Le cinéma français ou l'amateur politique

Table ronde avec

Eugenio Renzi, Jérémie Kessler

Résumé

Eugenio Renzi décèle une « maladie du cinéma français » générée par son système de production, liée à la question de l'héritage, dont découle une certaine paralysie, les cinéastes inscrivant cette crise au cœur de leurs films mais ne changeant pas pour autant leur manière de faire des films. C'est alors à la marge, et notamment du côté du documentaire, que s'expriment la liberté et la créativité cinématographiques, ainsi que la prise en charge de la politique par le cinéma et l'émergence de véritables personnages.

Jérémie Kessler lie les problèmes du cinéma français à ceux de la société et de la politique françaises et, notamment, l'impossibilité de réconcilier les espaces et l'Histoire. Une demande de politique existe dans le cinéma français, qui, cependant, n'est que difficilement prise en charge par celui-ci, fracturé entre le cinéma d'auteur, centré sur luimême et se confrontant difficilement à la politique, et le cinéma «grand public», qui n'appréhende les questions politiques qu'en surface.

Mots-clés: cinéma d'auteur, art populaire, héritage, cinéma du milieu, documentaire, numérique, communauté politique, représentation, expression.

Abstract

Eugenio Renzi detects an "illness" in French cinema caused by its production system and linked to the question of a paralyzing legacy which is inscribed by cineasts in their movies but does not change the way they work. It is therefore outside the mainstream, and notably in documentaries, that cinematographic freedom and creativity are expressed, politics is dealt with and true characters emerge.

Jérémie Kessler links the problems of French cinema to those in French society and politics, especially the impossibility of reconciling spaces and history. The need for politics exists in French cinema, but it is reluctant to treat such questions, fractured as it is between arthouse cinema focused on itself and unwilling to tackle politics and "mainstream" cinema which only scratches the surface of political questions.

Keywords: arthouse cinema, popular art, legacy, documentary, digital, political community, representation, expression.

Introduction

L'idée d'un cinéma français en crise, confronté à la question de son héritage, traverse le débat au cours duquel les liens entre cinéma et politique, et la place de l'amateur au cœur de ces enjeux, sont interrogés. Cette crise est associée au système de production français fondé sur des commissions de scénarios qui créerait un certain formatage des films produits. Le refus

de ce système revendiqué par certains cinéastes peut alors s'incarner dans un « passage à l'amateur » qui serait un acte politique : revendiquer le statut d'amateur pour affirmer une liberté cinématographique. Les liens que le cinéma français entretient avec la société et les questions politiques qui lui sont inhérentes sont également problématiques. Une fracture existe entre le cinéma « grand public » et un cinéma plus auteuriste, mais ni l'un, ni l'autre ne prennent réellement en charge ces questions. Une réponse, proche de l'amateur, serait celle apportée par le documentaire qui tendrait à réellement prendre en charge la politique tandis que la fiction traditionnelle arriverait plus difficilement à dépasser les représentations.

Le nouveau cinéma de qualité française, les parts ambiguës de l'amateurisme et du professionnalisme Eugenio Renzi

J'essaierai de proposer un concept de cinéma amateur. Afin d'y parvenir, il va falloir passer par son contraire. À savoir par un concept de cinéma français d'auteur. De quels films parle-t-on? Ce sont des films de « qualité ». Ils ont un intérêt culturel reconnu et assuré par un processus de sélection qui se fait notamment grâce à l'avance sur recettes, donc sur scénario. Ce sont des films qui vont de 200 000, 300 000, jusqu'à 2 ou 3 millions d'euros. Voilà, c'est le cœur du cinéma, de ce qu'on appelle le cinéma français.

Si on veut donner un exemple, on peut parler du cinéma d'Olivier Assayas. Dans son cinéma on peut reconnaître certains éléments de ce qui, à mon avis, ne va pas dans le cinéma français d'auteur. Son cinéma, toujours, thématise la question de l'héritage. Irma Vep (1996) est l'histoire d'un réalisateur de films, un réalisateur qui est censé être un vieux de la Nouvelle Vague, interprété par Jean-Pierre Léaud, auquel on demande à un moment donné de faire une opération à moitié commerciale, à moitié intellectuelle. C'est-à-dire de faire un remake des Vampires de Feuillade. Les Vampires est un célèbre feuilleton cinématographique. Produit entre 1915 et 1916, ce feuilleton est un objet sacré. S'y attaquer, c'est se mesurer avec la naissance du septième art. Le cinéma était alors très jeune mais déjà plein de lui, plein de sa puissance d'imagination, de force, d'apparence... Quelle est cette force? Celle d'être pleinement soi-même: un art populaire où l'art ne doit pas faire des compromis avec soi-même pour être populaire et vice versa. C'est en ce sens qu'il s'agit d'un âge mythique du cinéma. Revenons au film d'Assayas. On demande au personnage du réalisateur de faire un remake

des *Vampires*, et il embauche Maggie Cheung pour le rôle de l'héroïne: la fatale Irma Vep. Fatale surtout pour le réalisateur qui entre en crise. Pourquoi entre-t-il en crise? Il entre en crise parce qu'il comprend qu'il vit une époque où l'art populaire est devenu impossible. Impossible, d'une part, parce que le public ne s'intéresse plus à l'art. Et, d'autre part, pour des raisons matérielles: l'imaginaire de la zone, du Paris populaire et dangereux qui nourrissait *Les Vampires* a disparu. Si le cinéma ne peut plus être luimême, qu'est-il devenu? La réponse d'Assayas est explicitée lors d'une scène où l'actrice Maggie Chung s'entretient avec un journaliste. Ce critique de cinéma est très vulgaire. Il parle du cinéma d'auteur avec mépris. Il explique à Maggie Chung que le cinéma d'art et essai n'a aucun intérêt. Les gens n'en veulent pas. Il est financé par des amis d'amis. Bref, tous les clichés du genre. Il y a cette idée d'une vulgarité totale, on est entré dans un monde de vulgarité totale, le cinéma français n'est simplement plus possible.

Tout cela, dans *Irma Vep*, est encore dit entre les lignes. Cela devient plus clair dans Les Destinées sentimentales. Le film raconte l'histoire d'un industriel (dans la porcelaine) qui voudrait fabriquer un produit artisanal, avec une qualité artistique, comme celui que fabriquait son père. Mais la société nouvelle, la société moderne ne lui permet pas de faire cohabiter art et profit. C'est soit l'un soit l'autre. En l'apparence, on s'éloigne du cinéma. En vérité, l'industrie de la porcelaine n'est qu'un symbole : c'est encore et toujours de la position du cinéaste dans le cinéma français dont il est question. Quelle est cette position? Celle d'un homme qui se trouve à cheval entre deux mondes, il a hérité des goûts de l'ancien mais il vit dans le nouveau. Or, le nouveau monde, d'après Assayas, n'a pas de goût. C'est un monde où il n'est plus possible d'être un industriel et un artisan à la fois. Enfin, dans L'Heure d'été, la question de l'héritage est ouvertement traitée. Le héros hérite la collection et les archives d'un amateur d'art. Et qu'est-ce qu'il peut faire avec cette collection? C'est le problème du film. À la fin, le héros décide de donner cette collection au musée d'Orsay — qui d'ailleurs finance le film. Je veux vous montrer cette scène finale, parce que je pense qu'elle peut être intéressante pour notre réflexion.

[Projection de la scène finale de L'Heure d'été]

C'est une scène à l'apparence très simple. On y voit un groupe de touristes, en visite au musée d'Orsay, passer devant un meuble exposé, ce dernier faisant partie de la collection dont le héros s'est dépossédé au profit du musée. Le héros, qui observe dans un coin, confie alors à sa femme sa déception: les gens passent sans se rendre compte de ce qu'ils regardent, ils sont insensibles à la beauté. Or, je voudrais esquisser une interprétation. Ce meuble, à mon sens, représente le cinéma français. Et je ne pourrais pas vous le dire plus longuement que ca : cette table c'est le cinéma français, la Nouvelle Vague... Tout ce dont les gens comme Assayas se considèrent comme les héritiers. Assayas n'est, par ailleurs, pas le seul, mais, à mon sens, il est un mauvais héritier. Il v en a d'autres, Carax, Garrel, ils sont tous là-dedans, tous conscients de venir après; mais lui a ce rapport-là, qu'on voit exprimé dans cette scène, et qui consiste à dire: nous mettons notre héritage à disposition du grand public qui passe devant et se comporte comme des moutons. Le héros du film de commenter «ils sont incapables de voir ». Mais le pire est à venir. Le héros est accablé. Sa femme tente de le faire rire. Soudainement, une complicité s'installe entre eux. Ce n'est pas très grave, se disent-ils. Leur sagesse les sauve du chagrin. Certes, le monde est bête, le public est ignorant et insensible. Mais le cinéaste, par sa sagesse, se place au-dessus de la misère du monde, et il sait en rire. On peut trouver cette posture dans pratiquement tous les films d'Assayas. Si vous prenez Clean, ou bien le plus récent, Sils Maria, il y a toujours un moment où le film, à côté de la bêtise du monde, affirme la sagesse de l'héritier (et de son complice du moment) qui est celle ou celui qui, du haut de son art, comprend et pardonne ceux qui ne comprennent pas.

Et d'ailleurs *Tout est pardonné* est le titre du premier film de la femme d'Assayas, Mia Hansen-Løve, qui a aussi réalisé Le Père de mes enfants. C'est un film sur un producteur de cinéma, Grégoire Canvel, qui s'inspire de Humber Balsan. Balsan était un producteur de films d'auteurs. Il était notamment le producteur de Youssef Chahine, de René Allio, de Philippe Faucon. Le film raconte les derniers mois de vie de Canvel. Sa boîte de production est au bord de la faillite. Canvel rencontre un jeune réalisateur, Arthur Makavian qui vient d'écrire son premier scénario; Canvel décide de le produire. Or, Mia Hansen-Løve prend son cousin (Igor Hansen-Løve) pour jouer le rôle d'Arthur. Il faut savoir que Balsan devait produire le premier film de Mia Handsen-Løve. Donc celle-ci évoque son rapport avec Balsan mais change complètement la situation. Elle s'imagine comme un jeune réalisateur venu de nulle part. On sait que les choses ne se sont pas passées ainsi. Balsan avait rencontré Mia Handsen-Løve dans un festival, et elle était à l'époque critique aux Cahiers du cinéma. Donc c'était tout sauf une inconnue, c'était quelqu'un qui faisait vraiment partie du milieu du cinéma, et pour Balsan ce n'était pas inintéressant d'avoir quelqu'un de connu sur qui miser et, de fait, Mia Handsen-Løve a depuis toujours systématiquement eu l'avance sur recettes. Pourquoi évoquer tout ça? Il ne s'agit pas de faire du moralisme. Évidemment la fiction a le droit de réinventer et modifier la réalité dont elle s'inspire. Il est toutefois remarquable que, précisément au moment où le cinéma français essaie de se mettre en scène,

où il essaie de se raconter, et par là de raconter la vie d'un homme de cinéma, et comment fonctionne le monde du cinéma, quels sont ses problèmes, le film ment sur deux points : comment se sélectionnent effectivement les scénarios et comment, ou pourquoi, un producteur choisit un réalisateur. Comme si, par ailleurs, le fait que Balsan puisse avoir eu envie d'avoir Mia Handsen-Løve aussi pour des raisons commerciales eût été quelque chose de honteux.

Cela n'est pas sans rapport avec notre question qui est celle du passage à l'amateur. Comment se présente Mia Handsen-Løve? Elle se présente comme quelqu'un qui vient de nulle part, comme quelqu'un qui n'a aucune expérience. Il y a cette idée, qui, pour le coup, est, je trouve, une belle intuition dans le film, qu'il faut changer de manière de se présenter : il faut sortir de l'héritage, il faut une rupture. Contrairement à Assayas, qui ne peut que réfléchir à l'intérieur du poids de cet héritage, au moins Mia Handsen Løve s'est-elle dit : je vais représenter quelque chose comme une rupture générationnelle, voilà, l'inconnu arrive. On n'est pas le petit copain des Daney qui sont rentrés dans le cinéma parce qu'ils connaissaient ceux-ci ou ceux-là, on n'est pas toujours déjà dans un milieu, on est ce qu'on est, on est notre talent, on est notre capacité d'inventer un nouveau cinéma. Or, Mia Handsen Løve pose dans son film la nécessité de cette rupture. Mais, quant à elle, en tant que cinéaste, elle fait tout autre chose. Elle fait un cinéma on ne pourrait plus traditionnel.

Il est clair pour moi que le cinéma français dans les années 2000 a été surtout le cinéma documentaire. Et je ne parle pas uniquement du cinéma français dans le sens de «fait par des Français». La France produit énormément de films qui sont faits par d'autres gens : Pedro Costa est presque un personnage français, quand il fait La Chambre de Vanda, c'est en France qu'il est bien accueilli. Avi Mograbi, avec qui j'ai fait un livre, est un cinéaste israélien qui obtient l'avance sur recettes pour faire ses films... Le cinéma documentaire a réussi à produire un cinéma qui, grâce au numérique, a la capacité de travailler une longueur ou une temporalité différentes, arrive à remettre une dramaturgie, à créer de vrais personnages, à proposer des personnes qui ont une psychologie vraie, forte, puissante. Je pense aussi à Wang Bing; dans À l'ouest des rails, on voit apparaître de vraies personnes, des personnes à part entière, des gens que le cinéma de fiction n'arrive plus à donner. En tout cas très rarement. Très rarement, le cinéma de fiction arrive à construire des personnages qui ont des dialogues aussi beaux que ceux du cinéma japonais abordé par Simon Daniellou¹. Il faut remonter

^{1.} Voir infra, p. 173

très en arrière, quand on a vu Les Mauvais garçons (Susumu Hani, 1959) tout à l'heure, je n'ai pas pu m'empêcher de penser au *Trou* de Jacques Becker qui, par ailleurs, est de la même année, 1959-1960. L'action a lieu dans la prison de la Santé à Paris. Un jeune d'origine bourgeoise, accusé d'un délit d'adultère, se retrouve à partager la même cellule avec un groupe de prolétaires. Or, les prolétaires ont un plan pour s'évader. Le plan fonctionne, mais le jeune bourgeois finit par trahir. Ce qui rend ce film extraordinaire, c'est comment Becker filme ces comédiens, qui sont des vrais ouvriers, des gens qui racontent leur histoire (c'est dit au début du film). Il passe beaucoup de temps à filmer tous les moments où les prisonniers fabriquent leur évasion : l'ouverture d'une serrure, la réalisation d'un tunnel... À chaque fois, ils s'y prennent avec toutes les astuces du connaisseur parce que ce sont des ouvriers: la prison qui les emprisonne, c'est eux qui l'ont construite, c'est la classe ouvrière, donc ils en connaissent tout. Difficilement, le cinéma français a réussi à retrouver cela, mais évidemment qu'il y a depuis toujours cette envie de revenir à l'amateur, revenir à la vraie vie, à des gens qui ont des vrais métiers, et pourquoi ne le fait-on plus? Parce qu'on ne peut plus le faire. Il v a certains films qui s'y essaient, qui sont tentés par les formes impures, mais il y a une grande difficulté. Et Assayas dit à ce sujet quelque chose qui n'est pas faux, il s'agit du volet économique : aujourd'hui, on sélectionne les films à partir d'un scénario. Et un scénario, il faut qu'il fonctionne, souvent il faut qu'il y ait déjà un casting d'acteurs... Donc même des films qui tentent de franchir le pas et d'aller vers la «vraie vie » en quelque sorte, tombent dans l'écueil du cinéma français, dont on va peut-être parler un peu.

Le refus de la politique dans le cinéma français Jérémie KESSLER

Je voudrais proposer deux ou trois pistes sur la question de l'amateur. La place de la politique donne un cadre de réflexion. Elle permet de revenir sur certains points abordés par Eugenio, notamment la question de l'héritage. Premièrement, l'une des difficultés pour aborder les problèmes du cinéma français tient, me semble-t-il, à ce que les interrogations qui le traversent sont les mêmes que celles que connaît la politique, voire la société française, la question de l'héritage étant elle-même l'une des grandes questions politiques d'aujourd'hui. Pour donner un exemple clair, l'un des principaux enjeux politiques en France aujourd'hui, dont se saisissent certains films très grand public, est celui de l'immigration et de l'intégration. Une grande partie des problèmes publics tournent autour de cette question,

qui pose aussi celle de notre héritage, plus précisément : qu'avons-nous hérité de la politique française, de la République, des années 1960, des traditions françaises, notamment la tradition républicaine, et que sommes-nous capables d'en transmettre aux jeunes Français, mais aussi, éventuellement, à des gens qui, bien que n'étant pas français, seraient prêts à recevoir cet héritage? Pour revenir au cinéma français, il faut commencer par une définition, qui n'est pas évidente : inclure tous les films aidés par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) ne va pas de soi. Par exemple *Mulholland Drive*, dans ce cas-là, serait le plus grand film français des vingt dernières années?

Eugenio Renzi

Techniquement, quand un film est produit majoritairement ou coproduit par la France, il est aussi un film français. Ce sont des films qui font partie du paysage. Objectivement, Wang Bing n'est pas connu en Chine, il n'est connu qu'en France. Autre exemple : en Israël, il n'y a pas de livre sur Avi Mograbi. Son producteur est français et il est beaucoup plus connu par le public français que par l'israélien. En dépit de la crise des cinémas d'art et d'essai, il faut reconnaître que le système du cinéma en France fait un effort, un véritable effort, pour garder une certaine diversité dans la distribution. Et donc pour affiner et diversifier les goûts du public.

Jérémie Kessler

Il existe donc, en fait, plusieurs cinémas français. Parmi ceux-ci, je voudrais m'intéresser particulièrement à un cinéma français très populaire et grand public. Je citerai quatre films récents : La Famille Bélier, Bienvenue chez les Ch'tis, Intouchables et Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu? Coexistent un cinéma français plus «auteuriste», dont Assayas est un bon exemple, ce qu'on appelle les «films du milieu», et d'autres formes de cinéma, tels que, sans systématiser, les films en dessous d'un million d'euros. Il faudrait peut-être catégoriser par budget et par origine. Le problème auquel fait face le cinéma d'auteur, ou qui se revendique comme tel, me semble opposé à celui du cinéma très grand public. Du côté du cinéma «type Assayas», la question centrale est celle de l'héritage, de l'écrivain, de l'art, de la grande fiction, d'un retour à la mémoire du cinéma, la question de savoir, de façon très autocentrée, comment faire du cinéma aujourd'hui. Au contraire, les films très grand public sont, à ma connaissance, les plus prompts à poser sans détour la question de la société francaise telle qu'elle fonctionne. Parmi les quatre films très « grand public » que j'ai cités, Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?, malgré son caractère pénible et son racisme très problématique, est le seul film qui traite directement de la question centrale de l'intégration.

Eugenio Renzi

Très rapidement, c'est un notaire à Tours qui a quatre filles, toutes les quatre assez jolies qui vont chacune épouser, d'abord un *Black*, ensuite un Juif, un Arabe... Et, à un moment donné, le notaire de Tours n'en peut plus, il aimerait quand même qu'une de ses filles épouse « un Français de souche »!

Jérémie Kessler

La totalité des répliques de ce film portent sur la question de l'origine ethnique. Je reviens au premier point : je pense que deux logiques coexistent dans le rapport à l'Autre : l'une, diachronique, consiste à se confronter à l'autre historique, la fiction, le passé, la grande littérature, le grand cinéma; l'autre logique, plus politique, ou géographique, se concentre sur la société française et ce qui la traverse, l'immigration par exemple, face à quoi nous devons, en l'état actuel du débat politique, nous positionner comme citoyens. Or, dans les deux cas, la confrontation se conclut par un échec. Il me semble que, d'une part, le cinéma français «auteuriste», en tant qu'il se confronte à sa propre histoire, ne parvient jamais à l'égaler ni à rencontrer l'Histoire elle-même, qu'il n'avance que pour mieux reculer, et que, d'autre part, le cinéma plus grand public, dans sa représentation de la société française, échoue également non seulement à mettre le doigt sur le vrai problème mais surtout à apporter une réponse aux questions qu'il soulève (et cela tout en fondant une forme de légitimité sur le traitement de questions politiques). Je passe rapidement mais l'on observe qu'il y a une demande de politique dans le public français parce que tous les derniers grands succès traitent de problèmes très contemporains : Intouchables de l'intégration des quartiers populaires, du rapport entre les banlieues et un Paris plus riche, *La Famille Bélier* du rapport entre Paris et la province (l'histoire se passe en province, autour d'une jeune fille, seule personne non privée de l'ouïe dans une famille de malentendants qui, dotée d'un don pour le chant, est repérée par la maîtrise de Radio France et se rend ainsi à Paris... quitte à laisser ses parents derrière elle alors qu'elle était leur seul soutien), Bienvenue chez les Ch'tis de l'exclusion de certains territoires et Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu? de la co-existence des communautés. Dans ce contexte, l'amateur est une forme, une modalité de la réflexion. Deux caractérisations de l'amateur peuvent être identifiées : l'amateur au sens de celui qui aime, et l'amateur au sens de celui qui n'est pas professionnel. La Famille Bélier et Intouchables en proposent deux figures différentes qui composent deux trajets contrariés. Dans La Famille Bélier on a d'un côté des acteurs professionnels, qui entendent très bien mais jouent des malentendants, et, de l'autre, une jeune comédienne, Louane Emera, qui n'était pas actrice à l'origine, repérée par Éric Lartigau, le réalisateur, dans l'émission The Voice,

qui est initialement une actrice amateur. Un prof de chant va essayer de lui transmettre les bases pour rendre possible une réussite à Paris (dans un orchestre) et lui permettre de devenir professionnelle. Dans *Intouchables*, on trouve l'amateur d'art, Philippe (François Cluzet) qui essaye « d'éduquer » Driss (Omar Sy), le jeune Noir de banlieue débarqué chez lui pour l'aider. Philippe, handicapé, en fauteuil roulant, a besoin d'un assistant. Il va tenter en vain de transmettre son amour de l'art à Driss qui, par ailleurs, devient en même temps professionnel de l'aide à la personne. Dans les deux cas, le passage est problématique. Il implique de laisser derrière soi l'endroit d'où l'on vient. Dans Intouchables, Driss part avec Philippe tandis que sa famille reste dans la banlieue déshéritée, sa mère continue à trimer — une scène la montre dans le RER rentrant des courses — le frère reste dans les affres de la banlieue. Driss doit quitter ce qui était derrière lui pour accéder au statut sacré d'amateur (de l'art ou des bonnes choses). La jeune fille de La Famille Bélier chante une chanson de Michel Sardou dont les paroles sont explicites — « Mes chers parents je pars » — avant de voir s'ouvrir la porte d'accès au statut de professionnelle, le chant pouvant par cet essai devenir son métier. À noter d'ailleurs qu'elle a été reconnue grâce au film et qu'elle peut désormais réellement faire du chant sa profession. Ces deux exemples disent, d'une part, l'impossibilité de penser les choses ensemble, de réconcilier les espaces, les quartiers populaires et les quartiers riches, Paris et la province, d'autre part, qu'il faut aimer quelque chose mais que, dès lors que l'on change de statut, que l'on passe de l'un à l'autre, de rien à amateur (Intouchables) ou d'amateur à professionnel (La Famille Bélier), on doit, au bord de la trahison, tout laisser derrière soi. Or, cette problématique du passage correspond, en partie, à la question de l'héritage et à son traitement dans la société française : comment passer d'un pays à l'autre, d'une zone à l'autre, comment traverser les frontières, sortir des cadres dans lesquels on s'est inscrit, migrer ou bien monter sur l'échelle sociale? Par rapport à ce que tu as dit sur la question d'Assayas, qui considère qu'on est à une époque où «la chose qu'on appelait le cinéma » est devenue impossible, je crois que cette pensée traverse l'ensemble du cinéma mondial aujourd'hui. Je ne sais pas si vous avez vu, par exemple, Whiplash, film américain sur un jeune batteur qui se retrouve sous l'emprise d'un prof à moitié fou, d'un très grand amateur de musique jazz au point de torturer (ou presque) ses élèves pour leur faire donner ce qu'ils ont de meilleur. Whiplash ne dit rien d'autre que le dilemme dans lequel nous nous trouvons si nous voulons obtenir une beauté, de la beauté à une époque où a disparu la quête de cette beauté-là. Ce dilemme entre la beauté et le renoncement, le passage de l'un à l'autre, me semble central

et définit la question de l'amateur. Celui qui devient amateur ou qui cesse de l'être est contraint de renoncer à autre chose, pour des raisons fondamentalement politiques. Cette question de la beauté au cinéma, un peu abandonnée aussi par les films français (*L'Heure d'été* est quand même un film à l'image très laide), pose celle de la réconciliation : comment la beauté, celle des personnages, peut-elle créer une forme de compréhension mutuelle?

Eugenio Renzi

Je suis d'accord pour dire que la question de l'héritage artistique est une question de l'art depuis toujours : tous les artistes se sentent venir après, l'art ne part jamais de zéro même s'il y a parfois des volontés de rupture, mais le cinéma français d'auteur en fait une question centrale: presque tous les films sont habités par cette douleur. Je pense notamment à Garrel, par exemple, dans *Un été brûlant*, vous voyez qu'il y a une réflexion — que, pour le coup, je trouve assez profonde, sur la place de l'artiste avant 1968, et après. On accuse souvent Garrel de faire des films qui se situent dans un Paris imaginaire, un Paris qui n'existe plus. Je dirai que ces films font en effet écho à un Paris révolu. Ce Paris révolu qui, déjà, à l'époque de Guy Debord, était en train de disparaître, comment le décrire? C'est celui qu'on voit dans La Maman et la putain de Jean Eustache où un flâneur de profession et une infirmière pouvaient se croiser chez Flore. Il me semble que le cinéma de Garrel fait plus que faire le deuil de ce Paris populaire et artistique, bohème... Il essaie de penser quel genre de film on peut faire dans un Paris, l'actuel, celui post-68, façonné par Pompidou et Chirac. Un Paris où tout est bien séparé. Paris qui est en train de disparaître où on peut être un artiste et être dans Paris. Il y a cette scène dans *Un été brûlant* où l'on voit Louis Garrel à Barbès. C'est une station de métro dans le 18e, le coin est habité surtout par des immigrés, et Louis Garrel et son copain qui sont des anciens de gauche, devenus simplement des artistes, passent devant, ils voient une descente de police, tous les immigrés, les sans-papiers se font arrêter, et Louis Garrel de commenter, en marchant: «Ah! ce Sarkozy, quelle merde!», et ils se cassent, ils se barrent, ils ne font rien. Quand j'ai vu cette scène, j'étais un peu surpris, puis j'ai compris qu'en effet pour Garrel c'était une scène douloureuse, cette idée de représenter une séparation. Tout ce que font ces deux petits cons, c'est de sortir une phrase et de partir comme ca sans avoir aucune possibilité, je ne sais pas: de se rebeller, de participer à ça, d'être partie de ces gens qui sont en train de se faire embarquer.

Jérémie Kessler

On suscite, en fait, un mélange de personnes mais jamais d'espaces, c'està-dire qu'on ne va filmer l'immigré, dans ces films-là, qu'à Paris. À mon avis, la question de l'héritage se joue aussi là. Ce n'est pas uniquement celle du cinéma français par rapport à lui-même. Le problème est que l'on n'arrive pas à réconcilier des moments de l'histoire française et des espaces français.

Eugenio Renzi

Ce que je reproche à Assayas c'est son cynisme. Il regarde les gens de haut, il regarde la masse de gens qui ne comprennent plus l'art de haut. Il se permet de leur pardonner. Alors que Garrel pas du tout. Ça, pour moi, c'est fondamental. Ce que je trouve très fort chez Garrel c'est qu'il y a une vraie douleur, mais qui est la sienne, il ne s'autorise pas à regarder son public et dire : « Vous êtes des cons, vous passez devant les œuvres d'art et vous n'êtes même pas capables de les regarder. Mais je vous pardonne car je suis fondamentalement au-dessus de tout cela. » Mais, s'il y a quand même en France un cinéma qui a fait ce travail, c'est le cinéma documentaire. Prenez Sylvain George, *Qu'ils reposent en révolte*, pour le coup il y a un cinéma qui est capable de faire exister des gens qui habitent à Calais, qui essaient de passer en Angleterre, et qui prend le temps de les montrer comme des vraies personnes.

Jérémie Kessler

Mais se pose le problème de la diffusion, car qui voit les films de Sylvain Georges ?

Eugenio Renzi

Bien sûr, le problème de la diffusion des films se pose. Pour moi il y a aussi un problème de visée. J'essaie de m'expliquer. Le cinéma que tu as décrit, le cinéma commercial vise très large, il vise la généralité. Viser la généralité c'est bien, c'est une catégorie importante la généralité, mais disons, la généralité c'est aussi de l'apparence. Par exemple, tu citais Qu'est-ce qu'on a fait au Bon Dieu?, tu disais «il traite la question»: il ne traite pas la question, il la représente, il ne la traite pas. Il représente une question générale: il y a des racistes en France, mais il n'en fait pas une question. Il utilise juste les catégories de gens, ce sont des catégories très larges, très générales, qui ne sont pas interrogées du tout. Plus tu descends vers le cinéma qui, entre guillemets, prétend avoir un rapport avec l'art, plus il y a un geste qui est typique de l'auteur, un geste de repli. Donc, tu peux te dire que « le cinéma du milieu », par exemple, au lieu de viser la société française, essaie de la représenter avec de grandes généralités, vise plus bas, il vise des milieux. Et, actuellement, il est surtout concentré sur son propre milieu, et sur son problème qui est de parvenir à écrire des scénarios qui soient intéressants et qui soient justes par rapport à des situations concrètes. Je pense, par exemple, aux films de Guillaume Brac qui est

un bon académicien, c'est quelqu'un qui connaît bien le cinéma de Rohmer, qui connaît bien le cinéma de Rozier. Un film comme Un monde sans femmes est celui de quelqu'un qui connaît l'histoire du cinéma; donc, encore une fois, il est dans l'héritage, mais direct, un héritage franc, de maniérisme simple. Voilà: « Je sais que je suis capable de faire un plan à la Rozier». Mais après, surtout dans son deuxième film, Tonnerre, qu'est-ce qu'il fait? Il a une idée. Cette idée de film c'est qu'il y a un fils et un père, le père a quitté la famille, le foyer, à cause d'une histoire d'amour avec une jeune fille, a quitté la mère, et le fils lui en veut pour ca. Le travail du film va être une réconciliation entre le fils et le père, et cette réconciliation va se faire, produisant chez le fils une situation qui lui permet de comprendre pourquoi le père a quitté le fover. Le fils aussi tombera amoureux d'une jeune fille et décollera complètement, il va la kidnapper, donc il fait un truc complètement débile. Une fois qu'il aura fait ça, il sera capable de comprendre son père. Alors le film ne fait que ça : quand tu vois le film, tu sens que le seul souci du film c'est ce mouvement-là, comme si le scénario avait une psychologie qui lui était propre. Mais les personnages eux-mêmes n'en ont aucune, parce que leur psychologie, leur manière d'être, est complètement pliée à ce mouvement du film. La fille qui est kidnappée, Vincent Macaigne qui essaie de la séduire... Tout cela sent un artifice total. Et cet artifice est un artifice du scénario. Alors posons-nous la question : pourquoi cette apparence? Pourquoi le scénario rend-il cette qualité qui est d'avoir une psychologie, qui est une psychologie du scénario et non pas des personnages? Parce que les scénarios sont déposés à l'avance sur recettes!

Jérémie Kessler

Faut-il se limiter à la question du mode de financement?

Eugenio Renzi

C'est peut-être un peu matérialiste.

Jérémie Kessler

C'est vrai aussi qu'il y a France 2, les chaînes, etc.

Eugenio Renzi

Le destin du film est décidé par des commissions qui analysent sur la base d'un scénario, et le critère numéro un sur la base duquel un scénario est choisi est toujours la cohérence, c'est-à-dire le principe de non-contradiction du scénario.

Jérémie Kessler

Parmi les lauréats, il pourrait, cela dit, y avoir aussi des histoires romanesques, comme *Les Bien-aimés* de Christophe Honoré par exemple.

Eugenio Renzi

Oui, il pourrait, il y a des exceptions, mais tu sens que les scénarios qui ont un semblant de déconne, un semblant de liberté, souvent traitent la question de la liberté. Prends, par exemple, Bande de filles, film sur la liberté, l'énergie, mais le film lui-même, le scénario du film est tout ce qu'il y a de plus traditionnel, tout ce qu'il y a de plus pépère. Le mouvement du film c'est le sommet de la tradition. Tout est cohérent, on dirait un petit roman de formation écrit par un élève de terminale! Et pourquoi? Pas par hasard! Moi j'ai été dans quelques commissions du CNC; même quand on essaie de s'auto-imposer, d'être attentif à ne pas préjuger, à essayer de trouver de la nouveauté, à ne pas donner le prix uniquement à ce que l'on comprend, mais imaginer aussi qu'un scénario peut être un peu boiteux, mal fonctionner et contenir quand même quelque chose, même quand on dit ca, au fond, la chose la plus simple c'est toujours de juger un scénario à partir du fait qu'il est cohérent. Et cohérent, c'est-à-dire avec une cohérence interne de son mouvement. Parce que le goût est compliqué, c'est compliqué à expliquer. Dans les commissions du CNC, il faut expliquer pourquoi un scénario est bon ou pourquoi il est mauvais : c'est très difficile de le dire. Et les gens, à quoi peuvent-ils faire confiance? À la logique aristotélicienne, au principe de non-contradiction. Dire « c'est beau », c'est beaucoup plus compliqué. Parce que « c'est beau », et alors? Et qui le décide? Non, tu as honte de dire « oui, ça, ça me plaît », parce que cette autorité on ne la comprend pas; alors la chose simple c'est de défendre quelque chose qui est cohérent. Donc, je ne veux pas dire par là, ni que le scénario est mal, ni que le CNC est mal, ni que tout ce qui passe par le CNC n'est pas bien, mais je veux dire qu'il y a une maladie du cinéma français, qui est contenue dans son système de production, qui permet plein de choses, mais qui comporte aussi de grands risques.

Débat avec le public

Simon Daniellou

Il y a beaucoup de questions qui ont été soulevées. Il y a l'exemple qui a été évoqué ce matin qui est à la fois magnifique et dramatique, c'est le parcours de Jean-Claude Brisseau. Même s'il est revenu à un cinéma très intime, les questions de transmission, d'héritage, de la confiance dans la fiction aussi, sont aujourd'hui encore ce qui est touchant chez Brisseau; par cette confiance absolue, il croit encore à la fiction — même au fantastique, enfin au pouvoir du cinéma d'enregistrer cette fiction-là. Son parcours, je pense, est plus magnifique que dramatique; mais, si on regarde froidement,

il en est revenu à une économie de moyens qui est triste à l'échelle de ce que pourrait faire le cinéma français mais qui, à la sortie, fait la beauté de son cinéma. Et il en est revenu à cet amateurisme quasi revendiqué du travelling sur le fauteuil roulant, et pourtant il va se permettre des effets fantastiques, des effets horrifiques qu'on n'a pas vus depuis trente ans et qui viennent du cinéma américain, il va assumer cet héritage du cinéma américain, et le mettre en crise, le mettre en jeu, dans des questions de générations: en se confrontant à une jeune femme, ou alors en en passant par la fiction pour mettre en jeu des choses qui lui sont arrivées, les procès qu'il a eus pour harcèlement, ce genre de choses. Il ne passe pas par le documentaire. C'est encore une exception que je vois parce que tu évoquais la question d'un espace de liberté qui restait le documentaire produit en France, pas forcément français mais produit en France. Brisseau ce serait un exemple qui viendrait dans le cadre de la fiction, il aurait très bien pu faire un documentaire sur ce qui lui arrivait depuis une dizaine d'années et il en passe par la fiction, il prend un acteur qui joue son rôle, etc. Donc je trouve que c'est un nom qui ressort pour plusieurs raisons.

Eugenio Renzi

Oui, absolument. Mais ce qui est vraiment beau chez lui c'est ce que tu as évoqué, il fait un film de pure imagination et il renoue par un pacte de croyance avec le spectateur qui est un pacte pur, et en effet, il y a d'autres exemples qu'on pourrait citer.

Jérémie Kessler

Il y a Cavalier aussi.

Eugenio Renzi

Oui, mais Cavalier est selon moi un faux exemple; autre exemple, *Tabou*, qui correspondrait plus: c'est l'idée de faire un film qui porte vraiment sur un pacte de croyance, et on a l'impression que ce sont des films qui, en effet, sont surtout des films d'imaginaire. Bon, Brisseau c'est un écrivain, il se met en scène comme écrivain. Mais c'est aussi quelqu'un qui a un imaginaire extraordinaire. Donc, ses films se racontent comme ça: «Et si un jour je pouvais imaginer une femme qui...» Voilà, qui ne s'est pas mis dans cette idée? Et il le fait. C'est magnifique. Mais il est obligé de réduire énormément les moyens, et donc, en fait, le documentaire ça va être moins un modèle esthétique qu'un modèle économique. C'est ce que dit Pedro Costa, c'est qu'à un moment donné, il s'est rendu compte que la taille du « cinéma du milieu » l'empêchait de faire les films qu'il voulait, parce qu'il devait passer par des étapes qui ne lui plaisaient pas, parce qu'il y avait une résistance

de cette économie à ce qu'il avait vraiment envie de faire. Et donc il passe de Ossos à La Chambre de Vanda, et il se trouve que c'est un documentaire. Mais En avant, jeunesse, ne l'est pratiquement pas. Il y a comme ça une limite du documentaire qui va vers le drame, la fictionnalisation de ses personnages, et, de l'autre côté une fiction qui se radicalise, se met dans une espèce de « monade ». Par monade, j'entends un film qui est, du moins en l'apparence, replié sur lui-même, sans portes ni fenêtres sur le monde extérieur. Un très bon exemple de film-monade, c'est De son appartement de Jean-Claude Rousseau, dont on ne peut pas dire qu'il soit un documentaire ou une fiction, il se met en scène, il imagine un monde. Lui, par contre, il n'a jamais rien demandé, il n'a jamais écrit un seul scénario de sa vie, enfin il a écrit un scénario et il ne l'a pas réalisé. Et pour le reste, il n'a jamais fait de film sur scénario.

Camille Lotteau

En vous écoutant j'ai essayé de tête de jouer au jeu de « Tiens, dans ce film-là Desplechin fait Sautet, dans celui-là Dumont fait Pialat, Peretjatko fait Godard de Pierrot le fou, Bozon fait Vecchiali», on pourrait faire toute une liste — Honoré a fait Demy, enfin bon. D'accord, mais on ne peut pas nier que l'héritage, la question de l'héritage, s'il y a bien quelqu'un qui doit s'intéresser à ca c'est le cinéma : la question du temps, le rapport à un passé, c'est bien à lui de travailler sur l'Histoire, sur le meuble d'Art nouveau ou Art déco parce que, parfois, il sert de décor, juste comme ça, dans un film d'époque, et parfois on essaie de mettre ça au présent. Et j'en suis venu à la pensée de Jérémie: s'il y a bien quelque chose qui arrive extrêmement peu dans le cinéma français, c'est le travail sur l'Histoire. On a Rappeneau ou d'autres, du cinéma en costumes, mais sur l'histoire au présent? C'est là qu'on reparle de documentaire comme vous étiez en train de le faire... Je pense à La Conquête, ce film raconte l'ascension de Sarkozy et, en fait, très vite, au bout de quelques minutes du film, on se rend compte que ça ne va pas du tout être un film d'histoire blanche comme on aurait pu le croire, une page blanche en train de s'écrire, mais un film qui, sous couvert d'événements contemporains, est juste là pour refaire des vieilles histoires, parler de sales coups en politique, de corruption, « le pouvoir c'est mal », comme à l'époque : ça pourrait tout à fait se passer à la cour de Louis XIV... Et alors, La Bataille de Solférino, ou L'Exercice de l'État, je ne l'ai pas vu, mais je crois que c'est plus intéressant, il me semble que là on était plus dans une histoire comme ça, à notre époque.

Jérémie Kessler

L'Exercice de l'État repose, de la même façon, sur des schémas extrêmement classiques. La description des cabinets ministériels, de l'emploi

du temps des ministres, sert seulement à introduire la tension dramatique, qui constitue le cœur du film. Vers le milieu, cette description s'interrompt: un accident de la route se produit; l'enjeu du film passe définitivement de la question politique — comment le ministre se positionne par rapport au pays, à l'opinion publique, à ses collaborateurs, comment il prend en charge ses missions — à la question policière.

Cela dit, même la série américaine *House of Cards* réduit son intrigue à des schémas très classiques, je trouve. La différence est que le cinéma français se montre incapable de décentrer son regard : soit de poser la question frontalement, soit de la déplacer, de la confronter à d'autres genres, d'autres univers, comme le fait de longue date le cinéma américain ou, aujourd'hui, la série *Game of Thrones*, par exemple, qui utilise le modèle shakespearien et l'épique médiéval pour parler des questions politiques, contemporaines bien qu'éternelles, ainsi que des rapports de pouvoir... Le cinéma français, trop concentré sur l'opposition entre l'amateur et le professionnel, le dedans et le dehors, échoue à décaler son regard.

Eugenio Renzi

J'ai deux choses à ajouter. En premier, je voulais préciser que par héritage je n'entends pas le fait, constitutif en effet du cinéma, de parler du cinéma, de citer d'autres auteurs, de revenir dessus, de les faire évoluer, etc. Par héritage, j'entends le sentiment de venir après, c'està-dire après la génération qui vient après la Nouvelle Vague, qui vient après un cinéma qui fonctionnait et qui avait certaines règles, et nous, nous sommes héritiers de ce système-là, il faut qu'on le fasse marcher. C'est ça qu'Assayas pose toujours comme problème et que d'autres cinéastes posent. Pour moi, le dernier film de Carax, *Holy Motors*, est absolument un film sur des petits studios de cinéma mobile, avec justement cette idée très intéressante d'un acteur qui doit se montrer amateur pour exister. Cette idée comme ça, qui, au fond, est l'idée de *Titanic*, c'est-à-dire l'idée des classes sociales qui vivent dans la bulle, qui doivent descendre vers le peuple pour réabsorber un peu de vie, pour pouvoir remonter et se sentir vivant.

Jérémie Kessler

C'est Monsieur Merde, qui est génial chez Carax.

Eugenio Renzi

Oui absolument.

Jérémie Kessler

Monsieur Merde passe par les souterrains, traverse les égouts, pour capturer la beauté.

Eugenio Renzi

Une grande partie du cinéma français partage la sensation qu'il y a un problème. Mais peu nombreux sont ceux qui accepteraient de modifier leur style de production. Par contre, ceux qui le font réalisent des choses vraiment intéressantes. J'avais dans l'idée de vous passer un extrait d'un film que personnellement je trouve vraiment pas mal, qui s'appelle *Pandore*; Virgil Vernier filme l'entrée d'une boîte de nuit, avec un personnage identifié comme le «physionomiste». Ce film, nommé documentaire, est un vrai film de fiction; mais Vernier aurait vraiment eu beaucoup de mal à le tourner comme un film de fiction. Je pense que ce qu'il arrive à capturer est quelque chose d'incroyable. Vernier le montre, il faut avoir l'envie de changer de mode de production. Autre exemple, Sophie Letourneur avait fait un film que j'avais vraiment trouvé très bien, Le Marin masqué: c'est un film court où elle part en vacances avec sa petite caméra et avec sa compagne. La fiction qu'elle avait réussi à créer avec ca était vraiment très bien, vraiment géniale, rien n'était écrit à part deux ou trois trucs. C'est vraiment très difficile à réussir la forme d'un court métrage, et celui-ci était vraiment très bon. Eh bien, chaque fois qu'au contraire, elle a essayé d'écrire un scénario, de faire un film «plus pensé», c'était un échec.

Camille Lotteau

C'est intéressant pour parler de géographie, de territoires comme c'est le cas dans son dernier film, on en reparlera après. D'ailleurs c'est presque une tradition du cinéma français; comme quand Louis de Funès en garde-pêche vient déranger Bourvil qui était dans un monde parfait où on pêche parce qu'on a envie de pêcher. Il fait beau, il est en vacances, il est parisien, il est à la campagne, donc il pêche. De Funès vient lui expliquer que c'est interdit. C'est Poisson d'Avril de Jules Grangier, dans les années 1950. Oui, je sais, c'est en t'écoutant quand tu parlais des comédies populaires, je pense que celle-là l'a été, il y a déjà les enjeux qui sont posés: Paris, village de province, campagne ou rivière, l'incompréhension... Mais ce n'est pas exploité du tout. Il y a cette scène, drôle, avec une confrontation, mais ensuite c'est terminé, on n'en parle jamais. Un début et puis rien... c'est comme Omar Sy et François Cluzet.

Eugenio Renzi

C'est dans les années 1990 qu'a eu lieu cette radicalisation du côté du cinéma d'auteur vers l'idée qu'on ne doit pas toucher les sujets de manière frontale. Il y a un moment où le cinéma a vraiment théorisé son aphasie.

Camille Lotteau

Même avant?

Eugenio Renzi

Ça a toujours été... Je pense que c'est aussi en partie de la responsabilité de la critique de cinéma. Aux *Cahiers du cinéma*, par exemple, on a rarement aimé le cinéma qui, frontalement, s'occupait de politique, comme le cinéma italien des années 1970-1980 avec Pontecorvo, Ettore Scola.

Jérémie Kessler

Il y avait Positif.

Camille Lotteau

On peut rappeler cependant qu'en même temps que se développait ce que vous avez appelé la fiction de gauche, il y avait des amateurs. Pas des amateurs-pour-de-vrai, mais des gens qui s'unissaient en collectifs, en groupuscules, pour travailler la question.

Eugenio Renzi

Je trouve que le cinéma politique le plus intéressant en France est du côté du documentaire. Ou alors, en effet, de quelques fictions, mais rares. Et c'est surtout du côté du documentaire qu'on fait du cinéma politique. Du cinéma qui tente d'aller voir les choses de manière un peu directe sans tomber dans l'empirisme non plus. Je pense au *Temps des grâces*, je ne peux pas penser à un film plus politique que *Le Temps des grâces* qui n'est pas du tout de l'empirisme.

Yola Le Caïnec

À propos du Temps des grâces et de ce que tu viens d'émettre, je reviens sur ce qu'a dit Jérémie pour essayer de relier la question esthétique et la question politique. Quand tu as dit « la beauté des personnages peut amener la compréhension mutuelle », c'était avec le spectateur, ou au sein de la diégèse?

Jérémie Kessler

Cela désignait les deux. D'un côté ce serait une forme de rencontre entre les personnages autour de la beauté (y compris celle des sentiments): celle-ci, reconnue dans son évidence, permettrait une réconciliation, au-delà des déterminations et des différences. De l'autre côté, ce serait la possibilité pour le spectateur, sensible à cette recherche esthétique, de comprendre, à travers cette épiphanie, à la fois la présence de la beauté et les enjeux que recouvre son avènement.

Yola Le Caïnec

Et donc comment pourrait-on définir le point de vue? Dominique Marchais me semble vraiment intéressant à ce sujet; dans ses deux films Le Temps des grâces et La Ligne de partage des eaux, on a des personnages qui apparaissent comme beaux à l'écran, au sens où il y a une neutralité qui va être formulée sur leur apparition, leur visage, leurs paroles... Comment pouvez-vous nommer cela? Et ce sont des acteurs amateurs par ailleurs. Est-ce qu'on peut réfléchir à ce regard que Dominique Marchais réussit à amener chez le spectateur? La politique, la présence de l'amateur, et est-ce qu'il y a un rapport esthétique?

Eugenio Renzi

Déjà la question de la façon dont Dominique Marchais filme ses personnages. Je ne dirais pas qu'il est neutre, je ne dirais pas que c'est un phénoménologue. Il n'essaie pas comme ca de viser les personnages sans préjugés comme s'il pouvait faire une espèce de visée pure. le pense que son regard les fait exister très fortement. C'est-à-dire que le fait qu'il les regarde d'une certaine manière ne les empêche pas d'exister en tant qu'êtres humains totaux, complets, effectifs. Donc — et ça, c'est vrai surtout pour Le Temps des grâces —, même ceux qui représentent éventuellement un bémol à l'argumentation du film, voire une opposition à la thèse écologiste, ont une beauté parce qu'ils ne sont pas diminués, parce qu'ils sont autre chose. Au contraire, ils apportent au film autant de matière que le noir apporte la forme au blanc pour qu'un signe puisse être visible. Et la force de Dominique Marchais c'est de mettre en tension les choses avec un accord, avec grâce, avec subtilité. Mais son point de vue est toujours là, on le sent. On sent pourquoi il fait ce film, pourquoi les gens sont là. Simplement, ils existent pour de vrai, ce qui n'est pas rien au cinéma. La plupart des figures qu'on voit au cinéma existent très peu. Tous les extraits du cinéma japonais qu'on a vus ici étaient émouvants parce que les personnages existaient très fortement à l'écran. Tout à l'heure, entre nous, on parlait d'un film de Wakamatsu Kôji, son dernier film sorti en France, 25 novembre 1970: le jour où Mishima choisit son destin, sur le poète Mishima. Poète nationaliste, d'extrême droite, il était une figure extraordinaire du Japon de la deuxième moitié du XXe siècle, c'était un samouraï, c'était quelqu'un qui voulait ramener le Japon à l'ère traditionnelle. Par un hasard de l'Histoire, il s'est retrouvé sur un certain terrain avec des gens de l'extrême gauche qui étaient anti-Américains, anti-impérialistes. Dans ce film Wakamatsu Kôji montre une discussion entre les étudiants d'extrême gauche marxistes et Mishima. Et alors,

c'est très drôle, Mishima se présente habillé comme Sartre, avec une espèce de col roulé quand, normalement, il est toujours habillé en samouraï, bref, mais la rencontre est superbe. On a l'impression d'avoir un vrai dialogue. Alors quand on voit les représentations dans le cinéma français de l'Histoire, de 68... On a l'impression qu'on a des représentations d'idées, non pas des représentations de personnes mais des représentations de lieux communs sur ce qui s'est passé. Cela n'existe jamais chez Marchais, c'est cela qui rend si beaux et si vrais les personnages, ils ne sont jamais des représentations d'idées schématiques, ils existent comme êtres totaux, complets dans leur humilité.

Jérémie Kessler

Les films de Dominique Marchais sont aussi parmi les rares à affronter les questions institutionnelles et les différences de position et de capacité d'action des personnages. En comparaison de la démarche d'un film tel que Tous au Larzac de Christian Rouaud, qui se contente de dépeindre avec affection des agriculteurs en lutte et des militants du Larzac, en suscitant le récit des événements de l'époque, en montrant des archives et en donnant quelques explications historiques, Dominique Marchais va plus loin. Plutôt que de s'arrêter à l'image des agriculteurs pénalisés par les politiques européennes ou la politique agricole francaise, Le Temps des grâces montre les différentes catégories d'agriculteurs, interroge des spécialistes du secteur, s'intéresse aux représentants des institutions. La Ligne de partage des eaux présente des rencontres avec le maire, la police de l'eau et reconnaît le fait que les personnages ont des positions institutionnelles différentes. Le film montre que les événements sont constitués, au moins en partie, par la confrontation de points de vue et de positions qui obligent chacun à s'intéresser à ces différences institutionnelles. C'est ainsi qu'il permet à ses personnages d'exister. Ne pas nier la dimension institutionnelle et politique de l'individu est au cœur de leur construction à l'écran. Dans le film de Christian Rouaud, ce qui compte est la vignette, l'événement, l'évocation sans argumentation, sous couvert d'un message politique simple: «Voilà, des gens sont allés dans le Larzac, ils ont résisté et c'est bien. »

Eugenio Renzi

Dans La Condition de l'homme moderne, il y a un chapitre qui s'appelle « L'apparence » où Hannah Arendt dit que la communauté politique apparaît quand les hommes sont dans la modalité de la parole et de l'action. Ce n'est pas le message politique lui-même qui fait le film politique. Ce qui fait le film politique, c'est qu'on voit apparaître une communauté, et on voit apparaître des gens qui sont dans un vrai dialogue,

qui est constitué, qui est réel, effectif, parce qu'il n'est pas un simple slogan, un simple dire du film. Et là il y a l'apparence, et donc aussi l'essence.

Erwan Floch'lay

Deux remarques sur cette question du personnage, de l'acteur, de ce point d'effacement par rapport au scénario et de la question du temps qu'on investit dans un projet. Tout d'abord, il y a l'immersion — passer du temps dans un milieu donné — qui peut permettre justement de faire apparaître autre chose que de simples figures à peine ébauchées, des stéréotypes fictionnels, des fonctions d'un scénario verrouillé. Il est possible d'écrire en pensant au film, à sa forme, sa matière en évolution, aux voix, et donc de construire un « scénario » en work in progress, un processus documentaire «idéal». Cette toute puissance du scénario clôturé face aux problématiques du financement et de la production peut s'atténuer par des gestes documentaires atypiques. Les films de Dominique Marchais ou de Pierre Creton en sont de très beaux exemples en France. Par rapport à la politique, au territoire et au cinéma français, on peut penser au «film-banlieue » avec deux exemples récents opposés à mon sens, Bande de filles de Céline Sciamma et Mercuriales de Virgil Vernier. Là, quand on parle de l'amateur on voit bien à mon avis, ces deux approches, d'un côté un film de scénario pur, et de l'autre, pour Mercuriales, et bien c'est Virgil Vernier qui découvre deux jeunes femmes, avec qui il passe du temps, et qui capte ainsi des personnes libres d'évoluer et de parler à travers « les champs » de son film. Cette idée d'immersion peut donc se traduire en termes d'écriture et de représentation en une temporalité documentaire ouverte et non pas par une recréation sociologique à message cadenassée.

Eugenio Renzi

Tout à l'heure je voulais montrer *Pandore*, tous les films de Virgil Vernier ont cette qualité-là, et c'est d'autant plus fort et beau quand il s'agit d'un film de fiction, parce qu'avoir un amateur dans un documentaire n'est pas vraiment un exploit, mais en faire quelque chose qui ressemble à un film de fiction, c'est plus compliqué. Et oui, il y avait aussi le film précédent *Mercuriales*, *Orléans*, qui avait cette grande qualité, de réussir à montrer deux femmes qui étaient irréductibles. Je dirai que c'est presque une question d'aliénation, les personnages des films de Sciamma, ce sont des gens qui sont aliénés, c'est-à-dire qu'ils portent leur généralité sur leurs têtes, ils ne la portent pas à l'intérieur. Comme individus ils existent très peu, ils existent comme fonctions. Alors que dans les films de Vernier, les gens existent en tant qu'êtres humains complets, avec une histoire, un corps, une parole qui est irréductible.

Erwan Floch'lay

Ce qui est terrible dans ce film de Sciamma c'est que le personnage principal se retrouve scénaristiquement à endosser, à représenter le rôle de la France. Elle le dit à son frère qui lui laisse à ce moment-là le choix de son équipe de football pour une partie de jeu vidéo : « Je choisis la France. » Le montage est impitoyable, la coupe opère après cette ligne de dialogue, le discours du film est alors littéralement exposé, sur-signifié.

Eugenio Renzi

Après, ce qui est vraiment impressionnant, c'est comment ces films qui sont objectivement très réactionnaires, deviennent des drapeaux de la nouvelle gauche...

Jérémie Kessler

C'est parce que cette gauche-là est elle-même réactionnaire. Pour revenir à la question de l'héritage, celle-ci ne se retrouve-t-elle pas dans la société contemporaine et sa façon de traiter l'histoire? L'histoire n'est jamais abordée autrement qu'à travers des commémorations. On n'exprime plus ses failles, les douleurs qu'elle peut comporter. Aux États-Unis, certains sujets sont clairement tabous et connus comme tels — la question du rapport entre Blancs et Noirs, par exemple — de sorte que l'art peut jouer avec cette limite. C'est cela que je trouve difficile dans cette manière de penser le cinéma français: celui-ci, en fin de compte, est le miroir de la société. Je pense que si surgissent des options politiques pour mieux intégrer notre histoire et notre diversité, pour mieux la penser, si sont apportées des réponses politiques, cela permettrait aussi au cinéma de se libérer.

Eugenio Renzi

À propos d'options, le directeur de la cinémathèque [Serge Toubiana], interrogé dans la presse, à la question « Et alors le cinéma français ? », admet que : « Certes, il y a une certaine formatation — déjà le mot est atroce —, mais heureusement il y a l'audace : *Guillaume et les garçons à table*! » Or, je ne sais pas ce qu'il faut entendre par audace. Mais, pour ma part, je trouve le film de Guillaume Gallienne très conventionnel sous tous les aspects. C'est un film de scénario, bien-pensant, qui n'invente rien ni du point de vue de son thème ni du point de vue de la manière de le mettre en scène. De l'un comme de l'autre, il n'est pas particulièrement plus avancé que *La Cage aux folles*…

Simon Daniellou

Justement, je voulais poser une question ou faire une remarque à ce sujet-là, sur la question du travail qui lie, et la condition de la France

d'aujourd'hui et son cinéma. Le documentaire, lui, se confronte à ce sujet : filmer le travail, pour le dire très vite. Est-ce que ce n'est pas quelque chose que la fiction a totalement déserté et c'est là que ça pose problème? Parce que tu évoquais les types dans Le Trou de Becker qui, même s'ils ne sont pas dans leur lieu de travail, agissent parce que ce sont les gestes qu'ils ont appris au travail, donc cela reste intéressant. Ou alors quand le documentaire va — parce que tu évoquais l'idée de filmer ces modalités de paroles prises, par exemple, sur le lieu du travail, lors d'une manifestation avec le Groupe Medvedkine ou quand les communistes se posent des questions dans La Cosa de Moretti — saisir cette parole qui vient aussi de cette communauté qui est à la base une communauté de travail. Pour la fiction, en fait, je trouve qu'il y a des cas de films intéressants, en France en tout cas, quand elle ose enfin se confronter au geste, à l'action. En fait le problème est là : la fiction patine parce qu'on a des gens qui déambulent dans un musée, et que le problème n'est pas de les voir au musée, mais qu'ils pourrissent sur place en fait.

Eugenio Renzi

En voyant le film d'Assayas, j'ai pensé tout de suite à Straub, *Cézanne*... Chez Straub on voit qu'il y a un travail, les images sont le fruit de ce travail. On voit le film d'Assayas, on n'a pas avancé d'un centimètre. Alors, pour un film qui se plaint du fait que le public est ignorant, il pourrait quand même faire l'effort de donner quelque chose au public de manière à ce qu'il se cultive. Après, Straub, il n'est pas vraiment très suivi... Mais le travail, disons, il y a une époque où on filmait le travail en tant que travail manuel, peut-être que ce n'est plus le cas, peut-être parce qu'au niveau de la représentation, le travail manuel n'est plus central dans le pays.

Simon Daniellou

Si j'ai bien compris ce que tu disais sur le film Pandore, on filme un physionomiste au travail.

Eugenio Renzi

Oui, on filme du travail.

Simon Daniellou

Et ça devient beau!

Eugenio Renzi

Mais même l'autre film de Vernier. Les films de Vernier c'est toujours filmer le travail : dans *Commissariat*, ce sont des gens qui sont sur leur lieu de travail, et il y a le film sur ces deux filles, on les voit dans le night-club où elles travaillent, et il les filme pour de vrai, il les filme en train de parler aux clients, c'est vraiment leur travail.

Yola Le Caïnec

Jean-Louis Comolli aussi filme le travail. Et pour lui, être un cinéaste au travail, c'est être un cinéaste qui filme l'architecte, qui filme le musicien, qui filme le politicien ou la femme politique, le journaliste, au travail.

Eugenio Renzi

Le documentaire n'a jamais eu de mal à filmer le travail. Forcément, il est amené à filmer le travail. En revanche, ce qui est vraiment très compliqué, c'est d'avoir une fiction comme on l'a eu, où les choses sont montrées. Parce qu'au fond, le travail, qu'est-ce que c'est? C'est une opération, cette opération prend du temps, elle est complexe, il faut s'y intéresser un tout petit peu. Objectivement, la fiction ne s'intéresse pas beaucoup aux gens, elle s'intéresse à son mouvement. Elle s'intéresse à son petit mouvement interne, elle a un petit travail interne à faire, voilà: réconcilier deux hommes, réconcilier une femme, et puis c'est fini. Donc elle ne s'intéresse pas beaucoup aux choses.

Jérémie Kessler

Le problème est que chaque fois que sont filmés soit le travail soit les travailleurs cela devient le seul et unique sujet du film. Ce qu'il faudrait, c'est réussir à partir de ces milieux-là pour proposer autre chose. Même le dernier film des frères Dardenne, *Deux jours, une nuit* avec Marion Cotillard qui essaie de convaincre des gens de voter pour la garder dans son entreprise, ne donne finalement rien à voir alors même qu'il se situe dans le milieu ouvrier belge. On ne voit rien de ce milieu, le film s'attachant à rester sur Marion Cotillard qui est une star, une grande professionnelle, qui fait gagner de l'argent et du public.

Eugenio Renzi

C'est un film sur la pitié, ce n'est pas un film sur le travail. C'est un film sur l'amour de soi et la pitié.

Jérémie Kessler

Oui, mais cela montre une incapacité. Jamais la caméra ne s'aventure dans les maisons, pour voir non le travail lui-même mais les gens qui le font : elle refuse de les regarder. Se distingue, d'autre part, l'idée de ne jamais remettre en question la loi de l'usine qui est la loi posée par le patron. Et l'on ne sort pas de cette incapacité à chercher plus loin que les cases où chacun est confiné.

Eugenio Renzi

Pour moi, *Des hommes et des dieux* est un film sur le travail. Sur le travail des prêtres en l'occurrence.

Jérémie Kessler

Pourtant on ne voit presque rien du travail, très peu de scènes où ils font le miel, etc.

Eugenio Renzi

Non, mais quand je parle du travail, je ne parle pas de ce travail-là. Je parle pour le coup d'un autre travail. Le travail dans un sens un peu plus spirituel.

Jérémie Kessler

Mais est-ce que ça existe?

Eugenio Renzi

Le travail n'est jamais uniquement manuel. Ce qui est assez beau dans *Des hommes et des dieux* c'est qu'ils sont dans une perspective de travail intellectuel qui est celui, disons, de reproduire une histoire, de raconter la même histoire tous les dimanches, et il se trouve qu'à un moment donné ils ont devant eux l'objet réel, c'est-à-dire une histoire christique, une histoire de vrais chrétiens, et là on voit qu'on passe de la théorie à la pratique. C'est ça qui est beau dans le film. Ils ont pour le coup un vrai objet, il se passe devant eux ce dont parle la Bible, enfin l'Évangile, une histoire de guerre civile, de lutte armée, et qu'est-ce qu'une communauté de chrétiens peut faire à l'intérieur de cela? Est-ce qu'il faut se sacrifier ou pas ? Est-ce qu'il faut faire comme Jésus ? Ils le répètent à la messe pendant trente ans, mais c'est abstrait, c'est théorique, et là ils le vivent! C'est ça le travail : c'est entrer dans une pratique.

Jérémie Kessler

Merci à tous.

Yola Le Caïnec

On a quand même remis en débat les choses qui ont été dites dans la matinée, merci d'avoir fait cet effort, parce qu'on n'a pas eu le temps ce matin d'avoir des échanges avec les intervenants.

Eugenio Renzi

Tout avait été pensé!

Conclusion

Le cinéma documentaire est désigné comme le terrain de création privilégié dans le paysage français des dernières années, comme le cinéma qui prend en charge la politique et celui dans lequel émergent de véritables personnages qui dépassent le statut de stéréotypes. A contrario, une large partie de la fiction française semble éprouver des difficultés — peut-être liées au scénario, argument majeur pour le financement des films aujour-d'hui — à se confronter réellement aux questions politiques et à faire exister ses personnages au-delà des étiquettes. Une des modalités du passage à l'amateur peut ainsi être le passage du professionnel à l'amateur, qui se soustrait aux circuits financiers traditionnels au profit d'une plus grande liberté créatrice.

Cette table ronde a été transcrite, introduite et conclue par Léa Busnel.