

## 8èmes Rencontres du Cinéma Européen à Vannes Samedi 28 Mars 2009

### Table ronde : Le cinéma est-il en train de mourir ?

#### Invités :

**André S. Labarthe** a commencé sa carrière de critique de cinéma dans les années cinquante, et a beaucoup contribué à la ligne des Cahiers en faveur de Renoir, Hawks, ou Ford, mais aussi des cinéastes de la nouvelle vague. Il est également réalisateur et fonde avec Janine Bazin en 1964 à la télévision l'émission *Cinéastes de notre temps*, collection de portraits de cinéastes dont il réalise plusieurs épisodes et qui sera repris sur Arte au début des années 80 sous le titre *Cinéma, de notre temps*. On lui doit aussi de nombreux films sur la peinture (Rauschenberg, Tapiès, Kandinski etc..), la danse (Carolyn Carlson, Sylvie Guillem, William Forsythe etc..), et la littérature. (Bataille, Artaud, Sollers etc..)

**Carole Desbarats**, Directrice des études de la Fémis depuis 1996, est également auteur de travaux de recherche sur l'enseignement du cinéma, d'ouvrages sur Godard, ainsi que de différents recueils publiés pour l'Association des Cinémas de l'Ouest pour la Recherche (ACOR).

**Jean Douchet**, critique, écrivain et enseignant de cinéma, a publié de nombreux ouvrages dans ce domaine. Ancien directeur des Etudes de l'IDHEC, il est aussi cinéaste - il a réalisé plusieurs films dont *La Servante aimante* en 1995 - et scénariste, mais également acteur dans de nombreux films de Deleuze, Beauvois, Brisseau, Eustache, Rivette, Truffaut...

Table ronde animée par **Hervé Morzadec**, scénariste, réalisateur, est délégué des Rencontres de Cinéma Européen à Vannes, et enseigne le cinéma à l'ESRA Rennes.

**Hervé Morzadec** : Bonjour à tous. Donc, nous travaillerons sur cette question : *Le cinéma est-il en train de mourir ?* Pour cela j'ai voulu inviter Carole Desbarats, qui est directrice des études à la Fémis, Jean Douchet, qui est écrivain de cinéma et qui a également enseigné, un temps, dans ce qui a précédé la Fémis c'est-à-dire l'IDHEC, qui a écrit des ouvrages sur le cinéma, dont vous avez peut-être pu prendre connaissance, particulièrement sur Hitchcock, sur la Nouvelle Vague.

L'autre invité est André Sylvain Labarthe, qui a été producteur de cinéma mais aussi de télévision, qui a été cinéaste, qui a fait de nombreux documentaires, et sur qui un film - un portrait-, vient de sortir et a été diffusé récemment sur le câble. André Sylvain Labarthe a été le producteur d'émissions sur Antenne 2, qui s'appelaient « Le cinéma des cinéastes » et « Cinéma cinéma ».

Voilà pour nos invités. Je vais dans un premier temps faire un inventaire de ce qu'est le cinéma français aujourd'hui, vous donner quelques chiffres, pour faire le point sur la production, et ensuite nous entrerons plus directement dans le débat. Je demanderai à nos invités de définir ce qu'est le cinéma - et ce qu'il a été, et ce qu'il est maintenant pour eux - de façon à voir effectivement quel est l'enjeu de cette question aujourd'hui, et ensuite nous partirons sur ce qu'on appelle les enjeux du "global média" comme on dit en termes exagérés, et ce en quoi le cinéma, justement, a à faire avec le "global média".

D'abord quelques chiffres, donc, pour définir un peu le terrain. La France est un pays qui figure parmi

les premiers dans la production mondiale cinématographique. Si l'on s'en tient à cette production mondiale, il y a l'Inde qui domine avec en général plus de mille films par an, et puis viennent ensuite les Etats-Unis qui sont aussi évidemment un des premiers producteurs en terme d'investissement. La France arrive, par exemple en 2007, à quand même 228 films produits, un petit peu moins qu'en 2006, avec 250, et on va dire que chaque année est investi environ en France aux alentours d'un milliard d'euros dans la production audiovisuelle : environ 120 films entièrement français sont produits et la France, par rapport à la production mondiale, est encore très bien positionnée.

La deuxième chose, qui s'apparente plutôt à un système de subventions, c'est l'obligation pour les chaînes d'investir, ce qui fait que vous avez évidemment des mécanismes de régulation importants de ce point de vue; peut être Carole Desbarats nous en parlera-t-elle plus précisément... Cela marque aussi un territoire, et fait que le cinéma peut encore bien entendu exister. Ce qui compte aussi, c'est la distribution, le fait que les films soient diffusés, qu'ils soient vus dans des salles de cinéma car la fréquentation, c'est-à-dire, le fait que des spectateurs aillent voir des films, est aussi ce qui fait exister le cinéma par lui-même.. Dans les années 90 la fréquentation avait un petit peu baissé mais elle est remontée aujourd'hui, on peut dire qu'elle se situe entre 170 et 180 millions de spectateurs par an. Les films sont évidemment vus en salles, ils sont vus en vidéo, ils sont vus aussi à la télévision, et un certain nombre de mécanismes obligent les chaînes de télévision à produire et à faire des films français. Or, le nombre de chaînes, vous le savez, s'est multiplié, particulièrement ces dix dernières années. Et on voit que la télé actuelle fait entrer la concurrence dans le domaine de la vidéo. Voilà pour les chiffres, qu'on ne peut négliger, mais l'objet du débat est ailleurs. En effet, le cinéma a toujours fait question.

"Qu'est-ce que le cinéma ?", interrogeait déjà André Bazin, dans un ouvrage célèbre. Le cinéma, pour un critique qui s'appelait Serge Daney, que vous avez peut être lu ou que vous connaissez, représentait l'enfance. Ou encore, pour citer Jean-Luc Godard : « C'est une pensée qui prend forme, autant qu'une forme qui doit se penser ou qui doit penser ». On a donc plusieurs entrées possibles, dans la question de savoir ce qu'est le cinéma pour chacun de nous, pour chacun de ceux qui en font. Ce à quoi tenteront d'abord de répondre nos invités et peut être d'abord Desbarats, qui est directrice des études à la Fémis : Qu'est-ce que c'était au départ le cinéma et qu'est-ce que c'est encore pour elle aujourd'hui ?

**Carole Desbarats** : Oui merci. Juste deux mots pour présenter la Fémis et préciser, comme on disait il y a très longtemps, « d'où je parle ». La Fémis est une école nationale de cinéma. Il y en a deux, en fait: Louis Lumière, qui dépend du Ministère de l'Education, et une autre qui dépend du Ministère de la Culture, la Fémis, héritière de l'IDHEC. C'est une école publique où les études sont gratuites, et elles sont dispensées par des professionnels du cinéma.

J'aimerais en outre faire un petit préambule, j'ai bien entendu dans le moment qui précédait, avec l'intervention de Madame Marcelle Blandel venue, en préliminaire à la table ronde, présenter les nouveaux médias de diffusion Orange, l'agacement de certaines personnes qui disaient : « Mais on ne parle pas du sujet, on ne parle pas du sujet ». Si, on parlait du sujet et je vais vous dire pourquoi. C'est très simple : dans la vie, il y a 24 heures par jour. Si un jeune regarde pendant un certain nombre d'heures d'autres écrans, je ne parle même pas d'écrans de cinéma, je parle de l'écran de télé, eh bien il ne lui reste plus beaucoup de temps pour voir des films. Et c'est bien là la question qui se pose désormais aux professionnels du cinéma. C'est-à-dire la question de la VOD, la question de la diffusion, je ne parle même pas de l'aspect légal/pas légal, c'est un autre problème, car la fréquentation des salles de cinéma est complètement liée, indéfectiblement liée, à ce phénomène. C'est-à-dire que le public de cinéma est en train de vieillir. Il recouvre plutôt ma tranche d'âge que celle des 14-15/25 ans. Et donc, cette question des écrans se pose. C'est pour cela que c'était une bonne idée, qu'Hervé Morzadec nous permette ainsi, en donnant la parole à Madame Blandel, d'avoir des données qu'on n'a pas. Moi je travaille dans le cinéma et il y a certaines choses que j'ai apprises aujourd'hui. Peut-être que certains n'ont pas fait le lien – qui n'était pas évident - mais il existe parce qu'on parlera mieux ainsi de la question de « la mort du cinéma ».

Et maintenant, pour répondre à la question de la définition du cinéma, il est évident qu'il y a dix quinze ans j'aurais défini le cinéma différemment de maintenant. J'aurais insisté sur le fait que c'est, non pas lié à un support, non pas lié à la pellicule argentique ou à la vidéo, ça n'a rien à voir, mais que c'est lié au voir ensemble dans un lieu qui peut être une salle de sport reconverte en salle de cinéma. La salle n'est pas l'important. C'est le fait d'être dans le noir et de communier - je prends un terme provocant - autour d'un film. Effectivement, c'était ça le cinéma. Et, je suis obligée de dire que maintenant ça fonctionne différemment, y compris pour moi, qui ne suis pas une "teenager" comme vous l'avez vu. Et je voulais juste vous dire que ce que vous avez dit, Madame Blandel, est terriblement vrai. Je viens de Paris, j'étais dans le train et j'ai cette petite chose-là. Regardez la taille de mon écran, c'est minuscule et j'ai vu un extrait du *Mépris*, qui m'a complètement émue. Et ce n'est pas inventé pour la rhétorique de ce débat, c'est vrai. Ce n'était même pas le *Mépris* que je regardais, j'étais en train de regarder un extrait dans un bonus sur *Le Mépris*.

**Intervention dans le public :** Pour compléter, moi, la semaine dernière, j'ai vu des gens qui regardaient comme vous un film sur un petit écran, et ils n'avaient qu'un écouteur avec deux oreillettes, et donc ils partageaient.

**Carole Desbarats :** Effectivement, ce que je veux dire par là, c'est que la perception de ce que c'est que le cinéma, évolue. Et il est évident pour des gens comme moi qui ne sont pas nés avec la technologie dans le berceau, que ça pose beaucoup de questions. Mais quand même, il me semble qu'il reste quelque chose d'irréductible pour définir ce qu'est le cinéma aujourd'hui, c'est l'idée que moi, individu, spectateur, je me trouve devant une totalité. C'est-à-dire je ne me trouve pas devant quelque chose sur quoi je vais inter-agir autrement que par mon mental, par mon émotion, et par la façon dont je réagis face au film. Je ne vais pas réagir par des SMS, je ne vais pas réagir par une interactivité, je suis face à une monade, comme disait Leibniz, une totalité qui m'est proposée et qui est portée par le regard de quelqu'un. Ce quelqu'un étant lui-même complètement soutenu par une équipe. Le cinéma est un art collectif. C'est pour moi la définition du cinéma aujourd'hui. C'est-à-dire qu'effectivement je ne vais pas être dans une position psychologique où je vais penser que je vais vouloir changer le film. Je l'aimerai, je ne l'aimerai pas, il me révoltera, il me bouleversera, tout ce que vous voudrez ; mais je serai devant le constat que je n'interviens pas sur le film. Et actuellement, vu ce qui est en train de se développer dans tout ce dont on a parlé: le "on line", les jeux vidéo, mais pas uniquement, tout ce qu'on connaît et dont on va devoir parler, eh bien il me semble que cette spécificité là reste très grande. Je suis obligée de dire que maintenant, ça ne se passe plus vraiment comme je le pensais avant, dans une salle où on pouvait communier tous ensemble, et où on pouvait vivre la durée d'un film tous ensemble. Voilà, on est obligé de voir que ça évolue et pour autant, je dois dire que le plaisir de cinéma qu'on trouve, peut, si on a affaire à un film d'un grand cinéaste, être absolument intense, y compris s'il n'est pas dans une salle d'art et essai, comme je les aime.

**Hervé Morzadec :** Très bien. Merci Carole. Alors le regard porté, par Jean Douchet, par exemple: Quel était le premier regard porté sur le cinéma et le regard porté aujourd'hui ?

**Jean Douchet :** C'est complexe. Eh bien moi, j'étais dans la grande tradition classique, c'est-à-dire, lire, puis le théâtre, puis le cinéma. Le cinéma vers 14-15 ans, qui a commencé à réellement m'intéresser et ensuite qui a pris le dessus, tout en n'abandonnant absolument pas ni le théâtre, ni la littérature, ni les autres arts par ailleurs puisque évidemment tout ça va de pair. Je suis très passionné de peinture et je pense que c'est absolument indispensable de s'ouvrir à ce que l'on regarde et de voir comment d'autres ont regardé, etc. Justement par rapport au cinéma, je regarde un peu l'histoire du cinéma pour essayer de comprendre son évolution. Il a commencé, comme vous le savez tous vers 1895... Ca c'est une date approximative, nous ne sommes pas des historiens forcenés qui disons « non ce n'est pas vrai, c'est né avant ». C'était né avant, aucune importance. Mais c'est très intéressant de voir qu'au début, le cinéma c'était quelque chose de tout à fait révolutionnaire : pour la première fois dans l'histoire de l'humanité on regardait de la vie se dérouler

devant nous, je veux dire une reproduction de la vie. Jusqu'alors c'était une traduction de la vie, une représentation des faits, tout à fait picturale ou musicale etc., mais avec des moyens qui n'étaient pas ouvertement et immédiatement "la vie". Et d'un seul coup on voyait "la vie". Et ça a été en effet la révolution des frères Lumière. Alors ce qui est intéressant, c'est qu'au début, comme c'était la conséquence, la façon de la photographie, on disait "on fait des vues" ; c'est-à-dire que les frères Lumière faisaient des vues, une vue.

Et puis peu à peu, c'est-à-dire 15 ans plus tard maximum, avec des gens comme Griffith et bien d'autres, d'un seul coup s'est posée la question du cadre. La question du cadre pour des raisons multiples, tout d'abord tout simplement parce qu'une bobine de cinéma en 1895 faisait une minute. Ensuite ça a commencé à se développer et ça voulait concurrencer le théâtre ; donc il fallait pouvoir faire des séances qui duraient une heure et demie, deux heures, comme au théâtre. Donc ça changeait beaucoup de choses, ne serait-ce que les conditions financières bien sûr, les conditions d'exploitation ; mais en même temps et surtout il fallait simplement maintenant raconter des histoires, passer d'un plan à un autre plan. Et tout ça passait par deux choses : un, le cadre, deux le montage. Le cadre qui faisait que, il fallait en effet mettre dans un cadre, comme un tableau, ce que l'on devait voir. Et à ce moment-là cette notion du cadre devenait très très déterminante et prééminente à l'intérieur des échelles du film. Et va arriver un peu plus tard, toujours à partir du cadre, mais en le poussant un peu plus loin, la notion de plan. Un plan, et en particulier pour celui qui va pousser ça très très loin - ce que fera quelqu'un comme Fritz Lang - un plan c'est une conception, c'est-à-dire exactement comme avec une direction, une mise en place de tous les éléments qui permettent une circulation à l'intérieur d'un cadre. Que cette circulation se fasse à l'intérieur du cadre ou qu'elle se fasse entre deux cadres et de cadre à cadre, en effet il va y avoir là une évolution. Et d'une certaine façon ce qu'on appelle le grand cinéma classique, ça a été le cinéma du plan, même s'il avait commencé avant avec des gens comme avec Griffith et en particulier avec le cadre.

Puis va arriver la marque des années 60, la mort de ce qu'on va appeler le cinéma classique, le grand cinéma comme on dit aussi, pour passer à un cinéma qui va maintenant se préoccuper davantage de l'image, et en effet le plan va à mon avis laisser place à l'image. Bien sûr qu'il y aura toujours du plan, bien sûr qu'il y aura toujours du cadre ; mais la conception de l'image va devenir de plus en plus prééminente, et d'autant plus prééminente, qu'on va assister à une évolution du cinéma qui va donner de la place non plus à l'image en tant que telle, mais à l'image de l'image ; c'est-à-dire un jeu de représentations qui se démultiplient. C'est le problème de l'image - quelle image ? - quel rapport au vrai l'image a-t-elle ? etc. Bref, on ne va pas s'amuser à développer tout ça, quoique je croie qu'on soit obligé d'y arriver. Et c'est cette évolution-là qui m'intéresse énormément. Alors, moi comment je me place ? Je me place tout simplement dans cette idée, que le cinéma, comme c'est la vie qui est enregistrée, même si on sait que c'est de l'illusion (et c'est faux puisque vous savez très bien que la vitesse d'un film - même en numérique - peut changer, mais ça n'a pas d'importance) le cinéma, c'est 24 images fixes par seconde. Donc on a du mouvement à partir du fixe. Et c'est ça qui est extrêmement intéressant, c'est maintenant de voir, que la fixité qui est toujours liée à la constitution mécanique du cinéma, semble disparaître, au profit de l'évanescence même de la représentation qu'on est en train de faire par l'image. Il y a, c'est bizarre ce que je suis en train de dire, la même chose que pour l'argent, il n'y a plus la consistance de l'image telle qu'elle a été jadis. C'est comme si, alors que l'image avait en effet un rapport physique au monde, qu'elle représentait ce monde, on en arrive néanmoins à du virtuel. L'image est devenue quelque chose de purement virtuel, qui nous entraîne et qui surtout nous amène à imaginer un univers qui n'est plus du tout relié à de la vérité mais à une illusion de vérité. Moi ce qui m'intéresse énormément, c'est cette évolution-là, et de voir comment des cinéastes essayent de se servir de ça, de cette espèce de dérive. On peut appeler ça dérive ou simplement évolution, aucune importance, pour redire les choses et revenir à l'essentiel tout en sachant que les bases sont en train de partir. Je ne sais pas, toi André, ce que tu en penses.

**André Labarthe** : Moi ma façon de dire ce que tu viens d'expliquer en dernier, c'est de dire : on est passé du cinéma des Lumière, c'est-à-dire un art de la réalité, à un art de l'image, aujourd'hui. Il

faudrait même, pour que tout soit clair, changer ce nom de cinéma, cinématographe.

**Jean Douchet** : Oui le "tographie" est fini.

**André Labarthe** : Je vais prendre le même chemin que toi, je vais me reporter avant, dans le « pré-cinéma » pour faire remarquer deux choses, pour essayer de suivre la piste du cinéma, mais par le biais du spectateur, parce qu'on y viendra peut-être, parce que je pense qu'un cinéaste, c'est quelqu'un qui fait deux choses : un, qui fabrique un film, et deux, qui fabrique un spectateur de ce film, et donc des cinéastes mais aussi de l'industrie. On sait bien que le cinéma américain a fabriqué un spectateur universel et c'est ça le succès du cinéma américain, et l'industrie du cinéma américain est fondée là-dessus. Donc je reviens à mon histoire de « pré-cinéma », je voudrais même revenir quelques décennies avant cette date fatidique de 1895. Ce serait de revenir au théâtre, et de revenir au théâtre tel qu'il était au 19<sup>ème</sup> siècle après le romantisme, c'est-à-dire le théâtre populaire, le mélodrame comme dans *"Les enfants du paradis"*. Cette espèce de lieu populaire où les gens allaient consommer du théâtre, qui était le show de l'époque. Or, il y avait dans ce moment du théâtre quelque chose que je trouve prodigieusement intéressant, c'est-à-dire qu'il y avait un petit instrument, qui était à la disposition des gens qui le souhaitaient, c'était les jumelles. Qu'est-ce que c'est une pièce de théâtre ? Une pièce de théâtre c'est un plateau et c'est un plan unique. Pour changer le plan il faut un entracte, comme dans Racine, comme dans toutes les pièces de théâtre. Donc si on veut trois plans, il faut trois entractes etc. Mais par contre, il y avait cet instrument, tardif mais déterminant qu'ont été les jumelles. Et qu'est-ce que c'étaient les jumelles ? Ca permettait, à l'intérieur de ce plan unique de faire un découpage et d'isoler, chacun suivant sa libido, son fétichisme, etc. On pouvait comme la caméra de Renoir tout à coup cadrer les bottines de l'héroïne et puis on pouvait aller sur les visages, on pouvait aller sur une épaule, on pouvait s'emparer de ce plan unique et à l'intérieur de ça, se faire, et on peut le dire, se faire « son cinéma ». Chaque spectateur, avant même l'invention du cinéma, se faisait son cinéma. Il faisait un découpage, il se racontait son histoire, il était donc, ça c'est très important, un spectateur actif. Ca, c'est une chose. Il se passe dix ans, vingt ans, et à ce moment-là : invention du cinéma 1895. Le cinéma, qu'est-ce que c'est ? C'est aussi au départ un plan unique, puisqu'en 1895 c'était des plans qui duraient 45-47 secondes ; donc un plan unique. Le spectateur est face à ce plan unique mais il ne peut pas intervenir. Il n'a pas de jumelles. Donc le spectateur qui était actif - cette activité le transformait en cinéaste en quelque sorte - devient passif. Il se passe encore quelques années, et il va y avoir le montage, qui va intervenir, c'est-à-dire que le réalisateur va vouloir faire des plans différents. Autrement dit, le réalisateur de films, à partir du moment où il peut disposer de différents plans au montage, va agir comme agissait le spectateur du théâtre, c'est-à-dire l'ancêtre du metteur en scène du film au début des années 1900-1910, non pas le metteur en scène de théâtre, mais le spectateur du théâtre, parce que c'est le spectateur qui fabriquait le film. Donc ça c'est intéressant, parce qu'à ce moment-là, que fait ce spectateur ? Il devient puissant. Il s'empare du seul bien qu'avait le spectateur de théâtre, c'est-à-dire de sa liberté. À partir du moment où le réalisateur va confisquer cette liberté qu'avait le spectateur de théâtre, de supprimer librement et de se faire son cinéma, il va lui imposer le sien, le metteur en scène. C'est le début de la triste histoire du cinéma d'auteur qui commence, c'est-à-dire que l'auteur va se mettre à imposer son regard. Et on peut concevoir notamment une histoire du cinéma, qu'est l'histoire que Bazin raconte un peu, comme une histoire des réalisateurs, pour le coup géniaux, qui vont rendre aux spectateurs cette liberté. Et à l'intérieur de cette histoire du cinéma, qu'est devenu le train-train du cinéma où on a privé le spectateur de sa liberté ? On l'a transformé purement en punching-ball, passif, c'est ça l'histoire du cinéma américain, le spectateur est un punching-ball, on l'assoit dans un coin on lui fait une piquouse et on lui envoie les effets spéciaux. Il tremble, il est content, il est heureux parce qu'il est masochiste, il est passif et masochiste, le spectateur du cinéma américain. Les grands cinéastes, de Renoir à Welles, à Godard, etc... ce sont des cinéastes qui vont avoir besoin du spectateur. Ils vont travailler avec lui et ils vont lui donner du travail à faire. Le spectateur à ce moment-là, va de nouveau être libre, et il va être actif. C'est pour ça que je dis, qu'un mauvais film, c'est un film qui n'a pas besoin de moi. Il n'a pas besoin de moi puisque tout est là, on fournit tout.

Qu'est-ce que j'y ai à faire ? Tout est là. Quand j'ai du travail à y faire, à ce moment-là je deviens indispensable. Voilà je vois un peu comme ça la courbe de l'histoire du cinéma. Ce qu'il faudrait raconter c'est moins l'histoire des films que l'histoire finalement du spectateur. Ca, ce serait vraiment passionnant.

**Jean Douchet** : Là j'aurais préféré une chose, ce que disait très justement Langlois, que si le cinéma était né parlant, il n'y aurait pas eu d'art cinématographique. C'est-à-dire que c'est parce qu'il est né muet, qu'il a fallu inventer un langage, que ce langage a été inventé, ne pouvait être inventé bien sûr que par des cinéastes avec des spectateurs qui en même temps le comprennent. Quand en 1910 1912 on commence le flash-back, eh bien le flash-back n'est pas facile à comprendre pour le spectateur à l'époque. On allait encore au théâtre, où on ne faisait quasiment pas de flash-back, ça n'existait pas pour ainsi dire. Bien sûr il y avait un récit d'intermèdes qui vous racontait ce qui s'était passé, ce n'est d'ailleurs pas tout à fait un flash-back. Et tous les procédés de cinéma ont exigé qu'il y ait eu l'acceptation du public, qu'il se mette à cette trouvaille et l'accepte. Quand on regarde bien le cinéma, ça rejoint, un peu différemment, ce que tu dis. Au fond le grand cinéma a toujours été expérimental. Tout le temps. C'est-à-dire que le vrai cinéma est expérimental et le public suit l'expérience, accepte l'expérience ou ne l'accepte pas et il y a en effet, et ça tu as entièrement raison, cette liberté du spectateur au cinéma qui permet à ce cinéma de continuer. Sinon il ne continuera pas.

**André Labarthe** : Il collabore. Il collabore. Bon, on pourrait aller là-dedans, il collaborerait en quoi ? Le réalisateur, qu'est-ce qu'il fait, il renvoie sur un écran des sons, des images, des formes. C'est un inventeur de formes.

**Jean Douchet** : C'est ça.

**André Labarthe** : Et le réalisateur, son problème ce n'est pas le problème du sens, je trouve.

**Jean Douchet** : Non, non.

**André Labarthe** : Le problème du sens, c'est celui du spectateur, c'est lui qui va se saisir de ces formes et qui va travailler à du sens, sous forme d'histoire, sous forme de tout ce qu'on veut. Donc il faut arrêter de dire que le réalisateur a un monde et qu'il va le communiquer etc., il ne communique rien du tout. Il communique des formes. Il communique des formes mais pas de message. Un auteur de films travaille comme un émetteur. Le message est fabriqué par les différentes individualités qui forment son public. Là aussi on pourrait rattacher comment cela a été simplifié par le grand cinéma industriel, par l'industrie. Je crois que je voudrais faire un deuxième sondage avant cette date fatidique de 1895, remonter un peu avant, une dizaine d'années avant : tu parlais de l'image arrêtée, c'est très juste. Et là où c'était très mis en évidence, c'était le fameux fusil photographique de Marey. Ce n'était pas du film puisque le film n'existait pas. C'était une succession d'images, mais qui agissaient comme des photogrammes parce que si on les projetait à la suite, il y avait du mouvement qui arrivait. C'était comme des mouvements décomposés. On assistait vraiment à la naissance du cinéma. C'est assez étonnant, comme ça se comprend, la danse, le truc, de Carlson par exemple avec ses mouvements comme ça. Replonger du côté de Marey c'est formidable. Autre chose que je voudrais souligner, qui est assez drôle, c'est que justement, c'est un fusil. Dans le cas de Marey c'était un fusil. Il fallait ça, c'était une expérience à but scientifique. Ce n'était pas pour faire des films, ce n'était pas pour faire de l'art. Autrement dit, c'était une expérience pour étudier le vol des oiseaux.

**Jean Douchet** : Le mouvement plutôt.

**André Labarthe** : Pour étudier le mouvement, la décomposition du mouvement des oiseaux. Bon. Mais il faut un fusil. Ça s'appelle le fusil photographique, c'est un fusil pacifique mais c'est quand

même un fusil qu'utilisent les chasseurs. C'est la même chose, simplement au lieu de placer des balles on remplace ça par des images photographiques. Et à partir de là, si on réfléchit bien sur l'avenir du cinéma, ça veut dire que si on utilise un fusil, on ne cadre pas avec un fusil, on vise. Déjà un premier point.

**Jean Douchet** : C'est ça que j'appelle le plan.

**André Labarthe** : Oui, oui. Ce fusil photographique inventé par Marey, on va le retrouver tout au long du cinéma. C'est à dire que lorsque 10 ans plus tard les frères Lumière vont installer leur caméra, cette caméra, elle va être fixe. Ils ne peuvent pas « travellinguer » ; elle est fixe alors que le fusil photographique est mobile. Ensuite étant fixes et voulant filmer quelque chose, ils le ne visent pas, ils cadrent. C'est là où je fais la différence. Marey vise, Lumière cadre. S'il y a un tramway qui entre dans le champ, il est obligé de cadrer et d'attendre. Ça veut dire quoi cadrer ? Ça veut dire piéger. Autrement dit pour moi, les deux grands mouvements du cinéma dans l'art, il y a d'un côté initié par Marey, les chasseurs, de Marey à Rouch et d'autres, et de l'autre côté il y a les piégeurs, de Lumière à Hitchcock ou Bresson ou d'autres. En réalité si on regarde l'histoire du cinéma tout ça, mélange un peu les deux. Mais s'il y a une sorte de pureté, on peut dire, il y a d'un côté les chasseurs et de l'autre côté les piégeurs. Il y a ceux qui visent, Rouch, et il y a ceux qui cadrent. Et ceux qui cadrent auront intérêt à beaucoup travailler en amont de leur travail de cinéaste. Les chasseurs au contraire, ils arrivent sur le terrain et ils chassent. Pas de sorties de champ, comme dans "Moi un noir", ils sortent quand quelqu'un disparaît par une porte. Mais il n'y a pas ce jeu du chat et de la souris qui est le jeu des piégeurs. On laisse sortir quelqu'un du champ et on le rattrape ailleurs. Donc je trouve que ça c'est un autre point de vue de l'histoire du pré-cinéma, et c'est ce que le pré-cinéma a mis en route comme instrument pour réfléchir sur le cinéma qu'on consomme aujourd'hui...C'est toujours pareil. Lorsque moi je vois un film, c'est fait plus ou moins consciemment par les cinéastes. Les cinéastes sont toujours pleins de bonnes intentions. Et conscients et inconscients. Mais lorsque je vois, je ne sais pas,... Depardon, je vois qu'instinctivement, normalement, il est plutôt chasseur mais il voudrait bien être piéger. Il y a des contradictions qu'il est obligé de vivre, et son cinéma est fait de ces contradictions là. On peut prendre d'autres exemples.

**Hervé Morzadec** : Alors André, puisqu'on parlait du spectateur, comment voir la place du spectateur aujourd'hui ? Si on aborde maintenant frontalement la division, ce que j'appelle moi la division sociale du regard, comme on parle de division sociale du travail, la division sociale du regard, parce qu'il y a de multiples écrans qui sont proposés, comment entrevoir la place du spectateur et y a-t-il encore un spectateur ?

**André Labarthe** : Permettez-moi d'explicitier les écrans, parce que je suis arrivé à reparler de ça, à parler du *Mépris* sur le petit écran qu'elle avait etc... Comme si le film existait au-delà des circonstances de sa consommation en quelque sorte. Alors moi je n'ai pas la même expérience. Je vois dans les écrans d'aujourd'hui, à commencer par la télévision, et à commencer par les cinéastes qui comptent travailler sur cette multiplicité d'écrans, qu'ils vont avoir un drôle de travail à faire. Avant on travaillait pour quelque chose qui était dur, génial. Dispositif Lumière, le noir, et hop on a cette image qui remplace le monde et on dit tout est cool, etc. Aujourd'hui ce même film qu'on va voir sur une télévision, va avoir à lutter contre tout ce dont l'avait débarrassé le dispositif Lumière justement. Parce que comment on la consomme la télévision ? On la consomme entre un pot de fleurs, une machine à laver, dans un environnement dans lequel les images vont devoir lutter. C'est très difficile de faire un film pour la télévision. C'est beaucoup plus difficile parce qu'il faut lutter contre un environnement. L'image du film à ce moment-là ne se substitue plus à l'univers réel, elle est comprise dedans. Elle permute constamment, et il y a ça tout le temps. Ensuite, il y a la dimension, la définition de l'écran ; l'écran, il a un format quelconque, disons, à la télévision. Mais il y a aussi quelque chose, c'est que si on voit un gros plan, un gros plan dans une salle de cinéma, on commence à perdre le sentiment d'échelle, on est quand même devant un détail, une grosse tête... Et en effet c'est très

intéressant au cinéma, c'est formidable. Mais le même film du gros plan, passons-le sur un écran télé normal grand comme ça, ce gros plan par quoi il va se caractériser ? Déjà il est de la même dimension que celui qui est en train de le regarder. C'est à peu près ma tête et puis voilà. Donc ça va introduire une dimension psychologique, dans cet échange entre l'écran et moi, qu'il n'y a pas dans le film, ou dont le film avait réussi à se débarrasser pour nous dire quelque chose de sublime. Et là on réintroduit de la psychologie uniquement par ce rapport de tête à tête. Donc je trouve que les circonstances ne modifient pas le film mais modifient la perception qu'on en a. Aujourd'hui il y a mille façons de consommer un film ; et donc mille façons de modifier le film en lui-même. Les circonstances dans lesquelles il est consommé contribuent à modifier cette perception...

**Jean Douchet** : Là-dessus il y a des choses sur lesquelles on va revenir aujourd'hui. Il y a une autre évolution qui n'a pas été prise en compte, et qui est quand même importante, c'est l'évolution temporelle. C'est-à-dire que le cinéma cadre etc., et en fait, cadrer, c'est regarder et découper un espace ; un espace repérable, c'est-à-dire un espace que nous avons l'habitude de voir. C'était très net chez les frères Lumière etc, alors que justement sur Marey, c'était un espace qui n'était pas un espace, un espace temporel qu'on découpait quantitativement - je vous explique très rapidement, pour ceux qui ne savent pas, l'expérience "Marey", c'était 10 ou 15 appareils photographiques mis les uns à côté des autres : on laissait passer un animal et il y avait une ficelle qui faisait se déclencher l'objectif chaque fois que l'animal passait. Si bien que vous aviez donc les 15 images secondes qui étaient prises - C'était donc de l'espace temporel qu'on découpait et pas de l'espace directement visuel. Chez les frères Lumière on découpe l'espace repérable, l'espace spatial, c'est très dimensionnel. Et puis pendant très longtemps, on peut dire c'était tout le cinéma classique, il fallait travailler l'illusion d'une temporalité qui respectait une durée normale etc. Bien sûr il y avait mille et une façons. C'est très intéressant pour ceux qui s'intéressent à l'histoire du cinéma, de voir comment a été utilisée par le système hollywoodien en particulier, qui l'a imposée, la continuité. Il fallait par exemple que les plans donnent une illusion de continuité, donc l'utilisation des fondus enchaînés etc. Alors que tout le cinéma révolutionnaire soviétique refusait la continuité et travaillait la rupture. Ça, c'était déjà très intéressant sur une façon de regarder les images mais malgré tout, toutes reliées sur un espace parfaitement connoté et parfaitement maîtrisé. Et après 60, lorsque quand même l'image ou le goût de l'image ou le vertige de l'image ou enfin tout ce que vous voudrez commence à prendre le dessus, et il n'y a pas que des raisons purement cinématographiques, ce sont des raisons aussi sociologiques qui arrivent d'une certaine façon, c'est une façon autre de voir le monde et tout à l'heure quand je parlais de l'argent virtuel ce n'était pas compris innocemment, c'est quand même lié à ça, d'un seul coup la temporalité va être travaillée différemment. La temporalité aujourd'hui me semble être la grande différence entre le cinéma d'hier et le cinéma d'aujourd'hui. Aujourd'hui au fond on travaille le temps. Par exemple, tu citais différemment mais tu faisais allusion à ça, le ralenti. Le ralenti avant 60, c'était mal vu, ça ne se faisait pas. Même des gens audacieux ; à part quelques personnes comme Dziga Vertov qui ont osé le faire mais ils ne sont pas nombreux.

**André Labarthe** : C'était admissible, chez Dziga Vertov mais pas chez Peckinpah.

**Jean Douchet** : Ne défends pas tes goûts là. Aujourd'hui la temporalité a modifié la notion même de l'image, ce qui fait que l'image est beaucoup plus fragile, elle n'est plus ancrée dans du réel ; elle est quand même disposée et mise en place par la temporalité. Moi je suis très intéressé de voir, aujourd'hui, vraiment aujourd'hui, pourquoi des films que moi je trouve très bien, que ce soit les vieux Chabrol, que ce soit Téchiné, que ce soit, très différemment, qu'on aime ou pas - aucune importance - le Ozon, le prochain film qui va se casser la gueule monumentalement etc. Pourquoi ? Tout simplement parce que ces films-là travaillent le temps. Et donc ils ne peuvent plus raconter une histoire sur une seule corde, c'est-à-dire une histoire qui soit parfaitement ancrée dans le monde. Ils vont dans différentes directions, et il y a toute une partie du public qui ne veut pas participer à ça, ça les dérange terriblement.

**André Labarthe** : Tout à fait d'accord. Le point de vue essentiel c'est le temps, parce que le temps ça a toujours été, je pense, l'ennemi n°1 du cinéma. Il y a l'image et il y a le temps. Parce qu'on essaie toujours de nous faire croire que le cinéma Lumière c'était un art de l'image, alors qu'on voit bien que c'est maintenant qu'il devient un art de l'image. Et on nous a fait croire, et on avait raison, que c'était un art du temps et c'était l'ennemi. C'est-à-dire personne ne peut supporter le temps. Et on ne peut supporter le temps que domestiqué et l'invention géniale du cinéma c'est la domestication du temps, c'est l'invention du suspense. Qu'est-ce que c'est que le suspense ? C'est un TGV qui arrive à l'heure, dans une heure et demie, on arrive à Marseille, dans deux heures. Et là, à ce moment là c'est acceptable. Parce qu'en réalité cette domestication, ça revient à le faire disparaître. Tout simplement. Et le scandale de *l'Avventura*, il ne faut pas le chercher ailleurs, il est là, c'est que tout à coup on avait un temps qui n'était pas orienté, qui était sauvage, qui déboulait sur l'écran et les gens quittaient la salle un par un, on les a vus. Ils quittaient la salle parce que le temps, c'est l'insupportable même. La définition du temps, ça pourrait être ce qui est insupportable.

**Hervé Morzadec** : Et on s'aperçoit que dans la globalisation des images sur les multiples écrans, le temps est pris et doit être pris comme de « l'entertainment », c'est-à-dire du divertissement. Le divertissement et non plus la prise en compte de cette notion qui était à l'origine du cinéma, c'est-à-dire la perception du temps et la perception du monde.

**André Labarthe** : Ce que dit Jean est tout à fait vrai. On se préoccupe de tout ce qu'on peut faire avec le temps. Tout ce que cet arsenal, que cette notion met à la disposition du cinéaste. Mais il peut tout faire, à condition justement d'en faire des fonctions, d'en faire autre chose que ce qu'il est.

**Carole Desbarats** : Là vous parlez tous les deux, il me semble, du cinéma tel qu'on le connaît jusqu'à il y a 20 ans. Moi je fais une relecture avec la chute du mur de Berlin, avec le fait qu'il y a une conscience différente du temps, de la société, des histoires, des récits, etc. Il me semble que si on se pose la question de la possible mort du cinéma, c'est peut être parce que, enfin moi c'est ce qui me frappe, le cinéma a migré, c'est-à-dire il y a toujours le cinéma dans les grands films des grands cinéastes, dont par exemple, on prend la liste des cas qu'a donnée Jean, on pourrait en rajouter d'autres. Ce qui me frappe c'est qu'il y a maintenant du cinéma ailleurs que là. Il y a du cinéma ailleurs que dans les films, et ça c'est une vraie question. On peut dire qu'il y a parfois dans les micro fictions de You tube, ou de Daily motion, il y a des choses qui sont du cinéma. Il y a des choses qui font 3 minutes et dans laquelle je retrouve le constitutif du rapport du cinéma, tel que tu l'as défini avec un cinéaste qui fait un film et fait un spectateur. Et là on est obligé de se dire qu'il y a quelque chose de neuf. Il y a dans certaines séries, pas toutes, mais dans certaines séries télévisées américaines, il y a du cinéma et ça a été fait pour la télévision, dans le système de la télévision, le système marchand de la télévision. Et pourtant il y a quelque chose qui est de l'ordre de la construction.

C'est cela qui pose question. Et non le fait que des grands cinéastes continuent à faire des films qui sont héritiers, disais-tu tout à l'heure des spectateurs et collaborateurs. Alors, que faisons-nous de ce qui va se passer ?

**André Labarthe** : Oui, oui, je suis d'accord mais qu'est-ce qui nous empêche de voir ce que tu décris très bien? C'est le mot cinéma, ce mot ne sert pas à attraper ce genre de choses. Il faut trouver un autre mot.

**Carole Desbarats** : Je suis d'accord.

**Hervé Morzadec** : Alors je vous engage à intervenir. Justement nous avons une question.

**Personne de l'assistance (jeune homme 1)** : Le cinéma dont vous parlez depuis tout à l'heure, j'ai l'impression que le grand cinéma classique est très contemplatif. Et par rapport au cinéma comme on

le connaît aujourd'hui pour vous ce n'est plus du cinéma à ce moment-là ? Ca ne reste plus dans la fonction de cinéma qui est de présenter quelque part une histoire réelle ou fictive et amène le spectateur, comme vous l'avez très bien dit, à réagir par rapport à ça et à se faire son propre film ? Maintenant avec les différents médias, les différents moyens, on trouve du cinéma un peu partout, et à ce moment-là, comment vous appelleriez ça, si pour vous ce n'est pas du cinéma ?

**Hervé Morzadec** : Juste un mot rapidement pour répondre et peut-être lancer le débat. Qu'est-ce que c'est que le cinéma ? C'est trois choses : c'est d'abord un principe, André l'a cité, l'histoire d'André Bazin, au départ, le cinéma c'est un art réaliste. C'est une deuxième chose ensuite, travailler la mise en scène, faire qu'il y ait de la mise en scène et enfin c'est du montage, c'est-à-dire mettre deux images l'une avec l'autre qui vont peut-être donner une troisième image. On est là dans les trois principes élémentaires qui sont le cinéma, c'est-à-dire le côté travail avec le réel, même si le hasard a une importance considérable au cinéma, deuxième chose : le travail sur la conception qu'on veut émettre pour faire passer quelque chose et troisièmement, évidemment, ce qui fait retour, c'est notamment le temps, la durée, le tempo du film, comme dit quelqu'un, le cœur, le battement de cœur, en fait pour en revenir à Godard. Le montage doit être un battement de cœur. Mais c'est aussi, comme l'évoquait un peu Jean Douchet tout à l'heure, cette idée de rupture entre deux images qui fait que le cinéma est imperceptible d'une certaine manière. C'est-à-dire il est dans le voir, dans le voir au travers, dans le voir ce qui est imperceptible. Et là bien sûr le principe du cinéma peut être partout.

**André Labarthe** : Oui, c'est d'accord, mais tu gardes un mot essentiel dont à mon avis il faut se débarrasser, c'est le mot image. Qu'est-ce qu'on en a à faire maintenant ? Tiens, on prend cette feuille de papier, cette vignette, ce verre et voilà ça c'est du cinéma. (Rires du public) Non, à condition de l'organiser d'une certaine façon etc. Ca va fonctionner avec moi qui regarde et je vais me fabriquer des rapports entre ces trois objets. Pourquoi il faut des images pour ça ? Il n'y en a pas besoin. Ou des sons ? Tout est utilisable à ce moment-là. On est dans un univers, et d'ailleurs c'est pour ça que dans les arts dits plastiques, c'est un peu le bordel en ce moment, c'est parce qu'ils ne savent pas trop se repérer. Parce qu'on n'a pas les instruments de pensées. Alors voilà il faudrait se débarrasser de ce mot, de ce mot d'image. On a l'impression, quand on voit un film, un bon film aujourd'hui - il faut savoir quand même que tous les bons films qu'on va voir, et on en verra encore, on verra encore Rohmer dans vingt ans - que chaque fois, ce sera le dernier film. On assiste au dernier film. Ca va être le sentiment qui va accompagner à chaque fois un chef d'œuvre dans cette optique du cinéma Lumière qu'on va continuer à voir. Et il faudra regarder ailleurs, pour voir tout ce qui se passe. Mais pas seulement ailleurs, dans les endroits où prétendument se fabrique du cinéma. Non mais ailleurs, ailleurs carrément.

**Hervé Morzadec** : Pour continuer la question de tout à l'heure sur où se situe le cinéma maintenant ? Où on le voit ? André, tu citais tout à l'heure l'idée qu'il y avait une place assignée au spectateur ; aujourd'hui le spectateur n'a plus de place assignée ?

**Carole Desbarats** : Ca dépend.

**André Labarthe** : Parce que le spectateur, il prend peut être la place de l'autre maintenant.

**Carole Desbarats** : Non, non, ça dépend, parce qu'effectivement il y a encore aujourd'hui, c'est évident, des films qui assignent une place au spectateur, qui est vraiment dans la droite ligne de ce que disait Lang quand il disait « Je fais du spectateur mon meilleur collaborateur ». Je veux dire que même le dernier Téchiné, même s'il se divise en deux, même s'il a des processus narratifs qui sont un peu différents par rapport au Téchiné précédent, il a quand même une conception du spectateur qui est la même. C'est pour ça que j'insistais tout au début sur le fait que l'interactivité était pour moi le « non cinéma ». Parce que, que ce soit dans du cinéma expérimental, dans du documentaire, de la fiction, du cinéma classique, du cinéma moderne, Peckinpah ou Eastwood, de toute façon il y a l'idée

qu'on a ça devant nous et qu'on va devoir « faire avec ». Et pour moi actuellement, j'en suis à une théologie négative, le cinéma, ça n'est pas ça. C'est l'une des rares choses dont je sois certaine. Parce que effectivement il y a un rapport au spectateur qui n'est pas du tout le même ; que ce soit par exemple, pour changer - en laissant les questions de jeux vidéo de côté- dans le vidéo art, la représentation des arts plastiques, on n'attend pas tout à fait la même chose que dans un film. Et c'est vrai que là il y a des modifications.

**André Labarthe** : Mais on n'expérimente plus dans l'art. Dans les installations, par exemple, on prend le spectateur, un spectateur/acteur, et il fait partie du dispositif. Est-ce qu'on peut modifier un film, en modifiant le spectateur ? Par exemple Jean, tu t'imagines, chez toi, devant un grand écran et tu regardes un Bresson, mais nu, à poil et tu regardes un film de Bresson, *La passion de Jeanne d'Arc*. Bon qu'est-ce que ça va modifier ? Est-ce que ça va modifier ou bien est-ce que tu deviens un pur esprit ?

**Jean Douchet** : Ben je ne sais pas, ben oui, faudra voir.

Rires

**Carole Desbarats** : Non, mais il y a autre chose qui se modifie. Ça, c'est quelque chose qu'on connaît depuis pas mal de temps : comment le cinéma advient quand même par la télévision. Mais maintenant c'est encore autre chose, c'est comment on fait avec le fait qu'on a un esprit qui est construit par exemple par les travellings qui suivent les personnages dans les jeux vidéo de combat ? Comment est-ce que maintenant un jeune spectateur qui a plus l'habitude de l'écran de sa console que du grand écran du film ou même que l'écran de la télé, comment est-ce qu'il vit un travelling qui suit un personnage ? Moi je me dis qu'il ne le vit pas tout à fait comme par moi. Et ça, c'est une vraie question. Alors évidemment un type comme Gus Van Sant, un cinéaste vraiment fort, il reprend ça et il l'importe dans le cinéma et dans *Elephant*. C'est-à-dire qu'il va prendre le mouvement, le travelling qui suit un personnage, poursuivre le tueur effectivement dans les couloirs à travers le collège, mais il le réimporte dans le cinéma. Il y a une action, et il y a certains cinéastes qui sont en train faire ça et ça c'est très intéressant, ils sont en train d'aller rechercher ce qu'on leur a volé. Il y a là quelque chose de très effervescent, ils ne sont pas très nombreux et là y a de la nouveauté.

**André Labarthe** : Mais même, dire que par exemple, il y a un rapport, que le spectateur collabore à ce film etc. bon, est-ce que cette position, ce rapport qu'il a au film c'est valable seulement pour ce film-là ou est-ce que ça modifie son comportement général dans la vie, que ça lui fait voir autrement ? Certains grands films vont arriver à ça quand même.

**Carole Desbarats** : Attends, tu te souviens, juste dans *L'étranger*, je cite de mémoire, dans *L'étranger* de Camus, Meursault est sur son balcon, il regarde les jeunes gens qui partent au cinéma et il décrit le fait que quand ils reviennent du cinéma, leur démarche est beaucoup plus assurée, parce qu'ils ont été marqués par les personnages des films qu'ils ont vus. Donc ça c'est vrai, on le sait.

**Personne de l'assistance (homme 2)** : Oui, mais le meilleur exemple c'est *9/11* de Mickael Moore qui n'a pas empêché Bush de se faire réélire. Je trouve qu'il y a une certaine prétention de croire que le cinéma change le monde, qu'il permette de changer modestement le regard sur autre chose, je suis d'accord mais de croire que...

**Jean Douchet** : Moi je ne suis pas d'accord avec vous. Le cinéma, ni heureusement aucun art, aucun livre, aucune philosophie, n'a modifié le cours des choses, il faut bien le dire même si malgré tout, il a quand même influé quelque part. Ce que je veux dire c'est que, ce qui est important aujourd'hui au cinéma c'est quand même qu'on nous a fabriqué un univers, qui est un univers

d'images, qui n'est plus de l'image réelle. Enfin, qui est de l'interprétation, de ce que j'appelle moi, de l'image de l'image. Donc on n'a pas une vraie image. Et on vit comme ça. On vit dans un univers qui est falsifié, il faut bien le dire. Bien sûr que nous-mêmes, en tant qu'individus, on ne va pas se heurter contre un meuble etc. celui-là il restera réel, il faudra faire attention. Mais peu à peu, on nous a déformé la mentalité, l'imaginaire, et en particulier en nous instillant la notion de vitesse et de précipitation. Par exemple ce n'est pas pour rien qu'on parle des jeux vidéo tout ça. Les jeux vidéo sont faits sur quoi ? Une espèce d'excitation permanente, il faut aller vite etc. ; les clips c'est fait sur quoi ?

**Carole Desbarats** : Non, non, Jean, pas tous.

**Jean Douchet** : Pas tous, bon.

**Carole Desbarats** : Je pensais ça aussi mais mes élèves m'ont démontré que non. (rires)

**Jean Douchet** : Ceci dit, ils ont peut-être raison mais bon. Ce que vous voulez dire, c'est vrai que moi je ne crois pas qu'un film, je n'ai jamais cru qu'un film pouvait modifier, simplement, il peut faire réfléchir, c'est fait pour ça. C'est fait pour faire réfléchir, c'est-à-dire on vous propose ou on vous projette une image. Pour moi une image c'est une pensée, sinon ce n'est pas une image. J'ai beaucoup de respect pour quelqu'un comme Lelouch, j'ai beaucoup de respect parce qu'il y a au moins cent idées dans un plan de Lelouch. L'inconvénient c'est qu'il n'y a pas de pensées. Il faut une pensée, et ça la pensée, elle n'y est pas. Et ça, c'est la différence entre les vrais grands cinéastes et les autres.

**André Labarthe** : Avant qu'on quitte le terrain de la modification, il y a quand même quelque chose qui est là, c'est que le cinéma, pas seulement le cinéma américain mais tout le cinéma - prenons le cinéma à l'époque des années 50, Bardot, sa choucroute, son machin, tout ce qu'elle était au plus fort de sa vogue, eh bien elle a influencé la mode, qui est descendue dans la rue.

**Jean Douchet** : Absolument.

**André Labarthe** : Le cinéma américain c'est grâce à lui que j'ai un chapeau sur la tête. (rires) Ce chapeau, c'est une citation quand même. Eh bien le cinéma, le cinéma américain est très fort, il fait descendre des choses dans la rue, les blousons noirs, les machins comme ça, et ensuite la rue va faire la publicité pour les films, gratuite.

**Personne de l'assistance (homme 2)** : Pas seulement le cinéma, il y a aussi les gens dans la rue.

**André Labarthe** : Il n'y a même pas besoin de faire des affiches.

**Personne de l'assistance (homme 2)** : Non c'est un cycle, c'est un échange. Il n'y a pas que le cinéma qui influence les gens.

**Carole Desbarats** : Le cycle c'est vrai. Mais le cinéma influence idéologiquement.

**Jean Douchet** : Pas influence, influe.

**Carole Desbarats** : Influe si tu veux, en tout cas, il a un effet. Il est effectif sur la vie.

**Personne de l'assistance (homme 2)** : Oui mais avec d'autres choses.

**Carole Desbarats** : Oui évidemment plein d'autres choses ; mais là on parle du cinéma. Et

simplement, ce qu'il y a c'est que comme c'est un art qui est très émotionnel et qu'il s'adresse au corps du spectateur, il a une influence palpable, et en particulier sur les comportements. Je citais en plaisantant Camus mais c'est plus fort que ça ; la représentation de la femme a quelque chose à voir avec la façon dont majoritairement elle est présentée à telle ou telle époque et dans tel ou tel pays. Et ça il y a des conséquences effectives, le fait de changer un peu la représentation de la femme, ça peut induire des comportements différents. Quand en 54, Bergman montre Monica accoudée sur un lit, avec sa jupe à moitié défaits, la glissière descendue et la jupe comme on la voit jamais c'est-à-dire le vêtement à moitié enlevé, il donne une impression de liberté qui n'est pas présente dans les autres films à cette époque-là et qui ouvre quelque chose. Le corps de Bardot, je ne sais pas si vous vous rendez compte. *Et dieu créa la femme...* ce n'est pas un bon film, ce n'est vraiment pas un bon film, mais quand ce film est arrivé dans les années fin 50...

**Jean Douchet** : 55 - 56.

**Carole Desbarats** : C'est une façon de dire : un corps jeune peut être représenté au cinéma...

**Jean Douchet** : Libre.

**Carole Desbarats** : Il peut avoir cette liberté corporelle, et ça a eu une influence sur les jeunes filles. Je pense à ce cas-là parce qu'il me tient à cœur, mais je suis sûre qu'il y en a d'autres. Je ne discute pas sur le fait qu'il n'y a pas que le cinéma, évidemment. Ça, on est d'accord.

**Personne de l'assistance (homme 3)** : Je voulais revenir au thème du débat : « Est-ce que le cinéma change ou meurt ? ». C'est vrai que le cinéma par rapport aux autres arts avait une temporalité assez fixe, que le metteur en scène avait choisie même si le temps est relatif. Malgré tout, si un film dure deux heures, on ne pourra en voir que douze dans une journée. Contrairement à la lecture ou à la peinture, on peut apprécier un livre en lisant vite ou pas vite ça dépend de chacun, et chacun selon son domaine, les pièces de théâtre, c'est joué plus ou moins vite, à cinq minutes près ou même un morceau de musique, et en fin de compte avec les nouveaux supports, la spécificité du cinéma, son temps, devient relatif. On peut n'en voir qu'un bout, on peut le voir plus ou moins rapidement, c'est vrai qu'il y a des gens qui voient des films très rapidement, et est-ce que justement le problème du cinéma maintenant - c'est vrai qu'on voit des télévisions où on peut même arrêter le film qu'on voit en direct - ce n'est pas qu'il devient en fin de compte un art comme un autre, c'est-à-dire qu'on peut le voir en accéléré, faire des pauses ? Et qu'il a perdu ce qui fait sa spécificité, le fait que le temps donné était fixe, deux heures disons pour un film. Mais je crois que c'était vous qui aviez fait un documentaire sur différentes scènes de cinéma de Lumière, Ozu... Non ? Des petites histoires du cinéma...

**Carole Desbarats** : Là c'est les Histoires de plans de Bergala dont vous parlez.

**Personne de l'assistance (homme 3)** : Oui c'est ça. Ce qui est intéressant dans les films de Bergala c'est qu'on voyait le metteur en scène Ozu, ou Lumière, en temps réel. Après on voyait la scène commentée par les acteurs, je crois, et puis après on voyait aussi en ralenti, en fin de compte. Là, la vidéo prenait le pouvoir sur le temps du cinéma, et c'était très intéressant, ça permettait de voir autre chose que ce qu'avait fait le metteur en scène, d'appuyer sur des petits gestes, ainsi chez Ozu la façon de manger des boules de riz etc. Et en fin de compte, pour revenir à ce qu'on disait avant, c'est qu'en dehors de la qualité d'un film, on finit par repenser le cinéma comme étant un objet culturel, relatif à l'œil qu'on a, c'est-à-dire on peut regarder un film maintenant comme on regarde un tableau, on peut faire des pauses, on peut l'accélérer.

**Jean Douchet** : Ça dépend.

**Personne de l'assistance (homme 3) :** Et justement est-ce que ce n'est pas un peu là où la spécificité du cinéma meurt par rapport aux autres arts ?

**André Labarthe :** Ce que j'expliquais avec l'histoire des jumelles, on lui rend cette liberté aujourd'hui. Aujourd'hui en effet le spectateur peut ...

**Carole Desbarats :** ... revenir en arrière.

**Personne de l'assistance (homme 3) :** Oui, mais on lui enlève sa spécificité, je ne sais pas, moi, je me pose la question...

**Carole Desbarats :** C'est peut-être sa spécificité, ce n'est pas la seule, parce que longtemps on a dit ça. On a dit c'est le temps contraint dans lequel un cinéaste, une production ont choisi de présenter une histoire ; et le film c'est ça et ça peut pas être autre chose. On s'aperçoit que maintenant on va en arrière, on va en avant, on suspend, on reprend, avec le dvd on va prendre juste la scène qu'on veut etc. et qu'il y a quand même du cinéma. Vous devez connaître cette expérience qui consiste à voir quatre plans, une minute, 50 secondes, d'un film que vous connaissez déjà, que vous aimez et avoir les larmes aux yeux parce que le cinéma vous prend. C'est donc, c'est plus complexe, les choses se sont déplacées.

**André Labarthe :** Non, mais on n'agit pas de la même façon, parce que par exemple je sais que quand je faisais un truc à Paris VIII, il y avait quelque chose qui m'énervait par-dessus tout c'était ce qu'on donnait en devoir à faire. Avec les dvd, c'était pas encore les dvd c'était les VHS, ils analysaient en avant, en arrière etc. Moi, je leur disais « non, un film on le voit... », « oui mais il y a quelque chose qu'on a mal vu », je leur dis « oui mais ça fait partie du film ». Chacun voit un film différent. Aujourd'hui, tout le monde devient Bellour<sup>1</sup>, aujourd'hui, on voit cinquante fois un film pour bien le mettre à plat...

**Carole Desbarats :** Tu exagères. Il faut être capable d'être Bellour.

**Jean Douchet :** De toute façon il faut quelques bases. La forme qu'est-ce que c'est ? Pour moi je sais, c'est un vieux débat esthétique, mais je suis convaincu que l'écriture, c'est le fond. Le vrai sujet d'un film n'est pas dans son récit, n'est pas dans son prétexte, ni dans son argument, bien sûr qu'il est indispensable, il faut qu'il soit traité cet argument. Mais réellement le sujet c'est l'écriture qui le donne, l'écriture est à la fois, peut être à la fois, porteuse de sens et d'émotions. Et c'est à partir de l'émotion, de la sensation, que l'on peut accéder à la pensée. Et à ce moment-là vous ne pouvez pas véritablement tripoter, ou alors si vous le faites vous faites des modifications. Mais vous allez toujours dans le même sens en fin de compte. Je ne suis pas sûr du tout que si vous faites une remontée en marche arrière, vous découvrez des choses de l'écriture que vous n'aviez pas vues en marche avant. D'ailleurs, tous ceux qui ont travaillé au montage, vous savez très bien qu'au montage on voit quelquefois mieux le film en marche arrière qu'en marche avant pour faire le montage etc. Ca fait partie du jeu même, mais malgré tout il y a une écriture et cette écriture-là est la raison même du film. Cette écriture peut avoir ensuite mille et une façons. A mon avis, c'est pour ça que le cinéma ne peut pas mourir. On n'en est qu'au début de l'écriture du cinéma. On est loin d'avoir fini, il suffit de voir quand même l'évolution dans l'écriture, tout ce qui se passe. L'écriture est tellement différente aujourd'hui d'il y a trente ans. Et on voit bien, ce que disait Carole, par exemple, comment aujourd'hui des gens récupèrent des procédés qui avaient disparu et qu'ils reprennent ; par exemple le principe du flash back qui avait quasiment disparu depuis la grande époque de la continuité et puis d'un seul coup qui revient, mais on voit maintenant comment il est redressé, comment il est repensé, comment il est retravaillé. Ca, ce sont des procédés d'écriture, ce ne sont pas forcément de l'écriture, mais ce sont des procédés d'écriture qui eux-mêmes resservent et sont repensés autrement. Je crois que c'est ça qui est magnifique. A partir du moment où vous avez un langage, un langage heureusement

ça ne meurt pas, sauf...Si, en effet, ça peut mourir, mais ça c'est autre chose, c'est plutôt des problèmes sociologiques. Ce ne sont pas des problèmes artistiques.

**Carole Desbarats** : Le problème, c'est si le spectateur meurt.

**André Labarthe** : L'histoire du cinéma ne se confond pas tout à fait avec sa technique.

**Jean Douchet** : Je parle de l'écriture.

**André Labarthe** : Oui, oui, je vais donner un exemple quand même, pour revenir au pré-cinéma ; au pré-cinéma quelques années avant. A la date fatidique de 1895, Nadar apprend un jour qu'il y a un savant, un professionnel, un chercheur, qui s'appelait Choiseul qui faisait des études sur la couleur, qui travaillait sur l'invention de la couleur en photographie, et Nadar est allé à sa conférence. Le cinéma n'existait pas, la photo existait. Il a pris une série de photos, grand comme ça, cadré comme ça, du type en train de faire sa conférence, et il y avait une sténo qui prenait le texte ; parce qu'il n'y avait pas encore le truc d'Edison ou il n'avait pas pu avoir les droits etc. pour enregistrer le son. Autrement dit, il va faire, un siècle avant ce que doit être la télévision, ce plan-là, ce fameux plan de télévision coupé là, d'un type qui parle en regardant l'objectif. C'est-à-dire qu'il n'y avait pas le cinéma, il y avait une série de photogrammes dans la continuité, et il n'y avait pas d'enregistrement sonore, mais il avait pris le texte. Autrement dit, tout était là ; sauf les inventions techniques qui auraient permis d'avoir le plan. Et ça, ça me fascine ce genre de choses. Ca c'est réel, mais il y a des aspects un peu étonnants là-dedans, et on peut émettre des hypothèses, comme par exemple l'invention du gros plan, elle n'est pas arrivée avec Griffith ou je ne sais pas quoi. L'invention du gros plan pour moi remonte à la guillotine, c'est-à-dire bien avant le cinéma...

Rires

**Jean Douchet** : La preuve, tous ceux qui ont vu *L'anglaise et le duc* de Rohmer savent, ont vu qu'au dernier plan de tous ceux qui seront guillotins, les personnages avancent et sortent du cadre et sont guillotins.

**André Labarthe** : On va prendre la *Passion de Jeanne d'Arc*. Je trouve que le cadre chez Dreyer est tellement acéré qu'elle est décapitée, Jeanne d'Arc. On nous fait croire qu'elle est morte brûlée vive, non, elle est morte décapitée par le cadre cinématographique de Dreyer.

**Personne de l'assistance (jeune homme 1)** : Les réalisateurs des films que vous citez principalement sont ou très classiques, ou plutôt anciens. Aujourd'hui, est-ce qu'il y a vraiment des films qui vous plaisent ?

**Jean Douchet** : Bien sûr.

**Personne de l'assistance (jeune homme 1)** : Et que vous considérez comme un chef d'œuvre aussi ? Ce sera peut être personnel votre avis, mais tous ceux que vous citez ce sont des grands auteurs, des grands films, je suis d'accord pour la plupart. Mais je n'ai pas l'impression que le cinéma d'aujourd'hui vous plaise tant que ça, en fait.

**Jean Douchet** : Au contraire, je peux vous dire que je vais tous les lundis à un cours à la Cinémathèque française, uniquement sur le cinéma d'aujourd'hui. Je suis dans le circuit américain, que ce soit Coppola, Brian De Palma, des gens comme ça, et bien d'autres, Abel Ferrara etc. Non, au contraire, il y a un tas de cinéastes que je trouve admirables. Pour moi, ça ne fait pas de différence, un grand cinéaste est un grand cinéaste, qu'il soit de cette période, de notre époque ou d'une autre époque ça m'est égal. Simplement ça n'est pas de même qualité, ils n'ont plus du tout la même

écriture c'est tout. C'est ça qui m'intéresse. Donc bien sûr oui voyons.

**Personne de l'assistance (jeune femme 1) :** Donc justement ce serait intéressant de savoir quel cinéaste vous estimez grand aujourd'hui ?

**Personne de l'assistance (jeune homme 1) :** Aujourd'hui, dernièrement c'était Desplechin.

**Jean Douchet :** Desplechin bien sûr.

**Carole Desbarats :** Je pense qu'autour de la table vous n'aurez pas de contradicteurs.

Rires

**Jean Douchet :** Bien au contraire.

**Personne de l'assistance (jeune homme 1) :** Pour en revenir à la mort du cinéma. Je me demandais : Est-ce que justement l'évolution technique, les nouvelles techniques comme la 3D ne pouvaient pas quelque part faire renaître le cinéma ? Justement quand vous parliez de spectateur qui était comme un punching-ball, est-ce que la 3D ne va pas aussi dans le même sens ? Est-ce qu'on a affaire à un spectateur punching-ball avec les effets spéciaux ?

**Carole Desbarats :** Je vais répondre à ça. Alors la 3D, au niveau de la 3D, qui est en train de nous faire une tête comme ça, vraiment. Il y a quelque chose qui est en train de se développer autour de la 3D, tout le monde n'est pas obligé d'être au courant de ce développement intra professionnel. Il y a une espèce de grande opération, dont je ne dirai pas que c'est du marketing, je ne sais pas ce que c'est, qui consiste à dire que le renouveau du cinéma va venir par la 3D. Ça ne vient pas de la technique car ils sont en train de relancer des films en 3D. Vous avez par exemple des versions de *Volt*. Grand film ? Non. Jacques Mandelbaum a dit que c'était un grand film, j'y suis allée et la prochaine fois que je verrai Jacques Mandelbaum je lui dirai qu'il faut qu'il voie plus de films. Il en parlait comme d'un grand film. Je pense qu'il faut qu'il voie plus de films d'animation, il pourra peut-être juger que c'est une plaisanterie. Mais il y a des films qui sont montrés en 2D et en 3D en ce moment dans les cinémas. Il y a la tentative de relancer l'industrie du cinéma avec la 3D, en disant un peu comme on s'était dit à un moment donné pour le cinémascope : comme la télé arrive, que le cinéma va apparaître petit, il va peut-être falloir augmenter le format de manière à ce qu'il y ait plus de sensations, plus de visuels, et que du coup le cinéma puisse lutter contre un ennemi qui est la télé. Alors là, ce serait la 3D pour lutter contre les jeux vidéos, le cinéma sur mobile, ou au contraire tout petit justement. Que les industriels se disent, on va tenter ce coup-là pour essayer de récupérer du public qui va partir vers d'autres écrans, moi je le comprends tout à fait. Ce qui est très étonnant c'est ce qui se passe dans l'université. Il y a une espèce de mouvement chez les chercheurs, je ne sais pas si vous connaissez quelqu'un comme Claude Bailblé, qui est vraiment un chercheur très solide sur l'aspect perspectif du cinéma, ils sont complètement en train de travailler ça. Et alors je ne résiste pas à vendre mon école, qui est publique donc je n'ai pas de honte à le faire. Elle est publique, elle est de l'Etat. C'est le fait qu'on a actuellement une élève qui est en train de faire un film, elle termine son film de fin d'étude en 3D. C'est le premier film 3D de la Fémis, donc si j'ai réagi aussi violemment c'est que vous n' imaginez pas le calvaire, tout est d'une complexité sans nom, tout est multiplié par quatre. Et son principe c'est justement d'essayer de faire un film dans lequel il n'y a pas le principe de saillant qui est constitutif de la 3D. C'est-à-dire, le principe de la 3D c'est les ciseaux dans le film d'Hitchcock, *Le crime était...*

**Jean Douchet :** *Le crime était presque parfait.*

**Carole Desbarats :** Voilà. *Le crime était presque parfait.* C'est-à-dire c'est ça l'effet 3D, vous avez les

ciseaux qui arrivent au devant de l'écran et vous avez l'impression que vous, vous les prenez, vous. Donc elle est en train de faire tout un travail pour essayer de dire « est-ce qu'on peut pas utiliser la 3D comme un système formel en soi ? Pour donner des sensations, modifier un climat, et non pas pour assaillir ou prendre le spectateur comme un punching -ball. » Et c'est très en marge de ce qui se fait dans la 3D, qui est plutôt dans la première version.

**Personne de l'assistance (jeune homme 1) :** De toute façon la 3D en ce moment elle n'a pas vraiment de réalité cinématographique.

**Carole Desbarats :** Non, non, il y a version 3D et version 2D. Attendons de voir, peut-être qu'un grand cinéaste contemporain va en faire quelque chose, c'est tout à fait possible. Imaginez qu'Eastwood, qui est quand même l'un des plus grands cinéastes vivants, se mette à se dire « je vais en faire quelque chose ». J'en sais rien moi. Après tout, Rohmer a été l'un des premiers cinéastes français à utiliser les effets spéciaux à fond, dans *L'anglaise et le duc*. Il a vraiment devancé des gens beaucoup plus jeunes. Bon je ne sais pas, peut-être que quelqu'un va en faire esthétiquement un autre objet. Mais pour l'instant c'est vraiment du gadget. Je n'engage que moi mais...

**Personne de l'assistance (jeune homme 1) :** C'est vrai que pour l'instant les films qu'on voit en 3D sont des blockbusters, pas des films qu'on pourrait considérer comme d'auteurs.

**Carole Desbarats :** Non.

**Personne de l'assistance (jeune homme 1) :** La 3D c'est juste le petit bonus.

**Carole Desbarats :** Mais attendons, on ne sait jamais, il y a peut être un cinéaste comme Gus Van Sant qui s'empare du travelling du jeu vidéo, ou quelqu'un d'autre qui peut en faire quelque chose. Pourquoi pas ?

**Personne de l'assistance (jeune femme 2) :** James Cameron ? James Cameron...

**Carole Desbarats :** Tout à fait.

**Personne de l'assistance (jeune femme 2) :** James Cameron cherche à la développer exactement dans cet esprit-là, sans l'utiliser dans un but spectaculaire.

**Carole Desbarats :** Et c'est un auteur.

**Jean Douchet :** Il veut faire re-couler le Titanic.

Rires

**Carole Desbarats :** Non mais c'est un vrai cinéaste Cameron, c'est sûr.

**Jean Douchet :** Moi ce qui m'inquiète un tout petit peu sur la 3D, c'est que ça voudrait revenir en disant : « Ca y est le cinéma reprend contact avec la réalité » puisque maintenant on la représente en effet non plus en deux dimensions mais en trois dimensions telle qu'elle est normalement. Le seul inconvénient c'est qu'il y aurait la tentation très forte, et c'est commencé, d'accentuer sur le côté exceptionnel qui n'est absolument pas réaliste mais au contraire irréaliste. On verra bien ce qu'on pourra faire en 3D. Moi personnellement je n'ai jamais été très passionné par le Hitchcock, que j'ai vu en 3D comme tout le monde. En effet, Hitchcock l'avait admirablement compris comme supplément à l'imaginaire et donc lié à l'invraisemblance. Vous savez que Hitchcock était un passionné de l'invraisemblance, dans laquelle il estimait qu'on pouvait trouver davantage de réalité que dans le

faux semblant du réel.

**André Labarthe** : Hitchcock travaillait au-delà du simple procédé. Mais comme Franju. Franju me racontait un jour, qu'il avait vu ce film: une femme dans un hôtel luxueux, elle reçoit un paquet, c'est des jumelles, elle va sur son balcon et puis clac elle met les jumelles et ça lui crève les yeux. Et puis Franju me dit « mais c'est pas comme ça qu'il fallait faire... elle reçoit le paquet, il faut une musique douce tout ça, elle va sur le balcon, avec des belles jumelles, elle les regarde...contre champ, le reflet dans les verres du paysage, la mer, tout ça, et à un moment donné...on entend « clac » et à ce moment-là, les bras tombent et les jumelles tiennent toutes seules.

Rires

**Personne de l'assistance (jeune homme 1)** : *Le voyeur*, non ?

**Carole Desbarats** : Oui c'est ça. *Le voyeur*

**André Labarthe** : Non ce n'était pas le *Voyeur*.

**Personne de l'assistance (homme 4)** : La 3D ça fait longtemps que ça existe au cinéma ?

**Jean Douchet** : Oui, oui ça fait longtemps.

**Personne de l'assistance (homme 4)** : Il y a pas mal de séries B qui ont utilisé la 3D.

**Jean Douchet** : Ca a au moins cinquante ans, peut être plus.

**Personne de l'assistance (homme 4)** : Des films fantastiques aussi...

**Hervé Morzadec** : Si vous permettez, pour en revenir sur le débat qui nous occupe, on est peut-être là au cœur du débat. C'est-à-dire la 3D, vous allez être d'accord ou pas, je ne sais pas, c'est une relance possible. La 3D c'est le besoin de magie. Le fait que l'image devienne fascinante, qu'elle ait à nouveau cette dimension magique. Le cinéma tel qu'on l'a envisagé serait plutôt du côté de la lucidité si vous voulez, c'est-à-dire le rapport plus au réel. Et on voit bien qu'il y a dans ces deux aspects-là, un étirement qui va se produire sur la multitude des écrans, avec une chose qui me semble importante : le cinéma c'est un choix. C'est un choix, d'aller au cinéma, de choisir un film. Or maintenant les images elles vous arrivent de partout. Vous avez l'impression que vous ne pouvez plus choisir. C'est ça la question également. Et voilà, est-ce qu'il y a quelque chose d'autre à dire là-dessus ?

**Carole Desbarats** : Je ne sais pas, mais moi je ne poserai pas la question du réel, de la lucidité et peut être même la question du spectaculaire. Je crois qu'il y a de l'art dans tous ces domaines-là.

**Personne de l'assistance (femme 2)** : C'est l'émotion.

**Carole Desbarats** : Je ne sais pas, je prends un film de l'an dernier : *Cloverfield*. C'est un excellent film, ce n'est pas un chef d'œuvre mais c'est un excellent film ; qui est totalement dans le côté Méliès du cinéma, dans la magie etc. Et qui en même temps il essaie complètement de rendre compte de l'Amérique d'aujourd'hui. Donc il y a quelque chose là qui joue entre les deux, il y a des films qui jouent avec des effets spectaculaires, énormes, des explosions, et qui sont des très grands films pour autant. Donc le cinéma n'est pas que du côté de la pensée, de la lucidité, on va dire qu'il y a aussi du grand cinéma du côté de Méliès, à côté des Bergman etc...

**Hervé Morzadec** : Je suis d'accord mais la question était que les écrans dans leur diversité n'appuient plus justement que sur le côté magique de l'image. C'était la question...

**Carole Desbarats** : C'est là que je parlais de 89 et de la chute du mur de Berlin. C'est que je pense que depuis vingt ans, on a affaire à une évolution idéologique du monde, qui n'a plus les deux grands blocs sur lesquels s'appuyer, les deux grandes religions séculaires qui seraient d'un côté le communisme et de l'autre le capitalisme. La question de la perte des repères est très grande, et n'ayant plus de camp idéologique tracé auquel on peut s'inscrire ou au contraire contre lequel on peut lutter, il y a quelque chose qui s'est produit dans le cinéma comme dans les autres arts, comme dans la société, qui est une espèce de dilution de la causalité. On n'arrive plus, c'est plus simple de dire qu'on n'arrive pas à quelque chose « à cause de ». Du coup, ce qui apparaît, et ça a été très net dans toute la décennie 90, c'est une espèce de travail sur l'hyper sensation. C'est-à-dire que comme on n'avait plus à se raccrocher à « on fait ça à cause de ça » ce qui donne tel effet etc., il y a eu toute une série de films, mettons pour aller vite, autour de Tarantino par exemple, qui ont fonctionné sur le fait de développer le rapport sensoriel du spectateur. C'est pour ça que je ne suis pas du tout étonnée -même si vous avez raison Monsieur, bien sûr que la 3D existe, de manière un peu exceptionnelle depuis longtemps - s'il y a actuellement une opération de marketing cinématographique. C'est justement pour faire qu'on essaie de relancer ce côté sensations. Ce côté « allez, on en rajoute », on en rajoute dans le punching-ball, comme disait André tout à l'heure.

**Jean Douchet** : C'est le sensationnalisme.

**André Labarthe** : Et en même temps quand c'est bien tenu, il y a ce mot de Bresson qui disait dans un film, dans un de ses films en tout cas, et il conseillait ça à Weyergans, il disait « il faut montrer l'effet avant la cause ». Et c'est très vrai, mais pas dans le sens effets spéciaux...

**Carole Desbarats** : Mais ce que dit Bresson, c'est qu'il y a une cause. Dans le cinéma depuis vingt ans il y a un certain cinéma qui dit qu'il n'y a plus de cause du tout.

**André Labarthe** : D'abord il faut toucher avant de savoir les raisons pour lesquelles.

**Carole Desbarats** : D'accord, tout à fait. Ça, c'est une conception du cinéma qui entre dans un monde où les choses peuvent avoir un sens. Et si vous fréquentez les festivals de cinéma, comme celui-ci où il y a des courts-métrages, et si vous voyez les courts-métrages des jeunes écoles européennes, il ne faut pas aller plus loin, on voit souvent arriver des courts-métrages dans lesquels vous avez des choses qui vous sont racontées et vous n'avez pas l'ombre d'une causalité. Alors ça peut être des gens qui tuent, des gens qui sont tués, des suicides etc. Et vous n'avez rien qui vous permette de savoir pour quelles raisons ces personnes font ça. Il y a certes du cinéma classique dans lequel vous avez cette opération, mais on vous dit juste « on ne veut pas vous le dire ». Il y a une causalité, on sait que ça existe mais on a décidé qu'on ne la disait pas. Là, c'est autre chose, ça n'a plus d'importance. C'est tout ce qui s'est passé autour du clip *Stress*<sup>2</sup>, de Justice. Justice, c'est un groupe de musique, qui a fait avec Romain Gavras, fils de, un clip. Et ce clip c'est une expédition punitive. Ça vaut la peine. Alors allez sur You tube, Daily motion, ça vaut le coup, vous verrez c'est quelque chose de très important sur ce qui se passe aujourd'hui. L'expédition est très bien filmée, il y a un talent fou, ce garçon a un talent fou, c'est du cinéma, c'est un clip mais c'est du cinéma, et en même temps ces jeunes qui sortent de la cité, qui vont tout bastonner sur leur passage, et jusqu'à mettre le feu à la bonnette de la perche de l'équipier qui les accompagne, il n'y a à aucun moment quoi que ce soit qui dise la raison pour laquelle ces jeunes vont molester, brutaliser, etc.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Si, il y a une a raison, c'est que ça fait parler. C'est le but de ce clip finalement, et le groupe s'est senti vraiment gêné, parce que finalement on a parlé de cette gratuité. Il y a cette espèce de mal être, alors que le blouson se vend 700 euros chez Talents<sup>3</sup>.

Et on a fait sur des événements qui existent aujourd'hui, de la culture. Ce qui est la force du clip et qu'on ne voit plus maintenant dans les clips actuels, c'était que les clips dans les années 90 réintroduisaient de la culture pop, et Justice utilise la « culture » d'en ce moment, les banlieues qui s'enflamment etc., avec les grands mots qu'on utilise à la télé avec toute cette imagerie qu'on a de la banlieue, et ils l'utilisent juste pour faire parler : c'est tout le côté malhonnête de ce clip.

**Carole Desbarats** : Je me suis abstenue moi ; simplement, ce que je vous dis c'est que dans le clip, à l'intérieur du clip, je parle cinéma, il n'y a pas l'ombre d'une cause. Et probablement avez-vous raison.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : C'est ce que le net amène avec le buz, le concept du buz et de la généralité quoi...

**Carole Desbarats** : Je vous parle de ce que je vois. Je vous parle de la monade, de la limite dont je vous parlais tout à l'heure. Je trouve que appeler ce clip monade c'est beaucoup, mais bon admettons, et là-dedans - je l'ai regardé pas mal de fois, comme j'imagine vous êtes nombreux à l'avoir fait - pour regarder de près, mais à aucun moment, du premier au dernier plan, on ne peut savoir pourquoi ces jeunes, ces personnages, je ne veux pas entrer dans l'idée de jeunes blacks tout ça...

**Jean Douchet** : C'est parti pour...

**Personne de l'assistance (jeune femme 3)** : En même temps ça intervient dans un contexte où tout le monde sait pourquoi.

**Jean Douchet** : Quelque part oui et puis d'autre part non.

**Carole Desbarats** : Mais non, on est responsable de ses images.

**Jean Douchet** : C'est pour ça, vous dites « malhonnête », mais on a d'autres problèmes. L'essentiel, le but est de dire : « voilà, aujourd'hui il y a une peur ou en tout cas l'idée de peur collective ». et on va plaquer ça directement sur un effet de l'internet. C'est comme ça que je le vis, quand on va sur internet, je ne sais pas c'est comme ça qu'on dit oui?

**Carole Desbarats** : On a dit qu'il fallait inventer des mots.

**Jean Douchet** : Oui, il fallait inventer des mots et simplement vous dire « voilà on vous fait un petit portrait de la subjectivité collective, telle qu'on la fabrique. » Entre parenthèse, je n'ai pas vu le film mais j'ai l'impression que le film qui va sortir avec Adjani c'est un peu dans la même idée.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Mais plus que ça. Le clip, pour moi, s'inscrit vraiment dans la démarche publicitaire virale qui est liée au fait de faire passer la vidéo à tout le monde, parce que ça fait parler, et de faire acheter le disque. Le but c'était ça.

**Carole Desbarats** : Vous avez raison, ça ne change rien au fait que ce qu'il y a ne vérifie rien de la causalité. J'entends ce que vous dites.

**Personne de l'assistance (femme 3)** : Ce n'est pas du cinéma, c'est de la pub.

**Carole Desbarats** : C'est du symptôme quand même.

**Jean Douchet** : C'est du symptôme qu'ils ont filmé et qu'ils ont essayé de traduire. Il est vrai que

aujourd'hui, tout le monde le sait, c'est rarissime de trouver encore quelqu'un qui filme mal. Il y en a heureusement quelques uns.

Rires

**Jean Douchet** : Mais le tout est en effet de savoir pourquoi. Là ce clip, vous avez raison d'en reparler parce que ce clip a eu un impact énorme. Tout le monde en a parlé, tout le monde l'a vu. Bon, je ne savais même pas que c'était publicitaire. Il n'apporte rien, si ce n'est quand même un « bien fait », bien fait en deux mots. Peut être un bien fait, je n'en sais rien après tout pourquoi pas, je ne suis pas violemment contre ces trucs là. Ca ne m'a pas vraiment plu parce que ce n'est pas intéressant...

**Carole Desbarats** : La question pour moi n'est pas de dire « c'est bien c'est mal », je suis sûre que vous avez raison. En plus j'ai écouté les interviews de Justice chez Fred Muza<sup>4</sup>, donc je sais qu'effectivement vous avez raison ; ils le disent eux-mêmes le « buz marketing ». Mais ce n'est pas la question, moi ce qui m'intéresse c'est que quelque chose qui a mobilisé des centaines de milliers de clics - le spectateur est derrière le clic - c'est quelque chose qui fonctionne, on va montrer une brutalité et on n'éprouve absolument pas le besoin d'avoir un prétexte, des causes. C'est de ça que je vous parle. Je parle d'un symptôme et je tiens à votre disposition le fait que Romain Gavras vient d'écrire un scénario dans lequel il s'agit aussi une expédition punitive, mais à laquelle il y a une causalité.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Je serais curieux de voir, parce que *Sheita*<sup>5</sup>, avec tout le groupe trash, n'est pas forcément un bon film.

**Jean Douchet** : C'est quand même toute une tendance actuelle, par exemple Gaspar Noé c'est un peu ça aussi. Il y a toute une tendance. Remarquez je ne peux pas dire que ce soit mon type de cinéma mais je ne peux pas nier que c'est talentueux.

**Carole Desbarats** : Absolument.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Oui mais qu'est-ce qu'on en garde du Gaspar Noé ? C'est le type avec la scène de viol de 15 minutes. Finalement c'est ça qu'on en retient. On fait, on créé quelque chose d'ultra violent.

**Jean Douchet** : Et un temps, une temporalité inversée.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Oui. Enfin moi je trouve qu'il n'apporte rien au film. Et pour le coup le film de Gaspar Noé je trouve que c'est un film qui est gratuit de A à Z, qui est fait juste pour buzer, pour faire parler. Parce que d'un point de vue scénaristique ça ne se justifie pas de faire le film à l'envers. Ca n'apporte pas un plus à l'histoire, comme *Memento* où l'on découvre toute la construction à rebours et où ça apporte quelque chose. La fin est en même temps le début qui est en même temps la fin. Alors que dans le film de Gaspar Noé, je trouve qu'on perd toute l'intensité du film. Enfin pour en revenir aux idées de Hitchcock c'est-à-dire toujours donner un coup d'avance au spectateur sur le protagoniste, c'est ça qui est excitant pour le spectateur, c'est qu'il sait quelque chose que ne sait pas le protagoniste. Et finalement avec ce film de Gaspar Noé, on est dans la surprise, on découvre les choses en même temps que les personnages, on est surpris mais on n'a pas cette jouissance de savoir.

**Personne de l'assistance (jeune femme 3)** : Ca apporte quand même une relecture de certaines scènes. Moi je ne trouve pas que ce soit gratuit.

**André Labarthe** : Mais la surprise, qu'on a toujours opposée à Hitchcock, au suspense, ça peut être très très bien défendu. Par exemple, prenons un simple mouvement d'appareil, un travelling, si je fais un travelling avant qui part de là-bas et qui va vers toutes ces rues, un travelling avant, aussi rapide que je le fasse, moi spectateur, je serais déjà arrivé là-bas au bout. Autrement dit, je vais plus vite que le travelling. Parce que le travelling désigne comme un doigt il désigne l'endroit où il va aboutir. Autrement dit s'il me faisait ce truc-là, le travelling pour arriver au même endroit, je m'arrangerais pour faire semblant qu'il soit dirigé ailleurs, et montre une autre action, en avançant, en avançant, et au dernier moment vlan, c'est-à-dire faire attendre quelque chose mais avoir quand même la surprise. Parce que s'il n'y a pas la surprise, le plan tombe.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Oui, mais c'est plus la surprise en terme de scénario, de « whodunit » que faisait Hitchcock, qui était : « ben maintenant vous avez la surprise, ça vous fait plaisir cinq minutes mais finalement... ». Alors que le fameux exemple de la bombe sous la table, si on le sait, c'est plus excitant une conversation banale en sachant qu'il y a la bombe, qu'une conversation banale, où on est surpris quand ça explose, mais on s'est ennuyé cinq minutes avec cette conversation banale.

**André Labarthe** : Oui, mais le suspense est lié à l'incertitude.

**Personne de l'assistance (femme 2)** : Finalement ce n'est pas le cinéma qui fait réfléchir, c'est vous.

**Personne de l'assistance (femme 3)** : Non, si vous savez bien regarder le cinéma, ça fait réfléchir.

**Jean Douchet** : Non, c'est la représentation, de toute façon c'est quand même le phénomène de la représentation. Tout phénomène d'art et pas forcément tout phénomène d'art, tout phénomène de connaissances est un phénomène de prise de distances. Il faut prendre une certaine distance, la représentation permet la distance. C'est tout. Après comment on dispose la représentation ce n'est pas un problème. Je crois que ce n'est pas un autre problème. Le cinéma, qu'il représente du réel ou qu'il représente de la pure fiction, du pur imaginaire, il n'empêche que forcément s'il y a une représentation, il y a une pensée qui se crée et qui devrait être à mon humble avis le moins possible intellectuelle et le plus possible sensorielle. Il me semble que la pensée passe par - en art en tout cas -, par le sensoriel.

**André Labarthe** : Donc par le spectateur justement.

**Jean Douchet** : Donc par le spectateur. La vraie question qui se pose en art, et qui se pose au cinéma aujourd'hui, peut être plus qu'avant, c'est « Quelle est la base du travail artistique quel qu'il soit ? » et je vais même dire c'est en dehors de cela, c'est le phénomène de l'effet. Il faut créer, il faut inventer des effets. Tout artiste, que ce soit le peintre, que ce soit le musicien, etc. fabrique des effets. Et les effets, c'est très dur à trouver. Et puis il y a les bons effets, les mauvais effets ; et puis finalement le rapport qu'on a à une œuvre c'est dire « bon, bah, non je n'aime pas ce film parce que les effets sont vraiment trop lourds ou j'aime ce film parce que les effets sont très subtils ».

**Personne de l'assistance (homme 3)** : C'est une science des effets.

**André Labarthe** : Cette science des effets c'est intéressant de savoir d'où ça vient. Ça vient aussi d'avant le cinéma. Ça vient d'Edgar Poe.

**Jean Douchet** : Ça vient des Grecs.

**André Labarthe** : Quand il explique son poème du "Corbeau", qu'il a écrit à l'envers. En partant des

effets ; donc il travaillait comme Hitchcock.

**Jean Douchet** : Exactement. Et les Grecs faisaient des effets. Je veux dire que tout artiste fait des effets, la question c'est de savoir aujourd'hui pour quoi faire. Non, ça ne tourne pas à vide. Pourquoi faire ? C'est là où se pose la question. Par exemple, le travelling, c'est le fameux - comme on l'appelait chez nous, aux Cahiers - travelling de *Kapo*. *Kapo* est un film sur les camps de concentration de Pontecorvo, où il avait, pour ceux qui comprennent et qui ne savent pas, organisé la représentation d'un camp de concentration, bien organisé, avec des files de déportés, qui devaient entrer dans les chambres à gaz. Et donc, là-dessus il avait fait un beau travelling, bien esthétique, et là il y a eu révolte en disant « le travelling de *Kapo* justement c'est un effet absolument scandaleux parce qu'on veut faire du beau sur quelque chose qui est innommable, impensable dans l'histoire de l'humanité ». Là on en arrive, selon ce que disait Godard à « moi si j'avais à filmer un camp de concentration je ne filmerais en aucun cas les victimes, je ne filmerais que les bourreaux. C'est-à-dire je prendrais le matin un monsieur très bien etc., sa femme lui a préparé son petit déjeuner, il va conduire les enfants à l'école etc., ensuite il arrive en voiture. Il arrive au camp de concentration, il va à son bureau, il téléphone, « comment ça se fait qu'on n'ait toujours pas reçu les gaz ? ». Bon maintenant si vous voulez représenter, eh bien regardez, parce que là vous êtes obligés de regarder et vous n'allez pas vous abriter sur l'effet émotionnel que forcément toute victime va provoquer en vous. Alors ça ce sont des vraies questions.

**Carole Desbarats** : Voilà qui nous donne l'occasion de citer un chef d'œuvre récent, le film de Rithy Panh, *S21*. Pour moi, c'est un très très grand film de ces dix dernières années.

**Jean Douchet** : Oui, tout à fait.

**Carole Desbarats** : Et c'est un film dans lequel Rithy Panh se tourne vers les bourreaux, qui ont géré le camp S21, pendant que les Khmers rouges dominaient le Cambodge et qu'ils ont liquidé une partie de la population.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : J'aimerais revenir sur le travelling.

**Jean Douchet** : Comment ?

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Sur le travelling. Dernièrement je suis allée voir *La fille du RER*. Il y a énormément de travellings sur la façon dont on fait le voleur. Je ne sais pas si vous l'avez vu ?

**Jean Douchet** : Oui.

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Et je n'ai trouvé aucun intérêt à tous ces plans.

**Jean Douchet** : Ah?

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : Aucun intérêt. J'ai l'impression que c'est quinze minutes de perdues sur ce film. Après ce n'est que mon avis mais le travelling maintenant c'est tellement un effet de cinéma qu'il a perdu de son importance, du jeu qu'on pouvait lui accorder.

**Jean Douchet** : Ca dépend. Je ne suis pas tout à fait d'accord avec vous, mais sur ce film-là...

**André Labarthe** : Téchiné, c'est pas du tout le travelling lui.

**Jean Douchet** : Non, tout à fait. C'est autre chose.

**André Labarthe** : Téchiné, ce qu'il cherche, c'est la véracité tout le temps. Il fait un cinéma vraiment très vivant. C'est celui qui fait un cinéma aussi vivant en ce moment.

**Jean Douchet** : En tout cas en France. Mais à part ça j'adore Desplechin.

Rires

**Personne de l'assistance (jeune homme 2)** : J'aime bien Téchiné mais je n'ai pas aimé son dernier film.

**Hervé Morzadec** : Bien, je crois que le cinéma n'est sûrement pas mort puisqu'il nous fait parler encore, et heureusement. Je voudrais vous remercier de votre présence, et puis remercier tous les invités, et intervenants, et le public. J'espère qu'on a été un petit peu intéressants sur tout ça, sur le cinéma, sur cette possible non mort du cinéma qu'il faut garder vivace.

**Joël Labbat** : Résister c'est créer. Créer c'est résister.

**Hervé Morzadec** : Résister et créer. Bien merci à tous, merci.

<sup>1</sup>*Bellour* p.14 : Raymond Bellour, critique de cinéma, directeur de recherche au CNRS, né à Lyon en 1939.

<sup>2</sup>*Stress* p.19 : clip du groupe électro rock Justice réalisé par Romain Gavras, du collectif Kourtrajmé, qui a suscité la polémique avec des images qui renvoient à celles des JT lors des émeutes de banlieues en novembre 2005.

<sup>3</sup>*Talents* p.19 : boutique parisienne « tendance » sous le label Ateliers de France qui regroupe les créations rares ou uniques d'une centaine d'artisans..

<sup>4</sup>*Fred Muza* p.21 : animateur vedette de Planète-rap sur Skyrock

<sup>5</sup>*Sheitan* p.21 : premier long- métrage du collectif Kourtrajmé, coproduit par Vincent Cassel.