

Alain Badiou et le cinéma/ *L'art du cinéma* par Alain Badiou

Séminaire « La pensée du cinéma à Paris-8 » du jeudi 7 avril 2016

Suzanne Liandrat-Guigues, Professeur de Cinéma à l'Université Paris-8 (Vincennes à Saint-Denis), avait invité à son séminaire Alain Badiou et Denis Lévy pour y parler de leur travail.

Le texte ci-dessous est la transcription de leurs interventions suivies de celles de l'assistance. Les interventions en *italiques* sont celles qui n'ont pu être attribuées nominalement.

Alain Badiou et le cinéma

par Denis Lévy

En préambule, pour situer le cinéma dans le grand système philosophique élaboré par Alain Badiou, il faut rappeler que pour lui, la philosophie ne produit pas de vérités par elle-même. Les vérités sont produites par des *procédures génériques* ; il en nomme quatre, dont l'existence est nécessaire à celle de la philosophie : la politique, la science, l'art et l'amour, qui donnent à penser à la philosophie les vérités qu'elles créent.

Bien entendu le cinéma a sa place dans la procédure artistique, il y tient même, dans l'œuvre d'Alain Badiou, une deuxième place (*ex æquo* avec le théâtre) très peu éloignée de la première, qui est tenue par le poème.

Alain Badiou a eu très tôt des intuitions justes sur le cinéma, comme le montre son très étonnant premier article, « La culture cinématographique », paru en 1957 – un article de vrai *cinéphile*, au sens fort d'amateur d'art – dans lequel on peut déceler à l'état embryonnaire de nombreuses idées qu'il développera par la suite. Mais ce développement s'est élaboré sur plusieurs décennies, par un chemin dont je me propose de retracer les principales étapes conceptuelles. Ce qui va m'obliger à donner un tour un peu personnel au compte-rendu d'une aventure intellectuelle que j'accompagne depuis 40 ans : une sorte de western conceptuel aux nombreuses péripéties, dans lequel je crois n'avoir pas été seulement un spectateur, au point qu'il m'a parfois été difficile de démêler dans mon souvenir ce qui revenait à Alain ou à l'autre.

Je vais donc essayer de dire ici ce que je dois en pensée à Alain Badiou. Mais je dois préciser tout de suite que l'essentiel de ces échanges intellectuels ont eu lieu dans un registre *collectif*, et que j'y ai appris, en même temps, la richesse de la discussion collective ; que cette discussion peut être autre chose qu'un débat d'opinions stérile (tel qu'il se pratiquait couramment dans les ciné-clubs des années 50-60) ; qu'elle pouvait être au contraire éminemment constructive. Et le cinéma s'y prête particulièrement.

Le collectif où j'ai rencontré Alain Badiou et que j'ai rejoint en 1976, c'était le groupe qui publiait la *Feuille Foudre*, « groupe maoïste d'intervention dans l'art et la culture » —dont une des activités principales a été, sous la direction d'Alain Badiou, une réflexion sur le cinéma et une théorisation de nos critères : ce dont témoignent les deux articles de fond parus en 1977 et 1978, respectivement sur le cinéma « révisionniste » (grosso modo, ce qu'on a nommé la « fiction de gauche ») et sur les critères du progressisme au cinéma.

Nous étions alors dans l'immédiate postérité de Mai 68, époque où se posait à nouveau la question des rapports entre le cinéma et la politique —et sans doute cette fois de façon plus radicale que jamais auparavant. Il était donc logique que la *Feuille Foudre* propose un point de vue maoïste sur cette question, et elle l'a fait en essayant de discerner, dans la conjoncture cinématographique, des courants de pensée ou d'opinions compatibles avec telle ou telle orientation politique. J'insiste sur l'importance de cette période, parce que je la considère comme véritablement fondatrice, à la fois d'un lieu de discussion collective et d'une nouvelle pensée du cinéma.

Cette attention minutieuse à la conjoncture, en même temps que la volonté d'en synthétiser les orientations d'ensemble, est une caractéristique permanente du travail d'Alain Badiou —en quoi c'est un travail de philosophe.

Dans l'article sur les critères du progressisme, apparaît quelque chose de tout à fait important : le 7^e et dernier principe : « Principe de la crédibilité artistique : une œuvre progressiste doit prendre position dans l'actualité de l'histoire des formes. » Autrement dit, « le progressisme en art doit *réellement* relever de l'art. »

Ce 7^e principe, qui est en fait le n°0, celui qui distingue entre art et non-art, œuvre d'art et objet culturel, a eu un double effet sur l'orientation de la *Feuille Foudre* :

- une relativisation de la critique négative (encore qu'Alain Badiou ait prouvé, à propos du film comique français, qu'elle pouvait être fort réjouissante) ;

- un intérêt croissant pour la modernité cinématographique du moment, « seconde modernité » ou plus tard « modernité soustractive », nouvelle avant-garde formelle du cinéma qui se soustrayait aux normes à la fois artistiques et économiques du cinéma « commercial » : Godard en tout premier lieu, Wenders, Syberberg, Duras, Oliveira, etc.

Ce double effet a lui-même eu pour conséquence un questionnement sur les critères, ou sur la méthode d'appréhension de ces films — un questionnement sur la critique elle-même. Cela a donné lieu à l'ultime avatar de la *Feuille Foudre*, sous la forme du journal *l'Imparnassien*, dans lequel est publié (1983) un article qui propose un point de vue d'ensemble sur la modernité (qui à l'époque donnait ses derniers feux), « Repères sur la seconde modernité cinématographique ». Dans le même numéro, un article critique la Politique des Auteurs.

Parallèlement, on assiste à l'émergence d'une notion qui va prendre de plus en plus d'importance, celle de « sujet véritable » d'un film. Déjà, dans l'article sur les critères du progressisme, il est question d'un « principe organisateur » qui n'est réductible ni à la fable ni à un personnage. Et, dans l'article de 1981 sur *le Faussaire*, il est clair que ce que Badiou nomme « sujet » n'a rien à voir avec ce que la critique appelle traditionnellement le sujet d'un film, c'est-à-dire son synopsis : ce sont, bien davantage, des idées. Ce sujet est, dans une première formulation, « ce sur quoi le film prend position ».

Je n'ai jamais pu m'empêcher (et je ne crois pas que ce soit un jeu sur le mot) de rapprocher ce « sujet véritable » du Sujet dont Badiou faisait, à la même époque, la *Théorie* (1982, mais précédé des séminaires). *Théorie du Sujet* m'a en tout cas donné à penser ce sujet véritable, jusqu'à comprendre que si l'œuvre d'art fait sujet, c'est qu'elle *est* sujet, et qu'il faut la traiter comme tel, comme une matière vivante, organique, que le scalpel de l'analyse académique ne peut que détruire. C'est ce qui explique sa pérennité, son caractère éternel : ça nous parle, ça nous parle toujours. C'est par là que l'œuvre tient au réel : un sujet est un point de vérité.

Le film comme sujet implique un regard en subjectivité : la vision d'un film est une expérience sensible et intellectuelle à la fois dont l'approche *critique* ne suffit pas à rendre compte. Il s'agit donc de trouver une voie qui ne soit ni celle de la critique de type journalistique ni celle de l'analyse de type universitaire. C'est ce qui était déjà à l'œuvre, au fond, de façon plus ou moins aveugle, dans cette dernière période de la *Feuille Foudre* et de *l'Imparnassien*, notamment dans le fait de partir des films plutôt que des auteurs (c'était une époque d'académisation de certains auteurs) : c'était l'idée qu'il n'y a pas de sujet extérieur à l'œuvre, qu'il est tout entier dans l'œuvre et par l'œuvre.

Qui plus est, le concept de sujet est ce qui va redisposer le vieux couple de la forme et du fond, où est supposée l'antériorité du fond : or si le sujet est produit par l'œuvre, c'est qu'en réalité il n'y a rien d'antérieur à l'œuvre (rien qui intéresse l'appréhension de l'œuvre, ce qui fait qu'aucun savoir particulier n'est requis pour l'expérience artistique au cinéma), sinon d'autres œuvres.

Il n'y a donc pas de « fond », il y a une forme, qui est le film tout entier tel qu'il se présente au regard du spectateur, et un sujet créé par cette forme.

Reste à penser *comment* ce sujet est créé : c'est ce qui va occuper les années suivantes, qui sont des années de silence — du point de vue des écrits sur le cinéma (1985-1993), mais non de la réflexion, qui en ce qui me concerne se nourrit des cours et des livres d'Alain Badiou, même s'ils ne portent pas directement sur le cinéma, et de conversations privées.

Tout cela mène finalement à la reconstitution d'un collectif et à la publication de ce qui s'appelait déjà *L'art du cinéma*, mais n'avait pas d'autre ambition que d'être une série de petites brochures (1993). C'était au départ les textes de conférences qui se tenaient dans des cinémas et qui accompagnaient des projections de films. De cette époque datent les deux textes fondateurs de l'orientation de la revue, « Les faux mouvements du cinéma » et « Peut-on parler d'un film ? » (1994),

le premier posant les assises d'une ontologie du cinéma, et le second celles d'une pensée du cinéma. Parmi les nombreuses pistes que ces articles ont ouvertes, je prélèverai deux concepts qui me paraissent fondamentaux :

1. Le premier est l'idée d'*impureté*, qui est certes reprise d'André Bazin, mais en y voyant plus généralement une caractéristique essentielle de l'art du cinéma : l'être même du cinéma est impur, d'abord parce qu'il succède aux autres arts, et en procède —il faut prendre au sérieux son appellation de 7^e art (et il est vrai qu'on n'a jamais ordonné les autres, et qu'on a même appris avec Canudo qu'il y en avait six précédents) : c'est le benjamin des arts qui joue avec le rebut de ses grands frères ; ensuite parce qu'il fait feu de tout bois, et particulièrement de ce qui n'est pas tenu pour « artistique », y compris comme on sait de lambeaux de réalité qu'il s'empresse de maquiller de fiction ; enfin, c'est aussi, comme dit Malraux, une industrie – mais pas tout à fait « par ailleurs », parce que ça fait partie de son impureté, c'est sa condition d'*art de masse* (concept lui-même impur, en ce qu'il suppose une redéfinition de la notion d'art). C'est sa richesse et sa modernité que de nous faire reconsidérer la notion d'impureté, et par conséquent de pureté.

(On peut sans doute faire l'hypothèse que les impasses d'une partie de la modernité soustractive tiennent à des tentations avant-gardistes de la pureté.)

2. Le second concept qui me paraît essentiel, c'est le concept d'*idée-cinéma*. Deleuze parle d'idée de cinéma, ce qui désigne en fait la même chose, mais la transformation du génitif en trait d'union lève une équivoque : il n'existe pas une quelconque idée transcendante qui s'incarnerait « en cinéma ». L'idée, c'est le cinéma lui-même qui la crée, qui la suscite, qui la *fait passer* – puisque le propre de l'idée-cinéma, c'est qu'elle passe, qu'elle ne fait que passer. « Le cinéma est l'art de la visitation de l'idée ».

C'est un concept fondamental parce que d'une part, c'est ce qui fait que le cinéma peut être un art, c'est-à-dire une pensée autonome (et non pas un média, un véhicule pour une idéologie extérieure) ; et d'autre part, parce qu'elle complète et éclaire l'articulation entre forme et sujet : la forme du film, constituée d'opérations, suscite les idées-cinéma, dont l'ensemble désigne, ou *dessine* le sujet.

Tout ceci a été essentiel dans la mise au point de la méthode adoptée par *L'art du cinéma* : il s'agit de considérer les films du point de leur art, qui est donc préalablement admis ; on repère les opérateurs à l'œuvre, et donc les opérations qui suscitent les idées, et on en déduit un sujet. Il va de soi que ce sujet n'est pas réductible à un thème, ni à quelques mots : c'est tout le problème des idées-cinéma, il faut, pour en rendre compte en mots, un gros travail.

Je terminerai en citant un autre apport important d'Alain Badiou à *L'art du cinéma* : l'hypothèse conjoncturelle que le cinéma est aujourd'hui entré dans une phase *néoclassique*. Pour comprendre cette hypothèse, il faut introduire le concept de *configuration artistique*, qui apparaît dans une conférence au colloque de Beaubourg de 1993 intitulé « Artistes et philosophes, éducateurs ? » (conférence reprise comme premier chapitre, « Art et Philosophie », du *Petit manuel d'inesthétique*, 1998). Concept important puisqu'il rend compte du rapport de l'art à la vérité : une configuration, « c'est une séquence identifiable, événementiellement initiée, composée d'un complexe virtuellement infini d'œuvres, et dont il y a sens à dire qu'elle produit, dans la stricte immanence à l'art dont il s'agit, une vérité *de cet art*, une vérité-art ».

Pour le cinéma, deux configurations étaient identifiables : le cinéma hollywoodien « classique » et la modernité soustractive. L'hypothèse néoclassique est fondée sur l'émergence de films qui réinvestissent des formes classiques, notamment les genres, mais en les transformant à la lumière de la modernité. Elle est complètement explicitée dans l'article de *L'art du cinéma* de 1999, « Considérations sur l'état actuel du cinéma... », mais elle est déjà mentionnée dans l'entretien des *Cahiers du cinéma* de 1998. Et je pense que, près de 20 ans plus tard, elle reste valide.

Je conclurai en livrant simplement à notre réflexion cette définition du cinéma qu'Alain Badiou donne dans l'entretien de 2010 qui ouvre son livre *Cinéma* : « Le cinéma est la métaphore de la pensée contemporaine. »

L'art du cinéma

par Alain Badiou

La durée : une dialectique entre permanence et changement

Je voudrais commencer en saluant, en ta personne, prise comme symbole d'entreprise, la *durée*. Tu as dit toi-même que tu t'occupes de cela depuis quarante ans. La durée est en soi une vertu singulière. C'est une vertu singulière surtout si on voit que ton récit commence au milieu des années soixante-dix, qu'il y a ensuite une refondation organisationnelle en 1993. Et aujourd'hui, nous sommes en 2016. Tout cela est marqué par trois publications successives : la *Feuille Foudre*, *l'Imparnassien* et *L'art du cinéma*. Somme toute, sur cette durée scandée, tu es ou tu symbolises une durée alors qu'on sait que tant d'entreprises de tous ordres dans cette période ont sombré, et que tant de renégations ont été affichées. Je pense qu'il y a là une ténacité emblématique, cramponnée au cinéma sans doute, mais on connaît aussi d'autres entreprises cramponnées au cinéma qui ont sombré tout de même. Qui ont sombré a plusieurs sens : ça peut aller depuis, comme ce qu'a été la métaphore de la femme qui tombe, c'est-à-dire se prostituer, jusqu'à disparaître. Entre les deux, il y a toute une gamme. Mais, c'est quelque chose qui n'est pas arrivé à cette entreprise dont tu as été le symbole, et dont tu es toujours le symbole. Entreprise qui tente d'accrocher la pensée au cinéma, opiniâtre, variée, se transformant de l'intérieur, mais sans jamais renoncer.

La durée, c'est une qualité particulière, parce que c'est une qualité dialectique. On ne confondra pas la durée avec la répétition stérile, ou le fait que tu t'es contenté de continuer à être toi-même, sans plus d'embarras. Ce n'est pas du tout cela. La durée en la matière quand il s'agit d'une entreprise de la pensée, c'est une dialectique entre permanence et changement. Cette dialectique est extrêmement délicate parce que s'il n'y a finalement que la permanence, c'est la répétition et la sclérose, et s'il n'y a que le changement, cela finit toujours par être une inclusion dans le courant principal des opinions du moment : on change parce qu'on est à la remorque d'un changement plus général dans lequel on s'inclut. J'appellerai durée ce qui établit, entre la permanence et le changement, un rapport tel que cela n'est en effet ni la répétition, ni l'opportunisme, et donc quelque chose qui se soutient dans un rapport de distance en même temps que d'immanence à la modification des conjonctures. Et je pense que, rétrospectivement, ton entreprise, l'entreprise de ceux qui travaillent avec toi, les publications collectives qui ont jalonné tout cela, seront, à propos certes d'un enjeu particulier, le cinéma, qui est aussi important qu'un autre, un exemple pertinent de ce qu'est une durée dialectique. Et d'autant qu'il s'est agi, à partir d'un certain moment, de maintenir avec une sorte de calme obstination, y compris une organisation collective, et le maintien au long cours des organisations collectives sans qu'elles se sclérosent, ou sans qu'elles basculent finalement dans l'opportunisme, qui aujourd'hui finit toujours par être un opportunisme commercial, est une chose qu'il faut saluer d'emblée.

Un art de la visitation

Alors, quelles ont été les thèses fondamentales, l'élément en quelque sorte de permanence et de transformation, les thèses qui ont constitué ce parcours, cette ténacité qui ont rendu possible le changement à l'intérieur même de la permanence ? Évidemment, il y a eu, comme une vertébration, un énoncé tout à fait ancien, mais qui a constamment été l'enjeu interne de votre travail, à savoir que le cinéma est un art. L'affirmation que le cinéma est un art est une affirmation très étrange en vérité, parce qu'on pourrait la tenir comme évidente. Or toute l'histoire montre qu'elle ne l'est pas. Encore aujourd'hui, c'est une affirmation qui doit être soutenue, modifiée, réexaminée. Le cinéma n'est pas encore installé dans la figure définitive de la crédibilité artistique. La preuve, c'est que *L'art du cinéma*, le titre de la publication, affirme que d'abord et avant tout le cinéma est un art, et on va montrer en quel sens ceci peut être défendu. Tu as rappelé que de mon point de vue, l'art est une procédure de vérité, et que donc on définit le mode propre de type de vérité qui est créé par le cinéma, et qui ne peut être créé par aucun autre art. Et on peut reprendre là ce que je suggérais, que la singularité du cinéma et le mode sur lequel il propose une vérité, est le mode de la *visitation*. C'est une vérité qui est inscrite dans le film en tant qu'elle y passe. Non pas en tant qu'elle est figurée et installée en quelque sorte de façon permanente. En un sens, le cinéma est le contraire de l'architecture, dans la gamme des arts. L'architecture, c'est la figure d'une vérité installée intemporellement, depuis

les Pyramides d'Égypte jusqu'à nos jours. Le cinéma, c'est ce qui justement n'est pas architectural. Il procède toujours dans la figure de la visitation.

Entre parenthèses, on pourrait se demander ici quel est l'opérateur de présentation des vérités propre à chacune des procédures de vérités. Si on dit que pour le cinéma, c'est la visitation, ce n'est pas le cas de tous les arts. Je propose de dire que le mode propre de l'architecture, c'est *l'installation*. Il faudrait déployer toutes les figures de l'art entre installation et visitation. Mais on pourrait dire que dans la science, c'est la *conceptualisation* : le vrai est toujours composé dans la figure de la conceptualisation. Dans l'amour, c'est une figure *d'expérimentation*, d'expérience effective. Et dans la politique, c'est une figure *d'effectuation*, il y a quelque chose qui est effectué, réalisé ou installé. Et dans les arts, il y a toutes sortes de degrés entre installation, formalisation et visitation. Mais la place de la visitation fait sans doute que le cinéma est dans une étrange proximité très intéressante à interroger avec la musique, qui est l'autre art où c'est la visitation qui est la forme propre de l'idée. Cinéma et musique sont les plus passagers des arts, les moins installés, et en même temps les plus capables d'action immédiate, dans le moment même de leur passage.

Histoire et périodisation

Une chose sur laquelle vous avez beaucoup insisté, au cours de votre trajectoire, c'est que cet art connaît des moments singuliers. Le cinéma, c'est en vérité, comme tous les arts, une histoire particulière, une histoire après l'histoire, on voit bien par exemple qu'il y a la période du muet, une séquence qu'on pourrait appeler, la séquence du *Grand Art*, en pensant à Nietzsche qui désigne comme ça Eschyle et Sophocle. Il y a quelque chose comme un trésor définitif, qu'on ne peut pas répéter, mais qu'on peut toujours revoir avec la même intensité. Les choses qui sont dans le registre de Murnau, de Griffith, d'Eisenstein, de Stroheim, sont là comme une espèce d'horizon inventif analogue à celui du théâtre représenté par Eschyle, Sophocle. Il y a la période du Grand Art, puis l'excellent travail fait autour du classicisme, de la grande époque hollywoodienne ; peut-être y-a-t-il eu, dans certains aspects de la Nouvelle Vague, ce qu'on pourrait appeler un romantisme singulier, un romantisme moderne.

Néoclassicisme

Je pense que toute modernité prépare un néoclassicisme d'une manière ou d'une autre. Sinon elle s'épuise, d'abord dans l'expérimentation, puis dans la disparition, c'est-à-dire dans le non-art, dans une théorie affichée du non-art, c'est le destin inéluctable de toute modernité, de « se suicider » au bout du compte, dans l'exténuation de ses propres formes. Je ne lui reproche pas d'ailleurs son « suicide » spectaculaire. Mais inévitablement, il doit préparer une reconstruction. J'avais d'ailleurs proposé comme tu l'as rappelé, de nommer cette reconstruction un nouveau classicisme, un classicisme imprévisible puisque un classicisme nouveau, c'est un peu un paradoxe. Mais j'ajouterai simplement là – et je le tire de vos propres analyses concernant des films comme *Loin des hommes*, *My Sweet Peperland* ou d'autres, que vous discernez dans certains films du cinéma contemporain – ce que j'appellerai un réalisme paradoxal. C'est-à-dire que le contenu effectif de ce classicisme serait de consacrer le film en apparence à des situations effectives, à des historicités singulières tout à fait représentées et symbolisées de façon précise, mais d'une certaine façon en injectant dans ce réalisme une extrême subtilité de la formalisation. Ce serait une formalisation réaliste d'une tension extrême, ajustée aux épisodes les plus singuliers et paradoxaux du monde contemporain. Sur tout ça, vous avez fait un travail tout à fait étonnant.

La critique

Vous avez aussi je pense, affirmé un statut de la critique, vous l'avez affirmé, prolongé, tenu sur un espace temporel immense. À savoir : votre espace est de situer la critique, comme aurait dit Nietzsche encore, « au-delà du bien et du mal ». C'est-à-dire que la critique n'a pas pour objectif de dire : le film est bon ou mauvais. La critique a pour objectif de dire ce qu'est le film, à partir de quoi il peut être quelque chose ou n'être rien. C'est en vérité plutôt ça : plutôt être ou néant, que bon ou mauvais. Du point de vue de l'identification du film comme une œuvre d'art, la discussion ou l'expérience du film conclut positivement ou conclut négativement. On n'est pas dans une gamme de jugements nuancés allant depuis « c'est un navet » à « c'est un chef d'œuvre », en passant par « il y a quelques belles

séquences, l'acteur n'est pas mauvais, l'intrigue est bien mais elle aurait dû être mieux traitée, les couleurs sont dégueulasses, etc. »... Ce n'est pas ce parcours-là.

Le cinéma participe de l'art

En tant que vieux platonicien, je reconnais Platon dans votre démarche. Il y a une détermination essentielle dans ta démarche et la démarche de *L'art du cinéma*, un jugement essentiel qui est que ceci participe de l'art. La participation, c'est vraiment l'idée platonicienne que pour juger quelque chose, il faut d'abord savoir de quoi cela participe. Et si ça participe de l'art, cela veut dire que d'une certaine façon, on peut repérer une visitation du vrai dans l'œuvre, on va le retenir, le conserver, et puis tout le reste va être abandonné à son destin de nullité. C'est donc une critique sévère. Mais on pourrait dire que ce n'est pas une critique, pas un jugement, c'est un travail qui consiste à considérer un film du point de vue de son essence quant à sa possibilité de participer à une visitation du vrai qui lui est propre, qui le constitue comme tel, mais qu'on peut repérer dans le film. Et je pense que vous avez, de ce point de vue-là, déplacé le centre de gravité de la critique, puisqu'il ne s'agissait ni de procéder à un jugement nuancé situant le film quelque part entre bon et mauvais, ni non plus de le classer immédiatement. La thèse est que si vérité, si visitation du vrai il y a dans ce film, c'est lui-même qui la produit. Après quoi, on peut regarder l'histoire, mais sur le moment-même, ce n'est ni un classement, ni un jugement, c'est une investigation essentielle.

Le thème

Cela nous amène aussi à quelque chose de tout à fait intéressant et qui quand même vous est propre, quelque chose sur lequel tu as toujours insisté dans tes travaux y compris les plus anciens, c'est qu'on peut et on doit travailler thématiquement. C'est-à-dire qu'il est excellent, normal de consacrer des publications à un thème qui est un premier filtre sur l'analyse essentielle. Un resserrement de l'espace dans lequel la sélection va s'opérer dans un registre préalablement défini. Alors un thème, c'est quoi ? Un thème, c'est un premier principe de filtrage des films examinés qui va être petit à petit lui-même défini par la sélection que vous allez opérer. On sent là que tu as énormément travaillé sur la question du genre dont on n'a pas trop parlé mais sur lequel tu as fait un travail essentiel. Cette question du genre a été projetée et en particulier élargie dans l'idée d'un examen thématique. Et si on regarde les publications que tu as dirigées, on s'aperçoit que le thématique est une notion variable qui simplement permet de disposer un corpus de films à l'intérieur duquel va s'opérer une discussion déjà préformée, déjà configurée, pas complètement ouverte, à la recherche de l'essence du vrai caractéristique de ce film. Un thème, ça peut même être un auteur. Le numéro sur Clint Eastwood par exemple fonctionne en réalité comme un thème. Ce n'est pas un auteur dont vous allez raconter la biographie. La question, c'est de prendre les films de Clint Eastwood comme une première sélection dans la lumière d'un projecteur qui est : est-ce que Eastwood ne serait pas un exemple pertinent d'une subsistance renouvelée du classicisme au cinéma ?

Donc le thème, et c'est là où je voulais en venir, c'est un montage expérimental. C'est le montage d'une machine de dispositions de ce qu'on examine, de telle sorte qu'on va expérimenter dans ce corpus, dans ce thème, une hypothèse. C'est la vérification d'une hypothèse, l'hypothèse que quelque chose du classicisme peut subsister de telle sorte que ce classicisme continue à faire des effets de vigueur de vérité, ou qu'un auteur peut être constitué en corpus, et on va expérimenter l'hypothèse à partir de ce corpus. On peut faire aussi la même chose sur le romanesque, sur comment le cinéma se rapporte à la catégorie de pays, sur la question des acteurs, etc... Dans tous les cas, ce travail thématique permet l'expérience, restreint le champ de telle manière qu'on constitue une expérience pertinente.

Alors à quoi ça s'oppose ? Ça s'oppose évidemment tout à fait naturellement à commenter l'actualité. C'est pour ça que vous n'êtes pas une revue de critique de cinéma. *L'art du cinéma* n'est pas une revue de critique de cinéma parce que commenter l'actualité ne fournit pas un corpus pertinent pour une investigation de ce type. Ça fournit nécessairement, et on n'y peut rien, un vague désir de dire ce qui est bon et ce qui mauvais, et de dire aux gens « allez voir ça, ou n'allez pas voir ça ». Vous, vous ne dites pas « allez voir, ou n'allez pas voir ». Vous êtes des aristocrates, vous dites « ce qui est bien, c'est ce dont on parle, et ce dont on ne parle pas, ce n'est pas bien ». Et vous avez bien raison car comme tu l'as rappelé très justement, la critique négative, ce n'est pas extraordinairement intéressant. Deleuze le disait, il faut lui reconnaître ce mérite, « je ne vois pas pourquoi on perdrait du temps à

parler de ce qui est mauvais ». C'est déjà bien difficile de parler de ce qui est bon, et on a à peine le temps de dire ce qui est bien. En tout cas, vous vous en êtes toujours bien gardés.

Critique négative et critique affirmative

Passée évidemment la période de la critique négative de *La Feuille Foudre* où là, par contre, c'est si mauvais qu'on se dit qu'il faut qu'on s'en occupe (*pires*). Aujourd'hui peut-être, l'époque est-elle si triste qu'il n'y a même pas un « mauvais » suffisant pour partir à l'assaut. On peut laisser le mauvais passer tranquillement. En vérité, le mauvais peut être intéressant quand on est dans un sentiment de victoire du bon. C'est intéressant à ce moment-là d'affronter ce qui est mauvais. Mais quand on est dans une période de triomphe du mauvais, l'obligation change, l'obligation c'est de protéger ce qui est bon, ce qui est menacé, minoritaire, restreint. C'est une évolution que je crois tout à fait légitime qui fait que paradoxalement, on est plus du côté de l'opinion quand on sent des courants favorables, et on est plus du côté de l'aristocratie quand on n'en sent pas. Je pense qu'une des raisons de votre durée a été que vous avez manœuvré de l'un à l'autre. Et vous avez manœuvré depuis le moment où la polémique contre les mauvais films est nécessaire pour tracer des lignes de démarcation dans une opinion massivement favorable, jusqu'à une époque où il faut se constituer en gardien vigilant de ce qui est affirmatif, de ce qui est positif.

Vous voulez dire qu'un film mauvais n'est pas intéressant à critiquer ? Donc quelqu'un de laid n'est pas intéressant à regarder ?

AB : Ce n'est pas la même chose. Quelqu'un de laid partage avec moi une humanité. Un film mauvais, on peut se demander quand même si c'était nécessaire de le faire. Quelqu'un qui est laid, il est né, il est là. Tandis que s'intéresser à un film mauvais, c'est lui donner une signification qu'il n'est pas nécessaire qu'il ait.

Oui, mais derrière, il y a un travail.

AB : Mais dans les camps de concentration aussi, il y a un travail. Il y a un travail derrière tout. Les pires horreurs ont demandé un travail souvent grand.

Ce n'est pas le point du bien ou du mauvais en tant que tel qui m'intéressait, c'était de montrer que la ténacité dans le changement de conjoncture implique aussi des modifications de ce qu'on peut appeler de manière très générale la critique. Dans les périodes d'ascension du mouvement général, d'imminence de la transformation, la polémique est toujours très importante. Mais dans les périodes de restriction et de concentration, la protection de ce qui est affirmatif et positif devient essentielle. Et ça, je crois que vous l'avez tenu parce qu'au fond, tu as, vous avez toujours soutenu que, y compris dans les grandes périodes, classicisantes, le principe d'existence du cinéma comme art reste pris dans une certaine rareté. C'est absolument nécessaire car le cinéma est un art escorté de manière singulière par l'affirmation permanente que tout ce qui sort est brillant, extraordinaire, exceptionnel. Je suis très impressionné par ces grandes affiches de cinéma, à propos de n'importe quel film, on trouve des citations dans la presse du type : « extraordinaire », « brillant », « une émotion sans précédent », « un événement qui n'a jamais eu lieu », « le film que nous attendions tous », « la meilleure comédie américaine de l'année... ». Comme si le cinéma à chaque seconde produisait quelque chose dont on peut dire ça. Or ça, c'est un statut particulier. Ce n'est pas n'importe quelle production qui mérite ce type de publicité. Bien sûr, on comprend bien que le producteur d'une pâte dentifrice mette des affiches comme quoi on a les dents blanches et l'haleine fraîche après. Mais sur le cinéma, il y a une présence obsessionnelle, massive et extraordinaire de l'affichage dithyrambique sur exactement n'importe quoi. Et je comprends très bien, ayant vu ça, que les bras t'en tombent de faire même l'éloge de quoi que ce soit. Il faut vraiment à ce moment-là avoir des arguments extrêmement solides, sophistiqués, importants, convaincants pour le faire, pour ne pas tomber dans cette espèce de phénoménologie de l'abondance éternelle d'une émotion cinématographique.

Denis Lévy : C'est pourquoi les adjectifs sont interdits à *L'art du cinéma*.

AB : Je ne le savais pas tout à fait, mais j'apprécie également cette dictature linguistique.

DL : Comme ça, on ne risque pas de trouver nos citations sur des affiches.

AB : Oui, c'est une sage précaution. C'est vrai que si tout à coup, on voyait sur une affiche : « *L'art du cinéma vous le dit : exceptionnel et sans précédent* » (*pires*), on serait préoccupé sur le

destin du groupe. Même si en réalité, on savait qu'on vous a donné un peu d'argent pour dire ça (*rires*). C'est là que commence la corruption.

Méthode : dialectique du collectif et du singulier

Un avant-dernier point que je voudrais mettre en avant, c'est la question de la méthode qu'est la tienne, la méthode de *L'art du cinéma*. C'est une méthode qui propose une dialectique très particulière du collectif et de la singularité. Ça a toujours été un groupe, avant d'être un journal, c'est un groupe. La méthode, c'est que les films comparaissent devant le groupe, plus ou moins. C'est quand même plutôt cela le principe général, les films comparaissent ou sont discutés, une fois fixée collectivement une matrice expérimentale au sens où je l'ai dit, c'est-à-dire une thématique. Chacun va faire des propositions, des films seront convoqués, des points de vue éventuellement non-unifiés auront cours, et petit à petit, on décidera, ou sera décidé que quelqu'un écrive un texte sur telle chose.

En vérité, cela relève d'un formalisme politique, et c'est pour ça que ça a commencé un peu par là. Et je suis sensible au fait que ça continue à fonctionner positivement alors que le temps de cette existence est très long, et que les gens naturellement changent un peu, c'est-à-dire que l'équipe n'est pas seulement composée de vieillards. L'équipe se renouvelle, se reconstruit époque après époque tout en maintenant le principe général qui est le sien, le principe au fond politique d'une dialectique ajustée entre la singularité et le collectif. En politique, c'est un point fondamental très difficile : comment peut-on assurer que les initiatives finales prises par tel ou tel, les propositions qui sont les siennes, les idées qu'il a mis en avant, vont finalement passer dans le filtre du collectif, sans avoir à être retenues, muettes, barrées d'avance, etc... ? Comment se fait-il que ça puisse réellement fonctionner et donner un résultat, qui est un résultat assez complexe en fin de compte, si on regarde qu'il faut un accord sur une thématique expérimentale déterminée, qu'il faut un accord sur le corpus de films pertinents dans ce dispositif expérimental, qu'il faut un accord sur le fait que tel ou tel film va ou ne va pas figurer dans le corpus et que quelqu'un va faire un article qui va être lu par tout le monde, avec des suggestions ?

Au fond, à ma connaissance (car depuis longtemps je n'en suis plus en ce sens-là), ça marche. À soi tout seul, c'est un exploit. Que quelque chose comme ça marche pendant plus de vingt ans, est un exploit, je veux dire : sans dénaturer son existence, c'est-à-dire sans s'être vendu à quelqu'un, sans s'être « professionnalisé » de façon débridée. Ça marche au sens le plus strict de rendre compte et de témoigner de la possibilité et de la réalité du cinéma comme art dans un dispositif qui évidemment te doit beaucoup parce que tu es le fondateur et le théoricien principal de la chose, mais qui est resté néanmoins un processus intrinsèquement collectif, avec le va-et-vient entre les propositions personnelles et collectives.

Action restreinte

Le prix à payer est que vous ne pouvez pas être dans une expansion immense parce que c'est aussi une discipline. Dans le monde tel qu'il est, à chaque fois qu'on veut une expansion immense, il faut en payer le prix. On connaît des revues merveilleuses pendant un certain temps parce qu'elles ont accepté l'échelle dans laquelle elle fonctionnait, puis qui se sont vendues à un moment donné, et ont sombré dans le carnaval général. Évidemment, vous, vous avez toujours tenu cette éthique, celle que Mallarmé appelait l'éthique de l'action restreinte, restreinte n'ayant pas de sens qualitatif, restreinte par son intensité, restreinte du point de vue de son extension propre. Mallarmé disait bien que, en son temps déjà, la poésie ne pouvait exister que dans la modalité de l'action restreinte. C'en était fini de l'existence possible de la poésie à échelle de l'action large, ça c'était Victor Hugo. Et Victor Hugo, Mallarmé l'admirait immensément : il pensait que c'était le grand maître du vers. Mais c'était fini, il n'y avait plus la possibilité de faire comme ça, et la poésie devait accepter d'être dans la modalité de l'action restreinte. Et vous, vous acceptez de travailler quelque chose d'aussi soumis généralement à l'opinion, aux fluctuations, au journalisme, à ce que Mallarmé appelait l'universel reportage, à savoir la critique de cinéma : on ne peut pas faire pire de ce point de vue-là, puisque précisément elle se retrouve sur les affiches de cinéma dont on parlait ... ça, c'est l'action large. Il n'y a pas de chose plus tentée par l'action large que la critique de cinéma. Vous avez fait exister la critique de cinéma comme action restreinte, et ça, c'était quand même un véritable exploit.

DL : Il ne faut pas non plus qu'elle soit trop restreinte. Malgré tout, on s'efforce toujours d'élargir notre audience.

AB : Pour qu'elle soit maximale restreinte. Aussi restreinte que large. Mais c'est d'abord un concept qualitatif, qui a aussi des conséquences quantitatives. Ce qui n'est possible qu'au registre de l'action restreinte, ça signifie que ça ne peut pas entrer, ça n'est pas homogène à ce que Mallarmé appelle l'universel reportage précisément. Ça ne s'incorpore pas à la prose journalistique dominante. Mais c'est vrai, il faut constamment appeler à ce que le restreint soit aussi large que possible.

Il y a l'art et le film. Vous parlez du cinéma, mais pas du film. D'un côté, il y a le film-art, et de l'autre il y a le film très commercial ?

AB : Si vous voulez dire que la question de l'art ou du non-art, c'est la question des films, c'est ce que Denis Lévy a expressément rappelé. Il a même indiqué que c'était le moment où sa propre pensée et *L'art du cinéma* sont allés au-delà de la stricte politique des auteurs en tant qu'elle était le grand mot d'ordre de la Nouvelle Vague, où il s'agissait de dire : oui, il y a des auteurs. Bien sûr, on ne peut pas nier qu'il y a des auteurs. Mais ce qu'il y a vraiment, à la fin des fins, ce sont des films. *Auteur* est en définitive une catégorie intermédiaire, c'est une catégorie qui n'est pas vraiment sur *ce qu'il y a*. Je suis d'accord avec vous : ce qu'il y a, ce sont des films. Les exemples de films qui, dans la rétroaction d'autres films, ont été découverts comme des grands films, et non au moment où ils sont apparus, ne manquent pas dans l'histoire du cinéma.

Suzanne Liandrat-Guigues : Et ça justifierait finalement le choix de *L'art du cinéma* de ne pas se soucier de sorties, d'actualité, de contemporanéité immédiate. Ne pas s'être soucie des sorties, ça a permis justement de remettre en place avec un vrai travail de pensée tel film resitué quelque part dans un ensemble thématique. Et c'est tout l'intérêt de s'en tenir à votre démarche, de faire valoir les films autrement et dans un autre cadre.

DL : Malgré tout, il faut préciser que nous sommes extrêmement attentifs à la conjoncture immédiate, aux films qui sortent. Cela ne veut pas dire que nous sommes complètement indifférents, au contraire. Par exemple, dans le dernier numéro publié, *Nouveaux héros*, tous les films dont nous parlons datent des années 2008 à 2015. Pour nous, c'est l'actualité (*rires*).

AB : Une dizaine d'années, ce n'est rien.

DL : De toute façon, nous ne fonctionnons pas comme les critiques, techniquement. Nous ne sommes pas invités aux projections de presse. Et une seule projection en salle ne suffit pas, il faut plusieurs visions, autant que possible des visionnements collectifs. C'est quelque chose de très important pour nous : les films sont vus ensemble et discutés ensemble. Et ça, c'est vraiment une singularité de *L'art du cinéma*, personne ne fait ça. C'est ce qui nous oblige à ne paraître que deux fois par an. C'est un travail énorme pour la majorité d'entre nous qui ont un travail salarié par ailleurs. Et nous ne parlons pas beaucoup de cinéma, nous parlons des films. Les généralités sur le cinéma, on laisse plutôt ça à la philosophie.

AB : Je préfère les films au cinéma.

Impureté : mettre en lambeaux les autres arts

Le cinéma, c'est la synthèse de tous les arts.

DL : Je ne dirai pas que le cinéma est une synthèse des autres arts, ce n'est pas du tout l'idée wagnérienne par exemple, de l'art total, bien que ça y ressemble. Ce n'est pas une synthèse parce que les autres arts sont mis en lambeaux par le cinéma, c'est une façon de déchieter les autres arts, et de les remonter autrement. Le cinéma les impurifie radicalement, que ce soit la peinture, l'architecture ou la musique. Je suis très sensible au parallèle que tu fais entre le cinéma et la musique, et l'existence même de la musique de film m'a toujours intrigué. Terence Fisher disait que la musique, c'est 50 % de l'émotion d'un film, et je pense qu'il avait raison. L'émotion, je n'en ai pas parlé, mais c'est extrêmement important. Nous ne sommes pas des gens qui refroidissons les films. Quand je disais qu'on voulait éviter l'analyse universitaire, c'est que comme toute analyse, comme tout ce qui consiste à disséquer quelque chose, cela tue le corps. On ne dissèque que les cadavres. Je pense que c'est très important de considérer les films comme quelque chose de vivant. Donc l'émotion est pour nous essentielle, parce que c'est par l'émotion que l'idée surgit. C'est pour cela qu'on met l'émotion en

avant. Le collectif, entre autres choses, sert précisément à désindividualiser l'émotion, c'est-à-dire à vérifier que notre émotion est bien quelque chose d'universel, voulue par le film, et non pas un sentiment personnel, qui relèverait d'une identification individuelle de tel spectateur à telle situation.

AB : Je voudrais dire une chose sur la musique. C'est un bon exemple de ce que tu appelles la « mise en lambeaux ». Parce que ce qui me frappe dans la musique, dans l'usage filmique de la musique, c'est que la capacité émotive est très liée à la musique, mais une des conséquences, c'est qu'il peut y avoir très souvent un usage intolérable de la musique au cinéma, particulièrement dans la production récente. Où la musique est là pour camoufler en partie l'incapacité du film lui-même à provoquer une émotion universelle. Elle est là comme un pathos surajouté, et en particulier, ce sont des musiques qu'on pourrait classer comme obsessionnelles, calfeutrantes. Inversement, je pense que la musique joue un rôle tout à fait décisif dans un film quand l'emplacement dans lequel elle a été agencée, la manière dont elle a été agencée, restent internes à la visitation filmique. Ce ne sont pas comme des couches qu'on mettrait les unes sur les autres. Si on prend *Mort à Venise* de Visconti, nul doute que la citation de la Cinquième Symphonie de Mahler est quasiment thématique, quasiment fondamentale dans le film. Mais si on regarde bien, le mode de son surgissement et de son encastrement dans le film est ce qui constitue le mode de présence de l'idée, et pas du tout un placage. Donc la musique est pour beaucoup dans l'émotion filmique, mais elle peut aussi la détruire, par sa capacité propre, car c'est un art qui s'adresse directement à l'émotion. Et en vérité, est principalement cinématographique, non seulement l'émotion musicale, mais son contrôle filmique, sa disposition, son placement dans les éléments non musicaux du film. C'est un élément très important sur le jugement général de la qualité artistique d'un film : comment y est également incluse la musique. La musique est si importante, qu'au temps du muet, on éprouvait le besoin d'en mettre. Ça m'a toujours saisi : on mettait un orchestre, un piano. Dans l'élément même du muet, on avait ressenti le besoin de musique accompagnant le film de l'extérieur. Mais peut-être qu'elle n'était pas si extérieure que ça, des musiques ont été écrites pour des films, et qui étaient jouées aux projections.

SLG : Pour continuer sur la musique chez Visconti, il est évident que quand vous dites thématique à propos de l'Adagietto de Mahler, cette thématique va très bien, puisque c'est celle du moi-artiste, thème majeur de Thomas Mann, dont on sait qu'il l'a décliné dans de nombreuses situations romanesques. Et c'est ce dont Visconti sait s'emparer. Avec *Senso*, Visconti se dit que cette histoire, c'est un mélodrame. C'est l'histoire d'une femme qui se perd pour un godelureau. C'est un mélodrame, donc il est normal dans l'esprit de Visconti que ce soit un mélodrame italien, où le chant donne l'envol de l'idée. Là on est très loin des configurations musicales de ce qui se fait au cinéma. Et ce que permet de comprendre *L'art du cinéma* tel que le conçoivent les rédacteurs du collectif, c'est de nous donner à penser, pas seulement sur ce qui est excellent, mais sur ce qui est remarquable dans un film. Ça, je trouve que c'est très important. Puisque vous l'avez rappelé, et je ne l'avais pas du tout pris en compte pour ma part, mais quand vous avez dit qu'au temps de *Foudre et compagnie*, il y avait un contexte historico-politique qui était favorable possiblement à l'émergence d'idées qui allaient pour une grande part changer la vie, le monde et par conséquent le cours des idées, et qu'il était peut-être bon d'attaquer un mauvais film. Aujourd'hui, d'après ce que vous dites, finalement l'entreprise serait un peu vaine tant le contexte est totalement inversé. Donc il faut s'adresser au contraire à ce qu'il y a lieu de valoriser. Je ne sais pas si vous l'avez entendu comme moi, mais ça me paraît une indication importante sur le travail sur le cinéma, et sur beaucoup d'autres choses.

AB : Et sur beaucoup d'autres choses, car c'est une maxime qui s'étend au-delà du cinéma. Justement, j'ai été frappé de voir, si on regarde de près l'historicité du travail du groupe, qu'il est adéquat à la configuration contemporaine parce que précisément, il se propose d'avoir des instruments de discernement sur ce qui est remarquable, de le faire connaître, de le garder, de le protéger contre un déferlement général à propos duquel il est nécessaire de construire une scène indifférente.

SLG : Comme tactique, ce n'est pas mal comme idée.

Sur le documentaire, vous n'en avez pas parlé, c'est un art nouveau, le documentaire. Toutes les semaines sort un documentaire.

DL : Pour nous, ce n'est pas une distinction importante. Une fiction ou un documentaire, c'est un film avant tout. C'est intéressant de savoir que c'est un documentaire, mais une fois qu'on sait cela, on considère les choses véritablement sur un pied d'égalité absolue avec n'importe quel autre film. Pour

nous, fiction ou documentaire, ça n'introduit pas un critère artistique. Il y a l'art et le non-art. Dans l'art, il y a aussi bien des films de fiction que des documentaires.

Le documentaire pénètre vraiment la société. La fiction aussi mais c'est beaucoup plus lent, beaucoup plus arrangé. Alors que le documentaire, c'est le néoréalisme d'aujourd'hui.

Charles Foulon : En travaillant sur le thème du romanesque, on a vu que le romanesque en lui-même, c'est une fiction qui fait une enquête sur le monde. On a essayé justement de rendre compte du fait qu'il y a un enchevêtrement de fiction et de réel du monde, qui est le propre de ce que le cinéma peut produire comme romanesque. On voit que dans le romanesque, on n'a pas besoin de séparer fiction et documentaire. On a appris beaucoup de choses sur ce thème-là.

Art et non-art : inutilités et faiblesses

SLG : C'est vrai que la catégorie que vous mettez en avant l'un et l'autre du non-art, demande à être creusée. Il me semble que justement, si on retient bien la leçon, je veux dire la lecture que vous donnez, il y a lieu d'être réfractaire, rebelle ou révolutionnaire, à un certain langage qui a cours principalement dans la publicité, le commerce. Et dont par exemple, relève à mon avis aujourd'hui l'opposition fiction-documentaire, qui fait partie d'une sorte de commercialisation un peu évidente, non-discutable. Alors, par exemple, au lieu de dire documentaire et fiction qui ne veut pas dire grand-chose, peut-être « art et non-art » ? Cela demande un approfondissement de ce que vous entendez par non-art, qui passe aussi par un certain dosage de réalité dans tout film à partir du moment où c'est autre chose que du Walt Disney. Il y a une part de non-art qui est celle de la réalité, et il y a autre chose qui combine le non-art : ça me paraît intéressant de faire vivre cela dans nos paroles, nos écrits.

DL : C'est vrai que la distinction entre art et non-art est plus pertinente que celle entre documentaire et fiction. Mais en même temps, ce n'est pas du tout évident. Il faut déjà se débarrasser d'un certain nombre de préjugés critiques, où par exemple il y aurait d'une part le cinéma commercial et d'autre part le cinéma d'auteur, qui est une distinction qu'on ne retient pas du tout. Il peut y avoir de l'art dans n'importe quel genre, dans un blockbuster ou dans un film confidentiel qui a été montré à soixante-dix personnes, pour nous, ça n'entre pas en ligne de compte. Finalement, nous sommes indifférents à l'origine économique des films.

Mais dans un film, art et non-art peuvent coexister, il peut y avoir massivement du non-art, et un coin du film dans lequel on peut repérer quelque chose qui nous intéresse. C'est rare, mais ça peut arriver. Il existe un article dans *L'art du cinéma* sur un plan – ce qui d'ailleurs ne préjuge pas du reste du film (*The Yards* de James Gray), sur lequel on ne se prononçait pas. Ça peut être dans des proportions inverses, un film massivement créateur d'idées-cinéma, où il peut y avoir des faiblesses. Mais ça ne nous intéresse pas tellement d'en parler, ce serait encore revenir à la critique. Quel film n'a pas de faiblesses ? Tu as dit quelque chose, Alain, qui m'avait beaucoup frappé à l'époque, c'est qu'il y avait beaucoup de choses inutiles dans un film. Entendez beaucoup de choses inutiles à l'idée, telles que ce qui doit faire avancer l'action, ou préciser un personnage, ou camper une situation. C'est généralement utile à l'intrigue, mais si on s'en tient à ce qui produit des idées-cinéma, c'est rare malgré tout de trouver un film dans lequel fument les idées toutes les trente secondes. C'est très bien quand ça arrive, mais c'est assez éprouvant. Certains films de Godard sont un peu comme ça, et c'est vrai que c'est fatigant de suivre un film de Godard.

SLG : Est-ce que la faiblesse fait partie de l'impureté ?

AB : Oui, je pense. Mais même l'inutile fait partie de l'impureté, et comme l'impureté est inéluctable, l'inutile aussi pour l'essentiel. On peut le restreindre, mais de toute façon, déjà un film... Je suis toujours effrayé par les génériques, quand on voit que pendant dix minutes défilent des noms propres, on se dit que c'est une production militaire, c'est une armée où on donne le nom de celui qui a porté l'eau pour boire aux combattants. Quand Malraux dit que c'est une industrie, c'est un mot approximatif. Je vois bien ce qu'il veut dire, mais on pourrait le tirer du côté : c'est sous l'empire de grands consortiums industriels, c'est une partie du capitalisme moderne, ce qui est parfaitement vrai. Ça, c'est un aspect de la question. Mais l'autre aspect, c'est que, rien que pour contrôler le système des éléments dont est fait un film, il faut un appareillage énorme. C'est ça la vérité, il faut un appareillage très grand qui est destiné à ce que justement la fragmentation de ce qui est pris dans les autres arts, la musique, la photographie, de ce qui est pris au théâtre, les acteurs, etc., que tout cela soit rassemblé

dans quelque chose qui permet et autorise la visitation de l'idée. C'est un travail qui à lui tout seul mobilise une collectivité qui peut être considérable. Je pense donc qu'il est absolument vain d'imaginer, bien que ce fût le souci ou l'éthique d'un certain nombre de cinéastes (avant Godard, Bresson par exemple, et bien que ce soit magnifique), qu'il ne va y avoir rien d'inutile là-dedans. Chez Bresson, cela aboutissait à ce que finalement sur l'écran, on ne voyait pas grand-chose. L'épuration des éléments constitutifs du film était telle – et je l'admire – qu'il y avait tout de même là une tentative dont on voit bien qu'elle ne peut pas être celle dans laquelle le cinéma trouve sa vitalité, son existence propre.

Donc pour répondre à votre question, l'inutilité fait l'impureté, et si l'impureté est essentielle, l'inutilité est inévitable. Et si on commence à critiquer un film en le découpant plan par plan, on va nécessairement trouver des choses qui sont des recollements, des transitions, des choses nécessaires pour que ça tienne debout, mais qui n'ont pas une valeur filmique intrinsèque dont on pourrait aussitôt se réjouir. Et c'est vrai que des cinéastes comme Bresson et le dernier Godard sont dans une tentative d'épuration radicale qui aboutit probablement, chez ces cinéastes que j'admire dans leurs tentatives les plus insensées, à un effet ou un sentiment de collage : le passage d'une chose à une autre où on a supprimé tant d'instruments de ce passage, fait qu'en un certain sens, ça ne passe quand même pas. On a l'impression d'un montage cubiste, mais c'est magnifique. C'est un grand problème du cinéma, lié à son impureté. C'est une mobilisation de moyens d'origine, de provenance extraordinairement diverses, ça mobilise la quasi-totalité des instruments de la production artistique de tous ordres, et tout le problème est de savoir comment c'est agencé, modulé de telle sorte que l'effet propre de l'art du cinéma soit produit. Et on voit bien qu'il y a des tendances opposées, il y a des tendances plus ascétiques, et il y a une tendance qui au contraire va tenter de faire proliférer au maximum la chose, dans une dimension plutôt baroque, pour rendre visible tout ce matériel inutile, et en faire quelque chose d'artistiquement présentable. D'où à mon avis deux tendances primordiales du cinéma : une tendance vers l'action restreinte, l'épuration, faire le vide maximum de ce qui ne sert à rien, et une tendance au contraire qui est de multiplier de façon virtuose et baroque, faire proliférer l'inutile jusqu'à ce qu'il soit lui-même forcé de faire passer quelque chose de l'idée : deux tendances qui existent de cette façon en musique et dont on voit la parenté.

Claire Mercier : Est-ce qu'on peut opposer l'esthétique du lambeau à une esthétique du dépassement dialectique entre des oppositions ? Je pense plus que le cinéma est un continuel dépassement entre des oppositions que comme une esthétique du lambeau. Est-ce que les deux s'excluent, ou pas ?

AB : Ce que j'entends dans votre définition d'une esthétique du lambeau, me paraît approprié à certaines formes du cinéma expérimental, c'est-à-dire où les choses sont découpées à distance les unes des autres, et données, pas du tout dans un effet de totalité, mais dans un effet de débris. Par contre, je serai plutôt en effet du côté de l'autre conception, qui en ferait un art dialectique. Un art dialectique, c'est-à-dire un art qui doit composer précisément des multiplicités hétérogènes en trouvant quand même le moyen de faire que ces multiplicités hétérogènes induisent ou construisent quelque chose qui sera perçu dans son unité. Évidemment, on peut avoir une action dispersive où on va laisser l'impureté se dissoudre.

Visitation et annonce

SLG : Je me demande si sur ce point on ne rejoindrait pas une des compositions de ce thème de visitation. J'ai cru comprendre en ayant lu *L'art du cinéma* ou vous-même, que vous preniez le mot visitation en rapport avec la production de vérité propre au cinéma, sur le mode d'une idée qui passe, « en tant qu'elle passe ». Ce qui pourrait dans un premier temps nous ramener à ce qu'on appelle communément l'image-mouvement. C'est-à-dire qu'au cinéma, on est devant ce grand régime de l'image-mouvement et on voit bien ce que ça désigne – même aujourd'hui, le C.N.C. s'appelle Centre national du Cinéma, et on ajoute « et de l'image animée », mais on n'est pas bien avancé. Mais il me semble que le mot de visitation dit bien quelque chose d'un passage, et vous dites que le cinéma est l'art du passage, ce qui n'est pas la même chose que l'image animée. Ce mot de visitation est un peu impromptu dans le contexte du cinéma auquel on est habitué, je lui trouve comme un relent d'histoire religieuse. Une Visitation est, en peinture, une scène où des femmes de passage se rencontrent un court instant. Et tout ça pour dire quelque chose de non-vu, c'est-à-dire que la visitation, c'est non seulement un mouvement, ce passage, mais aussi une intériorité cachée, non vue, le fait qu'elles sont

enceintes, qu'elles attendent toutes un enfant. Est-ce que dans votre visitation, il n'y a que le mouvement, pour réduire ma question à l'essentiel, ou est-ce qu'il n'y a pas aussi une dimension qui serait que l'idée ne surgit que cachée, voilée ?

AB : J'assume ce mot, mais je ne me le représente pas comme vous. Dans la Visitation, le personnage principal est un ange. La Visitation et l'Annonciation sont profondément liées. En effet dans la visitation, il y a l'idée qu'en l'occurrence il s'agit de l'Absolu, qu'il s'agit de Dieu lui-même. Mais si on ramène ça à la vérité, la vérité est en train de passer sous la forme d'une femme qui ne sait pas qu'elle passe. Et le film prend en vérité ce sens-là, une femme qui passe, et qui va aussi et en même temps en tous points montrer qu'elle passe, sans que nécessairement la question du caché soit principale. Au fond, un film ou un segment de film réussi, est toujours dans cette complication que quelque chose comme l'idée passe, mais l'image ne sait pas, elle, que la vérité est en train de passer dans l'image. Donc il faut quelque chose d'autre que l'image pour montrer que l'image porte la vérité. Et cette autre chose, c'est forcément d'autres images, puisqu'il n'y a rien d'autre. Donc le génie cinématographique, c'est de faire que des images permettent de comprendre, d'expérimenter, de ressentir ou de s'émouvoir directement de ce que quelque chose comme une vérité ou comme une idée est passée dans une image, de telle sorte qu'on sait qu'elle est passée, qu'elle va passer, ou qu'elle est déjà passée, ou qu'elle est partie même, On le sait uniquement par les autres images qui entourent cette image-là.

C'est pour ça qu'on peut dire que la métaphore est complète au sens de la révélation, de l'annonciation et de la visitation. Parce qu'au cinéma, il y a des images qui sont l'ange d'autres images, il y a des images qui annoncent d'autres images. Ce qui est fascinant dans tous ces tableaux de l'Annonciation et de la Visitation, c'est que le personnage de l'ange est un personnage qui n'est là que pour dire ce qui est là, il est là pour annoncer que ce qui est là est là. Je pense que le cinéma est très proche de cela. Le cinéma est toujours quelque chose qui agence les images de telle sorte que certaines de ces images puissent être perçues comme porteuses de quelque chose qu'elles-mêmes ne savent pas, mais que le spectateur va ressentir dans le mouvement général des images. Et effectivement, on peut l'interpréter comme si l'art du cinéma était un rapport entre le montré et le caché, mais je pense que c'est une interprétation pauvre. Elle est très tentante : effectivement au cinéma, c'est toujours de faire en sorte que ce qui est essentiel soit montré comme caché. Ça peut prendre cette forme-là, mais la forme la plus intense, ce n'est pas ça, c'est que le cinéma se montre lui-même, montre qu'en lui-même quelque chose est en train de passer. C'est pour ça que la temporalité est fondamentale, c'est pour ça qu'on peut finalement dire : c'est le passage de l'idée, au sens où le film est l'organisation de ce passage.

Je me demandais si l'ange ne pouvait pas être inaperçu et qu'il y ait malgré ça un travail.

AB : Je pense. Et ce que j'appelle l'ange, c'est l'ensemble des moyens inaperçus pour que soit indiqué le passage. C'est une métaphore évidemment. Par exemple, je suis très frappé dans le cinéma de la difficulté extrême de se souvenir vraiment d'un film, c'est très connu, quand on discute d'un film, on n'est pas toujours sûr d'avoir vu le même film, on dit « le personnage fait ça à un moment donné », et l'autre dit « ce n'est pas là, c'est ailleurs ». Ça fait partie du génie du cinéma pour la raison que vous dites, c'est-à-dire les moyens mis en œuvre dans le film pour indiquer qu'il y a passage, sont des moyens flexibles, mouvants et qui peuvent éventuellement être perçus de manière différenciée. Et c'est pour cela, comme tu le disais, qu'on ne peut pas trop disséquer, parce que si on dissèque, on risque de couper entre l'ange et son annonce.

Cinéma et littérature, cinéma et théâtre

Sur la différence entre le cinéma et la littérature : chez Balzac, on décrit tandis qu'au cinéma, on montre. C'est ce qui fait pour moi la différence entre le cinéma et la littérature.

DL : Ce sont en fait des rapports très complexes et variés selon que c'est une adaptation ou pas. En vérité, il n'y a pas de rapport. C'est le paradoxe du cinéma, c'est qu'à la fois, il est impur, il emprunte aux autres arts, mais il n'y a pas de rapports avec les autres arts en réalité. Le cinéma traite un peu les autres arts comme des déchets, comme le reste. Ce qui me frappe par exemple, c'est que le cinéma peut se nourrir de romans de gare – on sait bien que *Le Mépris* est au départ ce que Godard lui-même

appelait un roman de gare. De la même façon, il se nourrit des chromos autant que de la peinture de Rembrandt.

AB : Ou de chansons idiotes.

DL : Absolument. Il y a une mise à égalité de tous les éléments dont le cinéma s'empare pour faire finalement de l'art. C'est ça qui est assez miraculeux. Je pense qu'il y a une certaine indifférence du cinéma à ce qui fait l'art des autres arts.

AB : Je suis d'accord avec toi et en particulier avec la littérature. C'est fondamental et irréductible, la littérature ne montre pas, même une description, ce n'est pas une monstration. Ça laisse le lecteur dans des imaginations éventuelles. C'est pour ça que le rapport le plus serré et le plus difficile, c'est avec le théâtre. Et toute une série de metteurs en scène, Oliveira par exemple, ont joué de cette proximité tendue, difficile et complexe, parce que malgré tout le théâtre montre lui aussi, des corps, des décors, des fictions. Le théâtre a d'une certaine manière quelque chose comme un synopsis, il oscille entre texte et synopsis, énormément d'éléments sont communs, il y a des costumes, des dialogues. Le rapport entre théâtre et cinéma est le rapport le plus compliqué.

Claire Mercier : Dans la *Poétique* d'Aristote, il distingue entre poésie diégématique et poésie dramatique, et il oppose l'une à l'autre comme deux présences différentes du poème, comme des modes. Je trouve que le cinéma est ce qui dépasse ces oppositions. Il se situe d'emblée à la même difficulté et à la même hauteur que le théâtre de Brecht, à savoir qu'il est un oxymore entre récit, épopée, poésie, il est à la fois rapporté, transmis, retransmis, suggéré comme l'est le récit, et en même temps, il est performé. Donc il dépasse l'opposition entre quelque chose qui nous laisserait nous-même imaginer à partir d'un texte, et quelque chose qui montre, il dépasse cette opposition entre monstration et suggestion.

AB : Je suis d'accord avec vous. Mais de ce point de vue-là, on pourrait soutenir que le théâtre aussi, en tant que théâtre épique, brechtien.

CM : Le théâtre épique utilisant d'ailleurs le cinéma comme procédé de distanciation à l'intérieur de lui-même.

AB : Absolument. C'est là que le cinéma vient introduire dans le théâtre une impureté au lieu que ce soit l'impurification du cinéma par le théâtre.

DL : Le théâtre était déjà un art impur, avec par exemple des musiques de scène.

AB : Oui, c'est pour ça que quand on regarde de très près le rapport entre le théâtre et le cinéma, c'est un rapport d'impurification réciproque tout à fait frappant. Par exemple si on regarde le cinéma français des années 30-40, sa théâtralité est pour nous extraordinaire : les acteurs jouent vraiment comme au théâtre et la scène est découpée elle-même comme si on était en train de regarder les acteurs jouer. À des moments, il y a une sournoise captation du cinéma par le théâtre, qui lui pose problème si elle n'est pas absolument assumée comme telle et de façon virtuose. Je pense que cela ne se passe que dans le rapport au théâtre, dans le rapport d'impureté à impureté. Parce que sur la littérature, il y a probablement une autre difficulté : les adaptations réussies au cinéma de ce qui a été considéré comme des grands romans sont des entreprises délicates. Mieux vaut une mauvaise nouvelle en général.

Au théâtre, il y a Chéreau qui a su passer du théâtre au cinéma, sans faire du théâtre au cinéma.

AB : Personnellement, je trouve que ce qu'il a fait au cinéma n'est pas terrible. Le meilleur, c'est sans doute *Ceux qui m'aiment prendront le train*. Je ne dis pas que ce soit nul, mais ce n'est pas du tout à la hauteur de l'inventivité et de la stylistique qu'il a eue au théâtre. Est-ce que les gens de théâtre réussissent tellement au cinéma ? Il n'y a pas tant d'exemples.

DL : Pas chez les metteurs en scène, mais chez les acteurs.

AB : Les acteurs oui. Mais le travail de mise en scène, qui a le même nom au théâtre et au cinéma, on n'est pas sûr que ce soit la même chose. Et dans le cas d'Orson Welles, ce qui subsiste est sa capacité à transformer en film quelque chose qui est profondément théâtral, ce qui est encore un autre exercice. Il y a des adaptations filmiques de grandes pièces de théâtre telles qu'elles, *Othello*, *Macbeth*, mais je pense que jouer avec le théâtre a toujours été une partie que le cinéma tentait, soit qu'on cite le théâtre, soit qu'on adapte le théâtre. Mais il n'en reste pas moins de savoir si l'art est le même, si le metteur en scène est le même. Je crois que, sauf quelques rarissimes exceptions, cela n'est pas

démontré, alors que pour les acteurs oui. Il faut bien reconnaître que la grande histoire de la mise en scène de théâtre, de Meyerhold à Strehler, n'a presque pas donné de grands artistes de cinéma. Ni Vitez, ni Chéreau, ni Vilar. Les deux arts sont différents. Orson Welles est absolument une date dans l'histoire du cinéma, mais n'a pas été cela au théâtre. Massivement, du point de vue de la création filmique et scénique, les deux univers ne communiquent que très malaisément.

Elisabeth Boyer : Il y a Sacha Guitry. Il est frappant que dans beaucoup de films de Guitry, on a l'impression qu'il trouve dans le cinéma quelque chose qu'il n'arrivait pas à inventer au théâtre.

AB : C'est ça, il y avait des metteurs en scène de théâtre pas tellement géniaux qui ont trouvé au cinéma leur vraie carrière. Cela peut tout à fait se produire, parce qu'une partie de la formation des arts du spectacle se fait dans le paradigme théâtral, surtout à cette époque. On n'est pas encore dans l'époque des grandes écoles de cinéma, les gens apprennent sur le tas, et/ou au théâtre.

Pasolini a écrit du théâtre, mais a-t-il mis en scène ?

AB : À ma connaissance, je ne crois pas. C'est même un assez grand écrivain de théâtre, mais écrivain de théâtre est encore autre chose.

Grands et petits écrans

Et les nouvelles technologies ne menaceraient-elles pas le cinéma ?

AB : Jusqu'à présent, aucun grand art n'est mort, je parierai plutôt sur sa durée. Et je pense qu'on continuera à aimer voir un grand film dans une grande salle. L'individuation, qui est la perspective moderne où on peut voir les films tout seul, ne fera pas disparaître le cinéma. Et entre autres pour des raisons que tu signalais, qui est qu'une partie de l'émotion y compris proprement artistique du cinéma, vient de ce qu'il y a une audience, un public. Ce n'est pas la même chose qu'individuellement, on s'émeut autrement et différemment que si on est seul devant son écran, même s'il y a sa femme et ses enfants à côté.

DL : Je crois que les petits écrans, qui sont de plus en plus petits, ne font pas passer l'émotion en réalité. Ça refroidit complètement le film. Et je ne sais pas ce qu'on voit sur un petit écran, peut-être seulement une histoire, ça se limite à ça.

AB : Oui, je pense vraiment qu'on ne voit pas la même chose.

DL : On ne voit rien en vérité.

AB : Voir *Le Guépard* sur un smartphone !

Je crois que le film policier américain passe mieux à la télévision que d'autres films par exemple ceux en cinémascope, les films en couleurs.

AB : Là, comme vous mentionnez un genre, on retrouve la question de savoir de quel film on parle. Parce que le polar américain, c'est indistinct. Peut-être que justement sera un critère le fait de savoir si tel polar américain constitue une émotion différente sur un grand ou un petit écran. Cela, c'est une preuve possible que c'est un film, au sens où on l'entend ici. Évidemment, s'il n'y a pas de visitation véritable, on peut le voir sur petit écran, à dix, à trente, de toute façon, ça ne changera rien, parce que ce n'est pas du registre de l'art. L'écrasante majorité de ce qui se présente sur petit écran n'est que de la cochonnerie, il faut dire ce qui est – mais que je consomme comme tout le monde, ce n'est pas le problème. Je suis frappé de la laideur constitutive de l'écrasante majorité des images qu'on voit sur petit écran. C'est une contre-éducation permanente, c'est une offense permanente au regard éduqué. Véritablement, c'est horrible, c'est fichu n'importe comment, le moindre plan c'est se moquer du monde.

Une discipline de l'attention

CF : J'ai relu il n'y a pas longtemps un passage où tu parlais, Alain, du rapport au passé, sur création et résurrection. À *L'art du cinéma*, chaque fois qu'on voit ou revoit les films ensemble et qu'on en parle, le fait qu'il y ait une émotion collective et un parler collectif très précis ressuscite le film de façon très étonnante. Cela entre en résonance avec ce qui vient d'être discuté : le cinéma ressuscite un grand nombre de choses. On a l'impression d'être là à la création.

AB : Parce que vous constituez non seulement un collectif, mais une assemblée attentive. La question de savoir si, quand on regarde un film, on est réellement attentif, est une vraie question. Parce que souvent au fond, on est plutôt dans une passivité moyenne qui fait que le film nous parvient en réalité assez imparfaitement. Car voir un film, eu égard à tout ce que nous avons dit ici, ça demande des conditions subjectives de vision pour précisément être touché réellement. Je pense que quand vous êtes réunis collectivement pour voir un film, vous créez une discipline de l'attention. Ce que ne crée pas n'importe quel public, et encore moins la situation d'être seul. Je crois que dans tous les phénomènes qui touchent à quelque chose de collectif, phénomènes politiques ou artistiques, la question de la discipline de l'attention est essentielle. Même dans une discussion, s'il n'y a pas une discipline de l'attention, la discussion est stérile. Et pour un film, je crois que c'est exactement ce qui se passe.

CM : Un canapé n'est pas une agora.

DL : Je vous rassure tout de suite, les projections de *L'art du cinéma* comportent aussi un canapé, et ça n'a jamais empêché personne d'avoir une attention « professionnelle ».

AB : Ils n'ont pas mis dans la salle de projection quelqu'un qui surveille qui se met prioritairement sur le canapé, pour le soumettre à une autocritique (*rires*) !

DL : On manque de commissaires politiques (*rires*).

AB : Je reviens sur le « par ailleurs » de Malraux : « par ailleurs, le cinéma est une industrie », d'accord. On a essayé de dire ici qu'industrie est un mot un peu vague. « Par ailleurs », c'est une partie constitutive du dispositif idéologique de nos sociétés, ce n'est pas simplement la question du capital et de l'industrie. C'est que l'image est devenue à un niveau de saturation propagandiste permanent, évidemment. Ce que nous soutiendrions volontiers je pense, Denis et moi, c'est que dès que le cinéma entre dans la possibilité de s'affirmer comme art, il entre aussi par quelque biais en exception de la circulation commerciale et propagandiste. Et c'est pour ça que ça réclame une attention aussi. Ça réclame l'attention qui permet de prélever ça sur le film et de l'arracher à son statut, somme toute ordinaire, de circulation généralisée des images. Si bien qu'on peut aussi organiser des ressorties de films anciens de grande valeur sans que ça ait de signification véritable. Et aujourd'hui, je pense que compte tenu de la prolifération immense du monde des images sous toutes ses formes, des cochonneries circulantes, je ne vois pas comment on pourrait échapper à une éthique de l'attention du regard sur ce qu'on vous propose. Et ce que vous racontez sur les projections à *L'art du cinéma*, c'est l'organisation, bien sûr minimale, de ça.

EB : À *L'art du cinéma*, on met le film en commun, c'est une forme de communisme. Et on sait à la fin qu'on a vu la même chose, même si on l'a perçu différemment.

SLG : Comme ce que disait Denis, une émotion universelle.

Éducation du regard

AB : Ce dont on parle ici à propos du cinéma, c'est évidemment le fait qu'aujourd'hui, il faut faire attention au *regard*. Il faut faire attention de regarder ce qu'on accepte de regarder ou pas, ou en tout cas, quand on regarde des cochonneries, ce qui nous arrive nécessairement, de savoir plus ou moins que c'est ça qu'on regarde. C'est quand même important. C'est important d'avoir un protocole minimal de distinction dans ce qu'on regarde. Et c'est pour ça que la doctrine du cinéma comme art, c'est important. Parce que d'une certaine manière, cela a une importance idéologique générale : elle invite à un certain type d'attention qui, ne fût-ce qu'un moment, vous sépare, vous met à part de la fonction propagandiste générale que les images ont dans notre société.

Et c'est une chose que nous pouvons apprendre aux enfants, j'en suis persuadé. Je me souviens d'une expérience : je montre un jour à un de mes fils *Alexandre Nevski* d'Eisenstein. On regarde le film et à la fin, il dit « *mais, tout ça là, ces images de batailles, etc., c'est lui qui les a inventées ?* », je lui dis « *oui, en partie, c'est bien vrai* ». Et j'ai vu que c'était pour lui une affaire très importante de voir que ce n'était pas ce qui se faisait, que c'était toute une histoire, que quelqu'un l'avait inventée, et il m'a dit « *chez celui qui l'invente, c'est mieux* ». Et je pense que c'était tout à fait sincère, il avait vu dans *Alexandre Nevski*, une schématisation, y compris la bataille sur le lac gelé, dont il avait vu des déchets, des débris, des imitations, et là il allait à la source. Et ça lui faisait de l'effet. Cela m'a

convaincu qu'il y a une éducation possible des images, que c'est un scandale et une preuve de propagande et d'ignorance absolue que le cinéma ne soit pas enseigné dans les écoles. C'est une honte. On peut apprendre à voir des images, et c'est pour ça que c'est une honte que le cinéma, qui tient la place que tenaient les feuilletons au 19^e siècle, ne soit pas enseigné. Au 19^e siècle, on apprenait aux gamins qui allaient à l'école que La Fontaine et Molière, c'était mieux que les feuilletons. Aujourd'hui, rien du tout, alors qu'on devrait quand même apprendre aux gens qu'Eisenstein et Mizoguchi, c'est mieux que les cochonneries qu'on leur montre, que c'est en tout cas autre chose. Si on ne le fait pas, alors qu'il y a eu des combats par exemple pour qu'on crée une agrégation de cinéma, et cela a toujours été refusé, colmaté, annulé, je pense que c'est une preuve absolue du mépris total dans lequel on tient les enfants, et notamment les enfants d'origine populaire qui n'ont pas de bouquins chez eux, etc... Ces enfants voient des images et des films tout le temps, et c'est de ce biais-là qu'on pourrait leur apprendre quelque chose d'un peu raisonnable et sensé sur le monde qui les entoure. Et ça, pas question. Ça y est, on est dans les grandes tirades politiques (*rires*).

DL : Ceci dit, l'enseignement de l'art en général dans les écoles a toujours été un peu déficient. Je n'ai par exemple rien appris en musique à l'école.

AB : C'est absolument vrai, mais je pense que ce serait beaucoup plus facile d'apprendre des choses sur le cinéma, notamment avec les nouvelles techniques. Même s'il existe des choses dans les écoles, c'est un dispositif presque accidentel, ce n'est pas une matière au sens propre, alors que ce devrait être une matière aussi importante que l'est la littérature, évidemment.

SLG : En fait, il faudrait réfléchir au programme politique auquel pourrait s'adonner le cinéma tel que nous l'entendons. Au cours de cet exposé partagé, vous nous avez appris qu'il faut nous méfier de ce qui n'est pas assez distingué, et on peut revenir à la notion de critique qui à l'origine veut dire séparer. Se méfier est peut-on dire une position qu'il est nécessaire de tenir. En tout cas, il faut se méfier de trop d'unanimité, de tout ce qui apparemment semble aller de soi. Par exemple, faire une sortie scolaire avec des enfants pour aller voir un film, est-ce la vraie réponse au problème ? Il faut se méfier de ce qui se fait, car il y a un effet de leurre. On dit « c'est pas si mal que ça », mais quand on dit « pas si mal », je pense que c'est pire.

DL : La politique reste malgré tout à *L'art du cinéma* quelque chose qu'on n'a pas oublié, ça reste présent.

AB : Ça se sait.

DL : Oui, ça se voit, ça se lit. Mais je pense qu'il faut redire que quelque part nous assumons une fidélité à Mai 68.