filme 2 ou 3 prises d'une seule traite, et dès que la scène devient « parfaite », je passe au plan suivant. L'idée est que la perfection technique peut parfois être moins puissante émotionnellement que les moments d'improvisation qui précèdent la prise définitive.

Je privilégie l'émotion au-dessus de la logique chronologique du scénario.

« La prise de vue, c'est l'art poétique qui consiste à l'enregistrement d'un réel aléatoire par le prisme d'un objectif ».

Cette approche laisse place aux imprévus, qui se révèlent souvent marquants et hypnotiques à l'écran. Je filme avant tout les répétitions dans leurs aspects les plus spontanés. Des rires inattendus, des tensions non sollicitées, des improvisations verbales non prévues apparaissent ainsi à l'enregistrement.

Cette méthode de mise en scène, à la fois originale et libératrice, a séduit les acteurs. Ils avaient parfois l'impression d'être filmés à leur insu, ce qui ajoutait une dimension unique à leur expérience. Je filmais même pendant les pauses : lorsqu'un acteur se repose, je filme ; lorsqu'un autre s'éclipse pour se rendre aux toilettes, je filme ; lorsqu'un acteur suspend le tournage pour téléphoner, je filme. J'ai capturé des moments comme une altercation entre deux acteurs ou des réactions émotionnelles comme une actrice pleurant une « mauvaise nouvelle » ou une autre se disputant avec son agent au téléphone.

Tout ce qui se passe devant mes yeux, que ce soit en dehors du script ou dans le script, devient potentiellement partie intégrante du film. Les accessoires, les costumes, le décor, la lumière, tout ce qui constitue la séquence, confirme que l'on est dans le film. Je provoque les situations et je filme ce que je vois, intégrant ainsi une dimension authentique et brute au montage final.

Cette approche a été résumée en introduction du film par un carton annonçant :

« J'ai filmé ce que j'ai vu. »



Si je dis que le film est tourné comme un documentaire, c'est parce que j'ai adopté, lors de la prise de vues, une approche où je suis souvent en retard par rapport à l'action, comme si je ne savais pas ce qui allait se dérouler devant moi. Cette technique, similaire à celle du film documentaire, consiste à « attraper l'action » sur le vif. Cette méthode renforce le caractère « réel » de ce qui est filmé et atténue la patine de la fiction, gommant ainsi la prévisibilité des événements. Le spectateur devient alors un voyeur, un témoin privilégié d'une réalité brute et non filtrée.

En ce sens, OURCQ TLS est un film voyeuriste.

« J'ai filmé ce que j'ai vu. »

Au final, le projet a nécessité une centaine de journées de prise de vues, placées sur un à deux week-end par trimestre, étalées sur une décennie, entre 2007 et 2017/2018.

Le film se construit dans un cadre où les personnages vieillissent au fil des périodes historiques et des saisons. Avec environ 300 heures de rushes à gérer, chaque moment capturé représente une pièce essentielle d'un puzzle complexe, où la réalité et la fiction se mélangent pour créer une œuvre immersive et authentique.



Le montage

Sur une décennie de tournage, gérer 300 heures de rush est un défi colossal, surtout en autoproduction avec un matériel non professionnel. La gestion des images est un exercice d'improvisation, où le bon sens et la peur de perdre les images sont les seuls moteurs. L'informatique, avec ses risques de défaillance soudaine, devient une source constante de stress.

Le film a été tourné en mini DV, soit 300 cassettes à bande à gérer. Le matériel, en particulier la caméra, doit faire preuve de résilience face aux intempéries, aux chocs et aux conditions extrêmes. Un incident mémorable m'a vu tomber d'un mur de deux mètres en roller, avec la caméra en route. La panique a été grande lorsque l'appareil a claqué, mais une caméra identique trouvée d'occasion sur EBay m'a permis de poursuivre le tournage avec une texture d'image homogène.

Chaque journée de tournage était suivie d'une digitalisation, un transfert des images sur disque dur. Finalement, les 300 heures de rush ont été stockées sur trois disques durs de 2 To. La digitalisation elle-même prend autant de temps que la durée des cassettes, soit 300 heures de transfert pour 300 cassettes.

La perte d'un disque dur en cours de montage représente une crise potentielle, surtout avec un montage aussi complexe, contenant environ 10 000 points de montage. La perte de données peut mener à une catastrophe créative, comme j'ai failli en faire l'expérience à deux reprises. Pour éviter ce désastre, chaque disque dur a été doublé en copie miroir sur un second disque. En cas de panne, le transfert de la copie miroir sur un disque neuf permet de poursuivre le montage sans interruption. De plus, chaque copie miroir possède une troisième copie de sécurité stockée en dehors de l'appartement, protégeant ainsi les données des risques d'incendie ou de perte physique.

Au final, OURCQ TLS est stocké sur neuf disques durs de 2 To, tous reliés directement ou indirectement à l'Edit List du montage en cours.

Le montage a été réalisé entre 2017 et 2024 sur un programme AVID Media Composer 5.5 datant de 2011. Bien que ce logiciel soit rudimentaire comparé aux versions actuelles, il s'est avéré suffisant pour des images en format DV 720 x 576, surtout pour ceux qui savent être inventifs face aux bugs pour obtenir des effets originaux. Le montage est un art en soi, une sorte de mix entre une sculpture, collage et broderie. Il représente une transformation artistique du projet, une mutation créative de la réalisation initiale.

Précision importante : le programme AVID a été stable pendant les six années de montage, malgré les pressions et les défis techniques. En tant que monteur, j'ai eu l'impression de domestiquer une bête sauvage, ce qui a rendu cette période de travail intensément gratifiante.

Le montage a nécessité 2000 heures, équivalant à 200 journées, sur une période de 2017 à 2024. Cela représente environ un week-end par mois consacré à l'assemblage de l'image et du son. Je suis particulièrement satisfait du résultat.

tag

Google & yahoo

"OURCQ TERRIFFIC LOVE STORY"



Laissez-vous envahir

UNE EXPERIENCE CINEMATOGRAPHIQUE



la durée finale du film

Avec 300 heures de rushes, dont 200 heures de séquences non prévues, la tâche de montage devient une quête de l'essence même de la réalité capturée. Travailler en mode « happening maîtrisé » génère un surplus d'images, dont certaines révèlent des moments puissants que tout cinéaste hésiterait à écarter.

Sans les contraintes d'un financier, le film, initialement prévu pour 90 minutes, a progressivement évolué vers une durée de 265 minutes. Ce rallongement n'est pas simplement une question de quantité, mais une manifestation de la force accumulée par certains « moments » au fil du montage.

Ces moments prolongés sont des fragments de réalité brute, que j'ai nommé « ma réalité augmentée ». Mon cinéma, en effet, se définit comme une forme de réalité augmentée.

Par exemple, l'attente d'un personnage après un événement significatif peut offrir une profondeur inestimable. Une scène où l'actrice principale poursuit une filature le long du canal de l'OURCQ s'étend sur 20 minutes, non pas pour le simple plaisir de la longueur, mais parce que chaque événement lié à cette filature ajoute du poids à la scène. Il est crucial de montrer ces moments pour entraîner le spectateur dans le suspense et l'intensité de la séquence.

Une autre séquence montre l'actrice s'isolant dans son appartement comme une ermite pendant une année entière. Le résultat est une immersion visuelle où, au lieu d'une simple information scénaristique, le spectateur vit l'isolement aux côtés de l'actrice pendant quarante minutes, ressentant réellement ce qu'est de vivre confiné pendant une année. Une telle durée amplifie l'expérience, à la manière d'une scène de la série *Breaking Bad* où le personnage passe un épisode entier à tenter d'écraser une mouche dans un bunker. C'est cette durée qui confère une puissance émotionnelle à la situation.

Ces séquences étendues ne s'intègrent pas aisément dans un format classique de diffusion cinématographique. Elles trouvent leur place plus naturellement dans le format série, où des explorations prolongées de moments peuvent être pleinement appréciées.

Ainsi, OURCQ TLS, avec ses séquences longues et une durée totale de 265 minutes, est conçu « comme une série ». Ce choix narratif et structurel reflète la manière dont le film est monté, permettant d'intégrer des temps longs qui enrichissent la dimension immersive et une certaine profondeur déstabilisante à l'œuvre.



TITRE

OURCQ TERRIFIC LOVE STORY

DEFINITIONS

OURCQ

Dérivée par un canal créé sous le 1er empire, l'Ourcq est une petite rivière française qui entre dans Paris par le nord, qui passe sous le pont levant de la rue de Crimée pour s'élargir dans la grande gare d'eau de la Villette. La rivière alimente le canal Saint-Martin et le canal Saint-Denis.

TERRIFIC

Se dit d'une chose qui peut être à la fois formidable ou terrifiante.

LOVE STORY

Se dit d'une histoire d'amour.

CONCEPT

OURCQ TLS c'est la mise à l'épreuve, devant la caméra et sur une période de plusieurs années, d'une jeune actrice débutante plongée dans une suite d'happenings maîtrisés qui évolue dans un univers étrange qu'impose un scénario construit dont les dialogues sont écrits avec précision.

Synopsis **OURCQ TERRIFIC LOVE STORY**

Manipulée par un psychologue maléfique, une jeune actrice débutante sombre dans une réalité parallèle après avoir été témoin d'un assassinat.

Alors qu'elle tente de reprendre le contrôle de sa vie, un individu surgi de nulle part commence à filmer l'actrice dans chacun de ses déplacements, de jour comme de nuit, s'immisçant jusque dans l'intimité de son appartement.

Dix années durant, l'actrice se retrouve ainsi traquée par la caméra, prisonnière d'un jeu d'obsession qui la plonge dans un labyrinthe d'événements cathartiques.

Format du film

Existe en version modulaire de 12 modules.

Existe en version 3 parties de 90 minutes

Existe en version unitaire de 265 minutes

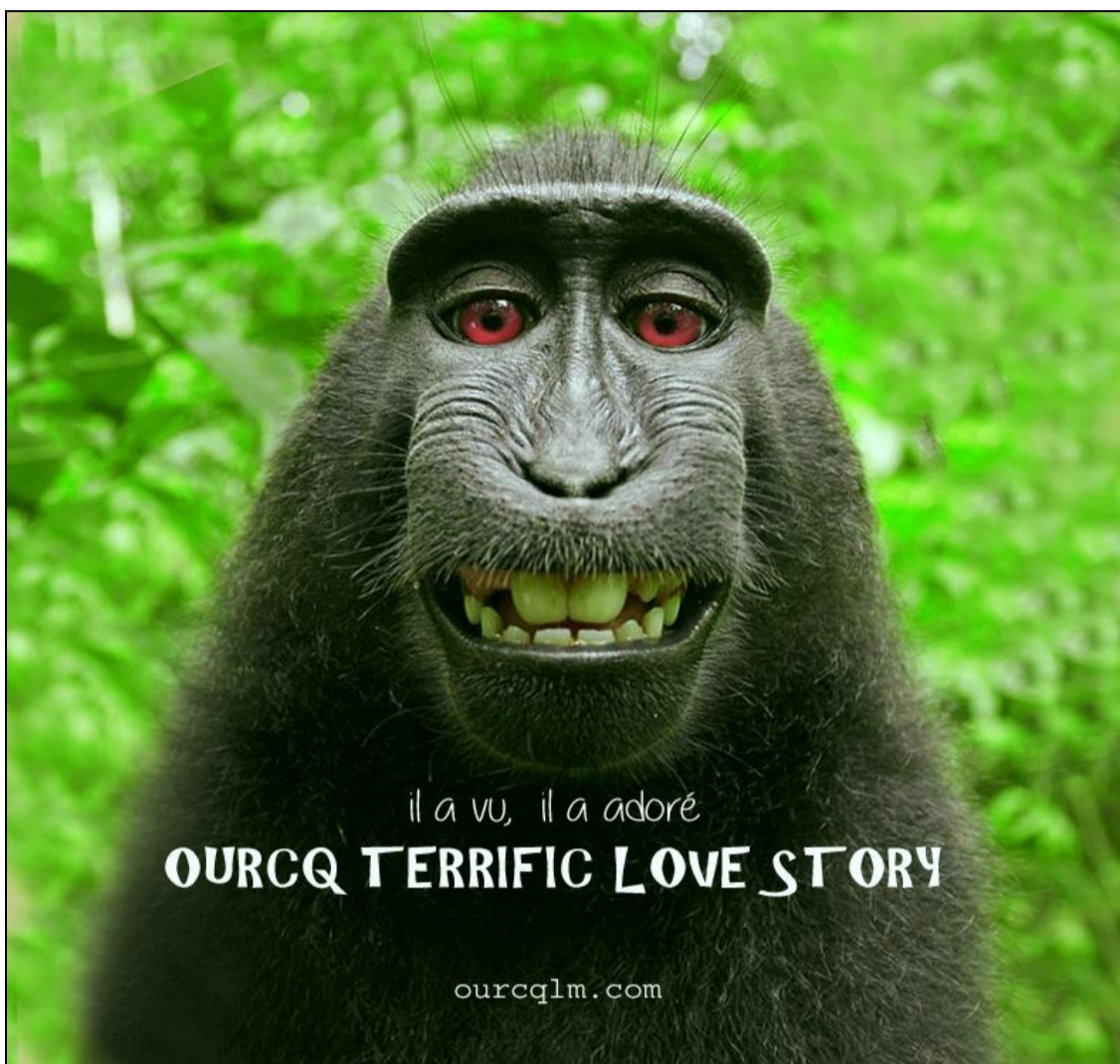
Toutes les versions sont visibles en ligne sur
www.ourcqlm.com











A suivre...
En mode auto développement
Avec plein d'anecdotes croustillantes sur l'aventure

T. PODA
FEVRIER 2025